

SƏNƏT

AKADEMİYASI

№ 1 (21) 2023

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI MƏDƏNİYYƏT NAZİRLİYİ
BAKİ XOREOQRAFİYA AKADEMİYASI

SƏNƏT
AKADEMİYASI

(beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal)

№ 1 (21) 2023

Bakı – 2023

MINISTRY OF CULTURE OF AZERBAIJAN REPUBLIC

BAKU ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

ACADEMY OF ARTS

(international scientific-theoretical journal)

№ 1 (21) 2023

Baku – 2023

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

*(международный
научно-теоретический журнал)*

№ 1 (21) 2023

Баку – 2023

SƏNƏT AKADEMİYASI

Beynəlxalq elmi - nəzəri jurnal

Jurnal Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
tərəfindən 01 dekabr 2015-ci il
tarixində təsis edilmisdir.
18 yanvar 2016-cı il tarixində
Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində
dövlət qeydiyyatına alınmışdır.
Qeydiyyat № 4028

REDAKSİYA HEYƏTİ

Nizami Cəfərov
akademik

Timuçin Əfəndiyev
*Əməkdar elm xadimi, filologiya üzrə
elmlər doktoru, professor*

Nizaməddin Şəmsizadə
*Əməkdar elm xadimi, filologiya üzrə
elmlər doktoru, professor*

Firəngiz Əlizadə
Xalq artisti, "Şöhrət" ordenli, professor

Fərhad Bədəlbəyli
Xalq artisti, "İstiqlal" ordenli, professor

Gülnaz Abdullazadə
*Əməkdar incəsənət xadimi,
fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor*

Təranə Muradova
Xalq artisti

Maral Manafova
*Əməkdar incəsənət xadimi,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor*

Məryəm Əlizadə
*Əməkdar incəsənət xadimi
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*

Tariyel Məmmədov
*Əməkdar incəsənət xadimi
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*

Tamilla Kəngərlinskaya
*Əməkdar müəllim, pedaqogika üzrə
elmlər doktoru, professor*

Zümrüd Axundova-Dadaşzadə
*Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə
fəlsəfə doktoru, professor*

Ağaəli İbrahimov
Xalq rəssamı

MÜNDƏRİCAT

MUSIQİ SƏNƏTİ

◆ Нармина Байрамалибейли

Два эскиза из прошлого Бакинской
Музыкальной Академии6

◆ Rüfət Ramazanov

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında
improvizənin istifadə metodları
(ikinci məqalə)17

◆ Minarə Dadaşova

Hüseyn Cavid pyesləri və musiqi26

◆ Məhəmməd Vəliyev

Bir "Karvan"ın izi ilə... Bəstəkar Soltan
Hacıbəyov30

◆ Лейла Джумаева

Поэтика реминисценции37

◆ Xəyalə Töhrəbli

Azərbaycan zurna havalarının təsnifatı
məsələləri50

◆ Nigar Abasova

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano
yaradıcılığında muğamla bağlı proqramlı
əsərlər67

◆ Fərhad Qurbanov

"Mahur" muğamının digər Azərbaycan
muğamları ilə əlaqəsinə dair81

XOREOQRAFIYA SƏNƏTİ

◆ Назрин Мустафаева

Взаимосвязь хореографической
подготовки и артистизма в аэробной
гимнастике92

Nikolay Tsiskaridze

Rusiyanın Xalq artisti

Tom Bosma

Hollandiyanın aparıcı xoreoqrafı, professor

Petras Skirmantas

Litvanın aparıcı pedaqoq-xoreoqrafı, professor

Mariya Leonova

*Rusiyanın Xalq artisti, sənətşünaslıq
namizədi, professor*

BAŞ REDAKTOR

Sonaxanım İbrahimova

*Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
BXA-nın professoru*

REDAKTOR

Həcər Babayeva

Əməkdar incəsənət xadimi, professor

MƏSUL KATİB

Vəfa Əliyev

Filologiya üzrə elmlər doktoru

TEKNİKİ HEYƏT

Simuzər Səmədova

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

Telefonlar: (+994 50) 329 74 20

(+994 12) 598 32 50

(+994 55) 603 93 01

E-mail: bx.a.elm.yaradicilliq@gmail.com

2semedova@mail.ru

www.bxa.edu.az

ISSN 2219-9837

◆ **Məhəmməd Abdullayev**

Musiqi və rəqs: qarşılıqlı əlaqənin

aspektləri98

◆ **Surac Qurbanov**

Təranə Muradovanın ifa etdiyi rəqslərdə

estetik nəzəriyyə və solo ifaları105

◆ **Rifan Qəhrəmanov**

Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin

yaradıcılıq yolu115

KİNO SƏNƏTİ

◆ **İsrail Məhərrəmov, Rövşən Quliyev**

Azərbaycanda sənədli filmlərin çəkilişinə

dair (1940-1970-ci illər)132

◆ **Kamran Qasimov**

Qırğız kinosunun “Yeni dalğa”sında

sosial motivlər143

KULTUROLOGİYA

◆ **Yeganə Əliyeva**

Qazaxstanın alternativ global mədəni

inkişaf modeli: “Mənəvi birlik və

həmrəylik” (“Рухани келисим”)

ideyası.....155

MUSIQİ SƏNƏTİ

УДК 78.03

НАРМИНА БАЙРАМАЛИБЕЙЛИ

*ведущий научный сотрудник, кандидат искусствоведения
Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли*

E-mail: nbayramalibeyli@mail.ru

ДВА ЭСКИЗА ИЗ ПРОШЛОГО БАКИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ

Ключевые слова: Бакинская Музыкальная Академия, музыкальное образование, Средняя специальная музыкальная школа им. Бюль-Бюля.

РЕЗЮМЕ

Первый эскиз «Азгосконсерватория 1930-х годов. Студентка Г.Г.Шароева» дополняет несколькими новыми штрихами общую картину жизни Азгосконсерватории (ныне Бакинской музыкальной академии им.Уз. Гаджибейли) второй половины 1930-х годов. Приводятся фотографии студентов и педагогов консерватории этого периода. Некоторые из снимков опубликованы впервые.

Во втором эскизе “Забытое имя. Из истории отечественного музыкального образования» речь идет об одной из представительниц ряда инонациональных музыкантов, стоявших у истоков отечественного музыкального образования, а затем на протяжении многих десятилетий, отдававших свой труд и знания подготовке музыкальных кадров для нашей республики. Автор, ссылаясь на некоторые факты из истории Бакинской Музыкальной Академии, дополняет их собственными сведениями.

1. Азгосконсерватория 1930-х годов. Студентка Г.Г.Шароева

Приступая к написанию этой небольшой статьи¹, автор ставил перед собой довольно скромную задачу: связав некоторые факты, как известные, так и неизвестные, набросать маленький «эскиз» из прошлого, передающий ощущение, дух времени, атмосферу Азгосконсерватории второй половины 1930-х годов.

С историей нашей любимой консерватории, ныне Бакинской музыкальной академии им. Уз.Гаджибейли, переплелись тысячи судеб; ее незримая аура хранит память о всех тех, кто в ней когда-то учился или работал, так же как и в памяти каждого из ее бывших студентов и педагогов она оставила свой неизгладимый и светлый след. Судьба большинства воспитанников консерватории впоследствии навсегда связалась с музыкальной деятельностью, некоторые из них работали, другие сегодня работают в консерватории. Но были и те, кто просто не успел реализовать свой творческий потенциал из-за слишком короткого жизненного срока, отпущенного судьбой: кто-то погиб на фронте в грозные военные годы, кого-то не пощадила болезнь. Но и они, оставили неприметную частичку своей души в стенах консерватории.

Азербайджанская консерватория далеких 30-х годов прошлого века... Ее преподаватели и студенты были современниками многих важных событий, происходивших в то время в музыкальной жизни республики, самым ярким из которых стала Декада азербайджанского искусства в Москве 1938 года. В деле же высшего музыкального образования эти годы, по словам исследователей, «были решающим этапом формирования профессиональной музыкальной культуры в Азербайджане». [1,400]. «Согласно положению НКП Азербайджана 1934 года об АГК, основным профилем учебного заведения является подготовка исполнителя-педагога. Главная задача - «подготовка кадров специалистов высшей квалификации в области искусства и музыки» [2, 63]. При этом, начиная с 1920-х годов, особую важность

¹ Статью автор посвятила своей безвременно ушедшей из жизни тете (хала).

приобрел именно вопрос подготовки квалифицированных национальных кадров, который к концу 30-х был частично решен.

Как раз к этому периоду относится приводимая ниже коллективная фотография педагогов и студентов консерватории. На ее обратной стороне надпись: «18 апреля 1938 года - Госконсерватория им. А.Зейналлы» и указаны имена и фамилии всех присутствующих. В числе студентов-азербайджанцев, которые были тогда все еще весьма немногочисленны, только Джамиля Мурадова (в нижнем ряду, вторая слева) и Наиля Рустамбекова (в верхнем ряду, вторая слева).



Если имя Джамили Мурадовой сегодня хорошо известно музыкантам-пианистам, то имя рано ушедшей из жизни Наили Рустамбековой (1916-1941) сегодня вряд ли кому-то знакомо. Но знаю точно, что о ней помнили такие представители ее студенческого поколения, в дальнейшем ставшие известными преподавателями Азгосконсерватории как пианистки Ася Зульфугарова, Джамиля Мурадова, Иветта Плям, как композитор и преподаватель средней специальной музыкальной школы им. Бюль-Бюля Ольга Никольская. Не уйдя Наиля так рано из жизни (а это случилось уже на последнем году обучения), оказалась судьба благосклонней к ней и, возможно,

и она была бы в ряду этих музыкантов, смогла бы внести свою посильную лепту в развитие отечественной музыкальной культуры.

Наиля родилась в семье, где любили музыку. Отец, Шахбазбек, один из первых азербайджанских инженеров, выпускник Петербургского технологического института, был меломаном – играл на таре, по слуху на фортепиано. Семья постоянно посещала оперный театр. Любовь к музыке передалась и детям, все они получили первоначальное музыкальное образование. Кстати, легендарный азербайджанский кларнетист-саксофонист, один из зачинателей азербайджанского джаза, Парвиз Рустамбеков, жизнь которого трагически оборвалась в 1949 году, приходился двоюродным братом Наиле. Начальные и средние, как тогда называли, «ступени» музыкального образования Наиля получила в классе опытного педагога Е.С.Черняховской, которая, как известно, с 1920-х годов состояла в фортепианной так называемой «предметной комиссии» среднего и младшего звеньев Азербайджанской государственной консерватории. На одной из сохранившихся фотографий, относящейся к июню 1931-го года Черняховская снята в окружении своих учеников, среди которых и Наиля (в среднем ряду слева).

В Азгосконсерватории ей посчастливилось попасть в класс Георгия Георгиевича Шароева, по словам профессора Т.Сеидова, «вошедшего в историю азербайджанского музыкального ис-



кусства как создатель одной из крупнейших национальных фортепианно-педагогических школ» [3,50], замечательного продолжателя лучших российских фортепианных традиций, ученика А.Есиповой, впоследствии заслуженного деятеля Азербайджанской ССР. По воспоминаниям сестры

Наили, Дияры ханум, Шароев, как известно, человек удивительно доброжелательный, относился к Наиле с особой симпатией и теплотой, она была одной из его любимых учениц. Привлекали ее интеллигентность и высокая образованность. Наиля, несомненно, была одаренным человеком, обладала не только хорошими музыкальными способностями, но и прекрасно рисовала, знала несколько языков: помимо азербайджанского и русского, свободно владела французским, неплохо немецким, начала изучать английский. Будучи студенткой консерватории, она преподавала французский язык на одном из рабфаков, которые в те годы были повсеместно распространены. За отличную учебу была награждена клавиром оперы на революционную тему «Броненосец Потемкин» О.Чишко, получившей в те годы широкую известность. Этот клавир с надписью «Наиле Рустамбековой за отличную учебу от профкома АГК. 8 марта 1939 года» с подписью председателя профкома и печатью до сих пор сохранился в семье ее сестры.



Общительная, приветливая, Наиля имела много друзей среди студентов консерватории. Но особенно тесные, дружеские отношения у нее сложились с будущим композитором Ольгой Никольской (на коллективном снимке она в нижнем ряду четвертая справа), впоследствии заслуженным деятелем искусств Азербайджанской ССР. На одной фотографии, снятой в квартире Никольской, надпись: «Милой моей Эличке от любящей подруги юности Оли Н. 17 декабря 1934 г.».

В память о подруге Никольская написала «Посвящение» и передала рукопись сестре Наили. Сочинение представляло собой небольшую фортепианную пьесу, записанную на двойном нотном листе. Это одно из

относительно ранних произведений О.Никольской, т.к. оно создано в 1941 году².

История, как известно, слагается из фактов и чем их больше, тем она полнее и точнее. Некоторые же подробности, детали, в свое время представлявшиеся незначительными, по прошествии многих десятилетий уже приобретают документальную ценность, исторический смысл.

Думается, что этот небольшой «эскиз» из прошлого, бегло набросанный «портрет» сегодня неизвестной студентки Г.Г.Шароева имеет право на существование. Хотя бы потому, что, высвечивая еще одну непрочитанную страничку в богатой летописи БМА, дополняет несколькими новыми штрихами общую картину жизни нашей любимой *alma mater* далеких 30-х годов...

2. Забытое имя (Из истории отечественного музыкального образования)

Когда много лет назад в разговоре с профессором Солмаз ханум Касимовой я поделилась мыслью, что хочу написать статью об Эсфирь Львовне Финкельштейн (а Солмаз ханум - одна из ее бывших учениц), та засомневалась: напечатают ли? Ведь Эсфирь Львовна не имела ни почетных званий, ни больших наград. Но мне удалось убедить ее, что имя педагога, воспитавшего в 20-40-е годы прошлого века, т.е. решающий, ответственный для азербайджанского музыкального образования период создания национальных кадров в республике, целое поколение учеников, многие из которых впоследствии стали профессиональными музыкантами, не должно быть забыто.

Далекие 1920-е годы... Общеизвестна важная роль деятельности инонациональных музыкантов на начальном этапе развития азербайджанского высшего музыкального образования. В период дефицита национальных кадров в республику приглашались квалифицированные музыканты из различных городов: Москвы, Ленинграда, Саратова, Тбилиси и др., в том числе и из Баку. Одной из них была Эсфирь (Эсфира) Львовна Финкельштейн, долгие годы проработавшая в качестве педагога I и II

² Рукопись О.Никольской, была передана профессору БМА, заслуженному работнику культуры Азербайджана И.Г.Плям по ее просьбе для представления на одной из выставок.

ступеней в Азербайджанской государственной консерватории, а затем в средней специальной музыкальной школе-десятилетке им. Бюльбюля.

Здесь следует напомнить, что с самого момента учреждения Азербайджанской консерватории, ныне Бакинской Музыкальной Академии им.У.Гаджибейли, она объединяла в себе три ступени музыкального образования: младшее, среднее и высшее, т.е. собственно Музыкальную академию, во главе «которой стояли лица с профессорским званием» [4,26]. Из доклада Уз.Гаджибекова: «Из преподавательского состава выделяется высший музыкальный совет, который назначает преподавателей первой и второй ступени и вообще следит за учебной частью всей консерватории» [там же]. Таким образом, педагоги младшего и среднего звеньев созданной Музыкальной академии проходили строгий профессиональный отбор.

Как и по другим музыкальным специальностям (оркестровые инструменты, вокал, теоретико-композиторская специальность), в консерватории была создана «фортепианная предметная комиссия», в которую входили не только известные музыканты, профессора, но и педагоги младшего и среднего звеньев. Именно они закладывали самый фундамент профессии, необходимый для обучения на высшей ступени музыкального образования. В перечне членов фортепианной «предметной комиссии» среднего и младшего звеньев Азербайджанской государственной консерватории уже с 1920-х годов упоминается имя Эсфирь Львовны Финкельштейн [см.4,30]. Сегодня сведения о ней можно почерпнуть разве что из архивов, возможно о ней помнят очень немногие музыканты старшего поколения или те, кто, как автор этой статьи, учился у нее, когда она была уже на пенсии.

Семья Эсфирь Львовны переехала в Баку в начале прошлого века. Музыкальное образование она получила в Германии - окончила Дрезденскую консерваторию. Рассказывала, что училась очень старательно, т.к. отцу было непросто оплачивать ее обучение. С начала 1920-х годов она была принята на работу в только что открывшуюся в Баку консерваторию в качестве преподавателя среднего и младшего звеньев, а затем долгие годы проработала, в средней специальной школе-десятилетке им. Бюль-Бюля при

Азгосконсерватории.

Как уже говорилось, ее педагогическая деятельность пришлась на важное для азербайджанской профессиональной музыки время – период подготовки квалифицированных национальных кадров. В те годы работа каждого педагога-музыканта, была «на виду», приобретала особый смысл и не могла не быть замеченной. Это касалось, в том числе и преподавателей I и II ступеней. Кстати говоря, как рассказывал автору этих строк директор Мемориального дома-музея Узеира Гаджибейли, заслуженный журналист республики Рамазан Гамзатович Халилов, родственник и личный секретарь композитора, были, к сожалению, хотя и единичные случаи, когда Узеирбек был вынужден отказываться от услуг некоторых специально приглашенных в республику музыкантов из-за их недобросовестной работы. Сам Узеирбек, при всей его занятости, находил время для того, чтобы присутствовать на выпускных экзаменах в школе-десятилетке при консерватории. На одном из таких экзаменов, как с гордостью рассказывала мне сама Эсфирь Львовна, он сидел рядом с ней, внимательно слушал, поглаживая усы, исполнение учеников ее класса, а затем пожал ей руку, горячо похвалил и поблагодарил ее за работу.

Эсфирь Львовна не только учила музыке, но и оказывала на тех, кто ее знал глубокое нравственное воздействие своей удивительной сердечностью и теплым отношением к людям. Открытая и естественная в общении, она запомнилась своей улыбкой, излучавшей свет и доброту. В доме ее – этот старый двухэтажный дом располагался на бывшей улице Щорса, 90 - было как-то по-особому уютно. Здесь вы окунались в атмосферу начала XX века. Помню розовые стены, сплошь увешанные старыми фотографиями в рамках; за некоторыми из снимков виднелись головки сухих бессмертников. Старинный рояль, дорожки на полу и бесшумно разгуливающая по ним кошка. Уютный запах старого дома смешивался с ароматом какого-нибудь орехового печенья. (Эсфирь Львовна была прекрасным кондитером и без угощения не обходилось).

К сожалению, многое о ее методике преподавания узнать сегодня сложно. Но что-то из принципов ее работы я осознала уже в зрелые годы по

своим школьным воспоминаниям. Эсфирь Львовна была из «играющих» педагогов и прекрасно демонстрировала на уроке необходимое качество исполнения заданного произведения. Она умело выработывала в своих учениках одно из важнейших для музыканта, и в частности пианиста, качеств - умение бегло «читать с листа». Причем достигалось такое умение совершенно незаметно, на самом раннем этапе обучения, не вызывая, как часто бывает, отвращения ученика к названному занятию. Важную роль при этом играл элемент развлекательности, который для ребенка представляло ансамблевое музицирование - исполнение в четыре руки. Значение имели также как систематичность, регулярность ансамблевой игры, так и удачно подобранные музыкальные образцы - мелодически яркие отрывки, которые потом долго звучали в памяти и которые постоянно хотелось напевать: из «Лючии де Ламмермур», «Нормы» Беллини и других итальянских опер, а также отрывки из произведений столь любимого Эсфирь Львовной Вагнера (ведь, как говорилось выше, она была представительницей немецкой школы музыкального образования). В результате такого музицирования решалась двойная задача – развитие беглости чтения музыкального текста и расширение музыкального кругозора ученика.

Эсфирь Львовна не любила подолгу «засиживаться» на произведении: придавая значение заинтересованному отношению ребенка к исполняемой музыке, постоянно обновляла репертуар, но старалась при этом достичь необходимого качества игры. И, наконец, - поощрение ученика. Ее одобрение, похвала придавали уверенность. А при очень хорошей игре она выражала свою радость от исполнения очень эмоционально – обнимала и целовала, говоря, что получила удовольствие. И это вселяло желание заниматься лучше. Недовольство же свое, напротив, выражала строго и спокойно, но при этом хотелось заслужить ее похвалу.

Большое значение она придавала аппликатуре, ругала за неверные пальцы. Что касается постановки руки, то в те годы она придерживалась немецкой методики, имевшей и свои преимущества.

Сегодня, вспоминая занятия с Эсфирь Львовной, находишь в них много методически ценного и интересного.

Из учеников Э.Л.Финкельштейн (автор этих строк занималась у нее лишь некоторое время частным образом, на дому, когда она уже была на пенсии) назову ныне покойных профессора ВМА Солмаз Касимову, педагога школы-десятилетки им. Бюль-Бюля Рену Атаеву и др. Знаю, что Эсфирь Львовне доверял обучение своего сына Мир-Джафар Багиров, что свидетельствует о ее авторитете как педагога.

Как известно, воспоминания юности – самые яркие. Эсфирь Львовна оставила во мне и во всех, кто ее знал самую добрую и благодарную память на всю жизнь. И сегодня, по прошествии недавнего столетнего юбилея ВМА, вспоминая многие известные, связанные с этим учебным заведением имена, хочется не забыть и тех, кто стоял у самых истоков нашего музыкального образования, в том числе и педагогов-представителей младшего и среднего звеньев, профессионально готовивших для консерватории будущие музыкальные кадры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. История музыки народов СССР. 1932-1941. Том 2. М., Советский композитор, 1970. – 523 с.
2. Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова.1921-1971. Под общей редакцией С.И.Гаджибекова. Баку, Азернешр, 1972. – 215с.
3. Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Баку. Азербайджанское государственное издательство, 2006. – 279 с.
4. Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова.1921-1971. Под общей редакцией С.И.Гаджибекова. Баку, Азернешр, 1972. – 215с.

NƏRMİNƏ BAYRAMƏLİBƏYLİ BAKİ MUSİQİ AKADEMİYASININ KEÇMİŞİNDƏN İKİ ESKİZ

Açar sozlər: *Bakı Musiqi Akademiyası, musiqi təhsili, Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbi.*

XÜLASƏ

Birinci eskiz “1930-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası. G.G. Şaroyevin tələbəsi” 1930-cu illərin ikinci yarısında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) həyatının ümumi mənzərəsindən bəhs edir. Bu dövrə konservatoriya tarixdə iz salan tələbə və müəllimlərinin fotoları verilmişdir. Fotoların bəziləri ilk dəfə təqdim olunur.

İkinci eskiz “Unudulmuş ad. Milli musiqi təhsili tarixindən” milli musiqi təhsilinin başlanğıcında dayanan, respublikamız üçün musiqi kadrlarının hazırlanmasına xidmətləri olan bir sıra başqa millətlərin musiqiçilərinin nümayəndələrindən söz açılır. Müəllif Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının tarixindən bəzi faktlara istinad edərək, onları öz məlumatı ilə tamamlayır.

NARMINA BAYRAMALIBEYLI

TWO SKETCHES FROM THE PAST OF THE BAKU MUSICAL ACADEMY

Keywords: *Baku Academy of Music, music education, Secondary Special Music School named after Bulbul*

SUMMARY

The first sketch of the “Azerbaijan State Conservatory. Student of G.G.Sharoev ” complements with several new strokes the general picture of the life of the Azerbaijan State Conservatory (now the Baku Musical Academy named after Uz. Hajibeyli) in the second half of the 1930s. Photographs of students and teachers of the conservatory of this period are given. Some of the pictures are published for the first time. In the second sketch “Forgotten name. From the history of domestic musical education” we are talking about one of the representatives of a number of other nationalities musicians who stood at the origins of domestic musical education, and then for many decades gave their work and knowledge to the training of musical personnel for our republic. The author, referring to some facts from the history of the Baku Musical Academy, supplements them with his own information.

UOT 781

RÜFƏT RAMAZANOV

*Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
elmi-tədqiqat laboratoriyasının aparıcı elmi işçisi, bəstəkar,
Azərbaycan bəstəkarlar və kinematoqrafçılar ittifaqının üzvü*

E-mail: rufatcomposer25@gmail.com

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA İMPROVİZƏNİN İSTİFADƏ METODLARI

(ikinci məqalə)

Açar sözlər: *improvizə, bəstəkar, musiqi, texnika, istifadə, metod.*

XÜLASƏ

Məqalə, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında improvizənin istifadəsi və onun bəzi yaradıcı metodlarına həsr olunmuşdur. Burada, bəstəkarların yaradıcılığına aid olan bəzi simfonik əsərlərin nümunəsində improvizə və onun istifadə metodlarının elmi təhlili aparılmış və onun şərhə əsasında sübuta yetdirilmişdir. Məqalədə improvizə bacarığının bəstəkar yaradıcılığında müstəsna rolu, yaradıcılığın əsas və aparıcı xüsusiyyəti kimi araşdırılmışdır. Məqalədə improvizə texnikası, əsas etibarilə musiqinin cümlə quruluşunda təhlil olunmuşdur. Cümlənin də qurulmasında, onun tərkib hissəsi olan ibarələrin ardıcılığı əsasında bəzi metodların istifadəsi, xüsusilə təhlil olunaraq not nümunələri əsasında göstərilmişdir.

Birinci məqalədə qeyd etdiyimiz kimi, bəstəkarların yaradıcılığında özünü göstərən improvizə texnikası, bilavasitə müəllifin təxəyyülündə yaranan və onun əsas müəyyənedici xüsusiyyətinə malik olan bir yaradıcı keyfiyyətdir. Tədqiqatın davamı olaraq, Qara Qarayevin yaradıcılığından bəzi nümunələri göstərməyi məqsədəuyğun hesab edirik. (Bu mövzuda birinci məqalə: *Müasir musiqişünaslığın aktual məsələləri: Elmi məqalələr və materiallar toplusu. Buraxılış II, Bakı: Elm və təhsil, 2021, 407 s., s 202-210*)

Bəstəkar Qara Qarayevin parlaq əsərlərindən biri, onun dünya şöhrəti qazanmış “*Don Kixot*” simfonik qravürləridir. Biz bu əsərin bir nömrəsini, yəni məşhur “*Aldonsa*”nın musiqi-cümlə quruluşunda olan struktur xüsusiyyətini təhlil etməyi maraqlı hesab edirik.

Nümunə 1



Verilmiş əsərin bu nümunəsində, müəllif artıq “*Leyli və Məcnun*” simfonik poemasında istifadə etdiyi üsuldən bəhrələnmişdir. İlk üç xanədə səslənən ibarə, özünün ardıcıl inkişafını, improvizə üsulunda gəzişməsi ilə həllində tapmışdır.



Yuxarıda verilmiş intonasiya xətti, olduqca maraqlı cümlə quruluşuna malikdir. Cümlə, “*mi*” notunun ətrafında olan gəzişmə üzərində qurulmuşdur. Maraqlıdır ki, cəmi dörd səsin üzərində qurulan improvizə, özünün musiqi həllini tapmışdır. Deməli, bəstəkarın təxəyyülündə canlanan musiqi ideyası, burada dörd səsin gəzişməsi (improvizəsi) ilə yaranmış və nəticədə musiqi cümləsini ifadə etmişdir.

Həmin cümlə, müəyyən mənada muğam intonasiyasını “təqlid” edir ki, bu da, bəstəkarın düşüncə tərzinin məhsuludur.



Bu intonasiya da, həmin üsulun üzərində qurulmuşdur ki, burada “*lya*” notu, cümlənin əvvəlində və axırında bir “dayaq” səsi kimi bəlli olsa da, onun ətrafında səslənən gəzişmə xarakterli improvizə, musiqi fikrinin yaranmasında başlıca rola malikdir.



Yuxarıda verilmiş iki xanə, cümlənin tərkibində istifadə olunan “*intermediya*” xarakterli bir keçid rolunu oynamışdır ki, bu da, improvizəvi təfəkkür tərzinin ifadəsi kimi özünü göstərir. Eyni zamanda, o bir sekvensiya kimi, cümlədaxili ibarələrin ardıcılığının “sərhəddində” əlaqələndirici əhmiyyət daşıyır.

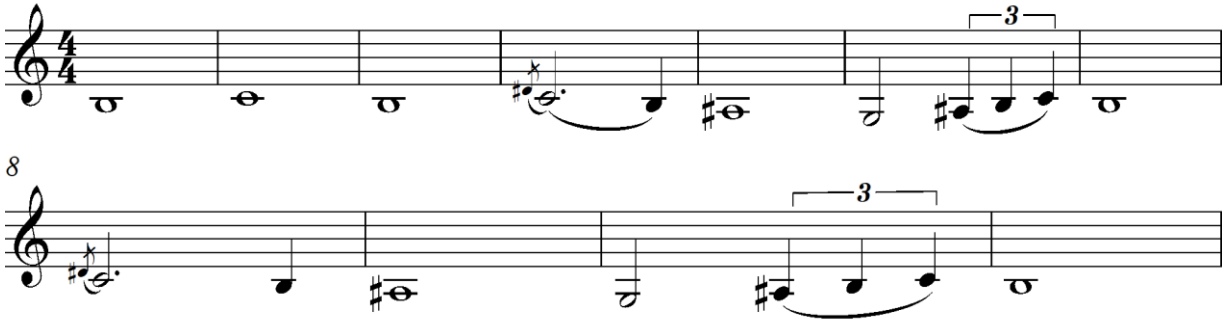


Yuxarıda verilmiş növbəti iki xanə də, eyni üsula əsaslanaraq, cümlə daxilində əlaqələndirici xüsusiyyətli improvizə (gəzişmə) üsuludur. Qara Qarayev özünün musiqi dramaturgiyasında, obrazların ifadəsi xüsusiyyətinin əsas və başlıca şərti olan cümlə quruluşuna özünəməxsus tərzdə yanaşmışdır. Bu baxımdan, bəstəkarın əsərləri, digər müəlliflərin musiqisi sırasında öz fərdiliyi ilə seçilir və tanınır.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında cümlə quruluşu, milli-xalq musiqisinin, eyni zamanda onun istifadəsi baxımından yaranan əsərlər sırasında, Fikrət Əmirovun adını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bəstəkarın yaradıcılığı haqqında Solmaz Qasımova və Nazim Bağirov belə yazır: - “F.Əmirov musiqisinin böyük şöhrət qazanması səbəblərindən biri, onun dərin milli zəminə bağlılığıdır.

Milli musiqi mədəniyyətinin ilk mənbələrinə yaxınlıq və folklor musiqisinin üzvi surətdə klassik formalarda tətbiqi F.Əmirovu, Ü. Hacıbəylinin ənənələrinin bilavasitə davamçısı kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Bu yaxınlıq, əyanidir, aşkardır və yalnız onun intonasiya oxşarlığında deyil, həm də, musiqi dilində və təfəkküründə öxünü göstərir. Muğamın intonasiya mahiyyəti, onda fikrin tədrici inkişaf prinsipi bəstəkara xüsusilə yaxındır. O, “xalq” kimi düşünür. Xalq dilinin üslubu, xalq təfəkkürü, obrazlar sistemi, obrazların, lövhələrin bir-birini növbə ilə əvəz etmə xarakteri, bütün dil quruluşu onun üçün adi haldır.” [s. 127]

Nümunə 2



Yuxarıda, bəstəkarın “Azərbaycan kapriççiosu” əsərindən bir nümunə verilmişdir və o, özünün cümlə quruluşu baxımından, olduqca maraqlı improvizəvi xarakterə malikdir. Verilmiş musiqi nümunəsinin bu mövzusu, bir qədər ləng və sakit xarakterdə səslənir. Çünki, əsərin əsas mövzusu kimi səslənən möhtəşəm, ritmik cəhətdən çevik və mübarizə ruhlu musiqidən sonra, nisbətən sakit təbiətli obraz, sanki əsərdə bir qədər mülayim əhval-ruhiyyənin yaranmasına dəlalət edir ki, bu da, forma baxımından qanunauyğundur. Onun (nüm. 2) quruluşunda, iki notun (*si və do*) ətrafında hərəkət, cümlənin əsas melodik konstruktivliyini ifadə edir. Həmin ibarə əsasında da olan gəzişmə, müəyyən mənada, intonasiyanın cavab həllini, özündə məhz improvizə vasitəsilə ifadə edir. Cümlənin bu kimi quruluş xüsusiyyəti, improvizənin “*Təkrarlı inkişaf*” üsulunu burada təsdiq edir. Məşhur musiqişünas-alim Y.Tülin bu barədə belə yazır: - “Belə dəqiq təkrarlılıq, artıq yazılmış, ancaq kifayət qədər inkişaf olunmamış musiqi fikrinin təsdiqi üçün lazımdır ki, onun səslənməsində, əsas forma qanunları, özünün səkkiz xanəli

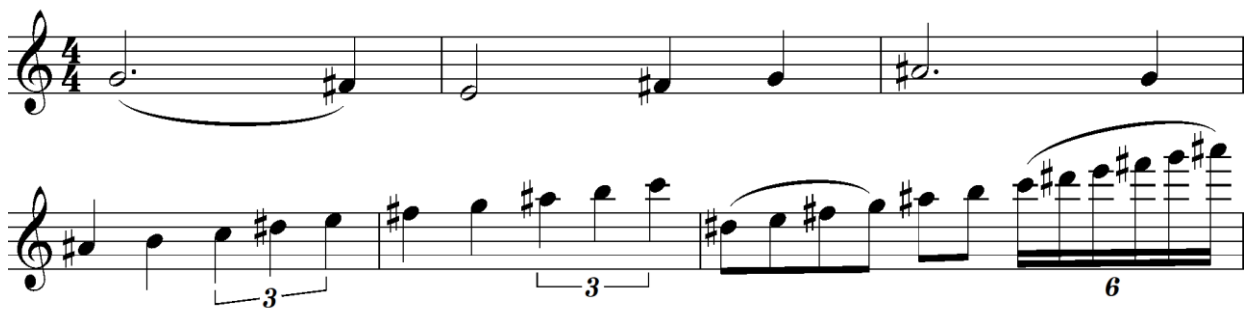
tələblərini (verilmiş nümunə, genişlənmiş musiqi cümləsi kimi ifadə olunmuşdur. (11 xanə) Y.Tülin burada 8 xanəni, məhz klassik forma quruluşuna istinad edərək qeyd etmişdir. R.R.) tam təmin edir”. [s. 61-63]

Nümunə 3



Burada, cümlənin təkrarlı keçidi, onun tematik inkişafı prosesində (müəyyən melizm əlavələri olmaqla) həmin improvizə üsulunu yaradır. Maraqlı bir xüsusiyyəti vurğulamaq lazımdır ki, müəllif bu cümlənin quruluşunu tamamilə başqa üsul və xarakterdə yozumunu yarada bilərdi. Belə ki, bəstəkarın qarşısında olduqca müxtəlif üsullar mövcuddur. Ancaq, bu kimi cümlə quruluşu, (improvizəvi ifadə tərzini) müəllifin düşündüyü obraz xüsusiyyətinin tam “surətini” yaradır.

Nümunə 4



Cümlənin təkrarlı inkişaf xüsusiyyəti, onun kulminasiyaya doğru hərəkətinin improvizəvi keçidini yaradır. Hazırkı cümlənin kulminasiyası, məhz qammavari hərəkət ilə öz inkişaf xəttini yaradır ki, bu da, bilavasitə müəllifin mövzu üzərində improvizə bacarığını ifadə edir.

F. Əmirovun yaradıcılığına xas olan cəhətlərdən biri də, onun cümlə çərçivəsində, intonasiyanın “təsviri” xarakterli olmasıdır. (Şərifova V.Ş) Musiqişünaslar S.Qasımova və N. Bağirov bu xüsusiyyət haqqında yazır: - “Milli lad təfəkkürü melodiya ilə harmoniyanın tənəsübündə də əks olunmuşdur. Söhbət harmoniyanın mənşəyindən, başqa sözlə, melodik və harmonik başlanğıcın sıx qarşılıqlı təsirindən gedir: harmoniya melodiyadan törəyir və buna görə də, horizontal melodiya xəttinin vertikalə “çevrilməsi” kimi qavranılır”. [s. 128]

Musiqi əsərlərində qəhrəmani və lirik-dramatik obrazların təsviri, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bəlli olan əsas amillərdən biridir. Ümumiyyətlə, xarakterli musiqinin yazılması, olduqca mürəkkəbdir. Bu sırada, bəstəkar Cövdət Hacıyevin simfonik yaradıcılığında, onun bu üslub faktorunun əsas göstərici olmasını bir daha vurğulayır. Bəstəkarın yaradıcılığının ən parlaq nümunələrindən biri, onun “Sülh Uğrunda” simfonik poemasıdır.

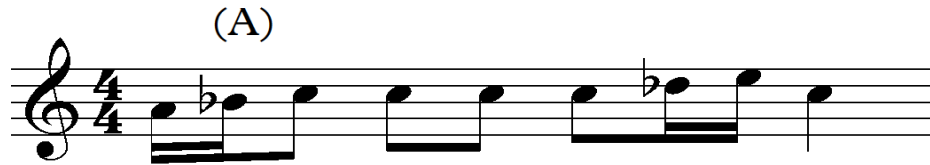
Nümunə 5



Əsər haqqında S.Qasımova və N. Bağirov belə yazırlar: - “Poemanın musiqisi humanizm ideyası ilə aşılanmışdır. Bu musiqi, insanların tərəqqi uğrunda fəal mübarizəyə, mürtəcə qüvvələrin zülmündən xilas olmağa çağırır. Poemada qəhrəmanlıq, mərdlik, qəzəbli etiraz, əzab-əziyyət və sevinc motivləri böyük bədii inandırıcılıqla təcəssüm etdirilmişdir”. [yenə orada. s.159.]

Əsərin cümlə quruluşu, bəstəkarın özünəməxsus dəsti-xəttində individual həllini tapmışdır. Yuxarıda verilmiş nümunədə, birinci xanə, əsas cümlənin (mövzunun) əsas intonasiya “modeli”dir. Bəstəkar bu xanəni iki dəfə təkrarlamaqla, musiqinin obrazını və dolğun “təsvirini” yarada bilmişdir. Əsas mövzunu göstərən cümlə, inkişaf məqsədi ilə “Mərhələli ardıcılıq” əsasında improvizə üsulunu tam mənada sübut edir. Bu cümlənin, bəzən ibarənin

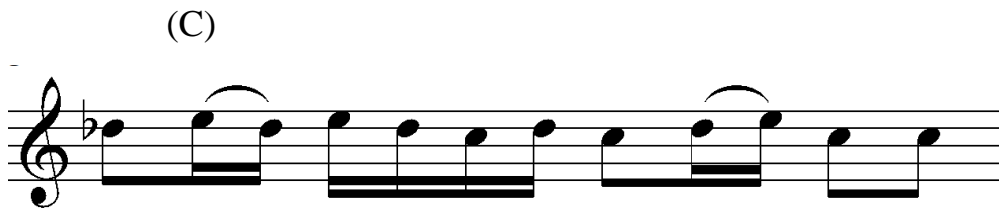
səslənməsinin müxtəlif səs yüksəkliklərində improvizəvi “işləmə” variantını (davamlı-ardıcıl şəkildə) yaratması ilə bağlıdır. İntonasiyanın hər bir melodik “mərhlədə” aldığı improvizə siması, musiqidə cümlənin bəlli “işləmə” imkanlarının olduqca geniş olmasına dəlalət edir.



Verilmiş nümunə, (A) cümlənin əsas ibarəsi (fikri) olaraq, onun aparıcı ideyasını özündə daşıyır. Onun ardıcıl cümlə davamı isə, bu ibarənin improvizəvi “işləməsi” nəticəsində yaranmışdır :



(B) bəndində göstərilmiş nümunə, əsas melodik fikrin (A) üzərində, bir növ cavab xarakterli improvizəvi işləməsi olaraq, onun birinci “mərhlə”də yozumudur.



(C) bəndində verilmiş nümunə isə, melodik mövzunun (B) sekvensiyanın istifadəsi ilə ikinci “mərhlə”də olan improvizəvi keçidini göstərir. Deməli, əsas mövzu improvizəvi üsulda, özünün yeni “şəkildə” ifadə variantını yaratmışdır. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, C. Hacıyevin bu simfonik poemasında, musiqinin quruluş prinsipi, olduqca kiçik cümlələrlə ifadə olunmuşdur. Bu xüsusiyyət, hər bir bəstəkarın üslubu və musiqi-ifadə (düşüncə) tərzinə tabedir. Ancaq, improvizənin istifadə prinsipinin bu əsərdə, məhz “mərhlə”lərə

bölünməsi, xarakterik bir xüsusiyyətə malikdir. Çünki, burada improvizə nümunəsi, ancaq bir cümlənin, intonasiyanın melodik çərçivəsində yerinə yetirilir.

Yuxarıda qeyd etdiklərimizi bir daha vurğulayaraq, musiqi yaradıcılığında, konkret olaraq, bəstəkar yaradıcılığında, onun düşüncə tərzini və təxəyyülündə özünü göstərən improvizəvi “başlanğıc”, burada əvəzolunmaz bir faktor kimi daima özünü göstərir. Eyni zamanda, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı da, burada istisna deyil. Hər bir əsərin yaranması prosesi, bilavasitə müəllifin təxəyyülündə bəlli olan yaradıcı fantaziya və ya başqa sözlə desək, improvizə qabiliyyətinin özünü bürüzə verməsi ilə yaranır. Bu da, bilavasitə yaradıcılıq qanunlarının əsası və mahiyyəti kimi özünü göstərir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Qasımova S. C., Bağırov N. H. Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı.
// Bakı : Maarif, 1984, s 127, 224 s.
2. Тюлин Ю. Н. Предложение // Музыкальная форма, М.: Музыка, 1965, с 61-63, 396 с.
3. Bu mövzuda birinci məqalə: Müasir musiqişünaslığın aktual məsələləri: Elmi məqalələr və materiallar toplusu. Buraxılış II, Bakı: Elm və təhsil, 2021, 407 s., s 202-210.

РУФАТ РАМАЗАНОВ

МЕТОДЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ключевые слова: импровизация, композитор, музыка, техника, использование, метод.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена использованию импровизации в творчестве азербайджанских композиторов и некоторым ее творческим приемами. Здесь на примере некоторых симфонических произведений, относящихся к творчеству композиторов, проведен и обоснован научный анализ импровизации и приемов ее использования на основе ее интерпретаций. В статье исследуется исключительная роль импровизационного ведущей мастерства в творчестве композитора как главной и характеристики творчества. В статье техника импровизации была проанализирована в основном в структуре предложения музыки. Использование некоторых приемов, основанных на последовательности фраз, входящих в состав предложения, также проанализировано и показано на основе примеров пометок.

RUFAT RAMAZANOV

METHODS OF USING IMPROVISATION IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Keywords: *improvisation, composer, music, technique, use, method.*

SUMMARY

The article is devoted to the use of improvisation in the work of Azerbaijani composers and some of its creative techniques. Here, on the example of some symphonic works related to the work of composers, a scientific analysis of improvisation and methods of its use based on its interpretations is carried out and substantiated. The article examines the exceptional role of leading improvisational skill in the composer's work as the main and characteristic of creativity. The use of some techniques based on the sequence of phrases that make up the sentence is also analyzed and shown on the basis of examples of marks.

UOT 78.07

MİNARƏ DADAŞOVA

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti
pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

E-mail: minare.dadasheva@gmail.com

HÜSEYN CAVID PYESLƏRİ VƏ MUSİQİ

Açar sözlər: *musiqi, pyes, təsviredici, Azərbaycan bəstəkarları, dramaturji funksiya, bədii emosional təsir.*

XÜLASƏ

XX əsr Azərbaycan romantizminin ən parlaq nümayəndələrindən biri Hüseyn Cavid olmuşdur. “Cavid teatrının ən səciyyəvi tərəflərindən biri onun musiqi ilə bağlılığıdır. Azərbaycan bəstəkarları C.Cahangirov, A.Əzimov, R.Həsənova, H.Cavidin “Xəyyam”, “İblis”, “Maral” tamaşalarına musiqi bəstələmişdilər. Bununla da Cavid pyeslərinin gücünü bir daha artırmışdırlar.

XX əsr Azərbaycan romantizminin ən parlaq nümayəndələrindən biri Hüseyn Cavid olmuşdur. C.Cəfərov qeyd edir ki, “Azərbaycanda poetik teatrın banisi Caviddir və bir bani olaraq onun yaratdığı teatrın hüsnü orasındadır ki, ritorik və didaktik şer ənənələrinə əsaslanmır”.

Qeyd etməliyik ki, “Cavid teatri”nin ən səciyyəvi tərəflərindən biri onun musiqi ünsürü ilə bağlılığıdır. İlk növbədə qeyd olunmalıdır ki, Cavid şeriyyəti bədii ifadə üsullarının zənginliyi, ahəngi və axıcılığı baxımından son dərəcə musiqilidir. Digər tərəfdən Cavidin pyeslərinin qeydlərində müxtəlif musiqi janrlarının, alətlərin, muğamların adlarına rast gəlirik.

1935-ci ildə yazılmış “Xəyyam” pyesi öz əsrinin böyük alimi, şairi və filosofu sayılan Ömər Xəyyama (1040-1123) həsr olunmuşdur.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Cahangir Cahangirovun “Xəyyam” pyesinə yazdığı musiqi Cavid pyesinin təsirli gücünü bir daha artırır.

Dramaturji istedadı malik olan Cavid təsirli ekspozisiya yaratmağın ustası idi.

Ekspozisiyada əsərin əsas konfliktini təşkil edən təzad qüvvələr musiqi tərtibatında da öz dolğun əksini tapmışdır. Belə ki, dərin fəlsəfi xarakter daşıyan, sanki Xəyyamın düşüncələrini ifadə edən, ağır tərzdə səslənən orkestr musiqisi uzaqdan gələn minacat səsi ilə təzad kimi verilmişdir. Muğamların bədii-fəlsəfi məzmununa dərindən bələd olan, Hüseyn Cavid, pyesin remarkasında qeyd olduğu kimi, minacatın “hicaz” məqamında səsləndirilməsini tövsiyyə edirdi.

“Xəyyam” tamaşasına yazılmış musiqi bəzi məkan və zaman işarələrini özündə əks etdirir. Məsələn, ikinci pərdədə müharibədən qələbə ilə qayıdan Alp Arslanı təmtəraqlı hərbi musiqi müşayiət edir.

“Xəyyam” tamaşasına yazılmış digər təsviredici parçalar arasında V pərdədən Bağdad xəlifəsinin saray qızlarının rəqsini göstərmək olar. Bəzi hallarda təsviredici musiqi özündə böyük psixoloji mənə da daşıyır. Məsələn, IV pərdənin sonunda səs-küy effektləri əsasında qurulmuş zəlzələ səhnəsi bir tərəfdən təbiət hadisəsini, digər tərəfdən isə saray fitnə-fəsadı nəticəsində öz sevgilisi Sevdanı itirmiş Xəyyamın qəlbindəki təlatümü təsvir edir.

Romantik sənətin əsas cəhətlərindən biri fantastik aləmin təsviri ilə bağlıdır.

“Xəyyam” pyesinin I pərdəsində də fantastik səciyyə daşıyan bir səhnə ilə “çiçəklər və kələbəklərdən donmuş pəri qiyafəli qızların rəqsi” ilə rastlaşırıq.

Əsasən simli alətlərin yuxarı registrdə incə, zərif səslənməsindən istifadə edən bəstəkar tamaşanın bu fantastik səhnəsinə uyğun musiqi təcəssümü vermişdir.

C.Cahangirovun “Xəyyam” tamaşasına yazdığı musiqi Cavid poetikası ilə həmahəng səslənir və pyesin aparıcı ideyasının açılmasında önəmli rol oynayır.

Cavidin dram əsərlərinin ən maraqlı musiqi təcəssümlərindən biri Aydın Əzimov tərəfindən “İblis” tamaşasına yazılmış musiqisi olmuşdur.

A.Əzimovun “İblis” tamaşasına bəstələdiyi musiqi özünün mühüm dramaturji funksiyaları ilə seçilir. Pyesin əsas ideyasının çatdırılmasında məhz musiqi ünsürü başlıca rol oynayır. Tamaşanın elə ilk musiqi nömrəsində–“Şeypurçu” fraqmentində onun əsas ideyası bariz şəkildə elan olunur: bəşəriyyətin düçar olduğu fəlakətlər, müharibələr iblisin əməyi deyil, insanların apardığı qanlı siyasətin nəticəsidir. Başlıca ideya iki mövzunun musiqi dilində qarşıdurması

nəticəsində açıqlanır: burada çağırış xarakteri daşıyan improvizə təbiətli mövzu səs-küy effektləri əsasında qurulmuş atəş səslərilə təzad kimi verilmişdir.

Tamaşanın digər önəmli musiqi mövzusu-iblisin obrazı ilə bağlıdır. Kəskin şəkildə qurulan iblisin leytmotivinə təzad kimi şəffaf orkestrləşdirmə üsulu ilə təsvir olunmuş mələyin leytmotivi verilmişdir. Tamaşanın hər iki önəmli musiqi mövzusu proloqun “Ya rəbb” xorunda səslənir.

A.Əzimovun “İblis” pyesinə bəstələdiyi musiqi həm böyük dramaturji, həm də illüstrativ-proqramlı funksiyalar yerinə yetirir. Məsələn, II pərdədə bəstəkar tamaşaya rəqqasə qızların ifasında səslənən bir nəğmə daxil etmişdir.

“Hər şey sənindir, ey qafil insan!” sözlərilə başlanan nəğmə sırf türk şarkıları üslubunda bəstələnmişdir.

A.Əzimovun “İblis” tamaşasına yazdığı musiqini 1980-ci illərin teatr musiqisi janrında bəstələnmiş ən uğurlu nümunələrdən biri hesab etmək olar.

XX əsrin sonu teatr sənəti tarixinə axtarışlar dövrü kimi daxil olmuşdur. Bu axtarışlar teatr musiqisi sahəsində də öz əksini tapmışdır. Bu sahədə aparılan ən cəsarətli eksperimentlərdən biri bəstəkar Rəhilə Həsənovanın H.Cavidin “Maral” pyesinə yazılmış musiqidir.

