

**SA
SMA**

ISSN 2219-9837

SƏNƏT AKADEMİYASI

№ 4 (24) 2023

www.artcademijournal.az

**SƏNƏT
AKADEMİYASI**

(beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal)

№ 4 (24) 2023

Bakı – 2023

ACADEMY OF ARTS

(international scientific-theoretical journal)

№ 4 (24) 2023

Baku – 2023

АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

(международный
научно-теоретический журнал)

№ 4 (24) 2023

Баку – 2023

Azərbaycan İncəsənət Akademiyası Azərbaycanın
dövlət qeydiyyatına alınmışdır.
Qeydiyyat № 4028

REDAKSİYA HEYƏTİ

Nizami Cəfərov
akademik

Timuçin Əfəndiyev
Ünvanlar elm xadimi, filologiya üzrə
elmlər doktoru, professor

Nizaməddin Şəmsizadə
Ünvanlar elm xadimi, filologiya üzrə
elmlər doktoru, professor

Firəngiz Əlizadə
Xalq artisti, "Səhər" ordenli, professor

Fərhad İbədölbaylı
Xalq artisti, "Təpə" ordenli, professor

Gülnoz Abdullazadə
Ünvanlar incəsənət xadimi,
fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor

Tərano Muradova
Xalq artisti

Məral Mərifətova
Ünvanlar incəsənət xadimi,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Məryəm Əlizadə
Ünvanlar incəsənət xadimi
sənətpənsəh üzrə elmlər doktoru, professor

Təriyel Məmmədov
Ünvanlar incəsənət xadimi
sənətpənsəh üzrə elmlər doktoru, professor

Tamilla Kəngərinskaya
Ünvanlar elmlər, pedaqogika üzrə
elmlər doktoru, professor

Zümrüd Axundova-Dadaşzadə
Ünvanlar incəsənət xadimi, sənətpənsəh üzrə
fəlsəfə doktoru, professor

Ağaəli İbrahimov
Xalq rəssamı

Azərbaycan Uşaq Məhəbbət

Yeni Dalğının Nümayəndəsi6

♦ Rəfiət Ramazanov.

Bostokarların yaradıcılığında uşaqlar üçün
yazılmış musiqi və onun xarakterik janr
xüsusiyyətləri18

♦ Гольдара Мамедьярова.

О воплощении образа музыкального
произведения исполнителем24

♦ Firuz Məmmədov.

Xanəndəlik sənətində "duet" ifaçılığının
əsas xüsusiyyətləri33

♦ Mir Şahabəddin Çilən.

Aşiq musiqi sənətinə mütəsəvvif təsiri44

♦ İradə Abdurəhmanova.

Qara Qarayevin yaradıcılığında Nizami
Gəncəvi poeziyasının təəcəssümü54

♦ Nigar Məlikova.

Xalq artisti, professor Xuraman
Qasimovanın Rus bostokarlarının yaradıcılığında
müraciəti və metodiki tövsiyələri63

♦ Aynur İsgəndəri.

Gölkəməli sənətkar Firəngiz Əhmədovanın
təfsirində Nigar və Sevil obrazlarının
xüsusiyyətləri72

♦ Əminə Babayeva.

Azərbaycan bostokarlarının mahni yaradıcılığında
novruz mövzusunun təəcəssümü84

Tom Bosma

Hollandiyanın aparıcı xorəqraf, professor

Petras Skirmantas

Litvanın aparıcı podoqraf-xorəqraf, professor

Mariya Leonova

Rusiyannın Xalq artisti, xanəşənlik namizədi, professor

BAŞ REDAKTOR

Sonaxanın İbrahimova

Əməkdar incəsənət əsli, Sonxanlığın İdarəetmə Departamenti Türk Dünyası Araşdırmaları Beynəlxalq Elm Əkademiyasının akademiki, Beynəlxalq Qadınlar Mükafatı Laureatı

REDAKTOR

Şahla Tahirqızı

Filologiya İdarəetmə Departamenti, dosent

MƏSUL KATİB

Yegana Əliyeva

Kulturologiya İdarəetmə Departamenti, Qəbəçə təhlilçisi

TEKNİK HEYƏT

Simuzor Səmədova

Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, AZ 1014, Rəqib Həbibov küçəsi 75

*Telefonlar:
(+994 50) 329 74 20
(+994 12) 598 32 50
(+994 55) 683 93 01*

*E-mail: hca.elm.yaradicihq@gmail.com
Zemerdova@mail.ru
www.hca.edu.az*

♦ **Vəfa Abbasova.**

Postmodern dövrünün Şorq mədəniyyəti vasitəsilə meydana çıxan bədii-estetik təmayülləri.....100

♦ **Təranə Məmmədova.**

Ətnocəz istiqaməti və onun Azərbaycan caz musiqisində təzahürü amilləri.....107

TƏSVİRİ SƏNƏT

♦ **Əlikram Zakiyev.**

Orta əsrlər və müasir dövr Azərbaycan bədii şüə sənəti.....124

TEATR SƏNƏTİ

♦ **Kəmalə Məmmədova.**

Təranə Muradova yaradıcılığında tarixiliyin və müasirliyin sintezi.....132

KULTUROLOGİYA

♦ **Yegənə Əliyeva.**

Şorq kulturologiyası ideyalarının sistemli öyrənilməsi metodologiyası.....140

MUSİQİ SƏNƏTİ

UO7 782/785

DOI 10.5281/zenodo.10038487

MEHRİBAN ƏHMƏDOVA

Sənətşünaslıq namizədi, professor,

Əməkdar incəsənət xadimi

E-mail: mehriban2402@gmail.com

**AZƏRBAYCAN UŞAQ MAHNISI:
YENİ DALĞANIN NÜMAYƏNDƏSİ**

XÜLASƏ

Bu məqalədə ilk dəfə olaraq Əməkdar İncəsənət Xadimi, professor Cavanşir Quliyevin uşaq mahnı yaradıcılığı təhlil edilir. Akademik Rafiq Hüseynovun sözlərinə yazılmış mahnılar xüsusi diqqətə layiqdir. Bu mahnılar Az. TV- da və radioda tez- tez səslənir. Biz bu mahnılarda musiqi dilinin bütün xüsusiyyətlərini: janr, musiqi tematizm, melodiya, harmoniya, faktura, ritm, polifoniyanın elementləri, dinamika və musiqi formasını milli ənənələr kontekstində təhlil etmişik. C. Quliyevin mahnılarını uşaqların və gənclərin musiqi-estetik tərbiyəsində mühüm rol oynayır.

Açar sözlər: yeni ifadə vasitələri, məna və sərvətimiz, milli harmoniya, parlaq istedad, yaradıcı şəxslər.

**Uşaqlar bizim gələcəyimizdir,
Uşaqlar Azərbaycanın sabahıdır.**

Müəllif

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixində ələ görkəmli şəxsiyyətlər var ki, onların simalarının adları bizim mənəvi sərvətimiz və fəxr mənbəyimizdir. Bu görkəmli aydınların siyahısını biz dəhi Ü. Hacıbəylinin adı ilə bağlayırıq. O, Azərbaycanda bütün bəstəkarların formalaşmasında, yetişməsində mühüm rol oynamışdır. Ü. Hacıbəylinin ölümündən sonra böyük bəstəkarımız Qara Qarayev 1948-ci ildə yazdığı "Узєр Гаҗабєков – основоположник оперного искусства" məqaləsində Ü. Hacıbəylinin yaratdığı bəstəkarlıq məktəbinin rolunu vurğulayıb. Hətta bu məqaləni görkəmli tədqiqatçı İ. V. Abəzqayuz "Опера Кер олма Узєра Гаҗабєкова" adlanan kitabında istifadə etmişdir (1,231).

Ü. Hacıbəyli yaratdığı Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin artıq bir neçə nəslərini qeyd etmək olar. Onların parlaq və əsrarəngiz musiqisini öyrənərək yeni nəsil öz musiqi dilini və tələkkürünü yaratdı. Bunların sırasında yeni nəslin nümayəndəsi olan, əməkdar incəsənət xadimi, professor Cavanşir Quliyevdir. O, böyük bəstəkarımız, görkəmli simfonist, xalq artisti Cövdət Hacıyevin tələbəsi olub və onun zəngin ənənələrini və tövsiyyələrini peşakarlıqla, zövqlə davam edir.

Tanınmış və həmçinin sevilən bəstəkarımız Cavanşir Quliyevin bütün mahnı yaradıcılığı çap olunmuş dörd cildə öz əksini tapmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığında bütövlükdə ən vacib mövzular araşdırılıb: tarixi hadisələr (Vətən və xüsusi ilə Qarabağ haqqında), konkret qəhrəmanlarımıza həsr olunan mahnı-romanslar, daha sonra təbiətə, gözəl diyarımıza, xalqımıza həsr olunmuş mahnılar. Burada biz böyük alimimiz, akademik Nizami Cəfərovun sözlərini xatırlatmaq istəyirik: "Azərbaycan xalqı dünyanın o xalqlarındandır ki, zəngin və şərəfli bir tarix yaşamaqla yanaşı, bu tarixi onun ən müxtəlif dövrlərində, mərhələlərində bütün aydınlığı və dərinliyi ilə dərk etməyə çalışmış, gələcəyə həmişə ümidlə və inamla baxmışdır" (2, 4).

Ümumiyyətlə yaradıcı şəxslər, yazıçılar, şairlər, bəstəkarlar, rəssamlar və digər öz sənətini sevən alimlər həmişə tarixə, onun inkişaf problemlərinə kifayət qədər həssas olmuşdular. C.Quliyev bir bəstəkar kimi öz yaradıcılığında Üzeyir Hacıbəylinin, Asaf Zeynallının, Məmməd İsməfilzadənin, Cahangir Cahangirovun yaratdığı əsərlərdən bəhrələnmişdir, digər tərəfdən mahnı ustalarımız olan Tofiq

Quliyev, Rauf Hacıyev, Zakir Bağirov, Oktay Zülfüqarov-onların çox maraqlı üslub axtarışlarını diqqətlə izləmiş və ayrı-ayrı faktura xüsusiyyətlərini öz musiqi dilində istifadə etmişdir. Ü.Hacıbəyli və C.Cahangirovdan muğam intonasiyaları, ritmik çevikliyi mənimsəmiş, T.Quliyev və R.Hacıyevdən isə gənclik hərarətini, fəallığı və yüksək emosionallığı.

Xüsusi olaraq bəstəkar tez-tez akademik Rafael Hüseynovun şeirlərinə müraciət edir (bu daha çox IV cildə öz əksini tapır). R.Hüseynovun əsərlərində bir qayda olaraq tarixi qəhrəmanlar həm də müasir obraz daşıyır. Hərdən onun şeirlərində ümumiləşdirilmiş bir obraz verilir (bizim təhlil etdiyimiz mahnılarda). Şair bizim tariximizi bu günün kontekstində təhlil edir.

Mahnı gənc nəslin musiqi-estetik tərbiyəsində böyük rol oynayır. Məqaləmizdə Azərbaycan uşaq mahnısının inkişaf yolu – XX əsrin 20-ci illərindən başlayaraq yeni əsrin əvvəlinə kimi izlənilir. Mövzuyla əlaqədar olaraq biz müasir bəstəkarlarımızdan olan Cavanşir Quliyevin uşaq mahnı yaradıcılığını araşdırmışıq. Tədqiqat zamanı C.Quliyevin ən parlaq uşaq mahnılarının milli kökləri aşkar edilmişdir. Bəstəkarın uşaq mahnılarının musiqi dilinin bütün xüsusiyyətləri: janr, musiqi tematizmi, melodiya, poetik quruluş, ritm, harmoniya, faktura, polifoniyanın elementləri, dinamika, tembr, registrin dramaturji rolu və musiqi formasını milli ənənələr kontekstində araşdırılır. Melodiya C.Quliyevin bütün təhlil etdiyimiz mahnılarında milli ənənələrə möhkəm dayaqlanır. Melodik dilin növləri ümumiləşdirilir: dalğavari, geniş, saçrayışlı intervallara əsaslanan melodik xətt, "gəzişmə" tipli inkişaf növü, deklamasiyalı-reçitativ xüsusiyyətli, yarım danışıq tipli melodiyalar və s. Şübhəsiz ki, uşaq mahnılarının estetik gözəlliyində, cəlbədiciliyində harmoniya vacib rol oynayır. Biz, işimizdə harmoniyanı formalaşdıran bir çox üsulları nəzərdən keçirmişik. Məsələn, harmonik variantlılıq, tonikada səslənən orqan punktu, leytharmoniya rolunu oynayan aşıq səslənmələrinin rəngarəng funksiyası, orijinal "enon" tipli sekvensiyalar və lad yönəlmələri.

Nağul

2001

Stajcı Rafiq HƏSƏYNOVUNDUR

Moderato $\text{♩} = 120$

Piano

kvartakkordlarda köməkçi səslərin istifadəsi ilə əlaqədardır. Burada S.Prokofyevin müasir musiqimizə gətirdiyi yeniliklərdən istifadə edilmişdir. Qeyd etmək ki, kvartakkordların Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında istifadəsi haqqında Nazim Bağirov ilk dəfə harmoniya dərliyində yazmışdır.

Biz Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq mahnılarında milli xüsusiyyətləri daha aydın şəkildə vurğulayaraq aşıq səslənmələrindən istifadə üsullarına da toxunmalı olduq. Milli harmoniya problemi ilk dəfə Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı fundamental əsərində işlənmişdir, burada o, melodiyanın "ciddi üslubda və xalq üslubunda" harmonizasiyasına dair nümunələr verir. Bu problem özünün sonrakı inkişafını İ.Abezqayız, V.Əlixanova-Şarıfova, N.Bağirov, R.Zöhrabov, B.Məmmədova, S. Seyidova, T.Yaqubova, İ.Əfəndiyeva kimi alimlərin elmi əsərlərində öz əksini tapır. Həmçinin milli harmoniyanın sonrakı

musiqi ənənələri ilə bəzədən əlaqələndiririk. Bütün bunlar, təkcə uşaq mahnıları üçün deyil, ümumilikdə Azərbaycan xalq mahnıları və "böyüklər" üçün nəzərdə tutulan mahnılara da xasdır. Uşaq mahnılarında sekvensiyalar iki növə əsaslanır: motivin olduğu kimi təkrarı və motivin dəyişilmiş variantlı şəkildə təqdim olunması.

Harmonik dili ilə sıx bağlı olan faktura böyük modifikasiyalara uğrayıb - sadəcədən mürəkkəbə doğru. Bəstəkarın hamofon-harmonik düşüncəsi onun səsləti, təzadlı polifoniya elementlərindən istifadə etmək istəyi ilə əvəz olunur ki, bu da fakturanın müxtəlifliyinə gətirib çıxarır.

Faktura musiqi dilinin yeniliyi, yəni zənginliyi, rəngarəngliyi ilə də sıx bağlıdır ki, bu bəstəkarın uşaq mahnılarında səslərin təqdim edilməsində özünü aydın göstərir. Aşağıdakı "Göy göyərçinim" mahnısı - buna gözəl misaldır. Bu mahnı rast ladında yazılıb.

Göy göyərçinim

2001

Stajcı Rafiq HƏSƏYNOVUNDUR

Allegro $\text{♩} = 100$

Piano

Canto

Piano

Ağ göy - sarı - qırmızı - nəh - dər

Cavanşir Quliyevin uşaq mahnılarında kadeniyaların ifadəli rolu bəstəkarın üslubu ilə bağlıdır. Kadansların dinamikası ön qabarıq şəkildə musiqi forması səviyyəsində özünü göstərir. Bəstəkarların yaradıcılığının milli mənbələrinin müəyyənləşdirilməsində Azərbaycan ladlarının kadensiyaları mühüm rol oynayır.

Bildiyiniz kimi, milli harmoniya Azərbaycan musiqisinin lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə əsaslanır.

Azərbaycan uşaq mahnılarının ritmi zəngin və rəngarəngdir. Milli rəqs mövzuları və onənlər ilə sıx bağlıdır. Milli musiqiyə xas olan ornament – bəzəklər mahnıların ritmik quruluşunu xeyli zənginləşdirir, uşaq mahnılarının musiqisində fərdi, mənalı təbəssüm alır. Uşaq mahnılarında ən çox rast gəlinən ritmlər bunlardır: “cəmləşdirilmiş ritm (ритм сжато́рванна́я)”, “punktirli ritm” və ya “ikili punktirli ritm” (L.A.Mazelin tərifli), sinkopaların ən müxtəlif növləri. “Qartopu” mahnısının bədii obrazında sadələdığımız üslub xüsusiyyətləri öz əksini tapır:

Qar topu mahnısı

© Cənab C. Quliyev Sədrin məktəbi - Javanki Quliyev Sədri adını almışdır

Bəzən C.Quliyevin oyun mahnılarında ritmik variantlılığa rast gəlinir. Bu xüsusiyyət milli musiqimizdə dərin köklərə malikdir. Məhz ritmik şəklin

rəngarəngliyinə görə müxtəlif kulminasiya nöqtələrində "səpələnməmiş" melizmatika özünəməxsus bədii obraz yaradır. Buna misal olaraq xalq mahnıları olan "Ay Dərbəz", "Yeri, dam üstə yeri", "Qara tellər", "Yaxan düymələ", "Kəklik", "Ceyran sevgilim", "Aman nənə" və başqalarını göstərmək olar.

Milli musiqi onənlərinə sadiq qalaraq, C.Quliyev digər bəstəkarlar kimi uşaq mahnılarında "ornamentikanı" daha çox lirik, geniş yayılan səmimi mahnılarda - laylarda istifadə edir. "Lay-lay balam" mahnısı səgah ladında yazılıb.

364

Lay-lay, balam!

1984

Sözleri xalq bəyazlılarından söylənibdir

Vətənpərvərlik mövzusunda hoşr olunmuş mahnılarda isə, xüsusən marşlarda, ritm daha aydın və dəqiq şəkildə qeyd olunur. Xalq musiqisi və muğama



АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ДЕТСКАЯ ПЕСНЯ В
КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

özünü təkrar etmir. O, yeni ifadə vasitələri axtarmağa çalışır və hər dəfə buna nail olur. Təəssüflə qeyd etməliyik ki, bəzi uşaq mahnılarında bəstəkarlar tərəfindən tapılmış bir üsul şablon olaraq dəfələrlə, yəni digər mahnılarda da təkrar olunur. Dediklərimiz daha çox fakturaya aiddir (mahnıları müşayiət edən musiqi materialına).

Rafael Hüseynovun sözlərində bəstələnməmiş: "Salam, Əlifba", "Kapitan Cırdan" - bu kimi mahnılar vasitəsilə bəstəkar uşaqları biliyə, savada yiyələndirməyə çalışır:

Əlifba qızıl açar,

Qapını açar, açar.

Əlifba, yanar çıraç,

Yoluma işıq saçar.

Biz burada xüsusi olaraq, şairin gözəl poetik dilini qeyd etməliyik. Maraqlıdır ki, şair burada Əlifba-okeana, Cırdanı isə kapitana bənzədərək, onu nağıldan çıxmaq və Əlifbaya səfər etmək çağırır. Rafael Hüseynovun yaratdığı bütün poetik nümunələr həmişə uşaqların yaddaşında qalır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz mənim ikicildlik kitabımın birisinin üz qabığında Ulu öndər Heydər Əliyevin uşaqlarla birlikdə gözəl şəkli var. Biz birlikdə ki, belə şəkillər çoxdur. Heydər Əliyev uşaqları həmişə olduqca səmimi məhəbbətlə qarşılayırdı, qucağına alırdı, sağıllayıb, öpürdü. Uşaqlar da, onu görəndə kimi onun tərəfinə qaçırdılar. Bu parlaq epizodları biz olduqca aydın, rəngarəng şəkildə izləmişik və heyran olmuşuq.

Burada Azərbaycanın Birinci vitse-prezidenti, Mehriban xanım Əliyevanın balalarımız haqqında dəyərli sözlərini yada salmaq yerinə düşər:

"Bizim ən böyük arzumuz, əlbəttə, uşaqlarımızı, gənclərimizi savadlı, təhsilli və sağlam görməkdir. Əlbəttə, bunun üçün bizim uşaqlar bu gün görək çox yaxşı oxusunlar. Çünki hər bir gəncin, hər bir uşağın gələcəyi onun təhsilindən, savadından, biliyindən aslıdır. Ölkəmizin gələcəyini, sabahını siz – bugünkü uşaqlar təmin edə bilərsiniz. Ona görə bu gün sizin ən vacib borcunuz yaxşı təhsil almaqdır. Müasir dünyanın çağırışlarına cavab vermək üçün siz görək hər tərəfli savada və biliyə malik olasınız. Siz görək öz Vətəninizi sevasınız, vətənpərvərlik ruhunda tərbiyə olunasanız, eyni zamanda, bütün dünyaya açıq olasınız."

Birinci xanım Mehriban Əliyevanın uşaqlar haqqında söylədiyi səmimi və dəyərli sözləri nəinki Cavanşir müəllimin, həmçinin digər Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında öz əksini tapıb.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Абсгауз И.В. «Опера Кер оглы Узеира Гаджибекова».- Москва: «Советский композитор», 1987, стр.231
2. Сəfərov N.Tarixiliyin müasirliyi...və müasirliyin tarixiliyi.Bakı: "Elm və Təhsil",2011, səh.4.
3. Ахмедова М. Национальные истоки детских песен Азербайджанских композиторов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку.2002,стр.34
4. Səfərova Zəmfira. Azərbaycan musiqisi müstəqillik illərində. Bakı, " Elm" 2023.- 101s.
5. Səfərova Zəmfira. Azərbaycan Musiqişünaslığı: Mühüm mərhələlər. Bakı, "Elm nəşriyyatı" 2023. – 420 s.
6. Əfəndiyeva İmruz. Oktay Zulfüqarov. Bakı, "Renessans" 2021. - 31s.
7. Əfəndiyeva İmruz. Азербайджанская советская песня. Баку "Язычы", 1981. - 150 с.
8. Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq mahnıları Antolojiyası VI cild. Bakı: "Mütərcim" 2013.- 212 s.
9. Qanadlansın nəğməmiz. "Çoxsaylı uşaq xoru üçün mahnılar". Bakı, "Azərbaycan" nəşriyyatı, 2003. - 152 s.

10. Quliyev Cavanşir. "Günəşin musiqi dəfələri" Bakı, "Prestij" 2017,34s.
11. Мехрибан Ахмедова. "Азербайджанская детская песни в композиторском творчестве на рубеже XX-XXI веков". Баку, "АИПУ" 2017. - 120 с.

MEHRIBAN AKHMEDOVA

ДЕТСКИЕ ПЕНСНИ: ПРЕДСТАВИТЕЛЬ НОВОЙ ВОЛНЫ

РЕЗЮМЕ

В данной статье впервые анализируется детское песенное творчество Заслуженного деятеля искусств, профессора Джавадшира Гулиева. Особого внимания заслуживают песни, написанные на слова Академика Рафаэля Хусейнова. Эти песни часто звучат по Аз.ТВ и радио. Мы проанализировали все особенности музыкального языка этих замечательных песен: жанр, музыкальный тематизм, мелодию, гармонию, ритм, фактуру, элементы полифонии и музыкальную форму в контексте национальных традиций. Песни Дж. Гулиева играют важную роль в музыкально-эстетическом воспитании детей и молодежи.

Ключевые слова: новые средства выразительности, наше духовное богатство, национальная гармония, яркий талант, творческие люди.

MEHRIBAN AKHMEDOVA

SONGS FOR CHILDREN: REPRESENTATIVE OF THE NEW WAVE

SUMMARY

In this article for the first time the Honored Art Worker, Professor Javanshir Guliyev's children's song creation is studied. The songs composed to the words of Academician Rafael Huseynov deserve special attention. These songs are often heard on Azerbaijan TV and Radio. We have analyzed all the features of the musical language, such as, genre, musical thematicism, melody, harmony, texture, rhythm, the elements of polyphony, dynamics and musical form on the context of national traditions. Guliyev's songs play an important role in the musical-aesthetic upbringing of the children and young adults.

Keywords: New means of self-expression, our spiritual wealth, national harmony, bright talents, creative people.

UOT 78.08

DOI 10.5281/zenodo.8300906

RÜFƏT RAMAZANOV

*Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
Elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi,
bəstəkar, Azərbaycan Bəstəkarlar və
Kinematografçılar İttifaqının üzvü
E-mail: rufatcomposer25@gmail.com*

BƏSTƏKARLARIN YARADICILIĞINDA UŞAQLAR ÜÇÜN YAZILMIŞ MUSIQİ VƏ ONUN XARAKTERİK JANR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

XÜLASƏ

Məqalədə bəstəkarların yaradıcılığında uşaqlar üçün yazılmış musiqi janrı təhlil olunur. Burada musiqinin janr xüsusiyyətləri qarşılıqlı təhlil olunaraq nümunələr əsasında araşdırılır. Məqalə əsasında uşaqların təfəkküründə daha tez qavranılan mahnı janrı əsas götürülərək, bəstəkarların yaradıcılığında təhlil olunmuşdur. Tədqiqatda janrlar arasında olan fərq və ümumilik əsas əmil kimi göstərilmişdir. Uşaqlar üçün yazılmış musiqinin, digər janrlar ilə müqayisədə, xarakterik xüsusiyyətləri araşdırılmış və nümunə əsasında verilmişdir. Ümumilikdə, müasir dövrdə uşaq musiqisinin bədii-estetik xüsusiyyətləri araşdırılmışdır.

Açar sözlər : musiqi, uşaq, bəstəkar, mahnı, janr, təhlil.

Bəstəkarların yaradıcılığında, hər bir musiqi janrı, özünün individual qanunauyğunluğu çərçivəsində müəyyən məqsəd və vəzifələrin daşıyıcısıdır. Bu kimi janrların sırasında, iri həcmli simfonik, vokal-simfonik, kamera-instrumental, vokal və nəhayət səhna əsərləri kimi böllü olan balet, opera və operetta musiqisidir ki, klassik Avropa ənənəsindən bəhrələnmiş, eyni zamanda, müasir Azərbaycan musiqi tarixində özünəməxsus yer tutmuşdur. Ancaq, qeyd etmək lazımdır ki, bu klassik janrların sırasında böllü olan musiqili komediya janrı, bilavasitə klassik Avropanın operetta janrının təsiri əsasında yaranmasına baxmayaraq, Azərbaycan

musiqi ənənəsinə aid olub, özünün milli xüsusiyyətləri ilə müstəqil olaraq inkişaf etmiş və müasir dövrümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Bu janrın ilk yaradıcısı, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü. Hacıbəyovdur.

Azərbaycan milli-musiqi yaradıcılığında olduqca geniş inkişaf mərhələsinə keçərək, müasir dövrümüzdə qədər gəlib çatmış və eyni zamanda, bir sıra təkrarolunmaz əsərlərin yaranmasında layiqli səviyyəyə malik olan, uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərdir ki, bu da, dövrümüzün bir çox bəstəkarları tərəfindən qələmə alınmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi yaradıcılığı praktikasında, bu janr “uşaq musiqisi” kimi mənalandırılır. Ancaq, burada uşaqlar üçün oxuma və ya hər hansı bir musiqi alətində ifası üçün əsərlər nəzərdə tutulur. Bəzən, “uşaq musiqisi” altında kiçik yaşlı məktəblilərin yaradıcılığı, yəni musiqi bəstələmək üzrə ilk addımları nəzərdə tutulur ki, bu da, məhz bu kateqoriya əsasında müəyyənləşir.

Uşaqlar üçün musiqi, özünün janr qanunauyğunluğu çərçivəsində üç müstəqil janrı özündə əhatə edir. Yəni, burada konkret olaraq üç janrın əsasında musiqi əsərləri qələmə alınır ki, bu da, məhz “uşaq musiqisi” kateqoriyası əsasında müəyyənləşir. Bu, kamera-instrumental janrına aid olan fortepiano üçün pyeslər, prelüdlər, miniatürələr (eyni zamanda, bu digər musiqi alətləri üçün də şamil edilir) və bu xüsusda mahnı janrını göstərmək olar ki, bu da, uşaq ifası üçün nəzərdə tutulur. Eyni zamanda, uşaq musiqisi janrında səhnə əsərləri də, (məsələn, balet, opera, müzikli) qələmə alınır ki, bu ümumilikdə uşaqlar üçün musiqi janrına təbə olurlar. Deməli, qeyd etdiyimiz kimi, uşaqlar üçün musiqi janrı, özündə üç müstəqil janrın birləşməsi ifadə edir.

Məlum olduğu kimi, uşaqlar üçün musiqi, bəzi xüsusiyyətlərə malikdir ki, bu da, onun xarakterik və müəyyənədi qanunauyğunluğunu bir daha təsdiq edir. Bu, olduqca maraqlı bir faktı özündə sübuta yetirir. Bir janrın əsasında, eyni zamanda, üç müstəqil janrların birləşməsi, burada bir məqsədə (yəni uşaqlar üçün musiqi) xidmət edərək, yeni bir ifadə əsasında özünü göstərir. Hələ sovetlər dövründə, bir çox bəstəkarlar uşaq musiqisinə xüsusi olaraq yanaşaraq, bu janrdə çox maraqlı əsərlər yaratmışlar. Məsələn Rusiyada D.Kobalevski, V. Solovyov-Sedoy, A. Şainski, A. Paxmutova və b. bəstəkarlar bu janr əsasında maraqlı, yaddaqalan əsərlər

qələmə almışlar. Bu onlara, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da, çox geniş vüsət almışdır. Belə ki, bu janr əsasında məşhur olan bəstəkarlardan Q.Qarayev, F. Əmirov, O.Zülfüqarov, O. Rəcəbov, R. Şafəq, N. Əliverdiyev, A. Dadaşov, E. Dadaşova, R.Ramazanov və başqa bəstəkarların adlarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Adlarını sadələşdirmiş bəstəkarlar, məhz “uşaqlar üçün musiqi” janrı əsasında, fortepiano əsərləri, uşaq mahnıları, balet, opera kimi müstəqil janrlarda olduqca maraqlı əsərlər qələmə almışlar.

Sadəladığımız janrlarda qələmə alınan musiqi əsərləri üzərində yaradıcı yanaşma, ilk növbədə, bəstəkardan çox böyük məsuliyyət, janr hissiyyəti (bu, bəstəkar yaradıcılığında tələb olunan ən vacib və müəyyənədi bir prinsipdir) və nəhayət, uşaq psixologiyasının hiss olunması kimi vacib problemlərin yerinə yetirilməsi ilə müəyyən edilir.

Uşaqlar üçün yazılmış musiqi, bəstəkardan ilk növbədə, musiqinin ifadə olunmasında xüsusi yanaşma tərzini tələb edir ki, bu da, intonasıyanın aydın, sadə ifadəli və eyni zamanda, asan və tez dərk olunan şəkildə səslənməsidir. Yuxarıda qeyd etdiyimizi bir daha vurğulayaraq, göstərmək lazımdır ki, musiqinin janr təsnifatı özündə iki qismə bölünür. Bunlardan müstəqil janrlar, iki və daha çox musiqi janrlarının birləşməsi və ya qarşılıqlı təsiri nəticəsində meydana gələn janrlardır. Müstəqil janrlar, ayrı-ayrılıqda spesifik yaradıcı prinsiplərə təbə olan və müstəqil janr kimi inkişaf edən musiqi janrlardır. Məs: Bu, simfoniya, xor, kamera-instrumental janrları əhatə edir. Digər tərəfdən, uşaq musiqisi janrını göstərmək olar ki, bu öz çərçivəsində iki və ya daha çox janrların sintezindən və qarşılıqlı təsirdən yaranan musiqi əsərləridir. Buna sübut olaraq, Nazim Əliverdiyevovun qələmə aldığı “Cırdan” operası, məhz uşaq musiqisi kimi düşünülə də, ilk növbədə opera janrı olaraq qalır və bu tələblərə cavab verir. Eyni zamanda, biz bəstəkar Oqtay Zülfüqarovun müəllifi olduğu “Səhrli alma” baletini də, nümunə göstərə bilərik.

Hazırkı məqalədə, biz uşaqlar üçün mahnılara müraciət etmək istədik. Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq musiqisi janrında yazılmış mahnıları, olduqca geniş vüsət almış və demək olar ki, hər bir bəstəkarın yaradıcılığında özünü layiqli yer tutmuşdur. Hələ 1941-1945-ci illərdə, müharibənin ziddiyyətli dövründə, Üzeyir

vətənpərvərlik ruhu, onun bədii-tərbiyəvi cəhətdən formalaşması, gələcəkdə layiqli vətəndaş kimi yetişməsinə dəlalət edəcəkdir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Оголевцев А. С. Специфика выразительных средств музыки. М.: / Советский композитор, 1969, с.5, 586 с.

РУФАТ РАМАЗАНОВ

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ И ЕЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется детский музыкальный жанр в творчестве композиторов. Здесь на основе примеров анализируются жанровые особенности детской музыки. Вывод автора – песенный жанр быстрее воспринимается детским мышлением. Автор анализирует детскую музыку, проводит сравнительный анализ с другими музыкальными жанрами. Статья в целом посвящена изучению современной детской музыки.

Ключевые слова: музыка, ребенок, композитор, песни, жанр, анализ.

RUFAT RAMAZANOV

MUSIC FOR CHILDREN IN THE WORK OF COMPOSERS AND ITS CHARACTERISTIC GENRE FEATURES

SUMMARY

The article analyzes the genre of music written for children in the work of composers. Here, on the basis of examples, the genre characteristics of music are analyzed. On the basis of the article, the work of composers is analyzed based on the song genre, which is more quickly perceived in children's thinking. Difference and commonality between genres has been shown to be a key factor in the study. On the basis of examples, the characteristics of music written for children are considered and given in comparison with other genres. In general, the artistic and aesthetic characteristics of children's music have been studied in recent times.

Keywords: music, child, composer, song, genre, analysis.

ГЮЛЬНАРА МАМЕДЬЯРОВА

Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибеяли

Заслуженный педагог, доцент

E-mail: gula2610@gmail.com

О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗА

МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕМ

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблема возникновения эмоционального образа сочинения, и то, как создается и передается определенное настроение, как влияют различные подходы на интерпретацию музыкальных произведений. Раскрывается проблема того, как исполнитель использует свои технические и художественные навыки для воплощения задумки композитора в звуковую реальность.

Ключевые слова: музыкальный образ, интерпретация, содержание, эмоциональная память, нотный текст.

Цель исследования – анализ процесса интерпретации и передачи эмоциональных и художественных аспектов музыкального произведения исполнителем. В статье рассматривается проблема возникновения эмоционального образа сочинения, и то, как создается и передается определенное настроение, как влияют различные подходы на интерпретацию музыкальных произведений. Раскрывается проблема того, как исполнитель использует свои технические и художественные навыки для воплощения задумки композитора в звуковую реальность.

Методология исследования опирается на кросс-дисциплинарный подход и анализ того, как исполнитель передает эмоциональные состояния, настроение и характер музыкального произведения через свою интерпретацию. Объединение методов из области музыковедения и

психологии способствует более глубокому пониманию вопроса воплощения образа в музыке.

Научная новизна исследования заключается в том, что выдвигается идея о необходимости создания визуального образа музыкального произведения, а лишь затем его звукового воплощения, выявляются новые аспекты передачи образов и дополняются существующие знания в области музыкальной интерпретации.

Выводы заключаются в том, что интерпретация играет решающую роль в передаче образа музыкального произведения. Музыкальное произведение получает свою глубину и эмоциональное богатство благодаря индивидуальности исполнителя. Этот стиль является ключевым фактором в создании особого образа произведения. Исполнитель, как переводчик между композитором и аудиторией, играет важную роль в создании визуальных и эмоциональных образов, что делает музыкальное произведение более доступным и значимым для слушателей.

В раскрытии музыкального содержания произведения, несомненно, основную роль играет исполнитель. Способный почувствовать эмоции, заложенные композитором, он может передать слушателю нечто гораздо большее, чем просто последовательность нот. Исполнитель, чья душа резонирует с этой эмоцией, создает неповторимую музыкальную атмосферу. Однако нередко встречается с тем, что художественно содержательное сочинение исполнено технически законченно, но все-таки оно не захватило внимание слушателей. Это свидетельствует о том, что музыкант не поднялся до идейно-эмоционального смысла музыки. Связана ли такая ситуация только ли с недостатком таланта исполнителя или есть причины, мешающие ему раскрыть свои творческие возможности?

Вероятно, причиной неудачной интерпретации может быть недостаточная углубленность в мир тех звуковых образов, которые раскрывают эмоциональный смысл художественного произведения. Величайшему исполнителю-виолончелисту Пабло Казальсу принадлежат следующие слова: «Исполнитель, хочет он того, или нет, является

интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем истолковании» [1].

Именно «свое истолкование», очевидно, значительно упрощается, и музыкант не может приблизиться к глубокому смыслу сочинения. Ведь не зря бытует такое мнение, что «душа песни никогда не может быть записана на бумаге» и на ней нельзя увидеть ту мысль, которая ее породила. Поэтому для пианиста, скрипача или другого исполнителя основной проблемой является достижение живого творчества. Не вымышленный, а именно свой собственный образ музыкального произведения создаст исполнитель с помощью «воображения, подчиненного целеустремленной деятельности» [1].

Перед ним стоит ответственная задача: претворить в реальные звучания «картину» незнакомого ему произведения, постепенно складывающуюся в его представлении, а уже сформировавшийся образ донести до слушателей.

В творческих исканиях музыкантов, путь к конкретному образу оказывается различным. Им приходится сталкиваться с трудностями, связанными с затратой сил и времени на пути к образу музыкального произведения. Однако исполнительские проблемы не сводятся только к приближенности нотной записи. Поэтому встает закономерный вопрос, как протекает обращение к музыке у музыкантов, стремящихся как можно точнее воплотить замысел композитора.

