

MUSIQİ DÜNYASI

3-4/2001



"MÜSİQİ DÜNYASI"nın Internetdə WEB saytları

1. <http://musigi-dunya.aznet.org>
"Musiqi Dünyası"nın elektron jurnalı
2. <http://vagif.aznet.org>
<http://www.vagif.in-baku.com>
"Vaqif Mustafazadə"nin şəxsi saytı
3. <http://composers.aznet.org>
<http://www.composers.in-baku.com>
"Azərbaycan Bəstəkarları və
Musiqişünasları" online kataloqu
4. <http://qara-qaraev.aznet.org>
<http://www.qara-qarayev.in-baku.com>
"Qara Qarayev"ın şəxsi saytı
5. <http://diskoqrafiya.aznet.org>
<http://www.diskoqrafiya.in-baku.com>
"Azərbaycan Diskoqrafiyası"
1900-1940-ci illər (I hissə) online kataloqu

**MUSIQİ
DÜNYASI**

Rüblük elmi-pedaqoji,
tənqid-i-publisistik və mədəni-maarif
musiqi jurnalı.

Təsisçilər:
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı,
"Koroğlu-T" firması.

Baş redaktor:
TARIYEL MƏMMƏDOV
E-mail: tmamedov@iatp.aznet.org

Redaksiya heyəti:
Vasif Adıgözəlov
Firəngiz Əlizadə
Əhməd İsazadə
Azad Ozan Kərimli
(məsul katib)
Niger Axundova
Oqtay Rəcəbov
Ferahim Sadiqov
Zemfira Səfərova
Ramiz Zöhrabov

Not materialları Xanlar Novruzov tərəfindən yığılıb.

Redaktorlar:
Anna Əmrəhova,
Leyla Fərəcova, Seyda Əlqızı

Røssam:
Tærلن Qorcu

Kompyuterdə yihdi:
Sevda Teymurova

Redaksiyanın ünvanı:
370001, Bakı şəh.,
M. Muxtarov küç., 6.
Tel.: 984370, 926575

E-mail
musiqidunyasi@iatp.aznet.org

Internet elektron jurnalın ünvanı
<http://musigi-dunya.aznet.org>

Jurnal
Azərbaycan respublikası
Mətbuat və İnformasiya Nazirliyində
qeydiyyatdan keçmişdir.
Qeydiyyat № 231.

Jurnalda çap olunmuş materialların bütövlükde, yaxud qismen təkrar çapı və ya
her hansı digər formada çıxardılması
redaksiyanın, yaxud material müəlliflərinin
vazlı icazəsi asasında həvətə keçirilə bilər.

© "Musiqi Dünyası" jurnalı redaksiyası

3-4/9 2001

İÇİNDEKİLER:

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA

- 4 Xor musiqisi plenumu
6 Yeniliklər

AÇILMAMIS SAHİFƏLƏR

- 9 S. Qarabağlı. Üzeyir bəy Hacıbəyov və ana dili
11 Osman Aydın ÖĞÜT (Türkiye). Atatürk'ün müzik
devrimine toplu bir bakış

14 R. Əliyev. Bəstəkarın müqəddəs ruhunu
əməllərimizdə yaşadaq!

17 Ş. Heydərova. Rostropoviçlərin nəsl şəcərəsi

22 N. Əliyeva, F. Əliyeva. Azərbaycan baş orkestri.
Niyazi epoxası (ardı)

27 E. İskəndərov. Çardaş və markalar və yaxud
markalarda əksini tapan macar rapsodiyası

MÜSIQİSÜNASLIĞIN AKTUAL PROBLEMLƏRİ

- 32 Марк Арановский о путях исследований
(интервью).

38 *M. Арановский (Россия, Москва)*. Вызов времени
и ответ художника

53 *A. Алексеева (Россия, Москва)*. Термины музыки
XX века

66 *A. Kərimli*. Qan yaddaşının çağırışında səs verən
bəstəkar

72 *C. Савенко (Россия, Москва)*. Авангард и
советская музыка

PORTRETLÆR

- ⁷⁸ R. Zöhrabov. Ramiz Mustafayev
⁸¹ Z. Dadaşzadə. Musiqidə – mavi səmanın bir parçası

MUSIQI NƏZƏRİYYƏSİ

- 87 E. Abasova. Şostakovic və azərbaycan simfonizmi
90 S. Rzayeva. Ənənələri yaşadan bəstəkar
96 C. Həsənova-İsmayılova. Qara Qarayev və musiqi folkloru
98 İ. Məhərrəmova. Əmirovun üslüb xüsusiyyətləri və onun formallaşmasında milli xalq yaradıcılığının rolü

KURTUROLOJİ MESLEKLƏR

- 102 Эпистолярный диалог с Шарифом Шукуровым
 113 *Ш. Шукуров (Россия, Москва). Шехина и Сакина. Ретуальное паломничество и динамический образ Храма*
 122 Z. Dadaşzadə. Azərbaycan səslənənən məkanında yeni musiqi

3-4/9 2001

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ

- 132 A. Kərimli. Göycə aşiq məktəbi (*ardı*)
141 Ə. İsazadə. XIX əsirdə azərbaycan musiqi folkloru
rus ziyanlılarının əsərlərində

USTADLARIMIZIN XATIRƏSİNƏ

- 144 C. Mahmudova. Zərif gözəllik qəlb sirdəsi...
146 Ə. Məmmədova. Cahan Talişinskaya
148 K. Şahverdiyev. Rəşid Behbudov fenomeni (*ardı*)

POEZİYA VƏ MUSIQİ

- 159 C. Sabitoğlu. Fikrət Əmirovun mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı
əlaqəsinin bəzi məqamları haqqında

MUSIQİ TƏHSİLİ

- 162 A. Abduləliyev. Qırx yaşlı musiqi məktəbi
166 G. Səfərova. Dünya pedaqoji məktəbləri sistemində
musiqili-estetik tərbiyənin rolü
168 C. Həsənova-İsmayılova. G. G. Şaroyev adına 35 sayılı onbirillik
musiqi məktəbi: ənənələrin davamı
175 A. Əsədullayev. Muğam janrının tədrisi problemləri
177 S. Əliqizi. Hekayətli musiqi lüğəti (*ardı*)

MƏXƏZŞÜNASLIQ

- 183 C. Даукеева (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби
"Большая книга музыки" (продолжение)

DİN VƏ MUSIQİ

- 191 З. Имамутдинова (Башкортостан, Уфа). Культовое речитирование в Исламе

MÜƏLLİF VƏ HÜQUQ

- 203 L. Honko (Turku, Finland). Copyright and folklore
206 N. İsayev. İntellektual mülkiyyət anlayışı və onun nuquqi qorunma sistemi

YENİLİKLƏRİMİZ

- 211 Internet səhifələrində...
213 Yaradıcılıq...
224 Qörüşlər...
235 Muzeylərdə...

238. DÜNYASINI DƏYİŞƏNLƏRİN XATIRƏSİNƏ

DİQQƏT!

*Materialların dəqiqliyinə və reklam elanlarının məzmununa görə jurnalın redaksiyası
məsuliyyət daşımlı.*

Müəllif mövqeyi ilə redaksiyanın mövqeyi üst-üstə düşməyə bilər.