Musiqili teatr sənətinin ən maraqlı örnəklərindən biri olan “Maral” tamaşası tamamilə yeni tipli aktual teatr kollektivinin iştirakını nəzərdə tutur. Çünki müxtəlif aqogik işarələri ilə (qlissando, vibrato, tremolo, yarı oxumaq, yarı pıçiltı) zəngin olan partituranı yalnız qeyri-adi istedadla malik olan aktyorlar realizə edə bilirlər.

“Maral” faciəsinin əsasını həyat və heçlik, səadət və fəlakət, müqavimət və itaət kimi həmişəyaşar kolliziyalar təşkil edir.

Pyesin zəngin sözlü mənalının açılması, tamaşanın müəyyən temporitminin yaranması ilk növbədə, musiqi ifadə vasitələrinin tətbiqi nəticəsində mümkün olmuşdur.

“Cavid teatri və musiqi” uzun müddət öz aktuallığını itirməyəcək ilk növbədə ona görə ki, Cavid dramaturgiyası özünün qlobal fəlsəfi-bədii tutumuna görə bütün dövrlər üçün aktual, müasir olaraq qalacaq. Və hər dəfə Cavid dramaturgiyası təhlil olunarkən istər-istəməz onun musiqi ünsürü də tədqiqat obyektinə çevriləcək,

çünkü Hüseyn Cavid pyeslərini yazarkən musiqi sənətinin bədii-emosional təsir qüvvəsini nəzərə alaraq, sanki onların “səs parlüturasını” da tərtib edirdi. İnanırıq ki, H.Cavidin pyesləri hələ neçə-neçə maraqlı musiqi təcəssümünü yaradacaq.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Cəfərov C. “Cavid teatrı” əsərləri. I cild. Bakı: 1968, s.234
3. Cavid H.. Seçilmiş əsərləri. Bakı: 1958, Azərnəşr
4. Əbülfəz İbadoglu. Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi. Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı. Bakı: 1969
5. Abdulla Şaiq. Cavidə xatırlarkən. Bakı: Gənclik nəşriyyatı, 1982

МИНАРА ДАДАШЕВА ПЬЕСЫ ГУСЕЙНА ДЖАВИДА И МУЗЫКА

Ключевые слова: *музыка, пьеса, изобразительность, композиторы Азербайджана, драматургическая функция, эмоционально художественное воздействие.*

РЕЗЮМЕ

Гусейн Джавид был ярким представителем Азербайджанского романтизма XX века. Характерной стороной «Театра Джавида» его связь с музыкой. Композиторы Азербайджана Дж.Джангиров, А.Азимов, Р.Гасанова написали музыку к пьесам Г.Джавида, тем самым усилили значимость пьес Джавида.

DADASHOVA MINARA

Keywords: *music, play, descriptive, Azerbaijani composers, dramaturgical function, artistic emotional impact.*

SUMMARY

Huseyn Javid was one of the brightest representatives of 20th century of Azerbaijani romanticism. One of the most characteristic aspects of “Javid’s theater” is its affection to music. Azerbaijani composers J.Jahangirov, A.Azimov, R.Hasanova composes music for H.Javid’s plays “Khayyam”, “Iblis”, “Maral”, thereby boosting the power of Javid’s plays once again.

UOT 78.03

MƏHƏMMƏD VƏLİYEV

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

elmi laboratoriyasının böyük elmi işçisi, Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Musiqi tarixi kafedrasının müəllimi

E-mail: max-ss@list.ru

BİR “KARVAN”IN İZİ İLƏ...

BƏSTƏKAR SOLTAN HACIBƏYOV

Açar sözlər: *Üzeyir Hacıbəyli, musiqi dinastiyası, “Karvan” simfonik lövhəsi, bəstəkar, ümumbəşəri əhəmiyyət, professor, ictimai xadim, simfonik orkestr tərtibatı.*

XÜLASƏ

“Bir “Karvan”ın izi ilə. Bəstəkar Soltan Hacıbəyov” məqaləsində Soltan Hacıbəyovun yaradıcılığının dahi Üzeyir Hacıbəylinin bilavasitə təsirindən, onun ümumbəşəri əhəmiyyətli əsəri olan “Karvan” simfonik lövhəsindən bəhs olunur. Hacıbəyovlar musiqi dinastiyasının ikinci nəsil nümayəndəsi olan Soltan Hacıbəyovun, həm də Azərbaycan simfonizminin yaradıcılarından olduğu haqda danışılır. Bəstəkarın müxtəlif janrlarda yazıb-yaradan sənətkar olduğu haqqında məlumat verilir. Soltan Hacıbəyovun böyük ictimai xadim kimi fəaliyyəti nəzərdən keçirilir.

Bəşər tarixində gözəl sənətkarlar, görkəmli ictimai xadimlər, böyük şəxsiyyətlər olmuş və olacaqlar. Bu çox təbii bir prosesdir. Hər bir xalqın da öz qüruruna, fəxrinə çevrilmiş sənətkarları mövcuddur. Lakin bu sənətkarlar sırasında bizi özünə daha çox cəlb edən amillərdən biri onların milliliyi ilə yanaşı ümumbəşəri əhəmiyyət daşmasıdır. Haqqında danışacağımız böyük sənətkar Soltan Hacıbəyov, həm ölməz əsərləri ilə, xüsusilə “Karvan” simfonik lövhəsi, Böyük orkestr üçün “Konsert”i və digər əsərləri ilə deyərdik ki, dünya musiqisinə öz töhfələrini vermiş, digər tərəfdən unikal musiqi dinastiyası olan, dünyada nadir

hadisə kimi qiymətləndirilə biləcək üç nəsil məşhur bəstəkarlardan biri olaraq xüsusi əhəmiyyət kəsb etmiş olur.

Onun əmisinə həsr etdiyi heyretəməz “Karvan” simfonik lövhəsi haqqında bəzi mülahizələrimizi bölüşmək istərdik.

“Karvan” simfonik lövhəsi Ravelin “Bolero” əsəri kimi nəinki bir xalqın, həm də bütün dünya xalqlarının incisi kimi qəbul edilə bilər. Böyük ictimai xadim, görkəmli pianoçu F.Bədəlbəyli çıxışlarının birində bu əsəri dinləyərkən ərəb dünyasının nümayəndələrinin vəcdə gələrək ağladıqlarının şahidi olduğunu bildirmişdir.

Digər tərəfdən F.Bədəlbəyli London simfonik orkestrinin ifasından sonra iştirakçıların bu əsərin sehrli, mistik təsir gücünə malik olduğunu qeyd etmişdir. Türkiyənin İstanbul şəhərində bu əsər çalındıqdan sonra Soltan Hacıbəyovdan təkidlə əsərin partiturasını böyük türk xalqına bağışlamasını rica etmişlər.

Qəribə bir əhvalatı da yada salmaq istərdik.

Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyindəki tədbirdə olarkən gözəl yazıçımız Hüseyn Abbaszadə qeyd edir ki, Əfqanıstanın şahı keçmiş SSRİ-də səfərdə olarkən, o dövrün başçısı şahdan nə istədiyini soruşur. O isə “Karvan” simfonik lövhəsinin səs yazısını əldə etməkdən başqa heç bir istəyi olmadığını bildirir.

Çox maraqlıdır ki, S.Hacıbəyov bu əsəri 26 yaşında olarkən yazmışdır və özünün ən məşhur və dünyanı gəzən əsərini Üzeyir bəyə həsr etmişdir. Bu əsərin ikinci redaksiyası 1952-ci ildə bəstəkar tərəfindən edilmişdir.

“Karvan” simfonik lövhəsi başdan-başa dərin duyğular, möhtəşəm fikirlər dərgahıdır. Gah tufanlı, gah günəşli, gah mistik sakitliyi ilə adamı həm qorxuya salan, həm heyrləndirən, həm valeh edən təbiətlə insanın harmoniyasının təntənəsidir.

Ümumilikdə 3 hissəli təsir bağışlayan “Karvan” əsərinin şərhə ehtiyacı yoxdur. Karvanın peyda olaraq keşməkeşlərdən keçib, mübarizələrə qatılaraq qalib gələn və sonra gözdən itən bir fəlsəfi məna kəsb edən durumu insanı valeh edir.

Bununla yanaşı dinləyiciləri valeh edən məqamlardan biri də əsərin orkestr tərtibatıdır. Soltan Hacıbəyovun əsaslı tədqiqatçısı olan görkəmli musiqişünas professor Aida xanım Tağızadə bu barədə belə yazır: “ “Karvan”ın orkestr tərtibatı

təmiz tembrləri, şəffaflığı və partituranın “yüngüllüyü” ilə seçilir. Burada solo alətlərin - fleyta, klarnet, skripka, faqotun partiyaları zəngin surətdə təqdim olunur. Orkestrə xüsusi tembrə malik xarakter alətlər - arfa, ksilofon, zıncırovlar daxil edilir. Birinci mövzunun inkişafında tembr dəyişmələri prinsipindən istifadə olunub. Birinci hissə boyu “karvan mövzusu” növbə ilə klarnetdə, faqotda, skripkada və mis nəfəs alətləri qrupunda keçir. Bu rəngarəng tembr variasiyaları mövzunun ifadəli keyfiyyətini zənginləşdirir, müxtəlif koloritli səslənmələrə yol açır. S.Hacıbəyovun ustalığı orkestrdə *crescendo* üsulundan məharətlə istifadə etməsində də özünü göstərir ki, bu da çox yerinə düşən və xüsusən karvanın yaxınlaşması effektinin təzahürü ilə bağlıdır; tədricən orkestrin tərkibində mis nəfəsli alətlər qrupuna üstünlük verilir, eyni zamanda səs dinamikası da artır, ayrı-ayrı alətlərin solo ifa prinsipi orkestr qruplarının solo ifası ilə əvəzlənir.

Orta hissə boyu *tutti* hökmranlıq edir. Bu halda orkestr fakturası sıxlaşdırılır, ağac - nəfəs alətləri və simli alətlər qrupunun yüksək registrlərinin kəskin-gərgin səslənməsi “karvan mövzusu”nu aydın intonasiya ilə ifa edən mis alətlərin akkordları ilə qarışır. Reprizada tədrici *diminuendo* prinsipindən istifadə olunur ki, bu da alətlərin sayının azaldılması, aşağı registrə keçid və səslənmənin *ppp* qədər azaldılması ilə müşayiət olunur” [1].

Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, əsər Üzeyir bəyə həsr olunmuşdur. Bu da təsadüfi deyil.

Uşaq yaşlarından atasız böyüyən Soltan Hacıbəyov Üzeyir əmisinin evində böyüyüb boya-başa çatmışdır. Mələykə xanımın qayğısı ilə, Üzeyir bəy müdrikliyinə, dahiliyinə bələnməmiş Soltan Hacıbəyov bir ziyalı kimi yetişərkən, milli musiqinin dərinliyinə baş vuraraq doğma vətəni Azərbaycanın, doğulduğu Şuşanın musiqi aurasını özündə canlandırmışdır. “Üzeyir əmisini” bir ata kimi sevən Soltan Hacıbəyov onun bütün prinsiplərinə sadıq qalmış, xalq musiqisindən “Üzeyir bəy təbirincə” necə faydalanmağı özünə əsas meyar seçmişdir.

Azərbaycan simfonizminin yaradıcılarından sayılan S.Hacıbəyov həm də Azərbaycanda müasir mövzuya bəstələnmiş ilk baletin – “Gülşən” baletinin müəllifi, “İsgəndər və çoban” uşaq operasının, əfsanəvi “Karvan” simfonik lövhəsinin, 2 simfoniya, simfonik orkestr üçün “Konsert”, simfonik orkestr üçün

“Uvertüra”nın, Bolqar süitasının, “Hind lövhələri”nin, dillər əzbəri olan “Qızılgül” musiqili komediyasının, çoxlu sayda tamaşalara yazılmış musiqi, mahnılar, romanslar müəllifi kimi şöhrət qazanmışdır.

O, xalq musiqi və rəqslərinin bilicisi kimi onları dərinlən hiss edən bəstəkar kimi muğamlara yiyələnən, ondan öz simfonik yaradıcılığında geniş istifadə etməyi bacararaq bir sənətkar kimi tarixdə böyük iz qoyub getmişdir. Onun məşhur simfonik əsərləri Rodion Şedrin, Dmitri Şostakoviç tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişlər. Azərbaycan simfonik musiqisinin inkişafında geniş imkanlar yaradan, milli qaynaqlara köklənən simfonik orkestr üçün “Konsert” əsəri Azərbaycan Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür.

Rəngarəng musiqi tematikası müxtəlif çalarlarda, müxtəlif alətlərin ifasında çox cəlbedici təsir bağışlayır. Müxtəlif alətlərin solo ifasında milli musiqimizin ruhu çox aydın duyulur. Bəstəkar əsərində sakit ifa olunan musiqi parçalarında simlilərdən geniş istifadə edir. “Konsert”in kulminasiyalarında alətlərin yüksək reqistrindən istifadə olunur. Belə tendensiyaya bəstəkarın simfonik orkestr üçün yazılmış “Uvertüra”sında da rast gəlirik.

S.Hacıbəyovun simfonik orkestr üçün yazılmış “Konsert”inin I hissəsində əsasən simlilərlə mis alətlərin qarşılığı nəzəri cəlb edir. II hissədə də biz simlilərin, xüsusilə skripkanın gözəl melodiyasının şahidi oluruq, digər tərəfdən finalda mis alətlərin qrupunun çıxışı güclü-alovlu sonluğu xatırladan təsir gücünü ifadə edir.

Aida xanım Tağızadəyə yenə müraciət edərək bəstəkarın əsərdə istifadə etdiyi alətlər haqqında yazdığı fikirlərini nəzərinizə çatdırmaq istərdik. O, yazır: ““Konsert”də orkestrin koloristik vasitələrindən geniş istifadə olunur. Əsərin partiturasında arfa, ksilofon, zıncırov, brusok və bas klarnet kimi rəngarəng çalğı alətləri iştirak edir. Onlardan “qənaətli” və təbii şəkildə istifadə edilməsi əsərin obraz-məna məzmunundan irəli gəlir. Ayrı-ayrı mövzular və ritmlərlə əlaqəli olan temblər burada mühüm rol oynayır. Orkestr alətlərinin zərif differensasiyasına misal olaraq, ikinci hissənin epizodunu göstərmək olar. Burada zahiri sabit faktura ilə yanaşı, daxili çoxsəsli hərəkətə doğru potensiya vardır. Ritm o qədər böyük əhəmiyyət kəsb edir ki, çox vaxt gərginliyi azaltmaq üçün müşayiətsiz ifa olunan melodik-solodan istifadə olunur. Bu da təsadüfi deyil. “Konsert”in dinamik teması,

milli ruhu, orkestr tərtibatı, konsert janrına xas olan alətlərin yarışması həm solo, həm qruplarla, həm orkestr *tuttisi* ilə bir-birini əvəzləməsi hədsiz maraq doğurur”[1].

Hələ gənc yaşlarından “Qızılgül” musiqili komediyası ilə məşhur olan Soltan Hacıbəyov Üzeyir bəy tərəfindən bir müəllim kimi çox yüksək qiymətləndirilmişdir. Bəstəkarın sadəcə “Soltan” ləqəbi ilə bu əsəri nəşr etdirməyi istəyindən xəbər tutan Üzeyir bəy hiddətlənmiş və Hacıbəyov soyadının daha çox olmasının arzusunda olduğunu bildirmiş və onu layiqli, parlaq “Hacıbəyov” adlandırmışdır.

Təsadüfi deyil ki, “Xalq musiqisinin əsasları” kitabında Üzeyir bəy “Мою талантливому племяннику” sözlərilə yazıb “oğlu” Soltana bağışlamışdır.

Soltan Hacıbəyovun simfonik orkestr üçün yazdığı “Uvertüra”-sı da dünyanın müxtəlif konsert salonlarını bəzəmişdir. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, musiqişünas Gülnar Verdiyeva Soltan Hacıbəyov haqqında yazmışdır: “Bəstəkar xalq üslubunda yazılmış bu əsərində də milli xarakteri sitatların istifadəsilə qazanmamış, milliliyi xalq musiqisi üçün səciyyəvi interval sıçrayışları, ritmik quruluş və metroritmik fiqurların təkrarlanması və tonal münasibətlərlə qoruyub saxlamışdır.

S.Hacıbəyov xalq yaradıcılığı və folklor sənətinə dərin tellərlə bağlı, xalq musiqisini bütün incəliklərinə qədər dərindən duyan bir sənətkar idi. Onda xalq mahnı və rəqslərinin ruhuna yaxın musiqi bəstələmək məharəti var idi. Bəstəkar öz əsərlərində Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrlarının, həm mahnı və rəqslərinin, həm aşıq sənətinin və həm də şifahi ənənəli professional musiqi nümunəsi olan muğamlarımızın səciyyəvi xüsusiyyətlərini öz fərdi yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək özünəməxsus bir üslubu yaratmağa nail olmuşdur”.

Baxmayaraq ki, Soltan Hacıbəyovun mahnılarının bir qismi yazılarda az dərc olunmuşdur, bu da simfonik yaradıcılığa daha çox meyl edən bəstəkarın mahnı yaradıcılığına bir qədər təvazökar münasibəti ilə izah etmək olar.

Soltan Hacıbəyov bir çox tamaşalara musiqi bəstələmişdir. Bunlardan S.Vurğunun “İnsan”, S.S.Axundovun “Eşq və İntiqam”, M.İbrahimovun “Kəndçi

qızı”, S.Rəhmanın “Əliqulu evlədir”, Zeynal Xəlilin “Qatır Məmməd” dramına və bir çox başqa tamaşalara musiqi yazmışdır.

1947-ci ildən S.Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında müəllimlik etmiş, 1947-62-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının bədii rəhbəri, sonra isə direktoru vəzifəsində, 1969-1974-cü illərdə, ömrünün sonuna qədər Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru vəzifəsində çalışmışdır.

Qısa ömür sürmüş Soltan Hacıbəyov 1974-cü ildə qəflətən vəfat etmişdir. Onun xatirəsi, həmişəyaşar musiqisi qəlbimizdə əbədi yaşayacaqdır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SIYAHISI

- Tağızadə Aida. Soltan Hacıbəyov. Bakı: Mütərcim, 2011;
1. Azərbaycan xalq musiqisi: Oçerklər. Bakı: Elm, 1981, 189 s.;
 2. Babayev E.Ə. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm intonasiya problemləri. Bakı, Ergün, 1996, 128 s.
 3. Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası 1970-80-cı illər. Azərbaycan simfoniyası. Bakı: “Elm”, 1999.
 4. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları. Bakı: “Nurlan”, 2005
 5. Kərimli A.O. Xeyirxah sehirbaz. // Musiqi dünyası, 1(2) 2000, 93s.
 6. Mahmudova Ş. Muğamda mövzunun təhlilinə dair. Metodik tövsiyyə. Bakı: 1996.

МУХАММЕД ВАЛИЕВ

ПО СЛЕДАМ ОДНОГО «КАРАВАНА».

КОМПОЗИТОР СОЛТАН ГАДЖИБЕКОВ

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, музыкальная династия, симфоническая картина «Караван», композитор, всемирное значение, профессор, общественный деятель, аранжировка для симфонического оркестра*

РЕЗЮМЕ

В статье «По следам одного «Каравана». Композитор Солтан Гаджибеков» повествуется о непосредственном влиянии гениального Узеира Гаджибейли на творчество Солтана Гаджибекова, о его всемирно значимой симфонической картине «Караван». Также рассказывается о том, что Солтан Гаджибеков – представитель второго поколения музыкальной династии Гаджибековых, является одним из создателей азербайджанского симфонизма, а также мастером, сочиняющим в различных жанрах. Рассматривается деятельность Солтана Гаджибекова как великого общественного деятеля.

MUHAMMAD VALIYEV

ON THE TRAIL OF ONE "CARAVAN". COMPOSER SOLTAN HAJIBEYOV

Keywords: *Uzeyir Hajibayli, musical dynasty, "Karvan" symphonic board, composer, universal importance, professor, public figure, symphony orchestra arrangement.*

SUMMARY

The article "On the trail of one "Caravan". Composer Soltan Hajibeyov" talks about the direct influence of Uzeyir Hajibayli, the genius of Soltan Hajibeyov's creativity, and his universally important work "Carvan". It is said that Soltan Hajibeyov, the second-generation representative of the Hajibeyov musical dynasty, is also one of the founders of the Azerbaijani symphony. It is reported that the composer is an artist who writes and creates in various genres. The activity of Soltan Hajibeyov as a great public figure is reviewed.

УДК 781

ЛЕЙЛА ДЖУМАЕВА*Азербайджанская Национальная Консерватория**Преподаватель, диссертант***E-mail:** leyla.cumayeva@mail.ru**ПОЭТИКА РЕМИНИСЦЕНЦИИ**

Ключевые слова: искусство, музыка, напоминание, воспоминание, память, поэзия.

РЕЗЮМЕ

Реминисценция как художественный прием широко используется в музыке, как и в других видах искусства. Воспоминание, т. е. воспоминание, есть то, что ранее было пережито, увидено, услышано и т. является событием. В целом это событие формирует человеческую память и укоренено в общих нормах сознания. Память как художественный прием может проявляться на разных уровнях, от обобщенно-семантического, понятийного до синтаксического, как в контексте произведения, так и в разных произведениях, принадлежащих к разным эпохам, направлениям и видам искусства. В представленной статье обширная информация об этом отражена в пояснительной форме с примерами.

Полнота, глубина восприятия и понимания художественного произведения зависит от целого комплекса условий объективного и субъективного характера. Определяющими же, думается, являются два фактора: первый — «доступность» восприятия самого «объекта», то есть заложенных в произведении мыслей, идей и их материальное воплощение (форма); второй — от которого в немалой степени и зависит степень «доступности» — «духовный багаж» субъекта, то есть уровень его образованности, ведь, как говорил О.Мандельштам, «образованность — школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к

намекам...» (1,70). Именно на ассоциативное мышление, на такие механизмы сознания, как память и способность к сопоставлению, сравнению, опирается распространенное в художественной практике явление реминисценции. Как художественный прием реминисценция применяется и в музыке. Но, прежде чем говорить о музыкальной реминисценции, целесообразно обратиться к природе данного явления, проследить закономерности и своеобразие его преломления в различных видах искусства. Итак, реминисценция— значит воспоминание чего-то ранее пережитого, увиденного, услышанного и т.п. В целом данное явление образует человеческую память и коренится в общих нормах сознания. Таким образом способность запоминания и воспоминания — есть важнейшее свойство закрепления, усвоения различных понятий, смыслов и пр. Трудно переоценить эту функцию сознания вообще: «...жизнь без памяти — это не жизнь . Наша память — это наша связь, наша основа, наше действие, наше чувство» (2, 113). Естественно, что столь неотделимое от умственнопсихической деятельности человека явление получило широкое распространение и в искусстве. Реминисценция как художественный прием может проявляться на различных уровнях, начиная от обобщенно-смыслового, концептуального до синтаксического, причем как в контексте одного произведения, так и в различных произведениях разных времен, направлений и видов искусства. К примеру реминисцентны по своей природе сюжеты многих классических трагедий, воспроизводящих драматические перипетии античных трагедий, которые, в свою очередь, восходят к мифологическим сюжетам. То же самое можно сказать и о многих персонажах, получивших разнообразнейшее воплощение в творчестве разных художников (Фауст — народные легенды, Гете, Манн; Прометей — миф, Гете, в современной литературе — М.Карим; Дон Жуан и т.д.). Справочники по литературе дают определение реминисценции как сознательное и бессознательное воспроизведение автором в произведении (преимущественно поэтическом) каких-либо черт (на образном или ритмико-синтаксическом уровне), вызывающих воспоминания о другом

произведении. Данные реминисценции выполняют по меньшей мере двойную функцию. С одной стороны, сопоставление оригинальных и реминисцентных выражений дает любопытную картину влияния одних поэтов на других. К примеру реминисценция из А.С.Пушкина :

И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров

У Блока: ...

Я же легкою рукою
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой

У Мандельштама:

...И блаженных жен родные руки
Легкий пепел соберут

В то же время «заимствованные» элементы, намекающие на другого автора, вызывают сложные ассоциации, рождают иллюзии, обогащающие восприятие произведения. Нередки в литературе и автореминисценции, вполне определенные и сознательные. В частности, Е.Квятковский приводит очень показательный случай автореминисценции у Маяковского:

Стоял — вспоминаю.

Был этот блеск.

И это тогда Называлось Невою («Человек») и Было вот так же - ветер да я.

Эта река!..

не эта, иная.

Нет, не иная! Было - стоял.

Ситуация воспоминания - налицо. Думается, что и без детального лингвистического анализа ясно, что данный пример очень точно отражает общую закономерность любого воспоминания, связанную с диалектикой

сохранения и изменения, а также с принципом психологического обобщения реминисцируемого события с позиций «сегодняшнего дня». Любопытно, что эти строки, в свою очередь, являются реминисценцией стихотворения Тютчева:

Опять стою я над Невою,
И снова, как в былые годы.
Смотрю и я, как бы живой.
На эти дремлющие воды...

и тем самым вызывают ещё более многозначные образнопсихологические ассоциации. В истории культуры реминисценция часто сознательно используется именно как ассоциативный прием, причем нередко и в политических целях. Показательна в этом отношении история строительства одной из вершин русской архитектуры - Казанского собора в Петербурге. Известно, что его прототипом по условиям конкурса (победителем которого и стал А.Воронихин) должен был стать собор Св.Петра в Риме. Это имело не только художественное, но и политическое значение: новая столица, Петербург, как известно, должна была вызывать ассоциации с Вечным городом, быть «Третьим Римом». Поэтому в качестве образца для петербургского кафедрального собора брался главный храм христианского мира. Подобные же ассоциации лежат в основе традиции возведения мемориальных Триумфальных арок, начало которой опять-таки положил Древний Рим и т.п. Говоря о реминисценции как об общехудожественном, эстетическом явлении, необходимо отметить ещё одно очень важное свойство реминисценции - воплощать идею времени. Эта универсальная идея реминисценции по-разному претворяется в различных видах искусства: выше уже говорилось о реминисценциях в архитектуре; чрезвычайно психологичными, соединяющими разные эпохи могут быть реминисценции в живописи - к примеру, готические реминисценции в творчестве Врубеля и др. И конечно, эта функция реминисценции является ведущей не только в музыке, живописи, но и в литературе. Одну из первых формулировок

поэтической ситуации реминисценции находим у Данте в «Божественной комедии»:

Нет более печали,

чем вспоминать о счастье в дни несчастья...

В этих лаконичных строках гениального поэта заключена существенная, универсальная идея реминисценции - идея полифонии времен. Своеобразно воплощена эта идея в романе Г.Гессе «Степной волк». По признанию самого писателя, роман построен «как fuga». Именно полифоническая форма призвана упорядочить противоречия, глубочайший душевный кризис главного героя Гарри Галлера и беспокойную атмосферу Германии 1927г. «Фуга» Гессе многотемна. Этими темами и являются многочисленные реминисценции. Появление образа Гете и музыки Моцарта - как попытка преодолеть внутренний раскол, найти духовную опору, как переосмысление назначения искусства (Гете герой находит «слишком торжественным» и «слишком неискренним»). Душевные метания приводят Галлера и в не столь далекое прошлое - его юность - в лице юного друга Германа и первой возлюбленной. Опять оценка и переоценка прошлого и настоящего уже в своей собственной жизни. Обилие художественных и психологических реминисценций образует в романе глубочайший психологический подтекст, заставляющий размышлять читателя не только во время чтения, но и по окончании... С Аверинцев отмечает, что в романе «образ распада отнюдь не приводит к распаду образа» (3, 23). В создании целостного образа, стройности формы и драматургии, думается, немаловажную роль сыграли и реминисценции, которые, неоднократно вплетаясь в ткань произведения, послужили основным конструктивным приемом, способствующим единству целого. Реминисценция как прием, способный передать полифонию времен, применяется М.Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита». Полифония времен в романе основана на симфонизации реминисценции об Иешуа и сплетении прошлого и будущего в системе бесконечного. Реминисценция может проявляться не только как психологический и драматургический

прием, но и более обобщенно - как жанр в «Воспоминании» А.С.Пушкина «Когда для смертного умолкнет шумный день...» или в «Я помню чудное мгновенье...» именно этическое событие воспоминания нашло эстетическое оформление. Реминисценции как жанр - это и «Доктор Фаустус» Т.Манна и многочисленные поэтические и прозаические произведения, повествующие о былом, вплоть до мемуаров. В частности, на эффекте воспоминания основан наиболее психологичный жанр - новелла. Особенности претворения реминисценций в художественном произведении всегда обусловлены замыслом автора. Нерепризные реминисценции могут по-разному вклиниваться в развитие сюжета. С воспоминания произведение может начинаться - типа «Я помню...»; воспоминания могут чередоваться с действием в настоящем. Наиболее классический вид реминисценции, думается, образуется в тех случаях, когда воспоминание (любого рода) появляется в конце произведения, возвращая нас к уже пережитому. Именно такую реминисценцию мы находим в другом романе Г.Гессе - «Курортник». Герой романа - сам писатель, мучимый утратой жизненной цельности, одиночеством «духовного» человека в мире мещан, борьбой между невозможностью принять современное общество и желанием любить людей такими, какие они есть и т.п. Эти сложнейшие проблемы автор пытается разрешить в нарочито прозаической обстановке - Гессе в ситуации пациента на водах в Бадене. И вот время лечения подошло к концу, автор дает заголовок окончанию романа - «Оглядываясь назад». Гессе мысленно возвращается к наиболее важным для него ситуациям и героям, после чего приходит к таким умозаключениям: «Когда я сейчас оглядываюсь на эти несколько проведенных на курорте недель, во мне возникает, как при всяком взгляде на прошлое, та приятная иллюзия превосходства понимания и проницательности, какими в молодости так искренне наслаждаешься на каждой новой своей жизненной ступени. Страдания моего недавнего «я»; физическая боль и душевные муки остались позади, мучительный этап пройден, и тот Гессе, который недавно столь нелепо вел себя в Бадене,

кажется мне стоящим неизмеримо ниже озирающегося на него сейчас мудрого Гессе» (4, 199 - 200). В словах писателя получает определение важнейшее свойство реминисценции - способность не просто к воспоминанию, а к переоценке и переосмыслению прошлого, придавая этому прошлому новый психологический смысл. Здесь также претворилась идея полифонии времен, которая придает реминисценции особую многозначность и философичность. Бессознательные реминисценции представляют собой чрезвычайно сложное и очень интересное явление, появляющееся в результате мыслительного процесса, представляющего собой ассимиляцию элементов слухового, цветового и т.п. опыта, хранящихся в памяти художника. Роль бессознательного психического начала в художественном и научном творчестве сейчас довольно активно изучается психологами и исследователями механизмов творческой деятельности. Интересны в этой области работы, посвященные И.Ф.Стравинскому, так как сам композитор неоднократно высказывался о роли такого бессознательного начала в своем творчестве. В частности, о «Прибаутках» и других «моих русских песнях» композитор говорил: «...насколько я знаю, ни одна ... не содержит фольклорных элементов. Если некоторые из этих вещей звучат как подлинно народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности подражания, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные «народные» воспоминания» (5). Видимо, подобные бессознательные воспоминания о различных произведениях П.И.Чайковского стали и основой балета, посвященного памяти композитора, «Поцелуй феи». В тех же «Диалогах» Стравинский сказал: «Сейчас я уже не помню, какая музыка принадлежит Чайковскому, а какая мне» (5). Думается, для воспринимающего произведение не столь важно знание того, насколько осознанным было обращение художника к произведениям (на том или ином уровне) другого автора. Главное - эффект реминисценции, эффект целого комплекса художественно-психологических ассоциаций. Уникальность музыки балета состоит в том, что в ней Стравинский ориентировался на совершенно

определенный индивидуальный стиль. Более того, композитор обратился к музыке, которая «на слуху» у широкого круга слушателей. И сам автор при сочинении балета находился в своеобразном «интонационном поле» музыки Чайковского: пребывание в нем и породило «воспоминание» о его произведениях. В результате, как пишет И.Михайлов, «возникает своеобразнейший эстетический феномен взаимодействия, «положения» друг на друга двух стилевых систем, одинаково властно о себе заявляющих, и в то же время взаимно контрастных. Именно «воспроизведение бессознательных воспоминаний», наряду со «способностью подражания», играло, видимо, существенную роль при создании «Поцелуя феи» (6, 149 - 151). Эту же мысль высказывает и Л.Мортон: «Как посвящение Чайковскому, «Поцелуй феи» пропитан его музыкой, но не так, что можно указать на внешние признаки, а так, что есть внутренняя, подчас неосознанная убежденность в этом. Поэтому все время ощущается присутствие Чайковского, хотя иной раз никто не может сказать почему» (7, 102). Именно ассоциативные пласты на разных уровнях (от тематического, синтаксического до психологического) способствуют созданию эффекта воспоминания о музыке Чайковского. Здесь нет сюжетной ситуации реминисценции, это ситуация воплощения реминисцирующего композиторского сознания. Об этом эстетическом и психологическом феномене говорит и Г.Жуковская: «... слова Стравинского «сейчас я уже смутно помню, какая музыка принадлежит Чайковскому, а какая мне» следует воспринять не как нежелание напрягать память и не как некоторое композиторское кокетство. Каждый композитор, сочиняя музыку, невольно оказывается в роли слушателя, и на каком-то определенном этапе целостное впечатление, ощущение единства стиля, повидимому, оказывается сильнее, чем воспоминание о «технической» стороне работы. В «Поцелуе феи» такое слуховое впечатление тем более могло сыграть ведущую роль, поскольку автор обратился к знакомому в деталях интонационному фонду. Может даже возникнуть предположение, что в первую очередь Стравинский исходил из известных ему стилистических черт творчества Чайковского

вообще, а не из конкретных цитат» (8, 120). Здесь закономерно возникает вопрос о стилизации в музыке. Как известно, «стилизация - это уподобление, подчинение взятому за образец, реставрация». Таким образом, стилизация, как прием, не состоится без знания автором и слушателем образца или предмета стилизации. Следовательно, стилизация, как и родственные ей явления аллюзии и, отчасти, цитаты, связана с эффектом воспоминания, но, как правило, без наличия самой сюжетной ситуации реминисценции, а является отражением реминисцирующего композиторского сознания, обращенному к способному реминисцировать сознанию слушателя. Эта способность авторского мышления находит разнообразное воплощение в конкретных произведениях, причем как программных, так и, на первый взгляд, непрограммных. Приведу ряд примеров. Ф.Лист несколько, а точнее семь транскрипций оперных произведений, назвал «Воспоминаниями» («Воспоминания о «Пуританах», «Воспоминания о «Норме», «Воспоминания о «Дон Жуане и др.)). Названием композитор, видимо, стремился подчеркнуть, что это не простое переложение для фортепиано оперных шедевров, а то, что здесь имеет место некоторое переосмысление образца, связанное именно с моментом воспоминания музыки того или иного произведения, и поэтому естественно окрашенное авторским (листовским) отношением. Другие примеры являются музыкальными воспоминаниями литературных, драматических, исторических образов и событий. Как и в предыдущих случаях, их можно отнести к примерам реминисцирующего композиторского сознания. Так, известно, что Adagio из I квартета, 17 и 23 сонаты Бетховена были вдохновлены воспоминанием шекспировских образов. В частности, «когда его спрашивали о сокровенном смысле обеих сонат, он ограничивался ответом: «Прочтите «Бурю» Шекспира» (9). Подобные музыкальные реминисценции немusикальных образов мы находим и у многих других авторов: у Листа – Фантазия Соната «По прочтении Данте»; «Песня сторожа» из «Лирических пьес» op.12 №3 сочинена Григом после представления «Макбета» Шекспира; шопеновский

«Ноктюрн» g-moll (1833) навеян впечатлениями после представления «Гамлета» и др. Причем, в последнем случае примечательна одна деталь. Сам Шопен сначала сделал ремарку: «После представления Гамлета», а затем зачеркнул: «Нет, пусть сами догадаются» (9). Видимо, композитор стремился избегать прямых указаний насчет содержания своих произведений, для него очень важна была именно глубокая внутренняя связь с немусыкальным началом, основанная на реминисцентных ассоциациях. Особенно широкое распространение реминисценция получает в эпоху романтизма - в соответствии с самим романтическим мироощущением и мировосприятием. Претворение в романтическом искусстве прошедших эпох, воспоминаний о былом и т.п. уже в сущности является широким потоком реминисценций в художественно-образном мышлении. Именно в таком контексте В.Д.Конен относит, в частности, все прелюдии Ф.Шопена к области «психологических реминисценций». Думается, не будет преувеличением рассматривать в таком аспекте практически все творчество польского композитора. В танцевальных жанрах, создавая картины родного народа, Шопен стремился к широким реминисцентным обобщениям. Его мазурки, полонезы, в частности, свидетельствуют о том, что в парижский период жизни основным творческим импульсом были не впечатления или влияния европейской столицы, а чувства и переживания, по-прежнему связанные с родиной. Композитор продолжал думать о Польше, о поэтических пейзажах родного края, о своем народе, даже когда болезнь не позволяла подняться с постели: в последних мазурках в сцены из народной жизни врываются элегически-скорбные настроения, рожденные мыслями о далекой Польше. Глубокий реминисцентный подтекст заложен и в балладах. Не сообщая программы своих баллад, Шопен и здесь, видимо, стремился к многозначности их образов, к широкой сфере ассоциаций. Для нас же очень важен и тот факт, что шопеновские баллады национально самобытны и по жанру: они связаны не с традициями западноевропейской романтической баллады, а с древними традициями славянской думы, известной в Польше с XVI в.. Шопен,

безусловно, знал эти традиции, знал думы Немцевича, положенные на музыку Курпиньским, Шимановской, Эльснером и другими польскими композиторами. Ещё более сложный и интересный реминисцентноассоциативный ряд, охватывающий разные виды искусства, может выявиться при внимательном вслушивании в музыку I скерцо Шопена. Очень образно об этом пишет И.Бэлза, поэтому видится целесообразным привести довольно объемную цитату без сокращений: «Это скерцо мы вправе считать первым произведением Фридерика, свидетельствующим о созревании у него стремления к масштабности творческих замыслов. Действительно, яростные пассажи, волны стремительного движения вызывают в памяти бурю «революционного» этюда. Никакой «скерцозности» нет ни в первой теме, ни в её развитии, ни в средней части, где звучит тема польской рождественской песни-коляды. Эта медленная часть, построенная на мелодии «Колыбельной младенцу Иисусу», - не умиротворенное просветление в душе художника, а скорбное воспоминание о днях детства, о тех незабываемых вечерах, когда Фридерик и его сестры слушали, как мать играет на стареньком пианино мелодии и поет их вместе со все ми. Шопен, разумеется, не знал, что в XIII в. грузинский поэт Григорий Мтацминдели сложил стихи о доносящихся издали ударах колокола, вызывавших у человека воспоминания о Родине, едва ли Шопен знал и о том, что незадолго до того, как он писал свое Скерцо, ослепший и парализованный русский поэт Козлов читал Марии Шимановской, посещавшей его вместе с Вяземским, Жуковским и их польскими друзьями, свой перевод стихотворения Томаса Мура, сделанный в том же 1828 году, когда она поселилась в Петербурге, но стихотворение это, которое так перекликается с вдохновенными строками Мтацминдели, невольно вызывает в памяти среднюю часть шопеновского скерцо с её глубокими басами, похожими на удары колокола: Вечерний звон, вечерний звон! Как много дум наводит он. О юных днях в краю родном. Где я любил, где отчий дом. И как я с ним навек простясь. Там слушал звон в последний раз! К тому времени,

когда Шопен закончил работу над окончательной редакцией первого скерцо, он уже знал о поражении ноябрьского восстания, которое, как он считал, делало невозможным его приезд в Варшаву, где шла расправа над польскими патриотами. Он начинал понимать уже, вероятно, что утром 2 ноября 1830 года слушал звон колоколов Варшавы «в последний раз», но образы родины не тускнели в его сердце, и именно ей он посвящал «души прекрасные порывы», запечатлевшиеся в согретых любовью к родному танцевальных пьесах, и в романтической поэзии ноктюрнов, и в громах до-минорного этюда, и в мятежных звуковых потоках первого скерцо, в середине которого возникает образ милой Варшавы, «где я любил, где отчий дом...» Безусловно, что данные (как и многие другие) шопеновские реминисценции исключительно психологичны по своей природе. И сила воздействия их тем глубже, чем многообразнее с ассоциативной точки зрения и тоньше, сложнее по психологическому наполнению вызываемый у слушателя реминисцентный ряд и смысл.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маймин Е.Л. О русском романтизме. М.,1975. - 112 с.
2. Эпоха Просвещения. - Л., 1967. - 402 с.
3. Аверинцев С. Г.Гессе и его романы // Г.Гессе. Избранное. - М., 1975.- С.5 -37.
4. Гессе Г. Избранное. - М., 1975. - 420 с.
5. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. - М., 1968. - 101 с.
6. Михайлов М. Стиль в музыке. - Л.; Музыка, 1981.- 261 с.
7. 222. Goslich S. Leitmotiv in MСС , Kassel-Basel, 1960
8. Жуковская Г.А. Стравинский и Чайковский: Две ..канд. искусствоведения. - М., 1995. - 189 с.
9. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики
10. Бэлза И. Шопен. - М.: Музыка, 1991. - 141 с
11. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. - М.; Музыка , 1970. - 97 с.
12. Аникст Шекспир. Ремесло драматурга. - М., 1977. - 386 с.

LEYLA CUMAYEVA
REMENİSENSİYANIN POETİKASI

Açar sözlər: incəsənət, musiqi, xatırlarma, reministsensiya, yaddaş, poeziya

XÜLASƏ

Bədi bir vasitə kimi tətbiq olunan remenistsensiya incəsənətin digər növləri kimi musiqidə də geniş istifadə olunur. Xatırlatma, yəni remenistsensiya əvvəllər yaşanmış, görülmüş, eşitilmiş və s. bir hadisədir. Ümumiyyətlə, bu hadisə insan yaddaşını formalaşdırır və şüurun ümumi normalarına köklənir. Xatirə bədi vasitə kimi həm bir əsər kontekstində, həm də müxtəlif dövrlərə, cərəyanlara və sənət növlərinə aid müxtəlif əsərlərdə ümumiləşdirilmiş semantik, konseptualdan sintaktikə qədər müxtəlif səviyyələrdə özünü göstərə bilər. Təqdim olunan məqalədə də bu haqqda geniş məlumatlar nümunələrlə izahlı şəkildə öz əksini tapmışdır.

LEYLA JUMAYEVA
POETICS OF REMINISCENCE

Keywords: *art, music, reminder, reminiscence, memory, poetry*

SUMMARY

Applied as an artistic way, reminiscence is widely used in music as well as other forms of art. Reminiscence, mean reminder, is something that was previously experienced, seen, heard, etc. is an event. In general, this phenomenon shapes human memory and is rooted in general norms of consciousness. Memory as an artistic tool can manifest itself at different levels, from generalized semantic, conceptual to syntactic, both in the context of a work and in different works belonging to different eras, trends and types of art. In the presented article, extensive information about this is reflected in an explanatory manner with examples.

UOT 781

XƏYALƏ TÖHRABLI

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

E-mail: xeyale.abdurahmanova@gmail.com

AZƏRBAYCAN ZURNA HAVALARININ TƏSNİFATI MƏSƏLƏLƏRİ

Açar sözlər: *zurna, rəqs, janr, təsnifat, repertuar, ritmik formul, ənənəvi havalar, çağdaş proseslər.*

XÜLASƏ

Bildiyimiz kimi, çox sayda folklor və ənənəvi musiqi nümunələrini öyrənərkən təsnifat məsələsi birinci dərəcəli rol oynayır. Bu prinsip Şəkinin möhtəşəm zurna ifaçılığı məktəbinin tədqiqi zamanı da xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bölgənin müxtəlif tipli ənənəvi rəqs havalarının keçmiş və son yüzillikdə təkamülü janr və formaların dəyişməsinə, bir tərəfdən müəyyən nümunələrin arxaikləşib unudulmasına, digər tərəfdən isə yenilənməsinə və zənginləşməsinə gətirib çıxarmışdır. Bu baxımdan xalq musiqi terminologiyasında özəl yeri olan zurna havaları anlayışının müasir sənət baxımından izahına, ənənəvi repertuar əsasında dəyərləndirib optimal təsnifatın işlənilməsinə bir ehtiyac vardır. Alətin müasir repertuarını sistemləşdirmək mürəkkəb bir məsələ olub, bir sıra tarixi, nəzəri, etnomüzikoloji, orqanoloji və ifaçılıq cəhətlərini əhatə edir. Məqalədə milli musiqişünaslıqda mövcud olan sistemlərdən istifadə edilmiş, zurna havalarının təsnifatında zəngin materiallar nəzərdən keçirilmişdir.

Yaxşı məlumdur ki, xalq musiqi ifaçılığının mühüm bir aspektini repertuar təşkil edir. Müasir etnoorqanologiyanın yaaradıcıları olmuş Almaniya alimləri Erix Moriz von Hornbostel və Kurt Zaks dünya xalqlarının musiqi alətləri kolleksiyası əsasında yeni sistem ortaya qoymuş və bu elmin əsas istiqamətlərini göstərmişdilər. Onlardan biri də repertuar məsələsidir. Tədqiq etdiyimiz nəfəs

alətlərindən biri olan zurnanın, daha doğrusu, zurnaçılar dəstəsinin ümumi repertuarı xalq arasında adətən *zurna havaları* ifadəsində öz əksini tapır. Bu ifadənin birinci tərəfinin yerinə bəzən digər alət adları da (məsələn, saz və ya tütək) istifadə olunur. Lakin onların mənə tutumu və ya əhəmiyyəti bir o qədər də böyük olmur. Məsələn, *tütək havaları* söz birləşməsi qəbul olunsada, miqdar etibarilə çox deyildir. *Saz havaları* isə müstəqil bir yaradıcılıq sahəsi deyil və aşığın öz müşayiətilə oxuduğu nümunələrin sırf instrumental variantlarıdır. Sonunculara verilən adlar da vokal-instrumental nümunələrdən alınmışdır.

Beləliklə, xalq termini olan *zurna havaları* elmi tədqiqatlarda nəinki işlənilə bilər, hətta bu ifadə özündə mühüm mənə yükü daşdığı üçün mütləq şəkildə elmi terminoloji aparata daxil edilməlidir.

Lakin müasir zurna ifaçılığı sənəti fasiləsiz inkişaf etdiyi üçün onun repertuarı daima genişlənmiş, aşıq musiqisi və muğam kimi janrları da özündə cəmləşdirmişdir. Bundan başqa, bəstəkarlarımızın əsərlərinə (Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, C.Quliyev və s.) daxil edilmiş zurna bu alətin repertuarını daha da zənginləşdirmiş, lakin onlar məxsusi zurna havaları kimi dəyərləndirilmir. Deməli, *zurna havaları* söz birləşməsi *zurna repertuarı* ilə müqayisədə nisbətən məhdud mənada işlədilir və ənənəvi repertuara aid edilir. Başqa sözlə, məxsusi zurna havaları ənənəvi repertuar anlamına gəlsə, alətin genişləndirilmiş repertuarı qeyri-ənənəvi və ya qeyri-məxsusi repertuar hesab oluna bilər.

Bu qənaətə gəldikdən sonra, ənənəvi zurna havalarının (və ya repertuarının) təsnifatı məsələsinə keçmək olar. 1930-cu illərdən başlayaraq yeni əsrin ilk onilliyinə qədər Şəkidə aparılmış musiqi-folklor ekspedisiyalarının nəticələri və eləcə də nəşr olunmuş yerli zurna havaları bu sənətin öyrənilməsində möhkəm bünövrə rolunu oynayır. Son onilliyin (2010-2020) real vəziyyətini şəxsi sahə araşdırmalarında izlədikdən sonra biz bütün materialların təsnifatı məsələsi ilə qarşılaşdıq.

Ümumiyyətlə, bu problem Azərbaycan musiqi elmində zaman-zaman gündəmə gəlmiş, ona müxtəlif mövqələrdən yanaşılmışdır. Yeni mövzuları araşdırdıqca məsələnin yeni cəhətləri üzə çıxır və ona bir daha qayıtmaq, fərqli

rakursdan baxmaq lazım gəlir. Bu gün zurnada ifa olunan müxtəlif musiqi nümunələri şifahi ənənəli bir çox xalq və peşəkar janrları (rəqs havaları, aşiq sənəti, muğam, təsnif və xalq mahnılarını) ehtiva etdiyi üçün təsnifat ayrıca şəkildə işlənilməlidir. Bununla əlaqədar Azərbaycan musiqisinin janr sistemi, ilk növbədə Ü.Hacıbəylinin və M.İsmayılovun görüşləri nəzərə alınmış, Şəkinin musiqi folklorunu ayrıca olaraq tədqiq etmiş sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru S.Şirinovanın məsələyə münasibəti diqqətlə təhlil edilmişdir.

Ümumi şəkildə müqayisə etsək, sonuncu tədqiqatla bizim məqalə arasında mövcud olan ortaq cəhətlərin var olması əlbəttə ki, təbiidir. Lakin qarşılaşdırılan işlərin obyektivi və predmeti arasında fərqli məqamlar da az deyildir. Onların nə dərəcədə fərqli olduğunu açıqlamaq üçün iki müddəanı nəzərə çatdırmaq.

Əvvəla, Şəkinin musiqi folkloru yalnız zurna ifaçılığı sənətindən ibarət deyil və özündə bir çox digər janrları da əhatə edir. Bu səbəbdən rayonun folklor yaradıcılığını tədqiq etmiş S.Şirinova öz əsərlərində onları da əhatə etməli olmuşdur. Digər tərəfdən zurnaçılıq sənəti də xalq musiqisi ilə kifayətlənməyib, şifahi peşəkar musiqinin aşiq yaradıcılığını və klassik muğamın özünəməxsus versiyalarını da ehtiva edir. Müasir təcrübədə meydana gəlmiş bəzi yeni təmayülləri, yəni mahnı və təsnif ifalarını da həmçinin nəzərə alsaq, hazırkı tədqiqatın obyektivi fərqli olduğu kimi, onun təsnifatının da özünə məxsus olacağı heç bir şübhə oyatmır.