Представим себе тот случай, когда исполнителю приходится играть сочинение, ранее ему неизвестное, и когда формирование музыкального образа протекает без посторонних влияний и готовых образцов. К началу прошлого столетия стало ясно, что слуховое представление может возникнуть у исполнителя и под влиянием механических повторов, направленных на то, чтобы пьеса прочно была выучена. Такая специфическая повторность двоятельного процесса снижает живое творчество исполнителя.

Борьба против засилья техничности вызвала к жизни поиски того, что было названо действием «визурии» и ее гарантией стали считать игру на память. Поэтому некоторые преподаватели с этой целью не допускают у себя в классе игру по нотам и разрешают начинать игру только тогда, когда музыкальный материал в законченном виде удержан памятью.

Рассмотрим подробнее ту систему работы исполнителя над музыкальным произведением, которая предназначена для профессионалов и опирается на идеи немецкого пианиста В.Гизекина (1895-1956). Свои успехи в исполнительской деятельности он связывал с профессором К.Леймером (1920-1974), который своими педагогическими взглядами развивал у музыкантов «внутренние представления» [2]. Их основой было развитие памяти на интеллектуальной основе. К. Леймер предлагал приспособить его систему к возрастным особенностям учащихся. Основной его тезис таков: на фортепиано исполнитель может начинать работу только после того, как нотный текст настолько освоен пианистом, что все указания и обозначения могут быть на память записаны им на нотном стане с исчерпывающей точностью [2]. Он обстоятельно разбирает разные приемы, в результате которых игра пианиста должна быть ритмически, динамически абсолютной точной. Это точность является следствием развития «контролирующего слуха»; «Естественность интерпретации вытекает из строгого подчинения всем указаниям текста». Технические навыки также развиваются на базе «внутренних представлений» [2].

Что касается формирования у музыканта образа сочинения, то и на нем, на главном по учению Леймера-Гизекина, источнике «естественной интерпретации» не может не сказываться избыток интеллектуализма. Если музыкант зрительно запоминает все детали нотного текста, это дает ему возможность точно его воспроизвести, но в тоже время, данный процесс напоминает работу механического аппарата. Сторонники механического заучивания нотного текста не учитывают, что сами композиторы не всегда стремятся к полной записи своей картины произведения. В основе такой позиции лежит доверие к творческому воображению исполнителей.

Что же влияет на естественность интерпретации, на процесс формирования исполнительских образов?

На базе специальной тренировки памяти и слуха, по мнению ученых, протекает основополагающая операция – «оттиск в мозг» нотной записи изучаемого произведения. За ней следует точное выполнение всех указаний

композитора и это единственная основа для активности исполнителя. «Никакой свободы, ритмических отступлений» при игре, например, шестнадцатых, написанных композитором. Безусловно, иногда необходимы изменения силы звуков, допускаются ускорения или легкие замедления темпа но направленно к кульминациям, присутствуя каждой музыкальной фразе. Это оживляет музыкальный текст, повышает ее выразительность. Однако основу всех тонкостей составляют принципы «раздумья и логики», без которого исполнитель с трудом преодолевает недостатки своего исполнения.

Первое условие, приобретаемое исполнителем, по мнению многих педагогов и пианистов, это осознанное зрительное запоминание нотного текста. Рациональный подход укрепляет память исполнителя. Запоминание зрительного образа сочинения облегчает процесс его воспроизведения. Благодаря этому быстро развивается умение «внутренне слышать», четко представлять себе освоенную нотную запись, а потом и «слышать» изучаемое произведение. Таким образом, возникает соответствие зрительного и звукового воплощения.

На пути к правильной интерпретации сочинения нужно учитывать еще один фактор. Часто пианисты играют кем-то отредактированные произведения того или иного композитора. Редакция может быть удачной, а может исказить замысел творца музыки. Поэтому многие исполнители и методисты советуют пользоваться текстом самого композитора и искать убедительный вариант интерпретации. Приступая к изучению произведения, просматривать внимательно нотную запись и все указания композитора и стремиться уже на этой стадии создать полный образ изучаемого произведения. Эту психологически сложную работу над «беззвучным материалом» прорабатывают многие пианисты. Они в начале работы воспринимают идейно-эмоциональную суть и избегают того, что называется «сырой эмоцией». Пережитая беззвучно эмоция позволяет воспроизвести на музыкальном инструменте слуховой образ более объективно. В частности, пианист А.Иохелес (1912-1978) отмечает, что начальный и конечный этап его работы у него разнится, если он учит произведение без роля [3]. Это позволяет

трактовать сочинение максимально близко к тому, как задумал композитор.

Таким образом, визуальное запоминание и осознание нотного текста облегчает последующие этапы работы. Сформировавшийся образ позволяет осознанно переходить к осуществлению других задач за фортепиано. Однако может оказаться, что услышанное в реальном звучании сочинение не совпадает с созданным мысленным образом и полностью переворачивает все представление о сочинении. В этом случае, нужно продолжать развивать внутренний слух исполнителя, ибо не случайно П.Казальс говорил, глядя в партитуру: «Какая великолепная музыка! Но ее еще надо сделать» [4]. Важно, что великий виолончелист объясняет, что такое «сделать музыку»: «Внутреннее слышание при чтении произведения в принципе может быть полным. Однако артисту ...нужно материальное восприятие звука ... оно плодотворно обогащает и обостряет чувства. При звуковом восприятии ... я обнаруживаю богатство, о котором не подозревал при чтении, и это стимулирует мой творчество» [4].

Интересно, что и пианисты нередко признаются, что при соприкосновении с музыкальным инструментом открывается много нового, что может перевернуть представление о произведении.

Однако определенная часть исполнителей придерживается мнения о том, что образ музыкального сочинения должен формироваться в процессе неразрывной игры на инструменте. На начальном этапе они несколько раз проигрывают произведение, придерживаясь указаний композитора. Они не обращают внимание на некоторые неточности, например, технического порядка ради эмоционального охвата произведения. Этим неточностям, улавливаемыми слухом музыканта, противостоят точное зрительное восприятие нотного текста. Они компенсируют фальшивые ноты, неточность метра и другие моменты.

В процессе «живого звучания» формируется слуховой образ произведения и далее начинается процесс приближение к задуманному композитором образу. Желание каждого исполнителя приблизиться к изучаемому музыкальному произведению, можно назвать реализацией идеала,

так как эмоциональная насыщенность музыки недостаточна. Но эта работа необходима и протекает в двух направлений. Некоторые пианисты, удовлетворившись первой стадией, начинают играть медленно, крепко, разрабатывать движения рук и т.д. Это приводит к автоматизации движений, что иногда наносит ущерб интерпретации. Нарушается единство содержания и формы и техника воплощения образа возникает не из замысла, а как бы допускает в себя музыку. Образ музыкального сочинения «приспосабливается» к ряду движений и теряет свою яркость, искренность, непосредственность исполнительского творчества.

Другая группа пианистов бывает охвачена идеей того, что интерпретация должна превратить в реальность то, что создано в воображении. При этом, как считал один из выдающихся скрипачей современности И.Менухин (1916-1999), интерпретация должна быть процессом «установления равновесия между произведением и собственным сознанием исполнителя». В таком случае, замысел композитора не теряет своей сущности, но «возможность воссоздания его зависит исключительно от ... собственных эмоций исполнителя». Не случайно выдающиеся пианисты и педагоги говорят, что музыка должна быть «живой речью», так как «всякое... исполнение есть рассказ, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга» [5]. Эти звенья должны образовывать целое и отражать мысли и чувства композитора. Здесь главным является донесение интонационного смысла, динамику эмоциональной насыщенности в связи развитием музыки но направленно к кульминации и ее спадам и т.д. Тут необходимо играть отдельные эпизоды сочинения различным образом, пока не будет найден правильный вариант. Не случайно, композиторы и исполнители подчеркивают важное значение «интонационных толчков» сочинения, смещение которых разрушает его цельность.

Исполнительский поиск является сложным для любого музыканта. Так, П.Казальс, будучи известным знатоком музыки И.С.Баха рассказывал, как «несколько недель сначала за роялем, затем на виолончели» играл один из речитативов композитора: «Так трудно найти желанную форму во всех звуках,

в их соотношениях и в целом» [4].

Из бесчисленного количества проб создается вариант, рождающий эмоциональную удовлетворенность у исполнителя и слушателя. Именно он удерживается памятью, оказывается удачным или не удачным. Не случайно выдающийся пианист Ф.Бузони (1866-1924) сразу после концерта вновь садился за инструмент и старался зафиксировать удачу, разобраться с проблемами в исполнении.

Эмоциональная память важна для понимания сущности работы над образом музыкального произведения. Поэтому музыканты стараются в процессе подготовки ее закрепить и в процессе исполнения не отходить от художественной цели. Взаимоотношение между замыслом и его звуковым воплощением является вершиной мастерства и его предпосылкой. Даже самая маленькая музыкальная фраза требует от исполнителя технической умелости и правдивого интонационного воплощения.

Воспринимая интонационные центры, их соотношения, слушатель начинает глубоко воспринимать сочинение, проникается замыслом композитора и его практическим воплощением исполнителем.

При изучении произведения у пианиста или любого другого исполнителя неизменным остается стремление приблизиться к замыслу композитора. Он получает широкий простор для проявления своей индивидуальности и инициативы. Начинается процесс воплощения объективного замысла композитора и субъективной «речи» исполнителя. Здесь важным является интуиция музыканта и чувство меры, позволяющее избежать излишней аффектации. Правдивость и интерпретация сочинения покоряет слушателя и оставляет след в его душе. А для этого необходимы эмоциональная гипотеза, которая реализуется соединением зрительных и моторных представлений, осознанию формы произведения, его структуры и т.д. Именно в этих условиях рождается исполнительский образ и по словам П.Казальса, «... что при каждом новом исполнении будет обновляться содержание» [4].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л. Пабло Казальс. М., Музыка, 1966.
2. Леймер К., Гизекин В. Обучение игре на фортепиано по Леймеру – Гизекину. М., «Классика-XXI», 2009.
3. Прокофьев Г. Формирование музыканта-исполнителя. М., АПН, 1956.
4. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом // журнал «Советская музыка», 1956, №1.
5. Ауэр Л. Моя школа игры на скринке. Л., 1929.

GÜLNARƏ MƏMMƏDYAROVA OBRAZIN İFAÇI İNTERPRETASIYASI

XÜLASƏ

Məqalədə emosional obrazın təşəkkülü və yaranma prosesi, musiqi əsərlərinin interpretasiyasına müxtəlif yanaşmaların təsiri öyrənilir. Bəstəkar təxəyyülünün səsli reallığa çevrilməsində ifaçının əldə etdiyi texniki və həddi vərdişlərin təhlili təhlil edilir.

Açar sözlər: musiqi obrazı, interpretasiya, mündəricat, emosional yaddaş, not mətni.

GULNARA MAMEDYAROVA AN EXAMINATION OF THE PERFORMER'S INTERPRETATION AND REALIZATION OF THE MUSICAL WORK'S SUMMARY

The article examines the nuanced endeavor of crafting emotional resonance within musical compositions, exploring the intricacies of mood generation and transmission. It investigates the diverse approaches employed to shape the interpretation of musical pieces, with particular emphasis on the pivotal role of performers in actualizing the composer's artistic intent through a fusion of technical prowess and artistic sensibility. In essence, this article offers an insightful analysis of the performer's process in interpreting and articulating the emotional and artistic dimensions inherent in musical compositions.

Keywords: musical image, interpretation, content, emotional memory, musical text

UOT 786/789

DOI 10.5281/zenodo.8395031

FİRUZ MƏMMƏDOV

*Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi
E-mail: mamedovtariyel@gmail.com*

**XANƏNDƏLİK SƏNƏTİNDƏ “DUET” İFAÇILIGININ ƏSAS
XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

XÜLASƏ

Məqalədə xanəndəlik sənətində duet ifaçılığının əsas xüsusiyyətləri təhlil edilmiş, istər opera səhnəsində oxunan muğam-duetlərinin, istərsə də konsert səhnələrində səslənən mahnı-duetlərin ifasında xanəndəyə lazım olan bacarıqların keyfiyyəti haqqında geniş məlumat açıqlanmışdır. Bundan əlavə, məqalədə mahnı-duetlərini ifa edən xanəndələr ilə müğənniləri fərqləndirən cəhətlər də şərh olunmuşdur.

Məqalədə istər xalq musiqisindən, istərsə də professional musiqi yaradıcılığından nümunə kimi göstərilən duetlər müxtəlif mənbələrdəki istinadlarla və not yazıları ilə təqdim edilmişdir.

Açar sözlər: duet ifaçılığı, xanəndəlik sənəti, mahnı-duetlər, xanəndə, müğənni.

Qərinaləri adlayaraq bu günə kimi gəlib çatmış xanəndəlik sənəti öz sinkretik mahiyyəti baxımından ifaçılığın bir çox xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Yüksək səhnə mədəniyyəti, geniş diapazona malik səs, instrumental ifaçılıq (daf çalmaq), nəzmə (poeziyaya) dərinlən bələd olmaq, eləcə də bədahətən improvizə etmək bacarıqları belə xüsusiyyətlərdəndir. Yaxşı xanəndə muğam dəstgahlarının bütün

incəliklərini bilməli və öz mükəmməl ifası ilə onların məzmun çalarlarını, emosional təsir gücünü dinləyiciyə aşılamağı bacarmalıdır. Bunun üçün xanəndələr adətən bacarıqlara yiyələnəli, hər zaman öz üzərində çalışmalı, çoxlu mütaliyə etməli, bilik və təcrübələrini artırmalıdır.

Bu gün xanəndə ifaçılığı bir neçə növdə öz təzahürünü tapmaqdadır. Məsələn, geniş heyətli xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə səslənən xanəndə ifası, “trio” (muğam üçlüyü) adlanan, yalnız tar və kamança alətlərinin müşayiəti ilə oxunan xanəndə ifası, hər hansı bir muğam dəstgahının səslənməsində iştirak edən bir neçə xanəndənin (üç, dörd və daha artıq) növbəli ifası və s. Belə ifa növlərindən biri də “duet” ifaçılığıdır.

Duet – latın sözü olub, mənası iki (2 nəfərdən ibarət ansambl) deməkdir. Xanəndəlik sənətində “duet” ifaçılığı əsasən opera və operetta janrlarında daha çox istifadə olunmaqdadır. Məlumdur ki, hər bir əsərin məzmununda sevgi, məhəbbət mövzusunda yer ayrılmışdır. Burada bir-birini sevmə və öz sevgisinə çatmaq üçün çarpışan, mücadilə aparan əsas obrazlar canlandırılır. Bu obrazları səhnədə yaşadan xanəndələrin ikilikdə (duet şəklində) oxuduqları istər ariyalar, istərsə də muğam parçaları əsərin daha baxımlı və daha məzmunlu olmasını təmin edir. Məsələn; Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında Məcnunla Leylinin, “Əsli və Kərəm” operasında Kərəmlə Əslinin, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında Şah İsmayıl Gülnarın və s. duetləri Azərbaycan xanəndəlik sənətini bəzəyən incilərimezdəndir. Operada muğam duetlərini ifa etmək üçün xanəndə seçimi heç də asan deyildir. Belə ki, əsərdə səsləndiriləcək muğamların xarakterindən, oxunacaq şöbələrin istinad partiyalarından (səs yüksəkliyindən) asılı olaraq istər qadın, istərsə də kişi xanəndə ifaçısının səs diapazonu, səslərinin tembrinə uyğun olmalı, eləcə də onların səhnə bacarıqları, artistlik qabiliyyətləri bir-birini təmsilləməlidir. Deməli əsərdə tərəf müqabili kimi obraz yaradacaq xanəndələrin ən ümdə keyfiyyəti səs amilidir. Muğam sənəti tarixinə adı qızıl hərflərlə yazılmış, xanəndəlik sənətində əvəzsiz xidmətləri ilə tanınan Xan Şuşinski (İsfəndiyar Aslan oğlu Cavanşirov) deyirdi ki; *“Xanəndə üçün əsas meyar səsdir. Mələhətli, zil səs isə*

Not yazısında mahnının duet ifasına xas cəhətlərindən biri onun “do” mayəli Şur məqamında yazılmasıdır.

“Yaylıq” mahnısı duet kimi ifa edildikdən sonra tez bir zamanda xalqın böyük sevgi ilə qəbul etdiyi nəğmələrdən oldu. Dillər azərbayca çevrilən bu nəğmə televiziya kanallarında, radio dalğalarında, konsert səhnələrində, eləcə də toy mərasimlərində səsləndirilməyə başladı. Sonrakı illərdə xalq sevgisini qazanan belə mahnıların sayı da artdı. “Bağa girdim üzümə”, “Sandığa girsəm neylərsən”, “Ay gözəl”, “Bir dənədən”, “Nazlı yarım”, “O xal nə xaldır”, “Gəl-gəl”, “Ceyran sevgilim”, “Mən neynim”, “Gələn yar” və s. belə mahnılardandır.

Duet ifaçılığına maraq artdıqca, repertuarın zənginləşməsi baxımından bəzi məşhur xalq mahnılarının şeir mətnləri sonradan duet üçün yazılmış mətnlərlə əvəzlənmişdir. Nümunə kimi “Muleyli” xalq mahnısının adını çəkməyə bilmərik. Mahnının ilk not yazısı S.Rüstəmovun yuxarıda qeyd etdiyimiz “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində öz əksini tapmışdır [1; s.111]. Lakin həmin topluda mahnının şeir mətninin mövzusu sevan oğlanın öz istəklisi haqqında söylədiklərindən ibarətdir;

Pəncərənin milləri, Muleyli,
Açıb qızılğülləri, Muleyli.
Oğlanı yoldan eylər, Muleyli,
Qızın şirin dilləri, Muleyli.

Qızılğülü biçərəm, Muleyli,
Üstündə and içərəm, Muleyli.
Gözəl qızlar içində, Muleyli,
Bircə qız yar seçərəm, Muleyli.

Allegretto

Пан - ча - ра - нин мил - лә - рин, Му - леј - ли,
в - чыб гы - зыл күл - лә - рин, Му - леј - ли.
Пан, ча - ра - нин мил - лә - рин, Му - леј - ли,
в - чыб гы - зыл күл - лә - рин, Му - леј - ли.
Оу - ла - ны јол - дан еј - ләр, Му - леј - ли,
гы - зын шн - рин, лә - лә - рин, Му - леј - ли.

Tədqiqat nəticəsində əldə etdiyimiz 1979-cu ildə musiqişünas-jurnalist Qafar Namazolyevin tərtibatı ilə çapdan çıxmış “Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri” adlı topluda (ikinci nəşri 1985-ci il) “Muleyli” xalq mahnısının mətnində duet oxunuşu üçün əlavə şeir bəndlərinin daxil edildiyinin şahidi oluruq [2; s.122].

Oğlan: Pəncərənin milləri, Muleyli,
Açıb qızılğülləri, Muleyli.
Oğlanı yoldan eylər, Muleyli,
Qızın şirin dilləri, Muleyli.

Qız: Köynəyi yaşıl oğlan, Muleyli,
Əcəb yaradır, oğlan, Muleyli.
Qapımızda doluşma, Muleyli,
Anam savaşır, oğlan, Muleyli.

Oğlan: Mən aşiqəm saz eylər, Muleyli,
Bahar eylər, yaz eylər, Muleyli.
Qız kimo könül versə, Muleyli,
Təkcə ona naz eylər, Muleyli.

Qız: Qapınızda bar olsun, Muleyli,
Heyva olsun, nar olsun, Muleyli.
Səno könül verərəm, Muleyli,
Səndə düz ilqar olsun, Muleyli.

Oğlan: Qızıl güllü bişmişəm, Muleyli,
Üstündə and içmişəm, Muleyli.
Gözəl qızlar içindən, Muleyli,
Təkcə səni seçmişəm, Muleyli.

Qız: Yad başımı arama, Muleyli,
Ağacların darama, Muleyli.
Əgər məni sevirsən, Muleyli,
Elçi gündər anama, Muleyli.

Duet ifası üçün mətni dəyişilən xalq mahnılarımızdan “Aman ovçu”, “Dilbərim”, “Ağacda leylok”, “Kəklik” və başqalarını da qeyd edə bilərik.

Xalq musiqisində müvəffəqiyyətlə təcrübədən çıxmış və ümumxalq sevgisi qazanmış duet ifaçılığı mahnı janrına müraciət edən bəstəkarlarımızın yaradıcılığına da təsirsiz qala bilməzdi. Xalqın belə bir janra olan tələbatını təmin etmək məqsədilə bir çox tanınmış bəstəkarlar bir-birindən rəngarəng mahnı-duetləri yazdılar. Bu janrda ilk qələmini sınayan bəstəkar Ramiz Mirişli oldu. Onun 1966-cı ildə şair Fikrət Qocanın şeirinə bəstələdiyi “Günəşi gözləyirik” mahnısı ilk dəfə fərqli mövzuda (orta məktəb məzunlarına həsr olunmuşdur) yazılan duet-nəğmələrdən idi

[5]. R.Mirişlinin sevgi duetlərindən xalq arasında ən populyarlıq qazanmış 1969-cu ildə şair Rəfiqə Zaka Xəndanın sözlərinə yazdığı “Səadət” mahnısı sayılırdı [6]. Azərbaycanın tanınmış müğənniləri Elmira Rəhimova və Yaşar Səfərovun ifasında səslənən bu mahnı çox keçmədən sevan gənclərin dillər azbörünə çevrildi. Onun bir-birini tamamlayan sözləri və musiqisi sevanlərin səadət dolu ülvə məhəbbətindən, gənclərin xoşbəxt gələcəyindən xəbər verir;

Oğlan: Hər gecə, hər səhər gözlərim səni!

Qız: Mavi üfuk kimi önündəyəm mən!

Oğlan: İzlər günəş dolu gözlərim səni!

Qız: Hər yerdə, hər zaman səninləyəm mən!

Nəqərat

Oğlan: Səadət! Səadət! Səslərəm səni!

Səadət! Səadət! Gözlərəm səni!

Könüllər vəslimi arzular,

Qız: Adıma nəğmələr yazalar...

Mənimdir gözəllik, məhəbbət!

Oğlan; Qız: Səadət! Səadət! Səadət!

Oğlan: Ulduzların sözü-söhbəti sənsən!

Qız: Göylərə nur çilər Ayla səadət!

Oğlan: Qönçələrin eşqi, ülfəti sənsən!

Qız: Körpələrə çalır layla səadət!

Nəqərat

Oğlan: Axtarıram səni mən bu dünyada!

Qız: Mən dəfə keçmişəm sənin yanından!

Oğlan: Sən atlı olmusan, mənəso piyada!

Qız: Görməmişəm mənə həyacanından!

качестве навыков, необходимых певцу при исполнении мугамных дуэтов, спетых на оперной сцене, или песенных дуэтов, прозвучавших на концертных сценах. Кроме того, в статье описываются различия между певцами и ханенде, исполняющих дуэтные песни.

Представленные в статье дуэтные образцы как народной музыки, так и профессионального музыкального творчества снабжены ссылками из различных источников и нотными записями.

Ключевые слова: дуэтное исполнение, певческое искусство, песенные дуэты, ханенде, мугамни.

FIRUZ MAMEDOV

MAIN CHARACTERISTICS OF “DUET” PERFORMANCE IN SINGING ART SUMMARY

The article analyzes the main features of duet performance in the art of singing, provides extensive information about the quality of skills required by a singer when performing mugham duets sung on the opera stage, or song duets performed on concert stages. In addition, the article describes the differences between khanende and mughamni singers performing duet songs.

The duet samples of both folk music and professional musical creativity presented in the article are provided with references from various sources and musical notations.

Keywords: duet performance, singing art, song duets, khanende, mughamni.

UOT 782/785

DOI 10.5281/zenodo.8395037

MİR ŞAHABEDDİN ÇILAN

Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasını dissertantı

E-mail: shahabeddin.chilan@gmail.com

AŞIĞ MUSIQİ SƏNƏTİNƏ MÜASİRLİYİN TƏSİRİ

XÜLASƏ

1978-ci ilin İrən inqilabından sonra müxtəlif bölgələrdə aşıq musiqisinə və xalq musiqisinə dəstək verən iki dövlət qurumu: aşıq musiqisindəki inkişaflarda rol oynayan İslami İrsad Nazirliyinin Musiqi İdarəsi və İslam Respublikası Bədii Təriqəti idi. Burada tamaşa kimi dirçəlmək niyyəti ilə festivallarda gördüklərimiz kimi - yoxsa maksimum tamaşaçı cəlb etmək məqsədi ilə - konsertlərdə gördüklərimiz və eşitdiklərimiz kimi - istifadə və funksiyasının dəyişdiyinin şahidi oluruq. Aşıq musiqisi, qəsdən və ya zorla, aşıqların ifa tərzinə və nə olduğuna təsir etməklə yanaşı, ifaçılarla dinləyicilər arasındakı münasibəti dəyişdirən bir vasitədir.

Açar sözlər: Aşıq, İrən, inqilab, festival, konsert

Giriş

İranda musiqi sistemləri və mədəniyyətləri sosial dəyişikliklər, o cümlədən müasirliyin daxil olması və qərb mədəniyyətinin ifşası və təsiri nəticəsində transformasiyalara məruz qalıb. Bu inkişafın bəzilərini İranda keçirilən festival musiqisinə meyldə görmək olar. Təbii ki, bu yanaşma təkcə İrana xas deyil və görünür, dünyada ümumi sosial dəyişiklik olmuşdur. Sandus (2008: 320) izah edir

tənqid və anənəvi və fundamentalist anlayışa reaksiya, digəri isə dəyişikliklərə uyğunlaşma və mədəni cəmiyyətə şüurlu qayıdır. Keçmişin dirçəliş fəlsəfəsi açıq və gizli sosial xətlərini dəyişdirən mədəniyyətlərin indiki durumu istəsək də, istəməsək də bizi radikal plüralizmə aparır. Fərqli cəmiyyətlərdəki mədəni və sosial dəyərlərin düzgünlüyünü qeyri-müəyyənlik aurasına salmaq üçün bir tərəfdən insanları yeni kimliyə, digər tərəfdən də kimliksizliyə aparan bir prosesdir. Bu gün biz aşq musiqisində bu müxtəlifliyin və mədəni plüralizmin kristallaşmasının şahidi oluruq. Dindarlıq sisteminin bir qrup tərəfdarları bu sistemin adət-anənələrinə icra rituallarına riayət etmək və onun hər hansı pozuntusunu şübhəli günah əməli hesab etmək istəsələr də, yarı dünyəvi nöqtəyi-nəzərdən başqa bir qrup özələrini buna bağlı hesab etmirlər, xalq ənənələrinə sadıq qalaraq onlar bu musiqinin ifa tərzində əhəmiyyətli dəyişikliklər etmişlər.

Konsert zalları

Konsert salonlarında aşq musiqisini ifa etmək, anənəvi məkanlardan uzaqlaşmaq, bu bərdə müsbət və ya mənfəi qiymətləndirmə olmadan ifaçı və dinləyici üçün əvvəllər yaşanmamış dəyişikliklər yaradır. Bu dəyişikliklərə tələb olunan məhnləri ifa etmək imkanının olmaması səbəbindən dinləyicilərin aşq ifasına təsirinin azalması, bu sistemin qərb alətləri və ya digər musiqi sistemlərinə əlavə edilməsi, ritual vaxt və məkandan kənar ifaların verilməsi daxildir. Amerikalı etnomüzikoloq və aşq musiqisi tədqiqatçısı Art.Olbrayt (ö. 2021) də xəbər verir ki, 1977-ci ildə Təbrizdə Aşq musiqisi konsertində tamaşaçıların aşğın ifasına reaksiya vermək istəyinə və aşğın tamaşaçıların istəyinə cavab vermək cəhdinə baxmayaraq, ifa əvvəlcədən müəyyən edilmişdir (Olbrayt 1988: 215). O, aşğın tamaşaçıların reaksiyasından bu şəkildə ayrılmasını aşq sənətinə təhlükə kimi qiymətləndirərək, aşq ifasının səsyzama studiyası və konsert salonuna köçürülməyi təqdirdə onun mövcudluğunu davam etdirə biləcəyi sualını qaldırır. Nikin fikrinə,

1395: 116). Nik Öyyan bu sənətin davamlılığının şahidi olacağımızla razılaşsaq da, ifa tərzində getdikcə formalaşan, genişlənən dəyişiklikləri də nəzərdən qaçıra bilmərik.

Aşq musiqisinin ifasında yeni meydançalardan biri də konsert salonudur. Qəhvəxana kimi anənəvi, əsasən kişilərin təşkil etdiyi məkanlardan fərqli olaraq, konsert zalında çıxış etmək müasir orta səviyyəli ailələrin toplaşmasına imkan yaradırdı. Qeyd edək ki, burada italyanların "orta təbəqə" anlayışı nəzərdə tutulur. Gramsciyə görə, bu anlayış daha çox fəhlə və kəndli olmayan və adətən bir çox ziyalılarından, ekspertlərdən və dövlət qulluqçularından gələn orta təbəqəyə aiddir (Gramsci, 1377: 24). Bu yerlərdə tamaşalar ya şəxssən musiqiçilərin özləri, ya da özəl sponsorlar tərəfindən idarə olunur. Bəzən müəlliflərin müşahidələrinə əsaslanaraq Aşq musiqisindən təşkilat, idarə və universitetlərin toplantılarında Azərbaycanın mədəniyyət simvolu kimi istifadə olunur. Həmçinin, əyalət televiziya şəbəkələri adətən aşqları öz proqramlarına dəvət edir: konsert salonlarında olan tamaşalara bənzər ifa elementlərinin bəzilərinin əvvəlcədən müəyyən edildiyi müşahidə olunur.

Ola bilsin ki, Çengiz Məhdipurun və "Dalğa Qrupu"nun əsərlərini Sandusdan sitat gətirdiyimiz anənəvi və digər görüşlərə qarşı tolerantssız ifadə tənqidi baxışla, füzün yanaşması ilə aşq musiqisinin ilk əsərləri hesab etmək olar. Çengiz Məhdipur da İmran Heydəri kimi Aşq Ədalət Nəfisin ideyasını rəhbər tutaraq, instrumental ifaçılığa müğənnilikdən ayıraraq, ifaçılığa diqqət yetirməklə instrumental texnikanın səviyyəsini xeyli təkmilləşdirə bilmişdir. Onun fəaliyyəti çərçivə daxil sistemlərin təkmil musiqiləşməyə doğru dəyişməsinə uyğundur. 1989-cu ildə Cənab Məhdipur aşq alətləri ilə kəjon, nağara, violonçel kimi qərb alətlərini birləşdirərək Dalğa qrupunu yaradıb və ilk konsertini İsfahan şəhərində Asiya Ölkələrinin 14-cü Əl Sənətləri Sammitinin xarici qonaqları və yerli sənətkarların iştirakı ilə keçirib. Bu uğurlu təcrübədən sonra o, aşq musiqisi ilə yanaşı elektron

sasların da istifadə edildiyi parçaları yazmağa başladı, lakin o, onları nəşr etmək istəyində məhnlər İrənin İrşad Nazirliyi tərəfindən rədd edildi və təkrar nəşrinə mane oldu. Bunun səbəbi İrən bölgələrinin musiqisinə yeni və qeyri-adi alətlər əlavə edərək orijinallığına xələl gətirmək idi. Qeyd edək ki, bir çox hallarda məhnlərin sözləri və İrən İrşad Nazirliyinin İslam standartlarına uyğunluğu ilə bağlı olan aksər diskvalifikasiyalardan fərqli olaraq nəşrə icazə verilməməsi bu orijinallığın qorunmaması səbəbi ilə bağlı olub. Bu çəkişmə qrupun fəaliyyətini dayandırmadı və 1970-ci illərdə mədəni mühitin dəyişməsi ilə Dalğa İrənin bir çox şəhərlərində və Türkiyə, İspaniya, Azərbaycan, Fransa, Danimarka, Almaniya, Yaponiya kimi bir sıra başqa ölkələrdə konsertlər verdi, eləcə də İsveç, Kanada və Kolumbiyada.

Çengiz Mehdipur aşq musiqi qrupunun tərkibində, eləcə də ifa məzmununda digər musiqi sistemlərindən götürərək inkişaf və yeniliklər yaratmışdır. Məsələn, "Dalğa" qrupunun konsertlərində üç tip xanəndədən istifadə olunur: Aşq, Muğam ifaçısı, Qərb klassik musiqisi ifaçısı. Həmçinin konsertlərdə aşq ədəbiyyatından başqa şeirlərdən də istifadə olunmaqla yanaşı, qədim Aşq şeirlərinin bozi sözbirləşmələri bugünkü türkçə danışanların dil mədəniyyətinə uyğun sözlərlə dəyişdirilib. Məsələn, Mehdipur "Misri Koroğlu" havasında qılınc mənasını verən Qılınc sözünü qələmə çevirib. O, bunun səbəbini məhnlənin şiddətini azaltmaq olduğunu bildirib. Başqa bir şey isə odur ki, aşq musiqisinin müxtəlif əhval-ruhiyyələrinə motivlər, hətta melodiyalar da əlavə olunub. Səzləmə alətinin dəyişdirilməsi və innovativ səzlərdən istifadə edilməsi, sazın pardasının dəyişdirilməsi və konsertdə üç ölçülü ana, cürə və tavar alətindən istifadə edilməsi və Təbrizdə "İşiq" qadın qrupunun yaradılması Mehdipurun digər innovativ fəaliyyətlərindəndir. "Dalğa" qrupunun konsertləri təkcə aşq musiqisinin ifası ilə məhdudlaşmır, proqrama Azərbaycan məhnləri də daxildir. Nəhayət, onun aşq musiqi alətlərindən başqa, müxtəlif yaylı simli alətlər, səs dəriləri və zərb alətlərindən cəsarətli və bol istifadə etməsinə qeyd edə bilərik. O, etdiyi geniş dəyişikliklər haqqında belə dedi: "Mən bir şeyi düzəltmədim, çox şeyi dəyişdirdim. Bu işi təkbəşmə etməli olmağımın səbəbi aşq musiqi akademiyasının olmamasıdır.

Bu əsərlərin bir çoxu yenilik deyil, ümumi səhvlərin düzəldilməsidir". (müəlliflə müsahibə, 2016). O, aşqlar arasında yayılmış səhvlərin səbəbini onların savadsızlığı və aşqların qeyri-elmi məarifləndirilməsi ilə əlaqələndirir. Aşq musiqisinin ilk kitablarını "Aşq Havaları" və "Məktəb Qupuz" adları ilə nəşr etdirmişdir. Bundan əlavə, aşq musiqisində adı hesab etdiyi səhvləri aradan qaldırmaq üçün alət pərdələri strukturunu da dəyişmişdir. Alət xromatik qurluşa malik olsa da, bozi pərdələrin arasında əlavə pərdə vardır. Çengiz Mehdipur aşq musiqisində bu pərdənin olmasını səhv hesab edir və bunu ifaçının aşq musiqisi nəzəriyyəsi haqqında məlumatızlığının nəticəsi hesab edir (Müsahibə, 2015). Onun alətində bu pərdə yoxdur, lakin o, müxtəlif məhnlərdə (hava) alətin məqamını dəyişir və istədiyi səsni almaq üçün onu artırıb azaldır. Əslində, Mehdipurun aləti xromatik alətdir və pərdə intervalı yarım pərdədən az deyil.

Aşq musiqisinin digər qrupları onun fəaliyyətini və yeniliklərini birbaşa və dolayısı ilə modelləşdirməklə, Dalğa qrupu aşq musiqisini yeni formada səhnəyə çıxarıb. Məsələn, "Bəriş Qrup" musiqi alətlərinin və melodiyaaların elektrogitara, sintezator və nağara ilə müşayiət olunduğu qrupdur. Müəllif bu qrupun rəhbəri Məsud Əmirsepehrlə müsahibəsi zamanı icra strukturunda dəyişikliklər etmək üçün Mehdipuru özünə model hesab edib və inanıb ki, tamaşaçı bizim üçün bu sənətin ənənəvi baxışlarını qorumaqdan daha önəmlidir. Azərbaycan Respublikasında xanəndəlik təhsili almış Əmirsepehr repertuarında qərb klassikası, rok, pop kimi müxtəlif musiqi janrlarını ifa etmişdir.

Çengiz Mehdipur aşq sənətinin ənənəvi sisteminin mövcudluğuna dərinəndə şübhə ilə yanaşır və özünün aşqlıq dövrünün sonu kimi açıq şəkildə ifadə etdiyi yenilikləri axtarır: "Cəmiyyətdə baş verən dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, insanların ənənəvi aşq musiqisinə marağı azalır, formallaşır və aşq dövrü bitməkdədir. Bir gün ozanlar öz yerini aşqlara verdikləri üçün aşqlar da yeni növ üçün arena hazırlamalıdır. Aşq musiqisinin üroyi, bilmirəm kimdən və hansı musiqidən çıxacaq. Gələcəkdə amma bilirəm ki, bu sənətin ənənəvi üsulu son dövrünü yaşayır.