Redaksiya materiallara və elanlara düzəliş hüququnu özündə saxlayır.



**MUSIQİ
DÜNYASI**

dünya azərbaycanlılarının
ilk və ən böyük
toplantısını alqışlayır.

Millətimizin, xalqımızın gələcək yaşamı və uğurları yolunda birgə addımlamamızın və bu yöndə ilk addımımızın gerçekleşməsindən böyük şairimiz və mütəfəkkirimiz *Hüseyin Cavidin* jurnalımızın şuarına çevrilmiş ölməz sözləri bir daha yaddaşımızı duyğulandırıcı:

"Turana qılıncdan daha kəskin ulu qüvvət,
Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət"

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında

XOR MUSIQİSİ PLENUMU

Son onilliyin ərzində Azərbaycan musiqi sənətində başqa janrlarla yanaşı xor musiqisi də diqqəti cəlb edir. Azərbaycan bəstəkarlarının xor musiqisi sahəsində qazanılmış nailiyyətlərini üzə çıxarmaq məqsədilə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyəti sırf xor musiqisi Plenumunun keçirilməsini qərara almışdır.

Bu minvalla 2001-ci il, iyun ayının 14-də Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı Respublika Mədəniyyət Nazirliyi ilə birgə bəstəkarlarımızın xor musiqisindən ibaret Plenum keçirdi. Plenumun konsert proqramına daxil olan əsərləri Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasi (bədii rəhbər – Respublikanın əməkdar incəsənət xadimi G. İmanovadır) ifa etdi.

Onu da deyək ki, proqrama Azərbaycan bəstəkarlarının akapella, həmçinin fortepianonun müşayiətilə xor üçün yeni əsərləri daxil edilmişdi. Proqramda xor əsərləri aşağıdakılardır: Elnarə Dadaşova - akapella xoru üçün Fuqa və «Əsmə səba yelləri», «Diptix»; Sevda İbrahimova – «Əziziyəm» vokal silsiləsindən 2 miniatur; Xəyyam Mirzəzadə - akapella xoru üçün 2 miniatur: «Mənəm, mən», «Laylay»; Cəlal Abbasov - akapella xoru üçün «Ninni»; Qalib Məmmədov - akapella xoru üçün iki xor "My help come from the Lard" (ingilis dilində); "Laden brenne" (norveç dilində), Ağakərim Kərimov - akapella xoru üçün 2 miniatur: «Yarpaqlar» və «Buludlar»; Faiq Nağıyev - akapella xoru üçün 4 poema; Rasim İbrahimov - latin mətninə yazılmış «Deus coservat omnia»(ingilis şahzadəsi Diananın xatirəsinə ithaf edilmişdir); İlham Azmanlı – 2 hissədən ibarət «Sabiranə – Taziyanə»; Nazim Quliyev – «Naxçıvan»; Azər Dadaşov – «Ey haqq, yaşa!»; Rauf Əliyev – «Azərbaycan».

Azərbaycan bəstəkarlarının yeni xor əsərlərinin ifasından sonra, ertəsi gün Plenumda oxunan əsərlərin müzakiresi keçirildi. Biz müzakirədə maraq doğuran bir sıra çıxışları oxuculara təqdim edirik.

Giriş sözü ilə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin birinci katibi Vasif Adıgozəlov çıxış etdi:

Hörmətli həmkarlarım, ən əvvəl onu deyim ki, son bir neçə ayda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı üç musiqi janrı üzrə Plenum keçirmişdir. Bu tədbirlərin keçirilməsinin ən əsas səbəbi və məqsədi o idi ki, plenumun konsertlerində gənc bəstəkarların, eləcə də orta və yaşı nəsl bəstəkarla-

rın yeni əsərləri səslənsin və musiqi ictimaiyyəti onların bu sahədə fəaliyyətləri ilə tanış ola biləsin.

Kamera və Orqan Musiqisi zalında xor musiqisi plenumunun Konsertində Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasi yüksək ifaçılıq səviyyəsi nümayiş etdirdi və Azərbaycan bəstəkarlarının yeni xor əsərlərini layiqince təqdim etdi. Buna görə də, Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının bədii rəhbərinə – respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Gülbəci İmanovaya və kapellanın artistlərinə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə heyəti adından xüsusi razılığımızı bildirmek istərdim.

İndi isə, Plenumun konsertində ifa olunan əsərlər haqqında Sizin fikirlərinizi, irad və təkliflərinizi eйтmək məqsədə uyğun olardı.

Buyurun.

Sərdar Fərəcov (bəstəkar): Demək olar ki, bu konsert «plenum» adını doğrultdu. Konsertdən sonra dörd gün keçib, lakin mən hələ ki, onun təsirinin altındayam. Belə bir tədbirə görə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına öz dərin minnətdarlığı bildirirəm.

Neticədə isə, hamı şahid oldu ki, Azərbaycanda xor musiqisi inkişaf edir: müxtəlif janrlarda xor əsərləri yaranır. Bundan başqa, sevindirici bir haldır ki, müxtəlif bəstəkar nəsillərinin nümayəndələri xor yaradıcılığına maraqla yanaşırlar.

Ümumiyyətə, xor musiqisi, xor sənəti Azərbaycan musiqisi üçün «ögey» deyil və hər bir zaman Azərbaycan bəstəkarları xor sənətinə böyük diqqət yetirmişlər. Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasi proqramın öhdəsindən müvəffeqiyyətə gəldi, 2 saat ərzində əsərlər fasiləsiz ifa olundu. Buna görə də Kapellaya xüsusi təşəkkürümüzü bildiririk.

İki bəstəkarın əsəri daha çox mənim diqqəti mi cəlb etdi: Xəyyam Mirzəzadənin və Qalib Məmmədovun. Bu əsərlərdə Azərbaycan xor sənətinə yenilik gətirən xüsusiyyətlər hiss olunurdu. Bundan başqa, Rasim İbrahimovun və İlham Azmanlının əsərləri də maraqlı idi. Bu əsərlərdə yeni texnikadan istifadə olunmuşdur. Hərçənd minimalizm üslubu XX əsr musiqisinin əsas cərəyanlarından biridir, bu gənc bəstəkarlar Azərbaycanın xor musiqisine necə deyərlər, yeni bir «nəfəs» gətirmişlər. Lakin mənim fikrimcə, Rasim İbrahimovun əsərində musiqi xətti bir qədər inkişaf etməlidir. İlham Azmanlının əsərində maraqlı musiqi mövzuları var idi. Doğrudan da, gündəlik agrılı problemlərimizə toxundu. Ayrıca qeyd etmək is-

terdim ki, ifa zamanı, kapellada diksiya problemi hiss olunurdu. Ayındır ki, xorda bu əsas mürkəb problemlərdən biridir. Arzu edərdim ki, buna gələcəkdə xüsusi diqqət yetirilsin.

İlham Azmanlı (bəstəkar): Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası plenumun konsert programını gözəl ifa edirdi. Mənim əsərim isə ifa üçün çox çətin idi. Vaxtin çatışmamazlığına görə onu Bakı Musiqi Akademiyasının tələbə ifaçılarından ibarət oktet oxudu. Bu da əsərin bədii təsir gücünü azaltmış oldu.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına böyük minnətdarlığımı bildirmək istərdim. Və arzum odur ki, plenumda ifa olunan əsərim Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası tərəfindən səsləndirilsin.