Metod və yanaşmaların müxtəlifliyi, eləcə də son zamanlarda meydana gəlmiş bəzi nəşrlər (Z.Hacıbəyovun arxivi, F.Çələbinin məqalələri, R.Bəhmənlinin not nəşrləri və s.) zurna ifaçılığı barədə anlayışların genişlənməsinə səbəb olmuşdur. Bundan başqa musiqi ilə rəqs sənət növlərinin folklor sinkretizmi barədə yeni fikirlər təbii ki, zurna ifaçılığından da yan keçməmişdir. Müasir zamanda yerli zurna ifaçılarının şəhərin özündə də müvəffəqiyyətlə fəaliyyət göstərməsi, sənətin daima dialektik inkişafda olması, zurnaçıların digər nəfəs alətləri - balaban ya da klarnet sinifləri üzrə orta ixtisas təhsili alması ilə əlaqədar bu sahədə yeniliklər müşahidə edilməkdədir.

Ü.Hacıbəyli zurnaçıları kənd ustalarına aid edərkən, onların sənətkarlığını

və ictimai mövqeyini nəzərə almışdır. Bundan başqa həmin alətdə aşiq mənşəli havalar, başqa adlarla olsa da, təmsil olunur. Məsələn, “Göyçəyi” – “Aşiq Hüseyni”, “Gözəlləmə” - “Şahsevəni”, “Qoca Kərəmi” ənənəvi aşiq havalarının zurna versiyalarıdır.

Elmi obyektivlik naminə S.Şirinovanın təklif etdiyi janr təsnifatı da diqqətlə öyrənilmiş və onun müəyyən məqamları nəzərə alınmışdır. Bir qədər sonra Şəkiddə keçirilmiş ekspedisiyalar sırasında hörmətli musiqişünasın təəssüratlarına da yer verilməsi, sosial-mədəni kontekst etibarilə də diqqətimizi çəkmişdir. Tədqiqatın həmin məqamları aşağıda öz şərhini tapacaqdır.

Bütün bunlara baxmayaraq, S.Şirinovanın “Şəkinin xalq musiqisi” adlı dissertasiyasının mövzusu ilə əlaqədar, məqalədə Şəki musiqi folkloru materiallarının, o cümlədən zurna havalarının təsnifatı bir qədər yeni təfsirini tapmışdır. Musiqişünas S.Şirinova şifahi ənənəli xalq və professional musiqisinin mövcud olan janr sistemindən çıxış edərək ona müəyyən əlavələr etmişdir. Belə ki, müasir musiqi elmində belə bir təsnifat özünə yer almış və əslində Ü.Hacıbəylinin fikirlərindən qaynaqlanmışdır:

1.Xalq mahnıları; 2.Oyun havaları; 3.Aşiq musiqisi; 4.Klassik muğamlar

Müəllif öz tədqiqatının mövzusu ilə əlaqədar bu təsnifatın peşəkar janrlarına toxunmayaraq, folklor janrlarından olan xalq mahnıları və rəqs havalarına üçüncü r yaradıcılıq sahəsini - sırf instrumental musiqini əlavə etmişdir ki, onlar əsasən nəfəs alətlərində ifa olunular.

1)Xalq mahnıları 2)Rəqs havaları 3) Instrumental havala

Əlbəttə, folklor musiqi janrlarının bölgüsündə üçüncü bir qrupu da qəbul etmək olar. Lakin bu qrupun xalq rəqs musiqisindən ayrıca olaraq var olduğu barədə fikrə müəyyən bir qeyd-şərtlə yanaşmaq lazımdır. Qəhrəmani zurna musiqisi – Koroğlu havaları və cəngilər kifayət qədər qorunub saxlanıldığı halda bu gün onların rəqs cəhəti xeyli dərəcədə unudulmuşdur. Musiqi ifaçılarının verdiyi ifadələr, bəzi rəqslərin səhnələşdirilməsi və ya televiziya saxlanılan nadir lent yazıları bunu sübut edir. Zurna havaları xalq rəqs sənəti ilə sıx bağlı olduğu üçün, ikinci komponent - rəqs sənəti musiqişünaslıqdan kənara çıxsada, sözü

gedən məsələ ilə əlaqədar mütləq nəzərə alınmalıdır.

Bundan başqa, yuxarıdakı təsnifatda xalq mahnılarının daxili bölgüsü bizi qismən maraqlandırır. Çünki bu janra daxil olan janr vahidlərindən yalnız biri (tipli lirik xalq mahnıları) XX əsrin sonlarından zurna ifaçılarının repertuarına daxil olmuşdu. Cədvəldə xalq mahnı anlayışının şəhər mədəniyyətinə məxsusluğu və lirik məzmununu qeyd etməkdən ötrü F.Çələbiyə məxsus olan “şəhər lirik xalq mahnıları”(qısaca adı ilə ŞLXM) anlayışından istifadə olunmuşdur. Xalq mahnılarının bu tipində onların əsas ifaçılarının (xanəndələrin) göstərilməsi də mümkündür (7).

Müəllif xalq mahnılarının R.İsmayılzadə və B.Hüseynli tərəfindən verilmiş təsnifatını demək olar ki, saxlamışdır. Əmək mahnıları (1) və mərasim nəğmələri(2) öz yerini qoruduğu kimi, ardından digər janrlar da qısaca şərh olunmuşdur: 3)Uşaq mahnıları. 4)yumorlu-zarafatlı mahnılar, 5)lirik mahnılar. 6) müasir xalq lirik vətənpərvərlik mahnıları. Eyni zamanda bu təsnifatın 3,4, və 5 nömrə altında getmiş növlər R.İsmayılzadə və B.Hüseynlidən fərqli olaraq, məişət mahnıları başlığı altında verilməmiş və sonuncu anlayışdan tamamilə istifadə edilməmişdir.

Şəki musiqi folklorunun ikinci və üçüncü şaxəsini təşkil edən rəqs musiqisi və instrumental havalar zurna ifaçılığı ilə birbaşa bağlı olduğu üçün onların S.Şirinova tərəfindən verilmiş daxili təsnifatını aşağıda olduğu kimi təqdim edirik.

Rəqs musiqisi

- 1) Oyun havaları
- 2) Yallılar (Rəqs-yallı və oyun yallı)
- 3) Müasir rəqslər

Müəllif bu janra aid olan nümunələrin əsasən zurna, balaban, tütək, bəzən də, tar, sümsü və qarmon tərəfindən ifa edildiyini qeyd edir.

Instrumental havalar isə aşağıdakı növlərə ayrılır. 1) Zorxana musiqisi. 2) Qəhrəmani instrumental havalar. 3)Meydan tamaşaları ilə bağlı olan havalar. 4) Proqramlı instrumental musiqi. 5) Toy mərasimi ilə bağlı olan havalar.

Bu bölgü ilə əlaqədar iki mühüm cəhəti əlavə etmək istərdik. Əvvəla, həmin

növlərdən bəziləri, məsələn, zorxana musiqisi (1) və toy mərasimi ilə bağlı havalar (5) müasir xalq musiqi təcrübəsində eyni dərəcədə təmsil olunmamışdır. İkincisi isə, onlardan bəziləri, yəni Proqramlı instrumental havalar və Meydan tamaşaları ilə bağlı havalar əhəmiyyətli dərəcədə arxaikləşmiş və müxtəlif illərin ekspedisiya materiallarında çox az təsadüf olunmuşdur. Buna görə də mövcud materialların işlənilməsində başqa meyarların da cəlb edilməsi mümkündür.

1.ZURNANIN MƏXSUSİ REPERTUARI

Azərbaycanın digər ərazilərində olduğu kimi, Şəkiddə də qədim dövrlərdən XX əsrin əvvəllərinə qədər inkişaf etmiş zurna musiqi mədəniyyəti barədə fikirlər dolayısı yollarla əldə edilmişdir (arxeoloji tapıntılar, miniatür rəsmlər, təsviri sənət nümunələri, şairlərin yaradıcılığı, səyahətnamələr, musiqi risalələri və s.). Konkret musiqi nümunələri isə yalnız son doxsan ilə yaxın bir müddət ərzində, daha doğrusu, 1930-cu illərdən başlayaraq səsyazma aparatları vasitəsilə təsbit edilmişdir. Lakin məlum səbəblər üzündən çox vaxt nəinki şəxsi arxivlərə baş vurmaq müyəssər olmur, rəsmi dövlət arxivlərində də səmərəli işləmək imkanları məhduddur. Buna görə də, onları axtarıb tapmaq üçün Şəkiddə keçirilmiş ekspedisiyalar da imkan daxilində öyrənilmişdir.

Şəki zurnaçılıq sənətinin rayon mərkəzində yaşadılması və inkişaf etdirilməsi Azərbaycanın bütün digər bölgələrindən fərqlənir. Üzeyir Hacıbəylinin kənd ustaları adlandırdığı zurnaçılar Şəki şəhərinin ictimai-mədəni mühitində də uğurla fəaliyyət göstərir və öz sənətkarlıq məharətini yeni cəhətlərlə daha da zənginləşdirirlər. Misilsiz sənətkar Ələfsər Rəhimovun(1930-1984) yaradıcılıq fəaliyyəti sayəsində XX əsrin təxminən ikinci yarısından etibarən zurna alətinin ifaçıları muğam sənətini də mənimsəmiş və onun özünəməxsus versiyalarını meydana gətirmişlər. Yeni XXI əsrin əvvəllərindən isə qara zurna qapalı məkanlarda keçirilən Şəki toylarına da həmçinin daxil olmuş və yeni akustik şəraitə, o cümlədən elektro- musiqi alətlərinə (məsələn, gitara və sintezatora) qoşulmuşdur.

Bu məqamda *zurna havaları* nədir? sualı bir daha meydana çıxır. İndi də məxsusi olaraq zurna alətinin repertuarına , o cümlədən yeni toplamalara nəzər salaq. Məqalənin əsas tədqiqat obyektini təşkil edən Şəki zurna ifaçılığы sənəti özünün məzmun və mündəricəsi etibarilə geniş və çoxcəhətli bir anlayışdır. Bu anlayışa K. Zaks və E. M. Hornbostelin sisteminə uyğun olaraq sırf ifaçılıq sənətindən başqa, alətin orqanoloji məsələləri – terminologiyası, erqologiyası (materialı və hazırlanması texnologiyası), tarixi mənşəyi, coğrafi yayılma ərazisi, səsləndirilən nümunələrin toplusu da daxildir. Sonuncu məsələ ilə əlaqədar alətdə səsləndirilən nümunələri, yəni onun repertuarını bildirmək üçün özünü məntiqi şəkildə doğruldan bir ifadə dilimizdə geniş işlənir – *zurna havaları*. Zənnimizcə, bu deyimə qarşı elə bir etiraz olmamalıdır. Sadəcə *zurna havaları* indiyə qədər elmi cəhətdən izah edilib əsaslandırılmadığı üçün onun birmənalı şəkildə yozumunu vermək lazımdır.

Əvvəla, buna bənzər ifadəni mexaniki olaraq bütün alətlərə aid etmək mümkün deyil. Məsələn, tar, kamança və ya ney alətlərinə *havalar* sözünü bağlamaq qəbul edilməmişdir. Sazəndələrin ifa etdikləri muğam dəstgahları, təsnif və rənglər şifahi ənənəli peşəkar musiqini təmsil etdiyi üçün *hava(melodiya)* daha çox folklor yaradıcılığından gəlir və həmin alətlərlə uyuşmur. Digər terminlərdən *balaban havaları* da qəbul edilməmişdir və buna ehtiyac da yoxdur. Bu alətdə el havaları (məsələn, rəqs melodiyları) nə qədər gözəl ifa oluna bilsələr də, onun yalnız özünə aid musiqi nümunələri hazırda məlum deyildir.

Tütək havaları və ya tulum havalarına bəzən rast gəlsək də, nümunələrin sayı olduqca məhduddur. Təkcə tez-tez işlənən, necə deyərlər, vətəndaşlıq hüququ qazanmış bircə *saz havaları* terminini göstərə bilərik. O da müstəqil bir yaradıcılıq sahəsi olmayıb, vokal-instrumental aşığı havalarının sırf instrumental versiyalarına aid edilir. Bu baxımdan zurna havaları nəinki mümkündür, hətta zəruridir. Çünki yallıların, cəngilərin, qaytağların , Koroğlu havalarının (məsələn, bir neçəsini göstərək: “Koroğlu qaytaqması”, “Koroğlu nağarası”, “Koroğlunun cıdır havası” və s.) başqa ifa formalarını təsəvvür etmək çox çətindir. Bu arada biz aşığı mənşəli Koroğlu və ya Kərəmi havalarını nəzərdə tuturuq (məsələn, “Misri Koroğlu” və

ya “Qoca Kərəmi”). Sonuncular ilkin olaraq aşiq yaradıcılığından qaynaqlanmışdır.

Beləliklə, zurna alətində səsləndirilən bir sıra növlər vardır ki, onları iki əsas qrupa ayırmaq olar.

1. Məxsusi zurna havaları (repertuarı)

2. Qeyri-məxsusi zurna repertuarı.

Lakin bu məqamda anlayışın daha dəqiqliyi naminə zurnada ifa edilən muğam nümunələrinə də münasibət bildirməlidir. Son 50-70 ilin məhsulu olan muğamın zurna versiyaları barədə zurna havaları deyimini işlətmək olmur. Bu versiyalar nisbətən yeni olduğundan, zurna havaları deyimi qarşısında “ənənəvi” sözünün işlətmək və ya sadəcə nəzərə almaq olar - *ənənəvi zurna havaları*.

Ənənəvi zurna havaları daxili tərkibinə görə bir neçə növdən təşkil olunduğu üçün onların nisbətən müfəssəl janr təsnifatı kimi əhəmiyyətli bir məsələ də ortaya çıxır. Cəngilər, Koroğlu havaları, yallılar, qaytağlar kimi oyun havalarının qarşılıqlı münasibətləri həmin zəmin əsasında baxıla bilər. XX əsrin ikinci yarısından sonra isə alətin repertuarına muğam, lirik xalq mahnıları və təsniflər kimi yeni janrlar da daxil olmuşdur. Şəkildə restoran və “Şadlıq Sarayları” kimi qapalı məkanların akustik şəraiti, bu dəbin kəndlərə də yayılması, səs gücləndirici vasitələrdən və kompyuter texnologiyalarından istifadə zurnanın repertuarına və deməli, havaların təsnifatına təsirsiz ötürmədi. Bu mənada *ənənəvi zurna havaları* ifadəsi yerinə düşər. Digər tərəfdən ənənəvi nümunələrdən bəziləri xeyli dərəcədə arxaikləşib unudulmuşdur. Bütün bu amillər zurna ifaçılığının sənətini və onun bir sıra məsələlərini, o cümlədən janr təsnifatını həm tarixi planda, həm də inkişaf prosesində ələ almağı tələb edir.

Hər bir təsnifat növü barədə fikir və mülahizələr isə, bildiyimiz kimi, konkret janrların təyin olunmasından başlayır. Buna görə də, indi məxsusi zurna havaları toplusuna daxil olan *yallı, cəngi, qaytağı, Koroğlu havaları, ənənəvi oyun havaları (yerli, məhəlli və milli) və tətbiqi əhəmiyyətli zurna melodiylarına* diqqət yetirək.

Cəngilər bütövlükdə rəqs musiqisi və onun bir hissəsi olan Koroğlu

havaları ilə müqayisədə xüsusi bir növ kimi çıxış edir. Onların janr vasitələrinə nəzər salsaq, melodiya, lad(məqam), tembr, dinamika kimi ifadə vasitələri ilə yanaşı ritmik müşayiətin də çox mühüm, hətta təyinedici rol oynadığını görə bilərik.

“Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” adlı qiymətli tədqiqatın müəllifi, görkəmli Azərbaycan musiqişünas-alimi professor M.İsmayılov rəqs musiqisi üçün təsnifat zamanı səciyyəvi ritmik fiqurları nəzərdə tutmuş, onların temp göstəricilərini bəzən qoşa sözlərlə ifadə etmişdir. 1.Yüngül-oynaq; 2.Ağır-mülayim; 3.Qaytağı; 4.İti-cəld. Məlumdur ki, o öz fikirlərini əyani şəkildə açıqlamaq üçün konkret nümunələrin adlarını çəkmişdir.

Yeri gəlmişkən, ənənəvi zurna havaları külliyyatında M.İsmayılovun qeyd etdiyi rəqs musiqi janrlarından üçünə (1-3- və 4-cü növlərə) rast gəliriksə, ağır-mülayim tipli qeyd edilən ikinci növ ənənəvi zurna repertuarı üçün səciyyəvi sayılmır. Lakin onlar daha gec - XX əsrin sonu və XXI əsrin əvvəllərində şəhər tipli lirik xalq mahnı və təsnifləri vasitəsilə xanəndə sənətindən əxz edilmiş, lirik xalq rəqslərinə də(məsələn, “Turacı”) yol açmışdır.

Cəngilərdə nağara müşayiətinin tipik ritmik formulu janrın birmənalı və dəqiq göstəricisidir. Azərbaycan xalq musiqi yardıçılığında bu ritmik quruluşdan kənarında cəngi musiqi janrı müşahidə edilmir. Bu ritmik fiqur xüsusi rəqs melodiyları, tətbiqi musiqidə və hazırda arxaikləşmiş olan Koroğlu havalarında, məsələn, silsiləli quruluşlu rəqs dəstgahı daxilində də istifadə olunur.Hazırda cəngilərin musiqi tərəfi fəal şəkildə mövcud olaraq müxtəlif məkanlarda – meydan tamaşalarında, toy şənliklərində, idman yarışlarında tətbiq edilsə də, onların müstəqil rəqs komponenti zəifləmiş və az qala aradan çıxmışdır. Buna baxmayaraq, cəngilər öz mənşəyi etibarilə döyüş səhnələrini və qoç igidlərin şücaətini əks etdirən rəqs musiqisi qəbilindən hesab olunur.Təbii ki, bu janr nümunələri tarixən sırf rəqs musiqisi sferasına daxil olmuşdur. Ondan da qabaq *cəngilər* hərbi qəhrəmanlıq musiqisi kimi də təyin edilə bilərdi.

Bu baxımdan cəngi termininin etimoloji mənşəyi böyük rol oynayır. Cəngi fars dilində savaş, müharibə mənasını verən *cəng* sözündən törəmişdirsə, onun

ilkin mənasını hərbi musiqi kimi izah etmək olar. Yeni dövrdə janr özünün həmin funksiyalarını itirsə də, yenə də döyüş və cəngavərliklə birbaşa assosiasiyalar oyadır.

Zurna havaları ilə əlaqədar rəqs musiqisinin daha bir növ şəklinə - *qaytağiya* da eyni mövqedən yanaşmaq olar. M.C.İsmayılov qeyd etdiyi oyun havalarının bu növünü üçüncü sırada vermiş və çox doğru olaraq, *qaytağı* adlandırmışdır. Bu janr adı sadəcə ləzgihənginin Azərbaycan dilindəki tərcüməsi deyildir. Xalqımızın məişət və mərasimlərinə, peşəkar kollektivlərin proqramlarına daxil olmuş “Ləzgihəngi”(“Lezginka”) melodiyaları müəyyən lad-melodik üslubundan başqa, ritm və temp özəlliklərinə də malikdir. Azərbaycan xalq rəqs mədəniyyətinin öz məhsulu olan “Qaytağı” havaları sırf milli xüsusiyyətlərə malikdir və adətən çox iti tempdə ifa olunur – orta və aramlı templər onun üçün səciyyəvi deyildir. Bu xüsusiyyəti qocaman zurnaçı Həbibulla Cəfərovun 1970-ci ildə ifa etdiyi “Gümrü” havasında aydın görmək olar.

Şəkinin digər cəngi nümunələrinə sənətünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, oyun havalarının gözəl bilicisi R.Bəhmənlinin “Azərbaycan qədim rəqs havaları” məcmuəsində rast gəlirik(2).

1. Avayır
2. Qıpçaq dərəsi
3. Pəriqala
4. Çapağan
5. Köndələn
6. Pəhlivanı
7. Trilyon

Ritmik formul *ləzgihəngi* və *qaytağı* kimi rəqslərin əsasını təşkil etsə də, onların tətbiqi hallarında müəyyən fərq vardır. Azərbaycanın rəqs folklorunda və arxaik aşıq havalarında istifadə edilən həmin ritmik fiqur janrın meyarı kimi çıxış edir və nümunənin adında istifadə olunmasa da, onun *qaytağı* kimi təyin olunmasına kifayət qədər imkan verir. Onun qaytağı ilə ortaq olan ritmik cəhəti olsa da, Azərbaycan musiqisinin müvafiq zurna havalarında ağır və mülayim

templərə rast gəlinmir, çox iti sürətli, *şıdırğı* hərəkət əsas yer tutur. Azərbaycan xalq rəqsləri qrupuna daxil olan qaytağılar istedadlı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Rauf Bəhmənlinin nəşr etdirdiyi not məcmuəsində öz əksini tapmışdır. Məcmuəyə həmçinin müasir Şəki zurna ifaçılığı sənətinin nümayəndələrinin ifa etdikləri bir sıra nümunələr, o cümlədən yallı rəqsləri də daxil edilmişdir.

1. Dal Dağıstanı 2h.
2. Üç barmaq 1h.
3. Köhnə Qaradağlı 1h.
4. Oraban 2h.
5. Yeqara 2 h
6. Şəki(Şəki yallısı –X.A.) 2h.
7. Dəhnə.El yallısı 2h.
8. Dərvişbaba 1h.
9. Tala 1h.
10. Zopu 1h.

Zurna havalarında M. İsmayılovun təsnifatında olmayan əlavə ritm və janr nümunələri də vardır. Qəhrəmani cəngilər, idman rəqsləri olan “Zorxana”, habelə özünəməxsus “Şəki yallısı”, “Koroğlu” rəqs dəstgahının bağlama hissələri xüsusi janr növlərini müəyyən edir. Onlar özlərinin ritm və janr özəlliklərinə görə Azərbaycanın ənənəvi rəqslərindən fərqlənirlər. Buna əlavə olaraq, demək lazımdır ki, Həbibullah Cəfərovun ifasında “Koroğlu” rəqs dəstgahının bəzi hissələri *yeriş*, *atçapma* və *yürüş*(səfər) kimi hərəkət növlərini sərgiləməklə həm də bənzərsiz janr əhəmiyyəti kəsb edir.

Zurna havalarının məhəlli mənsubiyyəti. Yuxarıda gördüyümüz kimi, xalq musiqisinin təsnifatı folklor tədqiqatlarının mühüm vəzifələindən biridir və hər bir mədəniyyətin daxilində müxtəlif səviyyələrdə yerinə yetirilə bilər – milli, regional, lokal (yerli) janr səviyyələrində və s. Müxtəlif Şəki zurna havalarının məcmusu bu məktəbin repertuarı və təsnifatı məsələləri ilə sıx bağlıdır.

Eyni zamanda zurna havalarının araşdırılması zamanı digər bölgələrin folklor xüsusiyyətlərinə də müqayisəli şəkildə nəzər salınmışdır. Şəki və başqa

regionların, habelə məhəlli və milli səciyyəli janr nümunələrinin diqqətə alınması təbii ki, onların təsnifatında da müəyyən özəllikləri meydana gətirmişdir.

Beləliklə, zurnada rəqs havaları nümunələrindən və onların yayılmasından bəhs etməklə biz regional (məhəlli) repertuar məsələsinə gəlib çatırıq. Alət ifaçılarının repertuarı əsasən yerli özəlliklər sayəsində bölgədən bölgəyə müəyyən qədər dəyişirlər. Eyni vəziyyət cəngi kimi qəhrəmanlıq havalarına nisbətən az dərəcədə şamil edilə bilər, çünki eyni havalar müxtəlif bölgələrdə rast gəlinir.

Rəqs havalarını və onların fərqli xüsusiyyətlərini öyrənmək məqsədi ilə zurnaçılıq ənənələrinin nisbətən sabit və güclü olduğu zonalarda nəzərdən keçirmək lazımdır. Bu baxımdan xalq musiqi ənənələrinin böyük mərkəzləri olan Şamaxı, Şəki, Naxçıvan, Quba, Qarabağ kimi coğrafi əraziləri nəzərdən keçirmək olar. Şübhəsiz ki, respublikamızın digər kənd məntəqələrindən olan istedadlı musiqiçilərin sənəti də diqqətə layiqdir.

Qeyd edilən tədqiqat metodu zurnaçı ansambllarının yayıldığı müxtəlif ərazilərin xalq musiqi mədəniyyətinə də aiddir. Bu baxımdan Azərbaycan Respublikasının şimal-qərb hissəsində yerləşən Şəki rayonunun bənzərsiz zurnaçılıq məktəbi olduqca səciyyəvidir. Qədim ənənələrlə bəzi yeni təmayüllərin (məsələn, zurna da muğam ifalarının) üzləşməsi bu məktəbin əsas fərqləndirici xüsusiyyətlərindən biridir.

XX əsrin 1930-cu illərindən indiyə qədər Şəkiddə keçirilmiş bir çox musiqi-etnoqrafik ekspedisiyalarının materialları və eləcə də, şəxsi sahə araşdırmalarımız nəticəsində Şəki zurnaçılarının repertuarını yayılma arealına görə aşağıdakı şəkildə təsnif etmək olar.

Məxsus zurna havalarının təsnifatında yerli, regional və milli ənənələri qeyd edək.

a) Məhz Şəkiyə məxsus rəqs havaları – “Şəki rəqsi”, “Şəki yallısı”, “Dəhnə”, “Qaradağlı”, “Daşbulağı”, “Cığatayı”

b) Daha geniş regional ərazilərə (məsələn, Qax, Zaqatala, Balakən Şamaxı, habelə Dağıstan MR –nin cənub rayonlarına) xas olan rəqs havaları “Tala”, “Sarıbaşı”,

”Balakəni”, “Şirvan bulağı”. “Çobankolu”.

c)Ümummilli əhəmiyyətli xalq rəqs melodiyları – “Heyvagülü”,
”Turacı”, ”Bənövşə”, “Ceyranı” və s.

d)Cəngilər və idman oyunları. “Koroğlu qaytarması”. ”Cəngi”, ”Koroğlunun Cıdır havası”. ”Koroğlunun dəlilləri”, ”Novruz Koroğlu”, “Koroğlu Təhməzi(cəngi)”,
“Zopu”. ”Zorxana”, ”Pəhləvanı”, “Zopu yallısı”, “Koroğlu şənliyi ”

2. QEYRİ-MƏXSUSİ ZURNA HAVALARI

Bu qəbildən olan nümunələr digər xalq musiqi janrları ilə əlaqədardır

a) Aşıq epik havaları. İlk baxışda qəhrəmanlıq dastanları ilə hərbi musiqisi arasında əzəli və sıx, yaxın əlaqələri ağla gətirmək çətindir. Belə ki, zurna ilə davulun, və ya nağaraxana dəsesinin ifasında eposla instrumental musiqi arasında müəyyən bağlılıq qəribə gələ bilər. Lakin “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanları və tarixi ədəbiyyat həmin fikri təsdiq edir. Buna görə də, *cəngi* janrı ilə (*instrumental epos*) qəhrəmanlıq dastanlarının yaxınlığı tamamilə real görünür və xalq kütlələri tərəfindən təbii olaraq qarşılır. Bir çox türk xalqlarına yaxşı məlum olan Koroğlu dastanları ilə bilavasitə səsələşən “Koroğlu havaları” çox vaxt elə *cəngi* janrının bənzəri kimi çıxış edir

b) Eyni mənəbdən zurnaçıların repertuarına lirik nümunələr də keçmişdir. “Paşaköçdü”, ”Qoca Kərəmi”, “Döymə Kərəmi”, ”Göyçəyi”(“Aşıq Hüseyini”) “Gözəlləmə”(“Şahsevəni”) habelə Şəkinin yerli aşıq havalarından sayılan “Molla Cuma müxəmməsi”, ”Sərçə” belə nümunələrdəndir. Bizə elə gəlir ki, “Qoca Kərəmi” adındakı “qoca” sifəti dastanın gənc qəhrəmanı Kərəmə deyil, ənənəvi, yəni köhnə “Kərəmi” havasına şamil edilir.,

3)Zurnaçıların ifasında muğam nümunələri az da olsa, səsələndirilir və klassik musiqi janrının yeni bir versiyasını əmələ gətirir. Beləliklə də, klassik muğam nümunələrinin işlənməsi nəticəsində təxminən XX əsrin ikinci yarısında çox hissəli muğam dəstgah kompozisiyalarının 2-3 hissəli variantları zurna ifaçılığına

keçmişdir. Xatırlatmaq lazımdır ki, klassik muğam sənətinin tarixi inkişafının ən yüksək formasını təqdim edən dəstgah özünün dramaturji quruluşunun məqsədyönlü inkişafı ilə dinləyicilərə daha güclü təsir göstərir.

Bir sıra texniki və bədii ifaçılıq səbəblərindən əvvəllər muğam sənətinin zurnada tam dəyərli şəkildə səsləndirilməsi qeyri-mümkün hesab edilirdi. Bu məsələdə biz iki ənənənin – şəhər(muğam) və kəndli musiqi ənənələrinin(zurna aləti) bir-birinə qovuşduğunu da qeyd etməliyik. Nəticədə, tanınmış etnomusiqişünas-alim, Şəki musiqi mədəniyyətinin gözəl bilicisi olan F.Çələbi bizim zamanədə *şəhər zurnaçıları* kimi yeni tipli musiqiçilərin yetişdiyini də qeyd edir. Yeni tipli zurnaçıların yaranması Ələfsər Rəhimovun (1930-1984) elə gənclik dövründən başladığı üçün həmin tarixi XX əsrin 50-ci illərinə aid etmək olar. Bu təmayüllərin birləşməsində obyektiv və subyektiv amillərin bir araya gəldiyini göstərmək lazımdır. Ötən əsrlərdə xanlıq mərkəzi olan Şəkidə şəhər tipli ictimai-mədəni atmosferin formalaşması muğamın da burada yayılmasını şərtləndirmişdir (xanədə Ələsgər Abdullayev, tarzən Əhməd bəy Tahirov, Ələvsət Sadıqov və s.).

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Şəkinin musiqi mədəni mühitində şəhər və kəndli ənənələrinin – muğam janrı ilə zurna alətinin çarpazlaşması Ələfsər Şəkilinin qeyri-adi ifaçılıq məharəti sayəsində həyata keçirilmişdir. Musiqiçinin yerli orta ixtisas musuqu məktəbündə (texnikumda) təhsil alması onun balaban və zurna ifaçılığına da təsir göstərmişdir. Buna görə də muğam sənətinin zurnada ifa təcrübələri olduqca uğurlu və özünəməxsus alınmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, zurnada muğam sənətinin təfsiri alətin bədii-texniki imkanları və ilk növbədə zil və güclü səsi ilə əlaqədar olaraq yığcam və sadə quruluşudur. Alətin özünəməxsus yüksək registri, tembri, dinamikası və lad-intonasiya ahəngi də həmin ifaların fərqləndirici bədii keyfiyyətə ətlərindən hesab olunur. Eyni zamanda bəzi hallarda Ələfsər Şəkili zurnanın bəm registrində də gözəl ifalara nail ola bilmiş, muğam dəstgahlarının tərkibinə daxil olan instrumental rəng janrında da öz bacarığını nümayiş etdirmişdir (məsələn . ”Bayatı-Kürd “ rəngi).

Sənətkarın məharəti Şəki zurnaçılıq məktəbinin gənc nümayəndələrinə də

təsir göstərmiş, hətta kəndlərdə yaşayan zurna ifaçıları böyük sənətkarın yolu ilə gedib muğam ifaçılına meyl etməyə başlamışdılar. Lakin Ələfsər zirvəsinə ucalmaq hələlik onlardan heç kəsə müyəssər olmamışdır.

Müasir ifaçılar muğamdan sonra lirik məzmunlu təsnif və xalq mahnılarına da tez-tez müraciət edirlər. Zurna nəinki Şəki şəhərinin həyət toylarında öz yerini tutmuş, hətta son onilliklərin yeni dəbi olan Şadlıq saraylarının yeni akustik şəraitinə uyğunlaşaraq, özünün qədim sənət ənənələrini müvəffəqiyyətlə davam etdirməkdədir.

“Zurnaçalanlar”, “zurnaçılar dəstəsi” və ya “zurnaçılıq sənəti” kimi ifadələrdə sözü gedən xalq musiqi yaradıcılığının aparıcı alət ifaçısı vurğulanır. Lakin bu el sənətkarlarının fəaliyyəti fərdi məharət tələb etsə də, onları sənət dostlarından – zilçi və nağaraçalanlardan ayrı təsəvvür edilə bilməz. Başqa sözlə, zurnaçılıq sənəti müvafiq ansambl ifaçılığının yüksək səviyyəsini də tələb edir. Şəkiddə “zilçi” adlandırılan züycü və ya dəmkeş zurnaçalanlar, eləcə də kos və bala nağara ifaçıları müasir zamana qədər xalq arasında hörmət və nüfuz sahibləri kimi tanınırlar. Şəki zurnaçılıq məktəbinin qorunub saxlanması mahir zurnaçıların tərəf-müqabillərindən də çox asıldır. Bütövlükdə isə sənətin bu günü və böyük ümid verən sabahı gənc istedadlı musiqçiləri yetirən müasir ictimai-mədəni mühitin və ənənələrin gücü ilə müəyyən olunur.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B. Şərqi-Qərbi, 2017, 472 s.
2. Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim xalq havaları. B., “Şərqi-Qərbi”, 2021, 666 s.
3. Bəhmənli R.B. Azərbaycan xalq rəqsləri. B., “Adiloğlu”, 2002, 157 s.
4. Bəhmənli R.B. Azərbaycan yallıları. B., “Mütərcim”, 2018, 137 s.
5. Çələbiyev F.İ. Dil kəlmə-kəlmə deyər. ”Sovet kəndi” qəz. 1 avq. 1981, No.93(5735), s.4
6. Mahmud İsmayıl. Şəki xanlığı. Bakı, Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı. 1997, 76s.

6. Mahmut Karagenç. Türkiyə nəfəs çalğı alətləri və onların xalq musiqisində rolu Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Avtoreferat. Bakı, 2011, 28s.

7. Şirinova S.T. Şəkinin musiqi folkloru. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. B., 2009, 159 s.

8. Zülfüqar bəy Hacıbəyov və Azərbaycan musiqi folkloru. Tərtibçi İ.T. Köçərli. Bakı, Xəzər Universiteti nəşriyyatı, 2019, 125 s. .

Rus dilində

9. Абдуллаева С.А. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. Баку, Элм, 2000, 486 с.

10. Челеби Ф.И. Регс дастгяхы – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий. // Азербайджанское мугамоведение. Проблемы и перспективы. Баку, «Тэкнур», 2015 С. 141-152

ХАЯЛА ТОХРАБЛЫ О ВОПРОСАХ КЛАССИФИКАЦИИ АЗЕРБАЙДЖНСКИХ МЕЛОДИЙ ДЛЯ ЗУРНЫ

Ключевые слова: *зурна, танец, жанр, репертуар, классификация, ритмическая формула, традиционные мелодии, новые процессы.*

РЕЗЮМЕ

Как известно, при изучении большого и разнообразного материала в области фольклорной и устно-традиционной музыки, одной из первостепенных задач является создание оптимальной системы классификации. С этой точки зрения, трудная проблема стоит перед исследователями великолепной исполнительской школы зурначи Шекинского района Азербайджана. Богатое разнообразие традиционного репертуара инструмента, а также эволюция локального исполнительского искусства

создают довольно сложную панораму музыкальных жанров и форм, которые требуют создания их новой систематики с учётом опыта национального этномузыкознания. Применяя различные методологические подходы, автор предлагает подходящую классификацию для охвата современного искусства зурначи исследуемого района.

KHAYALA TOHRABLI

ON THE ISSUES OF CLAIFICATION OF AZERBAIJANI ZURNA TUNES

Keywords: *zurna, dance, genre, classification, repertoire, rhythmic formula, traditional tunes, modern processes.*

SUMMARY

As is known, while studying a variety of folk and traditional music examples, one ought to resolve, first of all, a classificatory problem. This task is of a primary importance also in investigating such an issue as a splendid school of Sheki regional zurna shawm performing art. Diversity of traditional dance tunes at the past, and its evolutuion during more than one century entailed additional difficulty, since a part of old traditions has been forgotten, while new forms and styles are still emerging. In this respect, a traditional oral terminology for example, zurna havalari (zurna's tunes) may serve as a firm ground in the creating new system of classification. Taking into account an experience of indigenous scholars (U.Hajibeyli, M. Ismailov, to name but a few) we are going to offer new and simple system on the basis of ethnomusicological, organological, theoretical, historical and other methodological approaches we offer special system to study an object in comprehensive way.

UOT 781

NİGAR ABASOVA*Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı***E-mail:** nigarabasova@mail.ru**AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO
YARADICILIĞINDA MUĞAMLA BAĞLI PROQRAMLİ ƏSƏRLƏR***Açar sözlər. Fortepiano, muğam, proqram, üslub, məqam, melodika.***XÜLASƏ**

Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında muğamdan istifadə məsələləri ilə bağlıdır. Müəllif proqramlı adı muğamlarla bağlı olan fortepiano pyeslərini təhlil etmişdir. Bu qəbildən olan əsərlərdə muğam bir neçə aspektdən nəzərdən keçirilir: əsərin proqram əsası kimi, üslub xüsusiyyəti kimi, musiqi dilinin ifadə vasitəsi kimi. Muğam adının əsərin proqramı kimi seçilməsi onun məzmununu, üslubunu, məqam-intonasiya, melodik quruluş və ritmik xüsusiyyətlərini şərtləndirir.

Azərbaycan fortepiano musiqisində muğamdan istifadə məsələlərinin öyrənilməsi aktual məsələlərdən biridir. Bu istiqamətdə aparılan təhlillərdə muğamdan istifadə bir neçə cəhətdən özünü göstərir: əsərin proqram əsası kimi, musiqi üslubunun bünövrəsi kimi, musiqi dilinin əsas müəyyənedici xüsusiyyəti kimi. Hər bir halda əsərin musiqi ifadə vasitələrinin araşdırılması onun məqam-intonasiya və melodik quruluş xüsusiyyətlərinin təhlilini önə çəkir.

Biz bəstəkarların fortepiano əsərlərində proqramlı adı muğamlarla və muğama aid janrlarla (rəng, təsnif) bağlı olan əsərləri tədqiqata cəlb etmişik. Təhlil etdiyimiz əsərlərdən Asəf Zeynallının “Çahargah” pyesi, Sevda İbrahimovanın

“Muğam sədələri”, “Azərbaycan təranələri” məcmuələri, Cavanşir Quliyevin “Muğam səssıralarında interlüdiyalarla yeddi pyes” əsəri proqramlı adına, janr xüsusiyyətlərinə və musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə görə bilavasitə muğamdan gələn cəhətləri özündə əks etdirir. Lakin bəstəkarlar muğamdan müxtəlif yollarla bəhrələnmişlər.

A.Zeynallının fortepiano üçün “Çahargah” pyesinin adı Azərbaycanın əsas muğamlarından biri ilə bağlıdır. Lakin bəstəkar muğamın melodik materialından və ya kompozisiya quruluşundan deyil, onun məqam-intonasiya əsasında istifadə edərək, üçhissəli kompozisiya yaratmışdır. Bu əsər öz quruluşuna görə muğama aid instrumental musiqi janrı olan rəng janrını xatırladır. Pyesin melodik və ritmik quruluşu bunu deməyə əsas verir. Bəstəkar rəngin ümumi janr və quruluş xüsusiyyətlərindən istifadə edərək orijinal əsər yaratmağa nail olmuşdur. Pyesdə melodiyanın çahargah məqamının istinad pillələrinə əsaslanması, formanın hissələrinin kadensiya xüsusiyyətləri, kompozisiyanın yüksələn xətlə inkişaf etdirilməsi muğamdan gələn cəhətlər kimi diqqətəlayiqdir.

Pyesin məqam əsasını “e” tonikalı çahargah məqamı təşkil edir: $h-c^1-dis^1-e^1-f^1-gis^1-a^1-h^1-c^2-dis^2-e^2$. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində çahargah məqamının qurulma qaydası göstərilmişdir [1, 90-92]. Bu qaydalara əsaslanaraq, qeyd etdiyimiz səs sırasında istinad pillələri bunlardır: “e¹” – IV pillə, tonika; “a¹” – VII pillə, kvarta tonu; “h¹” – VIII pillə, kvinta tonu; “c²” – IX pillə, kvintanın üst aparıcı tonu; “e²” – XI pillə, tonikanın oktavası.. Çahargah məqamına əsaslanan melodiyalarda artırılmış sekondalı intonasiyalar özünü qabarıq göstərir. Eyni zamanda, nəzərdən keçirdiyimiz pyesdə çahargah məqamının istinad pillələri həm melodik, həm də harmonik quruluşun əsasını təşkil edir. Pyesin melodik quruluşunda istinad pillələri ətrafında dolanan hərəkət, məqamın pillələri üzrə yüksələn-enən hərəkət xətti özünü göstərir. Çahargah məqamında qurulan melodiya üçün səciyyəvi olan kadensiya xüsusiyyətləri muğamla bağlıdır. Pyesin ümumi quruluşunda da muğamdan gələn inkişaf xətti öz təzahürünü tapır.

Pyesin birinci və üçüncü hissəsinin musiqi materialı oxşar quruluşa malik olub, variantlı şəkildə oktava münasibətində qurulur. Birinci hissə tonikaya, üçüncü hissə isə tonikanın oktavasına əsaslanır. Bu hissələrin quruluşu oxşardır, bunlar mövzunun variantlı səslənmələrinə əsaslanıb, məqamın müxtəlif pillələrində qurulur.

Birinci hissə “e” tonikalı çahargah məqamının istinad pillələrinə - tonika, kvarta və kvinta tonuna əsaslanır. Bu pillələr melodiya tədricən tətbiq olunur. Birinci periodun birinci cümləsi tonikaya istinad etməklə qurulur. Yüksələn və enən dalğavari inkişaf xətti məqamın müəyyən bir hissəsini – mayə ətrafından kvarta tonuna kimi əhatə edərək, mayədə tamamlanır. Bu da “Çahargah” muğamında “Mayə” şöbəsinin məqam əsasına uyğundur.

İkinci hissə improvizasiya xarakterli olub, məqam-tonallıq və faktura baxımından kənar hissələrdən fərqlənir. İkinci hissə yeni musiqi materialı ilə başlanır. İlk iki cümlədə (8 xanə) hissənin improvizasiya xarakterli olması özünü göstərir ki, bu da birinci hissə ilə təzadlıq təşkil edir. Melodik quruluş tonikanın kvinta tonuna (“h”) əsaslanır və bu pillə ətrafında dolanan frazalardan əmələ gəlir. Bu cümlə faktura və melodik-ritmik xüsusiyyətlərinə görə əvvəllərdən fərqlənərək, məqam pillələri üzərində gəzişməni xatırladır və sonrakı musiqi məzmununu hazırlayır. Bu gəzişmə fonunda səslənən harmonik səs birləşmələri həm fakturanın dolğunlaşmasına, həm də yeni tonallığa keçidin hazırlanmasına səbəb olur. Nəzərdən keçirdiyimiz pyesin ikinci hissəsi işləmə xarakterli olub, məqam-intonasiya baxımından qeyri-sabit səciyyə daşıyır. Bu hissənin istinad pilləsi baxımından muğamla fərqliliklər özünü göstərir. Belə ki, muğamın mayə mərhələsindən sonra gələn ikinci mərhələsində kvinta tonallığına və “Hasar” şöbəsinə keçid, daha sonra isə IX yüksəlmiş pilləyə istinad edən “Müxalif” şöbəsinə yeni məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin bərqərar olması özünü göstərir. Nəzərdən keçirdiyimiz pyesin ikinci hissəsində isə IX pillə natural halda təzahür edir ki, bu da muğamdan fərqli olan məqam-intonasiyalarını önə çəkir.

Üçüncü hissə - pyesin kulminasiya mərhələsi olub, dinamik repriza kimi qəbul olunur. Bu hissənin musiqi materialı məqamın XI pilləsinə - məqamın üst

tonikasına, “e²” səsinə istinad edir. Burada mövzu bir oktava yuxarıda səslənir. Üçüncü hissənin sonuncu cümləsi koda əhəmiyyəti daşıyır. Burada aşağı istiqamətli hərəkətlə bir oktava həcmində tonikaya doğru qayıdış və tamamlanma verilir. Bu hissə muğamın sonuncu mərhələsinə uyğundur.

Çahargah məqamının istinad pillələrinə əsaslanmaqla, bəstəkar pyesin musiqi materialının inkişafında muğamdan gələn melodik inkişaf cəhətlərini və rəng janrına aid quruluş xüsusiyyətlərini əks etdirmiş və onları üçhissəli forma ilə uzlaşdırmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında muğamlarla yanaşı, rəng və təsnif kimi muğama aid janrlardan istifadəni qeyd edə bilərik. Təsnif janrının fortepiano musiqisində tətbiqi nümunələrinə isə Sevda İbrahimovanın yaradıcılığında rast gəlirik. Bu baxımdan S.İbrahimovanın “Azərbaycan təranələri” silsiləsi maraqlı tədqiqat materialı olub, xalq mahnı və təsniflərinin mövzuları əsasında fortepiano üçün 15 pyesdən ibarətdir.

Biz təsniflərə əsaslanan bir neçə nümunəni təhlil edərək, muğamla bağlı məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinə, təsnifin melodik məzmunundan istifadə məsələlərinə nəzər salmışıq. Təsnif melodiyaları ilə bağlı pyeslərin məqam əsası artıq onların adında öz əksini tapır. Belə ki, “Rast” təsnifləri - rast, “Şur”, “Dilkeş”, “Bayatı-kürd” təsnifləri - şur, “Segah”, “Şikəsteyi-fars”, “Sarənc” təsnifləri - segah, “Müxalif” təsnifi çahargah məqamlarına əsaslanır, pyeslərin melodik və harmonik xüsusiyyətləri məqam əsası ilə bağlıdır. Hər bir pyes özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənir.

Məsələn, “Rast” təsnifi “Ey məhvəşim, mehparəsən” pyesinin quruluşu rast məqamının istinad pillələri ilə əlaqədardır. Pyesdə bəstəkar təsnif melodiyasından müəyyən dəyişikliklərlə, həm instrumental girişin mövzusunda, həm vokal melodiyanın mövzusunda istifadə edərək, onların əsasında iki hissəli mürəkkəb quruluşlu instrumental pyes yaratmışdır. Bu baxımdan pyesdə rəng janrının xüsusiyyətləri ilə yaxınlıq özünü göstərir. Əsərin quruluşunda və melodik inkişafında variantlı cəhətlər qabarıq surətdə təzahür edir.

S.İbrahimova tərəfindən “Bahar oldu yenə, güllər” başlıqlı “Bayatı-kürd” təsnifi əsasında bəstələnmiş pyes “h” tonikalı şur məqamına əsaslanır ki, bu göstərilən muğam şöbəsinin tonallığına uyğundur. Pyesdə təsnif melodiyası saxlanılaraq, mürəkkəb inkişafli faktura daxilində işlənir və bunun nəticəsində ilkin mənbədən uzaqlaşma özünü göstərir. Pyesin əsas mövzusu diapazon baxımından yığcam, kvarta həcmli olsa da, geniş dalğavari müşayiət onun əhatə dairəsini artırır. Burada müşayiət tonikaya istinad edərək qurulur, melodik xətt isə kvinta tonu ətrafında gəzişməklə əmələ gəlir. Eyni zamanda, faktura təbəqələrində özünü göstərən səsaltı xətlərdə və səs birləşmələrində xromatizmlərə çox yol verilir ki, bu da musiqi dilinin mürəkkəbləşdirilməsinə səbəb olur. Burada şur məqamı üçün səciyyəvi olan xromatik dəyişikliklərdən də istifadə olunur.

Məcmuədəki segah məqamına əsaslanan təsnif melodiylarından “Şikəsteyi-fars” şöbəsi ilə bağlı olan “Bülbüllər oxur” adlı təsnif melodiyasının əsasında bəstələnmiş pyes “e” tonikalı segah məqamına əsaslanır. “Şikəsteyi-fars” “Segah” muğamının əsas şöbəsidir. Onun melodik quruluşu məqamın II – IV – VI pillələrinə (“c – e – g”) əsaslanır və bu pillələr həm də məqamın harmonik quruluşunu əmələ gətirir. Segah məqamına əsaslanan melodiylar üçün səciyyəvi olan istinad pillələrindən biri də VII pillə - kvarta tonudur ki, bu da “Mübərriqə” şöbəsində özünü göstərir və bu şöbə də “Şikəsteyi-fars”la əlaqədardır. Məqamın qeyd olunan pillələri pyesin quruluşunun əsasını təşkil edir. Pyesin quruluşunda variantlı inkişaf xüsusiyyətləri aparıcı rol oynayır. Əsər iki mövzudan ibarətdir. Hər bir mövzu növbə ilə variantlı şəkildə təkrarlanaraq, pyesin forma quruluşunu əmələ gətirir.

Muğam proqramlı fortepiano əsərlərindən S.İbrahimovanın “Muğam sədaları” silsiləsi maraqlı keyfiyyətlərə malikdir. Silsilə Azərbaycan muğamlarının intonasiyalarına əsaslanan yeddi pyesdən ibarət olub, rast, şur, segah, çahargah, bayatı-şiraz, şüştər, hümayun məqamları üzərində qurulmuşdur. Bəstəkar hər pyesin əvvəlində “Rast sədası”, “Şur sədası”, “Segah sədası”, “Çahargah sədası”, “Bayatı-Şiraz sədası”, “Şüştər sədası”, “Hümayun sədası” kimi adlarla müəyyən məqama aid kadensiyaların not yazısını təqdim edir və pyeslərin məqam-intonasiya

xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir. Verilən kadensiyalar müvafiq muğamın melodik quruluşunu, məqam əsasını əks etdirir və pyeslərin mövzu əsasını təşkil edir.