Aşığıql üslubunun Azərbaycanın mədəni mühitində yox olub-olmamasından asılı olmayaraq, Çengiz Mehdipurun aşığıq musiqisini ifa etmək yanaşması bir qədər əvvəl qeyd etdiyimiz “Dəyişikliklərlə uyğunlaşma edilib” yanaşmasına uyğundur. Əslində, Aşığıq musiqisinə bu cür yanaşma və onun müxtəlif musiqi elementləri ilə birləşməsi qloballaşma prosesinin perspektivlərindən qaynaqlanır. Stülmanın qeyd etdiyi kimi, qloballaşma prosesində musiqi üslubu yaradan yerlərin və insanların rolunun azalması ilə bütün musiqi alətləri və üslubları mədəniyyət məhsulu kimi global mədəniyyətin bir hissəsidir (Stülman, 1999:57). Lakin yerli və qeyri-ədoğma qarşılaşmaları, müxtəlif mədəni cərəyanların bu sənətə necə təsir etdiyini anlamaq, ondan təsirlənmək daha dərin araşdırma tələb edir.

Festivallar və aşığıq musiqisi

Müxtəlif mədəniyyətdaxili (emik) və ya mədəniyyətdənənar (etik) səviyyələrdə fəaliyyət göstərən ünsiyyət vasitəsi və kollektiv fəaliyyət kimi festivallar onilliklərdir ki, aşığıq musiqisini təqdim edir. Aşığıql ənənəsi başqa mədəniyyətlər və müxtəlif musiqi növləri ilə şənliklərlə yol açmaqla yanaşı, həm də müstəqil şəkildə aşığıq musiqisi və şeir məclislərinin yaranmasının şahidi olmuşuq.

1978-ci ildən sonra İranda musiqiyə qarşı sət məhdudlaşdırıcı mühit hökm sürürdü. Konsertlər və festivallar bağlandı, radioda yalnız inqilabi himnlər və matəm yürüşləri verildi. Bu sərtliyə xalq musiqisi, o cümlədən aşığıq musiqisi də daxil idi. İnqilabdan sonra musiqi siyasətçiləri 80-ci illərin ikinci yarısından etibarən naməlum işarələrlə və dəyərlərlə, mükəmməllik, orijinallıq, vultarlıq, ənənə və s. hökumət tərəfindən mədəni yanaşmalara edilən bəzi dəyişikliklər, İrannın rəsmi çalğı musiqisi və müxtəlif bölgələrin o cümlədən aşığıq musiqisi, mənəvi musiqi olduğı və cəmiyyətin düşüncəsinin yüksəldilməsində təsirli ola biləcəyi adı ilə öz yerini tapdı.

1983-cü ildə İnqilab məhnləri və ilahilər festivalı adı altında ilk Fərc musiqi festivalı keçirildi və festivalın ikinci ilində aşığıq musiqisi də açıldı. 1984 və 1985-ci ilin fevralında xüsusi məktub əsasında birinci və ikinci inqilabi himnlər və məhnlər festivalı keçirilmişdir həmin festivalda Təbrizdən olan aşığıq Əbdül Əli Nuri və aşığıq Rəsul Qurbani çıxış etdilər. Üçüncü il diqqət mərkəzində idi. Rayon musiqisi üzrə

və bir neçə aşığıq iştirak etmişdir. 1988-ci ildə festival rəhbərliyinin təqdim etdiyi hesabatda bu proqramda iştirakın şərti belə ifadə edilirdi: “İştirakçılar proqramlarını mədəniyyətdən qaynaqlanan şeirlərlə yanaşı, bölgənin yerli və xüsusi alətləri ilə ifa etməlidirlər. Öz xüsusi inanclarını ifa etməlidirlər. və inancları yerli ləhcə ilə birlikdə” (Fərci Rad, 78). Bu baxımdan daha yaxşı qiymətləndirmək üçün bölgələrin musiqisi üzrə ekspert münəsilər də nəzərdə tutulub. Qeyd etmək lazımdır ki, həqiqiliyin qorunması nöqtəyi-nəzərini açıq şəkildə vurğulayan bəxış bucağı, bu ölkənin mədəni-sosial mövzularda müzakirəsi yolu ilə olmuşdur. Məsələn, 5-ci Fərc Musiqi Festivalının (1988) münəsilər heyətinin bəyanatında deyilir: “Yerli musiqinin orijinallığının qorunması və adət-ənənələrin, o cümlədən alətlərin, geyimlərin, sözlərin, məhnlərin və ifanın qorunması hər bir qrupun vacib məsələlərindən biri kimi diqqət yetirməlidir.

1998-ci ildə İranda dofo olaraq Kirman şəhərində xalq musiqisi festivalı keçirilib və bu gün də davam edir (www.ifmr.ir). Kirman şəhərində keçirilən bu festival ölkənin digər bölgələrinin musiqiləri ilə yanaşı, aşığıq musiqisinin də ifasına uyğun platforma və imkan yaradıb. Musiqiçilər arasında müsabiqənin keçirilməsi, veteranların şərəfləndirilməsi kimi tədbirlər bu proqramın əsas hissəsini təşkil edir. Məsələn, bu festivalda aşığıq Həsən İskəndəri fərci ad qazanıb. Aşığıqların başqa yerlərdən olan şeir və musiqi ifaçıları ilə yanaşı çıxış etmək üçün dəvət olunduğı festivallarda, Türkiyənin vilayətlərində də bu sənətə həsr olunmuş bir neçə məclislər təşkil olunub. Hər ilin sentyabr ayında Zəncan şəhərində keçirilən “Kül” festivalı türk həyatının digər mədəni aspektləri ilə yanaşı, aşığıq musiqisini ifa etmək imkanı yaradır. Bu proqram Zəncan vilayətinin mədəni irs təşkilatı tərəfindən şorbə bəşirməyə diqqət yetirməklə təşkil edilir və musiqi alətlərinin ifası və əl işləri də bu festivala daxildir. Digər proqram isə hər ilin son cüma günü Mianeh şəhərindən on beş kilometr aralıda yerləşən Kayflan Kohda keçirilən “Dağçı Lar Bayramı”dır. Alpinistlərin bayramı mənasını verən Dağçı Lar Bayramı 2007-ci ildən Mianeh şəhəri Alpinizm Komitəsinin səyləri ilə hər il keçirilir və şeirdən tutmuş musiqiyə kimi aşığıq sənətinin ifasına imkan yaradırlar. Həncinin, 2020-ci ildə Kəbudar Ahəng

şəhərində ilk “aşqlar bayramı” proqramı keçirilib və Həmədan vilayətinin aşqlarının ifa etmək imkanı yarandı. Kəbudər Əhəng İslam Mədəniyyəti və İrşad İdarəsi bu proqramın təşkilinə cavabdeh idi və Həmədan vilayətinin yeddi şəhərdən olan aşqlar iki gün ərzində bir araya gəlirlər.

Dövlət sektoru tərəfindən dəstəklənən festivallar daha çox orijinallığın və mədəni mükəmməliyin qorunması kimi dəyərləri təbliğ etdikləri fikrinə sadıqdırlar. Bununla belə, bu dəyərlərin dəqiq tərifləri verilməmiş və bəzən mədəniyyət siyasətini həyata keçirən şəxslərin fərqli baxışları səbəbindən onların sərhədləri dəyişdirilmişdir. Lakin bu tamaşalar öz ilkin kontekstindən və funksiyasından ayrılaraq ritual funksiyası yerinə əyləncə və turistik xarakter almışdır. Bu təqdimat tərzini muzey sənəti ilə müqayisə etmək olar. Psixozanalitik (filosof) Moeen Kamalini dediyi kimi, zaman və məkanın iki kateqoriyasının ondan qovulması səbəbindən əbədi qayıdış doğuran ritualın xüsusiyyətinin ondan uzaqlaşdığı bir fenomen (Moeen Kamali ilə müsahibə, 1401). Buna baxmayaraq, görünən odur ki, aşq musiqisinin səhnə ifalarında istər konsert, istərsə də şənlik olsun, bədii özgəninkiləşdirmə formasını qəbul etməkdən başqa yol yoxdur və məkan kimi ritual tamaşanı təşkil edən bütün psixoloji elementləri gözəlmək lazım deyil. , festivallarda və konsert salonlarında vaxt və tamaşaçı. Məhəmmədrza Dərvişi İranda xalq musiqisi araşdırmalarının qabaqcıllarından biri kimi xalq musiqisi muzeyinə çevirmə prosesini də qaçılmaz bir hal kimi dəyərləndirib: “Sizin və mənim etnik musiqimizi yağcam və muzey kimi görməyimiz, bu gün konsert salonunda formaya düşməsi qaçılmaz bir fəsaddır” (Dərvişi 1373, 28). İnqilabdan sonra müxtəlif bölgələrdə aşq musiqisinə və xalq musiqisinə dəstək verən iki dövlət qurumu aşq musiqisindəki inkişaflarda rol oynayan İslami İrşad Nazirliyinin Musiqi İdarəsi və İslam Respublikası Bədii Tərcümə idi. Görünür, tamaşa kimi dırçılmək niyyəti - festivallarda gördüklərimiz kimi - yoxsa maksimum tamaşaçı cəlb etmək məqsədi ilə - konsertlərdə gördüklərimiz və eşitdiklərimiz kimi - istifadə və funksiyasının dəyişdiyinin şahidi oluruq. Aşq musiqisi, qəsdən və ya zorla, aşqların ifa tərzinə və

no olduğuna təsir etməklə yanaşı, ifaçılarla dinləyicilər arasındakı münasibəti də dəyişdirən bir vasitədir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Albright, Charlotte

1998“ The Azerbaijani Ashiq: A Musician’s Adaptations to a Changing Society ”.

Edebiyat: The

Journal of Middle Eastern Literatures 2 (1-2): 205-217.

Sandvoss, Ernst R

1994 Philosophie im globalen Zeitalter. Eine Tetralogie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Stillman, Amy Ku’uleialoha

1999“ Globalizing Hula ”.Yearbook for Traditional Music 3 1 :57-66

Wallace, Anthony F. C.

1956: 81-262(2)“ .Revitalization Movements ”.American Anthropologist, n.s., 58

درویشی، محمدرضا

1373 سنت و بزرگی فرهنگی در موسیقی ایران. ویرایش 1. سازمان تبلیغات اسلامی.

رئیس، امیر. 1396

« جشنواره و جشنواره ای کردن » ترجمه ساسان قاضی. ماهور، ش 75. تهران: 43-124.

فخرایی راد، ارمان

1397 بررسی جریانهای احیاگرانه و اصالت گرانه در موسیقی مردمی نواحی ایران، پایان نامه تحصیلی

جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد رشته اتنوموزیکولوژی

گرامشی، آنتونیو.

1377 دولت و جامعه منی، انتشارات جاجرمی

После иранской революции 1978 года основными государственными учреждениями, которые поддерживали ашугскую и народную музыку в разных регионах Ирана были: Музыкальный отдел Исламского Министерства Ириад, сыгравший роль в развитии ашугской музыки и Художественный департамент Исламской Республики. Здесь мы наблюдаем изменение в использовании функции ашугской музыки, будь то с намерением возродиться как спектакль — как мы видим это на фестивалях — или с целью привлечь максимальную аудиторию — как мы видим и слышим это на концертах. Музыка ашугов - это средство, которое меняет отношения между исполнителями и слушателями, намеренно или принудительно, в дополнение, как и что исполняют ашуги.

Ключевые слова: Ашуг, Иран, революция, фестиваль, концерт.

MIR SHAHABEDDIN CHILAN

THE INFLUENCE OF MODERNITY ON THE ART OF ASHUG MUSIC

SUMMARY

After the Iranian revolution in 1978, two state institutions that supported ashug music and folk music in different regions of Iran were: the Music Department of the Ministry of Islamic Leadership, which played a role in the development of ashug music, and the Artistic Sect of the Islamic Republic. Here we see a change in the use of the feature, whether with the intent to be reborn as a performance - as we see at festivals - or with the goal of attracting the maximum audience - as we see and hear at concerts, Ashug music is a medium that changes the relationship between performers and listeners, intentionally or forcibly, in addition to influencing how and what ashugi perform

Keywords: Ashug, Iran, revolution, festival, concert.

Gəncə Dövlət Universitetinin "Musiqi fənləri"
kafedrasının avazçilik üzrə müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfi doktoru, dosent
E-mail: abdurahmanova.irada@mail.ru

QARA QARAYEVİN YARADICILIĞINDA NİZAMİ GƏNCƏVİ POEZİYASININ TƏCƏSSÜMÜ

Xülasə

Azərbaycanın dahi şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin poetik irsi görkəmli bəstəkarımız Qara Qarayevin yaradıcılığında özünəməxsus yer tutur. Q. Qarayev Nizami Gəncəvinin poetik irsini müxtəlif janrlı əsərlərdə uğurla təcəssüm etdirmişdir. 1939-cu ildə Cabbar Qaryaqdoğğunun ifasından bəstəkarın səs və simfonik orkestr üçün yazdığı "Üç təsnif"də ("Leyli", "Şirin" və "Sarənc") dahi şairin "Leyli və Məcnun" və "Xosrov və Şirin" poemalarının qəhrəmanları vəsf edilir. Nizami Gəncəvinin fəlsəfi dünyasından bəhrələnən bəstəkarın Böyük simfonik orkestr üçün yaratdığı "Leyli və Məcnun" simfonik poeması (1947), "Payız" lirik a kapella xoru (1947), "Yeddi gözəl" simfonik süitəsi (1949), "Yeddi gözəl" baleti (1952), "Leyli və Məcnun" birlərdəli xoreoqrafik poeması (1969) Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən qiymətli incilərindəndir.

Açar sözlər: poeziya, bəstəkar, musiqi, janr, simfonik poema, balet, obraz.

Dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı hər zaman yüksək bədii, fəlsəfi dəyər, zəngin məzmunu ilə yaradıcı insanları düşündürmüşdür. Nizamiyə böyük hörmət və məhəbbətlə yanaşan sənətkarlar şairin yaradıcılığını zəngin mənbə hesab etmiş və dünyaya səs salan nadir sənət əsərlər yaratmağa müvəffəq olmuşlar.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin yaradıcılığında

Azərbaycanın dahi şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin poetik irsi özünəməxsus yer tutur.

Q. Qarayev Nizami Gəncəvinin poetik irsini müxtəlif janrlı əsərlərdə uğurla təcəssüm etdirmişdir. 1939-cu ildə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından bəstəkarın sas və simfonik orkestr üçün yazdığı "Üç təsnif"də ("Leyli", "Şirin" və "Sarənc") dahi şairin "Leyli və Məcnun" və "Xosrov və Şirin" poemalarının qəhrəmanları vəsf edilir [1, s.256].

Nizami Gəncəvinin fəlsəfi dünyasından bəhrələnən bəstəkarın Böyük simfonik orkestr üçün yaratdığı "Leyli və Məcnun" simfonik poeması (1947), "Payız" lirik a kapella xoru (1947), "Yeddi gözəl" simfonik süitəsi (1949), "Yeddi gözəl" baleti (1952), "Leyli və Məcnun" bürpərdəli xoroqrafik poeması (1969) Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən qiymətli incilərindəndir.

Qara Qarayev musiqisinin ən əsas cəhətlərindən biri onun milli və ümumbəşəri musiqi ifadə vasitələrini böyük istedadla yaradıcılıq süzgecindən keçirməsindədir. Məhz bu cəhət Azərbaycan bəstəkarının Nizami dühasından bəhrələnmək yaratdığı "Leyli və Məcnun" simfonik poemasına, "Yeddi gözəl" baletinə və s. əsərlərinə geniş dinləyici auditoriyalarının diqqətini cəlb edib böyük rəğbətini qazandıra bilmişdir.

1947-ci ildə Qara Qarayev Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 800 illik yubileyi ilə əlaqədar "Leyli və Məcnun" simfonik poemasını yazır. Bu əsər bir hissəli simfonik poema üçün ənənəvi olan sonata formasında, lakin yeni traktovkada yazılmışdır.

Nizami "Xəmsə"sinin motivləri əsasında yazılmış bu poemada güclü hiss və duyğuların səmimiyyəti, humanist məzmun və obrazların rəngarəngliyi geniş əks olunmuşdur. Poemanın qəhrəmanları Leyli və Məcnun feodalizm qaydaları şəraitində məhv olurlar, lakin onların əbədi və gözəl məhəbbəti şəx qüvvələrə qalib gələrkə yüksəkliklərə qalxır.

Eşq heç itə bilməz izsiz, soraqsız;

Sevgi, eşq dediyin daim yaşardır –

Hələ ki, insan var, eşq də vardır [4, s.211].

Q. Qarayev Nizami poemasının məzmununu dərin ümumləşdirilmiş musiqi obrazları vasitəsilə çatdırır, əsas diqqətini dahi şairin poetik irsinin ümumbəşəri motivləri, psixoloji və fəlsəfi mahiyyəti üzərində cəmləşdirir. Burada Nizami yaradıcılığının əsas mövzusu olan – ülvə məhəbbət hissələrinin hətta ölümün üzərində belə qələbə çalması öz geniş əksini tapmışdır.

Bəstəkarın diqqət mərkəzində dahi şairin yaratdığı qəhrəmanların mənəvi aləmi, onların əxlaqi və ruhi mükəmməlliyi durur. Onların hər ikisi üçün məhəbbət yaşamaqdır, həyatın mənasıdır. Əsərin faciəvi sonluğuna baxmayaraq sevgililər bütöv cəmiyyət və onun ideoloji prinsipləri üzərində mənəvi qələbə qalır.

Q. Qarayev musiqisində Nizami poemasında verilmiş obrazların ardıcıl canlandırılması müşahidə olunmur. Süjetin gedişatının təfərrüatlarını bir kənara qoyan Q. Qarayev, mərkəzi humanist ideyanı – məhəbbətin tərənnümünü ön plana çəkir.

Musiqişünas alim S. Qurbanliyeva yazır: "Nizaminin lirik poema aləminə nüfuz edən bəstəkar, keçmiş haqqında həyəcanla, böyük həərətə danışır, məlum məzmunu böyük bədii təsir gücünə malik novator əsərində əks etdirir. Nizaminin müəyyən təhkiyə xüsusiyyətlərinə malik poeması böyük ideya-bədii əhəmiyyəti və dərin məzmunu ilə Q. Qarayevin müasir üslublu musiqisində kəskin dramatik səsini tapır." [6, s. 137]

Dramatik, faciəvi və yüksək-lirik obrazların təzadlığının kəskinliyi, onların açılmasının gərginliyi, dinamikası son dərəcə təmliq və məntiqliklə seçilən musiqinin əvvəldən axıra kimi inkişafının fəallığına rəvəc verir.

Əsərin Giriş hissəsində əsas və köməkçi partiyalarda verilmiş obrazlar təzadlı poemanın dramatik münəqqəsinin əsasını təşkil edir. Poemanın Girişi qaçılmaz faciəvi təleyin obrazlarını əks etdirir. Təzadlı orta hissəyə malik üç hissəli kompozisiyada müdhiş qüvvə, etiraz, kədər, şikayət, həyəcan ağırsı və ümidizlik intonasiyaları səslənir. Əsərin Giriş hissəsində verilmiş mövzu poemanın musiqi dramaturgiyasında mühüm rol oynayır və əsərdəki münəqqəsinin əsasını qoyaraq, bütün sonrakı mövzular üçün mənbə kimi çıxış edir.

Girişin əsas obrazı iki, təzadlı – sət lakonik təzis və sanki birincindən yaranmış

lirik-dramatik, ehtiraslı-çılğın elementdən ibarət mövzuda öz öksini tapır. Girişin əsas fikrini ifadə edən və özündə ən səciyyəvi intonasiya çalarlarını cəmləşdirən bu birinci tezis, sözün tam mənasında, təcridən açıdır. Üçdən və onun səslənmələrinin sonrakı gedilərlərində, sonrakı hər bir çalar inkişafında, materialın yeniləşməsində “əhatələnmə”, “pərdələnmə” səciyyəvi intonasiyası sanki mövzu - tezislərin həddlərini “fərqələndirir”. Arıq mövzunun lap əvvəlində funksional təfəkkürün və modallığın mövzunun kəskin-gərgin səslənməsində mühüm rol oynayan sintezi maraq doğurur. Məsələn, mövzunun tonallığı “qeyd edən” (h-moll) konar səslərinin (fis-h) nəzərə çarpdırılması, vurğulanması yüksək köməkçi səslərdən keçərək (f-fis) “maye” pərdədən (“e”) əsas tonun medianasına (“e”- “fis”- dan “h”-a) sıçrayış kadensiyaya keçid üsulu ilə üst-üstə düşür. Bu aşağı istiqamətdə kvinta sıçrayış kadensiyanın ritmik cizgisi - əsas ton ətrafında rəvan oxu tərzli melodiyadan ilkin ritmik cizgidən fərqlənən kəskin sinkopa ilə vurğulanır. Sonradan məhz mövzunun başlanğıc hissəsi inkişafa məruz qalır, kadans iso daqiq təkrarlanaraq, intonasiya cəhətdən bölmələri vahid musiqi fikrində birləşdirir. Melosun milli ahang düzümü (“Şur” üstüdə səslənən melodiyalar üçün tipikdir) mövzuda ladi (“e”) həm aşağıdan “əhatələndirmə”, səsləndirilmə (ton səsləri - e - d) vasitəsi ilə, həm də yuxarıdan müqayisə edilə bilən fa - bekar - fa - diyez (yarım ton və ton) səslərinin “fərqələndirilməsi” melosun milli - ahang düzümünə dəlalət edir.

“Şur” məqamının əsas pərdələrinin nəzərə çarpacaq dərəcədə vurğulanması, məsələn, tonallığı “deformasiya etdirən” (h-moll) “fa - bekar” kimi, mövzuya parlaq səciyyəvi obrazlığı verir və bununla da onun çalarlarının özünəməxsusluğunu müəyyən edir. Səslərin tipik lad alterasiyası (fa bekar - fa diyez), mövzunun ekspozisiyası təsvirində verilmiş konflikt melodiyaya kəskinlik verərək, münəqişəli inkişafın fəal potensialına çevrilir.

Əsərin Giriş hissəsi poemanın əsas sonata bölməsinin (Poema işlənməmiş sonata formasında yazılmışdır) özünəməxsus plaqaq predikt xarakterini təcəssüm etdirir.

Dramatik, gərgin inkişafı əsas partiya öz ekspressivliyi, ehtiraslılığı ilə Girişin obrazları ilə təzad təşkil edir. O, qaçılmaz gerçəkliklə üzləşmiş üsyankar qəhrəmanı

obrazlarla səsleşir. Giriş kimi üç hissəli əsas partiya da dinamik, gərgin inkişaf edərək, onun yeni-yeni cəhətlərini açır.

Poemanın repriz hissəsində Girişin artırılmış tərzdə, əsas partiyanın punktili ritmik təsviri fonunda kontrapunkt səslənməsi maraq doğurur. Bu, poemanın faciəvi zirvə nöqtəsidir. Lakin tezliklə o, əsas partiyanın mövzusu tərəfindən tamamilə “arıyır”, bu da qəhrəmanların məhkumluğundan xəbər verir.

Əsas və köməkçi partiyalar arasında dərin fasilə onların arasındakı obraz təzadlığını gücləndirir.

Köməkçi partiya nurlu, saf, əbədi, gözəl, ali və fədakar məhəbbət obrazını açır. Əsas partiyanın emosional dolğun mövzusunun əvəz edən ecazkar, porvazlı, melodik axının genişliyi əsas partiya ilə təzad təşkil edir. Tamamlayıcı partiya tonallığına görə köməkçi partiya yaxındır, bu da köməkçi partiyada yaradılmış obrazın xarakterinin bütövlüyünü vurğulayır. Köməkçi partiyanın sonluğu aydın və nurlu səslənir, işıqlı idealları, saf, təmiz məhəbbətin tənənsini təsdiqləyir.

Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun” simfonik poeması – Azərbaycan xalq yaradıcılığı xüsusiyyətlərinin dərin düşünilmiş parlaq nümunəsidir.

Musiqişünas alim L.Karagöçəva “Qara Qarayev” kitabında yazır: “Poemanın musiqisində xalq melosuna xas olan ayrı-ayrı lad intonasiyaları eşidilir. Məsələn, əsas partiyada “Şuştar” ladinin intonasiyaları səslənir. Musiqi obrazlarının inkişafında muğam incəsənətindən irəli gələn zərif, incə ritmik dairələr diqqəti cəlb edir.”[7, s. 72-73]

Beləliklə, simfonik dramaturgiya prinsiplərinə əsaslanan poemada həm də muğam inkişafı prosesual montaj cəhətdən öz həllini tapdı. Məlumdur ki, muğam kompozisiyasının hər bir bölməsi özünün kifayət qədər qapalı xarakteri ilə fərqlənərək eyni zamanda emosional psixoloji zirvəyə yüksəlmək nöqtə-nöqtərindən yeni, daha yüksək pilləyə ucalmış oldu.

Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun” simfonik poemasının səhnə ekvivalenti olaraq istedadlı baletmeyster Nailə Nazirova 1969-cu ildə birpərdəli baletə imza atdı. Simfonik poema balet janrında özünün “sözsüz, susqun gözəlliyi” ilə parlaq səhnə təcəssümünü tapdı.

Nizami obrazlarından ruhlanan Q.Qarayevin 1949-cu ildə yazdığı “Yeddi gözəl” simfonik süitəsi dünyanın bir çox ölkələrində dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır. “Yeddi gözəl” baletinə daxil olan məşhur “Vals”, “Brilyant” xalq rəqsi əsasında yazılmış “Tələklərin rəqsi”, “Yeddi gözəl”in ayrı-ayrılıqda portreti məhz ilk dəfə süitədə səslənmişdir.

Görkəmli librettoçu İ.Hidayətzadənin taklifi ilə bəstəkar Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sinin motivləri əsasında “Yeddi gözəl” baletini yazır. Balet 1952-ci ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur və o gündən bütün dünyanı fəth edir.

“Yeddi gözəl” baletində bəstəkar ardıcılıqla əsərin əsas qayosini təşkil edən məhəbbət, əxlaqi kamillik, xalqın xoşbəxtliyi naminə mənəvi fədakarlıq ideyasını açır. Nizami poemalarında dəfələrlə azadlıqsevən insanlar, yəni zəhmətkeş insanlar haqqında fikirlər öz əksini tapmışdır. Qara Qarayev də öz baletində məhz bu mövzunu vurğulayaraq xalqı əsas qəhrəman kimi təqdim edir və bu, onun əsərinin ideya məzmununu təşkil edərək, baletin ictimai motivlərini kəskinləşdirir.

“Leyli və Məcnun” simfonik poemasında bəstəkar etiraz səsinə qaldıraraq xeyirli şərin toqquşmasını göstərirsə, “Yeddi gözəl” baletində xalqın taleyi ilə ayrılmaz təllərlə bağlı olan insanın orta əsrlərin zülm və əsarətinə qarşı mübarizəsini açıqlayır. Baletdə Nizaminin eyniadlı poemasının süjet fabulası deyil, şairin yaradıcılığında istiqamətverici olan əxlaqi-etik mövzu əsas götürülmüş və ön plana çəkilmişdir.

Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletinin musiqisində Nizami yaradıcılığının istiqamətverici əxlaqi-etik mövzusu böyük emosional qüvvə və psixoloji dəqiqliklə səslənmişdir. Parlaq teatral musiqi, qabarıq obrazlar, dramaturji konfliktin simfonik üsulla açılması, həyəcanlı musiqi xoreoqrafik faciənin əsas cəhətləridir.

Bəstəkar və baletmeyster əsərdə Nizami Gəncəvi poemalarının ümumi ideya istiqamətini, bütün “Xəmsə”nin əsas mövzusunun saxlamağa çalışmışlar. Şairin zəhmətkeş xalqın həyatı ilə bağlı fikir və düşüncələri baletnin yaradıcıları üçün əsas amil olmuşdur. “Yeddi gözəl” baletində əsas qəhrəmanlarla yanaşı, xalqın obrazı ardıcıl inkişafda göstərilmişdir.

Qara Qarayevin baletinə xas olan əsas xüsusiyyətlərdən biri - baletdə divertismentlərin və əsas mövzudan yayınan heç bir epizod və əlavə nömrələrin olmamasıdır ki, bu da dinləyicidə xüsusi maraq doğurur.

Baletin musiqisi əsil milli musiqidir, bəstəkar xalq musiqisinin xüsusiyyətlərindən burada geniş istifadə etmişdir. Baletin bir çox obrazları, xalq, Böhrəm şah, onun qulluqçuları, Mənzər, yeddi gözəl leytmotiv sistemilə xarakterizə edilmişdir. Xalqın nümayəndəsi Aişənin Böhrəm şahı olan yüksək məhəbbəti, onun faciəsi baletin əsas lirik xəttidir. Aişə ilə bağlı olan musiqi parçaları baletin ən gözəl, valehedici səhifələridir.

Balet böyük müvəffəqiyyətlə dünyanın bir çox teatr səhnələrində tamaşaya qoyulmuşdur.

1982-ci ildə “Azərbaycanfilm” kinostudiyası tərəfindən Maqsum və Rüstəm İbrahimovların ssenarisi əsasında “Yeddi gözəl” film-baleti çəkilmiş və musiqi ictimaiyyəti tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır.

Qara Qarayev musiqi əsərlərindən başqa Nizami Gəncəvi yaradıcılığına həsr edilmiş “Əsrlərin sönməz məşəli” adlı elmi məqalənin də müəllifidir. Məqalədə Qarayev deyir: “Nizaminin böyüklüyünü göstərmək üçün özündən sonrakı əsrlərdə müxtəlif millətlərin sənətkarlarına təsir etməsindən, həm də dərin təsir etməsindən əsaslı sübut tapmaq olarmı? Bu təsir rəssamlıqda, nəqqaşlıqda, memarlıqda, musiqidə, xalçaçılıqda və sənətin başqa sahələrində də nəzərə çarpmaqdadır. Nizami Gəncəvi yalnız Şərqlə deyil, Qərbi ölkələrində də məşhurdur. Onun cəhanşümlü əsərləri yüz illərdən bəri Avropa dillərinə tərcümə olunur. XVIII əsrin dahi alman şairi Hötenin Nizamidən hörmət və pərəstişkarlıqla bəhs etməsi təsadüfi deyil. Bəzi xalqların Nizamini öz şairləri adlandırması da maraqlıdır. Yaradıcılığı ilə bütün xalqları, bütün bəşəriyyəti düşündürən məsələləri əhatə edən humanist, bütün millətlərin şairi adlanmağa layiqdir. Bununla bərabər o, əsl Azərbaycan şairidir.” [5, s. 285]

Nizami Gəncəvinin əsərlərinə bəstələnən musiqi əsərləri Azərbaycan mədəniyyətinin qiymətli xəzinəsi hesab edilir.

Nizami Gəncəvi və Qara Qarayev yaradıcılığı hər birimiz üçün milli ifixardır. Nə qədər Azərbaycan xalqı var, onun ölməz sənətkarları da var, olacaq və onları sevonlərin qəlbində daima yaşayacaqdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayeva S. Nizamıdə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı, 2018.- 360 s.
2. Bəstəkar və zaman.(Azərbaycan bəstəkarlarının yubileylərinə həsr edilmiş konfrans materialları və elmi məqalələr toplusu).Bakı, Adiloğlu, 2003.-265s.
3. Qara Qarayevi anarkan.(Məqalələr toplusu). Tərtibçi və redaktor Z.Səfərova.
4. Bakı, Elm , 2002.- 158 s.
5. Qasımoğlu S., İmanova Ü., Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. Bakı, 2017.- 487 s.
6. Səfərova Z. Həmişəyaşar ənənələr. Bakı. Elm, 2000. - 317 s.
7. Rus dilində:
8. Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев, Автотраф, 2009. - 264 с.
9. Карагичева Л. Кара Караев.Москва, Советский композитор,1960.- 463с.
- 10.Сафарова З. Вспоминая Кара Караева. Баку, 2017.- 487 с.

İRADA AB DURAHMANOVA ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРА КАРАЕВА РЕЗЮМЕ

Поэтическое наследие великого азербайджанского поэта и мыслителя Низами Гянджеви занимает особое место в творчестве известного азербайджанского композитора Кара Караева. К.Караев удачно воплотил поэтическое наследие Низами Гянджеви в произведениях различных жанров. Основываясь на впервые исполненном в 1939 году Джаббаром Карыевды текстифы «Лейли», «Ширин», «Сарандж» созданные на слова Низами, композитор создал произведение «Три текстифа» для голоса и симфонического оркестра, в котором раскрываются образы героев таких произведений

великого поэта «Лейли и Меджнун» и «Хосров и Ширин». Бесценными жемчужинами являются симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» для Большого симфонического оркестра (1947), лирическая «Осень» для хора и капеллы (1947), симфонической сюиты «Семь красавиц» (1949), балет «Семь красавиц» (1952), основанная на одноименной симфонической поэме одноактная хореографическая поэма «Лейли и Меджнун» (1969), которые были созданы композитором в результате использования философского мира Низами Гянджеви.

Ключевые слова: поэзия, композитор, музыка, жанр, симфоническая поэма, балет, образ.

İRADA ABDURAHMANOVA THE EMBODIMENT OF NİZAMİ GANJAVI POETRY IN THE WORKS OF GARA GARAYEV SUMMARY

The poetic heritage of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi occupies a special place in the work of the famous Azerbaijani composer Gara Garayev. G. Garayev successfully embodied the poetic heritage of Nizami Ganjavi in works of various genres. According to Nizami's classifications "Leili", "Shirin" and "Saranj", first performed in 1939 by Jabbar Karyagdioglu, the heroes of the poems of the great poet "Leili and Majnun" and "Khosrov and Shirin" are sung in "Three classifications" written by the composer for voice and symphony orchestra. Benefit from the philosophical world of Nizami Ganjavi, the symphonic poem "Leili and Majnun" was created by the composer. For the Bolshoi Symphony Orchestra (1947), the lyric "Autumn" by a cappella choir (1947), the symphonic suite "Seven Beauties" (1949), the ballet "Seven Beauties" (1952), the one-act choreographic poem "Leili and Majnun". Based on the symphonic poem of the same name (1969), it is one of the most valuable pearls of Azerbaijani culture.

Keywords: poetry, composer, music, genre, symphonic poem, ballet, image.

UOT 784

DOI 10.5281/zenodo.8395063

NİGAR MƏLİKOVA

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı,
"Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq" kafedrasının baş müəllimi*

E-mail: m.nigar79@mail.ru

**XALQ ARTİSTİ, PROFESSOR XURAMAN QASIMOVANIN RUS
BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINA MÜRACİƏTİ VƏ
METODİKİ TÖVSIYƏLƏRİ**

XÜLASƏ

Görkəmli opera ifaçısı, Azərbaycan və SSRİ Xalq artisti, professor Xuraman Qasimovanın müasir Azərbaycan vokal sənətinin tədrisində metodikasının xüsusiyyətlərindən bəhs edilir məqalədə əsas məqsəd X.Qasimovanın klassik ənənələrə əsaslanan professional akademik vokal təhsilinin onun pedaqoji metodikasına təsirini göstərməkdir. Həmçinin, məqalədə X.Qasimovanın dərs metodikasında ifaçıların vokal-texniki xüsusiyyətlərini inkişaf etdirərək düzgün nəfəs alma sisteminə nəzarət etməsi ətrafı şəkildə şərh olunur.

Açar sözlər: Xuraman Qasimova, vokal, metodika, konsert.

Azərbaycan vokal məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Zaqafqaziya, Ümumittifaq və Beynəlxalq müsabiqələr laureatı, Dövlət Mükafatı, "Şöhrət", "Şərəf", "İstiqlal" ordenləri laureatı, Azərbaycanın Xalq artisti, professor Xuraman Qasimovanın yaradıcılıq fəaliyyətində Rusiya mədəniyyəti ilə bağlı sahifələr xüsusi maraq doğurur. Məlumdur ki, Azərbaycan vokal sənətinin formalaşması və inkişafında rus vokal məktəbinin mühüm təsiri olmuşdur. Xuraman Qasimovanın bir vokal ifaçısı kimi formalaşması rus-sovet dövrünə təsadüf etdiyinə görə, təbii ki, rus vokal məktəbinin ənənələri və metodiki prinsipləri öz təsirini göstərməyə bilməzdi.

Elo bunun notasıdır ki, Xuraman xanımın vokal ifaçılığı metodikasının xüsusiyyətlərində Qərbi Avropa vokal ənənələri ilə yanaşı, rus vokal məktəbinin də metodikası öz əksini tapmışdır.



*Foto 1. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti,
professor Xuraman Qasimova*

Yaradıcılıq fəaliyyəti dövründə Xuraman xanım dəfələrlə Rusiyanın müxtəlif şəhərlərində, o cümlədən Sankt-Peterburqda qastrol səfərlərində olmuş və zəngin konsert proqramı ilə çıxış etmişdir. X.Qasimovanın repertuarına Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı, rus bəstəkarlarının operalarındakı əsas partiyalar da daxildir. Müxtəlif illərdə X.Qasimova P.İ.Çaykovskinin "Yevgeni Onegin" operasında Tatyana, "İolanta" operasında İolanta, S.Raxmaninovun "Aleko" operasında Zemfira obrazlarını yaradır, rus bəstəkarlarının - P.İ.Çaykovski "То было раннее весной" ("Baharın başlanğıcında"), "Забывь так скоро" ("Bələ tez

unutmaq”), “Колыбельная песня” (“Lay-lay mahnısı”), S.Raxmaninov “Сирень”(“Yasəmən”), “He мой красавица при мне” (“Mənim yanımda oxuma gözəlim”), “Вокализ”, M.I.Qlinka “Желание” (“Arzu”), “Адель”, “Скажи зачем” (“Deyin niyə”) və digər bəstəkarların bir çox romanslarını ifa etmişdir. Xuraman xanım rus mədəniyyəti ilə yaxından tanışdır və rus təbiətinə xas olan xüsusiyyətləri dərinlən duya bilir.