Lalə Hüseynova (musiqişünas): Bu plenum işini mən yüksək qiymətləndirirəm. Həm dinləyici, həm də peşəkar musiqicilər böyük zövq aldılar. Plenuma müxtəlif üslubda əsərlər təqdim edilmişdi, həm ənənəvi, həm də eksperiment şəklində. Eksperiment kimi yazılan əsər (İ. Azmanlının xor əsərini nəzərdə tuturam) ümumi əhval-ruhiyyədən çıxırdı? Lakin yəqin ki, bu tipli əsərlər də yaranmalıdır. Xüsusi olaraq, Sevra İbrahimova, Faiq Nağıyev, Ağakərim Kərimovun əsərlərini qeyd edərdim. Çox maraqlı əsərlərdir. Rəsim İbrahimovun əsəri isə gərgin idi. Görünür bəstəkarın dünya görüşü belədir, necə deyərlər, o, pessimistdir. Bəlkə də, əsər şahzadə Diananın əziz xatirəsinə yazıldığına görə məhz bu əhval-ruhiyyədə bəstələnib.

Onu da xüsusi qeyd etmək istərdim ki, Plenum həqiqətən çox maraqlı keçdi.

Vasif Allahverdiyev (bəstəkar): Mən xüsusi qeyd edərdim ki, Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası yeni əsərləri çox həvəsle və ustalıqla ifa edirdi. Bu yeni əsərlərdə xor üçün çoxlu maraqlı texniki üsullardan istifadə olunmuşdur. Xüsusən, Xəyyəm Mirzəzadə və İlham Azmanlının əsərləri xoşuma gəldi. Çox maraqlı əsərlər idi. Çox təəssüf ki, müzakirədə bizim yaşlı bəstəkarlarımız, az iştirak edirlər. Halbuki, bizim üçün onların rəylərini öyrənmək vacibdir.

Yulizana Kuxmazova (Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının xormeysteri): Mən bu müzakirəyə onun üçün gəldim ki, plenumun konserti haqqında bəstəkarların düşüncələrini bilim. Ən əvvəl onu deyim ki, Kapella çox çətin və böyük bir iş görüb. Bizim də əsərlər haqqında öz fikrimiz var. Xüsusi olaraq, Ağakərim Kərimovun əsərləri çox xoşumuza gəldi. Musiqidəki obrazları, mənə elə gəlir ki, biz dinləyicilərə çatdırı bildik. Bundan başqa, İ. Azmanlı və R. İbrahimovun əsərləri də çox maraqlı idi. Demək olar ki, onlar öz əsərlərində çox cəsərətli bir addım atıblar. Kapella əlin-dən gələni etdi. Və nəticədə plenumun konserti maraqlı keçdi. Biz ifa olunan yeni əsərləri kapellanın konsert repertuarına daxil edəcəyik.

Validə Əlixanova (musiqişünas, sənətşünas-

liq namızədi, dosent): Mənə elə gəlir ki, konsertdə səslənən hər bir əsər özünə görə maraqlıdır: həm latin mətni ilə deklamasıya, həm ənənəvi əsərlər, həm xor kapellasının vokal ansamblın ifası və s. Əlbəttə, hər bir əsəri həm qəbul etmək, həm də dərindən anlamaya çox çətindir. Hardasa əsərin anlamını tamamlamaq da lazımdır. Bəlkə də, yeni istiqamətli əsərlərin yaranması da lazımdır. Ayrıca Ağakərim Kərimovun əsərlərində danişmaq istərdim. Biz onun əsərlərini nadir hallarda eşidirik. Mənim üçün, Ağakərim Kərimovun iki əsəri yaradıcılığında açılmamış səhifə idi. Təəssüf ki, o, öz əsərlərini özü bu konsertdə eşitmədi, biz hamımız çox istedadlı bir bəstəkanı itirmişik.

Ümumiyyətlə, isə Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası əsərləri layiqincə ifa etdi. Belə bir tədbirin təşkilatçılara dərin minnətdarlığımı bildirirəm. Siz bizim gənc bəstəkarlarımız üçün böyük stimul yaratdırınız.

Natalya Dadaşova (musiqişünas): Bu plenum əsas nəticəsi onu göstərdi ki, indiki zamanda biz Üzeyir Hacıbəyovun, necə deyərlər əkdiyi ağacın bəhrəsini gördük.

Ümumiyyətlə, xor sənəti üzrə Azərbaycanda çoxlu iş aparılır. Belə bir «samballı» xor musiqisini biz xeyli vaxtdır ki, eşitməmişdik. Konsertin dramaturgiyası da maraqlı qurulmuşdur. Mən elə hesab edirəm ki, axırdı səslənən üç əsərin (N. Quliyev, A. Dadaşov və R. Əliyevin) simfonik orkestrlə ifası daha məqsədə uyğunudur. Konsertdə qulaq asdığımız əsərləri 2 hissəyə bölmək oları: 1) miniatürlər; 2) təntənəli, vətənpərvərlik odaları. Və belə bir nəticəyə gəlmək lazımdır ki, bizim bəstəkarlarımız xor miniatürlərinə öz yaradıcılıqlarında daha çox üslünlük verirlər. Arzu edərdim ki, bəstəkarlarımız xor sahəsində daha rəngarəng janrlarda işləsinlər, mürəkkəb formalara diqqət yetirsinlər. Məsələn, xor konserti, xor muğamları və s. Bundan başqa, xor əsərlərində musiqi ifadə vasitələrindən daha geniş istifadə olunmasını tövsiyə edərdim. Çox vaxt elə olur ki, xor əsərində gözəl lirik melodiyadan başqa nə frazirovka, nə musiqi inkişaf xətti, nə də əsərlərin dərin bədii mənəsi açılmır. Lakin, ümumilikdə, bu plenum haqqında çox xoş təəssüratlar yarandı.

Ramiz Zöhrabov (Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı idarə Heyətinin Kətipi): Xor musiqisine həsr olunmuş bu plenum son iki ildə bizim on birinci tədbirimiz oldu. Qısa bir müddətə biz bir neçə konsert təşkil etmişik. Söz yox ki, musiqi kollektivləri üçün az bir vaxtda yeni əsərləri öyrənmək çətin və əziyyətli bir iş idi. Xor musiqisindən ibarət bu plenumun ifasında vaxtin çatışmamazlığı bir neçə əsərlərin səslənməməsine səbəb oldu. Qeyd etmək lazımdır ki, İlham Azmanlının əsərlərini Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası deyil, məhz tələbələrdən ibarət oktet ifa etdi. Azad

Ozan Kərimlinin, Sərdar Fərəcovun əsərlərini isə təessüflər olsun ki, biz eşidə bilmədik. Bunların hamısı vaxtin az olması ilə əlaqədardır.

Ümumiyyətlə, bu konsert çox gözəl idi. Məqsədimiz o idi ki, bizim bəstəkarlarımızın acapella xor üçün əsərləri ifa olunsun. Burada monumental xor əsərləri isə nəzərdə tutulmurdu. O ki, qaldı iri həcmli vokal-simfonik əsərlərden ibarət plenuma, çalışarıq ki, yaxın bir zamanda onu da həyata keçirək.