Silsilədəki pyeslər göstərilən muğam sədalarına əsaslanmaqla yanaşı, proqramlı adlar daşıyır: “Segah sədası” - “Əziz anama”; “Şüştər sədası” - “Oyun”; “Hümayun sədası” - “Xahiş”; “Çahargah sədası” - “Mərd olaq”; “Bayatı-şiraz sədası” - “Lirik mahnı”; “Rast sədası” - “Cəsur dost”; “Şur sədası” - “Unudulmaz vətən” adlanır. Hər bir pyes müəyyən muğam sədasının məqam əsası ilə bağlı olmaqla yanaşı, həmçinin, onun obrazlı məzmununu və xarakterini müəyyənləşdirən vasitəyə çevrilir. Bəstəkar “muğam sədaları”ndan – muğamın məqam əsasından istifadə edərək, uşaq dünyasını təcəssüm etdirməyə çalışmışdır.

Silsilə təzadlıq prinsipi əsasında təşkil olunmuşdur. Burada lirik əhval-ruhiyyəli pyeslər gümrah xarakterli pyeslərlə, şən xarakterli pyeslər kədərli pyeslərlə növbələşir. Pyesin məzmunu və xarakteri onun məqam əsası ilə sıx bağlıdır. Bu baxımdan onları Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərində verilmiş məqamların emosional təsir xüsusiyyətlərinə görə: rastı – mərd, gümrah, şuru – lirik, şən, segahı – məhəbbət, şüştəri dərin kədər, çahargahı – həyəcan, ehtiras, bayatı-şirazı – qəmginlik, hümayunu – daha dərin kədər hissi aşılaman məqamları kimi xarakterizə etmək olar [1, s. 16]. Bu fikir S.İbrahimovanın “Muğam sədaları” fortepiano silsiləsindəki pyeslərin məzmun və xarakterinə görə səciyyələndirilməsində əsas götürülə bilər. Belə ki, pyeslərin daşdığı əhval-ruhiyyə onların proqramlı məzmunundan və məqam əsasından irəli gəlir.

Silsilədəki pyeslərdə musiqi dilinin xüsusiyyətləri də məqam əsası ilə bağlıdır. Burada “Muğam sədaları” bilavasitə musiqinin məqam əsası ilə birbaşa əlaqələri proqramlaşdırır. “Muğam sədaları” – müvafiq muğamın məqam əsası üzərində qurulan intonasiya əsasını nəzərdə tutur. Bu məqam-intonasiyaların melodiyalarda tətbiqi müxtəlif üsullarla həyata keçirilir. Pyeslərdə xüsusilə variantlı inkişaf üsulları özünü qabarıq göstərir. Belə ki, pyesin əvvəlində təqdim olunmuş muğam sədasını – məqam-intonasiya özəyini təşkil edən kiçik ibarələrin variantlı təkrarlanması və ya sekvensiyavari hərəkəti melodiyanın geniş surətdə

inkişaf etdirilməsinə şərait yaradır. Eyni zamanda, məqam-intonasiya xüsusiyyətləri əsərin harmonik quruluşunun əsasına çevrilir və harmonik fon məqamın istinad pillələrindən təşkil olunur.

“Muğam sədaları” silsiləsindəki pyeslərin musiqi dilinin təhlilindən göründüyü kimi, silsilənin ümumi proqramlı adı onun tərkibinə daxil olan pyeslərin yeddi əsas muğamla bağlılığını göstərir. Muğamlara uyğun olaraq məqam-intonasiya xüsusiyyətləri bəstəkar tərəfindən “muğam sədası” kimi adlandırılır. Bu pyeslərin əsas mövzusu müəyyən bir “muğam sədası” - məqam-intonasiya xüsusiyyətləri üzərində qurulur. Melodik xətdə və harmonik quruluş məqamın istinad pillələrinə, tonika ətrafında kadensiyalara əsaslanır. Beləliklə də “muğam səda”sı pyesin məqam-intonasiya inkişafının əsas hərəkətverici qüvvəsi kimi özünü qabarıq göstərir. Melodik quruluşda variantlı, sekvensiyalı, yüksələnən hərəkət formaları özünü göstərir ki, bunlar muğam ifaçılığında gələn ənənəvi cəhətlər kimi diqqəti cəlb edir. Pyeslərin harmonik quruluşunda ostinatlıq, məqam əsası ilə bağlı səs birləşmələri özünü qabarıq göstərir. Bütün bunlar S.İbrahimovanın fortepiano pyeslərinin məzmun və musiqi dilinin muğamla bağlı xüsusiyyətlərinin açılmasında mühüm rol oynayır.

Muğam proqramlı əsərlərdən biri kimi müraciət etdiyimiz C.Quliyevin “Muğam səssıralarında interlüdiyalarla yeddi pyes” silsiləsi hazırlanmış royal üçün bəstələnmişdir. Əsər bəstəkarın muğama özünəməxsus yanaşması baxımından diqqətəlayiqdir. Bu əsərdə C.Quliyevin muğamdan istifadə etməsi maraqlı yollarla həyata keçirilmişdir.

“Muğam səssıralarında interlüdiyalarla yeddi pyes” silsiləsi aşağıdakı hissələrdən ibarətdir: Prelüd; 1. Rast; İnterlüd; 2. Bayatı-Şiraz; İnterlüd; 3. Segah; İnterlüd; 4. Şüştər; İnterlüd; 5. Çahargah; İnterlüd; 6. Hümayun; İnterlüd; 7. Şur. Silsilədə muğam adları ilə bağlı şöbələr improvizasiya üslubundadır, prelüd və interlüdlər isə dəqiq metro-ritmik ölçülüdür. Silsilənin daxilində hissələrin bu şəkildə ardıcıllaşması muğam dəstgahının quruluşunu xatırladır. Muğam dəstgahına xas olan silsilə quruluşunda improvizasiya üslublu muğam şöbələrinin dəqiq ölçülü rənglərlə növbələşməsi nəzərdən keçirdiyimiz silsilənin

quruluşunda özünü göstərərək, dəstgah formasını əks etdirir. Lakin silsilənin əsas xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bəstəkar dəstgahda olduğu kimi bir muğamın çərçivəsinə qapanmır; o, yeddi əsas muğamın səs sırasından və məqam-intonasiya əsaslarından istifadə edir. Bu da müəllifə muğamın müasir musiqi texnikası ilə işlənilməsi baxımından geniş imkanlar açmışdır.

Göründüyü kimi, silsilədə muğama aid iki janrın – muğam şöbələrinin və rənglərin üslub xüsusiyyətlərindən istifadə olunmuşdur. Bunlardan muğam şöbələrinə uyğun olanlar muğam adları ilə bağlı olub, məqama əsaslanan improvizasiya xarakterli nömrələrdir. Rənglərə uyğun olanlar isə dəqiq metro-ritmik əsasa malik prelüd və interlüdiyalardır. Bu nömrələr silsilədəki yerinə və musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə görə fərqlidir. Onların ardıcılılaşması isə təzadlıq prinsipini önə çəkir. Burada muğamla bağlı daha bir cəhət ondan ibarətdir ki, muğam adlı improvizasiyalı nömrələrin prelüd və interlüdiyalarla növbələşməsi silsilədə rəngarənglik yaratmaqla bir məqamdan digərinə keçidi təmin edir və onları əlaqələndirir. Muğam dəstgahlarında da muğam şöbələri arasında rənglərin ifa olunması ilə bu cəhət özünü göstərir.

Prelüd və interlüdiyalarda royala səsənlənməsində, müəyyən müdaxilələrlə ud alətinin səsinə, qoşa-nağaranın çalğısına, divar saatının zənginə bənzətmələr öz əksini tapır. Alətin bu cür səsənlənməsi üçün müəllif qabaqcadan royala hazırlanmasına dair xüsusi göstərişlər vermişdir ki, bunun sayəsində royala çoxcəhətli səsənlənməsi muğam ifaçılığı üçün səciyyəvi olan cəhətləri əks etdirir. Müəllif tərəfindən verilmiş 3 bənddən ibarət ifa üçün göstərişlər silsilənin nəşrinin əvvəlində göstərilən şəkildə, konkret notlarla əlaqədar olaraq qeyd olunmuşdur.

1-ci bənd kontr-oktava və böyük oktavanın səsləri ilə bağlıdır:



“Simplərin arasına yumşaq lastik yerləşdirərək, royala səsənlənməsini yumşaltmaq, udun səsinə bənzətmək lazımdır” [6].

2-ci bənd üçüncü oktavanın səsləri ilə əlaqədar tətbiq olunmalıdır:



“Simlərin arasına çox sıx şəkildə lastik yerləşdirmək lazımdır – səslərin yüksəkliyi eşidilməməlidir. Royalın səsi qoşa nağaranın səsinə bənzəməlidir” [6].

3-cü bənd ikinci oktava “gis” səsi ilə bağlıdır:



“Bu səsin iki siminin, təxminən, ortasına 3,5 mm. Yoğunluğunda, 4 sm. uzunluğunda metal şurup yerləşdirmək lazımdır. Səslənmə divar saatının zənginə bənzəməlidir” [6].

Bütün bu dəyişikliklər sayəsində rəngarəng tembr boyaları əldə edilir ki, bu da fortepianonun səslənməsini muğam ifaçılığına yaxınlaşdırır. Forteplanonun pillələrinin bu cür dəyişdirilməsi silsilədə yalnız prelüd və interlüdlərdə istifadə olunur. Belə ki, aşağı registrdəki dəyişikliklər əgər udun tembrini əldə etməyə imkan verirsə, yuxarı registrdəki dəyişikliklərlə qoşa nağaranın səslənməsi əldə olunur. Prelüd və interlüdiyalarda bu iki təbəqənin yanaşı səslənməsi faktiki olaraq ud və qoşa nağaranın ifasında səslənən instrumental musiqi nümunələrini – rəngləri xatırladır.

Prelüd və interlüdiyaların musiqi materialı oxşar olub, variantlı dəyişikliklərlə özünü göstərir, lakin ümumi quruluş xüsusiyyətlərinə görə bu pyeslərdə ostinatlıq qabarıq surətdə üzə çıxır.

Prelüdü başlanğıcında verilən “gis²” səsi ayrılıqda silsilə boyu özünü qabarıq göstərmir və yalnız silsilənin sonuncu nömrəsi (“Şur”) bu səslə bitir ki, bu da sanki səslənməni çərçivəyə alan arka əhəmiyyəti daşıyır. Bəstəkarın bu səsi saat zənginə bənzətməsi də rəmzi mənada, muğamın zamana sığmayan geniş hüdudlu olması kimi yozula bilər. Maraqlıdır ki, silsilə daxilindəki muğam adlı pyeslərdə musiqi materialının inkişafı böyük oktava və ikinci oktava hüdudunda “gis” səsi arasında cərəyan edir, bu baxımdan həmin səs musiqi quruluşunda çərçivə mahiyyəti daşıyır. Bu səs muğam pyeslərində həm də istinad pilləsinə

çevrilir. Prelüd və interlüdiyaların sonluğu da “gis²” (bəzən buna yaxın olan “as²”, “fis²”, “g²”) səsi ilə bitir ki, bu da silsilənin məqam-intonasiya baxımından vəhdətinə imkan verir.

Prelüdda və interlüdiyalarda mövzu variantlı şəkildə səslənir. Bununla bəstəkar sanki fortepiano əsərinin səslənməsində muğam ifaçılığına xas olan tembr zənginliyini əks etdirməyə çalışmışdır. İnterlüdiyalarda diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri mövzunun bas registrdə, müşayiətin zil registrdə səslənməsi ilə bağlıdır. Belə ki, zil registrdəki melodik özəklərin ostinat zərqli səslənmələri fonunda melodik ibarələrin quruluşunda dəyişikliklər özünü göstərir.

Silsilədəki muğam adlı pyeslərdə melodik quruluş müvafiq məqamın səssirasına əsaslanan seriyalardan ibarətdir. Bəstəkar məqamlardan sərbəst surətdə istifadə etmişdir. O, müəyyən məqamın pillələrini qruplaşdırmışdır. Bu zaman o, məqama xas olan kadensiya ibarələrinə əsaslanmışdır. Hər bir pyesdə özünü göstərən seriya sisteminin qurulması və inkişaf etdirilməsi məhz məqamın kadans xüsusiyyətləri ilə sıx bağlıdır.

Muğam adlarına uyğun pyeslər sərbəst improvizasiya xarakterlidir. Geniş səs diapazonuna malik olan melodiylar muğamla eyniadlı məqamlarının pillələri üzərində qurulur. Müəllif məqamın səssirasından elə pillələri seçir ki, onların vasitəsilə muğamın mayə ətrafında qurulan məqam-intonasiyalarına və kadensiyalara uyğun özəkləri qruplaşdırır. Beləliklə də pyesin proqramlı adına uyğun olaraq, eyniadlı məqamın səssirası üzərində motiv sistemini əsaslandırır.

Məsələn, “Rast” pyesində əsas istinad pilləsi “e¹” və “gis¹” səsləridir. Musiqi materialı iki melodik təbəqədə - alt və üst hərəkət xəttində inkişaf etdirilir. Bu təbəqələr müəyyən pillələr ətrafında qurulur. Üst təbəqə - “gis” səsi, alt təbəqə “e” səsi ətrafında qruplaşdırılır. Bu iki səs dayaq pilləsi kimi melodik inkişafda bir-birilə əlaqədar olub, məqam əsasının tamlığına xidmət edir. Pyesin musiqi materialının inkişafı orta registrdə, əvvəlcə oktava çərçivəsində (“h” – “h¹”) cərəyan edir, sonrakı mərhələlərdə genişlənərək, daha yüksək pillələr əhatə olunur. Pyes boyu bu səslər ətrafında melodik işləmələrdən sonra, sonda üst və alt melodik xətlərin “e” səsində tamamlanması qeyd olunmalıdır. Burada “gis” səsinin -

mayənin üst tersiyası kimi və “h” səsinin - mayənin kvinta tonu kimi mayəyə həll olması üzə çıxır. Alt melodik təbəqədə dayaq pilləsi kimi özünü göstərən “e” səsi inkişaf prosesində mayə pilləsi kimi tamamlayıcı əhəmiyyət daşıyır. Sonda “e” səsi ətrafında qurulan geniş tamamlayıcı kadensiya pillələrin funksional əhəmiyyətini aydın göstərir. Hər iki təbəqədə istinad pillə ətrafında gəzişmə və aparıcı səslərin həll olunması, kiçik həcmli ibarələrin rəngarəng ritmik şəkillərlə düzülüşü arasıkəsilməz improvizasiyalı melodik xətti əmələ gətirir. Göründüyü kimi, pyesin inkişafında melodik təbəqələrin mərhələli inkişafı rast məqamının istinad pillələri ətrafında qurulan hərəkət xətti ilə bağlıdır.

“Bayatı-Şiraz” pyesinin səs diapazonu genişdir, melodiya məqam pillələri üzərində dalğavari hərəkətə əsaslanır. Melodik inkişafda zirvədən enən və yenidən yüksələn hərəkət xətti, geniş intervallara sıçrayışlar üstünlük təşkil edir. Bu cür sıçrayışlı hərəkətə baxmayaraq, “g” və “c” səsləri melodiya dayaq pillələri kimi özünü göstərir, pyesdə bayatı-şiraz məqamının iki tonallığından istifadə olunmuşdur.

“Segah” pyesi “e” mayəli segah məqamındadır, pyesin melodik quruluşunda bu məqam üçün səciyyəvi olan dayaq pillələri – “c”, “g” özünü qabarıq göstərir. Melodik xəttə bu pillələr geniş diapazonlu sıçrayışların dayaq nöqtəsinə çevrilir. Pyesin inkişaf xəttində “e” səsi ətrafında qurulan kadensiya ibarələri xüsusi əhəmiyyətə malikdir və segah məqam-intonasiyalarını qabarıq üzə çıxarır. Pyes bu səsdə tamamlanır.

“Şüştər” pyesi məqamın pillələri üzərində qərarlaşan harmonik ahənglərdən ibarətdir. Şüştər məqamının səssırası: cis-d-e-f-gis-a-h-c, kənar səslər (“cis”, “c”) ixtisar olunmaqla şaquli səs birləşməsi şəklində istifadə olunur. Bu ahənglər müxtəlif uzunluq çərçivəsində qruplaşdırılaraq musiqi fakturasına daxil edilir. Hamonik səs birləşmələrində şüştərin dayaq pillələri “a” və “e” səsləri məqam-intonasiyanın möhkəmləndirilməsinə və sonda “e” səsində tamamlanmasına xidmət edir.

“Çahargah” pyesi “cis” mayəli çahargah məqamına əsaslanarsa da, bu səs dayaq pillə kimi yalnız pyesin sonunda özünü göstərir. Pyesin əsas melodik özəyi

“dis-e-f” səslərinə əsaslanan melodik qruplaşmanın müxtəlif şəkil dəyişmələrindən ibarətdir. Pyes boyu geniş diapazonlu sıçrayışlarla verilən bu melodik ibarələrin həcmi getdikcə çıxlaşaraq, sonda “cis” səsində doğru yönəldilir. Sonda bu səs ətrafında gəzişmələrə əsaslanan kadensiya verilir.

“Hümayun” pyesində “g” səsi dayaq pilləsi kimi çıxış edir. Pyesin geniş sıçrayışlara əsaslanan dalğavari melodiyasında məqam-intonasiyaları öz əksini tapır. Məqamın dayaq pilləsi “g” ətrafında cəmləşən bu sıçrayışlı hərəkətdə pillələrinin arasındakı geniş interval həcmninin tədricən kiçildiyini və bu səsə doğru yönəldiyini izləyə bilərik. Pyesdə inkişafın yeni fazası “fis” səsində istinad edir. Sonda pyes “e” səsində tamamlanır. Hümayunun səs sırasında “g” – “fis” – “e” səslərinin növbə ilə məqamın istinad pilləsi kimi verilməsi, məqamın bu pillələr ətrafında cəmləşən əsas intonasiya əsasını qabarıq surətdə göstərir: “dis-e-fis-g”. Qeyd etmək lazımdır ki, hümayun məqamının başlıca dayaq pillələri, əsas məqam-intonasiya özəyini təşkil edən melodik fraza və kadensiya ibarələri məhz bu pillələr ətrafında yerləşir.

“Şur” pyesi “e” mayəli şur məqamına əsaslanır. Pyes bu məqam üçün səciyyəvi əhəmiyyət daşıyan intonasiya özəyi ilə başlanır. Mayə ətrafında qurulan triollu hərəkət, üst kvartaya sıçrayışlar, mayəyə doğru pilləvari enişlər şur məqamının əsas melodik özəkləridir. Bununla yanaşı, melodik quruluşda məqamın digər dayaq pillələrinə – “a”, “h”, “d” və s. səslərə istinad özünü göstərir. Bu pillələr ətrafında qurulan melodik hərəkət başlanğıc formulun müxtəlif şəkil dəyişmələrinə - çevrilmiş, əks istiqamətli və s. hərəkət xəttinə əsaslanır. İnkişaf prosesində ritmik şəkil dəyişmələri – ritmin xırdalanması, nüxtəlif qruplaşdırmalar (triollar, septollar və s.) böyük rol oynayır. Pyesin melodik quruluşunun ümumi inkişafı yüksələn-enən musiqi dalğaları əmələ gətirir. Bütün bunlar pyesin musiqi materialını muğam melodiyasının səslənməsinə yaxınlaşdırır.

C.Quliyevin “Muğam səssizlərində intelüdiyalar ilə yeddi pyes” silsiləsində muğam təzahürləri olduqca qabarıq olub, bir sıra cəhətlərdə üzə çıxır: muğam dəstgahının silsiləşəkili forma olaması təzadlı quruluş xüsusiyyətlərinə malik dərnaməd, muğam şöbəsi və rəng tipli musiqi nümunələrinin növbələşməsində

özünü göstərir. Muğamın məqam-intonasiya xüsusiyyətləri silsilədə geniş miqyasda bütün məqam səs sıralarının əhatə olunmasına əsaslanır. Bu da muğam dəstgahı formasının məqam çərçivəsindən kənara çıxmaqla bəstəkara geniş imkanlar verir. Muğamın forma quruluşunda özünü göstərən janrların – dəräməd, rəng kimi instrumental janrların əsas xüsusiyyətini təşkil edən ritmin rolunun qabardılması silsilədəki prelüd və interlüdiyalarda təzahür edir.

Beləliklə, muğam adları ilə bağlı pyeslərin məzmunu olduqca rəngarəng olub, muğama xas lirika ilə yanaşı, müxtəlif əhval-ruhiyyənin təsvirini əks etdirir. Əsərlərin melodik və ritmik quruluşundakı sərbəstlik muğam şöbələrin improvizasiyalı üslubunu, eləcə də muğama aid rəng və təsnif janrlarının üslub keyfiyyətlərini qabarıq təcəssüm etdirir. Pyeslərdə məqam-intonasiya xüsusiyyətləri özünü aydın surətdə büruzə verir. Bütün bunlar muğamın məqam-intonasiya, melodik forma və metro-ritmik xüsusiyyətlərinin bəstəkar yaradıcılığında təzahürlərinin bariz nümunəsidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları / Ü.Ə.Hacıbəyli Bakı: Apostrof çap evi, – 2010. – 176 s.
2. İsmayılov, M.C. Azərbaycan musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsi / M.C.İsmayılov. – Bakı: MTM İnnovation. – 2016. – 224 s.
3. Həsənova, C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. Dərs vəsaiti / C.İ.Həsənova. – Bakı: Elm və təhsil. – 2012. – 232 s.
4. İbrahimova, S.M. Azərbaycan təranələri. [Notlar] / – Bakı: Mars-Print. – 2009. – 44 s.
5. İbrahimova, S.M. Xüsusi pedaqoji hazırlıq kursu üzrə Müntəxəbat. [Notlar] / – Bakı: Adiloğlu, – 2008. – 264 s.
6. Quliyev, C.R. Muğam səssıralarında interlüdiyalarla yeddi pyes. Hazırlanmış fortepiano üçün. [Notlar] / – Bakı: Çinar-çap. – 2008. – 19 s.

7. Zeynallı, A.Z. Çahargah. Fortepiano üçün. [Notlar] / – Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı. – 1955. – 5 s.

НИГЯР АБАСЛЫ

Ключевые слова: *Фортепиано, мугам, программа, стиль, лад, мелодика.*

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросам использования мугама в фортепианном творчестве азербайджанских композиторов. Автор анализировал фортепианные пьесы, название которых связано с мугамами. В произведениях этого рода мугам рассматривается в нескольких аспектах: как программная основа произведения, как стилистическая особенность, как средство выражения музыкального языка. Выбор названия мугам как программы произведения обуславливает его содержание, стиль, ладово-интонационную, мелодическую структуру и ритмические особенности.

NIĞAR ABASLY

Keywords. piano, mugham, program, style, modus, melody.

SUMMARY

The article is devoted to the use of mugham in the piano works of Azerbaijani composers. The author analyzed piano pieces, the name of which is associated with mughams. In works of this kind, mugham is considered in several aspects: as the programmatic basis of the work, as a stylistic feature, as a means of expressing musical language. The choice of the name mugham as the program of the work determines its content, style, modus-intonation, melodic structure and rhythmic features.

UOT 78

FƏRHAD QURBANOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı

E-mail: masalli.onbirillik@bk.ru

**“MAHUR” MUĞAMININ
DİGƏR AZƏRBAYCAN MUĞAMLARI İLƏ ƏLAQƏSİNƏ DAİR**

Açar sözlər: *Mahur, muğam, dəstgah, Rast ailəsi, musiqişünaslıq.*

XÜLASƏ

Məqalədə “Mahur” muğamının digər “Rast” ailəsinə daxil olan Azərbaycan muğamları ilə əlaqənin tədqiqinin aktuallığı əsaslandırılır. Problemin öyrənilməsinin əsas aspekt və parametrləri müəyyən olunur.

Müasir Azərbaycan musiqi elminin ən aktual problemlərindən biri Azərbaycan muğamlarının öyrənilməsidir. Şifahi ənənəli professional musiqinin aparıcı janrı olan muğam Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əsasını təşkil edir. Mürəkkəb və ziddiyyətli hadisələrlə zəngin olan müasir mədəni dövrdə dövlət tərəfindən bu ulu sənətə göstərilən dərin diqqət və qayğının nəticəsi olaraq Azərbaycan muğamının YUNESKO-nun “Bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi mədəni irsinin şah əsəri” siyahısına daxil edilməsi mümkün olmuşdur. Belə böyük nailiyyətlər sırasında ölkəmizdə keçirilən Beynəlxalq Muğam Festivalları (2009, 2011, 2013, 2015, 2018) və bu festivallar çərçivəsində müxtəlif mövzulara həsr edilən elmi simpoziumların təşkili muğam sənətinin elmi-nəzəri, tarixi-kulturoloji, dini-fəlsəfi, ədəbi-bədii və s. aspektləri haqda fikir mübadilələrinin aparılmasına geniş imkan yaratmışdır.

Lakin bütün bunlarla yanaşı, Azərbaycan muğamlarının hər birinin həm özünəməxsus, fərdi cəhətlərinin öyrənilməsi, həm də digər muğamlarla əlaqələrinin, müqayisəli tədqiqinin aparılması hələ də musiqişünaslıqda həllini gözləyən aktual problemlərindən biri kimi qarşıda durur. Belə sistemli tədqiqatların aparılması muğamların dərinədən öyrənilməsi üçün yeni perspektivlər açır.

Azərbaycan muğamlarının tədqiqi milli musiqişünaslığın prioritet istiqamətlərindən biridir. Belə ki, XX əsrdə bu istiqamət üzrə Azərbaycan musiqişünaslığında çox sayda tədqiqat işləri meydana gəlmişdir. Artıq milli musiqi elmində “muğamşünaslıq” kimi böyük istiqamətin əsası qoyulmuşdur. Muğam müxtəlif aspektlərdən tədqiqatçılarımız tərəfindən araşdırılmışdır.

Azərbaycan musiqi elmində yeni mərhələni təşkil edən Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsəri tədqiqatçılarımız üçün proqram əhəmiyyəti kəsb edirdi. Bu əsərdən təkan alaraq musiqişünaslar mərhələ-mərhələ muğamın elmi-nəzəri tədqiqinə müxtəlif rakurslardan yanaşmaq imkanı əldə etdilər. Üzeyir Hacıbəylinin ardınca Əfrasiyab Bədəlbəyli, Məmmədsaleh İsmayılov muğam sənətinin tarixi inkişafı, janr xüsusiyyətləri, nəzəri problemlərinə dair dəyərli elmi əsərlər yaratdılar.

XX əsrin ikinci yarısında muğamın tədqiqi ilə məşğul olan böyük bir tədqiqatçılar ordusu yetişmişdir. Bu zaman Azərbaycan musiqişünaslarını muğamların tarixi mənbələri, musiqi dili, formatəşkili, dramaturgiyası, janr xüsusiyyətləri ilə yanaşı onun fəlsəfi və kulturoloji aspektləri dərinədən maraqlandırır.

Muğamların nota alınması sahəsində əldə olunan nailiyyətlər onların tədqiqi üçün də geniş imkanlar açmışdır. Bu istiqamətdə XX əsrin I yarısında M.Maqomayev, Niyazi, T.Quliyev, Z.Bağirov, F.Əmirov, Q.Qarayev ilk not nümunələrini yazmğa başlamışlar. Əsrin ikinci yarısında isə N.Məmmədovun muğamları nota salması xüsusilə diqqəti cəlb edir.

Muğamların nota alınması işi XXI əsrdə də davam etdirilir. Bu dövrdə A.Əsədullayev, A.Əzimov, Ə. Məmmədli, R.Musazadə, F.Əzimli instrumental muğamları nota köçürərək onları dərs vəsaiti kimi təqdim edirlər. Bu, muğamların nəzərəi təhlilinin aparılmasına da əhəmiyyətli dərəcədə kömək edir.

Muğamların öyrənilməsində daha bir aspekt onların müqayisəli tədqiqidir. Müasir dövrdə bu sahədə də Azərbaycan musiqişünaslığında müəyyən işlər görülmüşdür. Burada biz daha çox Azərbaycan muğamını Yaxın və Orta Şərq xalqlarının makam sənəti ilə qarşılıqlı əlaqədə öyrənən tədqiqatlara rast gəlirik. Lakin bununla yanaşı, Azərbaycan muğamlarının daxili əlaqələri, onların müqayisəli tədqiqi hələ də milli musiqişünaslıqda öz həllini gözləyən problemlər sırasında durur. Bu səbəbdən bizim qarşıya qoyduğumuz problemin işlənməsinə dərin ehtiyac yarandığını deyə bilərik.

Bu problemin aktuallığı aşağıda göstərilən müddəalarla şərtlənir.

Məlumdur ki, Azərbaycan muğamı uzun və böyük tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Muğamlarımız təkamül nəticəsində formalaşmışlar. Hər bir tarixi dövrün əlaməti, xarakter cəhəti Azərbaycan muğamlarında öz əksini tapmışdır.

Bu sənətin qorunub saxlanılmasında, gələcək nəsillərə ötürülməsində, onun yeni-yeni şöbə və guşələrlə zənginləşdirilməsində ustad xanəndələrin və instrumentalistlərin xüsusi əməyi olmuşdur. Azərbaycanın muğam ustadlarının peşəkallığı sayəsində bu sənət unudulmamış, düzgün və dürüst şəkildə günümüzədək gəlib çatmışdır. Məhz Azərbaycan muğam ifaçılarının yüksək professionalizmi muğamların yeni növlərinin yaranmasını səbəb olmuşdur. Belə muğamlardan rast, segah, şur ailələrinə daxil olan muğamları xüsusi qeyd etmək istərdik.

“Rast” muğam ailəsinə daxil olan “Mahur” muğamının Azərbaycanda yayılmış “Mahur-Hindi” və “Orta Mahur” növləri də belə muğamlardandır ki, onların tədqiq edilməsi və öyrənilməsi, digər muğamlarla əlaqəsinin müəyyənləşdirilməsi milli musiqişünaslığın aktual nəzəri məsələlərindən biri kimi qarşıda durur. “Mahur” muğamının xüsusiyyətlərinin tədqiqi onun

genezisinin, təkamülünün, milli özünəməxsusluğunun digər muğamlarla müqayisəli aspektdə öyrənməyə imkan verir. Muğamın funksional məzmununun, dəstgah strukturunun onunla qohumluq əlaqəsində olan və olmayan muğamlarla müqayisəli təhlili - “Mahur” muğamını dərinlən və hərtərəfli öyrənməyə kömək edir.

“Mahur” muğamının Azərbaycanda çox sayda gözəl ifaçıları olsa da, bu muğam ali və orta ixtisas muğam təhsili sisteminin dərs proqramına daxil olursa da, “Mahur” muğamının Azərbaycan muğam ifaçılığında roluna dair cari mətbuatda müəyyən məqalələr həsr edilsə də, təəssüf ki, bunun haqqında ayrıca fundamental elmi tədqiqat işi aparılmamışdır. Xüsusilə, “Mahur”un digər muğamlarla əlaqəsi məsələləri araşdırılmamışdır.

Aydındır ki, “Mahur” muğamının “Rast” ailəsinə daxil olan muğamlarla – “Rast”, “Orta Mahur”, “Bayatı Qacar”, “Düğah”, “Qatar”, “Heyratı” ilə əlaqəsi daha parlaqdır. Bunu muğamların eyni lad əsasına malik olmaları daha qabarıq göstərir.

Azərbaycan lad sisteminin əlamətdar cəhətlərindən biri onun emosional- ifadəli tərəfidir. Dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərində Azərbaycan ladlarının emosional təsir gücünü qeyd edərək “Rast”ın dinləyicidə mərdlik və gümrəhlik hissi oyatdığını xüsusi olaraq vurğulamışdır (1). Akademik Zemfira Səfərova isə “Azərbaycan musiqi elmi” kitabında Əbdürrəhman Caminin rastı şən və sevincli hisslərin oyanması üçün layiqli hesab etdiyini, Mir Möhsün Nəvvabın məlumatına görə isə orta əsr alimlərinin rastı yaz mehinin əsməsi ilə əlaqələndirdiklərini göstərmişdir(8).

“Rast” muğam ailəsinə daxil olan muğamların, o cümlədən, “Mahur” muğam növlərinin şərhinə ilk dəfə olaraq Məmmədsaleh İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqinin janrları” kitabında (2) xüsusi yer ayrılmışdır. Bu əsərdə o, “Mahur-hindi” muğamını Rast ailəsinə daxil olan “Düğah”, “Bayatı-Qacar”, “Orta-Mahur” muğamları ilə müqayisədə göstərmiş və bunların arasında onu “istər məqam əsasına, istər melodiylarının

quruluşuna, istərsə də şöbələrinin xüsusiyyətlərinə görə “Rasta” uyğun gələn muğamlardan biri” kimi xarakterizə etmişdir (2, s. 66). Şübhəsiz, alimin bu müddəası daha dərin və mükəmməl təhlilin aparılmasını tələb edir. Belə ki, “Rast” ailəsinə daxil olan hər bir muğamın eyni lada əsaslanmasına baxmayaraq, onların hər birinin çoxlu emosional-ifadəli nüansları mövcuddur. Məhz həmin özünəməxsus nüanslar nəzərə alınaraq eyni lad əsasında olan müxtəlif muğamlarda müxtəlif emosional təsir oyadır. Məsələn, “Rast” möhtəşəm, ehtiramlı, müdrik xarakteri ilə seçilirsə, “Mahur-hindi” çoxşünəhtiraslı, döyüşkən ruhu ilə diqqəti cəlb edir, “Orta-Mahur” - “Rast” və “Mahur-hindi” muğamından daha gümrəh, parlaq və nikbin xarakter daşdığına görə fərqlənir, kiçik həcmli “Bayatı-Qacar” dalğınlıq, qəm-qüssə hissi oyadırsa, “Qatar” mərəd, gümrəh xarakter daşıyır.

Məmmədsaleh İsmayılovun “Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq əlaqələrinə” dair tədqiqatında artıq muğamlar arasında əlaqə yaradan vasitələrdən biri kimi müştərək muğam şöbələrinin rolu qeyd olunur. Alimin müşahidələrinə görə “*“İrak”, “Şikəste yi-fars”, “Üzzal”, “Sarənc”, “Vilayəti”, “Şahnaz”, “Müxalif”, “Tərkib” belə müştərək şöbələrdəndir ki, bunların vasitəsilə bir muğamdan münasib muğama keçmək olar*” (3, s. 69). Bu müddəadan çıxış edərək tədqiqatçının gəldiyi nəticəyə əsasən, *“bir sıra muğamlar üçün müştərək olan şöbələrin məqamtonallıqlarını nəzərə alsaq, onda muğamlarda vahid bir tonallıq deyil, bir neçə məqamtonallığın qarşı-qarşıya qoyulmasını deyə bilərik*” (3, s.69).

Məsələn, əyani nümunə üçün müəllif “Rast” muğamında, onun şöbələri ilə əlaqədar olaraq rast və segah ladlarının böyük tersiya yuxarı münasibətdə qarşı-qarşıya qoyulduğunu göstəri:

“Mayəyi-rast” - “Üşşaq” - “Hüseyni” (“sol” –rast)

“Şikəsteyi-fars” (“Xocəstə”) – “Mübərriqə” (“si” –segah, “xaric segah”)

“Mayə-Rast” – İrak” – “Pəncgah” – “Qərai” (“sol”-rast)

Bu prinsipə əsaslanaraq Rast ailəsinə daxil olan digər muğamlarda – “Mahur-hindi”, “Orta- mahur”, “Bayatı- Qacar”, “Dügah”da da belə bir tonal

özünü göstərir. Lakin Rastdan fərqli olaraq bu muğamlarda başqa tonal səviyyələr çıxış edir. Məsələn, **“Mahur-hindi”** muğamında:

“Mayə-mahur” – “Üşşaq” – “Hüseyni” (“do”-rast)

“Şikəsteyi-fars” – “Mübərriqə” (“mi” –segah, “Orta segah”)

“Əraq” – “Qərai” – “Mahura ayaq” (“do”-rast) .

“Orta Mahur”da:

“Mayə” - “Üşşaq” – “Hüseyni” (“fa”-rast)

“Şikəsteyi-fars” – “Mübərriqə” (“lya” –segah, “Mirzə Hüseyn” sagahı)

“Əşiran” – “Mahura ayaq” (“fa”-rast)

“Bayatı-Qacar”da:

“Mayə” - “Hüseyni” (“si-bemol” –rast)

“Şikəsteyi-fars” (“re” –segah, “Yalxın segah”)

“Zil Bayatı-Qacar” (“mi-bemol” –rast)

“Düğah”da:

“Mayə Düğah” - “Guşeyi Bayatı-Qacar” – “Hüseyni” (“mi-bemol” –rast)

“Şikəsteyi-fars” (“sol” –segah, “Haşım segah”, yaxud “Hüseynqulu segahı”)

“Dilrüba” - “Əraq” - “Rak” - “Ayaq” (“mi-bemol” –rast).

Göründüyü kimi, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi “Rast” ailəsinə daxil olan bütün muğamlarda ifa edilir. Əgər bu şöbə “Rast”, “Mahur-hindi” və “Orta Mahur” muğamlarında “Vilayəti” şöbəindən sonra gəlicə, “Bayatı-Qacar” və “Düğah”da “Hüseyni” şöbəinin ardınca səslənir. Ladintonasiya baxımından segaha aid olan bu şöbə “Rast” muğam dəstgahında “Xocəstə” adlanır.

“Rast” ailəsinə daxil olan bütün muğamlarda “Şikəsteyi-fars” şöbəsi “Segah” muğamında olduğı kimi, səciyyəvi xüsusiyyətləri saxlayır. Segah muğamında bu şöbə üçün ladın IV və VI pərdələri əsas istinad dayaq səslər olduğundan “Mahur” muğamlarında bunlar ladın VI və VIII, yəni mayənin üst tersiya və kvinta tonuna uyğun gəlir. Daha doğrusu, “Mahur-hindi”nin mayəsinin üst tersiyası mi-segahın mayəsinə bərabərləşərək yeni lad sferasına modulyasiya edir. Eynilə “Orta Mahur” muğamında da lya-segaha keçid baş verir.

“Mahur” muğamlarında “Şikəsteyi-fars” şöbəsi müxtəlif ifaçılıq ənənələrindən asılı olaraq fərqli variantlarda təqdim olunur. Məsələn, Ə.Məmmədlinin not yazısında “Mahur-hindi” muğamında göstərilən şöbənin ifasından dərhal sonra “Əraq” gəlsə, R.Musazadənin not yazısında bu şöbə “Mübərriqə”, “Mücrü”, “Əşiran” guşələri ilə birlikdə təmsil olunduqdan sonra “Əraq”a keçir. Ə.Məmmədlinin “Orta Mahur” muğamının not yazısında isə “Mahur-hindi”dən fərqli olaraq “Şikəsteyi-fars” şöbəsində “Mübərriqə” və “Əşiran” guşələrindən sonra Mahura ayaq verilir. Bundan əlavə, bəzi mahir qocaman tarzənlər “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin davamı kimi onu tamamlamaq üçün “Dilruba” guşəsindən istifadə etmişlər. Məsələn, Qurban Primov “Dilruba” guşəsini böyük məharətlə çalmışdır. Q.Prinovun ifasında bu guşə metroritmik cəhətdən maraqlı olmuşdur. R.Musazadənin təqdimatında “Düqah” muğam dəstgahında “Şikəsteyi-fars” şöbəsindən “Əraq”a keçid “Dilruba” guşəsi vasitəsilə edilir (6)

Deməli, “Mahur” muğamlarında segahdan rasta qayıdış fərqli adlar daşıyan guşələrlə baş versə də, məqsəd dəyişməz olaraq qalır. Mayəyə dönmə yolunda “Şikəsteyi-fars” şöbəsi bir trampolin rolunu oynadığına görə bütün muğamlarda eyni funksiyanı yerinə yetirir. “Düqah” muğamının dramaturji xəttində də bu şöbənin mövqeyi eyni prinsipə əsaslanır. Yalnız “Bayatı-Qacar” muğamında “Şikəsteyi-fars” şöbəsi sonrakı daha dərin inkişafa təkan verir və öz ardınca yeni lad ahənginin yaranmasına və kulminasiyaya doğru geniş yol açır.

Melodik material baxımından isə “Orta Mahur”un “Mübərriqə”si ilə “Rast” muğamının “Mübərriqə” şöbəsi arasında uyğunluq müşahidə olunur. Burada da, “Rast”da olduğu kimi, əsas istinad pərdələr ətrafında xırda melizmatik bəzəklərin (trio, forşlaq, mordent) tətbiqi obları bir-birinə yaxınlaşdırır. Lakin “Rast”la müayisədə “Orta Mahur”un “Mübərriqə”si daha dinamik və ətraflıdır.

“Mahur-hindi” və “Orta Mahur” muğamlarında “Şikəsteyi-fars” şöbəsinin melodik təşkili prinsip etibarilə eyni olsa da (mayənin kvinta tonallığına modulyasiya və kvinta tona istinad), fərqli cəhətlərə də malikdir. Belə ki, əgər

“Mahur-hindi”də şöbənin melodik quruluşu ardıcıl olaraq segahın əsas tonunun kvintasının, yəni Şikəsteyi-fars pərdəsinin (“sol”), mayə sagah (“mi”) və əsas tonun (“do”) oxunaraq variant inkişaf prinsipinə əsaslanırsa, “Orta Mahur”da melodik hərəkətin mərhələli inkişaf üzrə dalğavari quruluşu özünü göstərir. Belə ki, burada əvvəlcə, şöbənin əsas istinad pərdəsinə (“do”) “lya”-segahın birinci pərdəsindən “uçuşlu” passajla yanaşma və belə təşəbbüslü pafosla əldə olunan dayağın oktava aşağı köçürülməsi, daha sonra sagahın ladintonasiya təşkilində mühüm funksional rol oynayan əsas tonunun da (“fa”) vurğulanması buna əsas verir.

Segah ladına əsaslanan “Şikəsteyi-rast” şöbəsinin “Rast” ailəsinə daxil olan bütün muğamlarda (“Rast”da “Xocəstə”, “Orta mahur”da isə “Əşiran” adı altında), həmçinin, “Şur” və “Rahab” muğamlarında da çıxış etməsi onun rast, çur, segah ladına əsaslanan bu muğamlar arasında əlaqələndirici xüsusiyyətə malik olmasını göstərir.

Beləliklə, “Rast” ailəsinə daxil olan muğamlarda segahdan rasta keçid müxtəlif ifaçılıq məktəblərində formalaşan ənənəyə uyğun şəkildə yerinə yetirilir ki, bu da Azərbaycan muğam sənətinin mürəkkəbliyini və zənginliyini sübut edir.

“Mahur” muğamının digər Azərbaycan muğamı ilə qarşılıqlı əlaqədə olduğu şöbə “Vilayəti”dir. Bu şöbə “Rast” ailəsinə daxil olan muğamlardan yalnız “Rast”ın özündə, “Mahur-hindi”də və “Orta Mahur”da ifa olunur.

“Sol” - Rast muğamında “Vilayəti şöbəsi “re”- şura;

“Do” – “Mahur-hindi” muğamında “Vilayəti” “sol” şura;

“Fa”- “Orta mahur” muğamında “Vilayəti şöbəsi “do” şura keçid edir.

Hər üç muğamda malodik təşkil mayənin kvintasına (rast ladının VIII pərdəsi şurun mayəsinə bərabərləşir) istinad edir. Burada yeni lad sferasına keçid müşahidə edilir. Ladın IX və X pərdələrinin alterasiyası şur ladına modulyasiyanı bildirir. Xüsusilə, şurun mayəsinə (Rastda “re”, Mahur-hindidə “sol”, Orta-Mahurda “do” pərdəsi) yanaşmada bu lad üçün xarakter olan friqik sekundanın tətbiqi pərdələrin alterasiyasını törədir.

İstər “Mahur-hindi”də, istərsə də “Orta Mahur”da bu şöbənin melodik başlanğıcında əsas dayaq tona (mayənin kvintasına) əskildilmiş IX pərdədən yanaşma müşahidə olunur. Lakin melodik başlanğıc hər iki muğamda eyni olsa da, tematik açılış prosesində inkişafın yekunu eyni nöqtədə bitmir. Belə ki, “Orta Mahur”un “Vilayəti” şöbəsi “Mahur-hindi”nin eyniadlı şöbəindən fərqli olaraq mayədə deyil, mayənin kvintasında tamamlanır ki, bu da “Rast” muğamının “Vilayəti” şöbəsi ilə uyğunluq yaradır.

R.Musazadə “Mahur-hindi” muğamında Ə.Bakıxanovun ifaçılıq məktəbinə uyğun olaraq “Vilayəti” şöbəsinin “Rak-hindi” adı altında çalınmasını bildirir. (7, s.20). Məhz “Rak-hindi” olduğuna görə muğamın bu hissəsi “Rast”dakı kimi, mayənin kvinta tonallığında deyil, mayədə tamamlanır.

Ümumiyyətlə, “Vilayəti” şöbəsi “Mayə”dən fərqli olaraq lirik səciyyəli olduğuna görə daha çox məhəbbət hissi aşılrayır. Lakin bu şöbə kiçik olduğundan xanəndələr “Rast” muğamında bu hissləri daha da artırmaq məqsədilə ona “Dilkəş” və “Kürdü” şöbələrini əlavə edirlər. “Rast”dan fərqli olaraq “Mahur-hindi” və “Orta Mahur” muğamlarının instrumental ifasında bu şöbələrin istifadəsinə yol verilmir.

Bizim müraciət etdiyimiz “Mahur” muğamının digər Azərbaycan muğamları ilə əlaqəsinin öyrənilməsi problemi janrdaxili əlaqələr səviyyəsində Azərbaycan muğamlarının tədqiqində yeni yanaşmadır və milli musiqişünaslıqda belə bir tədqiqatın aparılması ilk dəfədir. Bundan irəli gələrək biz aşağıdakı vəzifələrin yerinə yetirilməsini məqsəduyğun hesab edirik:

-İlk növbədə, muğam sənətinin janrdaxili əlaqələr aspektindən problemin qoyuluşunun əsaslandırılması;

-“Mahur” muğamının Azərbaycan muğam sənəti sistemində özünəməxsusluğunu, növlərini, lad-intonasiya, ritmik və ifaçılıq xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsi;

-“Mahur” muğamının ”Rast” ailəsinə daxil olan muğamlarla qohumluq əlaqəsinin və bundan irəli gələrək onların oxşar və fərqli cəhətlərinin göstərilməsi: “Mahur-hindi” və “Rast”, “Mahur-hindi” və “Orta Mahur”, “Mahur” və “Bayatı-Qacar”, “Mahur və Dügah”, “Mahur və Qatar”.

-“Mahur” muğamının digər muğamlarla (şur, segah,şüştər və s.) əlaqəsinin nəzəri təhlilinin aparılması və s.

Azərbaycan muğam sənəti sistemində “Mahur” muğamının digər muğamlarla lad-tematik, kompozisiya, ifaçılıq xüsusiyyətləri, modellər və formullar səviyyəsində kompleks şəkildə öyrənilməsi bizim tərəfimizdən prioritet olaraq irəli sürülür. Bu üsulla aparılan təhlil “Rast” ailəsinə daxil olan muğamların birliyini göstərməyə geniş imkanlar yaradır, digər tərəfdən, onların sabit və dəyişkən, mobil tərəflərini aşkarlamağa kömək edir.

Belə bir fundamental işin yerinə yetirilməsi üçün tarixi-nəzəri və müqayisəli təhlil metodlarının tətbiqi məqsədəuyğundur. Məhz müqayisəli təhlil əsasında “Mahur” muğamının özünəməxsus, fərdi əlamətləri, həmçinin, bu muğamın Rast ailəsinə daxil olan muğamlarla oxşar, ümumi cəhətləri, həm də onun Rast ailəsinə daxil olmayan digər muğamlarla əlaqəsinin spesifikliyi aşkarlanır.

Bütün bunlar bir daha “Mahur” muğam ifaçılığının Azərbaycanda qədim və zəngin ənənəyə malik olduğunu təsdiqləyir və onun müfəssəl şəkildə, digər muğamlarla əlaqədə öyrənilməsini tələb edir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., Yazıçı, 1985, 151s.
2. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B., Işıq, 1984, 100s.;
3. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. B., Elm, 1991, 117s.
4. Məmmədov N. “Rast” və “Şahnaz”. Bakı, 1963; “Rast” . Moskva, 1978..
5. Məmmədli M. Azərbaycan muğamları. Bakı, 2010.
6. Musazadə R. “Dügah” dəstgahı. B. Adiloğlu, 2009, 239 s.

7. Musazadə R., Abdullayev A., Dadaşov F. Instrumental muğam tədrisi. B., 2014, 214s.
8. Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi. (XIII-XX əsrlər). B.; Elm, 1998.

ФАРХАД ГУРБАНОВ

О ВЗАИМОСВЯЗИ МУГАМА «МАХУР» С АЗЕРБАЙДЖАНСКИМИ МУГАМАМИ

Ключевые слова: “Махур”, мугам, дастгах, семейство “раст”, музыковедение.

РЕЗЮМЕ

В статье обосновывается актуальность исследования проблемы о связях между мугамом «Махур» и другими азербайджанскими мугамами вошедших в состав семейства «Раст», а также такими как шур, сегях и д. Определяются основные параметры и аспекты исследования данной проблемы.

FARHAD KURBANOV

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUGHAM “MAHUR” AND AZERBAIJANI MUGHAM

Keywords: “Mahur”, mugham, dastgah, the “rast” family, musicology.

SUMMARY

The article substantiates the relevance of the study of the problem of the links between the “Mahur” mugham and other Azerbaijani mughams which are members of the “Rast” family, as well as such as shur, shogi, shushter, etc. Additionally, the basic parameters and aspects of the study of this problem are determined.

XOREOQRAFIYA SƏNƏTİ

УДК 793.3.01

НАЗРИН МУСТАФАЕВА

Бакинская Академия Хореографии

E-mail: nazrinmustafaeva98@mail.ru>

ВЗАИМОСВЯЗЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ И АРТИСТИЗМА В АЭРОБНОЙ ГИМНАСТИКЕ

Ключевые слова: *хореография, спорт, гимнастика, аэробная гимнастика, артистизм.*

РЕЗЮМЕ

В статье говорится о взаимосвязи хореографической подготовки и артистизма в аэробной гимнастике. На современном этапе развития выполнение соревновательной программы предусматривает высокий профессионализм спортсмена, как исполнительского мастерства, так и артистичности. Участие команд Азербайджана в чемпионатах по аэробной гимнастике имеет важное значение.