1981-ci ildə Yunanistanın paytaxtı Afinada keçirilən Mariya Kallas adına Beynəlxalq Müsəbiqədə Birinci Mükafata və Qran-Priyo (qızıl medal) layiq görülən Xuraman Qasimova növbəti il Rusiyada daha bir uğur qazanır. Belə ki, o, 1982-ci ildə P.İ.Çaykovski adına ənənəvi VII Beynəlxalq Müsəbiqədə ikinci yer və gümüş medal qazanır. Həmin dövrdən başlayaraq, X.Qasimova keçmiş Sovet İttifaqının bir çox şəhərlərində, eləcə də Amerika, Avstriya, İtaliya, Fransa, Yunanistan, Portuqaliya, Türkiyə, Almaniya və digər xarici ölkələrdə qastrol səfərlərində olur və uğurlu çıxışları ilə Azərbaycan vokal sənətini dünyaya tanıdır. Rusiyanın Sankt-Peterburq şəhərində görkəmli ifaçının səhnə fəaliyyəti xüsusi maraq doğurur.

1980-ci illərin sonunda X.Qasimova bacısı Fidan xanımla birlikdə görkəmli Azərbaycan pianoçusu, Xalq artisti, professor Fəhəd Bədəlbəylinin müşayiətilə Sankt-Peterburq şəhərində S.Raxmaninov adına zalda solo konsert verir. Bu konsert tamaşaçılar tərəfindən böyük maraqla qarşılanır. Dövri mətbuatda konsert haqqında verilən məlumatlarda Qasimova bacılarının oxuma tərzii və solo ifaları ilə dinləyiciləri heyran etməsi, F.Bədəlbəylinin isə müşayiətçi kimi mükəmməl ifası yüksək dəyərləndirilmişdir.

Həmin konsertdən sonra rus musiqişünası Mixail Byalik öz təəssüratlarını belə ifadə etmişdir: *“Xuraman Qasimova bütün əsərləri orijinal dillərdə oxuyub və hansı üslubun ona daha yaxın olduğunu söyləmək çətindir - hər şey mükəmməlliyə yaxın olub. Amma əsas odur ki, hər səslənən anı dolduran mədəniyyətdir... Xuraman Qasimovanın gözəl ifası onun zahiri, görünüşü, gözəlliyi, mədəni rahatlığı, ləyaqəti və təbiiyyətlə dolu səhnə üslubu ilə həmənəmdir. Xuraman xanım Hötenin dediyi fikrin təəssüdüdür ... şairlərin oxuduqları və həmişə oxuyacaqları incə ruhlu əbədî qadın”*. [6].

22.01.1988-ci ildə D.D.Şostakoviç adına Leninqrad Filarmoniyasının M.I.Qlinka adına zalında Xuraman və Fidan Qasimovların növbəti konserti uğurla həyata keçdi. Onları müşayiət edən məşhur pianoçu, Rusiyanın Əməkdar artisti, Moskva Dövlət Konservatoriyasının, Tel-Əviv və Yerusəlim Akademiyalarının professoru Yevgeniy Şenderoviç öz kitabında xatirələrini bölüşərək yazdı: *“Bolqariyaya səfərdən sonra Xuraman Qasimova ilə dostluq və yaradıcılıq münasibətlərimiz davam edirdi. Moskva və Leninqrad tamaşaçılarını Fidan və Xuraman bacıları ilə tanış etmək üçün maraqlı konsert proqramı düşünürdük. Hər iki bacı gözəl səsə malik, mükəmməl vokal məktəbi keçmiş, yüksək ifaçılıq mədəniyyətinə sahib müğənnilər - və hər ikisi soprano”* [8, s. 153-154].

Bu gecədə Xuraman xanımın ifasında maraqlı proqram təqdim olunmuşdur:

1. V.A.Motsart – “Schrei fleyta” operası Paminanın ariasi.
2. F.Şubert – “Ты мой угой” (“Sən mənim huzurum”) “Блаженство” (“Rahatlıq”)
3. R.Şuman – “Посвящение” (“İlah”) “Лето”
4. N.A.R.Korsakov – “Çar gəlini” operası Marfannın ariyası. “Звонче жаворонка пенье” (“Torağayın səsindən yüksək”) “Реддеет облаков летучая гряда” (“Uçan buludlar seyrəkləşir”)

Belə ki, X.Qasimova Sankt-Peterburqda tanınmış Mariinski teatrının bədii rəhbəri və baş dirijoru, Dövlət Mükafatı laureatı Valeriy Georgiyevin təklifi ilə bura dəvət olunur. Dünya şöhrətli dirijor azərbaycanlı ifaçı ilə Mariinski teatrının əməkdaşlığının gözəl noticələr verəcəyinə və onun buradakı çıxışlarının rusiyalı musiqisevərlər üçün maraqlı olacağına əmin idi.

Həmin dövrdə Xuraman xanım N.A.Rinski-Korsakov adına Sankt-Peterburq Opera və Balet Teatrında C.Puççininin “Bohema” operasında Mimi partiyasını ifa etmişdir. Opera tamaşasının dirijoru Vadim Afanasyev Xuraman xanımın ifasından sonra öz təəssüratlarını belə bildirmişdir: *“Xuraman Qasimova bütün zalı səsinin*

gözəlliyi və yüksək səhnə bacarığı ilə heyran etdi” [5].

Tələbbər və eyni zamanda dünyanın bir çox tanınmış vokalçıların çıxışlarını izləyən rus dinləyiciləri tərəfindən Xuraman xanımın ifası uğurla qarşılanır. Elə həmin dövrdə görkəmli sənətkara Sankt-Peterburq Opera və Balet Teatrının rəhbərliyi Avropa ölkələrinə (Almaniya, İtaliya və Fransa) olan uzunmüddətli turnedə opera tamaşalarında əsas partiyalarla çıxış etməyi təklif edirlər. Xuraman xanım çox böyük təəssüf hissi ilə bildirir ki, həmin dövrdə onun səhnhəndə olan problemlər belə maraqlı bir təklifdən imtina etməsinə səbəb olur.

Xuraman xanım görkəmli müğənni olmaqla yanaşı, həm də istedadlı pedaqoqdur. Onun pedaqoji metodikası Azərbaycanda vokal sənətin tədrisində mühüm mərhələ təşkil edir. X.Qasımovanın klassik ənənələrə əsaslanan professional akademik vokal təhsili alması onun pedaqoji metodikasında öz təsirini göstərir. Görkəmli ifaçı öz metodikasında ənənəvi tədris metodları ilə yanaşı, çoxillik yaradıcılıq fəaliyyəti nəticəsində malik olduğu prinsiplərə də əsaslanır. Artıq uzun illərdə ki, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında “Solo oxuma və opera hazırlığı” kafedrasına rəhbərlik edən Xuraman xanım klassik oxumanın əsas metodiki prinsiplərini formalaşdırmağa nail olmuşdur. O, bir pedaqoq kimi gənc vokal ifaçıların hətərəfli şəkildə formalaşdırılmasına çalışır, onların səs imkanlarını düzgün istiqamətləndirmək mövqeyində Avropa təhsil sistemində əsaslanır. Xuraman Qasımovanın təhsil metodikasında tələbçinin istedadından əlavə, əldə olunan biliklərin düzgün şəkildə yönəldilməsi prosesi çox vacibdir. Təmiz intonasiya və səsən uçuşu, rahat, təbii şəkildə səsənənəsi ifanın gözəlliyi və parlaqlığıdır. Əsasən yüksək notların daha yumşaq, nəfəs üzərində oxunması və düzgün şəkildə yönəldilməsi onun metodikasında xüsusi ilə diqqət verilən proseslərdən biridir. Onun fikrincə səs tellərinə güc tətbiq edərək oxumaq, böyük səsə malik olmaq demək deyildir. İfa insanın ruhunu oxşayaraq səsə vasitəsilə ifadəsini formalaşdırmaqdır. İntonasiya üzərində işləmək, düzgün oxuma tərzinə nail olmaq üçün zaman, istəq və əzmkarlıq lazımdır.

Peterburq Konservatoriyasının professoru N.A.İretskaya dərş prosesini italyan dilində olan sözlərdən “speme”, “bene”, “pene” və s. kimi səs tapşırıqlarla

başlayaraq Abt və Viardonun çalışmalarına daha çox istinad edirdi. Dərş nəfəsin burunla ciyəra götürülməsi qabırğaların genişlənməsi və qarın hissəsinin üstünə tərəf dərşilməsi prosesi, nəfəs qimnastikası hər dərşin əsas tapşırığı idi. Ən böyük problem – ifaçının bağışlanmaz günahı onun təmiz olmayan dərş intonasiyası və aşağı səs pozisiyası sayılırdı. Dərşin və düzgün nəfəsalma, sait səsərin sərbəst rahat tələffüzü, tonda konsentrasiya, falş və səsə güc tətbiq edilməsinin qarşısını alır. İfa “qışqırığa” çevrilməməlidir. Gözəl səsən səsənəsi nəfəsin düzgün istifadəsindən asılıdır [7, s. 32-33].

Həmçinin Xuraman Qasımovanın dərş metodikasında ifaçıların vokal-texniki xüsusiyyətlərini inkişaf etdirərək vokalçının ilk mərhələlərdə düzgün nəfəsalma sistemində və səs aparma texnikasına nəzarət edərək buna çox böyük əhəmiyyət verirdi. Müxtəlif səs tapşırıqları “e” “a” “i” “o” “ü”, “di” “de” “da” “do” “du”, “ri” “re” “ra” “ro” “ru”, “ka a al kanay”, “bella donna” və s. kimi çalışmaları dərş prosesini başlayaraq həm də tələbçilərin vokal eşitmə qabiliyyətini inkişaf etdirilməsinə əhəmiyyət verir. Dərş prosesində bir çox səs çalışmaları və vokalizlərdən istifadə edir: Varlamov, Qlinka, Qreçaninov, Sokolovskiy, Troyanovskaya, Aspelunda, Vilenskaya, Konkone, Zeydler, Mərkezi, Lamperti, Abt, Rakov, Lyutxen, Bordoniyi və s.

Biz italyan vokalçılarını dinləyərkən onların samit səsərin daqiq və ifadəli oxunmasını müşahidə edirik. K.S.Stanislavski məşhur bariton Battestinin vokalizlərinin onun oxuması üçün çətinlik yaratdığını bildirərək, sözlərdən və hecalardan istifadə etməsi faktını qeyd edirdi. Professor A.A.Reformatskinin samit səsərin diksiyada tələffüzü formalaşdırması və sait səsərin düzgün və daqiq ifası məhz bundan əsl olduğu iddia edirdi. Fransız dilində isə əksinə, sait səsərin dominant və aparıcı rol oynayır [2, s. 25].

Umberto Mazzeti tələbəsi Nejdanovanın səsini dörd ay müşahidə edərək uzun müddət hardan və necə başlaması qərarını verirdi. Tələbəsinin səsini milli rus təbiətinin italyan oxuma tərzinə və məktəbinə uyğunlaşdırmağa çalışaraq tədris prosesi üzərində çox mülahizələr aparırdı [2, s. 10].

Bütün səs çalışmaları müxtəlif məqsəd daşıyır:

1. Düzgün səsaparma üçün sait səslərin oxunması (hər tələbə üçün fərdi ola bilər);
2. Sait səslərin samit səslərlə birləşdirərək oxunması;
3. Orta diapazonda (medium) rahat və oxunaqlı səsənmə;
4. Səsin texniki inkişafı və elastikliyi;
5. Piano “p” nüansında oxumaq bacarığı, filirovka və trellər;
6. Registr düzənlənməsi.

Bu tapşırıqların yerinə yetirilməsi səsin texniki imkanlarını inkişaf etdirir. Lakin bu çalışmaların oxunması mexaniki, formal bir formaya gətirilməməlidir” [2, s. 18].

Səsin imkanlarının düzgün istiqamətləndirilməsi ilə yanaşı, X.Qasımovla həm də tələbələrə ifa etdiyi əsər üzrə nəzəri biliklərə malik olmasını da vacib bir şərt kimi irəli sürür. O hesab edir ki, tələbə ifa etdiyi əsər haqqında hərtərəfli məlumat malik olub, əsərin ruhunu duyub obrazını canlandırmağı bacarmalıdır. Mütləq şəkildə Xuraman xanım tələbədə ifa olunan hər hansı bir vokal əsərin bəstəkarının üslubu və onun yaşadığı dövr haqqında məlumatla malik olmağı, musiqi təhlilini etməyi, poetik mətnin düzgün və aydın şəkildə tələffüzünü formalaşdırır.

Onun dərsləri həmişə dinamik yaradıcı mühit şəraitində keçir. Xuraman xanım pədaqoji fəaliyyətini müəyyən bir çərçivə daxilində deyil, daim yeniləşən və müasirləşən prinsiplər üzərində qurur. O, müasir dövürün gənclərinin klassik əsərlərə əsaslanan ifalarının formalaşmasına üstünlük verir. O, metodikasında Azərbaycan vokal sənətinin gələcək inkişaf yollarının perspektivlərini hazırlayan prinsiplərə üstünlük verir. Elə bunun nəticəsidir ki, Xuraman xanımın tələbələri nəinki Azərbaycanda, eləcə də dünyanın bir çox aparıcı opera teatrlarında uğurla fəaliyyət göstərirlər.

Böyük səhnə təcrübəsinə malik olan X.Qasımovla uzun illər boyu nail olduğu vokal ifaçılıq prinsiplərini böyük sənətkarlıqla öz pədaqoji fəaliyyətində tətbiq edir. Onun yüksək istedadının və sənətkarlığının nəticəsidir ki, həm görkəmli vokal ifaçı, həm də istedadlı pədaqoji kimi iki məsuliyyətli işi özündə birləşdirməyi bacarmışdır. Xuraman xanımın vokal ifaçılıq metodikası dünya şöhrətli Azərbaycan opera və estrada müğənnisi (bariton) və bəstəkar, SSRİ Xalq artisti Müslüm

Maqomayev tərəfindən də yüksək dəyərləndirilmişdir. M.Mağomayev müsahibə zamanı ona verilən “Azərbaycanda klassik vokal oxuma məktəbi saxlanılmışdır?” sualını belə cavablandırmışdır: “...tələbələrə əsaslanaraq, deyə biləm ki, Fidan və Xuraman Qasımovlar bu məktəbin ənənələrini saxlamışlar. Mənə nəticə göstərin və mən o məktəbi, pədaqoji tənqim. Təhsildə Qasımovlardan başqa, digərlərini tanıyıram” [3].

Xuraman xanımın akademik əsərlərə əsaslanan metodikası xarici ölkələrdə də yüksək dəyərləndirilir. Görkəmli müğənniyə pədaqoji fəaliyyətlə məşğul olmaq üçün müxtəlif xarici ölkələrin tanınmış musiqi təhsil müəssisələrindən rəsmi dəvətlərlə müraciət olunur. Buna baxmayaraq, Xuraman xanım öz pədaqoji potensialını yalnız milli vokal ifaçılığının inkişafına yönəldir və gənclər üçün müasir tələblərə cavab verən professional səviyyədə yetişdirilməsinə çalışır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Алиева, Н. Bellissimo! Фидан и Хурман Касимовы / Н.Алиева. – Баку. – 2003. – 192 с.
2. Держный, В.А. о принципах и методах советской вокальной педагогики // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. Москва: Музыка, – 1967. – с. 5-44
3. Мусин Магомед: «Я искренне переживаю...» // Газета «Эхо». – 2007, 17 августа. – с. 8
4. Пахомова, Н.Ю. Метод учебных проектов в образовательном учреждении. Пособие для учителей и студентов педагогических вузов / Н.Ю.Пахомова. – Москва: АРКТИ, – 2003. – 98 с.
5. Покорила ленинградцев // Газета «Бакинский рабочий». – 1989, 4 июня.
6. Блик, М. Твой южный голос томен // Газета «Невское время». – 1993, 24 декабря.
7. Узинг, М.О. Профессор Петербургской консерватории Н.А.Ирецкая // Вопросы вокальной педагогики. Вып.6. Ленинград: Музыка, – 1982. – с. 23-36
8. Шендерович, Е.М. С певцом на концертной эстраде / Е.М.Шендерович. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, – 1997. – 250 с.

NİG'YAR MELIKOVA

**ОБРАЩЕНИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
НАРОДНОЙ АРТИСТКИ, ПРОФЕССОРА ХУРАМАН КАСИМОВОЙ
ПО ТВОРЧЕСТВУ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности методики выдающейся оперной певицы, народной артистки Азербайджана и СССР, профессора Хураман Касимовой в преподавании современного азербайджанского вокального искусства. Основная цель статьи – осветить влияние профессиональной академической вокальной подготовки Х.Касимовой, основанной на классических традициях, на ее педагогическую методику. Также в статье всесторонне отражается, как Х.Касимова управляет правильной системой дыхания, развивая вокально-технические характеристики исполнителей в методике обучения.

Ключевые слова: Хураман Касимова, вокал, методика, концерт

NIGAR MELIKOVA

**FEATURES OF THE METHODOLOGY OF THE PEOPLE'S ARTIST OF
THE REPUBLIC OF AZERBAIJAN, PROFESSOR KHURAMAN
KASIMOVA IN TEACHING MODERN AZERBAIJANI VOCAL ART**

SUMMARY

The article discusses the features of the methodology of the outstanding opera singer, People's Artist of Azerbaijan and the USSR, Professor Khuraman Kasimova in teaching modern Azerbaijani vocal art. The main purpose of the article is to highlight the influence of Kh.Kasimova's professional academic vocal training, based on classical traditions, on her pedagogical methodology. The article also comprehensively reflects how Kh.Kasimova manages the correct breathing system, developing the vocal and technical characteristics of the performers in the teaching methodology.

Keywords: Khuraman Kasimova, vocal, technique, concert.

UOT 782

DOI 10.5281/zenodo.8395081

AYNUR İSGÖNDÖRLİ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

E-mail: aynurisgenderli.a@gmail.com

**GÖRKƏMLİ SƏNƏTKAR FİRƏNGİZ ƏHMƏDOVANIN
TƏFSİRİNDƏ NİGAR VƏ SEVİL OBRAZLARININ XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə görkəmli opera ifaçısı Firəngiz Əhmədovanın təfsirində Nigar və Sevil obrazlarının xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Nəzərə çatdırılır ki, F.Əhmədova Nigar və Sevil obrazlarının parlaq ifaçısı olmuşdur. O, akademik səs imkanları ilə artistik bacarıqlarını mükəmməl şəkildə birləşdirərək bu obrazları yaratmışdır. F.Əhmədovanın bu obrazları yüksək həssaslaqla və özünəməxsus səhnə bacarıqları ilə ifa etməsi görkəmli ifaçını dəyərləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri kimi məqalədə işıqlandırılmışdır.

Açar sözlər: Firəngiz Əhmədova, opera, təfsir, ariya, ifaçılıq xüsusiyyətləri

Görkəmli sənətkar, SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti Firəngiz Əhmədovanın böyük səhnədə ikinci möhtəşəm rolu dahi bostəkar Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında Nigar partiyası olmuşdur. İlk dəfə Bülbül kimi dahi sənətkarla səhnədə tərəf-müqabili olmaq F.Əhmədovanın tərcümeyi-halında özünəməxsus iz buraxmışdır. F.Əhmədova müxtəlif xarakterli obrazları səhnədə yaratmışdır. Bu obrazlar qaleryiyasında Nigar obrazı onun üçün çox fərqli idi, çünki burada onun tərəf-müqabili böyük sənətkar Bülbül idi. Nigarın çox mürəkkəb vokal partiyası, burada zil notlardan istifadə edilməsi müğənnilərin qarşısında bir sıra çətinliklər qoyur və F.Əhmədova bunun öhdəsindən bacarıqla gəlirdi. Məlum olduğu kimi "Koroğlu" operasının 1937-ci il, aprelin 30-da ilk tamaşasında Koroğlu obrazını

səhnədə Bülbül, Nigarı isə Güllə İsgəndərova canlandırmışdır. F.Əhmədova 1959-cu ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti oğünlüyündə “Koroğlu” operasının yeni redaktədə nümayişində Nigar rolunu ifa etmişdir və onun bu çıxışı böyük əks-səda doğurmuşdur.

“Koroğlu” operası özündə milli və ümumavropa üslubunu birləşdirən xalq qəhrəmanı operasıdır. Operada Nigar obrazı çox hərtərəfli göstərmişdir. Onun çıxışlarında lirika, kədərli yanaşı, həm də mübarizlik əks olunur. Artıq qəhrəmanın birinci pərdədən ilk çıxışı – ariyasında (“Rövşəndir mənə dünyada yaşadan”) lirik məzmunlu birinci hissədən sonra orta hissədə qəhrəmanı cizgilər, dramatism meydana çıxır.

Nümunə 1. Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operası. Nigarın ariyası. Birinci pərdə. “Rövşəndir mənə dünyada yaşadan”.

Obrazın qəhrəmanı cizgiləri Nigar və Koroğlunun xarla birgə çıxış etdiyi monumental səhnələrdə daha qabarıq surətdə açılır. F.Əhmədovanın ifasında Nigar obrazının yaradıcılığının yüksək zirvəsidir. Bu ifadə müğənninin səs tembrinin bütün imkanları nümayiş etdirilir. Nigarın solo xarakteristikalarının hər biri obrazın dinamik inkişafının yeni mərhələsidir.

İlk çıxış – birinci pərdədən ariya (E-dur) həm onun Rövşənə məhəbbətini, həm də qətiyyətini açıq. Nigarın ilk ariyası Azərbaycan operası tarixində tamamilə yeni

bir milli obrazın təəcəssümüdür. Ariyanın vokal baxımdan çətin epizodu – onun orta hissəsidir. Lirik xarakterli birinci hissə ilə müqayisədə, təzadlı orta hissədə vokal partiyada melodik uçuşlar verilir. Bu bölümün vokal xüsusiyyətləri seçilir. Yeni, yüksək registrdə dinamika güclənir və kulminasiya verilir. F.Əhmədova bütün bu detalları məharətlə göstərməyə nail olur.

Operada ikinci pərdədən Nigarın ariyası (g-moll, Bayatı-Şiraz məqamı) onun əvvəlki ekspozisiya səciyyəsinə görə sonra lirik planda səciyyəsidir. Burada öz taleyindən şikayətlənən qadının hissələri açılır.

Nümunə 2. Ü.Hacıbəyli. “Koroğlu” operası. Nigarın ariyası. İkinci pərdə. “Hani o günlərim”

Bir növ oxşama intonasiyaları üzərində qurulan bu kədərli ariyada “Bayatı-Şiraz” müğəminin intonasiyaları sanki lyamento xüsusiyyətləri ilə qovuşur. Bu, məhz Ü.Hacıbəylinin opera üslubuna xas olan vokal cizgilərdən biridir. F.Əhmədova Ü.Hacıbəylinin yaratdığı bu yeni tipli kantilenanı öz səs tembrini, gözəl vokal maneraları ilə ifa etməyi bacarır.

Musiqişünas, professor Elmira Abbasova Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında yaratdığı yeni tipli opera kantilenasını öz tədqiqatında yüksək dəyərləndirərək belə yazır: “Operanın solo musiqili səhnə formalarında bəstəkar qəhrəmanlarının hər birinin psixoloji aləmini həssaslıqla qabardaraq, onların fərdi obrazlarını təəcəssüm etdirmişdir. Hacıbəyov yeni tipli opera kantilenasını yaratmışdır. O, özündə geniş oxunan, çəvik, intonasiya-ifadə nüansları və ştrixləri ilə zəngin, bütün janrların milli melodikasının özünəməxsus keyfiyyətlərini cəmləşdirir” [6, s.243-244].

Nigarın operanın ikinci pərdəsindən g-moll ariyasında isə çox gözəl bir monosəhnə yaradılır. Günəş batır və axşam düşür. Nigar tənhadır. O, dərin düşüncələrə dalmışdır. Orkestrdə fleyta solosu (Segah moqamı) ifa edilir, eyni melodiya təkrar olunur. Vokal partiyasında eyni səs üzərində deklamasiya başlanır. Bu səhnə müğənninin ifasında çox emosional şəkildə verilir. Ariyanın kulminasiyasında modulyasiya məqamında ikinci oktavanın "fa" səsində müğənni çox keyfiyyətli bir melodik keçid yaradaraq bunu asanlıqla edir. Zilə qalxarkən ritm və temp çox daqiq şəkildə saxlanılır, frazalar çox aydın göstərilir.

Operanın dördüncü pərdəsində Nigarın ariozosunda onun mərdliyi, cəsarəti qabardılır. Nigar bu səhnədə üsyankar, iradəli bir qadın kimi göstərilir. F.Əhmədova Nigarın ariozosunda onun bu cəsarətini çox qabarıq şəkildə göstərməyə nail olmuşdur.

Ümumiyyətlə, müğənni Nigarın zəngin daxili dünyasını, Koroğluya olan məhəbbətini, onun mətinliyini və iradəsini, zəhiri və daxili gözəlliyinin vəhdətini çox gözəl yaratmağı bacarmışdır. Nigarın vokal partiyasında diqqətçəkən başlıca məqamlardan biri onun melodikliyidir. Melodiya bəzən çox kiçik diapazonu əhatə etdikdə belə F.Əhmədovanın ifasında hər not çox ifadəli səslənir. Operanın I pərdəsindən Nigarın ariyasından əvvəl səslənən "Şorih Həsən xan" rəqətiativə və ya ariyanın orta bölməsində kütləvi mahnı intonasiyaları üzərində qurulan qətiyyətli melodiya hər intonasiya mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

F.Əhmədova Fikrət Əmirovun "Sevil" operasında baş qəhrəman Sevilin unudulmaz obrazını yaratmışdır. Azərbaycan musiqisinin qızıl fonduna daxil olmuş "Sevil" operasında (1953) öz hüquqları uğrunda mübarizə aparan Azərbaycan qadınının obraza təəssümləndirilir. F.Əhmədovanın səhnədə yaratdığı Sevil obraza onun yaradıcılığında yeni bir mərhələnin başlanğıcını qoymuşdu. Məlum olduğu kimi "Sevil" operasının 25 dekabr 1953-cü ildə keçirilən ilk tamaşasında (rejissor: Mehdi Məmmədov) Sevil rolunda Vera Abışeva və Firuzə Muradova çıxış etmişlər. Balaş rolunu isə Rəşid Behbudov ifa edirdi. 1955-ci ilin 8 may tarixində Opera və Balet Teatrının səhnəsində nümayiş etdirilən tamaşada isə Sevil rolunu Firəngiz

Əhmədova, Balaş Kazım Məmmədov ifa etmişdir. 1959-cu ilin mayında Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti öngünüyündə "Sevil" operasına Niyazi dirijorluq edir. Bu öngünükdə Sevil rolunu F.Əhmədova, Balaş rolunu R.Behbudov səhnədə canlandırır.

1959-cu ildə "Sevil" operasının Bakıdakı tamaşası haqqında bəstəkar Süleyman Ələsgarov "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin 9 may 1959-cu i tarixli nömrəsində yazırdı: *"Baş rolları ifa edən Respublikanın Əməkdar artisti Firəngiz Əhmədovanın (Sevil), Xalq artisti Rəşid Behbudovun (Balaş) yaratdıqları obrazlar olduqca real, dolğun və inandırıcıdır. Firəngizin yüksək professional səviyyədə ifası öz incəliyi və təbiiyi ilə dinləyicilərin zövqünü oxşayır, obrazların daxili aləmini tamaşaçılara çatdırır"* [2].

F.Əmirovun "Sevil" operası Azərbaycan musiqisi tarixində ilk lirik-psixoloji opera olub, Cəfər Cabbarlının eyniadlı dramının süjetinə (libretto müəllifi Tələt Əyyubov) bəstələnmişdir. Bəstəkar bu operada janrın əsas xüsusiyyətlərini, klassik opera ənənələrini məharətlə tətbiq etmişdir. Yarandığı gündən bu günümüzdə kimi 70 illik səhnə yolu keçən bu operada baş rolda ilk dəfə Vera Abışeva, Firuzə Muradova, Firəngiz Əhmədova, sonralar Fidan Qasımova, Xuraman Qasımova kimi tanınmış müğənnilər çıxış etmişlər. Mühtəşəm sənət abidəsi olan "Sevil" operasında şəxsi faciə dramı ilə yanaşı, həm də tarixi janrın elementləri istifadə olunmuşdur. Operada folklorumuzun, muğamların bir sıra xüsusiyyətləri bacarıqla tətbiq edilmişdir. Burada böyük dramaturq Cəfər Cabbarlının əsərinin ruhu saxlanmaqla yanaşı Azərbaycan qadınının keçdiyi həyat yolu musiqi dili vasitəsilə tamaşaçılara çatdırılır.

Yazaçı Elçin Cəfər Cabbarlının Sevil obrazı haqqında belə yazırdı: *"Sevil azərbaycanlı qadındır, məişəti, əxlaqı, dünyagörüşü etibarlı milli xarakterdir, onun qadınını atması və həmin qadınların təccəssüm etdiyi tələt və itaət dünyasına qarşı üsyanı bu həddi sürətin milli özünəmədəfəsidir və məhz bu milli özünəmədəfə, xarakterin milliliyi onun arzu və istəyini ümumiləşdirir, konkret bir fərdin yox, konkret bir milli mənsəbiyyətli insanın yox, həşəri məhiyyətli qadının əzədlük*

mübarizəsindən xəbər verir” [3].

Bu nöqteyi-nəzərdən “Sevil” operası nöinki yarandığı dövrdə, bu günümüzədə də müasirdir. Yazıçı Elçinin vurğuladığı kimi, Cəfər Cabbarlının bir sara pyeslərində “*köhnə ilə yeninin mübarizəsində yeni ilə müttəfiqliyin, coşqun həyat təxassübkeşliyinin arxasında konkret ideoloji çağırışdan (inqilabi sovetləşmə istəyindən) qat-qat artıq dərəcədə bəşəri tərəqqi ideyaları dayanır*” [3].

Bu gün F.Əmirovun “Sevil” operasının səhnə tarixinə retrospektiv bir nəzər saldıqda XX əsrin qadın qəhrəmanının musiqi sənətində həmişə canlı və obediyaşar olduğu bir daha təsdiqlənir. 1998-ci ilin noyabr ayında “Sevil” operası yeni redaktədə Bakıda tamaşaya qoyularkən (bədi rəhbər – Fərhad Bədəlbəyli) ümummilli lider Heydər Əliyev bu tamaşaya baxaraq, onu yüksək dəyərləndirmiş və demişdir: “*Bu, çox dəyərli bir sənət əsəridir. Azərbaycan musiqisi və opera sənətinə böyük töhfədir. Ona görə də əsərin yenidən canlandırılması, səhnəyə gəlməsi Azərbaycanın mədəni həyatında, incəsənətində, ümumiyyətlə, respublikamızın ictimai həyatında mühüm hadisədir*” [4].

Operada Sevil obrazının səciyyəsi laylaydan başlayaraq dramatik monoloqa qədər (arizio, ariyanı da daxil etməklə) inkişaf edir. Monoloq obrazın inkişafında kulminasiya sayılır. Sevilin səciyyəsi, onun vokal partiyası getdikcə mürəkkəbləşir. Qeyd etməli ki, F.Əhmədovanın ifa etdiyi Nərgiz və Nigar obrazları ilə müqayisədə Sevilin vokal partiyası diapazon baxımından daha geniş, ifa baxımından mürəkkəb və çətindir.

Sevil obrazının səhnə interpretasiyasının mürəkkəb olması ilə əlaqədar obrazın səhnə təcəssümü yaratmaq işinin öhdəsindən gəlmək böyük cavabdehlik və məsuliyyət tələb edir. Baş qəhrəman Sevil çoxplanlı səciyyəyə malikdir. Onun səciyyəsinə başlanğıcda əzabkeş bir qadın obrazı yaradılır. Tədricən Sevilin partiyasına mübariz, qətiyyətli intonasionalar daxil olur. F.Əhmədova Sevilin səciyyəsinə verilən bütün xüsusiyyətlərin öhdəsindən bacarıqla gəlmişdir. Moskva dekadasında F.Əmirovun “Sevil” operasında F.Əhmədovanın çıxışı həmin dövrdə dövr mətbuatda hərəfəli işıqlandırılmışdır: “*Aktrisa ifası və oyununu ilə əsərin əsas*

mahiyyətini tamaşaçıya ötürə bilir. Sevilin acı həyatı təkcə onun deyil, dövrün yaratdığı acılardır. Sevilin mübarizəsi isə bütün Şərqi qadınlarının qaranlıq həyatla mübarizəsidir. Valehedici vokal imkanları, şahənə səs tənri Firəngiz Əhmədovanın sovet operasının ən layiqli nümayəndələrində olduğunu təsdiqləyir” [7]. Digər bir qəzetdə F.Əhmədovanın çıxışı haqqında deyilirdi: “*Tamaşanın müvəffəqiyyətinin başlıca səbəbi onun baş qəhrəmanı Sevil obrazıdır. Sanki bu rol Firəngiz Əhmədova üçün yaradılıb. O, peşəkar aktyorluq məharətinə, böyük, rəngarəng səs imkanlarına malikdir*” [5].

F.Əhmədova operada baş qəhrəmanın obrazını hərəfəli açmışdır. Sevilin ilk çıxışı onun laylasıdır. Bu laylayda onun qızına bəslədiyi hisslər, analıq duyğusu açılır. Sevil həzin və kövrək səsə balasına beşik başında laylay oxuyur. F.Əhmədova bu səhnədə saf ürəkli bir ana obrazını yaratmışdır. Onun balasına olan duyğuları çox səmimidir. Laylayın melodiyası çox sadə və səmimidir.

Melodiya geniş diapazona malik olub, desima intervalını əhatə edir: birinci oktavanın “es” səsindən ikinci oktavanın “ges” səsinə qədər. Zərif forsaqlar melodiyanı rəvənqləndirir. Bu laylayın vokal partiyası dolcissimo ifa edilir.

Sevilin lirik ariozosu (“Günüm qara, gecəm qara”) kədərli xarakter daşıyır. Laylay ilə müqayisədə burada vokal partiyanın diapazonu nisbətən məhdud olub, kiçik septima diapazonunu (birinci oktavanın “a” səsindən ikinci oktavanın “g” səsinə qədər) əhatə edir.

Nümunə 3. F.Əmirov. “Sevil” operası. Sevilin ariozosu. “Günüm qara, gecəm qara”.



Laylaydan fərqli ariozonun melodiyasında melizmlərlə rastlaşırıq. Baş qəhrəmanın kədərinə əks etdirən ariozoo bir qədər lirik xalq mahnılarının xatırladır. Fıraqiz Əhmədovanın məlahətli səs tənri öz taleyindən şikayətlənən qadının duyğularını əks etdirir.

Sevilin mərkəzi çıxışı onun "Ayrı düşdüm" ariyasıdır. Həzin şəkildə başlanan bu ariya övladından ayrı düşmüş ananın dördünü açır. Bas-klarinet alətində səslənən girişdən sonra səslənən kədərlə melodiya (Şüştər moqamu) gətirdikdə dramatik xarakter alır (Poco piu mosso).

Nümunə 4. F.Əmirov. "Sevil" operası. Sevilin ariyası. "Ayrı düşdüm".

İkinci bölmədə melodiya daha zildə səslənir. Sevilin vokal partiyasında melodiyanın diapazonu çox geniş olub (f¹-b⁷) ifaçıdan yüksək səs tessiturasını tələb edir. F.Əhmədovanın səs diapazonu iki oktavaya çatdığı üçün o, bu ariyanı məharətli tərzdə ifa edir.

Sevilin monoloqu operanın ən dramatik səhnələrindən biridir. Bu monoloqu Sevilin kədərlə, çədraya qarşı üsyanıdır. Monoloquun kulminasiyası "Qalx, Sevil, oyan, Sevil" sözlərində melodiya ən yüksək səs – ikinci oktavanın "a" səsi əldə edilir.

Operada duet səhnələrində Sevilin partiyası vokal ifa baxımından heç də asan deyildir. Artaq operanın əvvəlində Sevil və Balaxın dialoqu səhnəsində Sevilin partiyasında yüksək notlar verilir.

Nümunə 5. F.Əmirov. "Sevil" operası. Sevil və Balaxın dueti. "Yadımdadır o günlərim".

Operanın son tamamlayıcı duetində ("Yadımdadır o günlərim") Sevilin partiyasında ikinci oktavanın "g" səsində qədər melodik inkişaf baş verir. "Mən təkiləmə" sözlərində vokal partiyada ən zill səs ikinci oktavanın "b" səsdir. "Gət, Balax, keçmiş ola" müraciətində vokal partiyada bu səs ən yüksəkdir. Fıraqiz Əhmədova belə çətin vokal partiyaları böyük məharətlə ifa etmiş, öz səs diapazonunun bütün potensial imkanlarını açmışdır.

Sevilin partiyası oktet səhnəsində çox inkişaflıdır. Burada onun partiyasında ən yüksək not ikinci oktavanın "as" səsdir. Ümumiyyətlə, operanın ən dramatik moqamlarında və kütləvi səhnələrdə Sevilin partiyasında zill notlar qabarıq verilmişdir. Sevil tənçilərlə səhbədə onlara qoşularaq, "Sizinləyəm mən" deyə müraciət etdiyi sözlərdə vokal partiyasında hətta üçüncü oktavanın "e" səsi verilir.