Xəyyam Mirzəzadə, Sevda İbrahimova, Faiq Nağıyev – bildiyimiz kimi, xor üçün yazan bəstəkarlardır. Qalib Məmmədovun xor əsərləri axır vaxtlarda əsasən xaricdə səslənir və onun xor əsərləri məhz oradakı tələb olunan üslubda yazıılır. Ümumiyyətlə, bu konsertdə təzə əsər çox idi. Məsələn, Azər Dadaşovun əsəri. Bu əsərdə müəllifin istedadı, üslubu özünü bariz şəkildə nümayiş etdirdi. Eyni zamanda, Nazim Quliyevin xor əsəri də çox maraqlı idi. Bəstəkar öz Vətənинə olan sevgisini, məhəbbətini göstərir. Əsər yüksək səviyyədə səsləndi.

İlk dəfə olaraq xor üçün satirik mövzuda əsər yazılmışdır. Bu İlham Azmanlıının maraq doğuran əsəridir.

Ümumiyyətlə, xor sahəsində gözəl əsərlərimiz çoxdur, bəstəkarlarımız bütün dövrlərdə yeni-yeni əsərlər yaradırlar. Arzu edirəm ki, həmişə təzə əsər yarasınız və Bəstəkarlar İttifaqı bu əsərlərin səslənməsində sizə əlindən gələni əsirgəməyəcək.

Vasif Adıgozəlov: Açığını deyim, mən heç gözlemirdim ki, son illərdə bizim bəstəkarlarımız belə bir yüksək səviyyəli əsərlər yazıblar.

Azərbaycan bəstəkarlarının həresinin öz yolu var. Yüksək səviyyəli professional olmaq bizim borcumuzdur. Biz hamımız çalışmalıyq ki, Azə-

Lənkəranda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının səyyar plenumu keçirilmişdir. Plenumun işində Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, Respublikanın xalq artisti, professor Vasif Adıgozəlov, sənətşünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabov, professor Musa Mirzəyev iştirak etmişdir.

Plenumu Lənkəran rayonu icra Hakimiyyətinin başçısı Yaşar Rzayev açmışdır. Sonra professor Vasif Adıgozəlov çıxış edərək, regionun zəngin musiqi ənənələrinin inkişafı üçün zəruri bazanın mövcudluğunu vurğulamışdır. Azərbaycan musiqisinin korifeyleri Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev bu regiona daim maraq göstərmış, kadrlar hazırlanmasının qayğısına qalmışlar. Hazırda Lənkəranda iki orta musiqi məktəbi, musiqi texniku-

baycan bəstəkarlıq məktəbi bütün dünyada daha çox tanınsın və hörmət qazansın.

Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının ifası hal-hazırda çox yüksək səviyyədədir. Bədii rəhbər Gülbəci İmanova böyük əziyyət çəkib.

Bəstəkarlarımızdan Sevda İbrahimova və Rauf Əliyevin əsərləri çox maraqlı idi. Və gözəl ifa olundu. İlham Azmanlıının əsəri haqqında qeyd etməliyəm ki, bir balaca faktura rəngarəngliyi lazımdı. Satira da olmalıdır, sarkazmda M.Ə. Sabirin haqqında belə bir şəkildə oratoriya yazmaq olar. Lakin akademik üslubda deyil, məhz mətnə uyğun gələn üslubdan istifadə etmək olardı.

Rasim İbrahimovun əsəri də çox maraqlı idi. Bu əsər, İnsanı həyat haqqında düşünməyə məcbur edir. Onun əsəri bizi inandırdı. Nazim Quliyevin əsərində gözəl melodik xətt vardır. Yüksək peşəkarlıq, janra sadıqlik hiss olunurdu.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı əvvəlcə iki konsert planlaşdırılmışdı: I – xor miniatürleri; II – monumental xor əsərləri (simfonik orkestrin iştirakı ilə). Lakin eyni zamanda bu konsert onu da göstərdi ki, bizim bəstəkarlarımız bu gün də xor üçün yüksək səviyyəli əsərlər yaradırlar.

Yeri gəlmışkən onu deyim ki, biz gənc olanda yeni əsərlərimizə belə bir diqqət olmayıb. Bunu qiymətləndirin. Musiqi fondu üçün də biz bu konserti yazdırılmalıyıq.

Kapellaya çəkdiyi zəhmətə görə çox minnetdarıq. Lakin, kapella da bizdən razi qalmalıdır. Çünkü, o da öz repertuarına yüksək səviyyəli yeni əsərlər daxil etdi.

Materialı hazırladılar: Leyla FƏRƏCOVA,
Sevda ƏLQIZI

YENİLİKLER

mu, Lənkəran Dövlət Universitetində musiqi fakultəsi, yüksək ixtisaslı musiqişunas kadrları fealiyyət göstərir.

Regionun musiqi həyatını feallaşdırmaq məqsədi ilə burada Bəstəkarlar İttifaqının təskilatını açmaq qərara alınmışdır. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Lənkəran yaradılmış, professor Musa Mirzəyev onun sədri seçilmişdir.

Plenumun sonunda Lənkəran musiqi məktəbləri və musiqi texnikumu şagirdlərinin ifasında konsert olmuşdur. Konsertdə Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev, Aşəf Zeynalınnın, Fikrət Əmirovun, Sergey Raxmaninovun əsərləri səslənmişdir.

Bu günlərdə Bəstəkarlar İttifaqının qonağı
Türkiyə bəstəkarı, İstanbul Yıldız Universitetinin
Muzik və Səhnə sanatları bölümünün doktoru pro-
fessor Əhməd Yürür olmuşdur. O, Azərbaycan
xalq müsiqisini dərinlənərən araşdırmaq üçün, habe-
lə müasir bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə tanışlıq üçün
təşrif buyurmuşdur. Bəstəkarlar İttifaqında onun
İttifaqın katibləri professor Ramiz Zöhrabov, Firə-
ngiz Əlizadə, bəstəkarlar Cavanşir Quliyev, mü-
siqisünaslar Zümrüd Dadaşzadə, Lala Hüseyno-
va ilə görüşündə maraqlı fikir mübadiləsi olmuş-
dur. Əhməd Yürür Azərbaycanda olduğu müddət-
də Lənkaran, Lerik, Masallı, Astara zonalarında