Одной из современных направлений в гимнастике является аэробная гимнастика. Аэробная гимнастика - характеризуется способностью спортсменов исполнять непрерывные сложные и высокоинтенсивные соединения – образы, аэробных движений, соответствующих музыке.

Программа должна демонстрировать непрерывное движение, гибкость, силу и использование из семи основных шагов элементы трудности, выполненные с высокой степенью совершенства.

Под аэробными соединениями подразумевается комбинации основных аэробных шагов, сочетающихся с разноплановыми и разнообразными движениями руками. Движения руками выполняются в полном соответствии с музыкой чтобы создать динамические ритмичные и непрерывные последовательности движений с высокой и низкой интенсивностью воздействия.

Комбинации в аэробной гимнастике включают в себя элементы сложности - упражнения, которые имеют свою стоимость в баллах. Все элементы сложности разделяются на следующие группы

В международных соревнованиях есть 7 различных видов категорий : индивидуальное женское, индивидуальное мужское, пара, трио, групповое (пять спортсменов), аэро-степ и аэро-денс (восемь спортсменов).

Упражнения состоят из четырех групп элементов. Программа должна быть полностью исполнена под музыку.

На соревнованиях существуют особые требования к экипировке, количеству выполняемых элементов, количеству выполняемых партнерств, количеству элементов, выполняемых на полу, и переходам.

Выступления оцениваются в следующих областях: артистизм, исполнение, сложность, и председатель судейской коллегии определяет окончательные вычеты на основе сбавок, которые меняются с каждым кодом баллов. Если суммарные баллы одинаковы, победителем становится команда с более высокими баллами за исполнение.

На современном этапе развития, выполнение соревновательной программы в аэробной гимнастике характеризуется не только высоким уровнем исполнительского мастерства, но артистизмом.

Как и в других, сложно координационных и техник эстетических видах спорта в спортивной аэробике должны присутствовать гармония различных танцевальных комбинаций, высокое качество исполнения, эстетичность содержания программ.

Таким образом артистичность – это способность спортсменов преобразовать содержание от хорошо структурированного упражнения в

артистическое представление, чтобы выразить себя через высококачественный уровень движений, подобранных с учетом их половых различий, возраста. Общая оценка за артистизм рассчитывается из 10 баллов.

Понятие артистизма связано с хореографической структурой или замыслом упражнения и разнообразием содержания, взаимодействия партнеров, а также соотношением движения и музыки. Артистизм эстетически связывает элементы трудности с помощью элементов хореографии. Он требует творческого использования окружающего пространства, площади соревновательного ковра и пространства над ним, использования разнообразных движений, уровней, направлений, форм тела, скорости и ритма в представлении элементов трудности. Добиться более высоких критериев оценки за артистизм возможно при использовании средств хореографического искусства на учебно-тренировочных занятиях.

Под хореографической подготовкой в аэробной гимнастике следует понимать систему упражнений и методов воздействия, направленных на воспитание двигательной культуры гимнастов.

Занятия по хореографии в аэробной гимнастике проводятся также, как и в других гимнастических видах спорта, на основе техники и средств классического урока. Кроме этого, составной частью этих занятий может использоваться отработка определённых элементов спортивной аэробики (повороты, вращения). В основе успешного использования элементов хореографии в аэробной гимнастике должно лежать умение выбрать из большого числа существующих упражнений те, которые с наибольшей эффективностью способствуют и соответствуют решению конкретной задачи данного этапа подготовки спортсмена.

Хореографическими средствами для занимающихся аэробикой, должны быть танцевальные движения, комбинации, этюды, музыкально-ритмические задания, элементы классического экзерсиса, показательные упражнения.

Соответствий данным требованиям можно достичь только при наличии методики, учитывающей логически обоснованную последовательность

обучения. Исполнительское мастерство гимнастов необходимо совершенствовать направленным воздействием индивидуальной хореографической подготовленности на конечный результат.

Долгосрочная конечная цель аэробной гимнастики - включение в Олимпийские игры. Впервые чемпионат по аэробной гимнастике состоялся в 1984 году в Соединенных Штатах. Основанный Sport Fitness International, это был первый крупный чемпионат в этом виде спорта, предшествовавший чемпионату мира по аэробной гимнастике.

С 1988 г. отдельные мероприятия были разделены по полу. Этот вид спорта стал популярным во всем мире после того, как он приобрел популярность в США.

Соревновательная аэробная гимнастика регулируется Международной федерацией гимнастики (FIG). ФИЖ разрабатывает Правила соревнований и регулирует все аспекты международных соревнований.

В 1995 году ФИЖ признал спортивную аэробику новым видом спортивной гимнастики, организовал курсы судей и тренеров и организовал 1-й чемпионат мира по аэробной гимнастике в Париже (34 страны).

В 1997 году IWGA (Международная ассоциация всемирных игр) включила аэробную гимнастику в свою программу V Всемирных игр (Лахти, Финляндия).

С 1999 года Европейский союз гимнастики проводит чемпионаты Европы по аэробной гимнастике.

С 2000г. Чемпионаты мира проводятся каждые два года.

Включение аэробной гимнастики в программу 1-х Европейских игр, организованных в Баку в 2015г., дало толчок началу развития этого вида гимнастики в нашей стране с конца 2013г.

Как и во всех новых видах гимнастики, на первом этапе развития в сборную команду были привлечены иностранные спортсмены и специалисты. На соревнованиях Европейских игр по аэробной гимнастике Азербайджан был представлен в составе смешанной пары и группы.

Эльчин Мамедов, Айхан Ахмедли, Балаханым Ахмедова, Нармина

Гусейнова, Нигяр Ибрагимбейли, Имран Имранов, Акиф Керимли и Медина Мустафаева удостоились золотой медали в программе танцевальной аэробики на 11-м Чемпионате Европы по аэробной гимнастике, впервые проведенном в Баку в 2019г.

Азербайджанские гимнасты приняли участие в XI Всемирных играх, стартовавших 7 июля в американском городе Бирмингем (штат Алабама).

В соревнованиях по 36 видам спорта принимают участие представители 103 стран.

12 июля команда республики по аэробной гимнастике, в состав которой входят Айхан Ахмедли, Рауф Гаджиев, Нигяр Мирджалалли, Назрин Мустафаева, Сянан Махмудлу, Хадиджа Гулиева, Медина Мустафаева и Владимир Долматов, завоевали бронзовую медаль на соревнованиях в программе аэроденс. Данная награда является первой медалью, завоёванной командой Азербайджана на XI Всемирных играх.

AGF уделяет особое внимание подготовке специалистов по данному виду гимнастики в стране и повышению их профессиональной квалификации. С этой целью, в Азербайджане экспертами Академии FIG проводятся курсы 1-го и 2-го уровней для тренеров. Периодически со стороны федерации организуются тренерские и судейские курсы на национальном уровне.

Аэробная гимнастика это и оздоровительный, танцевальный, и силовой, и, конечно, прекрасный вид спорта. Ведь двигаться под музыку, вкладывать силу в каждое движение, делать всё четко, натянуто влияет на эмоциональное состояние, но гармонично развивает все мышцы и все физические качества: сложную координацию, общую и силовую выносливость, статическую и динамическую силу, гибкость.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алабин В.Г., Муллагильдина А.Я. Балет и спорт // Теория и практика физической культуры. 1991.
2. Головки А.В. Хореография в современных видах спорта // Теория и

практика физической культуры. - 2011.

3. Лисицкая Т.С. Хореография в гимнастике / Т.С. Лисицкая. – М.: Физкультура и спорт, 1984.
4. Правила соревнований по аэробной гимнастике. – М.: Технический комитет FIG, 2022-2024.
5. Смолевский В.М., Гавердовский Ю.К. Спортивная гимнастика: (Учебник для вузов физ. воспитания и спорта). – Киев. Олимп. лит., 1999.

NƏZRİN MUSTAFAYEVA
AEROBİKA GİMNASTİKASINDA
XOREOQRAFİK HAZIRLIĞ VƏ ARTİSTİZMİN ƏLAQƏSİ

Açar sözlər: *xoreoqrafiya, sport, gimnastika, aerobika gimnastikası, artistizm.*

XÜLASƏ

Məqalədə xoreoqrafik hazırlığın və artistik qabiliyyətin gimnastika ilə qarşılıqlığından bəhs edilir. Müasir mərhələdə idmançının yarış proqramının yerinə yetirilməsində yüksək peşəkarlığı, artizmi və ustalığı nəzərə alınır. Azərbaycan komandalarının aerobika gimnastika çempionatında iştirakı vscib əhəmiyyət kəsb edir.

NAZRİN MUSTAFAEVA
THE RELATIONSHIP OF CHOREOGRAPHY PREPARATION
AND ARTISTRY IN AEROBIC GYMNASTICS

Keywords: *choreography, sport, gymnastics, aerobic gymnastics, artistry.*

SUMMARY

The article talks about the connection between choreographic training and artistry in aerobic gymnastics. At the present stage of development, the implementation of the competitive programme provides the high professionalism of athlete, both in performance and artistry. The participation of Azerbaijan teams in the championships in aerobic gymnastics has the great importance.

UOT 793.3.01

MƏHƏMMƏD ABDULLAYEV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

E-mail: mehemmed.1978@mail.ru

MUSIQİ VƏ RƏQS: QARŞILIQLI ƏLAQƏNİN ASPEKTLƏRİ

Açar sözlər: *rəqs, musiqi, mədəniyyət, xoreoqrafik kompozisiya, sinkretizm.*

XÜLASƏ

Bu məqalə xoreoqrafiyanın ayrılmaz hissəsi kimi musiqidən bəhs edir. Musiqidə və rəqsdə ifadə vasitələrinin ahəngdar birləşməsi o zaman baş verə bilər ki, o, tamaşanın məzmununa, musiqi zövqününün inkişafına, musiqi əsərinin gözəlliyini dərk etməyə, musiqi və rəqs ifadə vasitələrinin ahəngdar birləşməsinə, qarşılıqlı əlaqəyə uyğun gəlsin.

Sinkretizm xalq yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi rəqs sənətində də əsas xüsusiyyətlərini saxlamışdır. Kökləri bəşəriyyətin qədim dövrlərinə dayanan rəqs, son nəticədə digər sənət növlərinin tərkib hissəsinə çevrilmiş, bununla da bu əlaqələrin möhkəmlənməsinə töhfə vermiş, rəqsin bədii-estetik əsaslarının formalaşmasına səbəb olmuşdur. Rəqs ibtidai insanın əsas ünsiyyət forması hesab olunur. Danışiq dilinin olmadığı dövrlərdə ibtidai insan öz duyğularını rəqs vasitəsilə ifadə etməyə çalışırdı. Təbii ki, o dövrlərdə qol və ayaqların hərəkətləri bu gün dərk etdiyimiz ritmi və harmoniyanı müəyyən edirdi.

Amma bu hərəkətlər müasir insanın qavrayışında rəqs anlayışına uyğun gələ bilməz. Amma bəşər cəmiyyəti inkişaf etdikcə rəqs onda öz yerini tapdı, digər sənət növləri ilə qarşılıqlı əlaqədə inkişaf etməyə davam etdi. Rəqsin əsas

komponenti, əlbəttə ki, musiqidir. Musiqinin ifası, mahnıların oxunması, bəzi ritmik nəğmələrin rəqsdə təcəssümü tədricən müxtəlif sosial-psixoloji, dini, məişət və əmək prosesləri ilə bilavasitə sıx əlaqədə inkişaf etməyə başladı. Xalq yaradıcılığının bütün janrlarında olduğu kimi, rəqsdə də insan əməyinin təzahürü canlı və emosional ifadə olunur.

Rəqsin əsas əlaqəsi və birliyi, əlbəttə ki, musiqi ilə bağlı idi. Musiqinin ifası, mahnıların və ya digər ritmik musiqi nömrələrinin rəqsin müşayiəti ilə oxunması müxtəlif sosial-psixoloji, dini, məişət və əmək prosesləri ilə sıx əlaqədə tədricən inkişaf etməyə başladı. Xalq yaradıcılığının hər hansı bir sahəsi kimi, rəqs də insan əməyinin parlaq ifadəsidir.

Məlumdur ki, musiqi ifa etmək bacarığı rəqsdən sonrakı dövrə aiddir. Məlumdur ki, ilk insan öz hisslərini, sevincini, qorxusunu müəyyən səslər çıxarmaqla ifadə edə bilirdi. Amma sırf melodik növbələri yerinə yetirmək bacarığı sonrakı dövrə aiddir. Rəqsin ifasında mühüm rol oynayan ritmik müşayiət də onunla paralel formalaşmışdır. Ritm musiqinin əsas elementi olmaqla rəqslə melodiya arasında harmoniya yaradır.

Təbii ki, rəqsin xoreoqrafik məzmununun formalaşmasında müəyyən rol oynayan başqa elementlər də var. Bu, xüsusilə klassik baletdə ifadə olunur, burada rəqs səhnələri ilə yanaşı, xüsusi obrazlı reproduksiyaya malik musiqi nömrələrindən istifadə olunur. Burada ön planda plastiklik və obrazın ideyası və qarşılıqlı əlaqəsi ilə xoreoqrafik məzmunun aydın tandemi üzə çıxır.

Daha geniş mənada bəstəkar xoreoqrafın ilk həmmüəllifi, bəstənin rejissorudur. Burada nəyin birinci olduğunu müəyyən etmək çətindir - musiqi və ya xoreoqrafik məzmun. Mahnıdakı kimidir.

Musiqi ilə rəqsin vəhdəti, iki sənətin bir-biri ilə əlaqəsi milli sənətin formalaşma dövrünün sınaqlarına məruz qalan mürəkkəb sinkretizmdən bədii sintezə qədər inkişaf etmişdir. Bu səbəbdən də müasir bəstələrdə musiqi ilə rəqsin vəhdəti bədii təxəyyül vəhdətinin mürəkkəb təcəssümüdür.

Temp musiqi ilə rəqsi birləşdirən mühüm rol oynayır. Xoreoqrafik kompozisiyada temp təkcə musiqinin sürəti deyil, həm də musiqinin emosional

təzahürüdür. Ona görə də rəqs tempə uyğun gəlmədikdə, yaxud qismən uyğun gəlmədikdə bu, rəqs sənətində yolverilməz sayılır.

Tempdən sonra musiqi ilə rəqsin vəhdətində əsas komponentlərdən biri də ritmdir. Ritm təşkilatçı funksiyasını yerinə yetirir. Amma musiqinin ritmik quruluşu plastik hərəkətlərlə üst-üstə düşməlidir. Beləliklə, müxtəlif qruplar üçün müəyyən bir metrik ölçüsün təqdimatı xoreoqrafiyada əks olunmaya bilər.

Musiqi ilə rəqsin vəhdətinə gəldikdə, obrazlı-emosional, formativ, metro-ritmik və struktur vəhdəti və uyğunluğu nəzərdə tutulur. Amma bu o demək deyil ki, hər bir melodik motiv və ya ölçü rəqs hərəkətləri ilə ifadə olunmalıdır. Lakin rəqqasənin musiqili ifadənin ortasında yeni plastik hərəkəti təbii ki, dissonans, uyğunsuzluq yarada bilər. [2s.124]

Çox vaxt xoreoqraf bəstəkardan musiqi sifariş edə bilmir, bu halda o, hazır süjet əsasında musiqi əsəri yaratmalıdır. Qeyd edək ki, hazır material üzərində işləmə təcrübəsi əsasən folklor qruplarının fəaliyyətinə daxildir. Deməli, xoreoqraf istifadəyə hazır materialdan və ya xalq rəqsindən xoreoqrafik süjet yaratmalıdır.

Musiqi əsasında xoreoqrafik kompozisiya yaradan xoreoqraf musiqinin təmsil etdiyi plana, onun süjet xəttinə uyğun olaraq öz qəhrəmanlarını əks etdirməlidir. Yüksək ixtisaslı baletmeyster və xoreoqrafik kompozisiyalar ustası olmaq üçün nəzəri və praktiki işində başqa ifadə vasitələrindən də istifadə etməlidir. Amma burada da diqqət musiqiyə verilir. Musiqi ifadəlidirsə, rəqs də gözəldir. Xoreoqraf musiqini sevməli, müxtəlif ifadə vasitələrini bilməli, öz obrazını plastikliyin köməyi ilə açmağı bacarmalıdır.

Rəqs üçün düzgün melodiya seçməyin vacibliyi də vurğulanır. Müəllif hesab edir ki, yanlış seçilmiş melodiya da gözəl nitq üçün seçilmiş cümlələr qədər yanlışdır. Musiqinin tempi və xarakteri rəqsin əhəmiyyətini müəyyən edir. Əgər melodiya sadədirsə və onda heç bir təsvir yoxdursa, plastik cansız olacaq.

Xoreoqrafiya sənətində musiqi ilə rəqsin qarşılıqlı əlaqəsi praktiki tərəfdən də özünü göstərir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, rəqqasə hər melodik ölçünü, hər bir ritmik nümunəni göstərmək və təkrar etmək məcburiyyətində

deyil. Amma eyni zamanda, bir-birini tamamladığı üçün rəqsin melodiyasına və ritmik naxışına uyğun gəlmək məcburidir.

Plastiklik dili, xoreoqrafik kompozisiyada istifadə olunan naxışlar böyük əhəmiyyət kəsb edir. Hər bir sənət növünün özünəməxsus “ifadə dili” olduğu kimi, xoreoqrafiya sənətinin də “plastiklik dili” adlanan öz “dili” vardır ki, onun sayəsində məzmunun ifadəsi prosesi baş verir. [5s.139]

Süjet xəttində baş verənlər rəqsin materialında da öz əksini tapır. Rəqsin əvvəlində daha parlaq, daha şən musiqi çalarlarında quşun şən, parlaq, həyat dolu obrazı ötürülür. O, ovçu tərəfindən yaralandıqdan sonra rəqsin melodiyası ilə hüzn və kədər hiss olunur. Rəqqasənin ifasında ayağa qalxıb yaralı qanadını açmağa, yenidən havaya qalxmağa çalışma anı qol və bədənin müvafiq hərəkətləri ilə çatdırılır. Bu rəqsdə obrazlı təcəssümün əsasını məhz əllərin plastikliyi və hərəkəti təşkil edir.

Xalq rəqsinin səhnə tamaşasının musiqi materialı ilə xoreoqrafik məzmunu arasında əlaqə bir sıra xüsusiyyətlərə malikdir. Məlumdur ki, xalq yaradıcılığının digər janrlarında olduğu kimi, rəqs musiqisində də variasiya, təkrar və variasiya xüsusiyyətləri üstünlük təşkil edir. Onların arasında üç hissəli rəqslər, rondo və qoşma şəklində rəqslər var. Kuplet, əsasən, mahnı-rəqsdə özünü göstərir.

Rəqsin quruluşunun xüsusiyyətlərinə xüsusi diqqət yetirməklə, rəqsin xoreoqrafik məzmununun peşəkar həlli qaçılmazdır. Bunun üçün əsas şərt rəqs qrupu ilə işləyən xoreoqrafın musiqi işinin forma və quruluşuna dair biliklərə sahib olmasıdır. Bir kompozisiyanı səhnələşdirmək üçün seçilmiş rəqsin musiqi məzmununu bilmək kifayət deyil. Xoreoqraf eyni zamanda rəqsin formasını, onun təkrarlığını, variasiyasını və inkişafının variasiya xüsusiyyətlərini bilməlidir.

Musiqinin ritmik quruluşunun rəqs elementi ilə növbələşməsi yavaş, ağır və sürətli templərə uyğun olaraq dəyişir. Rəqsin yaratdığı obrazlı-emosional dünya ilə yanaşı, ifadələr üçün melodiya istəyi də var

Musiqi və rəqsin ritmik əks nöqtələri qadın və kişi rəqsinin təbiətindən

asılı olaraq dəyişir. Məlumdur ki, qadınların ifa etdiyi Azərbaycan xalq rəqslərində plastik elementlər daha çox qol, çiyin və baş hərəkətləri ilə səciyyələnir. Kişi rəqslərində bu texnika və elementlərə ayaq hərəkətləri əlavə edilir. Kişi rəqslərindəki ritmik rəngarənglik əsasən ayaqların hərəkətlərində əks olunur. Qadın rəqslərində isə vəziyyət fərqlidir: milli geyimlərə xas olan uzun

Beləliklə, plastik elementlərdən asılı olaraq musiqi ilə rəqs arasında ritmik əlaqə formalaşır. Məsələn, qadınların rəqsində melodiya ifadəsi əllərin müəyyən dalğavari hərəkətləri ilə ifadə olunursa, kişilərin rəqsində bu ifadə ayaqların sürətli hərəkəti ilə həyata keçirilir.

Rəqs və musiqinin qarşılıqlı əlaqə sistemi rəqsin sxemindən asılıdır. Rəqsin quruluşu özünəməxsus bir sxemə malikdir, ona xoreoqrafik kompozisiya deyilir. Rəqsin sxemini aydınlaşdırmaq üçün musiqi ilə rəqs arasındakı əlaqənin bəzi məqamlarını aydınlaşdırmaq lazımdır. Məlumdur ki, hər bir xoreoqrafik kompozisiyanın öz sxemi olmalıdır.

Məhz bu sxem əsasında rəqqas və ya rəqqas rəqsi yerinə yetirir, hərəkət trayektoriyasını, mövqelərin ardıcılığını, qruplaşmanı, diapazonu və s. Sxemi qurduqdan sonra xoreoqraf bu sxemə arxalanaraq rəqsi qoyur.

Kollektiv rəqslərin musiqi məzmununun bölmə və hissələrinin xüsusilə ifadə olunduğu sxemlərdə reprizlər, variasiyalar rəqsin xoreoqrafik məzmununu özünəməxsus şəkildə təcəssüm etdirir. Məsələn, melodiyada təkrarlanan cümlə və ifadələr müəyyən hərəkətlərin sağa, sonra sola aparılması ilə xarakterizə olunur. Yaxud müəyyən qruplara bölünən kollektiv çevrə təşkil edir; iki, üç və daha çox adamdan ibarət qrup rəqs musiqisinin məzmununda sinxronluq yaradaraq, konkret rəqs əsərini ifa edir.

Xalq rəqslərinin musiqi məzmunu əsasən üç hissəli formaya malikdir. Rəqsin birinci və üçüncü hissələri yüksək temple, orta hissəsi isə mülayim temple təqdim olunur. Belə rəqslərdə ekstremal hissələr kollektiv, orta hissə isə solist tərəfindən ayrıca ifa olunur. Bu sxem adətən qadın rəqsləri üçün xarakterikdir.

Onun ifası rəvan, yumşaq, lirik temple müşayiət olunur. Son hissədə

bütün kollektiv, o cümlədən solist səhnəyə çıxır, birinci bölmənin musiqi materialını müvafiq tempdə ifa edir. Eyni tempdə rəqs başa çatır. Qeyd edək ki, bu rəqs eynək və nəlbəki ilə ifa olunur və plastik hərəkətlərdə bu əşyalarla əlaqəli elementlər üstünlük təşkil edir. Qızların əllərində nəlbəki olduğundan bilək və barmaqların hərəkətləri məhduddur. Beləliklə, musiqidə ifadələr və cümlələr ən çox qol, çiyin, bel və başın hərəkətləri ilə yerinə yetirilir.

Musiqi və rəqsdə estetik əsas həm texniki prosesdə, həm də xoreoqrafik kompozisiyanın obrazlı və emosional təəcəssümündə əks olunur. Bəzi xalq rəqslərinin süjet yönümlü, bəzilərinin isə süjetsiz olduğu məlumdur. Hekayə rəqslərində kompozisiyanın əsasını təşkil edən obrazı canlandırmaq daha asandır. Bu halda musiqinin rolu kompozisiyanın süjet xəttinə uyğun gəlir. Lakin süjetsiz rəqslərdə süjet formalaşmasının ilkin mərhələsi musiqinin emosional təsiri ilə bağlıdır.

Rəqs musiqisi ifaçının hər bir hərəkətini müəyyən edən, xoreoqrafik məzmunun ifadə etdiyi fikri çatdıran proqram olmalıdır. [9s.3]

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayeva Z.K. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı. B.: Elm və təhsil, 2011, 143 s.
2. Almaszadə Q.H. Azərbaycan xalq rəqsləri (metodik vəsait). B.: "Birləşmiş nəşriyyat", 1959, 150 c.
3. Azərbaycan xalq musiqi antologiyası. / Ə.İsazadə, Ə.Məmmədova, İ.Quliyev. B.: 2003, 352 s.
4. Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. B.: Elm, 1981, 196 s.
5. Bəhmənli R.M. Azərbaycan xalq rəqsləri. B., «Adiloğlu», 2002, 141 s.
6. Dadaşova E.R. Azərbaycan xalq oyun havalarında melodik yönəlmə və modulyasiya məsələləri. B.: 2016, 179 s.
7. Dadaşova E.R. Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1930-70-ci illər) // Musiqi dünyası. 3-4 (25, 2005, s. 163-170).
8. Dadaşova E.R. Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1980-2007-ci illər). // Musiqi dünyası. 1-2 / 2008, s. 146-149).

9. Dəmirov T.Ə. Milli rəqslər və dərämədlər. B.:Adiloğlu, 2009

МУХАММЕД ВАЛИЕВ

МУЗЫКА И ТАНЕЦ: АСПЕКТЫ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

Ключевые слова: *танец, музыка, культура, хореографическая композиция, синкретизм.*

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматривается, музыка как, неотъемлемая часть хореографии. Гармоничное слияние выразительных средств в музыке и танце может возникнуть только тогда, когда она соответствует содержанию постановки, от её качества во многом зависит развитие музыкального вкуса, понимания красоты музыкального произведения, гармонического слияния музыкальных и танцевальных выразительных средств, взаимосвязь отдельных элементов музыки и танца.

MUHAMMAD VALIEV

MUSIC AND DANCE:

ASPECTS OF MUTUAL INFLUENCE

Keywords: *dance, music, culture, choreographic composition, syncretism.*

SUMMARY

This article discusses music as an integral part of choreography. A harmonious fusion of expressive means in music and dance can occur only when it corresponds to the content of the performance, the development of musical taste, understanding of the beauty of a musical work, the harmonious fusion of musical and dance expressive means, the relationship of individual elements of music and dance largely depend on its quality.

UOT 793.3.03

SURAC QURBANOV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

E-mail: qurbanovsurac35@gmail.ru

**TƏRANƏ MURADOVANIN İFA ETDİYİ RƏQSLƏRDƏ
ESTETİK NƏZƏRİYYƏ VƏ SOLO İFALARI**

Açar sözlər: *Rəqs, Təranə Muradova, rəqsin estetikası, milli, Xalq artisti.*

XÜLASƏ

Məqalədə xalq artisti Təranə Muradovanın yaradıcılığında ifa etdiyi rəqslərin təsnifatı ilə yanaşı estetik nəzəriyyəsi və solo ifaları təhlil edilir. Müəllif Xalq artisti Təranə Muradovanın yaradıcılığını elmi cəhətdən geniş şəkildə işıqlandırılmağa çalışmışdır.

Təranə Muradovanın ifa etdiyi rəqslərdə estetik nəzəriyyə dəyəndə xalq artisti Təranə Muradovanın səhnə fəaliyyətində istər ifa etdiyi rəqslər olsun, istərsə də qurluş verdiyi rəqslərdə milli xoreoqrafiya elementləri ilə yanaşı rəqsin fəlsəfəsi hiss olunur. Rəqs nəzəriyyəsini dəstəkləyən fəlsəfədir müasir rəqs formal ideologiyalar, estetik konsepsiyalar və texniki xüsusiyyətlər daxil olmaqdır. Bu, əsasən 20-ci əsrdə inkişaf edən kifayət qədər yeni bir tədqiqat sahəsidir. Bir qolu hesab edilə bilən ifadə nəzəriyyəsi ilə yaxından əlaqəlidir musiqi nəzəriyyəsi və konkret olaraq musiqi.

Universitetlərdə və ya rəqs institutlarında təsvir etdiyiniz kimi üç geniş rəqs nəzəriyyəsi kateqoriyası fəlsəfədir (rəqsin arxasındakı estetik mənalar və ya semiotik), xoreologiya (hərəkət təhlili və təsviri), sosiologiya (rəqsin cəmiyyətdəki və mədəniyyətdəki rolu ilə əlaqədar). Rəqs nəzəriyyəsi ilə məşğul olur anatomik hərəkətlər (ayaq işi və s. kimi), həmçinin tərəfdaş qarşılıqlı əlaqələri və onların birlikləri bir-birinə və musiqi sənət olaraq. İnsanın ifadə və qarşılıqlı təsir vasitəsi kimi rəqsin ünsiyyət, fiziki, zehni, emosional və bədii

tərəflərini araşdırır. Bunu edərkən rəqs janrları və üslubları arasındakı müxtəlif nüanslar özlərinə görə təhlil olunur sosial ayarlar və mədəniyyətlər.

Təranə xanım Muradova özü şəxsən bu gün Bakı Xoreografiya Akademiyasında rəqsin nəzəriyyəsi ilə məşqul olan peşəkar sənətkarlarmızdandır. Rəqs hər yerdə mövcud olan bir mədəniyyət elementi olduğu üçün rəqs nəzəriyyəsi rəqsin instinktiv mahiyyətini və müxtəlif hərəkətlərin təbii və ya məcburi görünməsinə müəyyənləşdirməyə çalışır. Bir kürə içərisində rəqslərin yazılması və çəkilməsi daxil olmaqla, bütün rəqslərin bədən əzələlərinin və ayaqlarının və barmaqların hərəkət etməsi olan təbii bədən hərəkətlərinə söykəndiyini anlamaqla mümkündür, rəqs nəzəriyyəsi sahə olan bu qurucu prinsiplərə əsaslanır.

Təranə xanım Muradovanın yaradıcılığında milli rəqslərimizin təsnifatının inkişafını onun ifalarında aydın şəkildə görə bilirik. Azərbaycan qadın solo rəqslərinin ifa tərzini və xüsusiyyətlərindən danışarkən, heç şübhəsiz, milli rəqslərin mahir ifaçısı Təranə Muradovanın yaradıcılığından yan ötmək olmaz. Çünki Təranə Muradova yaradıcılığı başdan-başa Azərbaycan solo rəqslərinin ifa tərzini və xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün nümunə, etalon qismində qəbul oluna bilər həta müasir Azərbaycan milli rəqs sənətinin nümayəndəsi adlandırmaq lazımdır. O, Azərbaycan xalq rəqslərinin folklor rəqslərinin möhtəşəm ifaçısıdır. Yaradıcılığı boyu öz repertuarında əsasən lirik-monoloji rəqslərə üstünlük verib, xalq rəqslərinin cilalı, müasir formada səhnəyə çıxarıb. Milli rəqslərin səhnə təqdimi Təranə Muradova adı ilə imici ilə bağlıdır. Bəlkə də Azərbaycan xalq rəqslərinə ikinci dəfə can və səhnə həyatı verən peşəkar rəqqasə Təranə Muradovadır. Bir aktirası xalq rəqslərinin səhnə variantı kateqoriyasında Azərbaycanın məişət rəqslərini təqdim eləyib, onların improvizatoru olub.

Təranə Muradova bir rəqqasə kimi solo qadın rəqslərinin mahir ifaçısı kimidə tanınır. Düzdür onun müxtəlif kollektivlərin tərkibində də çıxışları olub. Təranə Muradova heç zaman ansamblı özünün tutduğu solo ifaçı mövqeyindən imtina etməyib, rəqs kollektivində aparıcı funksiyanı yerinə yetirib. Və bir solo ifaçı kimi hər zaman ansamblı öz dəsti xəttini göstərməyə bacarıb.

Təranə Muradova yaradıcılığının bütün məqam və təzahürlərində özünü Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətinin təmsilçisi kimi təqdim edib və tanıdıb.

Janr etibarını ilə xalqın məişət rəqslərinin kontekstində lirik rəqslər ifaçısı kimi

özünü təsdiqləyib. Atributlarla (stəkanlarla, qavalla, kəlağayı və s) rəqslər onun solo ifaçılığının məşhur nömrələri olub. Təranə Muradova öz yaradıcılığında, adətən, həzin, romantik, minor notlar çalınan melodiyları üstün tutub. Bir baletmeyster kimi fəaliyyət göstərdiyi zaman isə major notlara köklənən oyun havalarından bəhrələnib, bir çox rəqslərə quruluş verib.

Beləliklə, Təranə Muradova lirik xarakterə malik Azərbaycan xalq rəqslərinin cilalanmış, üslublaşdırılmış variantlarını quruluşçusudur. Azərbaycan xalq rəqslərinin kinofilimlərdə və teatr səhnələrində müxtəlif versiyalarını hazırlamış baletmeysteridir. Bütün bunları sadalamaqda və müəyyən bir təsnifat hücrəsi yaratmaqda məqsədimiz yaradıcılığında məhz xalq rəqslərinin dominat rol oynadığını vurğulamaq və qabartmaqdır.

Təranə Muradovanın ən uğurlu solo ifalarından biridə Azərbaycanda xalq arasında əsasən "gəlin havası" kimi qəbul olunan "Vağzal" rəqsidir. Təranə Muradova rəqsləri içində öz aşırı teatrallığı ilə seçilən rəqslərdən bəlkə də birincisi "Vağzal-Mirzəyi" rəqsidir. Təranə Muradovanın ifasında "Vağzal" (Mirzəyi) rəqsinə diqqətlə baxsaq rəqqasə musiqinin sədaları altında necə gözəl maraqlı naz qəmzə, işvə musiqini dinləyə dinləyə necə peşəkar aktirası kimi gəlin köçən qızların hiss və həyəcanını yaşayır. Bu da xalq artistinin ustad və peşəkarlığının göstəricisidir. Jestlər və mimikalar diqqət yetirsək görürük ki, sanki səhnədə bir ilahi varlıq rəqs edir.

Xalq artisti Təranə Muradovanın ifa etdiyi bütün rəqslərdə milli ruh, milli xarakter özünü səfəf şəkildə büruzə verir. Təranə Muradova Azərbaycanın ən eleqant qadınlarından biridir. Həyat və yaradıcılığını öyrənərəkən bu qadının ömrü boyu bir əzmkarlıq nümunəsi olduğu aşkarlanır. Bu rəqqasə təkcə özünün ifa etdiyi və quruluş verdiyi rəqslərdə azərbaycanlı xarakterin, azərbaycanlı ruhuna güzgü tutmayıb, o, həm də sənətdə, sosial həyatda atdığı hər addımında əsl mübariz, qeyrətli bir türk qızı olduğunu sübut eləyib. Təranə Muradovanın şəxsi həyatı da sənət həyatı da, içtimai həyatı da bunu təsdiqləyən faktlarla doludur.

Təranə Muradova solo ifaları ilə ümumilikdə xalq rəqs elementlərinin səhnə üçün akademizmləşdirilməsi, səhnə görünüşünün səliqəyə salınmadı, milli rəqs elementlərinin klassik rəqs elementlərinə yaxınlaşdırılması ilə Azərbaycan solo rəqslərinin ifa tərzinə yenilik və peşəkar səviyyə gətirmiş, onu yeni xüsusiyyətlərlə

zənginləşdirmişdir. Təranə Muradovanın ifa etdiyi rəqslərdəki estetik nəzəriyyəyə fəlsəfəyə nəzər salsaq xalq artistinin “Qız qalası” baletindəki gürcü rəqsinə bir nəzər yetirək. Bildiyimiz kimi Qız qalası ilk Azərbaycan baleti və müsəlman şərqində ilk balet. 1999-cu ildə xalq artisti Afaq Məlikovanın rəhbərliyi altında quruluş verilən bütün rəqsləri Dövlət Rəqs Ansamblının rəqqasları mahircəsinə öz ifalarını yerinə yetirmişdirlər. Başda xalq artistiyi Təranə Muradova olmaqla “Qız qalası” baletində gürcü rəqsinə öznə məxsus milli ruh, milli xarakterik, milli fəlsəfi orjinalıq qatan rəqqasının ifası bu gündə öz orjinallığı ilə seçilir.

Təranə Muradova bir çox məşhur xalq artistlərindən sonra milli rəqsimiz olan “Tərəkəmə” rəqsini özünə məxsus ifa edən sənətkarlardandır.

Tərəkəmə ən qədim zamanlarda Azərbaycan torpağında məskunlaşmış bir qəbilənin adıdır. “Tərəkəmə” köçəri maldarların bayram şənliklərində, toylarda ifa etdikləri rəqslərdən biridir.

Təranə Muradovanın solo ifalarında seçilən “İncəlik”, “Bahar”, “Şənlik”, “Azərbaycan suitası”, “Lirik rəqs” və s rəqslərinə öz xüsusi imzasını atmışdır.

Xalq artisti ustad sənətkarımız Təranə Muradovada Şuşada keçirilən tədbirdə iştirak etmişdir. Təranə xanım Muradova Şuşada Cıdır düzündə ifa etdiyi “Sarı gəlin” rəqsi ilə həm Azərbaycan milli musiqisinin həm rəqsinin möhtəşəmliyi ilə yanaşı 30 il ayrı qaldığımız Şuşamızın o gözəl füsunkar təbiətini bizə göstərdi. “Sarı gəlin”i dinləyən hər bir azərbaycanlı üçün bu mahnı bir başqa doğmadır. Nakam eşq hekayəsi haqqında olan Azərbaycan türklərinin qədim və əsrarəngiz xalq mahnısı “Sarı gəlin” axıcılığı, sadəliyi, ürəyəyatımlığı ilə qəlbləri fəth edir. “Fire Land Production”un təşkilatçılığı və Şuşa Şəhəri Dövlət Qoruğunun dəstəyi ilə həyata keçirilən “Mənim atam qəhrəmandır” layihəsi çərçivəsində Şuşada Cıdır düzündə, İsa bulağında Xalq artisti, dəyərli sənətkarımız Təranə Muradova uzun illərdən sonra rəqs edib. Sevinc göz yaşlarını saxlaya bilməyən dəyərli sənətkarımız məhz “Sarı gəlin” mahnısının sədaları altında Cıdır düzündə qol götürüb quş kimi süzüb. Cıdır düzündə, İsa bulağında Təranə Muradovanın bu rəqsi insanı bir daha qürurlandırır, göylərə qaldırır. Əlixan Səmədovun Azərbaycanın qədim musiqi aləti olan balabanda ifa etdiyi “Sarı gəlin” sanki, qanını, canını bu torpağa qurban verən igid Azərbaycan oğullarının ruhuna dualar pıçıldayır. Sarı gəlin rəqsi Təranə Muradovanın ifasında solo rəqsdir. Xalq artisti

Təranə Muradovanın rəqslərinin ifa tərzinə baxsan bu rəqsi elmi nöqtəyi nəzərdən qiymətləndirmək lazımdır.

Təranə Muradova Dövlət Rəqs Ansamblında işlədiyi dövrdə geniş yaradıcılıq işləri ilə məşqul olmuşdur. İfaçı-rəqqasə və solist vəzifələrindən baletmeyster vəzifəsinə kimi yüksələn xalq artisti rəqs sənətinin bütün incəliklərini öz sənətinə tətbiq etməyə bacarmışdır. Təranə Muradova həmişə rəqslərlə bərabər dəyişib, başqalaşib, sujetli rəqslərdə verilən obrazların cildinə girib, musiqi altında bir pantomim oyunu tamaşa yaradıb. Təranə Muradova aktiv rəqqasəlik fəaliyyəti dövründə onun repertuarı daim yenilənmiş, maraqlı rəqs nömrələrlə zənginləşmişdir. Tez-tez konsert proqramlarında çıxış edən rəqqasə təkrara yol verməməkdən ötrü mütəmadi olaraq daim öz üzərində çalışmışdır. “Tərəkəmə”, “Naz eləmə”, “Bahar”, “Azərbaycan süitəsi”, “Şənlik”, “Lirik rəqs”, “Lalə”, “Qavalla rəqs” kimi nömrələrdə Təranə Muradova repertuarının bəzəyi sayılmışdır. “İnnabı”, “Ceyran”, “Lalə” kimi rəqslər sujetli rəqslər olmasalarda onların qəhrəmanları olduğu məlumdur. Məsələn “İnnabı” rəqsinin qəhrəmanı varlı qadındır. “Ceyran” və “Lalə” kimi rəqslərin adları isə rəqsin əsas personajını nişan verir; bu rəqslərin birincisində ceyran, ikincisində isə lalə imitasiya edir. Öz xarakterinə uyğun rəqslərin hamısı Təranə Muradovanın həm daxili imkanlarına, həm də zahiri yaraşığına uyğundur.

Təranə Muradovanın rəqslərinin mizan quruluşunda da oturaq pozalara mütəmadi rast gəlmək mümkündür. Ümumiyyətlə bu element rəqsə xüsusi bir yumuşaqlıq, səmimilik, sadəlik və daxili bir asudəlik gətirir. Belə ki, rəqqasənin döşəmədə əyləşməsi əlüstü seyirçiyə ev şəraitini xatırladır. K.S. Stanislavskinin tədrincə desək, kiçik ünsiyyət dairəsini formalaşdırır. Məhz rəqsin sturukturuna bir sadəlik, səmimiyyət, bir intim atmosferi gətirdiyinə görə ki, Təranə Muradova öz rəqslərində bu pozaya vaxtaşırı müraciət etmişdir.

Təranə Muradova “Bənövşə” rəqsində də bənövşənin zahirini yox, onun zaman çərçivəsində çox qısa həyatını oynayırdı. Onun bənövşəsi gözəl idi, zərif idi, amma eyni məqamda mübariz idi: çöldə amansız küləklə mübarizə aparırdı, yerində tərənəmirdi və küləklə mübarizə aparırdı. Çöldə amansız küləklə mübarizə aparırdı, yerindən tərənəmirdi və küləyə qalib gəlib yaşamağına davam edir. Bununla birlikdə Təranə Muradova öz hərəkətləri, baxışları ilə bu çöl

çiçəyinin gözəliyini də xüsusi vurğulayır və hətta onun həyatdan erkin ayrılmaq qüssəsini də oynayır. Bu rəqs artıq Təranə Muradovanın “Bənövşə” rəqsi yox “Bənövşə” monatamaşası idi.

Təranə Muradova Dövlət Rəqs Ansamblında “Qavalla” rəqsini ifa edir. Bu rəqs onun solo ifalarının içərsində ən maraqlı ən uğurlu ifalarından biri idi. Bu rəqs özündə peşəkarlıq nöqtəyi-nəzərindən elə keyfiyyətlər daşıyır ki, onlara diqqəti çəkməmək mümkün deyil.

Təranə Muradova bu rəqsi müxtəlif yaşlarında ifa etmişdir. Amma praktika göstirir ki, Təranə Muradova bu yaşda öz bədəninə elastikliyi itirməmişdi və səhnədə qavalla iyirmi-iyirmi beş yaşındakı qız kimi görünürdü. “Qavalla rəqs” sujetsiz rəqsdır, melodiyanı izləyən müşayətçi rəqsdır, və ona görə də texnika baxımında mürəkkəb rəqsdır. Çünki seyirçinin ilk növbədə ifaçının peşəkar bacarığına doğru yönəldir. Yəni burada tamaşaçıya əsas təsir göstərən faktorlar melodiya və bir də rəqqasənin ifa gözəliyi, peşəkar səriştəsidir.

Təranə Muradovanın “Qavalla rəqsi” öz incəliyi ilə seçilir. Rəqs Azərbaycanlı qadının mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinin təzahürü kimi meydana çıxmışdır. Burada bir dəfə də olsun işvəkar hərəkətə, ombaların oynadılmasına yol verilmirdi. Təranə Muradova səhnədə qavalla bərabər yalnız bir sona kimi süzürdü, qavalla son dərəcə böyük “nəvazişlə” davranırdı, sanki qavalı səsləndirməkdən, qavalı “incitməkdən” ehtiyatlanırdı. Qavalı baş üstə qaldırıb naz və qəmzə içində səhnə boyunca rəqs addımları ilə yumşaqcasına, əhəstə bir ritimdə yeriyən Təranə Muradova füsunkar görünürdü, səhnədə qrafik bir sujet yaradırdı, bir rəsmə bənzəyirdi, Nizami Gəncəvi əsərlərinin türk personajlarını xatırladırdı. Təranə Muradova ifa etdiyi “Qavalla rəqsi” seyirçi təxəyyülündə kifayət qədər geniş assosiativ cərgə əmələ gətirirdi. Bu da öz növbəsində aktirisanın peşəkarlığı və güclü energetika biosahəyə malik olması ilə izah edilə bilər.

Təranə Muradovanın Dövlət Rəqs Ansamblındakı uzun müddətli fəaliyyətində seçilən adlı sanlı rəqsləri içərsində “Naz eləmə” rəqsinin özünə məxsus fəlsəfi dəyəri var. “Naz eləmə” rəqsinin Təranə Muradova yaradıcılığında modifikasiyaları çox olub. Təbii ki, bütün situasiyaları işıqlandırmaq məqsədini güdmürük. Lakin bununla belə “Naz eləmə” Təranə Muradova yaradıcılığının ən

teateral rəqslərindəndir, rəqs-tamaşalarından biridir, improvizə üzərində yaşayan dövrünün ən müasir nazeləməsidir.

“Naz eləmə” rəqsi xüsusi bir Azərbaycan rəqsidir. Bu rəqs təkəcə sənətçidən rəqqaslıq səriştəsi, peşəkarlığı, yox həm də aktyorluq bacarığı tələb edir.

Bu rəqsdə Təranə Muradova bütün hərəkətləri, mimikaları bir ərköyünlükdən, dəcəllikdən “danışır”. Onun qaşlarının çatılmasına, gözlərinin süzülməsinə sanki böyük həriflərlə bir “naz” kəlməsi yazılmışdı. “Naz eləmə” rəqsi elə bir rəqsdir ki, burada ovqatlar tez-tez dəyişir. Hər bir naz ədası surətlə sevgi ilə, sevdinin insana əzab verməmək istəyi ilə əvəz olunurdu. Nədən ki, bu rəqs zamanı qız hər dəfə oğlana göstərdiyi naza görə, oğlana çəkirdiyi həyacana görə peşman olurdu və elə bil ki, yenidən oğlanı rəqsə ünsiyyətə, “söhbətə” dəvət edirdi. Ən başlıcası ondan ibarət idi ki, səhnədə Təranə Muradova bütün bu ovqatları, halları yaşayırdı, özünə qürrelənib, naz eləyib həməcə yumuşalırdı, ürəyi dözmürdü, sevgilisini təzədən baxışları, ədaləri ilə yanına çağırırdı.

Təranə Muradova vəziyyətə uyğun dəyişirdi və onun jestlərindən, rəqs addımlarından səhnədə keçirdiyi emosiyalar tüğyan edirdi. Burada kişi partiyasını ifə edən rəqqasdan da çox şey asılıdır. Öz dövrünə qədər bu rəqs Azərbaycan rəqs mədəniyyətinin ən parlaq, ən uğurlu nümunələrindən biri sayıla bilər. Onu dünyanın hər yerindən çox isti qarşılayırdılar. Təranə Muradova təkəcə bu rəqsi ölkə daxilində yox ölkəmizdən çox-çox uzaqlarda ifa edib və öz möhrünü vurub.

“Naz eləmə” rəqsinin Təranə Muradovanın yaradıcılığında modifikasiyaları çox olub. Təbii ki, bütün situasiyaları işıqlandırmaq məqsədini güdmürük. Lakin bununla belə “Naz eləmə” Təranə Muradova yaradıcılığının ən teateral rəqslərindəndir, rəqs-tamaşalarından biridir, improvizə üzərində yaşayan rəqslərdən biridir. Bəli Təranə Muradovada öz rəqslərində ifası ilə tarix yazıb.

Təranə Muradova Dövlət Rəqs Ansamblında ifa etdiyi duetli rəqslərinin tərəf -müqaviləridə Azərbaycan milli xalq rəqsində öz dəsti xətti ilə seçilən sənətkarlarımızdan olublar. Təranə Muradovanın tərəfmüqavilləri əməkdar artist Namus Zöhrəbov, əməkdar artist Xöşbəxt Məmmədov, xalq artisti Rəfət Xəlilzadə, Fərhad Kondakov olmuşdur.

Təranə xanım Muradovanın tərəf-müqavilləri ilə yaratdığı rəqslər hamısı demək olar bir teatralaşmış səhnəciklərdi çünki hər iki partnyor ifadə musiqininin sədaları altında rəqsi yaşayıb yaradılar. Bu rəqslər monotamaşanı xatırladır.

Monotamaşa monotonlaşanda hamını çox tez darıxdırır: çünki hər şey göz qabağındadır və digər iştirakçılar olmadığından hər hansı bir defekti, qüsuru, səhvi ötr-basdır etmək, tamaşaçının diqqətindən yayındırmaq xeyli çətinləşir. Solo rəqs ifaçılığı da belədir. Düzdür burada musiqi, melodiya rəqqasın köməyinə çatır, darıxdırıcılığı minimuma endirir. Hərçənd rəqqasın deməyə sözü olmayanda, rəqs hərəkətlərinin yalnız peşəkar icrasına çevriləndə heç musiqi də vəziyyəti xilas etmir. Bu komponentdə də solo rəqs ifaçılığı monotamaşa ilə eyni bir müstəvini bölüşür. Amma xalq artisti Təranə Muradovanın öz tərəf müqaviləri ilə yaratdığı monotamaşa duetli rəqslərinin Azərbaycan milli rəqs sənətində özünə məxsus yeri vardır. “Naz eləmə”, “Vağzalı rəqsi” , “Gürcü rəqsi”, “Yallı”, və s duetli rəqsləri ifa etmişdir.

Təranə Muradova Dövlət Rəqs Ansamblında milli rəqslərmizlə yanaşı dünya və avropa rəqslərində ifa etmişdir. İspan rəqsi, Gürcü rəqsi, Hind rəqsi, Macar rəqsi, Kazax rəqsi, özbək rəqsi, Alman rəqsi, Rus rəqsi, Tacik rəqsi, Moldova rəqsi, Qaraçı rəqsi və s rəqslərin mahir və ustadcasına ifa etmişdir. Təranə Muradova Dövlət Rəqs Ansamblında işlədiyi dövrdə ansamblın birgə demək olar ki, dünyanın bütün ölkələrində qastrol səfərlərində olmuşdur. Ən maraqlı cəhətdə burdadır ki. Xalq artisti Təranə Muradova hansı ölkədə olurdusa bizim milli rəqslərmizdən başqa həmin ölkənin də rəqslərini qurub hazırlayıb ifa edirdi bu da rəqqasənin öz sənətinə göstərdiyi sevgi saygı və böyük məhəbbətdir. Sənətinə verdiyi dəyərdir.