Vokal təcrübədə belə zill səslərin ifası çox nadir idəçilərə – opera müğənnilərinə məxsusdur. Fıraqiz Əhmədova "Sevil" operasında baş qəhrəmanın vokal partiyasının bütün detallarına yaxşı bələd idi. Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında Nigarın vokal partiyası arasında müştərək və fərqli bir sıra cəhətlər mövcuddur. Nigar və Sevil obrazlarının hər ikisi öz əzəlliyi uğurunda mübarizə aparır. Vokal baxımdan Sevilin ifası daha mürəkkəb və çətinidir. Burada vokal partiyada

melizmlərə, yüksək, zildə səslənən notlara geniş yer verilir, vokalistin geniş səs diapazonu istifadə edilir. F.Əhmədova “Sevil” operasında baş qəhrəmanın obrazının lirikadan dramatizmə qədər yüksəlişini vokal ştrixlər, nüanslar vasitəsilə sarrast şəkildə açmışdır. O, “Sevil” operasında çətin tessituraaya virtuoz şəkildə bələd olaraq, sanki bu obrazla nəfəs alırdı. F.Əhmədovanın Sevil obrazı bir daha sübut etdi ki, opera müğənnisi vokal ifaçılığın yüksək texnikasına bələd olmaqla yanaşı, həm də yaratdığı obrazı hiss edib duymalıdır.

F.Əhmədova “Sevil” operasının ilk tamaşalarında səhnəni tərəf-müqabili Rəşid Behbudovla bölüşürdü. Öz tərəf-müqabili haqqında F.Əhmədova bu böyük sənətkara yüksək dəyər verirdi. O, Rəşid Behbudov haqqında belə demişdir: *“Onunla işləmək rahat idi. Qarşılıqlı anlaşmamız çox asan olurdu... Onun aktyor məharəti səhnədə məni də ruhlandırırdı”* [1, s.61]. F.Əhmədova və R.Behbudovun tandemi, yaradıcılıq bağlılığı, əməkdaşlığı nəticəsində opera böyük uğur qazanmışdır. Onları birləşdirən əsas cəhət hər iki sənətkarın aktyorluq istedadına və mükəmməl vokal texnikaya malik olması idi.

Onu da qeyd etməliyik ki, Sevilin partiyası kimi Balashın partiyası da mürəkkəbdir. Balashın partiyasını sonrakı tamaşalarda Lütifiyar İmanov ifa etmişdir. Fıraqiz Əhmədovanın bu müğənni ilə yaradıcılıq əməkdaşlığı da çox uğurlu alınmışdır.

Beləliklə, görkəmli opera ifaçısı Fıraqiz Əhmədovanın yaradıcılığında Azərbaycan bəstəkarlarının operalarındakı əsas qadın partiyaları əhəmiyyətli yerlərdən birini təşkil edir. Opera sahəsindəki fəaliyyətinin ilk illərində bu əsas partiyaları ifa etməsi Fıraqiz Əhmədovanın sənətdə ilk uğurlu addımlarını müəyyənləşdirmiş və sonrakı fəaliyyətində mühüm addım olmuşdur.

Ümumiyyətlə, görkəmli sənətkar F.Əhmədova XX əsrin sosio-mədəni mühitində formalaşan zəngin yaradıcılığa malikdir. Onun opera repertuarında ifa etdiyi obrazlar müxtəlifliyi ilə seçilir. Özünəməxsus səs imkanları və aktyorluq bacarığına malik olan F.Əhmədova Azərbaycan, Avropa və rus bəstəkarlarının operalarında əsas partiyaların parlaq vokal-səhnə təccüssümünü yaratmağa nail olmuşdur. O, öz

ifası ilə Azərbaycan mədəniyyətində, xüsusilə opera sahəsində milli və Qərb vokal musiqi ənənələrini birləşdirməyə nail olan bənzərsiz sənətkar idi. Fıraqiz Əhmədovanın yaratdığı obrazlar dolğunluğu, yetkinliyi və təbiiyi ilə seçilmiş və Azərbaycan vokal sənətinin dünya opera səhnəsinə inteqrasiya edilməsində mühüm rol oynamışdır. Bu baxımdan yanaşsaq, F.Əhmədovanın yaradıcılığı milli vokal məktəbin inkişafında mühüm bir sahifəni təşkil edir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abriyeva, K.A. Fıraqiz Əhmədova / K.A.Abriyeva. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2017. – 134 s.
2. Ələsgərov, S.Ə. M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında “Sevil” operası // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, – 1959, 9 may. – s.12.
3. Əmirov, F.C. “Sevil” operası / [Elektron resurs] / URL:[https://www.wikimedia.az-az.nina.az/Sevil_\(opera\).htm](https://www.wikimedia.az-az.nina.az/Sevil_(opera).htm)
4. “Sevil” operası yaşayır və yaşayacaqdır // “Xalq” qəzeti, – 1998, 17 noyabr. – s.12-14.
5. Жизнь и утверждающее искусство // «Советская Россия», – 1959, 26 мая. – с.5.
6. История Азербайджанской музыки / Под. ред. С.Ф. Дашдамировой. – Баку: Маариф, – 1992. – 302 с.
7. Севиль // «Вечерняя Москва», – 1959, 23 мая. – с.8.

ЛЙНУР ИСКЕНДЕРЛИ

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВ НИГЯР И СЕВИЛЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЗВЕСТНОЙ ПЕВИЦЫ ФИРАНГИЗ ХМЕДОВОЙ

РЕЗЮМЕ

В представленной рассматриваются особенности образов Нигяр и Севиль в интерпретации известной оперной певицы Фирагиз Ахмедовой.

Следует отметить, что Ф.Ахмедова блестяще исполнила образы Нигар и Севил. Она создала эти образы, идеально сочетая свои академические голосовые возможности с артистическими способностями. Исполнение Ф.Ахмедовой этих персонажей с высокой чувствительностью и уникальным сценическим мастерством выделено в статье как одна из главных особенностей, ценящих выдающуюся исполнительницу.

Ключевые слова: Фирангиз Ахмедова, опера, интерпретация, ария, исполнительские особенности

AYNUR ISGANDARLY
FEATURES OF THE IMAGES OF NIGAR AND SEVİL
IN THE İNTERPRÉTATİON
OF THE FAMOUS SİNGER FİRANGİZ AKHMEDOVA

SUMMARY

The presented article discusses the features of the images of Nigar and Sevil in the interpretation of the famous opera singer Firangiz Akhmedova. It should be noted that F.Ahmedova brilliantly performed the images of Nigar and Sevil. She created these images by perfectly combining her academic voice abilities with her artistic abilities. F.Ahmedova's performance of these characters with high sensitivity and unique stage skills is highlighted in the article as one of the main features that appreciate the outstanding performer.

Keywords: Firangiz Akhmedova, opera, interpretation, aria, performance features.

UOT 782/785

DOI 10.5281/zenodo.8416274

ÖMİNƏ BABAYEVA

Üz.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı

E-mail: aminababayeva@gmail.com

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MAHNI YARADICILIĞINDA
NOVRUZ MÖVZUSUNUN TƏRƏNNÜMÜ

XÜLASƏ

Hazırkı məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında Novruz faslı, onun mənşəyi, ənənələri, çoxcəhətli lirikası ilə seçilən mövzu dairəsinin öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Novruz faslının obraz dairəsi geniş və zəngin, çoxcəhətli olub, müxtəlif təfsirlərin yaranmasına səbəb olur. Məqalədə Qəmbər Hüseynlinin, Süleyman Ələsgərovun, Ramiz Mustafayevin mahnıları təhlil olunmuşdur. Mahnıların təhlili zamanı məşhur Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri ilə də müqayisəli təhlillər aparılmışdır. Azərbaycan rəqsləri arasında Novruz faslı ilə bağlı olan əsas rəqs janrı yaldızdır. Nəticədə, araşdırılan əsərlərdə daha çox lirik, poetik obrazlılığa meyl edilməsi, Novruz faslının insan təbiətinə bağlı olduğu xoş hiss və ovqatlar daha çox üstünlük təşkil etmişdir.

Açar sözlər: Novruz faslı, yaldız, Qəmbər Hüseynli, Ramiz Mustafayev, Süleyman Ələsgərov.

Azərbaycan incəsənəti və musiqi mədəniyyətində öz mühüm izlərini qoya bilmiş qədim Novruz ənənəsi fərqli janr və musiqi formalarında təzahür etmiş, hətta öz məxsusi janrlarını yarada bilmişdir. Novruz bayramı və ənənə ilə bağlı qədim mərasim və ayinlərə misilsiz maraq Azərbaycan klassik bəstəkar yaradıcılığında da öz intişarını tapmışdır.

İlk öncə, təhlilimizi sadəcədən mürəkkəbə doğru prinsipi əsasında Azərbaycan klassik bəstəkar yaradıcılığında mahnı janrında bu tematikaya müraciət etmiş

bəstəkarların əsərlərindən başlamadı daha məqsəduyğun hesab edirik. Belə ki, milli poetik və musiqi folklorumuzda Novruz anonsu ilə bağlı müxtəlif mövzular ilk növbədə mahnı, rəqs, yallı mahnı-rəqsləri və onların müxtəlif növlərində öz əksini tapmışdır.

Qəmbər Hüseynlinin 1958-ci ildə yazılmış “Uşaq mahnıları” məcmuasına daxil “Yaz” mahnısı Azərbaycan klassik şairi Abbas Səhhotin şeri əsəsındadır. Mahnının 12 xanəli giriş bölməsi onun oxunaqlı, mələhatlı və lirik ovqatını hazırlayır. Giriş bölməni simmetrik period kimi təyin etmək olar (mısal 1, x.1-12). Mısal 1.

93
BECHA

Сопрано АББАС СӘҺҺОТІНІН ШЕРІ
Сопрано АББАСА СӘҺҺОТІ

Музыка Ф. ХУСЕЙНЛИНІН ШЕРІ
Музыка Г. ХУСЕЙНЛИ

Allegretto

Охувар. Голос

О күн кн фнн — дн нн н — дур,
Лннн ннн — та ннн, дннн ннн — днн ннн — ннн.

Eyni mövzuya əsaslanan iki cümlədən ibarət bu period E bayatı-şiraz məqamına əsaslanır. Əsərin formasına nəzarət salaq:

Giriş A I hissə B (kuplet) II hissə A1 (naqarat)
12 xanəli period (6+6) period 8 xanəli period 12 xanəli (6+6)

Gördüyümüz kimi, mahnının giriş və naqarat hissələri eyni melodik materiala əsaslanır. Giriş hissənin melodiyası Şur səsdüzümünün əsas tonundan başlanıb, sekvent inkişaf əsasında təcridən mayo-tonikaya enir. İlk cümlə (x.1-6) yuxarı registrdə akkordlarla ifadə edildiyi üçün təntənəli səciyyə daşıyır. Sonrakı cümlədə (x.7-12) faktura və tessitura dəyişir, melodiya orta registrdə enir, harmonik ardıcılıq isə ümumən saxlanılır. Mahnının giriş bölməsində harmonik sxem major-minor növbələşməsi ilə və ümumən qeyri-adi harmonik ardıcılıq ilə diqqəti cəlb edir: S-s-III – t64-VII nat – S64-t.

“Yaz” mahnısı Q.Hüseynlinin məcmuasına daxil “Verin bizim gölini” Azərbaycan xalq mahnısı ilə melodik-intonasiya oxşarlığını əks etdirir. Mahniya diqqət salsaq (mısal 2), burada da milli Bayatı-şiraz məqamının mayo-tonikası ilə kvintasiya ətrafında gəzişmə, bu pillələrin vurğulanmasını görə bilərik.

Moderato. Мелодия, орган

1. part

2. part

3. part

4. part

5. part

6. part

7. part

8. part

9. part

10. part

11. part

12. part

13. part

14. part

15. part

16. part

17. part

18. part

19. part

20. part

21. part

22. part

23. part

24. part

25. part

26. part

27. part

28. part

29. part

30. part

31. part

32. part

33. part

34. part

35. part

36. part

37. part

38. part

39. part

40. part

41. part

42. part

43. part

44. part

45. part

46. part

47. part

48. part

49. part

50. part

51. part

52. part

53. part

54. part

55. part

56. part

57. part

58. part

59. part

60. part

61. part

62. part

63. part

64. part

65. part

66. part

67. part

68. part

69. part

70. part

71. part

72. part

73. part

74. part

75. part

76. part

77. part

78. part

79. part

80. part

81. part

82. part

83. part

84. part

85. part

86. part

87. part

88. part

89. part

90. part

91. part

92. part

93. part

94. part

95. part

96. part

97. part

98. part

99. part

100. part

101. part

102. part

103. part

104. part

105. part

106. part

107. part

108. part

109. part

110. part

111. part

112. part

113. part

114. part

115. part

116. part

117. part

118. part

119. part

120. part

121. part

122. part

123. part

124. part

125. part

126. part

127. part

128. part

129. part

130. part

131. part

132. part

133. part

134. part

135. part

136. part

137. part

138. part

139. part

140. part

141. part

142. part

143. part

144. part

145. part

146. part

147. part

148. part

149. part

150. part

151. part

152. part

153. part

154. part

155. part

156. part

157. part

158. part

159. part

160. part

161. part

162. part

163. part

164. part

165. part

166. part

167. part

168. part

169. part

170. part

171. part

172. part

173. part

174. part

175. part

176. part

177. part

178. part

179. part

180. part

181. part

182. part

183. part

184. part

185. part

186. part

187. part

188. part

189. part

190. part

191. part

192. part

193. part

194. part

195. part

196. part

197. part

198. part

199. part

200. part

“Müjdəçisi güllərin Novruzgülü açıldı” kəlmələri ilə başlayan ilk kəpət Şiştər səsdişimündə mayanın kvintasından mayəyə doğru hərəkət üzrə qurulmuş ifadəli melodiya əsaslanır (x.9-16). Mahnının ilk xanələrindən diqqətli cəlb edən bir xüsusiyyət də odur ki, əsərin ritmikəsi, melodik-intonasiya quruluşu aydın surətdə mahnının bəstəkar əsəri olduğunu təsdiqləyir. İlk növbədə, fortepiano müşayiətində ritmin marşvari səpəgdə rəqs səciyyəsi daşması, ikiçərəklilik ölçüdə saxlanılmış müəyyən məhdud hərəkət, məqam daxili fərqli vurğular buna səbəb yaradan əsas cəhətlərdir.

Nəqrət hissəsi “Ötirlənən çöllərin şair ilhamı gəldi” (misal 7, x.) kəpət hissəsindəki tonal-məqam planı qoruyub saxlayır, sadəcə do-diyez mayalı Şiştər məqamının mayə-əsas ton növbələşməsini daha aydın melodiya vasitəsilə açır.

Misal 7

Musical score for Example 7, featuring a vocal line and piano accompaniment in 2/4 time, marked Allegretto. The score includes lyrics in Azerbaijani.

Ramiz Mustafayev “Bahar kimi” adlı mahnısı (sözleri Başır Əlibalayevindir) Novruz mövzusunda ithaf olunmuş ən milli çalarlı əsərlərdən biridir. C rast məqamında bəstələnmiş bu mahnının ilk xanələrindən onun gümrəh, rəqsvəri, həyatsevər və milli məişət obrazı diqqətli cəlb edir. Əsərin 12 xanəli müqəddiməsini təkrar quruluşlu simmetrik period (6+6) kimi təyin etmək olar (misal 8 a,b).

Misal 8 a.

Musical score for Example 8 a, featuring a piano introduction in 2/4 time, marked Allegretto. The score includes a piano introduction and a vocal line.

Mısal 8 b

Mahnının I bölməsi olan kuplet ("Səndən ayrılan kimi" kəlmələri ilə başlayır) misal 8 b) sekvent quruluşuna malik olub, intonasiya cəhətdən "Səni

Sən - dən əj - rı, lən kən, kən, kən - rən - dən.

Xə - zən kən - mən, nən - lən - dən kən - mən kən - mən,

Ə - lən - dən kən - lən - dən kən - mən.

çoxdan sevirəm" Azərbaycan xalq mahnısının melodik-intonasiya strukturuna yaxınlaşır. Mahniyə diqqət verək (misal 9 a).

Mısal 9 a.

Allegretto

1. Bəg - lən - mən - şəm dən - n - mən - şəm zül - fül - nən, mən - nən kən - mən

hej - rən nən - mən zül - fül - nən Bəg - lən - mən - şəm dən - n - mən - şəm

zül - fül - nən, mən - nən kən - mən hej - rən nən - mən zül - fül - nən.

Maqorant

Çə - kən - rən nən - mən - şəm jən - rən, nən gən - dər nən - şəm - lən - jən -

- sən. Çə - kən - rən nən - mən - şəm jən - rən, nən gən - dər nən - şəm - lən - jən -

- sən, gür - bən ol - dən sən - mən - şəm. gən - mən - şəm, a - nən - mən - şəm - nən.

sən - nən çox - dən sən - mən - şəm, Gür - bən ol - dən sən - mən - şəm - nən,

sən - mən - şəm, a - nən - mən - şəm - nən. sən - nən çox - dən sən - mən - şəm.

İlk xənlərdən melodiyanın sekvent quruluşu və nikbin, nurlu C rəst məqamına əsaslanması onu "Bahar kimi" bəstəkar mahnısı üçün (nəqərat, misal 9 b) intonasiya zəmini rolunu daşması aydın özünü əks etdirir.

Mısal 9 b.

Kə - ləh - xə - rə, rə - lə - lə kə - mən rə - mən,
şif - lə - lə kə - lə - lə mən - şif - lə - lə

Hərəkət

“Bahar kimi” mahnısının digər tematik elementi onun noqrat hissəsini təşkil edir. C rast məqamının “Əraq” şöbəsinin intonasiyalarına əsaslanan noqrat (“Neçə qış, neçə bahar, qaldı səndən intizar” kəlmələrindən başlanır) tədricən sekvent qaydada enərək “Əraq-Gərayi” şöbəsinin intonasiyaları üzərində tamamlanır (mısal 10).

Mısal 10.

Şif - lə - lə kə - lə - lə mən - şif - lə - lə, şif - lə - lə kə - lə - lə mən - şif - lə - lə,
şif - lə - lə kə - lə - lə mən - şif - lə - lə, şif - lə - lə kə - lə - lə mən - şif - lə - lə

“Ay dilbər” xalq mahnısının melodiyasına nəzər salsaq (mısal 11), oxşar məqam və melodik elementləri eşitmək mümkündür. Bu xalq mahnısında melodiya ilk xanələrdən zil registrdən başlayır ki, bu da onun C rast məqamının “Əraq” və “Gərayi” şöbələrinə əsaslandığını və ümumi lirik, nurlu obraz yaratmaqla baxılan mahnının noqrat hissəsi ilə oxşarlığını üzə çıxarır.

Moderato

1. Дəг – лə – рын бə – шь гышлə гəр о – лəр.
 җəр җə – рын кəр – мə сə рəн – ки сə – рə аҗр.
 җəр җə – рын кəр – мə сə рəн – ки сə – рə – лəр.
 Аҗ кə – зə – лым, аҗ мə – лə – җым, кəл мə – лн днə – дир.
 гəл – ым сə – ннн – дир. Дəрəк нə кə – зəл, нə кə – зəл, нə кə – зəл,
 чə – зəн нə кə – зəл, нə кə – зəл, нə кə – зəл, аҗ днə – бəр, чəн днə – бəр.
 чəл днə – бəр, тəл – лəр оҗ – нə – сым. Аҗ днə – бəр,
 чəн днə – бəр, чəл днə – бəр, тəл – лəр оҗ – нə – сым.

2. Арəз дəриндир, суу сəриндир,
 Кəл нəвм днəбəрн, бир мəнн днəдир.

Нəзəрəт:

Аҗ кəзəлим, аҗ мəлəҗым,
 Кəл мəнн днəдир, гəлбни сəнҗидир.
 Дəрəк нə кəзəл, нə кəзəл, нə кəзəл,
 Чəнəн нə кəзəл, нə кəзəл, нə кəзəл,
 Аҗ днəбəр, чəн днəбəр, чəл днəбəр,
 Тəл – лəр оҗнəсым.

Beləliklə, tədqiqat mövzusu ilə əlaqədar baxılan mahnı janrlı əsərlərin təhlili bir neçə yekun fikrin formalaşmasına səbəb olur. Təhlil edilən mahnı nümunələrində əsasən Novruz fəslə bir əhval-ruhiyyə kimi, insanlara lirik ovqat bəxş edən bir bahar fəslə kimi, yeni həyata və tərəvəli hisslərə köklənən bir əhval-ruhiyyə kimi tərənnüm edilmişdir. Bu səbəbdən təsadüfi deyildir ki, həmin mahnıların məqam əsası olaraq lirik məzmunlu rast, bayatı-şiraz, seğah, şur, şüştar kimi Azərbaycan milli məqamları seçilmişdir. Mahnıların bir qismi lirik, oxunaqlı və hisslərə bağlı məzmunu ilə (Q.Hüseynlinin “Yaz”, “Bahar xoş gəlidir”, S.Ələsgərovun “Yazın bayram nəğməsi”), digəri (R.Mustafayevin “Bahar kimi”) isə rəqsvari, janr-məişət səciyyəsi ilə diqqəti cəlb edir. Hər bir bəstəkarın dastı-xətti fərqli olduğu qədər, onların Novruz mövzusunı tərənnüm etdiyi tərz də fərvidir: məsələn, Qəmbər Hüseynli və Süleyman Ələsgərov bu baxımdan daha çox melodikliyə və oxunaqlığa nail olur, belə ki onlar bu mövzunun lirik ovqatını vurğulayırlar. Rəmiş Mustafayev isə məişət səciyyəsinə ön plana çəkdiyi üçün rəqsvariyyə, milli məişət mahnı və rəqslərinin ritm-intonasiya quruluşuna yaxın olmağa üstünlük verir. Bu bəstəkarların mahnıların ritm və intonasiya quruluşunda xalq mahnıları, milli rəqs və yaylılar ilə bir çox oxşar cəhətlər aşkar olunur ki, bu da bəstəkarların təsvir etdikləri Novruz fəslini daha çox milli musiqi xüsusiyyətlərinə istinad etməsi və bu istiqaməti mühüm bir bədii prinsip kimi seçməsindən irəli gəlir.

АМИНА БАБАЕВА

ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ НОВРУЗ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена изучению отражения темы Новруз в песенном творчестве азербайджанских композиторов, ее быта, традиций, многоголосной лирики. Образный круг темы Новруза широк и богат, многогранен, что приводит к появлению различных толкований. В статье проанализированы песни Гамбара Гусейнова, Сулеймана Алексєрова, Рəмиза

Мустафаева. При анализе песен автором проведен также сравнительный анализ песен с известными азербайджанскими народными песнями и танцами. Среди азербайджанских танцев основным жанром, связанным с сезоном Новруз, является Ялы. В результате исследования, в данных произведениях выявляется тенденция к больше лирическому, поэтическому воплощению и образности, связанной с вдохновением которой дарит человеческой природе месяц Новруз.

Ключевые слова: месяц Новруз, Ялы, Гамбар Гусейнли, Рамиз Мустафаев, Сулейман Алекскеров

AMİNA BABAYEVA

**CHANTING THE THEME OF NOVruz IN THE SONG
CREATIVITY OF AZERBAIJANI COMPOSERS
SUMMARY**

The present article is devoted to the study of the topic circle, which is distinguished by the Novruz season, its life, traditions, multi-faceted lyrics in the song creativity of Azerbaijani composers. The image circle of the Novruz season is wide and rich, multifaceted, giving rise to various interpretations. The article analyzes the songs of Gambar Huseynli, Suleyman Alasgarov and Ramiz Mustafayev. During the analysis of the songs, comparative analysis was carried out with famous Azerbaijani folk songs and dances. Among Azerbaijani dances, the main dance genre associated with the Novruz season is yalli. As a result, in the works studied, the tendency towards more lyrical, poetic imagery and the good feelings and emotions of the Novruz season donated to human nature prevailed.

Keywords: Novruz season, Yalli, Gambar Huseynli, Ramiz Mustafayev, Suleyman Alasgarov

UOT 781

DOI 10.5281/zenodo.8416288

VƏFA ABBASOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

E-mail: Vefaafey@gmail.com

**POSTMODERN DÖVRÜNÜN ŞƏRQ MƏDƏNİYYƏTİ VASİTƏSİLƏ
MEYDANA ÇIXAN BƏDİİ-ESTETİK TƏMAYÜLLƏRİ**

XÜLASƏ

Məqalə XX əsrin ikinci yarısında Avropa musiqisində baş verən proseslərin postmodern dövrünün özünəməxsus xüsusiyyəti kimi meydana çıxan Şərq-Qərb münasibətlərinin tədqiqinə həsr edilib. O dövrün iki görkəmli bəstəkarı – C.Keç və K.Şokhauzenin yaradıcılığında yeniliklər, qənaətə gəldikləri bədi-fəlsəfi konsepsiyalar bu baxımdan səciyyəvidir. Qeyd edilənlərin yeni musiqi formaları, nəzəri sistemlər vasitəsilə təbii, səsə bağlı olan komponentlərdəki total dəyişikliklər, ritm və təmr sferasının tamamilə yenilənməsi böyük maraq doğurur.

Açar sözlər: Postmodern, oriyentalizm, Şərq-Qərb, instrumental musiqi, C.Keç, K.Şokhauzen, musiqi forması

Müasir dövrün ictimai-sosial-iqtisadi reallıqları, zamanın gedişat xüsusiyyətləri fonunda yaranan bir sıra yeni şərtlər Şərq və Qərb dövrlərinin, eləcə də bu geniş məfhumlar altında birləşəbiləcək qavramlar arasında əlaqələrin daha da sıxlaşmasına səbəb olmuşdur. İnternet məkanının sonsuz imkanları, turizmin inkişafı, müxtəlif iqtisadi-siyasi səbəblərdən irəli gələrək, fərqli millətlərdən olan insanların miqrasiya və təbii şəkildə ortaya çıxan mədəni inteqrasiya məsələləri incəsənətin bütün sahələri arasında əlaqələrin sıxlaşmasına gətirib çıxarmışdır. Kino, teatr, ədəbiyyat — xüsusən də musiqi sahəsində intensiv şəkildə yeni layihələrin, festival və konsertlərin keçirilməsi, Qərbin struktur-konsept məfhumlarının Şərqi məzmun-ideya qavramları ilə qarşılıqlı əlaqəsi fonunda

qloballaşan aləmin xarakterik xüsusiyyətləri kimi qəbul olunabilecek yaradıcılıq nümunələrinin meydana çıxması günümüzün reallığını təşkil edir. Musiqi tarixinin müxtəlif mərhələlərində Avropa bəstəkarları üçün "Şərqi" anlayışının daha geniş coğrafi əraziləri ehtiva etməsi, simvolların ümumiliyini, zamanla isə Uzaq və Yaxın Şərqi, ərəb, türk və digər Şərqi xalqları mədəniyyətinin differensiallaşmasını müşahidə edə bilərik. Musiqi nəzəri sistemləri sahəsində yaranan araşdırmalar, həmçinin XX əsrin ikinci yarısının Avropa mədəni dairələrindəki müəyyən ideya-fəlsəfi böhran, digər tərəfdən, müasir texniki imkanlar, nəticədə avanqard musiqisində yeni oriyentalizm dalğasının sona qədər dərk edilməyən və bununla da daha böyük maraqlı doğuran yad mədəniyyətin öyrənilməsi proseslərinə təkan verdi. Musiqişünas V. Azarovanın aşağıdakı fikirləri musiqi materialına yanaşmada mövcud olan köklü fərqləri izah edir: "Oriental sənətin Qərbi bəstəkarlarına təsiri — əsərin yazılma, konstruksiya, forma, üslub xüsusiyyətləri də daxil olmaqla, radikal şəkildə Avropa musiqisini dəyişdirməyə səbəb oldu, bu da yeni tip bədii təfəkkürün yaranmasına güclü təkan verdi. Əlbəttə, Avropanın ustadları "Şərqi mənbəyi" öz musiqi əsərlərində müxtəlif cür təfsir edirlər. Bəzi hallarda resepsiya (Şərqi ənənəsi elementlərinin birbaşa istifadəsi), bəzən - adaptasiya (allüziya, sitat, stilizasiyalardan dolayı formada istifadə), üçüncü halda isə sitatlar dominantlıq təşkil edir." [4]

Postmodern dövrünün əsas nümayəndələri olan K.Ştokhauzen, O.Messian, P.Bulez, L.Berio, C.Keyc və başqalarının yaradıcılığı XX əsrin ikinci yarısının bütün sənətyəvi proseslərini özündə cəmləşdirməklə yanaşı, Şərqi aləmi ilə münasibətlər mövzusunda təcrübələri sayəsində musiqi tarixinin yeni mərhələsini yaratdı. Bu yad üslurların bəstəkar yaradıcılığına daxil olmalarını şərtləndirən səbəbləri V.Konen aşağıdakı kimi izah edir: "Professional Avropa musiqisinə ona yad olan ləvazimlərinin daxilolma prosesi, bu qədər "ürəkəliyi" və klassik major-minor sistemə "təbəssüflüyünə" bəxməyərək, tədricən, onun qapalılığını dağıtdı. Avropanın psixologiyası qeyri-avropa musiqisinə, daşqın desək, onun bəzi tələflərinə daha "açıq" olmağa başlayırdı. İncəsənətdə həmişə olduğu kimi,

"oriyent" musiqisinin ayrı-ayrı ifadəli üsullarına qarşı yaranan həssaslıq bu üsullardan irəli gələn bədii obrazlar dairəsinə maraqlı birgə yaranır. Avropanın ləvazim təfəkkürünün genişlənməsi "romantik dövrün" uzağa, qeyri-adiyə olan ümumi cazibəsinin nəticəsi olmuşdur; elə bu da inanılmaz Şərqi həssaslığa gətirib çıxardı. "Oriyent" Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığında gündəlik həyatın boz məişətinə qarşı duran gözəlliyin, zənginliklə parlayan dünya rənglərinin tipik romantik axtarıları ilə, şübhəsiz, bağlı idi: "The light that never was seen on land or sea" ("Quruda, ya dənizdə heç kəs tərəfindən görünməyən işıq") — ingilis yazıçı-romantiki Vordsvort gözəl xəyallar aləminə can atmanı belə ifadə etmişdir." [1, səh. 457]

Maraqlıdır ki, XX əsrin ikinci yarısının musiqi prosesləri nə qədər mürəkkəb və qarışıq olsa da, müəyyən istiqamətlər üzrə ümumiləşdirilmələrin olduğunu qeyd etmək mümkündür. Məsələn, bu hərəkətin aparıcı simalarından olan C.Keyc-in yaradıcılığında Şərqi semantik səviyyədə olaqların, əksərən, dini-fəlsəfi baxımdan yaşayışın üstünlük təşkil etdiyini deyə bilərik. Bəstəkar yalnız əsərləri ilə deyil, bu mövzunun öyrənilməsi və nəzəri əsaslarının tədqiqi ilə bağlı xeyli işlər görmüş, məqalə və çıxışları ilə kəşf etdiyi Şərqi aləmini izah etməyə çalışmışdır. İlk dəfə 1930-cu ildə "Dəyişikliklər kitabı" ("I-Tsin") ilə tanış olan bəstəkar 1942-ci ildə Hind mədəniyyəti, Kumarasvaminin araşdırmaları və "Təbiətin incəsənətə transformasiyası" kitabını tədqiq edir. 1946-cı ildə C.Keyc tanınmış hind müğənnisi Gita Sarabxainin təkidli ilə XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərinə aid olan hind mistiki "Şri Ramakrişnanın həyat yolu" əsərini və hind musiqi fəlsəfəsini öyrənir. 1950-ci ildən başlayaraq, bəstəkarın yaradıcılığında Uzaq Şərqi və Hindistan mədəniyyəti ilə daha sistemli və dərin mübadilələrin əhəmiyyət kəsb etdiyini seza bilərik. Lakin bu dövrdə də C. Keyc-in əsərlərində konkret sitat və ya allüziyaların olmaması, digər tərəfdən müxtəlif fəlsəfi doktrinaların üstünlük təşkil etməsi onun yaradıcılığının oriyental mahiyyətinin özünəməxsusluğunu qeyd etməyə imkan verir. "Sonatlar və interlyudiyalar" adlı fortepiano əsərində (mürəkkəb preparasiya cədvəli, 16 sonata və 4 interlyudiyanın şərti 4 silsilədə cəmləndiyi məcmuə) bəstəkar, hind ənənəsinə əsaslanaraq, "daimi emosiyaları" — təəcəb, sevinc, kədər,

qazəb, sevinc emosiyalarını xeyir-şər prinsipinə bölməklə, ağ-qara hissələrə ayırır. Silsilədə bastəkərin yaradıcılığına xas olmayan forma simmetrikliliyi də ondan irəli gəlir. Müəllif bu və digər əsərlərində (“Döyüşüklər musiqisi”, “On altı rəqs”, “Ekliptik atlas”) analogi olaraq, ıstər hind, ıstər çin və yapon elmi-fəlsəfi doktrinasına müraciət edərkən, yalnız müəyyən struktur — əsasən isə ümumi müddəlar ilə kifayətlənir. O, heç bir halda səhdəllərini tam pozmayaraq, “mən-başqası”, “doğma-yad” cizgilərini aşır. “C.Keye, xüsusilə Lu Harrison, Kolin Makfi, Henri Kauell, hətta Harri Parç kimi mütəsirləri ilə müqayisədə, sırf “Qərb” bastəkəndir. O, qeyri-avropa köklənən sistemlərini heç zaman sistemli şəkildə tədqiq etməmişdir; çox sayda digər alətlərlə yanaşı, autentik “Şərq” alətlərinin əsərlərə daxil olunması, adətən, “bir ovuc” alətlə məhdudlaşır. Hətta qamellan üçün Haikai (1986) kimi əsərlərdə belə, Keye öz musiqisi ilə qamellan ansamblının ifaçılıq praktikası və üslubu arasında, “Keyesayağı klassik sükut fragmentləri” daxil olmaqla, şüurlu şəkildə səhd çəkir”. [3, səh.42-43] Bastəkərin yaradıcılığında vacib yer tutan sükunət, sükunun mənə dolğunluğu, kainatın səsləri, insan və kosmosun birliyi kimi mövzular da Şərq fəlsəfəsindən qaynaqlanır.

Araşdırılan mövzu kontekstində posmodern dövrünün ən əhəmiyyətli, yenilikçi, elmi-publisistik fəaliyyəti və yaradıcılığı boyu Şərq mədəniyyətinə üz tutaraq, ondan bəhrələnməyə çalışın K.Ştokhauzenin baxışları da böyük əhəmiyyətə malikdir. “İndi və burada” formulasından çıxış edərək, statik musiqi formalarının yaranması, zaman nəzəriyyəsinə Şərq fəlsəfəsi prizmasından baxaraq, üfiqi deyil, şaquli strukturların tətbiqi, keçmiş, indiki və gələcək zamanı bir nöqtədə cəmlənməyən mediativ musiqi — bütün bunlar K.Ştokhauzenin, əsasən, 1960-cı illərdən sonra yazılan əsərlərinin məğzini təşkil edir. İki fortepiano, vudblok və iki dairəvi modulyator üçün yazılmış “Mantra”, orkestr və maqnitofon lenti üçün “Trans”, orkestr və mim aktyorları üçün bəstələnmiş “İnori” (təziz etmək) əsərləri bastəkərin yuxarıda qeyd edilən mürəkkəb, bu zamana qədər Avropa musiqi-nəzəri sistemlərində olmayan məqam-forma (“məqam” - an mənasında) anlayışını ortaya qoyur. Belə ki, burada əsərin mahiyyətini, mənəvi olaraq, sətjetli tematizm,

narrativlər deyil, müəyyən səs strukturları təşkil edir. K.Ştokhauzenin fikrinə görə, “musiqidə mövcudluq” Şərq meditasiya təcrübəsinə müvafiqdir;

“Burada tamamilə başqa, dinamik prosessualıqdan məhrum olmuş zaman sezgisi meydana çıxır və bu, elə bir zamandır ki, hər məqam üzərində daqiq fokuslanır (Augenblick). K. Ştokhauzen qeyd edir ki, statik formada heç bir “inkişaf” yoxdur, çünki musiqi materialının arasıksızlaşdırılması təşkilində mövcud olan sabitlik mediativ dinləmə vaxtını yaradır: vahidliyi qavramaq üçün musiqidə mövcudluğun nə özündən əvvəl, nə də sonrakına ehtiyacı yoxdur.” [2, səh.46-47]

Musiqi forması-arxitektikasını mənasında, C.Keye ilə yanaşı, D.Ligeti və Y.Ksenakisin də yaradıcılığında musiqinin, sanki mərasimləşməsi, konkret çərçivələrdən uzaqlaşaraq, improvizasiya məqamlarının ön plana çəkilməsini qeyd edə bilərik.