Dəfələrlə dəvət alan Respublikanın xalq artisti, professor, bəstəkar Tofiq Bakıxanov bu yaxınlarında yenə bu ölkədən qayıdır. O, 1998-1999 və 2001-ci illərdə Şimali Kiprə dəvət olunmuşdu. Orada keçirilən beynəlxalq musiqi festivalında müəllif konsertleri ilə çıxış edib. 2001-ci ildə isə Şimali Kiprda V-ci Beynəlxalq musiqi festivalında Azərbaycan musiqisini Kiprde təkcə Tofiq Bakıxanov təmsil etmişdi. Festivalda bəstəkarın Şimali Kiprin tanınmış dirijor və bəstəkarı Yılmaz Taner həsr etdiyi 7 hissədən ibarət süitası ifa olundu. Əsəri Belarus Dövlət Kamera orkestri müvəffəqiyyətlə ifa etdi. Dirijor Pyotr Vandilovski idi. Xatırladək ki, əsər əvvəl Minsk şəhərindəki Belarus dövlət filarmoniyasında da ifa olunub. Hər iki ölkədə əsər rəğbətlə qarşılanıb. Kiprin tanınmış piyanocusu Ruyə Taner Bakıda qastrol səfərində olarkən həmin programda Tofiq Bakıxanovun simfonik orkestr üçün yazılmış 7 hissəli «Quzey Kıbrıs fəsilləri» Respublikanın Xalq artisti, professor Rauf Abdullayevin Üz. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının simfonik orkestri və «Quzey Kıbrıs süitası»ni əməkdar incəsənət xadimi dirijor Yaşar İmanovun rəhbərliyi ilə (Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosu verilişləri Şirkətinin Niyazi adına simfonik orkestri) əsərlər uğurla qarşılanmışdır. Kiprda keçirilən festivalda Tofiq Bakıxanovun yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri haqqında məqalələr dərc olunub. Həmin qəzetlərdə T. Bakıxanovun müəllif konsertləri hərtərəfli işıqlandırılmışdır. Bu baxımdan Kipr qəzetlərinən bir

Xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanov İran İslam respublikasında 3 həftəlik səfərdə olmuşdur. Bəstəkar bu yaradıcılıq səfərinə İran İslam Respublikasının mədəniyyət mərkəzi tərəfindən dəvət almışdı. Bu səfərdə əsas məqsəd İran xalq musiqisi ilə yaxından tanış olub gələcəkdə də bu mövzulara müraciət edərək; yeni-yeni əsərlər yaz-

səfər etməyi, həmin yerlərin folkloru ilə tanış olmağı planlaşdırır. Bu il avqustun 14-də bəstəkarın 60 yaşı tamam olur. O, öz yubileyi ilə bağlı tədbirlər planı haqqında da Azərbaycanlı həmkarlarına məlumat verdi. 2002-ci ilin mayında İstanbulda onun türk və alman musiqiçiləri və rəqqaslarının iştirakı ilə müəllif konserti olacaq. Fürsətdən istifadə edib Əhməd Yürür azəri həmkarlarını bu yubiley tədbirində iştirak etməyə dəvət etdi. Yubiley konsertinde bəstəkarın "Qalıya ormanlarında", "Farəmi köyün kavalçısı", "Ma Kumba" süitası ifa ediləcək. Bəstəkarla görüşə gələnlər ona öz kitablarını və kompakt-disklərini bağışladılar.

neçəsinin adlarını sadalayaq: «Xəbər», «Yeni demokrat», «Vətən», «Ortam», «Birlik», «Kibriz». Xatırlayaq ki T. Bakıxanovun bu əsəri Kipr Türklerinin xalq musiqisi əsasında yazılmışdır. Yerli mətbuat əsərləri yüksək qiymətləndirmişdir. Festivalın açılışında iştirak edən prezident cənab Rauf Denktaş həmyerlimizi xüsuslu təbrik etmiş, onun əsərlərindən böyük zövq aldığı bildirmiştir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki bəstəkar hər dəfə Kipr-dən Bakıya qayıdanın sonra Şimali Kiprin prezidenti Cənab Rauf Denktaşdan ona ünvanlanmış teleqramı alır. 5 iyul 2001-ci ildə aldığı teleqramı oxuyuruq: «Hörmətli professor Tofiq Bakıxanov. Çox sevindim ki, Sizin kimi bir sənətkar «QUZEY KİBRİS 5-Cİ ULUSLARARASI BELLAPAİS MÜZİK FESTİVAL»ında iştirak edərək bizə böyük sərəf vermişdir.

Daha əvvəlki gəlisişlerinizdə Sizə təqdim olunan «Kıbrıs Türkleri və Oyun Havaları» əsasında yaratdığınız «Quzey Kıbrıs Fəsilləri» adlı orkestr üçün süütanız Festivalın açılış konsertində böyük müvəffəqiyətlə səsləndirildi. Əsərinizi dinləməkdən böyük zövq aldım və onu çox bəyəndim.

“Əsəriniz Kıbrıs Türkünün müasirliyini təcəssüm etdiyi və mədəni dəyərlərimizə qiymətli bir töhvə olduğu üçün, Sizi ürəkdən təbrik edirəm, minnətdarlığımı bildirirəm, Sizi gələcəkdə ölkəmizdə keçiriləcək incəsənət tədbirlərində aramızda görməyi arzulayıram”.

Rauf DENKTAŞ, Cumhurbaşkanı.

maq idi. Bəstəkar Tehran Milli orkestrinin baş dırıjoru, bəstəkar ağayı Fərhad Fəxrəddinilə görüşüb, onun keçirdiyi məşqlərdə iştirak edib. Bəstəkarın «Xəzər balladası» baletinin musiqisi İran sənətkarlarının böyük marağına səbəb olub. Tehran Televiziya və radiosunun musiqi üzrə direktoru Ağayı Əli Muallim T. Bakıxanovu mərkəzə də-

vət etmiş və onu teleradio şurasına təqdim etmişdi. Həmin şuranın iştirakı ilə bəstəkarın əsərlərinin dördü - «Hümayun» simfonik muğamı, «Xəzər balladası», «İran sonatası», tar ilə Simfonik orkestr üçün "Konsert"i, Beşinci simfoniyası, Simfonik orkestr üçün "Konsert"i və Vaqif Mustafazadənin ifasında səslənən «Sevən könül» mahnısı Tehran radiosunun fondu üçün köçürülmüşdür.

LƏNKARANDAN YAZILAR...

Elmi-texniki tərəqqinin son dərəcə sürətlə inkişaf etdiyi bir dövrdə bəşər övladını əhatə edən informasiyanın genişliyi onu stress vəziyyətinə salır. Bu vəziyyətdən çıxış yolu ancaq incəsənətdir. «Gözəllik dünyani xilas edər», kələminin indiki dövrdə nə qədər mühüm olduğunu dərk etsək bu incəsənətin həyatımızda rolunu daha qabarlıq hiss edə bilərik. Incəsənətin müxtəlif növleri arasında hissələri ən kəskin səkildə ifadə etmək qabiliyyəti olan sənət əlbəttəki musiqi sənətidir. İnsanın sevincini və kədərini dolğun şəkildə ifadə etmək qəbiliyyətinə malik olan bu incəsənət sahəsinin vətənimizdə nümayəndələri tarixən olub və olacaqdır.

Hörmətli Prezidentimiz cənab Heydər Əliyevin fərmanı ilə hər il sentyabrın 18-də professional musiqi mədəniyyətimizin banisi, Ü. Hacıbəyovun anadan olduğu gün Azərbaycanda Milli Musiqi günü qeyd olunur. Hər il bu yubileyi xalqımız böyük sevinc və təntənə ilə qeyd edir.

Respublika Miqyasında bütün bölgelərdə Hacıbəyov sənəti ifaçı və musiqişünaslar tərəfindən təbliğ edilir, ilbəil bu sənətdə yeni axtarışlar və təpətilər meydana gəlir.