Təranə Muradova çox gözəl qadındır. Uca boy qamətli, gözəl süzgün baxışlı, Azərbaycan qadınına məxsus ləyaqəti, naz qəmzəsi ilə seçilən əsil Azərbaycan xanıdır.

Qeyd etmək istərdimki xalq artisti Təranə Muradovanın yaradıcılığında “Tanqo” rəqsinin yeri tam başqadır. Yaradıcılığında milli rəqslərlə yanaşı dünya xalq rəqslərində önəm verən rəqqasə ehtiras rəmzi sayılan qədim tarixə malik olan “Tanqonu” bir başqa şəkildə teatralaşdıraraq, yaşaraq, hiss edərək çox ecaskar şəkildə ifa etmişdir.

Əlbəttə ki, ən mühüm xüsusiyyəti rəqqasənin bir aktrisyaya malik olduğu güclü energetikadır. O, rəqs etdiyi zaman bütün varlığı, düşüncələri və problemlərilə birgə səhnədə olub. Təranə Muradova səhnədə sanki gerçəklikdən ayrılıb tamam başqa bir dünyaya, illyuziyalar və nağıllar dünyasına, düşür və öz müsbət aurası, energetikası ilə seyrçiləri də öz arxadınca aparır.

Və nəhayət Xalq artisti Təranə Muradovanın əsas xüsusiyyəti səhnə ədalarının azərbaycanlı qadın idealına müvafiq incə, valehedici olmasıdır. Belə ki, Təranə Muradova qol götürüb rəqs eliyəndə onun barmaqlarının ucu da rəqs dünyasının kiçik bir mikroelementinə çevrilirdi. Rəqs zamanı Təranə Muradova öz seyrçisinə müsbət enerji, fərəh, sevinc qılgınlıqları göndərirdi.

Təranə Muradova səhnədə rəqs ifa edən bir kimsə deyil: əslində o, rəqsin özüdür, süzülüb səhnənin bir tərəfindən su sonası kimi uçurdu. Bu zaman Təranə Muradova azərbaycanlı qadının zərifliyinə, incəliyinə rəqs dilində bir “himn bəstələyirdi” Təranə Muradova nə vaxt səhnədə rəqs ifa edib, bu rəqsə azərbaycanlı xanımın namusunu, ismətini, qeyrətini ön plana çəkib göstərməyə çalışıb. Ona görə də biz elə hesab eləyirik ki, Təranə Muradova rəqslərində milli ruh, milli xarakter, azərbaycanlıların qadın ideali təzahür eliyir.

Təranə Muradova rəqslərinin milli ruhu milli xarakteri bir güzgü tutduğunu vurğulamaq olar. Təranə Muradova rəqslərində, bütövlükdə azərbaycanlı qadının taleyi, xarakteri, yumşaqlığı və möhkəmliyi, sevgisi və coşqusu, sadəliyi və mərdliyi, həlimliyi və gözəliyi, nazı və zarafatı öz plastikasını tapır. Bir sözlə Təranə Muradova rəqslərində bütün Azərbaycan qadınlığının tanımaq və görmək olur.

Rəqslər vardır ki, yarandığı yeri vətəni məlumdur, bununla birlikdə qonşu xalqlarda da geniş yayılmış, məşhurlaşmışdır. Belə olduqda rəqslərin nə xarakteri nə də melodiyası dəyişmir. Azərbaycan rəqslərin “Şalaxo”, “Uzundərə”, “İnnabı”, gücü rəqsləri “Baqdaduri”, “Kintauri” ni misal göstərmək olar.

Təranə Muradova ifa etdiyi bütün rəqslərdə istər milli, istər dünya, istər avropa musiqisi olsun bütün rəqslərin milli ruhunu, xarakterini, milli adət-ənənələrini yarada bilib.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Əfəndiyev T., Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası, ənənədən başlayan yol. Bakı-2019
2. Rəhmanlı Ə., Bəşirov X.. Milli rəqs sənəti. Bakı-2019
3. Manofova M., Əliyev V.. Balet tarixi. Bakı.2018
4. Səfərova A., Teatr və zaman. Bakı “ATC” 1962
5. İsmayılova A., Azərbaycan qadınları səhnədə. Bakı, “İşiq” 1977
6. Sarabski A., Azərbaycan musiqili teatrının yaranması və inkişafı. Bakı.”AEA-nın nəşri”. 1964
7. Tuqanov A., Teatr xatirələri. Bakı. “Yazıçı” 1980

СУРАДЖ ГУРБАНОВ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ И СОЛЬНЫЕ НОМЕРА В ТАНЦАХ В ИСПОЛНЕНИИ ТАРАНЫ МУРАДОВОЙ

Ключевые слова: *танец, Тарана Мурадова, эстетика танца.*

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творческий путь Народной артистки Тараны Мурадовой, её неповторимый стиль и эстетика исполнения народных танцев. Творчество Тараны Мурадовой является предметом изучения истории и теории национального танцевального искусства.

SURAJ GURBANOV

AESTHETIC THEORY AND SOLO PERFORMANCES IN DANCES PERFORMED BY TARANA MURADOVA

Keywords: Dance, Tarana Muradova, aesthetics of dance.

SUMMARY

The article analyzes the aesthetic theory and solo performances of folk artist Tarana Muradova along with the classification of dances performed in her work. In this article, the work of People's Artist Tarana Muradova was scientifically covered.

UOT 793.3.03

RİFAN QƏHRƏMANOV*Bakı Xoreografiya Akademiyası***E-mail:** rifanqehremanov@gmail.ru**XALQ ARTİSTİ RÜFƏT XƏLİLZADƏNİN YARADICILIQ YOLU****Açar sözlər:** *Rüfət Xəlilzadə, rəqs, xoreografiya, milli, Azərbaycan.***XÜLASƏ**

Bu məqalə Azərbaycan rəqs sənətinin tarixi köklərinin qədim tarixə malik olmasından bəhs edir. Məqalədə milli rəqs və xoreografiya sənətinə müasir müstəvidə inkişafı və təkamülündə xidmət edən Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin yaradıcılıq yolu işıqlandırılmışdır.

Rəqslərimiz də incəsənətimizin digər növləri kimi ruhumuzu dipdiri, dupduru saxlayır. Milli rəqslər yalnız özümüzün deyil, həmçinin, başqa xalqların da sevimlisi olmuş, onların ruhunu tərpətmiş və zövqünü oxşamışdır. Müxtəlif məzmunlu, süjetli Azərbaycan rəqsləri keçmiş SSRİ məkanında çox məşhur olmuş, xarici ölkələrdə böyük maraq və rəğbətlə qarşılanmışdır. Bütün bunlar təbii ki, rəqsimzin tutumlu, zövqlü, çoxşaxəli, rəngarəng, geniş məzmunlu, dərin əhvalı olmasından xəbər verir. Peşəkar rəqs sənətimiz yaranaraq ansambllar, yaradıcı kollektivlər tərkibində səhnələri adladıqca, xarici ölkələrin səhnələrini fəth etdikcə sənətin qartalları, canlı heykəlləri olan sənətkarlarımız yetişmişdir. Onların əsl davamçıları olan, gözlərimiz önündə heykəlləşən rəqqaslarımız bu gün də vardır.

Azərbaycan milli rəqsinin deyərdim ki, müasir milli rəqsinin inkişafında və təkamülündə xüsusi xitmətləri olan sənətkarlarımızdan biridə xalq artisti Rüfət Xəlilzadədir.

Ədəbiyyat və incəsənət insan duyğularının, insan təfəkkürünün məhsulu olduğu üçün milli dəyərlərdən öncə bəşəri dəyərlərin daşıyıcısıdır. Bəşəriyyətin yaratdığı bütün gözəlliklər: musiqi, rəqs, memarlıq, teatr, kimi, rəqs dünya və insanlıq üçündür. Bütün millətlər öz yaratdıqları ilə fəxr etməklə bərabər, bu mənəvi sənəti yaxın, uzaq ölkələrdə tanımaq istəyirlər və əsirlərdir ki, bu iş davam edir.

Azərbaycan milli rəqs sənətində yarandığı gündən bu günkü müasir günümüzədək inkişaf edərək dünyada tanınmaqdadır. Milli rəqs sənətmizin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan sənətkarlarımızın bu gün davamçılarında onlar kimi milli rəqs sənətmizə ləyaqətlə xidmət edərək onu qorumağa çalışılar.

Bu ağır misiyani öz çiyinlərinə götürən rəqqaslarımızdan biridə xalq artisti Rüfət Xəlilzadədir. Rüfət Eldar oğlu Xəlilzadə 1981-ci il iyulun 14-də Bakıda anadan olub. Rüfət Xəlilzadə birinci sinifə Sabunçu rayonunda yerləşən 213-saylı tam orta məktəbə getmişdir. 1991-ci ildə Tofiq İsmayılov adına Uşaq və Gənclərin Yaradıcılıq Mərkəzinin “Cücələrim” rəqs ansamblına qəbul olunub. Elə buradaca istedadı üzə çıxıb. Buradakı rəqs quruluşlarında öz bacarığı ilə diqqəti cəlb edib. Rəqs sənətinə olan istəyi onu yeddinci sinifdə oxuyarkən Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinə gətirir. Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinə qabiliyyət imtahanı verir və qəbul olur. Rüfət Xəlilzadədən qabiliyyət imtahanını götürən Əməkdar incəsənət xadimi, 1990-cı illərin əvvəllərində Bakı Xoreoqrafiya Məktəbində direktor vəzifəsində işləyən Rima Məmmədova olmuşdur. Yüksək qiymətlərlə Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinə daxil olan xalq artisti tez bir zaman ərzində məktəbin yaradıcılıq abuhavasına öyrəşir və bu məktəbin ən fəal istedadlı tələbələrindən biri olur.

Rüfət Xəlilzadə Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin “Xalq” şöbəsində təhsil alıb, daim bacarığı və uğurları ilə sayılıb-seçilib. İstər kurs imtahanlarında, hər ilin sonunda verilən konsetlərdə, istərsə də dövlət imtahanında o, yüksək göstəricilərə nail olub. Bütün bunlar onun gələcək peşəkar sənətdə öz ifası ilə çox şeyə nail olacağına, əsl, nümunəvi rəqqas, solist kimi tanınacağına zəmanət verirdi.

Azərbaycan Respublikasında xoreoqrafiya sahəsində xüsusi tədris proqramı ilə seçilən bu ali ocaqda xalq artsiti Rüfət Xəlilzadəyə Milli xoreoqrafiya və milli

rəqs sənətmizdə xüsusi peşakarlığı ilə seçilən öz dəsti xətti olan görkəmli xoreoqraf və rəqqaslarımız dərs demişdir.

Respublikanın xalq artisti Rüşət Xəlilzadə sənət yolunu müəyyənləşdirən valideynləri onu bu sənətdə adım-adım püxtələşdirən isə məs müəllimləri, görkəmli xoreoqraflar olmuşdur.

Bu füsunkar təhsil ocağında xalq artistinə Əməkdar artistlər Zakir və Leyla Ağayevlər, xalq artisti Yusf Qasimov, əməkdar artist Ramazan Arifulna olmuşdur. Tez bir zamanda müəllimlərinin hörmət və rəğbətini qazan Rüşət Xəlilzadə məktəbin bütün tədbirlərində ən qabaqcıl tələbə kimi çıxışlar etmişdir. Bakı Xoreoqrafiya Məktəbindən qabaq xalq artisti Rüşət Xəlilzadə xalq rəqsinin sirlərini hələ altı yaşında olarkən “Cücələr ansamblında” Dövlət Rəqs ansamblının solisti olan Bəxtiyar Cömərdovdan, Nəriman Kərimovdan öyrənib. Bəxtiyar məllimnən başqa Rüşət Xəlilzadə Fərhad Vəliyevdən və Elçin Allahverdiyevdən dərs almışdır.

1994-1999-cu illərdə Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin xalq rəqsləri şöbəsində təhsil alıb, daim bacarığı və uğurları ilə sayılıb-seçilib. İstər kurs imtahanlarında, hər ilin sonunda verilən konsertlərdə, istərsə də dövlət imtahanında o, yüksək göstəricilərə nail olub. Bütün bunlar onun gələcək peşakar sənətdə öz ifası ilə çox şeyə nail olacağına, əsl, nümunəvi rəqqas, solist kimi tanınacağına zəmanət verirdi.

Bakı Xoreoqrafiya Məktəbini yüksək qiymətlərlə bitirərək 1999-cu ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin “Musiqişünaslıq” fakültəsinin “Xoreoqrafiya” ixtisasına qəbul olur. Bu ali təhsil ocağında Rüşət Xəlilzadəyə əməkdar artistlər Zakir və Leyla Ağayevlər, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lyudmila Həsənovə dərs demişdir.

Onu qeyd etmək istərdim ki, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində ilk dəfə 1997-ci ildə “Xoreoqrafiya” kafedrası yaranır. Kafedranın yarananlar Həmin dövrdə Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin rektoru olmuş Temuçin Əfəndiyev və Rusiya Teatr İncəsənət Akademiyasının 1994-cü il məzunları olmuş Bakı Xoreoqrafiya soradan isə Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasında müəllimlik vəzifəsində çalışan, bir çox rəqs kollektivlərinə rəhbərlik edən, uzun müddət Akademik Musiqili Teatrda baletmeyster kimi

fəaliyyət göstərən tanınmış xoreoqraf baletmeysterlər olan Zakir və Leyla Ağayevlər olmuşdur. Onuda qeyd edim ki, ilk dəfə respublikamızda “Xoreoqrafiya” ixtisası üzrə kafedra açılır və həmin kafedranın ilk müdiri əməkdar artist Zakir Ağayev olur.

Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin inkişafına öz müsbət təsirini göstərən, belə bir kafedranın yaradılması milli xoreoqrafiya və milli rəqs sənətimizə verilən dəyərdur.

Milli Azərbaycan xoreoqrafiyası qədim mənbələrə əsaslanır. Müasir xoreoqrafiya qədim vaxtlardan formalaşmış. Təntənə və adətlər xalq rəqslərini həmişə müşayiət edib. Bu ixtisasda təhsil alan tələbələr rəqs nömrələri, xoreoqrafik tamaşalar hazırlamağı öyrənir, incəsənət məktəblərində dərs keçmək bacarıqlarına yiyələnirlər. Tələbələrə səhnə xalq rəqsi, modern rəqs, Azərbaycan rəqsi, klassika, qrim, musiqi biliklərinin əsasları, aktyor sənəti kimi maraqlı fənlər tədris edilir. Təhsilin ilk ilindən etibarən tələbələr aktiv konsert fəaliyyətinə cəlb edilir. Tələbələr öz Vətəninin mədəniyyətini təbliğ etməyi öyrənirlər. Xoreoqrafiya üzrə təhsili başa vurduqdan sonra məzunlar peşəkar artist, ansambl rəhbəri kimi fəaliyyət göstərmək və ya müəllim kimi çalışa bilər.

2003-cü ildə bakalvr pilləsini uğurla başa vuran Rüşət Xəlilzadə 2003-2005-ci illərdə həmin təhsil ocağında oxumağı davam edərək xoreoqrafiya sənəti ixtisası üzrə magistr dərəcəsinə yiyələnib.

Onun rəqqas kimi göstəriciləri, geniş imkanları nəzərə alınmış və hələ BXM-də tələbə ikən, 1998-ci ildən Dövlət Rəqs Ansamblına qəbul olunmuşdur. Müəyyən müddətdən sonra Rüşət bu ansamblı solist kimi daha yüksək fəaliyyət göstərmişdir. O, 2001-ci ildə Əməkdar artist, 2006-cı ildə xalq artisti fəxri adı almışdır. Rüşət Xəlilzadəyə xalq artisti fəxri adı verilərkən onun rəqs ansamblındakı fəaliyyəti, solo ifaları və xalq artisti Polad Bülbüloğlunun “Eşq və ölüm” balet tamaşasında oynadığı rol nəzərə alınmışdır. Onun bacarığı daim dəyərləndirilmiş və o, irəli çəkilməmişdir. Rüşət Xəlilzadə 2012-ci ildə Bakıda keçirilən “Avroviziya” Mahnı müsabiqəsi finalının açılışına baş xoreoqraf təyin olunmuşdur.

Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin yradıcılıq yoluna nəzər salanda görürük ki, çox şaxəli və maraqlı yradıcılıq yolu var.  stedadlı gənc xalq artistimiz Az rbaican mədəniyyətinə çox böyük töhfələr vermiŐdir.

O, 2013-c  ildə Dənizkənarı Milli Parkda Heydər Əliyevin 90 illiyinə həsr olunmuŐ təntənəli tədbirin baŐ xoreoqrafı olub. 2014-c  ildə Fransanın Kann  h rind  Heydər Əliyevin fondunun t Őkil etdiyi Az rbaican-Fransa dostluq əlaqələrinin 20 illiyinə həsr olunmuŐ konsertin xoreoqrafı R. Xəlilzadə idi. Həmin ildə Fransanın tarixi abidələrinin biri olan “QıŐ sirki” binasında H. Əliyevin Fondunun dəstəyi ilə keçirilən böyük g l Ő yarıŐmasının a ılıŐ mərasiminin baŐ xoreoqrafı Rüfət Xəlilzadə olub.

TanınmıŐ rəqs ustası Rüfət Xəlilzadənin yradıcılığının nümunəsində milli r qsl rmiz  nəzər salınır və konkret misallar əsasında hər bir xalqın milli rəqsinin həm xalqın milli ruhuna v  xarakterinin göstəricisi olduđu ispatlanıb. Rüfət Xəlilzadənin yradıcılıq yoluna nəzər salsaq görərik ki, bütün rəqsləri yalnız rəqs nümunəsi olmaqla kifayətlənmir, s hnd , sözün əsl mənasında, bir tamaŐaya çevrilir.

Az rbaican xalq musiqisinin çox geniŐ yayılmıŐ növlərindən biri də r qsl rdir. Mədəniyyət incil rimizd n sayılan rəqs sənəti qədim dövrlərdən zəmanəmizə kimi yaŐayaraq xalqımızın adət-ənənəsini, insanların ictimai həyət tərzini, m iŐ tini, estetik z vq n  özündə əks etdirmiŐdir. Rəqslərin hər birinə onların özünəməxsus musiqi dilinə, intonasiyasına, ritmin  uyğun adlar verilmiŐdir. Bəzi rəqslər  z yarandıđı yerin, tarixi ərazinin adını g t rm Őd r. Bu sahədə  alıŐan görkəmli musiqiŐunaslarımızdan Məmmədsaleh  smayilovun, Bayram H seyinlinin, Əhməd  sazad nin v  baŐqalarının elmi əsərlərində, t dqiqaat iŐl rind  rəqslərin təsnifatı məsələlərinə də toxunulmuŐdur.

Aparılan araŐdırmada rəqslərin müxtəlif tərtibatda g st rilmiŐ əvvəlki təsnifatları da nəzərə alınmıŐ, onların oxŐar v  fərqli cəhətləri müqayisəli  kild  təhlil edilərək yeni s pgid  t Őkil edilmiŐdir.

Orta əsr rəqsləri  z x susiy tl rin  görə bir ne  n v  bölünürlər. Onlardan vokal-instrumental m Őay tl  kütləvi rəqsləri, solo kiŐi, qadın və kiŐi duet

rəqslərini, kütləvi qadın rəqslərini, eləcə kütləvi kişi rəqslərini misal çəkmək olar. Ənənəvi rəqslər xalqın məişəti, adətləri ilə bağlı olub mərasim, etiqad, toy və bayram rəqslərinə bölünürlər. Onlardan şəbih tamaşalarında, toy şənliklərində istifadə edilirdi. Kütləvi rəqslərin çoxu əmək prosesini, məişət mərasimlərini müşayiət edir. Məsələn “Halay”, “Yallı”, “Cəngi”, bu qəbilədən olan rəqslərdir. Kütləvi rəqslərin qədim növü olan “Yallı”lar toy və el şənliklərində instrumental ansamblın (iki zurnaçı və nağaraçıdan ibarət), yaxud mahnının müşayiəti ilə ifa olunur, öncə ağır tempdə başlanır, getdikcə yeyinləşir. Vaxtilə yüzdən artıq “Yallı” havası olmuşdur: “Qaz-qazı”, “Köçəri”, “Əl yallısı” və s.

Xoreoqrafiya, instrumental və vokal musiqini özündə birləşdirən “Yallı”lar 2-3 hissədən ibarət olur. Adətən bir hava müxtəlif templərdə (ağır, mülayım, iti və ya keçidli variasiya) şəkildə ifa edilir. Kütləvi rəqs-mahnı janrı olan “Halay” bir neçə rəqs –mahnıdan ibarət vokal-xoreoqrafik formadır. “Halay”ın mahnıları əmək, məişət, sevgi mövzusunda olur. Müasir dövrdə “Halay” toylarda yalnız qadınlar tərəfindən ifa edilir. “Halay” mahnılarının mətn, əsasən, bayatılarından ibarətdir (“Həsiri basma, dolan gəl”, “Ay lo-lo”, Basma, basma tağları və s) Əsasən qadınlar tərəfindən ifa olunan kütləvi oyun rəqsləri “Haxışta” Naxçıvan bölgəsində geniş yayılmışdır. “Cəngi” kütləvi rəqsi qəhrəmanlıq, cəngavərlik mövzusu ilə bağlıdır, daha çox kişilər tərəfindən ifa olunur. Məişət rəqslərinin məzmunu insanın müxtəlif duyğuları, əməyi həyatında baş verən hadisələrlə bağlıdır. Onların lirik, məzəli, idman, uşaq rəqsləri kimi növləri var. Lirik rəqslər bu janrın ən geniş yayılmış qoludur (“Vağzalı”, “Turacı”, “Uzundərə”, “Tərəkəmə” qadınlar tərəfindən solo ifa edilir.

İfa tərzinə görə qadın və kişi rəqsləri fərqlənir. Qədim milli rəqslər üçün zərif və plastik əl-qol hərəkətləri, incə və ahəngdar yerləşməsi musiqidən asılı olaraq mimikanın dəyişməsi, təmkinlik, mülayimlik, həzinlik səciyyəvidir. Bəzi rəqslərdə ayaq hərəkətləri iti və yüngül olur. Kişi rəqslərinin əksəriyyəti üçün ayaqlarını çevik və mürəkkəb hərəkəti, bədənin özünəməxsus, şax duruşu, başın qürurla tutulması səciyyəvidir.

Qeyd etmək çığışda Azərbaycan rəqslərinin janr və məzmunca

zənginləşməsində peşəkar bəstəkarların böyük rolu olmuşdur. F.Əmirov (Simfonik rəqslər), C.Cahangirov (Üç rəqs), T.Quliyev (Qaytağı) xalq rəqs musiqisinin forma və janırlarında istifadə etməklə orijinal əsərlər yaratmışdır. Azərbaycanda balet janrının yaranmasında xalq rəqs musiqisinin önəmli rolu olmuşdur. Azərbaycan xalq rəqslərinin melodiyası üçün simmetriklilik, müxtəlif istiqamətlərdə hərəkət yolu ilə tədrici inkişaf səciyyəvidir. Lad əsası zəngin olub, yeddi əsas diatonik və xromatik məqamların səs sıralarına istinad edir. Xalq rəqs melodiylarına 4/4,3/4, 2/4, 6/8, 3/8-musiqi ölçüləri xasdır. Rəqs melodiyları forma cəhətdən zəngin və müxtəlifdir. Onların arasında ikihissəli, üçhissəli, musiqi formalarının çeşidli növlərinə rast gəlmək mümkündür. Azərbaycan xalq rəqslərinin toplanılmasında, qorunub saxlanılmasında təbliğində Ü. Hacıbəyovun və ilk Azərbaycan balet artisti Q.Almaszadənin müstəsna rolları olmuşdur. Onların təşəbbüsü ilə respublikada folklor rəqslərini toplamaq üçün xüsusi komissiya təşkil edilmişdir.

Milli rəqslərin yarandığı, inkişaf, bərqərar olduğu və təşəkkülü barədə məlumatlar yox dərəcəsiyə idi. Çünki bu barədə ətraflı mənbələr yox idi. Rəqslər haqqında məlumata müəyyən əsrlər Azərbaycanda olmuş səyyah tarixçilərin, şair və rəssamların yazılarında və miniatur rəqslərində rast gəlmək mümkündür.

Rəqs tariximizi öyrənmək üçün isə bu azlıq təşkil edirdi. Bu məsələnin ciddi və hərtərəfli tədqiqat vacib idi. Düzdür, bu sahədə ilk addımı SSRİ xalq artisti Qəmər Almaszadə ataraq folklor rəqslər əsasında “Azərbaycan xalq rəqsləri” (1959) adlı kitabını çapdan buraxılmışdır. İndiyə qədər bu kitab professor və öz fəaliyyət rəqs qrupları üçün vahid mənbə sayılır.

Milli rəqs sənətinin araşdırılması, ilk növbədə, rəqslərin təsnifatından və Azərbaycan xalq xoreoqrafiya sənətinin təhlilində keçir.

Öncə onu deyək ki, “xoreoqrafiya” sözünün özü bir sistemlilik ifadə edir. “Xoreoqrafiya” yunan sözü olub iki hissədən ibarətdir: “xoreya” rəqs etmək, “qrafiya” çəkmək deməkdir. Ancaq bu söz bütöv şəkildə “rəqs” formalarının yaradılma sənəti kimi anlaşılır. Xoreoqrafiyada rəqsləri aşağıdakı üç əsas üzrə qruplaşdırırlar: 1) xalq rəqsi –sırf xalq yaradıcılığına söykənir: 2) məişət və ya bal rəqsi –bu növ də öz kökləri etibarilə xalq yaradıcılığından qidalanır, amma rəsmi

qonaqlıqlarda, ballarda ifa edilir: 3) peşəkar rəqqaslıq sənəti (klassik rəqs də buraya aiddir) – xalqın milli rəqslərinin peşəkar rəqqaslıq dramatik sənət növü kimi təqdim edilir və qavranılır.

Xoreoqrafik sənətin bu və ya digər növünün müəyyənəşdirilməsi, həmçinin onların xüsusiyyətlərinin səciyyəsi bir neçə mühüm cəhətlə şərtlənir. Bu şərtlərdən birincisi rəqsin rəsmidir, yəni o düz xətt boyunca düzülüb, yoxsa müxtəlif istiqamətlərdə qurulub. İkincisi rəqsin formasından asılılıqdır, bu forma variasiya, duet, trio, kvartet, divertiment, əməli (sujetli) rəqs, kordebalet kimi ola bilər. Və nəhayət, üçüncü şərt budur ki, hər bir rəqsin mütləq şəkildə ekspozisiyası, düyünü (zavyazkası), hadisələrin inkişafı (kulminasiya), nəticəsi (düyünün açılması, razvyazkası) və finalı olmalıdır. Belə ki, hər bir rəqs müəyyən hadisənin, güclü yaşantının işarələr vasitəsilə təsviridir. Deməli, rəqs məkan içrə ritm və işarələrin köməyi ilə nəql olunan bir hekayətdir, bir nağıldır. Təbii ki, bu hekayətin nəyi varsa, hamısı rəqs dilinə çevrilir və hekayətin kompozisiyası da rəqsin kompozisiyasını müəyyənəşdirir. Onda belə bir müddəə ortaya çıxır ki, rəqs özü elə bitkin kompozisiyaya malik bir mini tamaşadır, oyundur. Bu gün Azərbaycan milli rəqsinin nəzəriyyəsinə diqqət yetirsək görərik ki, çağdaş Azərbaycan hümanitar elmində rəqsin nəzəriyyəsinə böyük ehtiyac var. Araşdırmalar həm də onu göstərir ki, milli rəqslərmizin təsnifatı, tarixi, musiqisi ilə yanaşı onun ifaçılarının, qurluşçularının araşdırılıb mətbuatda işıq üzünə görməsi çox vacib amillərdəndir.

2019-cu ildə tədqiqatçı, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlının və əməkdar artist, Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının baletmeysteri Xanlar Bəşirovla birlikdə tərtib etdikləri “Milli rəqs sənəti” adlı kitabı milli rəqs sənətinin yaranma tarixi ilə yanaşı onun inkişaf mərhələləri və milli rəqs və xoreoqrafiyasına xidmət edən rəqqaslar, solistlər və baletmeysterlər haqqında çox maraqlı, lazımlı bilgiler toplusudur.

Azərbaycan rəqs sənəti də incəsənətmizin digər janrları kimi milli dəyərlərmizin, milli mənəviyyatımızın təcəssümüdür. Rəqslərimiz də mənəvi ehtiyacların, estetik dəyərlərin ödənilməsinə xidmət edir.

Xalqın maddi mədəniyyət sahələrindən biri də həmin xalqın incəsənətidir. Azərbaycan xalq incəsənətinin əsas tərkib hissələrindən biri də rəqsdir. Bildiyimiz kimi bir xalqın mədəniyyətini və incəsənətini başqa xalqlar və ölkələr içərsində həmişə tanıdan incəsənət xadimləri olmuşdur.

İncəsənətin növlərindən biri olan rəqs sənətinin çox qədim və zəngin tərixi mövcudur. Azərbaycan milli rəqs sənəti yarandığı gündən bu günümüzdə qədər çox böyük təkamül yolu keçmişdir. Milli rəqsimizin inkişafında böyük əməyi olan rəqqaslarımız çoxdur. Azərbaycan rəqsinin elecədə milli xoreoqrafiya sənətinin inkişaf edib ölkə istər ölkə daxilində istərsədə ölkənin hüdudlarında olsun tanınmasında rəqqslarımızın əməyi çox böyükdür.

Əlibaba Abdulayev, Böyükağa Məmmədov, Kamil Dadaşov, Kamal Həsənov, Əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, Afaq Məlikova, Aliyə Ramazanova, Təranə Muradova kimi rəqqas və rəqqasələrimiz milli rəqs inkişafında rolunu böyükdür.

Bu gündə milli rəqs sənətmizin keşiyində duran onun inkişafında xidmətləri olan rəqqaslarımız var. Xalq artistlərimizin davamçılarından biri olan gənc və istedadlı, zəhmətkeş xalq artisti Rüşət Xəlilzadə milli xoreoqrafiyamızın və milli rəqsimizin inkişafında rolunu və xidmətlərini danılmazdır.

Min illər ərzində rəqs sənəti inkişaf edib zənginləşmiş, eyni zamanda özünün bir çox xarakterik xüsusiyyətlərini mühafizə edib saxlamışdır. Hər hansı bir sənət faktının mühüm və irimiqyaslı hadisəyə çevrilməsindən ötrü üç əsas amil şərtidir: istedad, xarakter keyfiyyətləri və dövr (cəmiyyət, mühit, şərait). Xalq artisti Rüşət Xəlilzadə də hər zaman öz istedadı seçilən rəqqaslarımızdan olub. İfa zamanı öz xarakteri, oyun tərzini ilə seçilən xalq artisti səhnədə öz dəsti xəttini yarada bilmişdir.

İstər Rüşət Xəlilzadənin ifa etdiyi rəqslər olsun istərsədə quruluş verdiyi rəqs kompozitsiyaları hər hansısa birinə baxdıqda Rüşət Xəlilzadə imzası bilinir. 1998-ci ildə professional səhnəyə qədəm qoyan xalq artisti Rüşət Xəlilzadə rəqs sirləri ilə yanaşı xoreoqrafiya sənətinin bütün incəliklərinə yiyələnmişdir. Xalq artisti Polad Bülbül oğlunun yazdığı “ Eşq və ölüm” baletində rol alan Rüşət Xəlilzadə

ifası ilə hər kəsə subur etdiki milli rəqs ifaçısı balet səhnəsində mahir bir ustad sənəti göstərə billər çünki rəqs sənətinin özəyi baletdən klassikadan gəlir və balet rəqs üzərində qurulmuş sujetli tamaşadır.

Rüfət Xəlilzadə öz ifalarında sənətin ruhunu tamaşaçıya aşlıya bilən onun oyun tərzini, tərzdən dırnağa qədər rəqs üçün yaradılıb və rəqs üçün müəyyənləşdirib desək heçdə yanılmazıq.

Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin yaradıcılığı konkret nümunələr üzərində təşəkkül tapıb. Rəqs ən qədim zamanlardan bəri Azərbaycan xalqının həyatını, adət-ənənələri, məişətini, bir sözlə, yaşayış tərzini ilə bərabər yaşamış və inkişaf etmişdir.

Azərbaycan xalq rəqslərinin təsnifatı müxtəlif xarakterə, oyun tərzinə, mövzu və məzmununa malikdir. Rüfət Xəlilzadə də öz çıxışlarında, ifalarında həm rəqsin xarakterini və məzmununu yəni sujetini çox məharətlə göstərə bilən istedadlı rəqqaslarımızdandır.

Milli rəqslərimizin mahir ifaçısı olan xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin istər ifasında, istərsədə qurluşlarında milli rəqslərimizin ən müasir elementlərini əlavə etməklə rəqslərimizə yeni ruh gətirmişdir.

Müasir dövrmüzdə isə rəqs sənəti incəsənətin əsas növlərindən biri kimi artıq daha mükəməl daha mütəşəkil şəkildə tamaşaçılara təqdim olunur. Rəqs sənəti ilə məşqul olan rəqqaslarımız mükəməl texnikaya, dinamikaya, fakturaya malik olmağa çalışırlar. Buna görə də daim öz üzərlərində çalışırlar. Bu fakturanın texnikanın hamısı Rüfət Xəlilzadə də cəmlənmişdir. Əsas peşəkar təhsil isə bu sənətin özəyini təşkil edir.

Rüfət Xəlilzadə də rəqs sənətində yüksək təhsil pilləsini bitirən xalq artistlərimizdəndir. Hələ Bakı Xoreoqrafiya Məktəbində təhsil alarkən onun rəqqas kimi göstəriciləri, geniş imkanları nəzərə alınmış və 1998-ci ildə Dövlət Rəqs Ansamblına işə qəbul olunmuşdur. 1998-ci ildən başlayaraq Rüfət Xəlilzadə Zorxana, Qazağı, Qaytağı, Şəki rəqsi, Azərbaycan Suitası, Köçəri, “Vətən suitası”, Cəngi, Tənzərə, “Mirzeyi”, “Vağzal”, “Qoçəli” “Davullarla rəqs”, Nağaraçılar rəqsi”, Misiri rəqsi və s bütün bu rəqslər xalq artistinin repertuarında yer almışdır. Onuda qeyd edim ki, xalq artisti Rüfət Xəlilzadə gözəl rəqqas olmaqla yanaşı

həmdə mahir nağara ifaçısıdır.

Azərbaycan xalq rəqslərinin təsnifatı müxtəlif xarakterə, oyun tərzinə, mövzu və məzmunu malikdir. Xalq artisti Rüfət Xəlilzadə də rəqslərin xarakterini yarada bilən rəqqaslardandır.

Rüfət Xəlilzadə Üzeyir Hacıbəylinin “Cəngi”, Rauf Hacıyevin “Qaytağı” rəqslərini xalq artisti Təranə Muradovayla birlikdə ifa etmişdir. Hər iki duetli rəqlərin ifalarına baxsaq sənətkarlarımızın ifası onalarla bir səhnəni bölüşən onlarla eyni rəqsləri ifa edən gənc rəqqaslar üçün bir məktəbdir, bir ustad dərslidir. Bununla yanaşı Rüfət Xəlilzadə “Naz eləm” rəqsində Xalq artisti Təranə Muradovayla birgə ifa etmişdir.

“Qaytağı”, “Şələqoy”, “Qazağı” kimi rəqslər sürətli tempdə, əsasən gənclər tərəfindən ifa olunur. Lakin bir çox rəqslərin tempi bir neçə amildən asılı olaraq dəyişə də bilər. Məsələn musiqiçilərdən, əhval ruhiyyədən temperamentdən, ifaçının məharətindən asılı olaraq, musiqini tempi sürətlənib, ağırlaşma bilirdi. Bundan əlavə musiqinin tempi onun ifa olunduğu ərazidən, regiondan da asılı olaraq dəyişir. Çünki Naxçıvanda “Tərəkəmə” ni bir qədər sürətlə, cəld, hətta dəcəliklə oynayırlar. Bakıda və Qarabağda isə həmin rəqs aram, həzin, vüsətlə gedir. Onu ifa edən rəqqasə elə bil quş kimi süzülür. Dediymiz kimi, eyni melodiya müxtəlif xarakterə malik ola bilər. Bu cəhət həm melodiyanın, həm də rəqsin ifa tərzindən və digər səbəblərdən asılıdır.

Ayrıca olaraq kişi və ya qadın tərəfindən ifa olunan solo rəqslər xarakterinə, tempinə, melodiyasına görə fərqlənir. Ənənəvi kişi rəqsləri şən və nikbin xarakterə, cəld tempə malik olur. “Qazağı”, “Qaytağı”, “Xançobanı”, “Koroğlu” rəqslərini buna misal olaraq göstərmək olar.

Xalqın arzu və istəklərini, inaclərini, ritualları yerinə yetirmək üçün bir vasitə kimi yaradılan rəqslər dövr, zamanla bağlı olaraq səhnə sənətinə çevrilmişdir. Rəqs də incəsətin ayrılmaz və əsas növlərindən biri olaraq insanlara zövq bəxş edir. Rəqssiz incəsənətimiz tamamlanmamış qala bilərdi. İncəsətin janrları silsilə bütöv bir orqanizmin olaraq təfəkkür, düşüncə maraqlarına və zövq incəliklərinə xidmət edir. Cəsarətlə deyə bilərik ki, incəsənətin janrları arasındakı rəqs sənətimizin

öz imzası öz möhürü var.

Rüfət Xəlilzadənin ifasında “Qaytağı” rəqsinin öz imzası var. Qaytağı Azərbaycanın milli kişi rəqsidir. Rüfət Xəlilzadə də Azərbaycan kişilərinə məxsus ədə və səhnə mədəniyyətini bu rəqsin ifasında çox yüksək səviyyədə göstərmişdir. Rüfət Xəlilzadə 2012-ci ildə Niyazinin, S.Rüstəmovun, hər birinin “Qaytağı”sından istifadə edərək rəqs quruluşları veriblər.

Qaytağı rəqsləri vaxtilə Azərbaycanda çox məşhur olan, lakin illər ötdükcə unudulmağa məruz qalan qədim oyun havalarıdır. Onuda qeyd edim ki, Rüfət Xəlilzadə öz ifasında bu rəqsə yeni yeni elementlər və yeni ruh gətirmişdir. Unudulmasının səbəbi isə vaxtında bu rəqs növünün toplanmaması və araşdırılmamasıdır. Azərbaycanın tanınmış musiqişünası Bayram Hüseynli halayların və yallıların toplanması ilə yanaşı, qaytağılardan da toplanıb işıq üzü görməsinin arzusunda idi. Lakin zaman keçdikcə həmin arzunun reallaşması R.Bəhməniyə nəsib olub. Rauf Bəhmənli qocaman musiqiçilərin ifasından, ustad sənətkarların söylədiklərindən əldə etdiyi faktlara əsasən, bu rəqslərin istər adlarının, istərsə də onların musiqisinin, melodik dilinin Azərbaycana məxsus olduğunu, hansı bölgədə, hansı tarixi ərazidə yarandığı haqqında maraqlı məlumatlar aşkar edib.

Qaytağı rəqsinin kökü qədim olsa da, müasir dövrdə bütün Qafqaz xalqları tərəfindən məişətin bir hissəsi kimi istifadə edilən xalq rəqsinə çevrilib. Qafqazın hər xalqı bu rəqsi özünəməxsus adlandırır (ləzginka, kabardinka və s). R.Bəhmənli bu rəqsin adının kökünü qədim Qafqaz Albaniyasında (indiki Azərbaycan ərazisi) yaşayan mərd, şücaətli Qaytağ xalqı ilə əlaqələndirir.

Döyüşçü rəqsi olan qaytağı, vaxt keçdikcə məişətdən bir sıra keyfiyyətləri özündə ehtiva etməyə başlayıb, yarış, xoreoqrafiya oyunu, rəqs-duet çalarları alıb. Bunun örnəklərini “Azərbaycan qaytağı rəqsləri” toplusunda görmək olar. Məcmuənin sonunda rəqslərin oyun qaydaları da geniş təsvir edilib.

Bir qayda olaraq Azərbaycan kişi və qadın rəqsləri arasında müxtəliflik var. Kişi rəqsləri temperamenti, ayaqların, cəld və çevikliyi, qədd-qamətin əzəməti, qolların iti hərəkəti ilə xarakterizə olunur. Qadın rəqslərində isə əksinə olaraq

qolların pərvazı, gövdənin qabarıq və şux nəvazişli hərəkəti, pəncə üstə duran kimi həzin süzmə, barmaqların incə davranışı. Hərəkətlərin icrası zamanı mimik elementlər olan göz və qaşın əndazəli hərəkəti, təbii təbəssüm rəqsə gözəllik bəxş edir. “Qaytağı” rəqsində də Rüfət Xəlilzadə temperamenti, ayaqların, cəld və çevikliyini elə ifa etmişdir ki, sanki səhnədə bir Azərbaycan əsgəri bir döyüşçü çıxış edir. Mərdlik və mətanəti tərənüm edən “Qaytağı” rəqsi qəhrəmanlıq sinvolu kimi ifa olunur.

“Qazağı” rəqsi bi rəqsi Dövlət Rəqs Ansamblının repertuarında daimilik təşkil edir. Bütün konsertlərdə, dövlət tədbirlərində ifa olunur. Rüfət Xəlilzadə çox gənc yaşlarında professional səhnəyə gəlmişdir və erkən yaşında bu rəqsi ifa etmişdir. Dövlət Rəqs Ansamblında o, bu rəqsi öz dövrünün ən məşhur rəqqasları ilə birgə böyük səhnələrdə ifa etmişdir.

Qazağı ən qədim Azərbaycan milli rəqslərindən biridir. Adından göründüyü kimi rəqs Qazax zonasında yaranmışdır. Fərz olunur ki, Qazağı döyüşçü rəqsidir. Onu yürüşə və hərbə gedəndə ifa edərmişlər. Rəqs nikbinlik və qəhrəmanlıq pafosu ilə yanaşı incəlik və təmkinliklərlə zəngindir. Olduqca yeyin hərəkətli, coşqun, texniki baxımdan mürəkkəb elementlərlə zəngin və solist intonasiyalı rəqsdir.

Rəqs ifa olunarkən sərrast hərəkətlər və daxili qüvvənin əzəməti tələb olunur. Məişətdə, el şənliklərində bu rəqs solo qaydasında ifa olunur. Kişi rəqslərinin çoxunda olduğu kimi, hökmən sərrast hərəkətlər, daxili qüvvənin əzəməti tələb olunur və oynayanlardan hər biri öz qabiliyyətini, rəqsdə nəyə qadir olduğunu göstərməyə çalışır.

Rəqsin musiqisinə diqqətlə qulaq asaqlıq görürük ki, musiqi çox şən, insanda bir hərbi çağırış hissi yaradır və bunun əlavə musiqidə enmələr və qalxmalar var rəqqas bu rəqsi ifa edərkən ilk rəqsin başlanğıcında yüksək şən əhval ruhiyyəli temperament daha sonra musiqi yavaşlayır və rəqsin rəqsində yavaşlayır yenidən musiqidə qalxma olur. Bu rəqsin melodiyasının sədaları altında rəqs etmək heçdə asan deyil çünki rəqsdə sıçrayışlı hərəkətlər, atılıb-düşmə, kəskin dönmələr, çevrilmələr, ayağı yerə vurma musiqi yavaşlayanda isə birdən sakit və xırda

hərəkətlərlə rəqs edirsən. Rüfət Xəlilzadə bu rəqsin incəliklərini yarada bilən rəqqaslarımızdandır. Onuda qeyd edim ki, rəqsdə xüsusi pantamim oyundan istifadə olunur. Rüfət Xəlilzadə bu rəqsi ifa edərkən rəqqas tərəf müqavilləri ilə birgə səhnədə maraqlı teatrliq yarada bilmişdir. İfa zamanı üz mimikaları əl-qol hərəkətlərində xüsusi sujayət hiss olunur.

Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin ifasında “Qaytağı” rəqsi digər ifalarından heç fərqlənmir. Qaytağı rəqsləri vaxtilə Azərbaycanda çox məşhur olan, lakin illər ötdükcə unudulmağa məruz qalan qədim oyun havalarıdır. Unudulmasının səbəbi isə vaxtında bu rəqs növünün toplanmaması və araşdırılmamasıdır. Azərbaycanın tanınmış musiqişünası Bayram Hüseynli halayların və yallıların toplanması ilə yanaşı, qaytağların da toplanıb işıq üzü görməsinin arzusunda idi. Lakin zaman keçdikcə həmin arzunun reallaşması R.Bəhmənliyə nəşib olub.

Rauf Bəhmənli qocaman musiqiçilərin ifasından, ustad sənətkarların söylədiklərindən əldə etdiyi faktlara əsasən, bu rəqslərin istər adlarının, istərsə də onların musiqisinin, melodik dilinin Azərbaycana məxsus olduğunu, hansı bölgədə, hansı tarixi ərazidə yarandığı haqqında maraqlı məlumatlar aşkar edib.

“Qaytağı” rəqsinin kökü qədim olsa da, müasir dövrdə bütün Qafqaz xalqları tərəfindən məişətin bir hissəsi kimi istifadə edilən xalq rəqsinə çevrilib. Qafqazın hər xalqı bu rəqsi özünəməxsus adlandırır (ləzginka, kabardinka və s). R.Bəhmənli bu rəqsin adının kökünü qədim Qafqaz Albaniyasında (indiki Azərbaycan ərazisi) yaşayan mərd, şücaətli Qaytağ xalqı ilə əlaqələndirir.

Döyüşçü rəqsi olan qaytağı, vaxt keçdikcə məişətdən bir sıra keyfiyyətləri özündə ehtiva etməyə başlayıb, yarış, xoreoqrafiya oyunu, rəqs-duet çalarları alıb. Bunun örnəklərini “Azərbaycan qaytağı rəqsləri” toplusunda görmək olar. Məcmuənin sonunda rəqslərin oyun qaydaları da geniş təsvir edilib.

Belə topluların işıq üzü görməsi mədəniyyətimiz üçün çox vacibdir. Bu sahədə tədqiqatların kitab halında təqdim olunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi həm də mənfur qonşularımız tərəfindən rəqslərimizin mənimsənilməsinin qarşı baxımdan əhəmiyyətlidir.

Maraqlı bir faktı qeyd etmək istərdim ki, xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin

yaradıcılıq yoluna nəzər salanda görəcəksiniz ki, ustad sənətkar Azərbaycan xalqının qədim unudulmuş rəqslərinin mahir ifaçılığı ilə yanaşı həmin unudulmuş rəqslərə yenə qurluş verməklə onarı yenidən səhnəyə gətirmişdir. Buda onu göstərir ki, xalq artisti Rüfət Xəlilzadə öz qədim köklərinə bağlı bir vətəndaşdır, sənətini sevən onun qayğısına qalan əsil rəqs ustadıdır. Və buna görə də o hər zaman öz yüksək məharəti, peşəkarlığı ilə seçilən və rəğbət qazanmış bir rəqs ustası olmuşdur.

Azərbaycan xalq rəqsi “**Qaytağı**” melodik cəhətdən son dərəcə vazeh, müntəzəm, qəti və sürət (temp) etibarlı ilə çox yeyin və dinamik olan Azərbaycan oyun havası. Musiqi ölçüsü başlıca olaraq 6/8 – dir, lakin musiqi cümlələri içərisində ikihissəli vəznə üçhissəli vəznin ardıcıl surətdə növbələnməsinə də təsadüf edilir ki, bu da musiqinin itiliyini xeyli artırır. Qaytağı rəqs ifaçılığında oynayanlar arasında yarış duyğusu oyadır, onların çevikliyi, virtuozluq qabiliyyətini, yorulmamazlığını, gücünü, qüvvətini nümayiş etdirir.

“Qaytağı” rəqsi igidlik rəqsidir. Rüfət Xəlilzadə də bu rəqs əsl igid kimi ifa etmişdir. Musiqini dinliyəndə duyursanki, insanda vətənpərvərlik hissi oyadır. Bu cür rəqsləri ifa edəndə rəqqasda xüsusi peşəkarlıq və istedad tələb edir. Bunun əlavə bədən plastikası, atrobatik hərəklər, mimika, rəqsi ifa edən zaman nəfəsin düzün qurlmusıda əsasdır. Barmaqlar üzərində saniyələrlə daha doğrusu bir neçə dəqiqə duraraq rəqsi qıvraq şəkildə ifa etmək çox çətindir. Amma Rüfət Xəlilzadə bunun öhtəsindən gəlir. Bu rəqsdə barmaqlar üzərində dövrə vurub, fırlamaq xüsusi bir sağlamlıq və məharət tələb edir.

Azərbaycan da rəqslər çeşid-çeşiddir. Görünür ki, bu müxtəlifliyə Azərbaycanın iqlim şəraiti təsir göstərmişdir. Digər tərəfdən Azərbaycanın cənub bölgəsidir, iqlimi qədərincə istidir, günəşlidir, torpaqları məhsuldardır. Deməli Azərbaycanda mütəməd şəkildə bolluq olur. Bu isə mədəniyyət üçün mühüm amildir. Elə Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətinin zənginliyinin təminatçısı faktlarından biri, bəlkə də birincisi elə budur. Əbəs yerə deyil ki, Azərbaycanın rəqsləri şux, dinamik, hərəkətli, çevik, romantik və teatraldır.

Milli rəqslərmiz içərsində öz şux və dinamikliyi ilə seçilən rəqslərmizdən

biridə “Cəngi” rəqsidir. "Cəngi" cəngavərlik yerişini, meydana oxumanı, döyüşə çağırışı ifadə edir. "Cəngi"nin yaranma tarixi çox qədimdir. Uzun illər zərbaycan ansamblarının repertuarında olan bu milli rəqsimizi bir çox rəqqasların ifasında tamaşaçı tərəfindən qəbul edilib bəyənilmişdir. Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin ifasında bu rəqs tamaşaçıları tərəfindən sevilir.