Növbəti mərhələdə K. Ştokhauzen Şərq-Qərb mədəni sistemlərinə baxışını bir qədər də qloballaşdıraraq, “dünyəvi musiqi” anlayışı ilə çıxış edir. S.Savenkonun qeyd etdiyi kimi: “Bastəkər özü “dünya musiqisi” ideyasında Avropa musiqisinin fərdi məhdudlıyətlerini aşmaq və “ümumbaşarı” musiqi dilinin fəvqəlxəssə və universal sferasına çıxmaq imkanı görür. Bununla bəhm, hazır (məsələn, folklor) elementlərin inteqrasiyası kollaj olmamalı, çünki Ştokhauzenə görə kollaj “predmetləri əlaqəsiz şəkildə, onlar toqquşsun, bir-birinə dəysin deyə qarşılaşdırmaq” məqsədi daşıyır. İndi isə yad elementlərin əlaqəsini, onları qarşılaşdırmadan və sintezləşdirmədən, bioloji proseslərə uyğun, “simbiotik” üsulla inteqrasiyalaşdıraraq, qurmaq lazımdır. Simbioza əsaslanan bu formalar “bədii (yəni sənəi yaradılmış) folklor növünü təşkil etməlidir”. Belə kompozisiyalar arasında Ştokhauzen “Telemusiqi” və “Himnlər”in adını çəkir.”[5]

Görünümü kimi, postmodern dövrü bastəkərlərinin yaradıcılığında Şərq müraciət yaradıcı prosesdəki müəyyən məntəqi ardıcılıqlara səbəb olaraq, hər bir mərhələnin növbəti mərhələyə keçidini təmin edir. Şərq fəlsəfəsi, dini və estetik baxışlar, milli musiqi ilə tanışlıq üslubun fərdi xəssəsinə çevrilir, müxtəlif səpkili (alət, lad, tembr, forma, bədii istinadlar və s.) yad elementlər tekst-konteks

prizmasından istifadə olunur, bütүн bunlar da, öz növbəsində, yeni musiqi realitiyının yaranması ilə nəticələnir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Конен В. Дж. Очерки по истории зарубежной музыки. — М.: Музыка, 1997 - 640 с.
2. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка // Зарубежная музыка: XX век: Сборник документов. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 46-47
3. Patterson D. W. Cage and Asia: history and sources // The Cambridge Companion to John Cage / Ed. by D. Nicholls. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. P. 41–59.
4. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apmpmn_2016-2017_8-9_21
5. <https://opentextmn.ru/music/personalii/shtokhauzen-k/s-savenko-karlfhajne-shtokhauzen-67-14-kb/>

ВАФА АББАСОВА

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ПЕРИОДА ПОСТМОДЕРНА, ПОЯВИВШИЕСЯ ВО ВЗАМОДЕЙСТВИИ С ВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРОЙ

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию процессов, происходивших в европейской музыке во второй половине XX века, культурным взаимоотношениям Востока и Запада в период постмодерна. С этой точки

зрения характерны новации в творчестве двух выдающихся композиторов того времени - Дж. Кейджа и К. Штокхаузена, а также художественно-философские концепции, к заключению которых они пришли. Большой интерес представляет применение упомянутого через новые музыкальные формы, теоретические системы, тотальные инновации в звуковых компонентах, полное обновление сферы ритма и тембра.

Ключевые слова: постмодерн, ориентализм, Восток-Запад, инструментальная музыка, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, музыкальная форма.

VAFA ABBASOVA

ARTISTIC AND AESTHETIC TRENDS OF THE POSTMODERN PERIOD APPEARING IN CONNECTION WITH EASTERN CULTURE

SUMMARY

The article is dedicated to the study of the processes that took place in European music in the second half of the 20th century, and the East-West relations that emerged as a unique feature of the postmodern era. From this point of view, the innovations in the work of two prominent composers of that time - J. Cage and K. Stockhausen, and the artistic and philosophical concepts they came to a conclusion are characteristic. The application of the mentioned through new musical forms, theoretical systems, total innovations in sound-related components, complete renewal of the sphere of rhythm and timbre are of great interest.

Keywords: Postmodern, orientalism, East-West, instrumental music, J. Cage, K. Stockhausen, musical form

TƏRANƏ MƏMMƏDOVA

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Ümumi fortepiano kafedrasının müəllimi,

Vokal kafedrasının konsertmeysteri

E-mail: taranamammadova1428@mail.ru

ETNOCAZ İSTİQAMƏTİ VƏ ONUN AZƏRBAYCAN CAZ MUSIQISINDA TƏZAHÜRÜ AMİLLƏRİ

XÜLASƏ

Hazırkı məqalə Azərbaycan caz musiqisində ən əhəmiyyətli və maraqlı yaradıcılıq istiqamətlərindən biri olan etno-caz istiqamətinin formalaşması probleminə həsr olunmuşdur. Bu prosesin nəticəsi olaraq 1950-60-cı illərdə Azərbaycan caz ifasında formalaşmış sənətkarların, xüsusilə Rafiq Babayevin və Vaqif Mustafazadənin yaradıcılığına xüsusi diqqət yetirilir. Müəllif dünya caz tarixində, eləcə də Azərbaycan caz tarixində etno-caz istiqamətinin formalaşmasına səbəb olan amilləri araşdırır. Bu amillər arasında 1930-50-ci illərdə caz sənətində yaranan bir sıra üslublar, bebop, cool-jazz, modal texnika, jazz-rok kimi istiqamətlər nəzərdən keçirilir. Azərbaycanda etno-caz cərəyanının yaranmasının mənzəyi Tofig Quliyev və Rauf Hacıyev kimi bəstəkarların yaradıcılığına gedib çıxır. 1960-cı illərdə fəaliyyət göstərən iki əsas caz ifaçısı, pianoçu və bəstəkar Rafiq Babayev və Vaqif Mustafazadə Azərbaycan caz sənətində bu istiqamətin klassik əsasını təşkil edirlər. Məqalədə hər iki ifaçının fortepiano pyesləri – V. Mustafazadənin "Tam tənha", "Düşüncə", R. Babayevin 1 nömrəli fortepiano prelüdü təhlil olunur və onların əsas aspektlərini əks etdirən nəticələr açıqlanır.

Açar sözlər: Azərbaycancazi, modal caz, etno-caz, Rafiq Babayev, Vaqif Mustafazadə

Dünya musiqi mədəniyyəti tarixində XXI bütün dünyada beynəlmillik və multikulturalizm dövrü, mədəniyyətlərarası dialoqu gücləndirən və müxtəlif mədəni irsləri qovuşdurən bir əsr kimi daxil olmuşdur. Bu istiqamətdə caz mədəniyyəti artıq müəhim bir dil vahidinə, körpü və ünsiyyət vasitəsinə çevrilmiş və onun sürətli inkişafı mədəniyyətlərarası platformada müxtəlif xalq musiqi sənətlərinin zəngin, effektiv qovşağı istiqamətində geniş yollar açmışdır.

Tarixi və mənzəyi etibarilə ABŞ-dən qaynaqlanmış, dünyanın bir sıra digər qitələrinə, Avropa, Asiya, Qafqaz və Afrika mədəniyyətlərinə nüfuz edən caz musiqisi Azərbaycana da XX əsrin 30-cu illərindən daxil olub formalaşmağa başlamış, az bir müddət ərzində öz təşəkkül və təkamül dövrünü yaşaya bilmişdir. Öz ənənəvi dövründən bi-bop¹, modern² və avanqard³ caz dövründəki tarixini keçmiş Azərbaycancazi artıq 100 yaşına yaxınlaşır.

XX əsrin son rübündən vüsət almış etno-caz⁴ üslub istiqamətinin hansı amillər üzrə formalaşdığını və Azərbaycancaz sənətində necə yayılması müşahidə etmək maraqlıdır. Bu istiqamətdə yazımızı etno-caz musiqi təmayülünü tarixən hazırlamış əsas amillərin yığcam icmalından başlamaq məqsədbuğün və məntiqli baxımdan düzgün olardı.

Caz sənəti XX yüzilliyin ilk rübündən öz rəsmi təşəkkül dövrünə başlayaraq, əsrin ən böyük, parlaq və qoribə təzahürlərindən biri kimi rəğbət qazanmışdır. Müxtəlif mərhələlər üzrə inkişaf edərək öz ənənəvi, klassik, orkestr heyətli dövründən kombo, modern, caz-rok, avanqard-caz və ən yeni üslub təmayüllərindəki inkişaf mərhələləri yaşamışdır. Ümumtarixi mədəni inkişaf prosesinin qanunuyğunluqlarını nəzərə alsaq, caz üslublarının ümumi caz ifadə sistemində gətirdiyi ifadə yeniliklərini izləmək və bu baxımdan caz üslublarının yığcam xarakteristikasını bu qaydada təqdim etmək istərdik.

Caz musiqisinin klassik cərəyanları, xüsusən də orkestr ifasında səslənən caz üslublarına kollektiv ifa, yığcam struktur daxilində cüzi improvizasiya edilməsi, zəngin orkestr səslənişi kimi cəhətlər səciyyəvi idi. Ənənəvi cazın orkestr dövrünün ümumi caz ifadə sistemində gətirdiyi əsas nailiyyət – suinq⁵ idi. Suinq anlayışını həm məxsusi ritmik növbə və poliritmik fakturaya malik musiqi, üslub və ümumi

rakusdan hətta bir dövr kimi təyin etmək olar. Suiinq dövrü caz musiqisinin instrumental təbiətinin yaratdığı bir təzahür idi, çünki onunla bəhsən “skot”⁶ ifa üslubu da yaranmışdı.

Müntəzəm ritmik nəbz (bu, hi-hat⁷ sinclorinin ifasında öz ifadəsini tapır) üzərində qurulan, digər ritmik layda isə sinkopalı şəkillər və vuruqlar ifa edən ritm fonunda qırıq və xüsusi inkişaf xəttinə malik olmayan skot-vokal ayrıca həcəların, qırıq melodik ibarələrin, hər hansı məşhur mövzudan mənimlənilən hissəciklərin bir-birinə calanaraq məxsusi bir deyişmə prosesini xatırladır. Əslində, suiinq – caz musiqisinin əsası, onun leksik, üslubi və zəmin yaradıcı anlayışlarından biridir. Suiinq dövründə nəfəsli alətlər tərəfindən daha cəsarətli və dolğun sololar, improvizələr öz əksini tapır.

Bi-bop (*ing.* bebop) dövrü caz tarixinə ritmika, frazirovka texnikası, melodika, forma və qismən harmoniya sahəsində bir sıra köklü dəyişikliklər gətirmişdir. Onun yarandığı zaman heyratəməz görkəminə baxmayaraq, bi-bop suiinq dövrünün inkişafının məntiqi nəticəsidir. Suiinq dövrünün bir sıra qabaqcıl musiqiçiləri öz axtarışlarını “kombo” adlanan kiçik heyətlər sahəsində davam etdirməyə başlayır ki, bunun nəticəsində bi-bop üslubu yaranır.

Bi-bop üslubunda ifa əsas etibarilə solo improvizəyə əsas diqqətli yönəldirdi. Ritm-qrup alətlərinin də təfsiri köklü şəkildə dəyişib, tam sərbəstləşir və ansamblda nəfəsli alətlərlə bərabər hüquq qazanan solistlərə çevrilir. Bi-bopun harmonik əsası suiinqin məşhur melodiyaalarının akkord sxemləri təşkil edir. Çox zaman məşhur melodiyanın müəkkəbləşmiş harmonik sxemində bi-bop musiqiçiləri yeni mövzu bəsləyirdilər.

Kul caz⁸ (*ing.* cool jazz – sorin, qəlbəyatımlı) – lirik, tələsmədən, qəlbəyatımlı, astatəmpli, xəyalpərvər və həzin səslənən cazdır. 1940-cı illərin sonunda bi-bop üslubunun inkişafı kul caz üslubunun yaranmasına gətirib çıxarır. Kul caz bi-bop üslubunun dinamik, sürətli və atəşli təbiətinə zidd bir üslub kimi yaranır. Bi-bop üslubuna xas kəskinlik, təzadlılıq, ciddilik kul-caza o qədər də xas deyil. Kul caz musiqisi xeyli təmkinli, ciddi və lirikdir. Kul caz musiqisi daha çox ağırliq musiqiçilər, ifaçılar arasında geniş yayılmışdır. Halbuki ilk əvvəl zənci

cazmenlərin – Lester Yanq, Mayls Deyvis kimi saksofonçuların ifalarında öz əksini tapmışdır. Onların ifalarında yenidən təşəkkül tapmağa başlayan lirik üslub sonradan ağırliq ifaçılar tərəfindən qavranılıb bütöv bir məktəbə çevrilmişdir. Lenni Tristano kimi pianoçu və kul caz musiqisinin nəzəri baxımdan əsaslandırılmışdır. Kul caz üslubunda müasir harmonik dil, polifonik düzüm və politonalıq, suiinq və bop üslubları ilə müqayisədə daha çox istifadə olunur.

Modal caz⁹ texnikası – caz musiqisinin təkamülü prosesində mühüm bir dövrüdür. Ənənəvi cazın ənənəvi funksional tonal və ənənəvi vers-korus quruluşu dövründən müasir dövrə, yeni lad, modal prinsipə doğru keçidi əmələ gətirən bir formasiyadır. Modal-caz üslub deyil, cazın bir texnika qolunu təşkil edən mühüm hissəsidir ki, sonradan müasir cazın bir çox nümayəndələri bundan bəhrələnmişlər.

Modal caz texnikasında funksional harmoniya qanunauyğunluqlarına əsaslanan melodik və harmonik üsullardan imtina edir. Bu zaman kompozisiyanın əsərin səs materialı modal texnikadan istifadə edilməsi şərti ilə “moduslar” əsasında qurulur. Modus – müəllifin özü tərəfindən seçilən ya qurulan səsdüzümlərdir. Modal səsdüzümləri – 7 pilləli (heptatonik) lad-səsdüzümləridir və bir-birindən öz daxilindəki müxtəlif yarımtən intervallların əlaqələrinin müxtəlifliyi ilə fərqlənir.

XX əsrin 50-ci illərindən vüsət alan modal texnika tədricən daha da tez-tez və geniş şəkildə istifadə olunmağa başlayır. Harmonik müşayiətdəki akkord ardıcılıqlarının tədricən çətinləşməsi ayrı-ayrı əsərlərdə özünü büruzə verərək, ələ bir təməyilə gətirib çıxarır ki, onun nəticəsində müxtəlif modal konsepsiyalar əmələ gəlir.

Bələliklə, yuxarıda sadalanan bu üslublari əhatə edən Modern (yəni müasir) caz – növbəti həlledici və geniş miqyash, çoxcəhətli caz formasiyasıdır ki, öz növbəsində bir neçə üslub istiqamətinə və texnikalara – bibop, kul-caz və modal caza ayrılır.

Və nəhayət etno-caz cərəyanı – 1970-ci illərdən başlayan yeni dövr caz-rokun bir şaxəsi kimi eyni təməyüllərin, lakin fərqli materialın bir leksik mənbə kimi istifadə olunmasına əsaslanır. Tanınmış amerika tədqiqatçısı Ceyms Kolliyerin bu barədə qeydlərinə üz tutaq: “Caz hansı istiqamətdə hərəkət edir, diqqət fərz etmək

mümkün deyil. Lakin hər halda onun on əsas təmayüllərini təxmin etməyə çalışsaq. Ən əsas olaraq üç istiqamət ayrılır. Onlardan ən aşıklarını caz-rok və fjujn musiqisidir. Bu cərəyan rok musiqisinin metrik nəbz ilə mürəkkəb caz harmoniyalarının, sərbəst caz elementli caz improvizasiyası ilə müasir simfonik musiqinin qovuşdurulması vasitəsilə yaranmışdır" [1, 349-350].

Beləliklə, etno-caz istiqamətinin yaranma faktorlarını xronoloji şəkildə nəzərdən keçirsək, faktor qismində çıxış edən müxtəlif ümummədəni yeniliklər və sənətin öz daxilində baş verən yeni təmayüllərin birləşməsi əsasında formalaşan aşağıdakı inkişaf mərhələlərini müəyyən etməli oluruq:

1) Etnocaz bir təzahür kimi əvvəlki ənənəvi, klassik, normativ caz dövrü və ona aid üslublara (suinq, biq-bend¹⁰ və diksilend¹¹ cazı, ənənəvi kombo cazı) tam zidd və fərqli olaraq yeni bir materiala, təfəkkürə ehtiyacı olan və nöinki caz sənətində, həm də dünya mədəniyyətində baş qaldıran əsas bədii təmayül və ehtiyaclardan biri idi. XX əsrin əvvəlində naturalizm, neoprimitivizm, folkorizm adlı cərəyan daxilində baş qaldıran milli motivlər həm təsviri sənətdə, həm də musiqidə öz əksini tapmışdı. Təsviri sənətdə Pol Qogen kimi rəssamdan başlayaraq, Diyeqo Rivera, Mark Şaqal kimi rəssamlar, musiqidə Bela Bartok, İqor Stravinski kimi sənətkarlar bu dövrü təmsil etdirirdi.

2) XX əsrin əsas bədii təmayüllərindən olan neofolklorizm cərəyanının nəticəsi və şərti olaraq yeni ifadə sistemində və ifadə üsullarına ehtiyac oyanır ki, bu da modal texnikanın yaradılması ilə nəticələnir. 1930-cu illərdən başlayaraq professional bəstəkar musiqisində, 1950-ci illərdən etibarən isə caz musiqisində modal texnika üsuluna əsaslanan bir neçə sistemlər yaranır.

3) Etnocaz ya folk caz adlanan cərəyan ilk növbədə öz dövrünün əsas yeni bədii təmayüllərinin nəticəsi, müxtəlif yaradıcı axtarışların mühüm bir məhsulu idi. 1970-ci illərdə caz-rok¹² və fri-caz¹³ adı altında başlanan yeni dövrdə nöinki caz musiqisinə rok ifadə ünsürlərinin və yaxud caz ilə rok sənətinin sintezi, lakin həm də yeni, aprobeziya keçməmiş yeni xammal-materialın istifadəsinə böyük əhəmiyyət verildi.

Öz təşəkkül dövrünü ənənəvi suinq və biq-bend üslubunda ifa edən Azərbaycan Dövlət Caz Orkestrinin (qısaca Dövlət Cazı adlandırılır) fəaliyyətindən başlayan Azərbaycan cazı 1960-70-ci illərdə yeni nəslin nümayəndələri olan iki ifaçı-bəstəçinin – Rafiq Babayev ilə Vaqif Mustafazadənin yaradıcılığı vasitəsilə təcridən dünyaya, azərbaycan cazının ümumdünya tanınmasına doğru böyük bir pəncərə açır. Təməli R.Babayev və V.Mustafazadə tərəfindən qoyulan etnocaz istiqaməti Azərbaycan caz ifaçılıq mədəniyyətini dünyada tanıtdıran əsas amillərdən birinə çevrilir.

Lakin 1960-cı illərin yetirmələri olan R.Babayev ilə V.Mustafazadənin formalaşması üçün böyük bir zəmin yaradıcı önəm mərhələ olmuşdur ki, bu, Azərbaycan cazının ilkin klassik dövrü idi və akademik təhsilli, əsasən mahnı və operetta janrında fəal çalışan bəstəkarların – Tofiq Quliyev və Rauf Hacıyevin yaradıcılığında rüşeym şəkildə gerçəkləşmişdir.

Bu bərdə caz tədqiqatçısı Turan Məmmədaliyevanın qeydlərini xatırlayaq: “Şübhəsiz ki, öz repertuarında sırf caz (dəqiq desək – diksilend, suinq) musiqisindən əlavə, əyləncəli – mahnı-estrada əsərlərini təqdim edən bu orkestrlər hələ tam püxtələşmiş caz sənətini təmsil etmirdi. Həmin heyətlər, sadəcə, caz sənətinin milli zəmində kök salan rüşeymləri idi. Lakin Dövlət Cazının Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində mühüm rolunu inkar etmək qeyri-mümkündür. Azərbaycanın ən istedadlı sənətkarlarının himayədarlıq etdikləri bu orkestr zamanının ən istedadlı, perspektivli yerli ifaçı və bəstəkarlarını öz ətrafına toplamışdı. Bundan əlavə, Dövlət Cazı tamamilə başqa, tamamilə fərqli bir bəstəkarlıq növünün təməlini qoymuşdur: bu – cazın həm estetik məzmununun, forma və musiqi dilinin daha üzvi və peşəkar səviyyədə qəvrənilməsi, başlıca musiqi materialı kimi mənə kəsb etməsini bir prinsip kimi götürən bəstəkar yaradıcılığıdır. Əsasən mahnı, operetta və kinofilmlərə musiqi kimi janrlarda təqdim olunması bu yaradıcılığı klassik Avropa ənənələrindən fərqləndirən digər çox səciyyəvi bir cəhət idi. Dövlət Cazı üçün həmin qeyd olunan və başqa janrlarda musiqi bəstələyən Tofiq Quliyev, Niyazi, qismən də Pərviz Rüstəmbəyov gələcək Azərbaycan cazının vahid «məmatik intonasıya fondu» əsasını qoymuşdur. Bu irs 1950-60-cı illərdə Rafiq Babayev və Vaqif Mustafazadə kimi

novator musiqiçilərin yaradıcılığı üçün ilham və zəngin material mənbəyi olaraq, hal-hazırkı gənc yetkin caz ifaçıları nəslə üçün də öz əhəmiyyətini itirməmişdir" [2, 26-27].

Sözsüz ki, orkestrin müstəsna rolunun əhəmiyyətli tərəfi T.Quliyev kimi parlaq istedadlı şəxsiyyətin fəaliyyəti ilə də bağlıdır. T.Quliyev (1917-2000) ilk bəstəkardır ki, mahnı janrında caz ifadə sisteminin ünsürlərini tətbiq etmiş və azərbaycan – caz musiqi vəhdətini həyata keçirə bilmişdir. Bu nöqteyi-nəzərdən onun yaradıcılığının səciyyəsi də C.Gerşvinin formalaşdırdığı mahnı-estrada cazı ilə böyük oxşarlıq təşkil edir.

1938-1939-cu illərdə Leningradda yaranıb fəaliyyət göstərən və əvvəl A.Varlamov, sonra isə A.Tsfasman tərəfindən idarə olunan Ümumittifaq radio komitəsinin caz orkestri T.Quliyevi də buraya cəlb edir: bu heyətlə çıxış edən Bakılı musiqiçi sovet cazının televiziya ekranındakı təbliğçilərindən biri kimi özünü tanıdır. Elə həmin il öz milli musiqi ənənələri ilə caz musiqisini özvləndirmək məqsədilə Bakıya qayıdan T.Quliyev artıq caz sənətinin bir-sıra nəzəri, ifaçılıq təcrübəsi və inkişaf prinsiplərini qavramış, xüsusən də caz-bend və ya caz-orkestr biliklərinə yiyələnmiş yetkin namizəd idi. Lakin unutmayaq ki, onun bir musiqiçi-ifaçı kimi cəhalanmasında musiqi məktəbi və konservatoriyalarda aldığı akademik ifaçı təhsilinin də təsiri böyükdür. Və bu baxımdan T.Quliyevi Azərbaycanda ali akademik təhsilli ilk caz musiqiçilərinə aid etmək olar".

Digər Azərbaycan klassik estrada bəstəkarı Rauf Hacıyev də məhz bu xüsusda və Azərbaycan estrada musiqisini məhz akademik klassik bəstəkar görkəmində təmsil edən bir sənətkar kimi çıxış edir. Artıq tələbə ikən Rauf Hacıyev (1922-1995) «Vətən» k/t-nin estrada orkestrinin bədii rəhbəri və dirijoru vəzifəsində çalışaraq, çox maraqlı estrada irsini yaradır. İlk növbədə o, caz və estrada xarakterli orkestr pyeslərində, öz mahnılarında Azərbaycan musiqisinin çalarını yaratmaq məqsədilə bir sıra milli musiqi xüsusiyyətlərindən: lad-intonasiya, ritmik ünsürlərdən məharətlə istifadə edir. Sovet caz təcrübəsində çox geniş yayılmış xalq və bəstəkar mahnı işləmələri də Hacıyev yaradıcılığında geniş inkişafını tapıb, daha çox caz üslublu orkeströvada, harmonik biçimlərdə təfsirini tapır. Belə nümunələrdən

«Sevgilim», «Gənclik valsı», «Məhəbbətin qüvvəti» kimi mahnıları misal çəkmək olar.

Əsası R.Hacıyev tərəfindən qoyulmuş Estrada-simfonik orkestri sonradan 1956-1962-ci illərdə (1962-ci ildən T.Əhmədovun rəhbərliyi ilə) fəaliyyət göstərən Azərbaycan Dövlət Estrada orkestrinin əsasını təşkil edirdi. Bu heyət öz dövrünün ən müxtəlif mənşəli kütləvi, lirik və məişət mahnı nailiyyətlərini, caz üslublu rəqs və mahnı standartlarını təbliğ edirdi. Q.Miller, K.Beysi, L.Armstrong, C.Gerşvin kimi ustaların yaradıcılığını dərinlən öyrənmək vasitəsilə ənənəvi caz musiqi ifaçılığını yaxşı mənimsəyən bu orkestr sovet estrada müəllifləri – İ.Duna-yevski, V.Soloviyov-Sedoy, E.Kolmanovski, T.Quliyev, X.Mirzəzadə, M.Kajlayev və b. yaradıcılığına da mühüm yer verirdi. Müxtəlif müəllif dəst-xətlərini əks etdirən mahnıları eləcə də xalq mahnılarını çox parlaq, nəfis, zərif və zəngin boyalara malik caz orkeströvadasında işləməklə Rauf Hacıyev Azərbaycan caz tarixinə ilk aranjimançı kimi də öz adını yazır. Bunlardan əlavə, onun irsinin ən kamil inciləri olan «Bakı skamyaları», «Bahar gəlir», «Bakı haqqında mahnı», «Yalnız sən», «Leyla», «Lirik nəğmə» və bu kimi digər mahnıları həmin dövrə təsadüf edir.

R.Hacıyevin gözəl caz və orkestr duyumu, bilik və təcrübəsi, klassik caz lüksikasını milli musiqi xüsusiyyətləri ilə özvi cəlamaya və ən əsası – zəngin fərdi melodik vergisi onun operetta musiqisində öz bariz əksini tapmışdır. Hacıyevin bu janrdə «Romeo mənim qonşumdur» (1960), «Kuba məhəbbətim mənim» (1963), «Dördüncü fəqərə» (1964), «Tabəssümün gizlətmə» (1969) kimi əsərləri və həmçinin bunlara daxil populyar mahnılar T.Quliyev irsi təq Azərbaycan cazının tematik mənbəyini təşkil edən özvi tərkib hissəsidir.

Sovet rus musiqişünası Aleksey Bataşovun isə 1960-cı illər barədə olduqca dəqiq ifadə edilmiş bu kimi fikrini səsləndirmək olar: "Caz musiqiçilərinin yeni nəslə öz sələfləri kimi böyük maraqla folklor musiqisinə diqqət yetirməyə başladılar. Lakin artıq bu dövrdə musiqidə milli elementlər tamamilə başqa tərzdə işlənilməyə başladı. <.....> Bu zaman gündəmdə duran məsələ caz musiqisində xalq musiqi intonasiyalarının maksimal özvi surətdə, xalq musiqisinin , milli musiqi təfəkkürünün qanunauyğunluqlarına, onun lad strukturuna, xüsusən də ritmi,

harmoniyası, səs hərəkətinə dərinlənərək istifadə etmək idi." [3, 129-130]. Və bu baxımdan, qəribədir ki A.Batayev Azərbaycan, Bakı musiqiçiləri arasında Tofiq Əhmədovun idarə etdiyi orkestri, Murad Kəşləyev, sonra Rafiq Babayev və Vaqif Mustafazadənin fəaliyyətini qeyd edir.

İndi isə bilavasitə hər iki sənətkarın pyeslərinin müqayisəli təhlilini aparmaq istədik. İlk öncə V.Mustafazadənin əsərlərinin təhlilinə keçək.

«Tam tənha» kompozisiyasında caz musiqisinə xas sərbəstlik və faktura qarışıqlığı hiss edilə bilər, onun daha sərbəst təfsir edilməsi üçün imkan yaradır. Əgər nisbətən bitkin frazalardan sonra sezura qoyulsa, bu zaman çox incə hiss edilən ad libitum ruhunu duymaq olar. Qeyd edək ki, pyesin xarakterində muğam balıqçı hiss edilir və bu, ilk növbədə əsərin lad-intonasiya dilində öz əksini tapır. «Şur» məqamına əsaslanan ümumi düzüm əsərin məxsusi lirik-fəlsəfi obrazını yaradır. Əsərin məntiqi quruluşu və eyni zamanda forma, inkişaf sərbəstliyinə malik ruhu onu muğam dostgahları, xüsusən də məşhur tarzan Böhrəm Mənsurovun ifasındakı «Şur» ilə yaxınlaşdırır.⁷



«Tam tənha» pyesinin inkişaf etmiş orta hissəsi vardır. Bəstəkar lad

quruluşunun qanunauyğunlarını saxlayaraq, melodiyanın virtuoz tərzdə bəzədilməsinə, laddaxili pasaj və fiqurasıyalar vasitəsilə variasiyatmədən istifadə edir (misl.). Bəstəçi Mehriban Əhmədovanın mövzusunda improvizasiya əsasında yaranan «Düşüncə» pyesi⁸, yazılış tarixi etibarilə 1970-ci illərə aid olub, müəllifin məxsusi dəsti-xəttini səciyləndirən ən parlaq pyeslərdən biridir. Romantik bəstəkarların, xüsusən də F.Şopenin fortepiano üslubuna xas ümumi faktura pyesin obrazını yaradan əsas komponentlərdən biridir. Əsərin məqam əsası «bayatı-şiraz» təşkil edir. Bizim bir çox məşhur lirik Azərbaycan xalq mahnılarına – «Küçələrə su səpmişəm», «Ay güləbatın» və başqa nəğmələrin əsası təşkil edən bayatı-şiraz məqamı burada fərqli bir çalır alır. Burada maraqlı intonasiya detalları var ki, əsərə məxsusi elegiya, xəyalpərəst obrazı verir və onu xalq lirikasının müəyyən ekspressiyası ilə bağlayır. Bu, «bayatı-şiraz» məqamı re-minor tonalığının III pilləsinin çalınmasıdır, bəzədilməsidir.

Sonra, melodiyanın gəlişməsi aparıcı pilləyə gətirib çıxarır, həmin pillə bayatı-şiraz məqamının son səsinə toxunaraq onun ətrafında solis şəkildə gəzişir.



V.Mustafazadənin fortepiano əsərlərinin ümumi üslubi cəhətlərini yekunlaşdıraraq, biz ifaçılıq məsələlərinə də toxunmuş oluruq. Müəllifin məhni,

Prelüd №1

Andante assai

Rafiq Babayev

The musical score for "Prelüd №1" by Rafiq Babayev is presented in five systems. The first system is marked "Andante assai" and "cantabile". The second system includes a "ritardando" marking. The third system features a "cresc. poco a poco" marking. The fourth system has a "ritardando" marking. The fifth system is marked "f soluto". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

muğam kimi xalq janrları ilə sıx əlaqəsini nəzərə alaraq, növbəti qənaət əldə olunur: pyeslər üzərində çalışarkən, Bura eləcə də görkəmli xalq musiqiçilərinin – tarzun Böhrəm Mənsurovun, diñlənilməsinə əlavə etmələr.

Rafiq Babayevin 1 saylı Forte-piano prelüdü onun erkən bəstələrindən olub, üslubunun ilkin cizgilərindən xəbər verir. Pyes si-bemol minor tonallığında yazılmışdır. Əsərin ilk səslənməsində xəlif incə fakturası və zərif, romantik, xəyalpənarət obrazı onu F.Şopen, P.Çaykovski kimi bəstəkarların lirik fortepiano miniatürələri, xüsusən də noktürn və prelüdlərlə yaxınlaşdırır. Əsərin qüssəli obrazının Bax süitalarına xas ağır templi lirik pyeslərin ruhu duyulur.

Ümumilikdə, hər iki bəstəkarın fortepiano əsərlərinin təhlili bizi bu qənaətə gətirir ki, Azərbaycan fortepiano caz musiqisi dünya klassik fortepiano musiqisinin və ifaçılıq ənənələrinin bilavasitə təsiri əsasında yaranmışdır. Bu, ümumilikdə caz fortepiano ifaçılığının zəminini təşkil edən ilkin cəhətlərdən biridir. Digər tərəfdən, hər iki caz ifaçısının həm Avropa, həm Azərbaycan klassik musiqisinin fərqli surətdə qavrayıb, onun müxtəlif cəhətlərini qavraması onları fərqli və fərdi edir. Vaqif Mustafazadə daha çox dinamik enerjili, ritmik faktor və milli çalılara yaxın olan musiqini qavrayıb öz əsərlərində ifadə etmişdir. Rafiq Babayevin dünyaduyumuna isə daha çox lirika, F.Şopen, P.Çaykovski, S.Raxmaninov, F.List və digər bəstəkarların ənənələri böyük təsir göstərmişdir.

QEYDLƏR:

1. **Bebop (azərb.Bi-bop)** - dövrü caz tarixinə ritmika, frazirovka texnikası, melodika, forma və qismən harmoniya sahəsində bir sıra köklü dəyişikliklər gətirmişdir. 1940-cı illərdə suinq dövrünün bir sıra qabaqcıl musiqiçiləri öz axtarışlarını "kombo" adlanan kiçik heyətlər sahəsində davam etdirməyə başlayır ki, bunun nəticəsində bi-bop üslubu yaranır.

Bi-bop üslubunun pionerləri sırasında ilk növbədə alt-saksofonçu Çarli Parkerin, şeypurçu Dizzi Gillespinin, pianoçulardan Telonius Monk və Bad Pauellin, zərbçilərdən Kenni Klarkın, Maks Rouçun, gitaraçı Çarli Krisçianın, kontrabasistlərdən Körli Russell, Oskar Pettifordun adları çəkilə bilər. Bi-bop

üslubunda ifa əsas etibarilə solo improvizasiyaya əsas diqqəti yönəldirdi. Bi-bopun harmonik əsasını suinqin məşhur melodiyalarının akkord sxemləri təşkil edir.

2. Modern-jazz – 1940-cı illərdən etibarən caz musiqisi tarixində yaranan yeni dövr. Üslub etibarilə bibop və kuul caz üslublarını daxil edir. Bu dövrdə kombo adlanan kiçik caz heyətlərinə, xeyli mürəkkəbləşmiş harmonik sistemə, mürəkkəb improvizasiyalara üstünlük verilir. Ritm-qrup alətlərinin də təfsiri köklü şəkildə dəyişib, tam sərbəstləşir və ansamblda nəfəsli ilə bərabər hüquq qazanan solistlərə çevrilir. Kuul caz üslubu isə bibop üslubunun dinamik, sürətli və atəşli təbiətində zidd bir istiqamət kimi yaranır.

3. Avantgarde-jazz (fr.avant-garde – qabaqcıl, öndər, ing.jazz - caz) – mütərəqqi, ən yeni caz musiqisi. 1960-cı illərdə formalaşan musiqi cərəyanının şerti adı. Musiqi dilinin müasirləşdirilməsinə, ən yeni musiqi dilinin və texniki üsulların qavranılmasına, çox zaman müasir bəstəkarlıq texnikası növlərinə müraciət edilməsinə meyl göstərilən istiqamətdir. Daha çox San Ranin “Maxavişnu” orkestri, Arçi Şepinin, Sesil Teylorun, Ornett Koulmanın, Elis Koltreynin yaradıcılığı bu istiqamətə aiddir. Mahiyyətinə görə free-jazz ilə yaxındır.

4. Etno-jazz (ing.ethnic – milli, etnik, Ethno-jazz Etno-caz) – caz musiqisinin janr növlərindən biridir, 1950-60-cı illərdə beynəlxalq səviyyədə inkişaf etmişdir. Etno-caz tamayütlü ənənəvi caz dilinə milli, qeyri-qərbi musiqi elementlərinin, etnik musiqi dilinin əlavə edilməsidir. Etno-caz tamayütlü bir sıra lokal caz cərəyanlarını – afro-kuba cazı, latin-caz, jazz-manouch (qaraçı cazı) və sairədir. Bu tamayütlü nümayəndələrinə Mayls Deyvis, fleytaçı Yusef Latef, qaraçı mənşəli gitaraçı Canqo Reynhardt, Co Zavinul, elektro gitaraçı Con Maklaffin və b.aidir. Görkəmli Azərbaycan caz ustaları Vaqif Mustafazadə ilə Rafiq Babayevin müasir musiqi əsərləri etno-caz tamayütlünün bir təzahürü və nəticəsidir.

5. Sving (ing. Swing – yellənmə, Suiq) – caz musiqisinin 1930-40-cı illərdə ABŞ-da formalaşmış caz üslub istiqamətlərindən biridir. Bu üslubda əsas vurğu zəif təqətin üzərinə və ya musiqinin zəif nöbzinə düşür. Suiq musiqisində adətən bir neçə solist olurdu və onlar həm melodiyaları, həm də aranjimanı dəyişib onlar

üzərində imprivuzə edərdilər. 1935-1946- illərdə Amerikada ən məşhur suiinq orkestri Benni Qudmenin idi. Daha sonra Kaunt Beysi, Artı Şou, Qlenn Miller, Vudi Herman, Keb Kallouey kimi bəndlələrlərin orkestrləri suiinq musiqisini təmsil etmişdir.

6. Skot-vokal (ing.scot-vocal – qırıq-qırıq oxuma) – vokal caz ifaçılığında improvizasiya ifa növlərindən biri. Bu zaman heç bir mənə daşımayan ayrıca sözlərdən və ya səslərdən, hecalardan istifadə edilərək vokaliz oxunulur. Skot-vokalin məşhur ustaları – Ella Fitserald, Betti Karter, Anita ODey, El Cerou, Bobbi Makferrin və b.

7. Hi-hat və yaxud **çarlston** – bir gövdədə bir biri üzərində bərkidilmiş iki sinekdir ki, burada zərbə ağac çubuğu və ya ayaq pedalı vasitəsilə vurulur. Adətən, hay-hot 4cərəfli ölçünün 2 və 4-cü təqətlərini (çərəklərini) vurğulayır.