Respublikamızın Cənub bölgəsinin mədəni mərkəzi olan Lənkəranda da bu tədbir geniş səpkidə keçirilmişdi. Bütün təhsil və ictimai ocaqlarda bəstəkarın yaradıcılığı hıqqında məruzə və konsertlər səsləndi. Yekunda isə B. Vəzirov adına Lənkəran Dövlət Dram teatrında, böyük tədbir keçirildi. Tədbiri Lənkəran icra hakimiyyətinin başçısı Yaşar Rzayev açmışdır. O, hörmətli Prezidentimizin verdiyi fərman həqqında danışaraq belə bir günün hər il böyük təntənə və ruh yüksəkliyi ilə keçirilməsinin vacib olduğunu bir daha qeyd etdi. Eyni zamanda o, Ü. Hacıbəyovun musiqi mədəniyyətimizin tərəqqisi yolunda yorulmadan aparlığı tükənməz fəaliyyətini, xalqın rifahında olduğu rolunu da vurğuladı. Çıxışının sonunda icra hakimiyyətinin başçısı Y. Rzayev tədbirdə iştirak edən tamaşaçıları və onunla yanaşı bütün Azərbaycan xalqını «Musiqi günü» bayramı münasibətilə ürəkdən təbrik etdi.

Bəstəkar Tofiq Bakıxanovla növbəti görüş Sura Universitetində olub. Artıq ikinci dəfə adı çəkilən universitetin müəllim və tələbə heyəti ilə görüşən bəstəkar bu dəfəki çıxışını Azərbaycan professional və xalq musiqisinin inkişafı tarixindən bəhz edən mövzuya həsr edib. Konfransdan sonra Azərbaycan musiqiçilərinin konsert programı ilə çıxış olub.

Sonra Bəstəkarlar ittifaqı Lənkaran təşkilatının sədri Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadımı, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Musa Mirzəyev təbriklərə qoşularaq Hacıbəyovun taliş folklorunun nota alınmasında mühüm rolunu və musiqidə Hacıbəyov fenomeninə baxışını açıqladı.

Söhbət əsnasında professor Lənkəranda Bəstəkarlar İttifaqının yenice fəaliyyətə başlamış zona nümayəndiyilinin gələcək planları haqqında və Üzeyir bəy tərəfindən təməl daşını qoyulmuş şərq musiqisinin tərəqqisində bu zonanın da mühüm rolu olacağına inandığını bildirdir.

Rəsmi hissədən sonra keçirilən bədii hissədə Lənkəran musiqi həyatını zənginləşdirən sənətkarların ifalarında Üzeyir bəyin əsərlərində fraqmentlər səsləndi.

Açılışda Sərhəd qoşunlarının nəfəslə alətlər, qrupu Az. Dövlət Himnini ifa etdi. Nəfəslə alətlər qrupuna Məzahir Ağayev başçılıq edirdi: Lənkəran Musiqi Texnikumunun birləşmiş xorunun ifasında «Arşın malalan» operasından xor, "Leyli və Məcnun" operasından «Bu gələn yara bənzər» xoru və bəstəkarın «Ey vətən» xoru səsləndi. Sevda Salayeva, Sədaqət Qasımovə, Şəhla Hüseynovanın hazırladığı bu xor nümunələrinə Əsmər Şabanova dirijorluq edirdi.

Nəzərə çarpan ifalardan biri də Lənkəran Musiqi Texnikumunun müəllimi Rəmiş Paşayevin klarnetdə ifa etdiyi «Sevgili Canan» romansı yeni intrepresiyada. Qeyd edək ki, bütün tədbirin konsertmeysteri Firuzə Abiçova idi.

Dahi Üzeyirin xatirə gecəsi Lənkəran Musiqi həyatında qəniş əks səda doğurdu. Sevindirici hal odur ki, Üzeyir bəyin sənəti öz aktuallığını bu günə qədər saxlayıb və müxtəlif bəstəkarlar yaradılığında öz davamını tapır.

Bizim arzumuz ancaq o ola biler ki, Bəstəkarlar İttifaqının Lənkəran zona təşkilatında Üzeyir bəy sənətinə layiq sənətkarlar meydana çıxsın.

Zəminə Tariel qızı

Açılmamış sahifələr

ÜZEYİR BƏY HACIBƏYOV VƏ ANA DİLİ

Səadət QARABAĞLI

yaşamasına isbat vücud onun dilidir".

Möhtərem prezidentimizin "Dövlət dilinin tətbiqi işinin təkmilləşdirilməsi haqqında" 18 iyun 2001-ci il tarixli xüsusi fərmanı bütün xalqımız kimi Üzeyir Hacıbəyovun ev-muzeyinin əməkdaşları tərəfindən də böyük məmənuniyyət hissi ilə qarşılanmışdır. Uzaqgörən prezidentimizin qəbul etdiyi bu fərman bizim üçün həm də ona görə əlamətdardır ki, xalqımızın qabaqcıl maarifçiləri, ziyalıları arasında Üzeyir bəy Hacıbəyovun adı iki dəfə çəkilir. Tamamilə yerində və gözəl deyilmiş fikirlərdir. Çünkü Azərbaycan ədəbiyyatını, publisistikasını, maarifçiliyini, dilçiliyini Üzeyir bəy Hacıbəyovsuz təsəvvür etmək qeyri mümkün kündür.

Adı çəkilən fərmanda deyilir: "Milli maarifçi ziyalılar özləri ana dilini öyrənməyin, onu qoruyub saxlamağın ən əsas yolunun məktəblərdə tədrisin ana dilində aparılmasında gör-dükənlərindən, Azərbaycan dilinə aid dərsliklər və lüğətlər yazmağa başlamışdır. Azərbaycan dilinə dair ilk dərsliklərin yazılmışında o dövrün maarifçiləri Mirzə Kazım bəy, Mirzə Şəfi Vazeh, Seyid Əzim Şirvani, Aleksey Černyayevski, Mirzə Əbülləhəsan bəy Vəzirov, Seyid Ünsizadə, Rəşid bəy Əfəndiyev, Sultan Məcid Qənizadə, Məmmədtağı Sidqi, Nəriman Nərimanov, Üzeyir Hacıbəyov, Abdulla Şaiq və başqalarının xidmətlərini qeyd etmək lazımdır".

Bəli, Üzeyir bəy hələ pedagoji fəaliyyəti zamanı şagirdlərin dərslik sarıdan çətinlik çəkdiklərini görmüş və bunu aradan qaldırmaq üçün 1907-ci ildə hüquqi, siyasi, hərbi terminlərin "Azərbaycan-rus, rus-Azərbaycan" lüğətini tərtib etmiş və Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində nəşr etdirmişdir. 1908-ci ildə isə "Hesab məsələləri" dərsliyini yazımiş, yenə də həmin mətbəədə kitab işıq üzü görmüşdür. Bu kitablardan nə

Cahanşumul dahi bəstəkar, kəskin qələmli mühərrir, ince yumora malik dramaturq, bənzərsiz pedaqoq, gözəl alim, yorulmaz içtimai xadim Üzeyir bəy Hacıbəyovun yaradıcılıq irsi həmişə diqqət mərkəzindədir. Azərbaycan mədəniyyətində elə bir sahə yoxdur ki, orada Üzeyir bəyin adı çəkilməsin. Büyük sənətkar hər çəhətdən kamildir, əvəzsizdir.