Azərbaycan ərazisində Cəngi adlanan ərazi də var: Şamaxı rayonunda (indiki Qobustan rayonunun ərazisi). Qədim oğuz tayfalarında qəbilələr arasında döyüş, gülüş zamanı, yarışlarda, hərbi mərasimlərdə Cəngidən istifadə edilirdi. Bir çox aşıq melodiyaları kimi, bu da Şur muğam ladındadır (kökündədir); ölçüsü 2/4–dir. Cəngi pəhləvanlar yarışında da (pəhləvani), cıdır düzündə də çalınır.

Xarakter cəhətdən eyni olan "Qaytağı", "Halay" kimi musiqi əsərləri qrupdandır. Bir qayda olaraq zurnaçılar dəstəsi tərəfindən ifa olunur. "Koroğlu" dastanında Cəngi havasına çox geniş yer verilib: Cəngi Koroğlu, Misri Koroğlu. Dahi bəstəkar Üzeyr Hacıbəyov öz yazılarında qeyd edirdiki Koroğlu öz dəstələrini “Cəngi” musiqisinin sədaları altında döyüşə hazırlayırdı. Bunan görünür ki bu musiqinin əzəməti böyükdür və valeh edicidir.

“Cəngi” Azərbaycanın ən qədim rəqslərindədir. “Cəngi” musiqisi zurnaların ifasında zərb alətlərinin ifası altında oynanılan rəqsdir. Möhtəşəm musiqisi olan “Cəngi” rəqsi insanı yürüşə, sıçrayışa, döyüşə, qələbəyə hazırlayan bir musiqidir. İlk ifaçısı Əlibaba Abdulayev olub. Əlibaba Abdulayevdən sora bu rəqsi, xalq artisti Yusf Qasimov, Böyük ağa Məmmədov də digərləri ifa etmişdir. Rüfət Xəlilzadənin ifasında “Cəngi”-ni teatr tamaşa kimi görə bilərik. Kütləvi rəqs olan “Cəngi”-ni xalq artisti elə coşğuyla ifa etmişdir ki, bütün rəqqaslar bu coşğuya qoşularaq səhnədə maraqlı monatamaşa düzəltmişdirlər.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, Işıq, 1983, 59 s.
2. Hüseyinli B.X. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin klassifikasiyası. Azərbaycan İncəsənəti məcmuəsi. XIIc. (Azərb. EA-nın nəşri) Bakı, 1968, 67 s.

3. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, Işıq, 1960, 44 s.
4. Гусейнли Б.Х., Керимова Т.М. Али Керимов. М., СК., 1984, 48 с.
5. Vəhmənli R.B. Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Adiloğlu, 2002, 157 s.

РИФАН КАХРАМАНОВ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ РИФАНА ХАЛИЛЗАДЕ

Ключевые слова: *Руфат Халилзаде, танец, хореография, национальный, Азербайджан.*

РЕЗЮМЕ

В данной статье говорится об исторических корнях азербайджанского танцевального искусства, имеющего древнюю историю. В статье освещен творческий путь народного артиста Руфата Халилзаде, послужившего развитию и эволюции национального танца и хореографии на современном уровне.

RIFAN KAHRAMANOV

THE CREATIVE PATH OF RIFAN KHALILZADEH

Keywords: *Rufat Khalilzadeh, dance, choreography, national, Azerbaijan.*

SUMMARY

This article talks about the historical roots of Azerbaijani dance art having an ancient history. The creative path of the national artist Rufat Khalilzade, who served in the development and evolution of national dance and choreography at the modern level, is highlighted in the article.

KİNO SƏNƏTİ

UOT 791.43.03

İSRAİL MƏHƏRRƏMOV

Tarix üzrə fəlsəfə doktoru

RÖVŞƏN QULİYEV

baş müəllim

Azərbaycan Texniki Universiteti

E-mail: rovshan5901@gmail.com

AZƏRBAYCANDA SƏNƏDLİ FİLMLƏRİN ÇƏKİLİŞİNƏ DAİR (1940-1970-ci illər)

Açar sözlər: *sənədli film, sənədli kino, kinojurnal, kinoxronika, sənədli-xronikal lent.*

XÜLASƏ

Məqalədə 1940-1970-ci illərdə Azərbaycan rejissorları tərəfindən Bakıda, respublikanın rayonlarında əmək qəhrəmanlarının fəaliyyətlərini özündə əks etdirən sənədli və xronikal filmlərin çəkilişi sahəsində Bakı Kinostudiyasının işindən danışılır.

II Dünya müharibəsi illərində sənədli və xronikal filmlərin çəkilişinə həm dövlət-partiya orqanları tərəfindən, həm də mütəxəssislər və bütövlükdə ziyalılar tərəfindən xüsusi fikir verilirdi. Əslində müharibə bütövlükdə sovet sənədli kinematoqrafiyası qarşısında sözün birbaşa və müstəqim mənasında yeni və çox mühüm vəzifələr qoyurdu. Bu, həm sənədli, həm də ümumiyyətlə çəkilən hər cür filmə aid idi.

II Dünya müharibəsi illərində Bakı kinostudiyasında sovet adamlarının ön və arxa cəbhədə hünəri və qəhrəmanlığından bəhs edən xüsusi buraxılışların istehsalı yenidən bərpa olundu.

Sovet hökuməti təbliğat vasitəsi kimi incəsənətin digər sahələri ilə yanaşı kinoya, xüsusilə də kinopublisistikaya daha çox üstünlük verirdi. Bunda məqsəd partiya və dövlət başçılarının günahı üzündən gözlənilmədən döyüş meydanına atılmış sovet ordusunun, həm də 30-cu illərin repressiyalarından cana doymuş bütün xalqın mənəvi ruhunu möhkəmlətmək idi. Xronika müharibə haqqında əhaliyə məlumat çatdırır, onun bütün dəhşətlərini gözlə görməyə imkan verir, sistemativ olaraq hərbi əməliyyatların keçirilməsi, sovet ordusunun cəbhədəki döyüşlərindən, eləcə də arxa cəbhənin əməkçilərinin zəhmətlərini, uğurlarını əks etdirən canlı səhnələrin qarşılıqlı tərəflər üçün işıqlandırılmasını təmin edirdi. Sənədli kino çəkənlər ekranda mübariz sovet adamının parlaq obrazını yaratmalı, ön və arxa cəbhələrin mənəvi-siyasi vəhdətini göstərməli, gələcək qələbə uğrunda sovet adamlarının qəhrəman mübarizəsini işıqlandırmalı idilər.

Azərbaycan SSR-in sənədli kino çəkənləri də bu müharibənin kino salnaməsinin çəkilişində öz töhfələrini vermişlər. Artıq müharibənin ilk günlərindən mütəmadi olaraq kinojurnallarda orduya çağırış məntəqələrinin işi barədə, cəbhəyə yollanan könüllülər haqqında, cəbhəyə yola salınan əsgərlərlə vidalaşma, əmək cəbhəsində, dəzgah arxasında atalarının, qardaşlarının, ərlərinin yerini tutmuş qadınların fədakarlığından, cəbhə üçün, qələbə üçün çalışmalarından bəhs edən lentlər çəkilirdi. Hərbi şərait sənədli lent çəkənləri xeyli fəallaşdırdı, onlar mürəkkəb situasiyalarda ani olaraq çevik qərar qəbul etmək və həmin çətin şəraiti lentə almaq bacarığına yiyələndilər. Həmin dövrdə kinematoqrafçılarla respublikanın yaradıcı ziyalılarının əlaqələri və əməkdaşlığı genişləndi ki, bu da istehsal olunan məhsulun keyfiyyətinə öz müsbət təsirini göstərdi.

Bu dövrdə yazıçılardan M.Rahim, Ə.Məmmədخانlı, T.Əyyubov, bəstəkarlardan Q.Qarayev, R.Hacıyev, T.Quliyev kino işinə cəlb olunmuşdular [1, 45]. O vaxt çəkilən sənədli materialların bir qismi sonralar lentə alınmış bir sıra tammetrajlı bədii filmlərə daxil edilmişdi. Müharibə illərində Q.V.Aleksandrov və

N.İ.Bolşakov tərəfindən çəkilən tammetrajlı “Xəzər dənizçiləri” sənədli filmi o illərin ən yaxşı filmlərindən sayılır [1, 45].

İlk baxışda müharibənin Bakı kinostudiyası ilə elə də əlaqəsi yox idi: bir tərəfdən onun ərazisində müharibə getmirdi, digər tərəfdən isə mərkəzi kinostudiyalardan heç biri Bakıya təxliyə olunmamışdı. Bu studiyaların hamısı Orta Asiya Respublikalarına, Qazaxıstana köçürülmüşdü və bunun da yerli kinostudiyaların inkişafında, yerli mütəxəssislərin təcrübə qazanmasında müstəsna rolu olmuşdur. Azərbaycan kinematografçılarının belə təcrübə qazanmaq imkanları olmamışdır.

Müharibə illərində tarixi-bioqrafik filmlərin çəkilişi də önəmli yer tuturdu. Bu baxımdan M.Rəfilinin ssenarisi əsasında «Səbuhi» filminin çəkilişi də faşizmə qarşı ideoloji savaşı məqsədi daşıyırdı. Azərbaycan filosofu, maarifçisi, milli dramaturgiyanın banisi M.F.Axundovun həyatından bəhs edəcək bu filmə hələ XIX əsrdən rus xalqı ilə yaxın əlaqələrin və dostluğun olması fikri önə çəkilirdi. Burada çoxmillətli sovet imperiyasının əhalisinin rus xalqı ətrafında möhkəm birləşməsi ideyası da təbliğ olunurdu. Filmin quruluşçu rejissoru Rza Təhmasib idi [2, 71-100; 1, 46].

Müharibənin ilk illərində Bakı kinostudiyasının işçilərinin xeyli hissəsi döyüşən orduya səfərbərliyə alınaraq, cəbhə səhnələrinin çəkilişində fəal iştirak etmişlər və onların çəkdikləri lentlər, üzərindən çox illər ötməsinə baxmayaraq, müharibə törədənləri nəinki canlı şəkildə ittiham edir, həm də yeni dünya müharibəsini törətmək istəyənlərə xəbərdarlıq edir, dünyanın bütün sadə adamlarını sülh uğrunda mübarizəyə səsləyir [4, 79].

Müharibənin ilk illərində çəkilən lentlərdə Sovet İttifaqının qəhrəman müdafiəçisinin obrazının yaradılması önə çəkilir. Bu filmlər sənədli xronika xarakterlidir.

Müharibənin ilk illərində qəzetlərdə azərbaycanlı siyasi rəhbər Kamal Qasımovun qoçaqlığı haqqında yazılar verilir, radioda düşmənin yolunu kəsmək üçün Prut çayı üzərindəki körpünü döyüşçü yoldaşları ilə partlatması barədə reportajlar verilir. Bu epizod rejissor Ağarza Quliyev tərəfindən 1941-ci ildə

müharibə mövzusunda aid ilk çəkilməmiş və cəsur müharibə qəhrəmanı Kamal Qasımova həsr olunmuş «Vətən oğlu» filminin əsasını təşkil etmişdir [1, 48].

Onun az sonra çəkdiyi «Bəxtiyar» kinonovellası da həmin mövzuya həsr olunmuşdu. Bu filmdə Krımda alman-faşist qəsbkarlarına qarşı savaşa zabıt Bəxtiyar Kərimovun qoçaqlığından bəhs olunur [4, 79].

Müharibənin ilk illərində Bakı kinostudiyasında tammetrajlı film kimi üç hissədən ibarət «Bir ailə» adlı vahid kinonovella da çəkilməmişdi. Filmin birini tanınmış rejissor Q.V.Aleksandrov, qalan ikisini isə onun rəhbərliyi altında M.Mikayılov və R.Təhmasib çəkmişdilər. Əsərin proloqu və epiloqunda cəbhə epizodları nümayiş etdirilir, filmlər vahid qəhrəmanın simasında – arxa və ön cəbhənin təmsalında vahid ailə kimi birləşdiriliblər.

1942-ci il yanvarın 5-də Cənubi Qafqazdan Krım cəbhəsinə yollanan üç çəkiliş qrupundan biri azərbaycanlılardan ibarət idi [5, 69]. Bu qrupa kinooperator M.Mustafayev, V.Yeremeyev və operator assistentləri K.Həsənov və Ə.Ələkbərov daxil idilər. Həmyerlilərimiz ilin ilk üç ayını mühasirəyə alınmış Sevastopolda kino çəkilişlərinə həsr etmişlər. Operator Mustafayevin birbaşa cəbhədə – döyüş meydanında çəkdiyi lentlərdən biri tək-cə bir döyüşdə 360 faşisti məhv etmiş tanınmış pulemyotçu Nina Onilovaya həsr edilmişdi [5, 70]. Mustafayev yaralanmış pulemyotçunu müalicə vaxtı hospitalda da lentə almışdı. O, qəhrəman qızı qadınlar günü – martın 8-də də lentə almaq istəmiş, amma onun bir gün əvvəl yaralanaraq həlak olduğunu eşitmiş və ölümündən sonra Sovet İttifaqı Qəhrəmanı adına layiq görülmüş cəsur qızın dəfn mərasimini çəkmişdir. Mühüm sənədli-xronikal əhəmiyyət kəsb edən bu lentlərdən sonralar müharibəyə həsr olunmuş bir çox sovet filmlərinin çəkilişində istifadə olunmuşdur [8, 572]. Sənətşünas M.Z.Rzayeva yazır ki, azərbaycanlı operator M.Mustafayev 1942-ci ilin qışında «Sovet İttifaqı Qəhrəmanı məşhur snayper Lyudmila Pavlyuçenko ilə görüşmüş və gənc atıcılarla təlim zamanı onu lentə almışdır» [5, 70].

Operator M.Mustafayev Sevastopol üzərində alman aviasiyasının keçirdiyi uçuşlardan fraqmentləri, eləcə də limanda yığılmış ərzaq və hərbi qüvvə gətirən gəmiləri də lentə almışdır. Sonralar bu lentlərdən «Ordenli Azərbaycan» və rejissor

V.Belyayevin çəkdiyi «Çyornomortsı» (Qara dənizçilər) filmlərində, eləcə də Mərkəzi studiyada çəkilmiş bir sıra sənədli filmlərdə – «Müharibənin bir günü», «Qafqaz uğrunda döyüşlər» də, cəbhə xəbərləri ilə bağlı xüsusi buraxılışlarda, «Soyuzkinojurnal»da, «Novosti dnya» (Günün yenilikləri) jurnalında geniş istifadə olunmuşdu [5, 70; 8, 572].

Azərbaycanlılardan ibarət kinoxronikaçılar briqadası martın sonlarında Kerç yarımadasına göndərildi və onlar aprel-may aylarında burada çəkilişlər apardılar. Amma 1942-ci il mayın 15-də geriyyə çəkilərkən bombalanma zamanı briqada Kerç boğazında batmaqdan çətinliklə qurtardı, lakin çəkiliş aparatı və 800 metrlik hazır çəkilmiş dəyərli lent dənizin sularına qərq oldu [5, 70].

Bakıda qısamüddətli müalicədən və azacıq dincəldikdən sonra rejissor Ə.Həsənov, operatorlar M.Mustafayev və L.Koretski ilə birlikdə yenidən cəbhəyə yola düşdülər. Onlar əvvəlcə 416-cı, ardınca isə 223-cü Azərbaycan diviziyalarına yola düşdülər. Çəkilən lentlər sonralar müəlliflər tərəfindən «Vətən uğrunda» kinoçerkin də montaj edildi [5, 71]. Bu çəkilişlərdə həm əsgərlərin döyüşləri və istirahəti, həm yaralıları döyüş meydanından çıxarıb müalicə üçün aparan sanitarların – azərbaycanlı qızların çətin işi, həm də Azov dənizi sahilində yerləşən Komsomolsk stansiyasının geri qaytarılması səhnələri lentə alınmışdı. Nəzərə alsaq ki, müharibədə hələ dönüş yaranmamışdı, azərbaycanlı döyüşçülərin bu stansiyanı tutmalarının əhəmiyyəti və onun sənədli lentlə təsdiq olunmasının əhəmiyyətini təsəvvür etmək çətin olmaz.

1942-ci ildə A.İvanovun rejissorluğu ilə sualtı qayıqda qəhrəman dənizçilərin müharibə illərindəki şücaətindən bəhs edən «Sualtı qayıq T-9» filminin çəkilişi başa çatdı [4, 79].

Kinooperator M.Dadaşov 1943-cü ildə faşist işğalçılarının Qafqazdakı vəhşiliklərini təhqiq edən dövlət komissiyasının tərkibində yazıçı A.Tolstoyun rəhbərliyi ilə Mineralni vodi, Kislovodsk, Pyatigorsk, Nalçik və s. yerlərdə çəkilişlər aparmışdı. Moskvaya göndərilən həmin lentlərdən «Ordenli Azərbaycan» kinojurnalında və «Almanların Şimali Qafqazda vəhşilikləri» adlı xüsusi buraxılışda və s. istifadə olunmuşdu [5, 71].

S.Bədəlov və Ə.Həsənov Donbasa gedərək düşməni təqib edən ordunun hünərini və düşmənin vəhşiliyini lentə almışlar. Operator C.Məmmədov Mərkəzi studiyanın tərkibində 3-cü Ukrayna cəbhəsində çəkilişlər aparmışdır [5, 71-72].

1944-cü ildə rejissor A.Dadaşovun operatorlar V.Yeremeyev və L.Koretski ilə birlikdə çəkdiqləri «Qardaşlıq köməyi» filmi Azərbaycan SSR zəhmətkeşlərinin düşmən işğalından azad olunan Stavropol vilayətinin əhalisinə köməyindən bəhs edir. Stavropoldan olan uşaqların Bakıda tərbiyə olunması filmin sonunda xüsusi qeyd olunur [5, 75-76].

1945-ci ildə müharibənin sonunda çəkilmiş film rejissor H.Seyidzadənin «Əbədi Odlar ölkəsi» filmidir. Film haqqında Azərbaycan Respublikası Dövlət Arxivində filmə bağlı montaj sənədlərini aşkar etmiş M.Rzayevanın əsərindən məlumat almaq olar [5, 78; 9].

II Dünya Müharibəsindən sonrakı illərdə kinolaşdırma sahəsindəki işlər xeyli genişləndirilirdi, dövlət və partiyanın sifarişi və himayədarlığı ilə sənədli və xronikal filmlərin çəkilişi də genişləndirildi. Buraya yeni quruculuq və s. sahələrlə bağlı filmlərin çəkilişi də daxil idi.

Tədqiqata cəlb etdiyimiz mövzu çəkilən filmlərin təhlilinə həsr olunmuş bir sıra əsərlərdə - sənətsunashlıq namizədi Məsumə xanım Rzayevanın «Azərbaycanın sənədli kinosu (1820-1965)» [5], «Partiya və Azərbaycan kinopublisistlərinin yaradıcılıq axtarışları (1965-1975)» [6] monoqrafiyalarında, «Azərbaycan sənədli kinosunun bəzi məsələləri» [7, 104] məqaləsində, tanınmış kinoşünas alim, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncənət Universitetinin dosenti Aydın Kazımzadənin «Bizim "Azərbaycanfilm"» (2004) [2], «Xronikal-sənədli, elmi-kütləvi, sifariş və tədris filmlərinin izahlı kataloqu» [3] kitablarında, Göycək xanım Mahmudovanın «Azərbaycanın sənədli kinosu» [10] məqaləsində məlumat verilmişdir. Sənədli və xronikal filmlərin çəkilişini istiqamətləndirən və maliyyələşdirən partiya və dövlət orqanlarının fəaliyyəti isə təqdim olunan məqalədə nəzərdən keçirilir.

Təbii ki, çəkilən filmlər bir qayda olaraq təbliqat xarakterli olmalı idi. Bu, həm sənədli, sənədli-xronikal, həm də bədii filmlərə aid idi, necə dəyərlər, hər şey

pulu verən sifarişçinin könlüncə olmalı idi.

II Dünya Müharibəsindən sonrakı illərdə də sənədli və xronikal filmlərin çəkilişinə təkcə dövlət və partiya orqanları tərəfindən, həm də mütəxəssislər və bütövlükdə ziyalılar tərəfindən xüsusi fikir verilir. Çəkilən filmlər bütün sahələrdə ən ağır məqamları belə sovet və Kommunist Partiyasının rəhbərliyi altında qazanılmış nailiyyətlər kimi təqdim etməli idi. Filmlər bir qayda olaraq ideologiya üzərində qurulmalı və partiyanın qarşıya qoyduğu müharibədən sonrakı pafoslu tələblərə cavab verməli idi.

O dövrün həyatını əks etdirən kinojurnallar Bakı Kinostudiyasının Xronika şöbəsində çəkilirdi. Amma çəkilən filmlərdə dövrün çatışmazlıqları təmtəraqlı, bərbəzəkli görüntülərlə pərdə arxasına atılırdı.

Müharibədən sonrakı illərdə orta hesabla hər ayda 3 jurnal çəkilirdi [5, 84]. Kinojurnallarda adətən müxtəlif sayda – 4-5 sayda süjet olurdu, sonralar bu süjetlərin sayı 6-7-ə çatdırıldı. Bu süjetlərdə əmək qabaqcıllarının portreti, qabaqcıllara ordenlərin verilməsi, rayonlarda iş proseslərinin gedişi işıqlandırılırdı. Portret janrında bir qayda olaraq "beşilliyin qabaqcılları" silsiləsində filmlər çəkilirdi. Məsələn, 1947-ci ildə çəkilmiş bir lentdə tanınmış pambıqçı Şamama Həsənova, qazma ustası Məcid Rəsulov, tanınmış dispetçer Ağasəf Bağırov və b. haqqında söhbət açılırdı.

Bütövlükdə 1945-1952-ci illərdə 1000-dən artıq süjeti əhatə edən 278 kinojurnal çəkilmişdi [5, 85].

Azərbaycan LKGİ MK-nin dəstəyi və zəmanəti ilə Bakı Kinostudiyası əməkdaşlarının təşəbbüsü ilə 1951-ci ildən uşaqlar və gənclər üçün "Gənc nəsil" adlı yeni kinojurnalın çəkilişinə başlanıldı. 1951-1952-ci illərdə 8 belə lent işıq üzü görmüşdü.

"Ordenli Azərbaycan", "Gənc nəsil" kinojurnalın çəkilişində rejissorlardan M.Mikayılov, A.R.Quliyev, N.Bədəlov, M.Dadaşov, Z.Kazımov, L.Səfərov, operatorlar A.Nərimanbəyov, T.Axundov, X.Babayev və b. yaxından iştirak edirdilər.

Çəkilən bütün lentlər bir qayda olaraq Moskvaya göndərilir və orada ciddi

senzuradan keçirildi. Bundan əlavə, ikinci qeyri-rəsmi senzura da fəaliyyət göstərirdi: bu Bakı Kinostudiyası nəzdində yaradılmış Bədii Şura idi. Müharibədən sonrakı illərdə Bakı Kinostudiyasının bədii rəhbəri Moskvadan gətirilmiş Y.Dziqan idi. Təkcə bu faktın özü Moskva tərəfindən Azərbaycan kinosuna nəzarət edildiyini söyləmək üçün kifayətdir.

Bədii Şurada çəkilən lentlərə dəfələrlə baxış keçirilir, ixtisarlara edilir və bununla da müəlliflərin yaradıcılıq imkanları məhdudlaşdırılırdı.

Məsələn, İ.Qasımovun ssenarisi ilə "Bakının işıqları" lenti çəkilərkən Bədii Şura bir neçə dəfə onu müzakirə etmiş, yersiz iradlar və dırnaqarası tövsiyələr vermişdir. Rejissor R.Təhmasib bütün bunlara öz qəti etirazını bildirdi. Amma Bədii Şuranın tələbi ilə ssenari yenidən, özü də moskvalı rejissor müəllif tərəfindən yazıldı. Üstəlik R.Təhmasiblə bərabər (bəlkə də ona nəzarət üçün) iki moskvalı rejissor da filmin çəkilişinə cəlb olundu, amma çəkilmiş M.C.Bağirovun baxışından sonra qadağan edilmişdi [2, s.114-117].

XX əsrin 50-ci illərində 80-ə yaxın bədii-sənədli, xronikal-sənədli və elmi-kütləvi film istehsal olunmuşdu. Bunların arasında "Gədəbəyin sərvəti" (rej. L.Səfərov), "Mingəçevir" (rej. A.Quliyev), "Bərəkətli torpaq" (rej. L.Səfərov), "Bakı və bakılılar" (rej. L.Səfərov), "Məhəmməd Füzuli" (rej. N.Bədəlov), "Bizim Azərbaycan" (rej. M.Dadaşov) və başqaları Bakı Kinostudiyasında istehsal olunmuşdu [2, s.30].

Bütövlükdə 1953-1965-ci illərdə Bakı Kinostudiyasında 2500 süjetdən ibarət 520 kinojurnal çəkilmişdir [5, s.98].

Bü dövrdə lentə alınan xronikal sənədli kinojurnallar artıq konkret sahələr üzrə müəyyənləşdirilir.

Diqqəti cəlb edən mühüm məsələlərdən biri də nisbətən son dövrlərdə partiya və dövlət orqanlarının sənədli filmlərin çəkilişindəki mövqelərində dönüşün yaranması idi. Əqər əvvəllər "sovet realizmində mənfi obraz olmamalıdır" deyə müəlliflər qarşısında ağılsız tələblər irəli sürülür və onlara xalq düşməni kimi müxtəlif damğalar vurulurdusa, artıq XX əsrin 60-ci illərinin ortalarında mülayimləşmə nəzərə çarpır, hətta 1969-cu ildə kinematoqrafçıların qurultayında onların qarşısında tənqid xarakterli satirik filmlərin çəkilişi məsələsi qoyulur. Bununla belə, yenə də sənədli film çəkənlərdən növbəti beşilliklərin

nailiyyətlərinin pafosla işıqlandırılması tələb olunur. İşıqlandırılan məsələlər sırasında ön cərgədə yenə də fəhlə və kolxozçular dururdu.

1971-ci ildə C.Cabbarlı adına "Azərbaycanfilm" Kinostudiyasının Xronika şöbəsində yenidənqurma işləri aparıldı və bundan sonra xronikal-sənədli, elmi-kütləvi və sifarişli filmlərin çəkilişində Azərbaycan sənədli kinoçəkənləri bir sıra uğurlar əldə etdilər. Bununla müxtəlif janrlarda sənədli filmlərin çəkilməsinə imkan yarandı.

1971-ci il oktyabrın 4-də Azərbaycan Mədəniyyət İşçiləri İttifaqının xüsusi olaraq sənədli filmlərin çəkilişinə həsr olunmuş plenumunda sənədli kino çəkənlərinin nailiyyətləri qeyd olundu [6, s.12]. Az müddət sonra – 19 aprel 1973-cü ildə respublika partiya fəalları yığıncağında "Azərbaycanfilm" in rəhbərləri özləri üçün "nəticə çıxarmadıqlarına görə" kəskin tənqid olundular [11].

Bu dövrdə sənədli filmlərin çəkilişində portret janrına üstünlük verilir: Fərman Salmanova həsr olunmuş "Tayqa qəhrmanı", "Neftçi Qurban", "Fəhlə Qurban", "Dostluqla doğulanlar", "Muğan qızı", "Sürəyya" və s. filmlər bu qəbildəndir.

Kino oçerklərinin çəkilməsi də diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu baxımdan "10 dəqiqə Bakı haqqında", "Sumqayıt", "Yeni dəniz mədəni", "Xalq istedadları", "Çörək", "Azərbaycan, Azərbaycan", "Azərbaycan ağsaqqalları" və s. filmləri çəkilməmişdir. O dövr üçün mühüm sayılan tarixi-inqilabi və bioqrafik filmlərin çəkilməsinə də xüsusi diqqət yetirilirdi. Bu qəbildən "Lenin və Azərbaycan", "Nəriman Nərimanov", "Cəlil Məmmədquluzadə". "Cəfər Cabbarlı", "Nəsimi", "Aşıq Ələsgər" və s. filmlər çəkilməmişdir.

XX əsrin 60-80-ci illərində "Ümumittifaq Kinematografiya İnstitutunu bitirmiş yeni istedadlı gənclərin – R.Şahmalıyev, Z.Məhərrəmov, Y.Əfəndiyev, O.Mirqasimov, X.Muradov, F.Məmmədov, N.Bəkirzadə, T.Bəkirzadə, C.Zeynalov, M.Bağirov və başqalarının C.Cabbarlı adına "Azərbaycanfilm" Kinostudiyasına gəlişi buraya yeni nəfis gətirdi. Çəkilən "Azadlıq məşəli", "Bakıda bir gün", "Bizim Azərbaycan", "Niyazi" və s. həmin gənclərin sayəsində ərsəyə gəlmişdir [6, s.121-182].

Beləliklə, təqdim olunan araşdırmada əsasən Sovet hakimiyyətinin II Dünya müharibəsindən sonrakı illərdə nisbətən mülayimləşməyə doğru yönəldiyi bir

zamanda Azərbaycan Kinostudiyasında sənədli, xronikal-sənədli, elmi-kütləvi, sifariş və tədris filmlərinin çəkilişinə meydan verildi, filmlərin mövzu sərhədləri daha da genişləndirilirdi. Çəkilən filmlər ilk növbədə sovet dövlət quruculuğunun, onun məramlarının təbliğindən, eləcə də bu işlərdə fəallıq göstərən zəhmət adamlarının fəaliyyətinin işıqlandırılmasından bəhs edirdi. Sovet imperiyasında özünə möhkəm yer etmiş stalinizm diktaturasından uzaqlaşdıqca çəkilən filmlərdə yumşaldıcı məqamlara, tənqiddə yer verilməsinə başlanılmışdı. Eyni zamanda əmək və elm adamlarının, yaradıcı xadimlərin fəaliyyətinə də diqqət yetirilir, maraqlı təbliğ-təşviq filmləri də çəkilirdi.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Тагизаде И.С. Кино и время. Баку: Азгосиздат, 1981, 127 с.
2. Kazımsadə А. Bizim “Azərbaycanfilm” (1923-2003). Bakı: Mütərcim, 2004, 476 s.
3. Kazımsadə А.Ə. Xronikal-sənədli, elmi-kütləvi, sifariş və tədris filmlərinin izahlı kataloqu. II cild: – Bakı: Nağıl evi, 2003. – 373 s.
4. Курбанов М.К. Культура Советского Азербайджана. Баку: Азгосиздат, 1959, -137 с.
5. Рзаева М.З. Документальное кино в Азербайджане (1920-1965). – Баку: ЭЛМ, 1971.-203 с.
6. Рзаева М.З. Партия и творческие поиски кинопублицистов Азербайджана (1960-1975). – Баку: ЭЛМ, 1986. - 188 с.
7. Rzayeva M.Z. Azərbaycan sənədli kinosunun bəzi məsələləri (Xülasə) // Azərbaycan SSR EA-nın xəbərləri. Ədəbiyyat dil və incəsənət seriyası; 1974; №3, s.104.
8. Дробашенко С.В. Документальная кинематография 1941-1945 годы: Очерки истории советского кино. В 3-х, Т. II. М.: Искусство, 1959, с. 559-610.
9. ARDA, f. 2928, s. 1, iş 115.
10. Махмудова Гейчек, искусствовед. Документальное кино Азербайджана // <http://www.caucasus->

documentary.ru/ru/region/azerbaijanmemo.php?PHPSESSID7820ef82b3402
6baabcad742e1e743

11.Собрание партактива республики // Газ. “Бакинский рабочий”, 1973, 20
апреля.

ИСРАИЛ МАГЕРРАМОВ
РОВШАН КУЛИЕВ
О СЪЕМКАХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ В
АЗЕРБАЙДЖАНЕ
(1940–1970-е годы)

Ключевые слова: документальный фильм, документальное кино,
киножурнал, кинохроника, документально-хроникальная лента и т. д.

РЕЗЮМЕ

*В статье говорится о работе Бакинской киностудии в 1940-1970-е
годы, создании азербайджанскими режиссерами документальных и
хроникальных фильмов, отражающих деятельность героев труда в Баку и
районах республики.*

ISRAIL MAHARRAMOV
ROVSHAN QULIYEV
ABOUT THE SHOOTING OF DOCUMENTARY FILMS IN AZERBAIJAN
(1940 – 1970)

Keywords: documentary film, documentary cinema, film journal, film
chronicle, documentary-chronical tape etc.

SUMMARY

*The article talks about the work of the Baku film studio in the field of filming
documentaries and Chronical films reflecting the activities of Heroes of labor in
Baku, regions of the Republic by Azerbaijani directors in 1940-1970.*

UOT 791.43.03

KAMRAN QASIMOV*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin dissertantı***E-mail:** k.qasimov@azernewmedia.com.az**QIRĞIZ KİNOSUNUN “YENİ DALĞA”SINDA SOSIAL MOTİVLƏR**

Açar sözlər: *Qırğızıstan, Yeni Dalğa, Şahzadə Nazik, Ak-İbris, sosial sifariş, Asiya, Qırğızfilm, kinematoqraf, Oskar, Sovet.*

XÜLASƏ

Qırğızıstan kinematoqrafiyası tarixinin birinci mərhələsində (1937-1949) illər, ilk kinematoqrafçıların yaradıcılıq yolu respublikada kino xronikanın fəaliyyət başlaması ilə izah olunur. İkinci dövr ərzində - 1950-1960-cı illərdə qırğız milli kinosunun ilk kadrları formalaşmağa başlayır. Bu mərhələdə xüsusilə qırğız rejissorlarının qazax aktyorları ilə əlaqələrini qeyd etmək yerinə düşərdi. Nəhayət qırğız kinematoqrafının üçün üçüncü mərhələsi (1961-1979) “Qırğız möcüzəsi” adlı tarixə yazıldı. 1980-1990-cı illəri əhatə edən dördüncü dövr durğunluq xüsusiyyətləri ilə yadda qalır. Bu dövr Sovet İttifaqının çökməsi, qırğız kinostudiyalarının maddi-təhcizat bazalarının zəifləməsi, eləcə də yaradıcılıq böhranı ilə xarakterizə olunur. Tənqidçilər hesab edir ki, 1991-ci ildən başlanan və bu günə qədər davam edən qırğız kinosunun beşinci mərhələsi ziddiyyətli məqamlarla doludur. Ümumiyyətlə qeyd etmək lazımdır ki, 2012-c- il qırğız “Yeni Dalğa”sının zirvəsi hesab olunur. “Şahzadə Nazik” bədii filmi kino dili, işarələr sistemi, mövzu-problem əlaqələri kontekstində “Yeni Dalğa”nın imkanlarını və qırğız kinosuna hansı yenilikləri gətirdiyini üzə çıxarmış olur.

Qırğızıstan kinosu misli görünməmiş zirvələrə yüksəlmiş və beynəlxalq səviyyədə tanınmağa nail olmuş orijinal kinematoqrafiya mədəniyyəti yaradan

xüsusi diqqətə layiqdir. Qırğızıstan həmişə rəssamlıqdan tutmuş ədəbiyyata qədər müxtəlif sahələrdə istedadlarla zəngin olub. Kino da istisna deyil. Dünya bütöv bir dövrü təcəssüm etdirən bir çox görkəmli rejissor və aktyorların adlarından xəbərdar oldu.

Sovet dövründə qırğız kinosu adətən cəmiyyət və şəxsiyyətin münasibətlərini təqdim edirdi ki, bunun da kökündə mahiyyət etibati ilə fəlsəfi, əxlaqi problemlər və onların həlli imkanları dayanırdı. “Qırğız kinosunun yeni dalğası Aktan, Marat və digər rejissorların adı ilə bağlıdır. Onlar öz filmlərində kəskin konfliktləri təqdim etməkdən ehtiyat edir, cəmiyyətin həyatını müxtəlif səviyyələrdə təqdim edirdilər. İndi isə diqqət mərkəzində şəxsiyyət, insanlar arasındakı münasibətlər və konkret həyatdan uzaqlaşaraq, müasirliyin problemlərinə baş vuranlardır”. [8, s.18]

Qırğızıstan kinematoqrafıyası tarixinin birinci mərhələsində (1937-1949) illər, ilk kinematoqrafçıların yaradıcılıq yolu respublikada kino xronikanın fəaliyyət başlaması ilə izah olunur . İkinci dövr ərzində - 1950-1960-cı illərdə qırğız milli kinosunun ilk kadrları formalaşmağa başlayır. Bu mərhələdə xüsusilə qırğız rejissorlarının qazax aktyorları ilə əlaqələrini qeyd etmək yerinə düşərdi. Nəhayət qırğız kinematoqrafının üçün üçüncü mərhələsi (1961-1979) “Qırğız möcüzəsi” adlı tarixə yazıldı. 1980-1990-cı illəri əhatə edən dördüncü dövr durğunluq xüsusiyyətləri ilə yadda qalır. Bu dövr Sovet İttifaqının çökməsi, qırğız kinostudiyalarının maddi-təhcizat bazalarının zəifləməsi, eləcə də yaradıcılıq böhranı ilə xarakterizə olunur. Tənqidçilər hesab edir ki, 1991-ci ildən başlanan və bu günə qədər davam edən qırğız kinosunun beşinci mərhələsi ziddiyyətli məqamlarla doludur. Ötən əsrin 90-cı illərində dövlət dəstəyini itirən kinematoqrafçılar əsasən əcnəbi kino şirkətlərinin dəstəyi ilə filmlər istehsal etməyə başlayırlar. Bu, amil 90-cı illərdə son dərəcə zəruri tendensiyaya çevilməyə başladı.

Qırğız rejissoru Marat Sarulu, müəllifi olduğu “Qırğız kinosunun ikinci dalğası” başlıqlı məqaləsində müasir qırğız kinosunun ziddiyyətli şəkildə təqdim edir: “Qırğız kinosunun yeni dalğası özünü dərk prosesini ötən əsrin 90-cı illərində

müəllif sənətkarlığı istiqaməti altında iki budağı – nonkomformist, azad və bazarın şah damarını tutan kütləvi, kommersiya növlərini özündə birləşdirirdi. “İkinci dalğanın” daşıyıcıları qırğız kinosunda yeni tullanışa hazırlaşanda, gənc nəsil öz gücünü yeni şərtlərdə göstərməklə sınaıyır. Qırğız kinosundakı son proseslərə nəzər saldıqda görürük ki, çətin sınaqlardan keçəndən sonra qırğız kinosu yenidən başlayır”. [6, s.21] Bununla belə, 2005-ci ildə qırğız kinematoqrafçılarının təşəbbüs qrupu tərəfindən hazırlanmış “Kinonun inkişaf strategiyası 10+” ciddi şübhə yaratmışdı. Bunun da səbəblərindən biri kimi yaradıcılıq prosesinin natamamlığı qeyd olunurdu.

2005-ci ildən, rəqəmsal video texnologiyasının kütləvi inkişafı ilə müstəqil Qırğız kinosu “kütləvi mədəniyyətə, bazara və kommersiya”, bu da müəllif kinosunun tənəzzülünə səbəb oldu. 2005-ci ildən sonra əsas qırğız kinosunun istiqaməti “bytovizm”ə doğru dəyişib. “90-cı illərin” filmlərindən məhrum edilmiş kütləvi mədəniyyət elementləri. Abdykalykova və M. Sarulu, 2005-ci ildən kinoda görkəmli rol oynamağa başlayırlar. Qırğızıstan və milli kinematoqrafiyada müəllif istiqamətini itələmək Qırğızıstan müstəqillik əldə etdikdən sonra ölkədə dövlət istisna olmaqla T.Okeyev adına kinostudiya, bir çox özəl kinostudiyalar yarandı, çəkilişlər apardı, kütləvi tamaşaçılar üçün kommersiya əyləncə filmləri, əsasən komediya bədii səviyyəsi aşağı olan janr. Bununla belə, bunlar arasında filmlərdə uğurlu sosial komediyalara da rast gəlmək mümkün idi. “Salam, Nyu-York”, (2013), “Ana axtarışında”, (2016); filmləri Suyun Otkeyev - “Meqa-oyuncaq” (“Böyük toy”, 2015), “Şaardıq” gəlin” (“Şəhərdən gəlin”, 2017) və s. filmləri bu qəbildən sadalamaq mümkündür. Qeyd etmək lazımdır ki, “ikinci dalğa”nın yaradıcılarının iki fundamental mövzusu - faciə və sevgi motivi, kinonun kommersiyalaşması dövründə, açıq şəkildə qəbul edərək gündəlik konturlar cızdı, 2000-ci illərin ortalarında bu mövzular fərqli şəkildə Qırğızıstan kinematoqrafiyasının mövzusunə yenidən daxil oldu. M. Saruluunun “Fırtınalı çay...” əsərində təcəssüm etdirdiyi fəlakət və tənəzzül arxetipi, belə ki, və ya başqa cür dəyişir və debüt tammetrajlı “Ayıl hökuməti” filmlərində təkrarlanır. E. Abdyzhaparova və T. Birnazarovun “Naməlum Marşrut”, onsuz da olmasa da

orijinala xas olan eksperimental ruh və stilistik zəriflik və daha çox xalq komediyası və qrotesk elementləri ilə. Burada yoxdur borc almaq, lakin çox güman ki, itirilmiş illüziyalarla kədərli bir ayrılıq və sabah üçün qeyri-müəyyən ümid. E.Abdıcarovun "Kənd rəhbərliyi" filmi (ssenari müəllifi E. Abdıjaparova, operatorlar J.Xamitski və T.Akınbekov, 2004) studiya tərəfindən səhnələşdirilib. “Qırğızfilm” “Fit-film” və “Icon-film” (Almaniya) studiyaları ilə birlikdə. Film Sovet dövründəki keçid dövründəki dağ kəndinin hekayəsini ironiya ilə izah edir. Birlik artıq yoxdur, amma yeni də sistem hələ yaradılmayıb. Müxtəlif sosial təbəqələr cəmiyyətlər, dini təriqətlər və siyasi mənsubiyyətlər öz əksini tapmışdır. Xalqın həyatından bəhs edən və xalq üçün film çəkmək fikri E.Abdıjaparovun ağına gəlməyib. V.İ.-nin sözlərini tez-tez xatırlayır. Lenin, cəmiyyətdə yaşayan bir insanın cəmiyyətdən azad ola bilməz. Müəllif daim sadə bir insanın taleyi haqqında düşünürdü. SSRİ dağılandıqdan sonra çoxlu sarsıntılar yaşayan xalq. Əgər şəhərlilər hələ bir şəkildə indiki vəziyyətdə özlərini tapdılar, sonra kəndlilər, göstərildiyi kimi film, hələ də sərsəmliyindən çıxıb bilmirlər: kənddə iş yoxdur, torpaq şumlanmayıb, düz iki ildir dizel yanacağı yoxdur və s. Kəndlilərdən bəziləri, öz əl işlərini satdılar. Qab-qacaq, qəpik-quruş gəlirləri ilə acı içirlər və ya isterik çıxışlara qulaq asırlar. müxalifətçi (J.Kamçiev) və sosialist yəhovçu (B.Tilebaldiev). Kənd sovetinin sədri (K.Abılov) oturanlara kömək edə bilmir. Qeyd etməliyik ki, “Kənd hökuməti” filmi beynəlxalq kinofestivallarda bir sıra mükafatlara layiq görülüb, Düşənbədə keçirilən Beynəlxalq Film Festivalında Qran Pri (2005), 5-ci Qran Pri "Qızıl Ulduz" Mərakeşdə BFF (2005), Isoladakı BFF-də Qran Pri (Sloveniya, 2006) sahibi olub.

Qeyd edək ki, Qırğızıstanda 2005-ci ildən sonra yerli universitetlər kino sahəsi üçün mütəxəssis hazırlamağa başladı. Milli kadrların hazırlanması qırğız kinosunun menecment məsələləri baxımında prioritetlərindən hesab edilirdi. Bu ali məktəblərin məzunları milli “Qırğızfilm” kinostudiyasının (indiki T.Okeyev adına) və özəl kinostudiyaların kollektivlərinə qoşulmuşlar. Gənc mütəxəssislər yaxşı bədii səviyyəsi ilə seçilən qısametrajlı filmlər yaratmağa başladılar, bunu “Pəncərə” qısametrajlı filmləri də sübut edir.

Qırğız kinematografiyasının nəzəriyyəsi, tarixi və ölkə daxilində və xaricdə təbliği sahəsində K.Aşimov, O.Artyuxov, O.Artyuxov kimi tanınmış kinoşünasların və kinoşünasların rolu böyükdür. A. Sekimov, S. Bokonbayev, V. Mixaylov, G. Tolomushova və bəzi başqaları, bir sıra xarici ekspertlər qırğız kinosunda “Yeni Dalğa”nın məziyyətlərini tənqidi məqalələrində əks etdirməyə başladılar. Monoqrafiyalar, məlumat kitabçaları, materiallar topluları və foto albomlar, yerli kino tənqidçiləri, prodüserlər və fotoqraflar, yüksək səriştəli, çap keyfiyyəti və tezliklə bibliografik əsərlərə çevrilərək “Yeni Dalğa”nın mühüm məlumat bazasına çevrilirdi. Çap və elektron mediada rəylər, rəylər və müsahibələr (K. Manasova, Z. Osorov, A. Moldaliyeva, V. Jamankulova və başqaları) marağına töhfə verirlər müəyyən bir filmə tamaşa edənlər, rejissorun və ya aktyorun adı. 2012-ci ildə Qırğızıstan tarixində ilk mükafat olan Ak İlbirs Milli Kino Mükafatı təsis edilib. Ən yaxşı peşəkar nailiyyətlər üçün bir qrup şəxs tərəfindən kinematografiya sahəsində 12 nominasiya üzrə mükafat təqdim edilməyə başlandı. [4, s.124] Şübhəsiz ki, bu addım qırğız “Yeni Dalğa”nın nailiyyətlərindən hesab olunurdu. Ümumiyyətlə qeyd etmək lazımdır ki, 2012-c- il qırğız “Yeni Dalğa”nın zirvəsi hesab olunur. “Şahzadə Nazik” bədii filmi kino dili, işarələr sistemi, mövzu-problem əlaqələri kontekstində “Yeni Dalğa”nın imkanlarını və qırğız kinosuna hansı yenilikləri gətirdiyini üzə çıxarmış olur.