8. Cool-jazz (ing. cool jazz – sərin, qəlbəyatımlı, **kuul caz**) – lirik, tələsmədən, qəlbəyatımlı, astatəmpli, xəyalpərvər və həzin səslənən cazdır. 1940-cı illərin sonunda Bi-bop üslubunun inkişafı kuul caz üslubunun yaranmasına gətirib çıxarır. Kuul caz musiqisi xeyli təmkinli, ciddi və lirikdir. Kuul caz musiqisi daha çox ağırqli musiqiçilər, ifaçılar arasında geniş yayılmışdır. Kuul caz üslubunda üsair harmonik dil, polifonik düzüm və politonalıq, suiinq və bop üslubları ilə müqayisədə daha çox istifadə olunur. Kuul cazın görkəmli nümayəndələri: saksofonçular – Sten Gets, Li Kanits, Cerri Malliqan, Pol Desmond, pianoçulardan – Lenni Tristano, Bill Evans, Con Lyuis, Corc Şirinq, Deyv Brubek, şeypurçulardan – Mayls Deyvis, Çet Beyker, trombonçu Bobbi Brukmayr, zərbçilərdən – Şelli Men, Co Morello, kontrabasist Persi Hit, vibrafonist Milt Cekson, qruplardan “Modern Jazz Quartet” və b.-dir.

9. Modal caz, modal texnika caz musiqisinin harmonik ardıcılıqlara əsaslanan improvizasiyaya əsaslanan üslublarından ələ bir dövrə, mərhələyə keçid idi ki, burada lada, modusa, moqama əsaslanan improvizasiyaya üstünlük verildi və həmin prinsip öz sonrakı inkişafını tapdı. Caz tarixində həmin sonrakı mərhələ fri-caz (ing. free-jazz) adlanır. Modal texnika həm də fanki-caz, caz-rok, fanki-fünj kimi üslublarda öz əksini tapmışdır.

10. Big-band (ing.big band – böyük heyət, böyük dəstə, biq-bend) – caz və ya estrada musiqisinin geniş heyətli ansambl növüdür. İlk biq-bendlər ABŞ-da 1920-ci illərdə estrada rəqs səciyyəli orkestrləri olaraq yaranmışdır. Biq-benddə əsas rol orkestrin rəhbəri və ya bəndlidəri, aranjimançı, bəzən instrumental bölmələr daşıyır. Amerikada ən məşhur biq-bendlər Dyuq Ellinqtonun, Kaunt Beysin, Benni Qudmenin, Qlenn Millerin, Fletçer Henderson, Pol Uaytmenin rəhbərliyi altında fəaliyyət göstərmişdir. Sovet dövründə Rusiyada Aleksandr Sfasman, Aleksandr Varlamov, Eddi Rozner, Anatoliy Kroll və başqalarının, Azərbaycanca isə Tofiq Quliyevin (1940-1950), Rauf Hacıyevin (1950-1960), Tofiq Əhmədovun (1960-1970) rəhbərliyi altında məşhur olmuşlar.

11. Diksilyend (ing.Dixieland) – XX əsrin əvvəlində yaranmış ənənəvi cazın üslub istiqamətlərindən biridir. Nyu Orlean ştatının Luiziana şəhərində, 1930-1950-ci illərdə formalaşmışdır. Diksilyend bəzən "hot jazz", yəni "çılğın, alovlu caz" adlandırılır. 1916-cı ildə Cek Ley4nin rəhbərliyi ilə yaradılmış Original Dixieland Jazz Band məşhur idi.

12. Caz-rok (ing. Jazz, rock, **Jazz-rock** – caz və rok musiqisinin qovuşma əsaslanan musiqi) –rok və caz musiqisinin qovuşmasına, süni elektron alət temblərini və alətlərini daxil edən, ritmik faktoru və ritmliliyi ön plana çəkən caz cərəyanı. 1970-ci illərdə Mayls Deyvis, Co Zavinul, Con Maklaffin, Frenk Zappa kimi ifaçıların yaradıcılığında formalaşmışdır.

13. Fri-caz (ing.free jazz Free-jazz – sərbəst caz, fri-caz) – 1950-ci illərin II yarısı-1960-cı illərdə formalaşan yeni caz üslublarından biri. Fri caz musiqi materialının tonal təşkil prinsiplərindən uzaqlaşma, akkordların blyuz üzrə ardicallaşmasından və ənənəvi suinq ritmikəsindən imtina ilə səciyyələnir. Burada əsas vurğu improvizasiyanın (xüsusilə də qrup şəklində ifa edilən) sərbəstliyinə, musiqinin intellektual və hissi məzmununu tam dolğun ifadə edə biləcək vasitələrin çoxçəşidliliyinə düşür. Fri caz üslubunun baniləri pianoçu Səsil Teylor və saksfonçu Ornett Koulman hesab edilir. Üslubun adı O.Koulmanın 1960-cı ildə yazılmış «Free Jazz: A Collective Improvisation» albomundan mənimsənilmişdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI:

1. Колинср Дж. Становление джаза. – М., Радуца, 1984, 390 с., стр.349
2. Мəmmədaliyeva Т. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında caz harmoniyasının ünsürləri (dərs vəsaiti) – Bakı, Mütərcim, 2018, 124 s., səh.26
3. Баташев А. Советский джаз. – М., Музыка, 1972, 173 с.

ТАРАНА МАМЕДОВА

НАПРАВЛЕНИЕ ЭТНО-ДЖАЗ И ФАКТОРЫ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена проблеме формирования этно-джазового направления, одного из самых значительных и интересных творческих направлений в Азербайджанской джазовой музыке. Как результат этого процесса особое внимание уделяется творчеству художников, сформировавшихся в Азербайджанском джазовом исполнительстве в 1950-60-е годы, в частности Рафика Бабаева и Вагифа Мустафазаде. Автор исследует факторы, приведшие к формированию этно-джазового направления в общемировой истории джаза, а также в истории азербайджанского джаза. В числе этих факторов рассматривается ряд стилей, возникших в джазовом искусстве в 1930-50-е годы, таких направлений, как бибоп, кул-джаз, модальная техника, джаз-рок. Истоки возникновения этно-джазового направления в Азербайджане восходит к творчеству таких композиторов, как Тофик Гушев и Рауф Гаджиев. Рафик Бабаев и Вагиф Мустафазаде, два главных джазовых исполнителя, пианисты и композиторы, работавшие в 1960-е годы, формируют классическую основу этого направления в Азербайджанском джазовом искусстве. В статье представлены фортепианные пьесы обоих исполнителей – такие как "Совсем

Azərbaycanda bədii şüşə sənətinin çox qədim tarixə və ənənələrə malik olduğunu aşkara çıxarıb.

Azərbaycanın VIII-X əsr təbiiq sənət növlərinin xarakter qrupunu bədii şüşə məmulatı təşkil edir. Qədim Gəncə, Bakı, Mingəçevir, Qəbələ, Beyləqan, Şamaxıdan tapılan müxtəlif formalı rəngli şüşə məmulatları orta əsr əhəlisinin məişətində şüşə qabların geniş yer tutduğunu sübut edir.

Dövrümüzdə kimi gəlib çıxmış bədii şüşə nümunələri onu deməyə əsas verir ki, VIII əsrdən başlayaraq Azərbaycan ərazisində istehsal edilmiş şüşə məmulatlarının forma və dekorunda əsaslı və köklü dəyişikliklər baş vermişdir. Bu dəyişikliklər Qəbələdən, Mingəçevir və Şamaxıdan aşkarlanmış bədii şüşə nümunələrində aydın nəzərə çarpır. Əgər Şamaxıdan aşkarlanmış, VIII əsərə aid edilən bədii şüşə nümunələrinin forma və dekorunda əvvəlki dövr bədii şüşə məmulatları ilə hələm sıx bağlılığı izləmək mümkündürsə, Mingəçevirdən aşkarlanmış bədii şüşə məmulatlarının forma və dekorunda artıq tam fərqli xüsusiyyətlər izlənilir.

VIII-X ə.ə. Azərbaycan bədii şüşə sənətinin tədqiq olunmasında Qəbələ və Beyləqanda istehsal edilmiş çoxsaylı müxtəlif şüşə məmulatları böyük dəyər və əhəmiyyət kəsb edirlər. Digər orta əsr Azərbaycan şəhərləri ilə müqayisədə Qəbələ və Beyləqandan bədii şüşə məmulatlarının çoxsaylı müxtəlif formalı növləri tapılmış və onların istehsal tarixi dəqiq təyin olunmuşdur. Bu maddi mədəniyyət nümunələri əsasında vurğulanan şəhərlərdə orta əsr bədii şüşə sənətinin inkişafı hərtərəfli və geniş şəkildə öyrənilmiş və tədqiq edilmişdir.

VIII-X ə.ə. ərsəyə gətirilmiş bədii şüşə məmulatlarını iki növə bölmək olar: məişət və bəzək əşyalarına. Geniş yayılmış məişət əşyaları içərisində piyalələri, qrafinləri, vazə formalı qabları, dar boğazlı stər qablarını xüsusən vurğulamaq lazımdır.

Orta əsrlərdə Azərbaycan ərazisində şüşədən müxtəlif bəzək əşyalarının hazırlanmasında geniş istifadə edilmişdir. Şüşədən hazırlanmış bilərəklərin, muncuqların, üzük və üzük qaşlarının forma və rəng müxtəlifliyi, eləcə də onların çoxlu sayda və miqdarda istehsalı göstərir ki, metala nisbətən şüşə bəzək əşyalarına

daha çox təsadüf olunmuşdur. Fərqli formalı və təyinatlı bəzək əşyaları içərisində müxtəlif rəngli, quruluşlu və dekorativ tərtibatlı şüşə bilərəklər daha geniş yayılmışdır.

Yaşıl, sürməyi, qara, ağ, abı, firuzəyi və s. rəngli bilərəklərin rəngi şüşə kütləsinə qabaqcadan əlavə edilmiş metal oksidləri vasitəsilə əldə edilirdi. Bəzən isə bilərəklərin üstü əlavə olaraq rəngləndirirdi. (11. Səh.32)

Bilərəklərlə yanaşı, bütün Azərbaycan şəhərlərində aparılmış arxeoloji qazıntı işləri zamanı orta əsərə aid edilən çoxlu miqdarda uzunsov, oval və dairəvi formalı, üzərləri dilimlənmiş müxtəlif rəngli muncuqlar da aşkarlanmışdır.

Şüşə kütləsindən eyni zamanda üzük və üzük qaşlarının hazırlanmasında da geniş istifadə olunmuşdur. Xüsusi diqqəti şüşədən düzəldilmiş müxtəlif formalı və rəngli üzük qaşları doğurur. Azərbaycan şəhərlərindən çoxlu miqdarda aşkarlanmış dairəvi, oval, kvadrat və düzbucaqlı forması olan şüşə lövhəçiklər onu deməyə əsas verir ki, orta əsrlərdə onlardan üzük qaş kimi istifadə edilmişdir.

VIII-X ə.ə. Azərbaycan ərazisində bədii şüşə məmulatları müxtəlif rəngdə istehsal edilirdi. Lakin əsas üstünlük yaşıl rəngə verirdi. Bu səbəbdən digər rəngli şüşə əşyalar ilə müqayisədə VIII-X ə.ə. bədii şüşə nümunələri içərisində yaşıl çalarlı məişət və bəzək əşyalarına daha tez-tez rast gəlinir. Bəzən sarı, sürməyi və qırmızımtıl-qəhvəyi rəngli şüşə qab nümunələrində təsadüf olunur.

Erkən orta əsrlərdə Azərbaycanda, Zaqafqaziyada (Cənubi Qafqaz) hələ b.e. I əsrdən məlum olan üfürmə üsulu ilə nazik divarlı bədii şüşə nümunələri, qəlibə tökmə üsulu ilə isə qalın divarlı şüşə məişət və bəzək (bilərəklər, üzüklər və s.) əşyaları hazırlanırdı.

Şüşəyə bədii görünüş verilməsi xalqımızın estetik duyğunun və yüksək sənətkarlığının nümayiş etdirilməsinə imkan verirdi üçün bu sahə sonrakı dövrlərdə də inkişaf etdirilmişdir. (3. Səh.27-28)

Orta yüzillik tarixinin XI-XV ə.ə. əhatə edən ikinci dövrü feodalizm quruluşunun yüksək inkişaf dövrü hesab olunur. Vurğulanan dövrdə Azərbaycan iqtisadiyyatı və mədəniyyəti yüksək inkişaf dövrü keçirir, sənətkarlıq yüksək inkişaf

səviyyəsinə çatır, yeni şəhərlər yaranır, iri şəhərlər əsas sənətkarlıq və ticarət mərkəzlərinə çevrilir. Tədqiqatlar sübuta yetirir ki, vurğulanan dövrdə el sənətlərimiz, o cümlədən bədii şüşə sənəti öz bədii üslubu etibarilə 2 böyük tarixi mərhələ keçmişdir:

1. XI-XIII əsrlər;
2. XIV-XV əsrlər.

XI-XIII ə.ə. yüzilliklərdə digər xalq sənət nümunələrində olduğu kimi, bədii şüşə əşyalarının bədii tərtibatında da daha çox həndəsi, stilizə edilmiş nəbati ornament motivlərindən, insan və fantastik heyvan təsvirlərindən istifadə edilmişdir. Lakin bunlar əvvəlki dövrün sənət nümunələri üzərində rast gəldiyimiz təsvir və ornamentlərdən fərqli olaraq artıq kiçildilmiş şəkildə əks edilirdi. Təsədüf edilən insan, eynən təsvirləri bu dövrdə sənət nümunələri üzərində o qədər ornamental bir şəkildə təsvir edilirdi ki, onları adi gözəl ornamentlərdən ayırmaq olmurdu.

XIV əsrin sonu – XV əsrin əvvəllərindən başlayaraq sənət, o cümlədən bədii şüşə nümunələrimizdə nisbətən real səpkidə işlənmiş nəbati ornamentlər üstünlük təşkil edir. XV əsrdən başlayaraq qrafik üslub ilə yanaşı, boyakarlıq sənətini xatırladan yeni bədii üslubdan da istifadə olunmağa başlanılır. Beləliklə, XV yüzilliyin axırlarından əksər, o cümlədən bədii şüşə sənətimizin gətirdikə daha yüksək inkişaf edir.

XVI-XVII ə.ə. Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətlərinin bir çox sahələri kimi, bədii şüşə sənəti də öz inkişafını davam etdirir. Nəzərdən keçirdiyimiz əsrlərdə Azərbaycan ərazisində şüşədən müxtəlif formalı, rəngli və dekorativ tərtibatı moişət (boşqablar, nimçələr, vazalar, otir qabları və s.), o cümlədən bəzək (bilərziklər, muncuqlar, üzük və üzük qaşları) əşyaları yaradılırdı. Əvvəlki dövrlərin bədii şüşə nümunələri ilə müqayisədə, XVI-XVII ə.ə. ərsəyə gətirilmiş bədii şüşə nümunələrinə formanın kamilliyi, dekorativ tərtibatın zərifliyi və incəliyi, rəng çalarının zənginliyi səciyyəvi olmuşdur.

XVIII əsrdə də bədii şüşə sənəti öz inkişafını davam etdirir. Bu yüzillikdə istehsal edilən müxtəlif formalı və rəngli moişət əşyalarının (vaza, çıraç, otir qabı

və s.) dekorativ tərtibatında həm ornamental, həm süjetli, həm də xəttatlıq xarakterli bəzəklərdən istifadə olunurdu.

XVIII əsrdə moişət əşyaları ilə yanaşı şüşədən əvvəlki əsrlərdə olduğu kimi həmçinin bəzək əşyaları – bilərziklər, muncuqlar, üzük və üzük qaşları da istehsal olunurdu.

XIX yüzilliyin əvvəlində Şimali Azərbaycanın Rusiya tərəfində işğal olunması nəticəsində müstəmləkəçilik siyasəti şiddətlənsə də milli mədəniyyətimizin inkişafında keyfiyyət etibarilə yeni mərhələ başlanır. Bu proses XX yüzillikdə daha geniş miqyas alır. (11. Səh.197)

XIX əsr – XX əsrin ilk onilliklərində Azərbaycan ərazisində şüşədən moişət əşyaların istehsal edilən sənəti öz böhran dövrünü yaşayırdı. Buna əsas səbəb kimi Çar Rusiyası ərazisində çoxlu sayda yaradılmış bədii şüşə və bülür zavod və fabriklərin məhsullarının Azərbaycana idxal edilməsi göstərilir. Bu bədii şüşə və bülür məhsulları – vazalar, qədəhlər, stəkanlar, boşqablar və s. öz yüksək keyfiyyəti, forma və dekorativ tərtibatının kamilliyi, mükəmməlliyi, zərifliyi və incəliyi ilə Avropa ölkələrində istehsal edilmiş bədii şüşə və bülür məhsullarından heç də geri qalmamışlar. Bu dövrdə Azərbaycanda fəaliyyət göstərmiş sənətlərin həmin zavod və fabriklərin istehsal etdiyi məhsullar ilə rəqabət apara bilməməsi onların bir çoxunun öz fəaliyyətini dayandırmasına gətirib çıxarırdı.

Kommunist rejiminin hökmranlığı dövründə incəsənət mənəvi həyatın ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilirdi və onun inkişafına xüsusi əhəmiyyət verilir. Sovet hakimiyyəti illərində ölkəmizdə bədii şüşə sənəti sahəsində istedadlı sənətkarlar fəaliyyət göstərmişlər. Vurğulanan dövrdə şüşədən həm memarlıq abidələrinin dekorativ tərtibatında istifadə edilmiş, həm gözəl moişət əşyaları, həm də özünəməxsusluğu ilə fərqlənən bədii yaradıcılıq işləri yaradılmışdır.

1990-cı illərin əvvəllərində Azərbaycanda inqilabi-demokratik ideyaların və estetik fikrin müsbət təsiri nəticəsində dekorativ-tətbiqi sənətlər sahəsində istedadlı sənətkarlar yetişir, yeni peşəkar yaradıcılıq keyfiyyətləri üçün zəmin yaranır.

Müsbət həddir ki, Azərbaycan müstəqillik oldu etdikdən sonra, qədim və zəngin tarixə malik olan bədii şüşə sənəti yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyur. Müasir dövrdə şüşə memarlıqda geniş tətbiq olunur. Eyni zamanda şüşədən gözəl məişət əşyaları, mühüm panno və vitrajlar, kiçik həcmli fiqurlar və s. yaradılır, eyni zamanda şüşədən bəzək əşyalarının dekorativ tərtibatında geniş istifadə edilir.

Bu gün ölkəmizdə bədii şüşə sənətini yaşadan neçə-neçə təhsil almış istedadlı sənətkar fəaliyyət göstərməkdədir. Onlar içərisində Ağasəleh Nuriyevin, Səlahət Məmmədovun, Murad Allahverdiyevin və b. adlarını xüsusən vurğulamaq lazımdır.

(3. Səh.28)

Adları çəkilən sənətkarların yaradıcılığı öz peşəkərliyi, onların ərsəyə gətirdiyi bədii şüşə nümunələri öz kamilliyi, orijinallığı və spesifikliyi, zərifiyi və incəliyi ilə diqqət və maraq doğurur.

Bütövlükdə, bütün vurğulanan faktlar onu deməyə əsas verir ki, müasir dövrdə bədii şüşə sənəti tətbiqi sənətimizin aparıcı sahələrindən biri olub, öz yüksək inkişafını davam etdirməkdədir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində:

1. "Azərbaycan incəsənəti". Bakı. "Maarif", 1977.
2. "Azərbaycan incəsənəti". Bakı. "İşiq", 1992.
3. "Azərbaycan incəsənəti". I cild. Bakı. "Bizim Nəsil" GRİAB, 2010.
4. "Azərbaycan incəsənəti". II cild. Bakı. "Bizim Nəsil" GRİAB, 2011.
5. Əfəndiyev R. – "Azərbaycan el sənəti". Bakı, 1971.
6. Rəsim Əfəndi - "Azərbaycan incəsənəti". Bakı. Çapaşoğlu, 2001.
7. www.google.ru – "Azərbaycanın şüşə sənəti".
8. www.google.ru – "Şüşə istehsalında tətbiq edilən texnologiyalar".
9. www.google.ru – "Şüşənin yaranması".

Rus dilində:

10. Алятов М. В. – «Всеобщая история искусства». Т.1. М., 1948.
11. Анри де Моран – «История декоративно-прикладного искусства от

древнейших времен до наших дней». М.: Искусство, 1982.

12. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. – Малая история искусства: «Искусство Древнего Востока». Москва. Искусство, 1976.
13. Бабаев И. А. – «Города Кавказской Албании в IV в. до н.э.- III в.н.э.». Баку, 1990.
14. Батанова Е. А., Воронов Н. В. – «Советское художественное стекло». Москва. Искусство, 1964.

ALIKRAM ZAKIYEV

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО АЗЕРБАЙДЖАНА В СРЕДНЕВЕКОВОЕ И НОВОЕ ВРЕМЯ

РЕЗЮМЕ

В средние века стекло широко использовалось при изготовлении различных украшений на территории Азербайджана. Разнообразие форм и расцветок стекляных браслетов, бус, колец и серег-колец, а также производство их в больших количествах и количествах свидетельствуют о том, что стекляные украшения были более распространены, чем металлические. В 19 веке - первых десятилетиях 20 века искусство изготовления стекляных предметов быта в Азербайджане переживает кризисный период. Основной причиной этого является ввоз в Азербайджан продукции заводов и фабрик художественного стекла и хрустали, созданных в большом количестве на территории царской России. В годы советской власти в нашей стране работали талантливые художники в области стекляного искусства. В выделенный период стекло использовалось в декоративном оформлении архитектурных памятников, создавались красивые предметы быта, создавались уникальные художественные творения. В начале 1990-х годов в результате положительного влияния революционно-демократических идей и эстетической мысли в Азербайджане выросли талантливые художники в области декоративно-прикладного искусства, была создана основа для новых профессиональных творческих

качества.Художественное стекло в новое время является одной из ведущих областей нашего прикладного искусства и продолжает свое высокое развитие.

Ключевые слова: Средневековье, Новое время, Азербайджан, художественное стекло, предметы быта, декоративные изделия, хрусталь.

ALIKRAM ZAKIYEV
ARTISTIC GLASS OF AZERBAIJAN
IN MEDIEVAL AND MODERN TIMES

SUMMARY

In the Middle Ages, glass was widely used in the preparation of various decorations in the territory of Azerbaijan. The variety of shapes and colors of glass bracelets, beads, rings and ring earrings, as well as their production in large numbers and quantities, indicate that glass ornaments were more common than metal. In the 19th century - the first decades of the 20th century, the art of manufacturing glass household items in Azerbaijan is experiencing its crisis period. The main reason for this is the importation of the products of artistic glass and crystal factories and factories created in large numbers in the territory of Tsarist Russia to Azerbaijan. During the years of Soviet rule, talented artists worked in the field of glass art in our country. In the highlighted period, glass was used in the decorative design of architectural monuments, beautiful household items, and unique artistic creations were created. In the early 1990s, as a result of the positive influence of revolutionary-democratic ideas and aesthetic thought, talented artists in the field of decorative-applied arts grew up in Azerbaijan, and the foundation for new professional creative qualities was created. In modern times, artistic glass art has been one of the leading fields of our applied art and continues its high development.

Keywords: middle ages, modern period, Azerbaijan, artistic glass, household items, decorative items, crystal.

TEATR SƏNƏTİ

UOT 793.31

DOI 10.5281/zenodo.8395130

KƏMALƏ MƏMMƏDOVA
Sənətyünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: kamala.mamadova@gmail.com

TƏRANƏ MURADOVA YARADICILIĞINDA
TARİXLİYİN VƏ MÜASİRLİYİN SİNTEZİ

XÜLASƏ

Tədqim olunan məqalədə Xalq artisti Təranə Muradovanın yaradıcılığı milli və klassik sənət müstəvisində tədqiq olunur. Müəllif milli xoreografiya sənətimizin mahir ustadının rəqs fəlsəfəsini açmağa nail olur. Məqalədə Təranə Muradovanın həyat və yaradıcılığı tarixilik prinsipinə ərxalanaraq öyrənilir. Burada Xalq artisti Təranə Muradovanın ifasında milli rəqslərin özəlliyi təhlil edilir. Xalq sənəti xoreografiyasının klassik baletdə təəcəssümündən söz açılır.

Açar sözlər: Təranə Muradova, milli rəqs, xoreografiya, yaradıcılıq.

Giriş. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Təranə Hüseyn qızı Muradova onlarla milli, etnik və beynəlmiləl rəqslərə həyat verib. Təranə Muradovanın zərifliyi, incəliyi, estetik prinsipləri, peşakarlığı, rəqsə olan özünəməxsus sənət fəlsəfəsi milyonlarla insanların qəlbində yer alıb. Təranə Muradovanın sənəti tarixiliyin və müasirliyin, milliliyin və klassikanın mahir sənət sintezinin nümunəsidir. Təranə Muradovanın yaradıcılığının tədqiqinə və işıqlandırılmasına bir çox tədqiqatçılar, yazarlar, jurnalistlər müraciət etsə də onun yaradıcılığının tarixilik və müasirlik müstəvisində araşdırılmasına yer verilməmişdir. Bu baxımdan

mövzunun aktuallığını nəzərə alaraq, Tərano Muradova yaradıcılığının milli və klassik sənət kontekstində öyrənməyə cəhd ediləcəkdir.

Xalq artisti Tərano Muradovanın həyat və yaradıcılıq fəaliyyətinə qısa nəzər. Tərano Muradova rəqs sənətinin sirlərini 1974-1983-cü illərdə Bakı Xoreoqrafiya Məktəbində (indiki Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası), 1991-1995-ci illərdə Azərbaycan Dövlət İncəsənət Universitetində (indiki Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) yiyələnmişdir. 1982-2016-cı illər ərzində Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblında ifaçı-rəqqasə, solist və ansamblın baletmeysteri kimi çalışmışdır.

Bu gün Tərano Muradova xoreoqrafiya sənəti sahəsində milli rəqs üzrə kadrların hazırlanmasında yaxından iştirak edir. Belə ki, 2000-2015-ci illər ərzində Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində fəaliyyət göstərən İncəsənət Gimnaziyasında Xoreoqrafiya şöbəsinin müdiri, 2015-ci ildən bu günə kimi Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının Beynəlxalq əlaqələr üzrə prorektoru və Milli rəqs kafedrasında çalışaraq peşəkar kadrların hazırlanmasında olından gələn ösürdür. Tərano Muradova xalq rəqslərinin mahir ifaçısı kimi Avstriyada təcrübə sinifini aparır. O, bir sıra xarici ölkələrdə: Türkiyə, Gürcüstan, Belarus, Rusiya, Avstriya, Çində ustad dərslərinin keçirilməsi üçün quruluşçu-baletmeyster qismində əvətlər almışdır.

Tərano Muradova "Səyyah" uşaq rəqs və "Odlar Yurdu Folklor" rəqs ansamblarının yaradıcısı, direktoru və bədii rəhbəridir. Tərano Muradova peşəkar teatr səhnəsinə 15 yaşında qədəm qoyub. O, İtaliyanın La Skala Opera Teatrı və YUNESKO-nun Parisdəki mənzil-görərgahında dəfələrlə etnik-rəqslərlə çıxış edərək Azərbaycan incəsənətini və mədəniyyətini dünyaya təbliğ etmişdir. Tərano Muradova yaradıcılığında milli-etnik rəqslərin ifası ilə kifayətlənməmiş məşhur fransız bostakarı Jorj Bizenin "Karmen" operasının qəhrəmanını ifa etmişdir. O, Ə.Əbdəlbəylinin "Qız qalası" baletində gürcü qızının partiyasını oynamışdır. Moskvanın "Böyük Teatr"ın səhnəsində məşhur bostakar Polad Bülbüloğlunun "Eşq və ölüm" baletində çarixə obrazını ifa etmişdir.



Şəkil 1. Xalq artisti Tərano Muradova

1983-cü ildən Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının bədii rəhbəri Xalq artisti Afaq Məlikovanın dəvəti ilə Tərano Muradova bu kollektivlə səhnə həyatını bağlamışdır. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının peşəkar səhnəsində oyanacağı "Naz ələmə", "Qavalla rəqs", "Vağzalı", "Mirzəyi", "Cəngi", "Odlar yurdu", "Lirik rəqs", "Misir rəqsi", "Qarabağ rəqsi", habelə ispan, qaraçı və digər xalqların rəqslər repertuarında xüsusi yer almışdır.

Tərano Muradova təkcə milli rəqslərin ifaçısı kimi tanınır. O, xarici ölkələrə qastrol səfərlərində və ya respublikamızda xaricdən gələn qonaqlara hər zaman həmin ölkələrin rəqslərini hədiyyə olaraq ifa etmişdir. Müsahibələrində qeyd etdiyi kimi, sənətkarın ən sevimli rəqsləri "Vağzalı-Mirzəyi" və Üzeyir Hacıbəylinin "Cəngi" rəqsidir. Dünya rəqslərində öz xasiyyətinə və xarakterinə uyğun olan, daha yaxın olan Argentina tanqosunu ifa etməyə üstünlük verir.(1)

Tərano Muradova dünyanın 50-dən çox ölkələrinə qastrol səfərlərində olmuşdur. Türkiyə, Çin, Fransa, İtaliya, Misir, Avstriya, Almaniya, BƏƏ, Gürcüstan, Cənubi Koreya, ABŞ, Böyük Britaniya, Yunanistan, Qətər, İran, Hindistan, Tailand, Portuqaliya, Yaponiya, Afrika, Norveç, Finlandiya, Tunis, Hollandiya, Macarıstan, Qazaxıstan, Rusiya, Səudiyyə Ərəbistanı, İngiltərə və digər ölkələrdə qastrollarında olmuş, Azərbaycan incəsənətini təbliğ etmişdir.(2, 274-275)

Rəqs sənətinə verdiyi töhfələrə görə dəfələrlə yüksək mükafatlarla təltif edilib. Belə ki, 1998-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür. 9 may 2012-ci və 6 may 2015-ci il tarixlərində Prezident Mükafatına, 6 may 2016-cı il tarixində Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərdi təqaüdünə layiq görülmüşdür.

Xalq artisti Təranə Muradovanın ifasında milli rəqslərin özəlliyi. Hər bir peşəkar rəqqasın öz dəsti-xətti vardır. Xalq artisti Təranə Muradovanın uğurunun sirri onun yaradıcı eksperimentlərə açıqlığı ilə izah olunur. O, Azərbaycanda xalq və klassik rəqs musiqisinin sintezinə nail olan ilk rəqqasdır. Onun ifa etdiyi solo və duet rəqsləri milli ruh, milli xarakterin parlaq təəcəssümüdür.

Bəlo ki, Mədəniyyət və incəsənətə böyük dəyər verən Ulu öndər Heydər Əliyev Kamera Orkestrinin ifasında məşhur **“Uzundərə” rəqsini** dinləyərkən Təranə Muradovaya həmin musiqi üzərində rəqs hazırlamağa göstəriş vermişdir. Bəlo ki, bir günə həmin musiqiyə rəqs quran Təranə Muradova həmin rəqs nömrəsi ilə bütün dünya ölkələrində qastrol səfərlərində olmuş, Azərbaycan milli rəqs sənətini təbliğ etmişdir. Təranə Muradova son müsahibəsində qeyd edir: *“Mən çox xoşbəxt sənətkaram. Allah Heydər Əliyevə rəhmət eləsin. O mənə böyük dəyər verdi. Başqa ölkələrdən qonaq gələndə mənə dəvət edir, həmin ölkələrin xalq rəqslərini ifa edirdim. Heydər Əliyev deyirdi ki, Təranə Muradova Azərbaycanın Maya Plisetskayaıdır. Bu mənim üçün böyük bir fəxr idi. Kamera orkestri ilə milli orkestrin bir yerdə “Uzundərə” ifasını dinləyəndə Polad Bülbüloğluna dedim ki, buna rəqs də lazımdır, Təranəyə deyin, düzəltsin. Bir günə o rəqsi qurdum. O biri gün “Gülüstən” sarayında rəqsi ifa etdim. Çox böyənmişdi. Bu rəqlə bütün dünyanı gözdüm.”*(3)

“Təranə Muradova fenomeni” – **“Naz eləmə”** rəqsində özünü parlaq ifadə edir. Təranə Muradova “Naz eləmə”si çox sayılı modifikasiyalarda tamaşaçılara təqdim olunub. Eyni zamanda bu rəqs rəqs-tamaşa olaraq improvizasiya üzərində qurulmuşdur. “Naz eləmə” rəqsini Xalq artisti Rəfiət Xəlilovla duetdə rəqs etmişdir. Xalq artisti Təranə Muradovanın Xalq artisti Rəfiət Xəlilovla duetdə ifa olunan rəqsləri sırasında Üzəyir Hacıboylinin **“Cəngi”**, Rəuf Hacıyevin **“Qaytağı”**nı göstərmək olar.

Xalq artisti Təranə Muradovanın solo ifaları sırasında **“Vağzalı-Mirzəyi”** rəqsidir. Rəqs quruluşu teatrallığı ilə fərqlənir. Rəqs inco, zərif melodiya üzərində qurulması və Təranə Muradovanın plastikası ağılşadək şəkildə uzlaşaraq səhnədə sanki monotamaşa canlanır. Xalq artisti Təranə Muradovanın yaddaqalan rəqslərindən biri də **“Qavalla rəqs”**dir. Rəqs yüksək peşakarlıqla ifa olunur. Təranə

Muradovanın dəstixətti xüsusilə seziən solo ifaları arasında **“İncəlik”**, **“Bahar”**, **“Şənlik”**, **“Azərbaycan suitası”**, **“Lirik rəqs”**lərini xüsusilə qeyd etmək olar.

Təranə Muradovanın “rəqs ağılşadək üzərində qurulur”, “rəqqasın əlləri onun daxili alomini ifadə edir”, “rəqs... 20-30 dəqiqə uzanmalı, süjet xarakteri daşmalıdır”, “rəqqas səhnədə hər-hansı bir yaddaqalan qəhrəmanın obrazını yaratmalı, əslində tamaşa verməlidir”, “2-3 hissəli balet tamaşasını xalq rəqsinin bazasında da yaratmaq olar”⁽⁴⁾ kimi təzisləri onun rəqs fəlsəfəsinin bünövrəsini təşkil edir.

Xalq rəqsləri və milli özünüdərk: Təranə Muradovanın ifasında “Sarı gölin” rəqs kompozisiyası. Xalq səhna rəqsləri böyük inkişaf yolu keçmişdir. Xalq səhna rəqsləri hər bir xalqın tarixi, onun adət-ənənələri ilə sıx bağlıdır. Kompozisiya formalarının, rəqs hərəkətlərinin, musiqinin, kostyumların müxtəlifliyi xalqın estetik dünyagörüşünün inkişadını təşkil edir. Xalq rəqs klassik baletin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Bunu estetik mahiyyəti və hərəkətlərin koordinasiyası söyləməyə imkan verir. Xalq rəqslərimiz milli xoreoqrafiyamızın səyi nəticəsində gündən-günə zənginləşdirilir, müasir günün nəbzini yeni ifadə vasitələri axtarırlar. Xalq rəqslərimiz bizim milli mədəni irismizdir. Xalq rəqslərimizin estetik və tərbiyəvi mahiyyəti vardır. Bū gün müasir cəmiyyətin öz tarixi köklərinə, milli sənət ənənələrinə qayıdışın milli özünüdərk prosesində əvəzolunmaz rolu vardır.



Şəkil 2. Təranə Muradova. “Sarı gölin” rəqs. Şuşa Cıdır Ədəbi Mərkəzi, 2023-cü il

Xalq artisti Təranə Muradovanın “Fire Land Production”un təşkilatçılığı və Şuşa Şəhəri Dövlət Qoruğunun dəstəyi ilə həyata keçirilən “Mənim atam qəhrəmandır” layihəsi çərçivəsində Şuşada Cıdır düzündə, İsa bulağında “Sarı gölin” məhənnəsinin Əlixan

Səmədovun balabanda ifası fonunda rəqs edib. Təranə Muradovanın “Sarı gölin”i 44 günlük müharibədə şəhid olan igidlərimizin xatirəsinə ithaf olunmuşdur. Azərbaycan xalq məhənnəsi “Sarı gölin” nakam eşq hekayəsini nəql edir. “Sarı gölin”inin axıcı, sadə, ürəyoyatın sədələri altında rəqs edən Təranə Muradova

növbəti dəfə tamaşaçı qəlblərini fəth etmişdir. Müsahibəsində Xalq artisti Təranə Muradova qeyd edir: *“Elə məhnlər var ki, kəpənək kimi bir günlük ömrü var, amma elə məhnlər də var ki illər, əsrlər onu yaddaşlardan silib bilmir. “Sarı gəlin” də belələrindəndir. Əbədli yaddaşımızdır... Tariximizdir... Və bu tarixi musiqimizin illərlə həsrətində olduğumuz: Şuşada saxlanılması bir başqa zövq verir insana”*.(5)

Xalq səhnə xoreografiyası klassik baletdə. Xalq rəqslərinin klassik baletdə özünəməxsus yeri vardır. Belə ki, xalq rəqsləri rəqqaslarda musiqi duyumunu, rəqsliliyi və emosionallığı inkişaf etdirir. Eyni zamanda xalq rəqsləri ifaçıda xoreografiya haqqında ümumi bilikləri zənginləşdirir, habelə rəqqasda ifa məncərəsini, xarakterini formalaşdırır. Dünya xalqlarının mədəni irsinin dərk edilməsi və ölkənin mədəni özünəməxsusluğunun qorunması, milli koloritin müəyyən edilməsi məhz incəsənət, xüsusilə də xoreografiya sənəti vasitəsilə mümkündür. Klassik baletin əsasını məhz xalq rəqsində yer almış müxtəlif hərəkət və elementlər təşkil edir.