Üzeyir bəy Hacıbəyovun ölməz musiqi əsərləri kimi, onun publisistikası da, dramaturgiyası da həmişə cavandır. Yəni nə qədər oxuyursansa, elə bil ki, yeni bir əsər, yeni bir məqalə ilə tanış olursan. Orası da çox qəribədir ki, XX əsrin əvvəllərində yaranmış publisistik yazılar elə bil ki, bu gün qələmə alınmışdır. Yəni XXI əsrə də günümüzə səsləşir, aktuallığını saxlayır.

Ü. Hacıbəyov publisistik yaradıcılığı 1903-cü ildən başlayaraq ömrünün sonuna kimi davam etdirmişdir. Ən kəskin yazılarını 1905–1920-ci illərdə yazmışdır. O, öz məqalə və felyetonlarında dini fanatizmə, çar Rusiyasının fitnəkarlığına, Şərqi qadınlarının hüquqsuzluğuna qarşı cəsarətli yazılarını yazmış, Lenini, bolşevikləri qorxmadan tənqid etmişdir. Bunnlardan əlavə Üzeyir bəy mədəniyyətin, maarifin inkişafına öz məqalə və çıxışlarında məxsusi yer ayırmışdır. Üzeyir bəy Hacıbəyov yaradıcılığında ana dili məsələlərinə xüsusi fikir vermişdir. Bu baredə silsilə məqalələr yazılmışdır. Üzeyir bəyin fikrincə bir millətin varlığının əsas amili onun dilidir. Buna görə bütün xalq və birinci növbədə ziyalılar, alımlar öz dilini qoruyub saxlamağa və inkişaf etdirməyə borcludur. 1906-ci ildə "Irşad" qəzetində dərc etdirdiyi bir məqaləsində Ü. Hacıbəyov yazdı: "Ana dilimizə əhəmiyyət verməsək, ola bilər ki, bir gün dilimiz itərbatar, yox olar və bir millətin də ki, dili batdı, o millət özü də batar, çünkü bir millətin varlığına,



qədər şakirdlər, ziyalılar bəhrələnmişlər.

"Dövlət dilinin tətbiqi işinin təkmilləşdirilməsi haqqında" xüsusi fərmando daha sonra deyilir: "Ana dilinin taleyinə heç bir ziyalının laqeyd qalmadığı bu dövrde Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir, Üzeyir Hacıbəyov, Ömər Faiq Nemanzadə kimi körkəmlı söz ustaları Azərbaycan dilinin saflığı və onun yad ünsürlərdən qorunması uğrunda fədakarcasına mübarizə aparırdılar".

Ü. Hacıbəyov dəfələrlə öz məqalələrində ana dilinin saflığı məsələsinə toxunmuş, bu dilin xarici sözlərdən təmizlənməsinə, sərf Azərbaycan türkçəsi olmasına çalışmışdır. Bu xüsusda onun "Bir xanım əfəndinin bizlərə hüsni-təvəccöhi" məqalesi maraqlıdır. Demək olar ki, 20 yaşlı mihərrir bu məqalə ilə əsl jurnalistik fəaliyyətinə başlamışdır. Məqalə "Həyat" qəzeti 1905-ci il 10 sentyabr tarixli 62-ci sayında "Üzeyir" imzası ilə çap edilmişdir. Burada müəllif "Peterburqskiye vedomostı" qəzeti ndə Maqda Neyman adlı bir yazar tərəfindən dilimizin saflığı əleyhinə yüdürülən həyasız böhtana öz nifrətini bildirmişdir.

Ana dilinin tədrisini irəli sürərək Üzeyir Hacıbəyov bir-birinin ardınca üç məqalə yazmışdır. Bu məqalələr "Hansı vasitələr ilə dilimizi öyrənib kəsb-i-maarif etməliyik" sərlövhəsi altında "Irşad" qəzeti 1906-ci il 15, 16 və 20 fevral tarixli sayalarında "Üzeyir bəy Hacıbəyov" imzası ilə dərc edilmişdir.

Bu məqalələrdə Üzeyir bəy ana dili haqqında çox qiymətli fikirlər irəli sürmüştür. Mühərrir dilini bilməyənlərə istehza ilə yanaşmaqla, onlara "zavallı" deyə məraciət edir, həm də ana dilini öyrənmək üçün həmin "zavallı"lara yollar göstərir. Təbii ki, böyük ədib heç vaxt çox dil bilməyin əleyhinə olmamışdır. Lakin öz dilini bilməyib ərəb, fars, rus, fransız, ingilis dillərində "bülbül" kimi ötənlərə istehza ilə gülümüş, buna qarşı vaxtında mübarizəyə başlamışdır. Üzeyir bəy özü ana dilimizi bütün incəlikləri ilə bilməklə yanaşı, bir neçə dilə – ərəb, fars, türk, tatar, rus, gürcü, ləzgi dillərinə də yiylənmişdir. Ona görə də istedadlı mühərrir dil məsələsinə tez-tez müraciət etmiş, zəngin, lirik Azərbaycan türkçəsini mükəmməl öyrənmək üçün xalqına faydalı məsləhətlər vermişdir.

Üzeyir bəy Hacıbəyov "Yeni əsuli-təbii haqqında bir neçə söz" ("Tərəqqi" qəzeti, 6, 8 mart 1909), "Üsuli-təbii" ("Tərəqqi" qəzeti, 1 aprel 1909), "Dilimizi korlayanlar" ("İqbəl" qəzeti 1912) və s. məqalələrdə ana dili məsələlərində geniş bəhs etmişdir. Məsələn, "Dilimizi korlayanlar" məqaləsində ana dilini korlayanlardan artistlə axundu bərabər qoynaq yazırdı... Axund belə danışır:

– Zamani ki, mən burada əglətmışəm, hərgələ bir şəxs ki, onun zahiri və batini mənə məlum olmayan surətdə qapıdan daxil olub içəri girdi və mənə salam verdi, hansı ki, mənə aiddir və yanğı, aid dökül, onda yeqinlik hasil etmək xaric əz

məkandır, mənə fərzdir ki, mən onun salamının cavabında deyəm ki, əleykəssalam!

Axund bunu demək isteyir ki, tanımıadiğın bir adam sənə salam versə, salam almaq sənə bordur. Amma farsdan tərcümə eləyir, dilimizin sərf-nəhvini bilmir, ona görə də mətəb dolaşq düşür...

Artistlər də bizim dilimizi bu sayaq korlayırlar: "Bu gün Tağıyevin teatrında oynalılacaqdır suznaq bir faciə "Gaveyi ahəngər", Fasilələrdə çalaçaq tarzən və oxuyacaq xanəndə, filanın rolunu oynayacaq məşhur filan artist"...

Uşaq bazara gedib qoz alır və evə qayıdır, anasına deyir ki, "Ana, bazardan qoz aldım".

Amma artist bazardan qoz alıb qayıtsa, anasına belə deyir?

– Ana, bazardan aldım qoz.

Teatrlar üçün yazılan elanları savadlı bir adama həvalə etsəydlər, çox əcəb olardı".