2012-ci ildə qırğız rejissoru Erkin Salıyev “Şahzadə Nazik” oyun filminə quruluş verməklə, qəsəbədə yaşayan insanların sosial problemləri fonundaxili hissləri sosial drama kökləməyə çalışdı. Əslində “Şahzadə Nazik” oyun filmində gündəlik çörək pulunu başqalarının paltarlarını yumaqla, yaxud qeyri-qanuni balıq tutmaqla çıxaran personajların sosial statusu qabardılmır. Burada hadisələr və personajlar bir-birinə zidd olan məcarada inkişaf edir. “Bütün personajlar balaca qız Aydayın (Ayday Salieva) nəzərindən təqdim olunsa da, qızcığaz özünü xalq nağılındakı şahzadə Nazik kimi təsəvvür edir. Aydayı əhatə edən qatı gerçəklik qətiyyənlə qızın rəsm kimi çəkdiyi dünyaya bənzəmir. Sovet İmperiyasının dağılmasından sonra İssık-Kul gölü ətrafındakı qəsəbənin demək olar ki, bütün sakinləri işsizdir qeyri-qanuni bizneslə məşğul olurlar”. [1]

Ekranında sosial problemlərin inkasına gəlincə vurğulamaq lazımdır ki, rejissor Federiko Fellini insan hissələrinin sosial aspektdə təqdim edilməsi prinsipinə ötən əsrin 50-ci illərində tənqidi münasibət bəsləmişdi. O müsahibələrinin birində hissələr və sosial vəziyyətin qarşılıqlı münasibətləri barədə söyləmişdi: “Bəzən kino tarixi həqiqətlərə malik konkret faktları kənarında qoyaraq, onu uydurulmuş, hansısa dərəcədə mistik mistik personajlarda təqdim edir. Həqiqəti əks etdirən filmlər daha realistlik xarakterə malik ola bilər, nəin ki, tamaşaçının diqqətini müəyyən sosial gerçəklik və sosial proseslərə kökləmək”. [10, s.68]

“Şahzadə Nazik” filminin filminin ilk səhnəsində balıqların və göldə qayıqla üzən Rumiyyə(Rumiyyə Aqışeva) təqdim edilməsi, həmçinin sahilə yaxınlaşan balıqçını Rəmziyyənin oğlu Tınçanın(Tinçtik Abılkasımov) qarşılamaı zəruri informasiyaya çevrilərək, qəsəbə sakinlərinin əsas qazanc mənbəyini təqdim etmiş olur. Növbəti səhnədə Rumiyyənin qızı Aydayla soyunub suya girmələri, Rumiyyənin bundan öncəki səhnədə qeyri-qanuni əməlindən – balıq ovundan – özünü mənəvi təmizlənməsinə işarə etmiş olur. İllər öncə ölkənin hüdudlarından kənara getmiş rəssam Emilin(Dosmat Sadırkulov) qəsəbəyə qayıtması xəbərini eşidən Nazikin süd almaq bəhanəsi ilə qonşu Raziyyənin evinə gəlməsi, lakin burada Raziyyədən gizlin iştahla mürəbbə yeməsi, Nazikin Emil barədə məlumat almaq üçün gəldiyini əsaslandırmasa da, qızın yoxsul yaşadığını ifadə etmiş olur. Aydayın anası Rumiyyəyə “qonşularımıza qonaq gəlib, qonağın dəmir ayaqlı qutusu var” ifadəsini söyləməsi, Rumiyyənin güzgünün önündə bəzənməsi, qısa əmək geyinərək qonşularının evinə gəlməsi, kasıbcılığın problemləri əhatəsində qadın olduğunu unutmuş insanın özünə qayıdışını izah edir. Rumiyyənin qonşu Raziyyə(Roza Abdullaeva) ilə söhbətində, Raziyyənin “Emili xatırlayırsan, rəssam? Get salamlaş” təklifindən Rumiyyənin imtina etməsi və növbəti səhnədə Rumiyyənin Aydaya “bir müddət qonşuya getmə!”söyləməsi, Rumiyyənin tərəddüdlərinin ciddi səbəblərdən qaynaqlandığından xəbər verir.Ümumiyyətlə Rumiyyənin filmboyu söz və plastikasının bir-birinə ziddiyyət təşkil etməsi postmodernist düşüncəsindən çıxış edərək, tənqidçi M.Martenin “Kino dili” kitabında qeyd etdiyi“sözün realistlik

rolu, onun personajın xarakteristikasına xidmət etməyində ifadə olunur” fikrinin nəzəri cəhətdən əsaslandırır. [5, s.189]

Göl qırağında Emillə Aydayın ilk görüşündə, Emilin dərhal balaca qızın rəsmi çəkməsi, bundan xəbər tutan Rumiyyənin isə əsəbiləşərək həmin rəsmi parça-parça etməsi və bundan sonra Aydayın Emilə marağının artması, filmdə qabarmağa çalışan sosial problemləri üstələsə də, bazara anası tərəfindən qanunsuz ovlanmış balıqları satmağa gəlmiş Aydayı görəndə Emilin qəsdən bütün balıqları alması, kasıbçılığın yenidən ön plana çıxmasını şərtləndirir. Erkin Salievin bundan əvvəl çəkdiyi “Buludlar” tammetrajlı filmində də insan talelərini sosial ziddiyyətlərin əhatəsində göstərməsi, rejissorun sosial mövzuları özünün yaşadığı problemlərlə eyniləşdirmək məqsədindən irəli gəlir. “Mənim filmlərim alınıb, alınmamasından asılı olmayaraq, son nəticədə eyni məsələdən danışır”. [9, s.96]

E.Saliev “Вечерний Бишкек” qəzetinə verdiyi 21.08.2012-ci il tarixli müsahibədə bu məsələyə belə aydınlıq gətirir: “Gerçək həyatda əslində hər şey başqa cürdür, daha da kəskindir. Ayday o insanların əhatəsində yaşayır ki, onlar kustar üsulla araq çəkir, qanunsuz balıq ovu ilə məşğul olur, hətta çətənə kolu da yetişdirirlər. Bununla da bu yerlərin sakinləri, çörək qazanmaq üçün başqa yol görmürlər. Və qızın anası da bu işlərə cəlb olunub. Bundan əlavə məlum olur ki, balaca rəssam, qəsəbədə yaşayan yeganə uşaqdır ki, öz atasını tanımır. Ana bacardığı qədər bu sirri qızından və qəsəbənin sakinlərindən gizlətməyə çalışır”. [2]

Filmin finalında Aydayın Emilin otağına gələrək, onu rəssam alətləri ilə birlikdə nə otaqda, nə də kəndin sahilində tapmaması, filmin finalının postmodernizmlə əlaqələndirsə də, sürrealizmə daha çox səciyyəvidir. Halbu ki, klassik filmlərdən fərqli olaraq, postmodernist əsərlərdə final ekranda deyil, tamaşaçının düşüncəsində bitməlidir fikrini, tənqidçi G.Tolomuşova bu cür şərh edir: “Aydan otağın küncündən karandaş tapır və qağayı çəkməyə başlayır. Rəsmi bitirdikdən sonra qızciğaz otaqdan çıxmağa hazırlaşır, təsadüfən arxaya boylanır və qağayının uçduğunu görür. Emilin qağayısı canlanaraq, gölün üzərinə qalxır”. [1] Filmin finalının sürrealizmlə əlaqələndirilməsi, şəkildəki predmetin

kinematoqrafik iradə azadlığını təmin etmiş olur ki, bu da hərəkətin bir anının bütöv hərəkətlə əvəz edilməsi ilə, ekranda gerçək həyatdakı predmetin əsl nüsxəsini yaratmış olur. Kinonun inkişaf mərhələlərini geniş təhlil edən İ.Vaysfeld sonda bu qənaətə gəlir ki, “artıq kinematoqrafın köklərində fotoqrafik sənədlilik və antifotoqrafik yanaşma qarşılıqlı əlaqədə idilər. ... bununla da, plyonkada əks etdirilən faktın “gerçəklik fenomeni” mexaniki hərəkətdə deyil, onun məqamlarında daha aydın görünür”. [7, s.18] Filmin finalının postmodernizmlə sürrealizmin həddlərində bərqərar olması, rejissorun fərdi üslubunun göstəricilərindən biri kimi meydana çıxmış olur.

Əslən qırğız olan, Nyu-York Universitetinin məzunu, gənc kinorejissor Elnura Osmanəliyevanın “Səidə” qısametrajlı filmi, Qırğızıstan kinosu tarixində ilk dəfə olaraq, ölkə kinematoqrafını “A” kateqoriyalı 72-ci Venetsiya Beynəlxalq Kinofestivalında təmsil etdi. Qırğız kino tənqidçisi Gülbara Tolomuşova gənc rejissorun uğurunu belə təqdim edir: “Qırğız KİV-ləri, Elnura Osmanəliyevanın “Səidə” filminin premyerasının 72-ci Venetsiya Beynəlxalq Film Festivalının “Horizontlar” bölməsində keçiriləcəyindən xəbər tutanda, yüksək əhval-ruhiyyəyə kökləndilər. Qırğızıstanın tanınmış ictimai xadimi Mira Canqaraçeva optimistcəsinə söyləmişdi ki, qırğız qısametrajlı filminin Venetsiya Festivalının müsabiqəsində təmsil olunması faktının, ölkə kinematoqrafına yeni Tolomuş Okeyevlərin gələcəyindən xəbər verir”. [11]

2017-ci ildə Qırğız kinosunda ən çox müzakirə edilən filmlərdən biri Samatbek İbrayevin prodüser işi və Ernest Abdıcaraparovun rejissor işi “Sayakbay” oldu. Filmin premyerası 31 avqust 2017-ci il tarixdə Montreal Beynəlxalq Film Festivalında baş tutmuşdu. Film “Qızıl üfük” nominasiyası üzrə “Ən yaxşı innovasiya” mükafatına sahib olsa da, tənqidçilər bu ekran işini bəşəriyyətə ən humanist göndəriş nümunəsi kimi dəyərləndirmişdilər. Filmin süjet xəttinə əsasən hələ heç kimin tanımadığı Çingiz Torekuloviç, Moskvada ədəbiyyat institutunun tələbəsi kimi tətildə “Manas” dastanının böyük təhkiyyəçisi Sayakbay Karalayevin yanına gəlir ki, bu möhtəşəm əfsanənin mahiyyətini başa düşsün. Qocalmış manasçı bir neçə günlük ünsiyyətdən gənc sanki Manasın milli

qəhrəmanın gerçək dünyasına, qırğız xalqının mənəvi mədəniyyətinə düşmüş olur. Burada isə qızğız xalqının özünəməxsus xüsusiyyətləri bəşəri dəyərlər kontekstindən təqdim olunur. Tənqidçilər qeyd edir ki, filmin mədəni və tarixi dəyəri iki bəşəri söz sahibi, manasçı Sayakbəy Karaleyev və dünya şöhrətli yazıçı Çingiz Aytmatovun dialoqları üzərində qurulmasıdır.

90-cı illərin əvvəllərində öz müqəddəratını təyin etməsi auteur kinematoqrafiyası ilə əlamətdar olan Qırğızıstanda müstəqil kinonun "ikinci dalğası" 2000-ci illərin əvvəllərində "müstəqilliyin" yeni mərhələsində iki komponentə bölündü: qeyri-konformist, müstəqil filial və kütləvi, kommertiya, sonrakı bazar konyunkturasi. Əsasən komediya janrında olan kommertiya filmləri öz yeri olan kütləvi tamaşaçıya yönəldilib. Onlardan bəziləri buna baxmayaraq qırğız tamaşaçılarının diqqətini çəkdi və ən əsası insanlar kinoteatrlara getməyə, qırğız filmlərinə baxmağa başladılar. 2010-cu ildən başlayaraq öz inkişafının yeni mərhələsində qırğız kinorejissorları, eləcə də onların sələfləri – “altmışıncı illər” Qırğızıstan cəmiyyətinin tarixinə üz tutdular, bunu S.Şer-Niyazın “Kurmanjandatka” və “Kurmanjandatka” filmləri sübut edir.

“Yeni Dalğa”nın nailiyyətləri kino sahəsində təbliğ işinin təşkilinə öz təsirini göstərdi. Qırğız kinosunun təbliği və təbliğinin ölkə hüdudlarından kənarında yayılması məqsədilə yerli kinematoqrafiya mükafatı olan “Ak İlbirs” mükafatının təsisçiləri tərəfindən “Rakurs” respublika müsabiqəsi elan edildi. Müsabiqənin reqlamentinə əsasən kütləvi informasiya vasitələrində ən yaxşı məqalənin müəlliflərinə mükafatların təqdim edilməsi nəzərdə tutulurdu. Mükafatların təqdim etmə mərasimi “Ak İlbirs” Milli Kino Mükafatının tənənəli keçirilmə mərasiminə təsadüf etdi. Ümumilikdə düşünülmüş təşkilatçılıq və dəqiq kriteriyalar sayəsində “Ak İlbirs” Milli Kino Mükafatının prestiji artıq bu layihənin başlanğıcında ən yüksək həddə çatdı. Mütəxəssislər və tamaşaçıların rəyi söylənilərin bu fikirlərin əsas qayəsini təşkil edir. Nominasiyalarda qalibləri geniş tərkibli münisflər heyəti müəyyən edir. Subyektiv fikirlərdən qaçmaq, ictimai seçim prosedurunda inzibati resursunun tətbiq edilməsi hüququ qaydada tənizmlənir ki, bu da tam obyektivliyin qorunmasını təmin etmiş olur. Bir qədər

keçdikdən sonra mükafat qeyri-rəsmi şəkildə “Qırğız Oskarı” adını aldı. Hazırda təşkilatçılar “Ak İlbirs”in kinematoqrafiya sahəsində ən yaxşı nailiyyətlərin aşkar edilməsini və kino istehsalı fəaliyyətinin sahələrində milli kinematoqrafın bədii səviyyəsinin stimullaşdırılmasını təmin edən, hər il keçirilən mədəniyyət tədbirinə çevrilməsinə çalışırlar. “Yeni Dalğa”çıların müxtəlif ölkələrdə Ümumdünya Kinoprodüserlər Assosiasiyasının akreditasiya etdiyi festivallarda qazandıqları nailiyyətlər Milli Kino Mükafatının əhatə dairəsinin genişlənməsi, nominasiya sayının artırılmasını labüd prosesə çevirmiş olur. Mükafatın təqdim etmə mərasimi ilə bağlı kino tənqidçi Yekaterina Luzanova müəllifi olduğu “Qırğızıstanda kino sənəti” dərslində yazır: “2015-ci ilin mayında Qırğızıstan Mədəniyyət, İnformasiya və Turizm Nazirliyi yanında Kinematoqrafiya departamentinin dəstəyi ilə sözgedən Milli Kino Mükafatının təntənəli təqdim etmə mərasimi keçirildi. Nominasiyalarda liderlik – dominantlıq təşkil edən audiovizual əsər S.Şer-Niyazın “Kurmancan Datka” kinoepopeyası oldu. Milli Kino Mükafatının tarixində ilk dəfə olaraq dünya kinosunun inkişafındakı müstəsna xidmətlərinə görə mükafat dünya şöhrətli özbək kinorejissoru Əli Xamrayevə təqdim edildi.” [4, s.125]

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Гульбара Толомушова “Чайка, перекасти поле и принцесса Назик”, <http://www.kyrgyzcinema.com/>, 10.06.2012;
2. Гульчера Керимова, ««Принцесса Назик», живущая в душе», (интервью с Э.Салиевым), газета «Вечерный Бишкек», 21.08.2012;
3. Гульбара Толомушова “Чайка, перекасти поле и принцесса Назик”, <http://www.kyrgyzcinema.com/>;
4. Екатерина Лузанова «Киноискусство а Кыргызыстане», Бишкек, 2015, ст.124-125;
5. Марсель Мартен. «Языккино», Москва-1959, ст.189;
6. Марат Сарулу. «Вторая волна кыргызского кино (Вторая волна 1993-2005)», «Аннотированный каталог фильмов в национальный киностудии

- «Кыргызфильм» им.Т.Океева 1941-2010», Бишкек, Кыргызфильм 2010. ст.21;
7. Асенин С.. «Мир мультфильма», Искусство-1986, ст.18;
 8. Талип Ибраимов статья «Киригизское кино», «Аннотированный каталог фильмов в национальной киностудии «Кыргызфильм» им.Т.Океева 1941-2010», Бишкек, Кыргызфильм 2010, ст.18;
 9. Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим // Искусство кино.- 1971.- № 11.- С. 96.
 - 10.Феллини Ф. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания.- М: Искусство, 1966.- С. 68;
 - 11.Gulbara Tolomushova“The Earth of the Fathers will not be deserted”, “Kinokultura”, 08.10.2015,

КЯМРАН ГАСЫМОВ

СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В «НОВОЙ ВОЛНЕ» КЫРГЫЗСКОГО КИНО

Ключевые слова: *Киргизия, Новая Волна, Шахзаде Назик, Ак-Ибрис, социальный заказ, Азия, Киргизфильм, кинематограф, Оскар, Советский.*

РЕЗЮМЕ

На первом этапе истории кыргызского кинематографа (1937-1949 гг.) творческий путь первых кинематографистов объясняется началом кинолетописи в республике. Во второй период - в 1950-1960-е годы стали формироваться первые кадры кыргызского национального кино. На данном этапе уместно будет упомянуть об отношениях кыргызских режиссеров с казахстанскими актерами. Наконец, третий этап кыргызского кинематографа (1961-1979 гг.) вошел в историю под названием «Кыргызское чудо». Четвертый период, охватывающий 1980-е и 1990-е годы, характеризуется стагнацией. Этот период характеризуется распадом Советского Союза, ослаблением материально-снабженческой базы

кыргызских киностудий, а также творческим кризисом. Критики считают, что пятый этап кыргызского кино, начавшийся в 1991 году и продолжающийся по сей день, полон противоречий. В целом следует отметить, что 2012 год считается пиком кыргызской «Новой волны». Художественный фильм «Шахзаде Назик» раскрывает возможности «Новой волны» в контексте киноязыка, знаковой системы, тематико-проблемных отношений и какие новшества она привнесла в кыргызское кино.

KAMRAN GASIMOV

SOCIAL MOTIVES IN THE "NEW WAVE" OF KYRGYZ CINEMA

Keywords: *Kyrgyzstan, New Wave, Shahzade Nazik, Ak-Ibris, social order, Asia, Kirghizfilm, cinematography, Oscar, Soviet.*

SUMMARY

In the first stage of the history of Kyrgyz cinematography (1937-1949), the creative path of the first cinematographers is explained by the beginning of the film chronicle in the republic. During the second period - in the 1950s-1960s, the first frames of the Kyrgyz national cinema began to form. At this stage, it would be appropriate to mention the relations of Kyrgyz directors with Kazakh actors. Finally, the third stage of Kyrgyz cinematography (1961-1979) was written in the history called "Kyrgyz miracle". The fourth period covering the 1980s and 1990s is characterized by stagnation. This period is characterized by the collapse of the Soviet Union, the weakening of the material and supply bases of Kyrgyz film studios, as well as a creative crisis. Critics believe that the fifth stage of Kyrgyz cinema, which began in 1991 and continues to this day, is full of contradictions. In general, it should be noted that 2012 is considered the peak of the Kyrgyz "New Wave". The feature film "Shahzade Nazik" reveals the possibilities of the "New Wave" in the context of cinema language, sign system, theme-problem relations and what innovations it brought to Kyrgyz cinema.

KULTUROLOGİYA

UOT 008:1-027.21

YEGANƏ ƏLİYEVƏ

Kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi,

Rusiya Təbiət Elmləri Akademiyasının

İntellektuallar Liqası – Beynəlxalq intellektual əməkdaşlıq komitəsinin üzvü

E-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4496-5598

QAZAXISTANIN ALTERNATİV QLOBAL MƏDƏNİ İNKİŞAF MODELİ: “MƏNƏVİ BİRLİK VƏ HƏMRƏYLİK” (“РУХАНИ КЕЛІСІМ”) İDEYASI

Açar sözlər: *türkdilli dövlətlər, mədəni qloballaşma, Qazaxıstan, Qazaxıstan intellektualları, kulturoloji fikir.*

XÜLASƏ

Hazırda türkdilli dövlətlər Qərbin mədəni qloballaşma ideyalarına alternativ olan inkişaf modellərini təklif etməkdədirlər. Etnikarası və dinlərarası həmrəyliyin unikal qazax modeli dünya ictimaiyyətinin diqqət mərkəzindədir. Bu gün Qazaxıstan dünya xəritəsində mədəniyyətlərarası və dinlərarası dialoq mərkəzi hesab olunur. XXI əsr Qazaxıstan intellektuallarının kulturoloji, bədii-fəlsəfi fikri böyük türk sivilisasiyanın ənənələrinə söykənərək bütün səylərini yeni sivilizasion paradigmanın yaradılmasına səfərbər olunub. Qazaxıstan mədəniyyətlərarası dialoqu təşviq edən “Mənəvi gəlişim” (mənəvi birlik və həmrəylik) ideyasını gündəmə gətirməkdədir.

**“Nə Şərq var, nə də ki Qərb. Var zöhr və qürub.
Var böyük bir söz – YER KÜRRƏSİ!”**

Oljas Süleymenov

GİRİŞ.

Keçid cəmiyyətlərində yeni solumun formalaşması prosesində mədəniyyətlərin Şərq-Qərb sistemi çərçivəsində identifikasiyası, eyni zamanda Şərq və Qərb dəyərlərinin təkrar-təkrar müqayisəli təhlili, onların araşdırılması və sosial sferanın bütün sahələrinə tətbiq edilməsi nəzəri və praktiki əhəmiyyət daşıyan aktual məsələ olaraq mütəxəssislərin, o cümlədən kulturoloqların prioritet fəaliyyət sahəsidir. Bu gün Qərb cəmiyyəti açıq aşkar Şərqlin müdrikliyinə, tolerantlığına, təbiətə olan harmonik münasibətinə, böyüyə hörmət və sair mənəvi dəyərlərinə qibtə hissə ilə yanaşaraq bu kimi yüksək mənəvi dəyərlərə ehtiyacının olduğunu nümayiş etdirir. Məlumdur ki, tarix boyu avropa və amerikan dünyagörüşü Şərq mədəni dəyərlərinə etinadsızlıq fonunda formalaşdı. Əsrlər boyu Qərb təfəkkürü Şərq fəlsəfi məktəblərinə arxalanaraq inkişaf etdiyi zaman, Şərq düşüncəsinə Qərb mədəni dəyərlər ləng şəkildə daxil olurdu.

Dünyanın türk modelində insan bütün dünyanın mehvəridir. Dünya insandan təcrid deyil. Türk fəlsəfəsində dünya insaniləşdirilir və dünyaya insani keyfiyyətlər verilir.

Türk bədii-fəlsəfi fikrinin şah budaqlarından biri özünəməxsusluğu ilə fərqlənən qazax bədii-fəlsəfi təfəkkür xəzinəsidir. Qazax bədii-fəlsəfi təfəkküründə əxlaq (etika) və estetik dünyaduyumun rəngərəngliyi ilə daim fərqlənib. Türk dünyasının ayrılmaz parçası olan qazax xalqının mentallığının əsasında ali etik prinsip olan tolerantlıq mərkəzi mövqə tutur. Qazax bədii-fəlsəfi təfəkkürü tarixən digər mədəniyyətlərə açıqlıq və təsirlərinə dözümlülük nümayiş etdirib. Başqa sözlə, dünyanın fəlsəfi-etik kontekstindən dərk edilməsi qazax təfəkkürünün aparıcı xəttidir ki, bütün düşüncə və fəaliyyət sahələrinə təsirsiz ötürməyib. Bununla da qazax fəlsəfi fikri Türk dünyasının, o cümlədən Şərq fəlsəfi fikrinin ənənələrini yaşadır. Məlumdur ki, Qərb və Şərq fəlsəfi fikir arasında tarixən formalaşan fərqli cəhətlər vardır. Qərb fəlsəfi təfəkkürü rasionallığa arxalandığı vaxt, Şərq fəlsəfəsi irrasional-intuitiv özəyinin daşıyıcısıdır. Şərq tipli təfəkkürə xas olaraq qazaxlıları insan, insanın daxili hissi-emosional aləmi, onun psixologiyası daha çox diqqət mərkəzində olub. İnsanın mahiyyəti, onun etik və estetik siması qazax təfəkkür sahiblərini daim

düşündürən mövzu sahəsi olub. Qazax fəlsəfi antropologiyasında insaniyyətin ölçü məyarı insan özüdür.

Qazaxıstanın geosiyasi mövqeyinin özəlliyi onun Şərqlə-Qərbin kəsişməsində yer tutmasıdır. “Böyük Çöldə” əkinçi-maldarlıq təsərrüfat münasibətləri fonunda köçəriliyin üstünlüyü, mürəkkəb etnosiyasi tarix qazax xalqının mənəvi mədəniyyətini, bədii-fəlsəfi dünyaqavramının özəlliyini şərtləndirmişdir.

Qazax xalqı qədim mədəni köklərə malik xalqdır. Qazax mədəniyyətinin dərin qatlarında yer alan təfəkkür xəzinəsi, onun ifadə formaları qazax xalqının böyük intellektual sərvətindən bəhs edir. Qazax mədəniyyəti bəşər mədəniyyətinə açıq olub. Qazaxların mənəvi mədəniyyətində və mentallığında dərin iz qoyan yazıçı, şair, filosof, tarixçi, bəstəkar Şakərim Kudaiberdioğlu (1858-1931) mədəniyyət haqqında təlimini inkişaf etdirmişdir. Şakərim qazax xalqını sivil mədəni cəhətdən inkişaf etmiş ölkələrlə inteqrasiyaya cəhd edirdi. Onun təliminə görə, *“vətəndaşlıq borcunun düzgün yerinə yetirilməsinin əsas şərti – xalqın tarixi-mədəni dəyərlərini itirmədən zamanın tələblərinə uyğun olaraq onların həyat sferalarına tətbiqidir”*[1,357].

Tarixən Qazaxıstan hind, iran, çin, bizans, ərəb, türk, monqol, slavyan sivilizasiyaları ilə qədim təmas ənənələrinə malikdir. Beynəlxalq Türk Akademiyasının Prezidenti tarix elmləri doktoru, professor Darxan Kıdırəli *“zamanla üfüqün qovuşduğu yerdə”* yaranan Türk dünyasını nəhəng bir ağacın köklərinə bənzədir. Həmin *“köklərini çox dərin atan qüdrətli sivilizasiya ölkələri olan Ərəbistan, Çin, İran, Hindistan və Roma ilə birlikdə addımlaya biləcək əsrarəngiz sivilizasiya formalaşdırıb. Türk sivilizasiyasının mədəniyyəti “Böyük İpək yolu vasitəsi ilə Şərq ilə Qərbi, Cənub ilə Şimalı birləşdirərək, dünya ticarətinin arteriya damarına və dünya diplomatiyasının axarına çevrilib”* [2]

2018-ci ildə Nursultan Nazarbayevin “Böyük Çölün yeddi özəlliyi” məqaləsi [3] nəyinki qazax xalqının, ümumiyyətlə türk xalqlarının milli özünüdərkinə yeni impuls verdi. Məqalə global tarixdə ciddi faktlara arxalanaraq Böyük Çölün yerini yeni müstəvindən müəyyən edilməsinə bir çağırış oldu. 1938-ci ildə fransız alimi Rene Qrusse dünya tarixşünaslığına “Böyük çöl” anlayışını

gətirərkən bəlkə də təsəvvür etməzdir ki, XXI əsrin əvvəlində böyük ərazi, intəhasız məkanla assosiasiya olunan “Böyük çöl” tək Qazaxıstanın “müqəddəs simvolu” deyil həm də bütün Türk dünyasının milli koduna çevriləcəkdir.

Bu gün Qazaxıstan intellektualları iki düşüncə tərzini nümayiş etdirir: birincisi, ənənəviçilik tərəfdarları (Cənub Qazaxıstanın kənd əhalisindən çıxan nümayəndələr) və kosmopolit düşüncəli ziyalılar (Şimal Qazaxıstanın əsasən şəhər əhalisi nümayəndələri).

Qazaxıstanın mədəniyyətlərarası dialoqu təşviq edən “Mənəvi birlik və həmrəylik” (Рухани Келисим) ideyası. Qazaxıstan çoxmillətli, çoxmədəniyyətli və çoxkonfessiyalı ölkədir. Sivilizasiyaların qovşağında yerləşən Qazaxıstan Şərqlə Qərbin, Avropa ilə Asiyanın, müxtəlif mədəniyyətlərə və dinlərə mənsub insanların bir araya gəlməsində mühüm rol oynayır. Əbəs yerə Qazaxıstan “sivilizasiyaların kəsişməsi” adlandırılmayıb.

1992-ci ildə Qazaxıstanda, Almatı şəhərində **Ümumdünya Mənəvi Birlik və Həmrəylik (Рухани Келисим) konqressi** təşkil olundu. Qazaxıstan MDB məkanında ilk ölkə olaraq qloballaşmanın mürəkkəb ziddiyyətlərlə dolu tarixi mərhələdə mənəvi harmonik təkamül ideyasını real qüvvəyə çevirə bilmişdir. 18 oktyabr – ölkədə mənəvi həmrəylik günü kimi qeyd olunur. Müstəqillik qazanmış Qazaxıstanın əsas məqsədi dünyəvi dövlət qurmaqla yanaşı ənənəvi dinlərin azad inkişafını təmin etmək idi.

Qazax dilindən “Келисим” sözünün azərbaycan dilinə bir başa tərcüməsi bir qədər araşdırma aparmağa sövq elədi. Türk dilində “gelişim” sözü inkişaf, tərəqqi mənasında daha geniş istifadə olunur. Azərbaycan dilinə tərcümədə rus dilinə daha yaxın («согласие») məna verir: razılaşma, həmfikirlilik, həmrəylik, uzlaşma, yekdillik, dostluq, ahəngdarlıq. Biz mövcud materialların təhlili zamanı “ruhani kelisim” kəlməsinin “mənəvi birlik və həmrəylik” kimi şərh etməyə üstünlük verdik.

Qazaxıstanın dünya ictimaiyyətinə bəyan etdiyi harmonik birgəyaşam uğrunda mənəvi inkişaf ideyası abstrakt ideya deyil, əksinə real həyatı hadisə səviyyəsinə yüksələ bilmişdir. “Mənəvi həmrəylikdən vahidliyə doğru!” – şüarı ölkə əhaləsinin dini tolerantlığının, dini konfessiyaların və mədəniyyətlərin

dialoguna açıqlığının bir daha sübutu idi. Mənəvi gelişim ideyası dinlərarası və mədəniyyətlərarası dialogun, sülh mədəniyyətinin əsası kimi qlobal dialogun bir modeli kimi çıxış edir.

Qazaxıstan lideri N.A.Nazarbayev etniklərarası və dinlərarası harmoniyanın qazax modelinin banisi hesab olunur. Ümumiyyətlə, Qazaxıstan müstəqiliyyətinin ilk günlərindən etniklərarası və dinlərarası harmoniyaya, mənəvi birlik və həmrəylik qazax cəmiyyətinin əsas prinsipinə çevrilmişdir. Dünya qlobal problemlərin təhlükəsilə üzləşdiyi bir dövəmdə dövlətlər, din və elm ocaqları konfessiyalararası dialog və ümumbəşəri mənəvi dəyərlərin qorunması məqsədilə birliyə nail olmalıdırlar. Mənəvi birlik və həmrəylik hər bir dövlətin davamlı inkişafının təminatçısıdır.

2010-cu ildə **Ümumdünya Mənəvi Birlik və Həmrəylik (Рухани Келисим) Konqressinin** iştirakçıları mənəvi mədəniyyətin iki – dini və dünyəvi – qanadının birləşdirilməsinə qərara gəldilər. [4] Mənəviyyətin və əxlaqi dəyərlərin qlobal böhran keçirdiyi müasir dövəmdə insanlararası harmonik ünsiyyətin, insan və təbiət münasibətlərinin, dövlətlərarası və xalqlararası əlaqələrin bərpası mövcud mənəvi və fiziki qüvvələrin səfərbər olunmasını tələb edir. Təsadüfi deyildir ki, müasir qazax intellektullarının gündəmə gətirdikləri mənəvi birlik və həmrəylik ideyası qarşılıqlı anlaşma, sülhün və stabilliyin qorunması, mədəniyyətlərin yaxınlaşması naminə kompromislərin axtarışını ehtiva edir.

Görkəmli yazıçı və ictimai xadim Rabindranat Taqor hesab edirdi ki, hər bir millət sahibi olduğu ən yüksək dəyərlərilə bəşəriyyətlə bölüşməyi özünə vəzifə bilməlidir. Millətin zənginliyi məhz onun nəcibliyindədir.[5]

İlk Ümumdünya Mənəvi Birlik və Həmrəylik (Рухани Келисим) Konqressi 1893-cü ildə Amerika Birləşmiş Ştatlarının ən böyük şəhərindən biri Çikaqoda (İlinoys ştatı) təşkil olunmuşdur. Bir əsr ötdükdən sonra bu nəcib addım qazax torpağında davam etdirilmişdir[16]. Bu gün dayaq sütunu olan mənəvi mədəniyyətin möhkəmləndirilməsi Qazaxstanın dövlət siyasətinin prioritetidir. N.Nazarbayev çıxışlarının birində qeyd edir: *“Çoxmillətli qazax mədəniyyətinə xas olan mənəvi dayaqların möhkəmləndirilməsi dövlət siyasətinin mühüm hissəsidir...*

Müxtəlif etnik və dini mənsubiyyətə malik olan insanları birləşdirməyə qadir olan mənəvi dəyərlərin təsdiqlənməsi müxtəlif ölkələrin dini liderlərin, elm adamlarının, mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin daimi birgə səylərini tələb edir”[6].

Qazax xalqının lideri Nursultan Nazarbayev 1992-ci ildə BMT Baş Assambleyasının 47-ci sessiyasında çıxış edərkən vurğulamışdı: *“Biz Asiyada heyrətamiz bir torpaqda yaşayırıq. Bütün əsas dünya dinləri - Yəhudilik, Buddizm, Xristianlıq, İslam məhz bizim qitəmizin müqəddəs torpaqlarında doğulub... Əminəm ki, bizə gələcəyin çağırışlarına uyğunlaşmağın ən optimal yollarının kollektiv axtarışına, bəşəriyyətin vahid global məkanda mövcudluğu üçün yeni əsasların formalaşmasına ehtiyac vardır”*. Tarix görsədir ki, sivilizasiyaların min əsrlük təcrübəsinə arxalanan mənəvi potensialına etinadsız yanaşma hər zaman global miqyasda mənəvi-əxlaqi böhrana səbəb olmuşdur. Mənəvi-əxlaqi böhran insanı öz milli kökündən, tarixindən, minilliklər boyu bərqərar olan Sülh, Razılıq, Mərhəmət, Xeyirxahlıq, Şəfqət kimi dəyərlərdən uzaqlaşdırılması ilə müşahidə olub. Qazaxıstan XX əsrin sonunda dünya ictimaiyyətinə mühüm bir tezisi bəyan etdi: *“mənəvi birlik və həmrəylik - əsas dəyərlərdən biridir ki, tarixin yeni səhifəsində iqtisadiyyat, integrasiya, modernizsiya və digər mühüm sahələrlə yanaşı onun populyarlaşdırılması ölkəmizin prioritetinə çevriləcəkdir”* [6].

Qazaxıstan mənəvi ideallarının fundamental əsaslarının dirçəlişi dövrünü yaşamaqdadır. Qazax xalqının mənəvi ideallarının fundamental əsasları özəyində ənənəvi mədəniyyət və həyat tərzinin etik kodeksi durur. Buna görə cəmiyyətdə mənəvi birlik və həmrəyliyin sütununu tarixən formalaşan açıq mentallıq, o cümlədən xalqın mənəvi mentallığı durur. Dözümlülük, müxtəlif dinlərə və etnosların ənənəvi mənəvi-əxlaqi və mədəni dəyərlərinə hörmətlə yanaşma qazax xalqının mentallığının xarakterik cəhətidir.

Qazaxıstanın təqdim etdiyi mənəvi birlik və həmrəylik ideyası qısa müddət ərzində ölkə ərazisində siyasi, iqtisadi, sosial-mədəni həyatda irimiqyaslı dəyişikliklərin həyata keçirilməsini şərtləndirmişdir. Qazaxıstanın ən yeni tarixi müxtəlif mədəniyyətlərin və dinlərin sülh mühitində birgəyaşamının, onların cəmiyyətin inkişafına müsbət təsirinin mümkünlüyünün real nümunəsidir.

Qazaxıstanın mənəvi həmrəylik sahəsində təcrübəsi qazax xalqının mənəvi irsilə uyğunlaşdırılan qazax mədəniyyətinin və mənəvi həyatının inkişafında tarixi rolu olan xənafi təriqətli islamının və pravoslav xristianlığının qəbul edilməsinə və digər dinlərə hörmətlə yanaşmaya arxalanır.

Etnikarası və dinlərarası həmrəyliyin unikal qazax modeli dünya ictimaiyyətinin diqqət mərkəzindədir. Bu gün Qazaxstan dünya xəritəsində mədəniyyətlərarası və dinlərarası dialoq mərkəzi hesab olunur. Din xadimləri, siyasi liderlər, intellektuallar təsdiq edirlər ki, Avrasiyanın mərkəzində mənəvi birlik və həmrəyliyin, dinlərarası dialoq təşviqat mənbəsini tapıb. 2003-cü ildən etibarən Astanada təşkil olunan dünya və ənənəvi dinlərin liderlərinin qurultayları sivilizasiyaların, mədəniyyətlərin və dinlərin qlobal dialoqu ideyasının reallaşdırılmasına əməli tövhə vermişdir. Məhz Astana qurultayı mənəvi birliyə nail olma yollarının axtarırlarının intensiv prosesinə təkan verdi. Astana prosesinə dinlərarası, mədəniyyətlərarası və sivilizasiyalararası dialoq və anlaşmanı təşviq edən digər forumlar, o cümlədən Sivilizasiyalar Alyansı, Müqəddəs Eqidiy İcması, Doxa Dinlərarası Dialoq Konfransı, Məkkə Müsəlmanlarının Beynəlxalq konfransı, Beynəlxalq Madrid Forumu və sairələr qoşuldular.

Sülh və Həmrəylik Muzeyinin sosial vəzifəsi. 11 iyun 2015-ci ildə Dünya və Ənənəvi Dinlərin VI Qurultayında N.Nazarbayev Sülh və həmrəylik muzeyinin yaradılması ideyasını gündəmə gətirmişdir. Sülh sarayında yerləşən muzeyin əsas məqsədlərindən biri bəşəriyyətin inkişafın problemlərinin həllinə dair təcrübənin toplanılmasıdır. 10 oktyabr 2018-ci il tarixində dünya və ənənəvi dinlərin VI Qurultayında sivilizasiyalar, mədəniyyətlər və dinlər arasındakı münasibətləri möhkəmləndirilməsini təşviq edən muzeyin açılışı baş tutmuşdur. Muzeyin sosial məqsədlərindən biri mədəniyyətlərarası və dinlərarası dialoq ilə tematik cəhətdən bağlı olan mədəniyyət və incəsənət abidələrinin dəyərini və əhəmiyyətini geniş auditoriyaya açıqlamaqdır.

Muzeyin sərgi salonlarında “Qazaxıstan – sülh və mənəvi həmrəylik məkanı”, “Qazaxıstan xalqının assambleyası – birlik və həmrəylik simvolu kimi”, “Müasir qlobal mənəvi diplomatiyanın liderləri” mövzuları ətrafında geniş informasiya verilir.

Konfessiyalararası və Sivilizasiyalararası Dialoqun İnkişafı Mərkəzi.

2018-ci ilin oktyabr ayında Qazaxıstanda keçirilən Dünya və ənənəvi dinlərin VI Qurultayında N.Nazarbayev adına Konfessiyalararası və Sivilizasiyalararası Dialoqun İnkişafı Mərkəzinin yaradılması ideyası 25 aprel 2019-cu il tarixində hökumətin müvafiq qərarilə fəaliyyətə başlayaraq həyata keçirildi.

N.Nazarbayev adına Konfessiyalararası və Sivilizasiyalararası Dialoqun İnkişafı Mərkəzinin məqsədləri aşağıdakılardır:

- qarşılıqlı hörmət mühitində bütün dinlərarasında sülhün və həmrəyliyin yaradılması;
- ölkə və xarici dini birliklər və onların mənəvi liderlərilə davamlı qarşılıqlı əlaqələrin təmin edilməsi;
- Beynəlxalq qurumlarla (təşkilatlar, mərkəzlər və s.) əməkdaşlığın təşviqi, dini və mədəniyyətlərarası dialoq məsələləri üzrə memorandumların bağlanması;
- Dünya və ənənəvi dinlərin Qurultayının iclaslarının təşkili və keçirilməsi;
- Mədəniyyətlərarası və dinlərarası münasibətlərin möhkəmləndirməsini təşviq edən beynəlxalq, respublika və dini konfransların, dəyirmi masaların, seminar və müsabiqələrin təşkili və iştirakı;
- Dünyada dini vəziyyətin durumunun və inkişaf dinamikasının təhlili;
- Xarici və yerli KİV-də dini mövzuda dərc olunan materialların monitorinqi;
- Din siyasətinin həyata keçirilməsində Qazaxıstan Respublikasının dövlət orqanlarına dəstək, dini ekstrimizminə qarşı mübarizədə yardım;
- Beynəlxalq səviyyədə qazax təcrübəsinin konfessiyalararası dialoqun təbliği.

Planetar düşüncənin yayılma mərkəzi - “Mədəniyyətlərin yaxınlaşması üzrə Beynəlxalq Mərkəz” – Dövlət Muzeyi”. Müstəqillik illərində Qazaxıstan beynəlxalq ictimaiyyətin nüfuzlu üzvünə çevrilmişdir. Belə ki, Qazaxıstanın fəal olaraq Sülh və həmrəylik siyasətinin həyata keçirilməsini nəzərə alaraq BMT-nin baş assambleyasında Qazaxıstan Prezidentinin Mədəniyyətlərin yaxınlaşması üzrə Beynəlxalq Onilliyin (2013-2022) elan edilməsi haqqında qərar təsdiq edilmişdir. YUNESKO-nun bu layihəsinə cavab olaraq Qazaxıstan Mədəniyyət və İdman

Nazirliyi ““Mədəniyyətlərin yaxınlaşması üzrə Beynəlxalq Mərkəz” – Dövlət Muzeyi”nin yaradılması təşəbbüsünü irəli sürmüşdür. 29 dekabr 2015-ci ildə Almatıda Respublika Kitab Muzeyi bazasında Mərkəz öz işinə başlamışdır.

Mərkəzin fəaliyyətini mədəniyyətin konseptual, ən əsası bilik kimi dərk olunması üzərində qurulub. Xalqların öz tarixi kökləri və bir-birlərilə dialoq kontekstində öz inkişaf tarixlərinin haqqında Biliklərin əldə edilməsi zəruridir. Dünya şöhrətli şair, ictimai xadim Oljas Suleymenovun Mədəniyyətlərin yaxınlaşması üzrə Beynəlxalq Mərkəzin rəhbəri olaraq qeyd edir ki, *“Mədəniyyətlərin yaxınlaşması konsert və tamaşalar mübadiləsi deyildir. Bu biliklər mübadiləsidir ki, həmin yayılan biliklər nəticədə ümumi sərvətə çevriləcəkdir. Başar tarixini tam öyrənməyəndək biz ayrılıqda xalqların tarixini, dillərin tarixini, özümüz barədə heçnə öyrənə bilməyəcəyik. Hazırda baş verən hadisələri diqqətlə izləmək lazımdır. Bizdə mənfi hadisələrə neqativ təəssüratı cahilliyimiz yaradır. Mədəniyyətlərin yaxınlaşması qarşılıqlı olmalıdır. Əgər çağırış müdrək, zəruri və dəqiqdirsə, o mütləq cavablandırılmalıdır”*[7].

Mərkəzdə mədəniyyətlərin öyrənilməsini və onların yaxınlaşmasını təşviq edən tədbirlər məhz mədəniyyət hadisəsinin bu kontekstdə dərk edilərək həyata keçirilir. Burada tədqiqatlar Mərkəzi Asiya regionu ilə məhdudlaşdırılmır, qlobal müstəvidə araşdırmalara böyük əhəmiyyət verilir. Mərkəzdə qazax və xarici ölkə alim və tədqiqatçıları ilə birlikdə mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin mənbələri, mədəniyyətlərarası münaqişə və qarşılıqlı əlaqələrinin səbəbləri, mədəniyyətlərin yaxınlaşması və uzaqlaşması, gələcək inkişaflarının perspektivləri və problemləri öyrənilir. Mərkəzin başlıca məqsədlərindən biri təşkil edilən konfranslar, forumlar, dəyirmi masalar vasitəsilə geniş auditoriyada planetar təfəkkürü formalaşdırmaqdır. Oljas Suleymenov əmindir ki, yalnız planetar təfəkkür bəşəriyyətə zamanın çağırışlarına və Homo Sapiens sivilizasiyasının təbiətinə müqavimət göstərməyə və hər bir xalqın mədəni özünəməxsusluğunu qoruyub saxlanmasına imkan verəcəkdir. Bəşəriyyətin mövcud olduğu qlobal gərginliklərin həlli yolu mədəniyyətlərin yaxınlaşmasındadır. Burada Oljas Suleymenovun planetar təfəkkürünü əks etdirən və bəşəriyyətin harmonik birgəyashama dəvət edən sözlərini vurğulamaq yerinə düşərdi: *“Nə Şərq var, nə də ki Qərb. Var zöhr və*

NƏTİCƏ

Qazax xalqının milli identifikasiya tarixinə görə, XX-XXI əsrlərdə qazaxlar üç tamamilə fərqli sivilizasiyaların tərkibində sosial-mədəni inkişafının şahidi olmuşdular. Müstəqillik əldə etməmişdən öncə qazax xalqı müstəmləkəçi-köçəri cəmiyyətinin, daha sonra sovet totalitarizminin və ən nəhayət müstəqillik əldə etdikdən sonra Qazaxıstan Respublikasında cəmiyyət keçid dövrünü yaşamışdır. Qazaxıstan Respublikasının Əməkdar elm xadimi, Sülh və mənəvi həmrəylik dövlət mükafatının laureatı, akademik Abdimalik Nısanbayev [8] “İnsan və açıq cəmiyyət” (Alma-Atı, 1998) adlı kitabında qazax milli ideyasını belə xarakterizə edir: “...Bu gün qazax milli, məhz milli, lakin milliyyətçi olmayan ideyası, öz tarixi missiyasını yerinə yetirərək, ümumqazax, universal və ümumi xarakterli avroasiya ideyasına transformasiya olmalıdır. Bu ideya Qərbi dövlətlərinin mədəni standartlarının korkoranə, düşünülmədən təqlidindən və cəmiyyəti asan qazanc, “sarı şeytan”dan, “bazar iqtisadiyyatının bütün çətinliklərdən qurtulma panaseyası kimi ilahiləşdirilmədən” imtina etməlidir”. [1,394-395]

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin “XXI əsr Türk dünyasının əsri olacaq” şüarında səsləndirdiyi ideya Türk dünyasının yeri sosial-mədəni inkişaf erasına qədəm qoymasını bəyan edir. Türk dünyası intellektuallarının, o cümlədən kulturoloqları böyük türk sivilizasiyanın ənənələrinə söykənərək bütün səylərini yeni sivilizasiya paradigmasının yaradılmasına can atırlar. O cümlədən, qazax intellektuallarının qənaətinə görə, XXI əsrin Türk mədəniyyəti əsrinin ola biləcəyinə dəlalət edən bir çox faktorlar vardır. Belə ki, qloballaşma müasir dünya supersivilizasiyaların təmas arealları böyük əhəmiyyət əldə edir. Daha sonra, müstəqillik əldə etmiş türkdilli dövlətlərin mədəni köklərinin dirçəlişi və dünya sivilizasiya icmaya daxil olmaq ehtiyacı onların passionarlıq enerjisini daha artırır. Nəhayət, Qərbin universal texnokrat dəyərləri üzərində köklənən müasir sivilizasiyaya tolerantlığa, sözün əhəmiyyətinə, ənənəyə hörmət, innovasiyalara açıqlıq kimi mənəvi xəzinədən qaynaqlanan türk fəlsəfəsinin, türk dünyagörüşünün

dəyərlərinə böyük tələbatı vardır desək yanılmarıq.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Культурология: Учебник для студентов вузов и колледжей / Сост.Т.Габитов. – Алматы: ТОО «Ландар Трейд», 2019.– 402 стр., стр. // <https://library.eiti.edu.kz/book/279.pdf>
2. Qazax alim Darxan Kıdırəli "Böyük Çölün yeddi özəlliyi"ni xırdaladı // https://musavat.com/news/qazax-alim-darxan-kidireli-boyuk-colun-yeddi-ozelliyi-ni-xirdaladi_573706.html
3. Статья Главы государства «Семь граней Великой степи» // https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi
4. Как прошёл День духовного согласия в Алматы // <https://informburo.kz/special/kak-prosyol-den-duhovnogo-soglasiya-v-almaty>
5. Сарсенбаев, Б.С. Через духовное согласие – к единству казахстанского общества // <http://religions-congress.org/ru/news/novosti/1090>
6. Духовное согласие – фундамент стабильности казахстанского общества // <https://kazpravda.kz/n/duhovnoe-soglasie-fundament-stabilnosti-kazahstanskogo-obshchestva/>
7. В поисках общих корней / <https://np.kz/news.php?id=1768>
8. Нысанбаев Абдулмалик Нысанбаевич (к 70–летию со дня рождения) // http://nblib.library.kz/elib/library.kz/Jurnal/v_2007_2/119-123.pdf

ЕГ АНА АЛИЕВА

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ГЛОБАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ: ИДЕЯ «ДУХОВНОГО ЕДИНЕНИЯ И СОГЛАСИЯ»

Ключевые слова: *тюркоязычные страны, культурная глобализация, Казахстан, интеллектуалы Казахстана, культурологическая мысль.*

РЕЗЮМЕ

Сегодня интеллектуалы стран тюркского мира представляют мировой общественности альтернативную западной идее глобализации модель культурного развития. Так и уникальная казахская модель межэтнической и межрелигиозной солидарности находится в центре внимания мировой общественности. Все усилия представителей художественно-философской, культурологической мысли Казахстана направлены на формирование новой цивилизационной парадигмы, опирающейся на традиции тюркской цивилизации. Казахстан сегодня продвигает идею «Духовного единения и солидарности», которая призвана поощрять межкультурный диалог.

YEGANA ALIYEVA

ALTERNATIVE MODEL OF GLOBAL CULTURAL DEVELOPMENT: THE IDEA OF "SPIRITUAL UNITY AND HARMONY"

Keywords: *turkic-speaking countries, cultural globalization, Kazakhstan, intellectuals of Kazakhstan, cultural thought.*

SUMMARY

Today, intellectuals of the Turkic world present to the world community an alternative model of cultural development to the Western idea of globalization.

Similarly, the unique Kazakh model of interethnic and interreligious solidarity is in the center of attention of the world community. All efforts of representatives of artistic, philosophical, cultural thought of Kazakhstan are aimed at forming a new civilizational paradigm based on the traditions of the Turkic civilization. Kazakhstan today promotes the idea of "Spiritual unity and solidarity", which is designed to encourage intercultural dialogue.

JURNALA MƏQALƏ TƏQDİM EDƏN MÜƏLLİFLƏR ÜÇÜN QAYDALAR

Ali Attestasiya Komissiyasının tələblərinə uyğun tərtib olunmuşdur

Məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində təqdim edilə bilər.

Məqalələrin mətnləri Times New Roman - 12 şrifti ilə (Azərbaycan dilində latın əlifbası, rus dilində kiril əlifbası, ingilis dilində ingilis əlifbası ilə) 1 intervalla çap olunmalıdır.

Məqalədə müəllif(lər)in işlədiyi müəssisə(lər) və müəllif(lər)in elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilməlidir.

Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və aydın şəkildə verilməlidir.

Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı istinad olunan ədəbiyyatların mətnində rast gəlinəndə ardıcılıqla (məsələn, (1) və ya (1, s. 119) kimi işarə olunmalı) ya da əlifba ardıcılığı ilə nömrələnməlidir. Eyni ədəbiyyata mətnində başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.

Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisnin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri verildikən Azərbaycan

Respublikasının Prezidentiyanında Ali Attestasiya Komissiyasının “Dissertasiyaların tərtibi qaydaları” barədə qüvvədə olan təlimatının “İstifadə edilmiş ədəbiyyat” bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.

Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.

Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır.

Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin əldə etdiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Xülasələr elmi və qrammatik baxımdan ciddi redaktə olunmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilməlidir.

Hər bir məqalədə UOT indekslər və ya PACS tipli kodlar və açar sözlər göstərilməlidir. Açar sözlər üç dildə (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.

Göndərilən məqalənin əvvəllər dərc olunmadığını (məqalənin tezis şəklində dərc olunmuş variantı istisna olmaqla), məqalənin hər hansı bir dildəki variantının eyni zamanda digər dövrü elmi nəşrlərə göndərilmədiyini və məqalə ilə bağlı elmi-tədqiqat işinin hansı müəssisədə yerinə yetirildiyini əks etdirən anket hazırlanmalıdır. Bu anketi müəllif(lər) imzalayıb redaksiyaya göndərməli və ya dövrü elmi nəşrin sayına daxil olub anketin elektron variantını doldurmalı və onu elektron təsdiqləməlidir(lər).

Məqalə redaksiyaya müvafiq rəylə birgə təqdim edilməlidir.

Məqalələr redaksiyaya həm çap, həm də elektron formada təqdim edilməlidir.

“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” Elmi-nəzəri jurnalı “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən dövrü elmi nəşrlərin siyahısı”nın sənətsünaslıq və memarlıq bölməsinə daxil edilmişdir.

Redaksiyanın ünvanı:

Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, 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: bx.elm.yaradiciliq@gmail.com