Müasir gündə rəqs sənəti peşəkar baletmeysterlərin və xalq rəqsləri ifaçılarının xüsusi diqqət mərkəzindədir. Bu gün səhnədə xalq rəqslərinin poetika mündəricəsi cəsarətlə yeniləndirilir. Baletmeysterlər, həmçinin xalq rəqslərinin ifaçıları rəqsin plastik həllində mədəni ənənələri böyük ustahqla əhəngdar olaraq ifadə edə bilirlər. Quruluşçu-xoreoqraflar tarixi keçmiş rəqs vasitəsilə, rəqsin müxtəlif texnik elementləri ilə əks etdirirlər. Xoreografiya sənətinin əsasını yaradıcılıq təşkil edir. Xalq yaradıcılığı balet teatrını qidalandıran əsas çeşmədir. Xalq rəqsləri daimi və əbədidir, lakin eyni zamanda hər yeni nəsil yaşadığı dövranın əhval-əhvalını həmin rəqslərdə ifa etməyə cəhd göstərir.(6)

2005-ci il dekabrın 2-də Təranə Muradova Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında bəstəkar Polad Bülbüloğlunun “Eşq və ölüm”, yaxud “Ölümlə rəqs edən məhəbbət” baletinin premiyera tamaşasında Qətibə obrazını ifa etmişdir. Məlum olduğu kimi sözügedən xoreografik daстан “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunun motivləri əsasında yazılmışdır. Əsərdə oğuz igidi Azərbaycanın məhəbbətindən bəhs edilir. İki hissəli tamaşanın xoreografik və quruluşçu baletmeysteri Beynəlxalq müsabiqənin laureatı, Avropa Balet Akademiyasının professoru Vəkil Usmanov, musiqi rəhbəri və dirijoru Xalq artisti Cəvahir Cəfərov,

quruluşçu rəssamı Dövlət Mükafatı laureatı, Xalq rəssamı Rafiz İsmayılov olmuşdur. Baletdə əsas rolları Xalq artisti Təranə Muradova (Qətibə) ilə yanaşı Əməkdar artistlər Gülağası Mirzəyev (Azər), Yuri Lobaçov (Qara Məlik), “Qızıl Dərviş” mükafatı laureatları Kamilla Hüseynova (Baycan), İslam İslamov (Oğuz xan), Samir Səmədov (Ölüm) və digərləri ifa etmişdilər. “Eşq və ölüm” balet tamaşasının ideya xəttini həyat həyat və ölüm, məhəbbət və sədaqət, dostluq və xəyanət, vətən və doğma insanın qarşısında borc kimi əzəli mövzular təşkil edir. Burada məhəbbət və qəhrəmanların cəsarəti qarşısında ölümün acizliyinin tərənnümü öz əksini tapmışdır.

“Eşq və ölüm” baleti 2005-ci ildə ilk dəfə Bakıda baletmeyster Vəkil Usmanovun quruluşunda səhnəyə qiyulmuş, daha sonra balet truppamızın ifasında Sankt-Peterburqun Mariinski Teatrı və Moskva Böyük Teatrında nümayiş edilmişdir. 2010-cu ildə “Eşq və Ölüm” baleti Rusiyanın Əməkdar İncəsənət xadimi Nadejda Maltçinanın yeni quruluşunda Yekaterinburq Dövlət Opera və Balet Teatrında səhnələşdirilmişdir.(7,8)

Nəticə. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Təranə Muradova Azərbaycan milli rəqs sənətinin tarixində öz imzası, dəstxətti ilə fərqlənən sənətkardır. O, milli rəqslərlə yanaşı etnik və beynəlmillət rəqslərlə həyat verən rəqs sənətinin fədaisidir. Onun yaradıcılığında tarixilik və müasirlik, millilik və klassika əhəngdar şəkildə sintez olunur.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Güllər Sadiqova Şərifli. Təranə Muradova: “Mənim üçün ən böyük istirahət rəqsdir”// <https://medeniyyetiv.az/az/news/999/terane-muradova-menim-ucun-en-boyuk-istirahet-reqsdir>
2. Balet tarixi. Dərs vəsaiti. Maral Manafova, Vəfa Əliyevin tərcümə və tərtibi ilə. Bakı, 2017, 287 s., s.274-275
3. Təranə Muradova: “Bu gün hər ölini qaldırıb oynayan deyir “rəqqasəyəm”// <https://oxu.az/culture/723965>
4. Rəsulova Sevdə. Təranə Muradova // “Tanış olaq” elmi-ictimai jurnal. <https://tanisolaq.wordpress.com/2016/01/29/t%C9%99ran%C9%99-muradova/>

5. Uzun illərdən sonra Təranə Muradova Şuşada Cıdır düzündə rəqs etdi // <https://oxu.az/society/543281>
6. Карненко В.Н., Никитин В.Н. Народная хореография как неотъемлемая составная классических балетов // Международный научно-исследовательский журнал. № 9(87), часть 2, сентябрь. file:///C:/Users/Hp/Downloads/narodnaya-horeografiya-kak-neotemlemaaya-sostavlyayuschaya-klassicheskikh-baletov.pdf
7. "Любовь и Смерть" - вновь на сцене / Эхо. – 2011. -3 июня. – С. 8.

KAMALA MAMƏDOVA
СИНТЕЗ ИСТОРИЗМА И СОВРЕМЕННОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ ТАРАНЫ МУРАДОВОЙ
РЕЗЮМЕ

В представленной статье творчество Народного артиста Тараны Мурадовой исследуется в контексте национального и классического искусства. Автор раскрывает философию танца Тараны Мурадовой. В статье, опираясь на принцип историзма, описывается история становления творчества Т.Мурадовой. Автор анализирует проблему отражения народной сценической хореографии в классическом балете.

Ключевые слова: Тарана Мурадова, национальный танец, хореография, творчество.

KAMALA MAMMADOVA
SYNTHESIS OF HISTORICISM AND MODERNITY
IN THE CREATIVITY OF TARANA MURADOVA
SUMMARY

In the article presented, the creativity of the People's Artist Tarana Muradova is explored in the context of national and classical art. The author reveals the philosophy of Tarana Muradova's dance. The article, based on the principle of historicism, describes the history of the formation of T.Muradova's creativity. The author analyzes the problem of reflecting folk stage choreography in classical ballet.

Keywords: Tarana Muradova, national dance, choreography, creativity.

KULTUROLOGIYA

UOT 008:1-027.21;167.7

DOI 10.5281/zenodo.8395152

YEGANƏ ƏLİYEVA

Kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

E-mail: egana.aliyeva@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4496-5598

ŞƏRQ KULTUROLOJİ İDEYALARININ ÖYRƏNİLMƏSİNİN
METODOLOGİYASI

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə XXI əsrdə sivilizasiyalararası dialoqda Şərq intellektuallarının kulturoloji düşüncələrinin identiklik dinamikası öyrənilir. Müəllif ideyalar tarixini, o cümlədən kulturoloji fikir tarixini ideyalar generatoru olan Şəxsiyyətləri öyrənən elmi bilik sahəsi kimi təqdim edir. Məqalədə Şərq kulturoloji ideyaların öyrənilməsinin metodoloji problemləri açılırlar. Müəllif hazırda bir çox tədqiqatçılardan "ideyalar, nəzəriyyə, konsepsiyalar və diskurslar tarixi "qlobal" olmalıdır" fikri ilə razılaşmır. Onun fikrincə bu kimi qlobal miqyasda bütün dünya üzrə araşdırmaların aparılması strateji xətt kimi səmərəli deyildir. Müəllifin qənaətinə görə, ideyalar tarixini öyrənən hər bir kəs qarşısına tədqiqat obyektini kimi konkret predmet qoymalı və öyrənilən predmetin qlobal səviyyədə hansı formada təzahür etməsinə diqqət yetirməlidir.

Açar sözlər: ideya, dialoq, kulturoloji fikir, Şərq, intellektual tarix, Şəxsiyyət.

Giriş

XXI əsrdə Şərqiş kulturaloji fikir sahibləri mədəniyyətin özünüdərkinə dair orijinal cavabları milli mədəniyyətlərinin və dini etiqad ənənələrinin özünəməxsusluğu ilə müəyyən olunur. Şərqiş kulturaloji fikri – mədəniyyətin özünərefleksiyasını ehtiva edən Şərqiş intellektualların ideya, fikir və konsepsiyaları məcmusudur. XXI əsrdə Şərqiş dedikdə biz Yaponiya, Çin, Hindistan, Ərəb-müsləman dünyası, Türk dünyasını nəzərdə tuturuq. Hər bir Şərqiş regionunun kulturaloji fikrinin özünəməxsusluğu mədəni, dil, din və coğrafi yerləşməyə görə fərqlənir. Şərqiş kulturaloji fikrinin qüvvəti onun həm Şərqiş dünyasının həmçinin də Qərbin dünyaqavramının sintez etmək bacarığındadır. Şərqiş kulturaloji fikrin bu müstəsna əhəmiyyəti məhz dialoq prosesində özünü aşkar görsədir və bəşəriyyətin global ideya xəzinəsinə yeni baxışlarla zənginləşməsinə şərtləndirir.

Sözsüz ki, fəlsəfi, siyasi və hətta bədii mənalarda zəngin olan Şərqiş kulturaloji fikri dünya mədəniyyətinin tərkib hissəsidir. Şərqiş təfəkkürünün ümumbəşəri təsiri danılmaz faktır. Kulturaloji ideyaların məkanı – mənalı məkanı, zamandırənə dialoqdur. Kulturaloji ideyalar müxtəlif tarixi mərhələlərdə yaxınlaşır, onların yolları kəsişir, müxtəlif səbəblərdən ayrılır, bir-birlərilə mübahisə və polemikaya daxil olur. Kulturaloji fikir tarixi yeni ideyaların və təfsirlərin axtarışı tarixidir. Müxtəlif mədəni mühitdə formalaşan intellektualların baxışları onları şəxsiyyət kimi formalaşdıqları sosio-mədəni mühitdən və ideya mülahizələrini irəli sürdükləri dildən bərbəşə asılıdır.

Kulturaloji fikir xəzinəsi tükənəməzdir. İntellektuallar, Şərqiş dünyası intellektualları istisna olmamaqla müxtəlif problem sahələrinə müraciət edirlər və mənə-ideya dünyasını zənginləşdirirlər. Uzun müddət avroposentrist ideoloji baxışlar altında Şərqiş dünyasına mənsub intellektualların səsinin eşidilməməsi, onların təklif etdikləri ideyalara, yaşayış modellərinə etinadsız yanaşmanın hökm sürməsi o demək deyildir ki, burada texnogen sivilizasiyanın çağırışlarına cavablar, ideya və mövqelər formalaşmır. İntellektualların ideya generasiyası bu günə kimi davam edən tarixi prosesdir. Müxtəlif ölkələr və tarixi dövrlər arasında ideyalar

dialoq təkcə akademik səviyyədə deyil, həmçinin də müasirləyin çağırışlarına cavab olaraq geniş sosial dairələrdə də həyata keçir.

Kulturaloji ideyalar dialoq intellektual tarix kontekstində

İdeyalar tarixi və ya intellektual tarix ideyalar generatoru olan, ideyaları müzakirə edib konseptləşdirən Şəxsiyyətləri öyrənən elmi problem sahəsidir. Məlumdur ki, ideyalar təfəkkür sahiblərindən təcrid olaraq yaranır. İdeyaları yaradan, onları konseptləşdirib tətbiq edən məhz zəka adamları - İntellektuallardır. İdeyalar tarixi iki əsas kontekstə tədqiq olunur:

1. İdeyalar tətbiq üçün nəzərdə tutulmuş abstrakt təkliflər kimi;
2. Mədəniyyətin, sosial həyatın və tarixin konkret terminləri kontekstində[1].

İdeyalar tarixi intellektual tədqiqat sahəsi kimi avropa elmində yer alan *Kulturgeschichte* (alman dilindən “Mədəniyyətin tarixi”, məsələn “die Kulturgeschichte des Menschen” – “bəşəriyyətin mədəniyyət tarixi”) və *Geistesgeschichte* (alman dilindən - İdeyalar tarixi) elmi fənlərdən təşəkkül tapmışdır. Kulturgeschichte və ya mədəniyyət tarixi mənəvi və maddi həyatın, sivilizasiyanın tarixinin tədqiqini nəzərdə tutur. Geistesgeschichte biliklər sisteminin adı alman dilindən tərcümədə hərfi mənada Geist - “ruh” və ya “idrak” bildirərək maddi ələmi deyil məhz metafizik səviyyədə mənəvi mədəniyyətin tədqiqini nəzərdə tutur. İdeyalar tarixi bəşəriyyətin müxtəlif inkişaf mərhələlərində xalqların mədəni refleksiyalarının və mədəni identifikasiya problemlərinin öyrənilməsinə ehtiva edir.

Tədqiqatçıların qənaətinə görə, *Geistesgeschichte* terminini dəqiq tərcümə etmək qeyri-mümkündür. Elmi dairələrin əksəriyyəti bu elmi fəni “intellektual tarix” və ya “ideyalar tarixi” kimi tərcümə edirlər. Nadir hallarda “İdeyalar tarixi”ni bildirmək üçün sinonim kimi alman mədəniyyət tarixçisi Vilhelm Dilteyin və onun ardıcıllarının tədqiqatlarından ilhamlanaraq elmi dövriyyəyə *Problemgeschichte* (Problem history) sözü istifadə olunur.

Vilhelm Diltey *Geisteswissenschaft* (alman dilindən hərfi mənada tərcümədə “zəka haqqında elm”) terminindən geniş istifadə edirdi. Onun fikrincə, “sosial elm” və “mədəniyyət haqqında elm” terminləri dar mənada kəsb edərək İnsan zəkasının və ya əqli-mənəvi aləminin bir fenomen kimi mərkəzi mövqeyini dolğun şəkildə açmağa bilmir[2]. “*Təbiiyi biz izah edirik, mənəvi olanı isə anlayırıq*” deyənlər Diltey 1880-ci ildə “Ruh elmlərinə giriş” (1 cild) (“*Geisteswissenschaften*”) əsərində qeyd edir ki, “ruh haqqında elm”lər insanın əqli-mənəvi fəaliyyət sferaları ilə bağlı olduğu üçün öz metoduna malik olmaldırlar. Bu metodlar sırasında “başqa düşmə metod” mənəvi bütövlüyü dərk etmək üçün əhəmiyyətli rola malikdir. İnsanın mənəvi dünyasına daxil olmaq üçün onun həyatının mədəni konteksti ilk növbədə rekonstruksiya olunmalıdır. O, qeyd edir ki, keçmiş dövrlərin mədəniyyətini dərk etmək üçün həyatfəaliyyətinin yazıya alınmış hadisələrini hermenevtika adlandırıldığı interpretasiya (şərh) metodu vasitəsilə mümkündür. Diltey görə, hermenevtika bütün humanitar biliyin metodoloji əsasını təşkil edir. Diltey dərk etmənin iki növünü müəyyən edir: Şəxsi daxili 1) aləmin dərk olunması (özünümüşahidə); 2) “yad” dünyanın dərk olunması (empatiya). İntellektualın fikrincə, empatiya mədəni-tarixi realitə dərk olunmasının başlıca şərtidir.

Diltey *Geisteswissenschaft* “ruhi biliklər” və ya “zəka haqqında elm” termininin geniş tətbiqinin tərəfdarı idi. O hesab edirdi ki, “sosial elm” və “mədəniyyət haqqında elm” insan əqlinin öyrənilməsi üçün yetərli deyil. Onun qonağına görə, məhz insan əqli və ya ruhi (mədəni) mədəniyyəti mərkəzi fenomendir ki, digər hadisələrin yaranmasına şərait yaradır və təhlilə cəlb oluna bilər. Diltey dövrünün digər görkəmli alman filosofu Hegel kimi Geist (“əql” və ya “ruh”) anlayışına sosial deyil, mədəni əhəmiyyət verirdi. Onun qonağına görə, Geist abstrakt intellektual prinsip və ya cismin fiziki iştirakı olmadan davranış təcrübəsi deyildir. “İnsan əqli” və ya mədəni mədəniyyəti fərdin konkret mədəni-tarixi kontekstdə həyata olan müraciətidir.

Hər halda Diltey “Geist” anlayış, təklif etdiyi hermenevtik metodoloji yanaşmalar bu gün XXI əsrdə ideyalar tarixinin, və hətta deyərək ki, elə XXI əsr

intellektuallarının ideya irsinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Qlobal intellektual tarix kulturologiya elminin tədqiqat obyektini kimi.

Bu gün elmi fikirdə, o cümlədən kulturologiya elmi tərəfindən qlobal intellektual tarixin işlənilməsində Diltey təklif etdiyi yanaşmalar və terminlər hər bir cəmiyyətdə formalaşan tənqidi təfəkkürün öyrənilməsinə, habelə müxtəlif tarixi dövrlər, müxtəlif mədəni-tarixi məkanlar üzrə paralellər aparmağa, qarşılıqlı əlaqələri üzə çıxarmağa imkan verir.

İdeyalar tədqiq olunarkən ilk növbədə ziyalıların, intellektualların təklif etdiyi ideyalar, həmin ideyaların oksini tapdıqları mətnlər ön plana keçir. Elmi ədəbiyyatda qəbul olunduğu fikrə görə, elm tarixində tənqidi düşünmək fəaliyyətlə peşəkar səviyyədə məşğul olan intellektuallara, onlar tərəfindən cəmiyyətin rifahına xidmət edən biliklərin istehsalına XIX əsrə təsadüf edilir. İntellektual tarix mədəniyyətin tarixidir.

Bütün dünya tarixini əhatə edən bəşəriyyətin düşüncə tarixini olduqca gənc olan intellektual ideyalar tarixi elmi fənni tərəfindən öyrənilir. XXI əsrdə qlobal intellektual tarix bilik sahəsinə böyük diqqət ayrılır. Belə ki, 2013-cü ildə Kolumbiya Universitetinin Tarix kafedrasının professoru Semyuel Moyn və Nyu-York Universitetinin professoru Endryu Sartori “Qlobal İntellektual Tarix”in antologiyasını (“*Global Intellectual History*”)[3] dərc edərək elmi təcrübə sahəsində yeni səhifə açmış oldular. 2016-cı ildə Riçard Uotmorun redaktəsilə Routledge *Global Intellectual History* jurnalı təsis olundu. İntellektual tarixə qlobal yanaşma avropasentriзмdən olduqca fərqlənir.

İntellektual tarix bilik sahəsində tədqiqat aparılan müxtəlif məqsədləri və araşdırma istiqamətləri, o cümlədən istifadə etdikləri fərqli metodoloji üsulların olmasına baxmayaraq elmi təcrübənin iki təmayülü müəyyən olunur. Tədqiqatçıların bir qismini böyük intellektual ideyaların və ya tendensiyaların tarixi hadisələrin cərəyanına və yəhud tarixin gedişatına necə təsir etməsi maraqlandırır.

Onların epistemoloji maraq dairəsini sosial tarix təşkil edir. Sosial tarixi öyrənərək bir qism tədqiqatçılar idealların kausal (səbə-nəticə) effektini və intellektual proseslərin əhəmiyyətini dəyərləndirməyə çalışırlar.

Tədqiqatçıların digər qismi üçün intellektual sistem və proseslər təhlil obyektidir. Onların tədqiq etdikləri tarix intellektual sistemlərin və proseslərin yaranma tarixidir. Geniş mənada "Tarix" özü isə intellektual sistemlərin və proseslərin kontekstini müəyyən edir.

Şərqi kulturoloji ideyalarının öyrənilməsinin metodoloji problemləri.

Qlobal intellektual tarix yeni elmi fəndir. Hazırda bir çox tədqiqatçıların fikrincə, ideyalar, nəzəriyyə, konseptual və diskurslar tarixi "qlobal" olmalıdır. Qənaətimizə görə, həmin tezis bizə Şərqi kulturoloji fikir tarixin qlobal ideyalar dialoqunda öyrənilməsində "miqyas" baxımından əngəl törəyə bilər. İdeyalar tarixini, o cümlədən bəşəriyyətin kulturoloji fikir tarixini "qlobal" miqyasda öyrənmək qeyri-mümkündür. Qlobal miqyasda bütün dünya üzrə araşdırmaların aparılması strateji xətt kimi səmərəli deyildir. Fikrimizə, ideyalar tarixini öyrənmək hər bir kəs qarşısına tədqiqat obyektini kimi konkret predmet qoymalı və öyrənilən predmetin qlobal səviyyədə hansı formada təzahür etməsinə diqqət yetirməlidir. Bir tədqiqatçı kimi son illərimin araşdırmalarının hədəfini Şərqi kulturoloji fikrin doğduğu ideyalar və onların qlobal ideyalar dialoqunda yerini müəyyən etməyə yönəlib.

Burada tədqiqatlarımızı konkretlik gətirməyə tələb edən iki sual yaranır.

Birinci sual: Şərqi kulturoloji fikrinin ideyalar xəzinəsi tarixi xronoloji və məzmun, mövzu, problem sahələri üzrə geniş diapozona malikdir. Biz Şərqi kulturoloji fikir xəzinəsinin hansı ideyalarını tədqiqata cəlb etmək niyyətindəyik? Biz ilk növbədə gələcəyin alternativ inkişaf variantlarını təklif edən Şərqi intellektualların kulturoloji ideya irsini öyrənməyə cəhd edirik. XXI əsrdə istər Qərbi, istərsə də Şərqi intellektuallarının cəmiyyətə təklif etdikləri ideyalar məzmun

etibarı ilə humanizm dəyərlərinə istinad edir. Onlar XXI əsrin reallıqlarına cavab verən ideyaları, inkişaf və davranış modellərini təklif edərək, gizlin deyil ki, dünya intellektual tarixin fikir xəzinəsindən bəhrələnilirlər. Müasir Şərqi kulturoloji ideyalar coğrafi və milli, etnik mənsubiyyətinə görə fərqli olsalar da onların özündə insansevərlik, humanizm ideyaları durur. XXI əsrin Şərqi intellektualların buddizmə, konfusiçiliyə, induizmə, İslama istinad edir, zamanında həmin dinlərin kontekstində formalaşan ehtakların "müasir dilə" təfsir edilir və nəyin ki, öz mədəni regionuna, hətta Qərbi bir inkişaf modeli kimi təklif edərək qlobal status əldə edirlər. İntellektuallar bu gün yalnız dini mətn və məzmunu müraciət edirlər desək yanlışdır. Çünki onlar eyni zamanda XIX–XX əsrlərdə formalaşan milli özünüdərk ideyalarından da bəhrələnilirlər. Məsələn, Yaponiya "nixondzinron", "Cool Japan", Türkiyə dünyası "türkçülük", Türkiyə "neomasalçılıq" və sair bu kimi misallar gətirilə bilər. Qənaətimizə görə, XXI əsr intellektualları daha tolerant, humanist və sülhparvərdilər. Məhz bu cəhət onları XIX və XX əsrin ideoloq və düşüncə adamlarından fərqləndirir.

Kulturoloji fikir tarixi, intellektual tarixin və ümumiyyətlə, mədəniyyət tarixinin bir bilik sahəsi kimi insanlara "digərlik"in özünəməxsusluqlarını, "yad" mədəniyyətləri və fərqli dini etiqadları anlamaq üçün vərdişlər açılır. Kulturoloji fikir tarixçisi kimi tədqiqatımızın başlıca qayəsi cəmiyyətimizin üzvlərinə sivilizasiyamızın mədəni müxtəlifliyinə dəyər vermək bacarığını formalaşdırmaqdır. Nəzərə alsaq ki, təfəkkür vahidi kimi ideyanın tədqiqi bir elmi fənn çərçivəsi ilə məhdudlaşmır. Kulturologiya elmi multidissiplinar elm sahəsi olduğu üçün İntellektual fikir irsindən kulturoloji ideyaları qumdan qızıl qəlpələri tək alaraq əldə etməyə geniş imkan verir.

Digər tərəfdən, ideya dəqiq coğrafi sərhədlərə də malik deyil. Tarixi təcrübədə nə çox misallar var ki, Şərqi ideyası Qərbi təfəkkürü tərəfindən mənimsənilərək bu gün yeni təfsirdə təkrar Şərqi öz diqqətini cəlb edir. Bu mövzuya həsr olunan araşdırmalarımızda coğrafi baxımdan Şərqi bir necə ərazilə bölünür və Qərbi opponent kimi qarşı qoyulur. Lakin tədqiqatımız apardığıca

dünya mədəniyyətinin, dünya sivilizasiyasının eyni zamanda nə dərəcədə özünəməxsusluqda rəngarəng və nə dərəcə də global vahid hadisə olduğunu təkrar-təkrar dərk etdik. Şərqi Qərbsiz, Qərbi isə Şərsiz mövcudluğu mümkün deyildir. Antaqonist yanaşmaya varmaq istəməsək də, iki fərqliliyin cazibə qüvvəsini danmaq da mümkün deyil. Zaman və məkən müstəvisində Şərqi-Qərbi münasibətləri ahdəngər və ziddiyyətli dialoqda daim mövcuddur. Bütün bunlar transmilli və müqayisəli tədqiqatlara yeni üfqlər açır.

Məqsədimiz XIX və XX əsrdə yaranan, lakin XXI əsrdə parlaq mövqə tutan və düşüncə tarixində dönüş nöqtəsi yaradan Şərqi uzunmüddətli mədəni-ideoloji hərəkatları və kulturoloji ideyaları global dialoq kontekstində tədqiqatə cəlb etməkdir. Respublikanın və xarici ölkələrin nüfuzlu dərgilərində dərc etdiyimiz məqalələrinin əsas məqsədi XIX əsrin sonu – XX əsrdə təşəkkül tapan və XX əsrdə intellektual düşüncənin pik nöqtəsinə ucalan, dünya ictimaiyyətinə boşəriyyətin gələcək mövcudatının alternativ inkişaf modellərini ehtiva edən Şərqi kulturoloji ideyaları şərh edərək geniş oxucu auditoriyasına çatdırmaqdır. Bu ideyaların global dialoqda iştirakı Şərqi-Qərbi münasibətli kontekstində öyrənilir. Başqa sözlə Qərbi boşəriyyətlə əşlədiyi qloballaşmanın çağırışları Şərqi intellektualları tərəfindən dərk edilir və necə cavablandırılır diqqətimizi çəkən əsas məsələdir.

İkinci sual: Şərqi intellektuallarının kulturoloji ideyalarının global dialoqda öyrənilməsi hansı metodoloji əsaslara əşləqlənəcəkdir? Şərqi kulturoloji fikrinin global dialoqda iştirak etmədən, ələksusda Qərbi təfəkküründən təcrid olunmuş şəkildə inkişafı mümkündürmü?

Cavab sualın özündədir. Mədəniyyət nəzəriyyəsinədən məlumdur ki, mədəni inkişaf təcrid olunmuş şəkildə mümkün deyildir. Mədəni inkişaf ünsiyyət, mübadilə, təmaslardan, habelə toqquşmalar nəticəsində baş verir. Mədəniyyətlər yaxınlaşır, müəyyən səbəblərdən bir-birlərinin dəyərlərini inkar edərək uzaqlaşır amma yenə də müəyyən münasibətlərin dinamikasını izləmək mümkün olur. Kulturoloji fikrin intellektual tarixdə dinamik identikliyi müşahidə olunur.

Global ideyalar dialoq kontekstində Şərqi kulturoloji fikrinin öyrənilməsi ideyaların təşəkkülünü, inkişafını və yayılmasını, hətta ideyaların sərhədləri və mədəniyyətləri əşləq transformasiyasını izləmək üçün geniş imkanlar yaradır. Bəli, kulturoloji fikir tarixinin tədqiqatçısı kimi Şərqi kulturoloji ideyaların, onların lokal və global miqyasda dialoqda iştirakının bütöv mənzərəsini yaratmaq üçün biz dünyəşəhətli intellektualların fikir irsində kulturoloji ideyalar axtarışına üstünlük veririk. Halbı ki, nəzərə alınmalıdır ki, ideyalar generatoru olan dahi şəxsiyyətləri yetişdirən və təmindən dəşğulduqları, yaşadıqları və fəaliyyət göstərdikləri mədəni mühitdir. Başqa sözlə daşın əşyini əşmadan daşın zirvəsinə qalxmaq mümkün deyildir.

Nəticə.

Müasir dövrdə boşəriyyət çoxşəşli xalqların yüzlərlə dövlətlərdə birləşmiş milyardlarla əhalidir. Milyardlarla hesablanan İnsanları birləşdirən ortaq hadisə - mədəniyyətdir. Mədəniyyət insanın şüurlu fəaliyyəti nəticəsi, yaradıcı ruhunun təzahürüdür. İki bənzər insan olmadıqı kimi, mədəniyyətlərdə eyni deyil. Mədəni müxtəliflik fonunda mədəniyyətlərin yaxınlaşması və mədəniyyətlərəarası dialoq nə dərəcədə mümkündür? – sualı əlim və tədqiqatçılar düşündürən məsələdir.

Mədəniyyətlərəarası dialoq mədəniyyətin varlığını, inkişafını və təkamülünü şərtləndirən qüvvədir. “Mədəniyyət mədəniyyətlərin dialoqudur” tezi tautologiya deyil, bu mədəniyyət anlayışının tərifində mühüm xalqdır.

Mədəniyyət həmişə mədəniyyətlərin kəsişməsində yaşayır və onların dialoq sayəsində inkişaf edir. Dialoq mədəniyyətin təleyidir.

XX əsrin mədəniyyəti tarixə çoxşəşli kimi daxil oldu. Bunun səbəbi mədəniyyətlərin görüşünün məhz XX əsrdə baş tutması və inteqrasiya prosüsələrinin hökm sürməsində idi. XXI əsrdə insan homogen mədəniyyət erasına daxil olur. XX əsrin birinci yarısında boşəriyyətin yaddaşına apokaliptik və esxatoloji əhval-ruhiyyəsinə səbəb olan iki dünya müharibəsi və iki dünya sistemi arasında uzun müddət davam edən təhlükəli qarşıdurma əsri kimi həkk oldu. XX əsr boyu

intellektual saqlam düşünce, xeyirxahlıq, qarşıqlı hörmət və dialoq vasitəsilə durğunluğun, qan tökmənin qarşısını almaq yolunda bir çox mülətəraqlı ideyalar ilə çıxış etdilər. XXI əsrdə – dünya yeni mürəkkəb münasibətlərinin dövrünə qədəm qoydu. Nəticədə XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq mədəni-ictimai həyatda öz yerini tapan mədəniyyətlər arasında dialoq ideyası müasir dövrümüzün aktual mövzusunə çevrildi.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Grafton, Anthony. "The History of Ideas: Precept and Practice, 1950–2000 and Beyond", *Journal of the History of Ideas* 67#1 (2006): 1–32. // <https://www.jstor.org/stable/3840397?seq=18>
2. Дильтей В. Введение в науки о духе. 1883, 1906. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. - М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. С.270-730
3. *Global Intellectual History*. Edited by Samuel Moyn and Andrew Sartori. Columbia University Press, 2013 // <https://cup.columbia.edu/book/global-intellectual-history/9780231534598>

EGANA ALIYEVA

МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

РЕЗЮМЕ

В данной статье исследуется динамика идентичности восточной культурологической мысли в XXI веке в контексте цивилизационного диалога. Автор историю возникновения идей, в том числе и культурологических,

представляет, как область научных знаний о выдающихся Личностях, которые являются генераторами идей. В статье предлагается методология изучения культурологической мысли. Автор не согласен с методологическим подходом изучения идей, теорий и концепций в глобальном масштабе. Автор считает, что каждый исследователь должен выделить конкретный предмет исследования, а лишь затем выявить уровень проявления изучаемого предмета в глобальном масштабе.

Ключевые слова: идея, диалог, культурологическая мысль, Восток, интеллектуальная история, Личность.

EGANA ALIYEVA

METHODOLOGY FOR STUDYING ORIENTAL CULTURAL THOUGHT

SUMMARY

This article examines the dynamics of the identity of Eastern cultural thought in the XXI century in the context of a civilizational dialogue. The author presents the history of the emergence of ideas, including cultural ones, as a field of scientific knowledge about outstanding personalities who are generators of ideas. The article proposes a methodology for the study of cultural thought. The author does not agree with the methodological approach of studying ideas, theories and concepts on a global scale. The author believes that each researcher should identify a specific subject of research, and only then identify the level of manifestation of the studied subject on a global scale.

Keywords: idea, dialogue, cultural thought, East, intellectual history, personality.

- ✓ İşlədiyi müəssisənin (və ya doktorant olduğu təşkilatın) ünvanı (poçt nömrəsi göstərilməklə),
- ✓ Müəllifin email ünvanı,
- ✓ Məqalənin yazıldığı dildə qısa xülasəsi (100-150 söz) və açar sözlər (6-10)
- ✓ Baş hərflərlə məqalənin adı
- ✓ Məqalənin mətni
- ✓ İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı
- ✓ Digər iki dildə məqalənin adı və müəllifin adı və soyadı göstərilməklə qısa xülasəsi (100-150 söz) və açar sözlər (6-10)

Məqalə aşağıdakı hissələrdən ibarət olmalıdır:

- ✓ Giriş
- ✓ Məsələnin qoyuluşu
- ✓ Məsələnin həlli
- ✓ Nəticə (elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair)
- ✓ İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

RULES

- ✓ Articles can be submitted in Azerbaijani, English and Russian languages.
- ✓ The length of the article should not be less than 10,000 symbols (6 pages).
- ✓ The texts of the articles should be printed with Times New Roman - 14 font (Latin alphabet in Azerbaijan, Cyrillic alphabet in Russian, English alphabet in English) with 1.5 intervals.
- ✓ The article should state the institution(s) where the author(s) work and the author(s)' e-mail address(es).
- ✓ At the beginning of the article, the UOT index of the article, the author's last name, first name, the institution where he works and his address, position, academic title, academic degree or honorary title, e-mail address, then the Title of the article, a brief summary in the language in which the article is written (100 -150 words) and keywords (6-10 words) should be provided. At the end of the article, according to the nature of the scientific field and the article, the scientific novelty, applied importance, economic benefit, etc. of the work should be clearly stated.
- ✓ There should be references to scientific sources related to the topic of the article. The bibliography at the end of the article should be numbered in the order in which the cited literature is found in the text (for example, it should be marked as [1] or [1, p. 119]) or in alphabetical order. If the same literature is cited again in another place in the text, then the cited literature should be indicated by the previous number.
- ✓ Information about each reference given in the reference list should be complete and accurate.
- ✓ The bibliographic description of the referenced source should be provided depending on its type (monograph, textbook, scientific article, etc.). When referring to scientific articles, materials or theses of symposiums, conferences and other prestigious scientific events, the name of the article, report or thesis

should be indicated. When providing a bibliographic description of the cited source, the requirements of the "Referenced literature" section of the "Referenced literature" section of the current instruction of the Higher Attestation Commission of the Presidency of the Republic of Azerbaijan on "Rules of Dissertations" should be taken as a basis.

- ✓ Scientific articles, monographs and other reliable sources of 5-10 years should be preferred in the literature list at the end of the article.
- ✓ A 100-150 word summary of the article and keywords (6-10) should be given in two other languages in addition to the language in which it was published. The summaries of the article in different languages should be identical and consistent with the content of the article. In the article, the scientific result obtained by the author or authors, the scientific novelty of the work, the importance of application, etc. should be concisely reflected in the summary. Abstracts should be strictly edited from a scientific and grammatical point of view. Each abstract should include the title of the article and the full name of the author or authors.
- ✓ The submitted article must not have been previously published.
- ✓ The article should be sent to the editorial office in electronic form along with the corresponding opinion to the specified email address.

EXAMPLES:

Reference to books and journals must be given as below:

1. Surname and initials of the author. Title of the book. Number of the volume. City: edition, publication year, number of pages.
2. Surname and initials of the author. Title of the article// Name of the journal, publication year, issue number, the first and the last pages.

Structure of the article:

- ✓ UDC index of the article
- ✓ Name and surname of the author
- ✓ Place of work and post, scientific degree, honorary title (it must be noted name of the institution where one is a candidate for a degree or a doctor for a degree.)
- ✓ Address of work (or institution where one is a doctor for a degree)
- ✓ E-mail of the author
- ✓ A short summary and keywords (6-10) of the article in the same language that was the article written in
- ✓ Title of the article in capital letters
- ✓ Text of the article
- ✓ List of references

The article should consist of the following parts:

- ✓ Introduction
- ✓ Setting the issue
- ✓ Problem solving
- ✓ Conclusion (in accordance with the nature of the field of science and the article, the scientific novelty of the work, its application importance, economic efficiency, etc.)
- ✓ Reference list

“SƏNƏT AKADEMİYASI” beynəlxalq elmi - nəzəri jurnalının tərtibatında Akademiyanın elm 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” beynəlxalq elmi-nəzəri jurnalı “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən dövrü elmi nəşrlərin siyahısı”nın sənətyünaslıq və memarlıq bölməsinə daxil edilmişdir.

Redaksiyanın ünvanı:

Azərbaycan Respublikası, Bakı qəhəri, AZ 1014,
Rəşid Behbudov küçəsi, 75
Telefonlar: (+994 55) 603 93 01, (+994 55) 221 08 44,
(+994 50) 329 74 20, (+994 12) 598 32 50;
E-mail: bxa.elm.yaradiciliq@gmail.com



Republik Indonesia
Kementerian Pendidikan, Kebudayaan,
Riset dan Teknologi



PLAGIATKA
YOK

ISSN

Organization
ID: 0843
SICI:
0000-0000-0000-0000

issn 2219-9837

calaméo

zenodo

ORCID
iD

OpenAIRE

doi zenodo

[https://doi.org/
0000-0000-0000-0000](https://doi.org/10.0000-0000-0000-0000)

CC BY
Creative Commons Attribution 4.0
International License