Üzeyir bəy "Tərəqqi" qəzeti ndə dərc etdirdiyi "Üsuli-təbii" (Müxtəsər cavab) məqaləsində ana dilinin gözəlliyyinə xələl gətirənlərə cavab olaraq yazırı: "Qafqazda türk dilini mükəmməl bilənlər dən Əli bəy Hüseynzadə cənabları dəfələrlə qəti surətdə elan etmişdir ki, türk dilində "hansi ki" "hansılar ki" sözü yoxdur. Mən də deyirem ki, bu sözü tərcümə üsulu ilə dərs verən müəllimlər rusun "kotoriy" kəlməsini tərcümə etmək üçün özlərindən çıxardıblar, onun isteməli lüzumsuz bir ağrılıqdır".

Dilimizin gözəlliyi, ahəngliyi digər millətlərdən olan alımların də diqqətindən yayınmamışdır. Vaxtaşırı onlar da ana dilimiz barədə üz fikirləri ni bildirmişlər. Məşhur ingilis dilçisi Maksmüller dilimiz haqqında belə demişdir: "Azəri türkçəsi öz grammatik formaları, söz ehtiyatı, üslub imkanları ilə barlı-bəhərli ağacı xatırladır. Özü də bu ağac o qədər barlıdır ki, budaqları ağırlıqdan sına bilər..."

Üzeyir bəy isə "Hansı vasitələrlə dilimizi öyrənib kəsb-i-maarif etməliyik" məqaləsində yazırı: "... Bizim türk lisanımız Avropa üləma və filosoflarının rəyinə nəzərən ən vəsi və kamil bir dil dir ki, onun vasitəsilə insan ən ali fikirlərini və ən dəqiq hissələrini bəyanə qadirdir. Belə bir zəngin lisanın sahibi olub da onunla istifadə etməməyin özü böyük bir bədbəxtlikdir".

Üzeyir bəy Hacıbəyov öz əsərlərində, istər "Ər və arvad", "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" operettalarına, opera əsərlərinə yazdığı librettolarında, istərsə də publisistik yazılarında ana dilimizin bütün qanunlarına riayət etmiş, onun gözəlliyyini, zərifliyini, lirikiyini qoruyub saxlamış, hətta bəzi kəlmələrlə, "Heç hənanın yeridir", "Tərxi Nadiri yarıya qədər oxumuşam", "O olmasın, bu olsun" və s. zərb-məsələ dönmüş ifadələrlə dilimizi zənginləşdirmişdir.

Qərbi Berlində yaşayan həmyerlimiz Eldost 1977-ci ildə Almaniyada Üzeyir Hacıbəyovun həyat və yaradıcılığından bəhs edən (əski əlifba

ile) kitabını nəşr etdirmişdir. Orada Eldost yazar ki, "Məşədi İbad" əsəri Azərbaycan dilinin şirin, mənalı, gözəl ifadələri və məsəlləri məcmuəsidir. Bu ifadələr bir tərəfdən dilimizin zəngin, mükəmməl bir dil, o biri tərəfdən isə Üzeyir bəy Hacıbəyovun xalq dilinə bağlı və yüksək qələm sahibi olmasına nümayiş etdirir".

Üzeyir bəy Hacıbəyovun yaradıcılıq irsi

ümmənsiz bir dəryani xatırladır. Nə zaman o dəryaya baş vurursansa, oradan çox qiymətli ləl-cəvahiratla geri dönürsen. Nə qədər həyat var, yer üzərində yaşayış var; Üzeyir bəy də var və yaşayacaqdır. Gələcək nəsillər də o dəryanın böyükliyündən səxavətə istifadə edəcəklər və yene də tükenməyəcək.

ATATÜRK ÜN MÜZİK DEVRİMİNƏ TOPLU BİR BAKIŞ

Osman Aydin ÖĞÜT (Türkiye)

«Bu gənki Türk kafası, musikiyi düşündüğü zaman, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musikiyi aramıyor. Musiki dendigi zaman, yüksək duygularımızın, hayat ve hatırlarımızın ifadesini bulan bir musiki murad ediyoruz. Bugünkü Türkler musikiden, diger yüksək ve hassas cemiyetlerin beklediği hizmeti bekliyor.»

Mustafa Kemal ATATÜRK

2000 yılına girerken Atatürkün arzu ettiği çağdaş Türk müziğinin gelişimi.....

Atatürk her şeyden önce insana yatırıma, yani insanın akıl ve ruh evrimine yönəlmıştır. Kültürün, güzel sanatların özellikle müzik sanatının, milli olduğu kadar evrensel doğrultuda da gelişip olmasına büyük önem vermiştir.

Uygarlık tarihini gözden geçirirsek; milletlerin hayat savaşına geniş ölçüde katkıda bulunmuş olan üstün yetenekli liderlerin arasında, kültürel evrimi sağlamada başarılı olanlarla da karşılaşılır. Bu liderler arasında, Prusya Kralı Büyük Frederik (1712-1786) gibi taçlı bir müzikçi hükümdar da önemle yer alır. Ne var ki Büyük Frederik, müzik sanatına yaklaşımı arasındaki fark bambaşkadır. Büyük Frederik hatta batıdakı bazı hükümdarların müzige yönelik ilgi ve çabalari yaşadıkları zamanın gerektirdiği teknik ve estetik düzene sürdürmede esasen başarılı olmuş bulunan kültür ve sanat hareketlerine, daha zengin boyutlara ulaşabilme ilkesinden güç almaktadır. Ve bu tür çabalara en belirgin örnek ise, Büyük Frederik ile en başta gelen bestecisi J. S. BASH (1685-1750) arasındaki olağanüstü yakınlık ve ilişkidir. Böylesine bir yakınlığın verimi demek olarak da BACH in Barok müziğine kazandırmış olduğu büyük çaptaki eserleri göstermek mümkündür. Atatürk ün, milli kültürümüze ve güzel sanatlarımıza yönelik ise, dünyanın hemi hiçbir yerinde pek de benzeri olmayan bir ülkemizin özlemidir; ve böylesine bir özleme yön veren temel ilke, çağın uygarlık düzeyine milli özelliklerimizle erişebilme yolundaki gayretleri daha da hızlandırılabilme idealinden güç almaktadır. Atatürk ün böyle bir ideale yönelik uğraşları, yüzyıllar boyu sürüp gitmiş bulunan yönetim bozuklukları ve savaşların neden olduğu duraklamaları önleme ve Anadolu toprakları üstünde geopolitik, jeokültürel gerçeklerin olumlu doğrultuda biçimlenmelerine yön veren doğal gelişime yardımcımasına dayanmaktadır.

Şurası da çok önemlidir ki; Atatürk geleneksel sanatımızın her türünde olduğu gibi tek sesli ve makamlara dayalı müziğimizin önemli eserlerine içtenlikle saygılı idi. Anadolu Halk Türküleri ile, doğduğu memleketin haik müziğine büyük ilgi gösterir ve Rumeli Türkülerini okuyan topluluklara, uzaktan halif



sesle katılmaktan büyük bir zevk alındı. Hatta sesini bir tonor karakteri gibi yansımada başarılı olundu. Ama, Atatürk kendi gençlik çağının sanat zevki ile gelecek kuşakların sanat zevki ve anlayışı arasındaki farkın nasıl olması gerektiğini çok iyi biliyordu.

Atatürk e göre müzikte geçmişin, yanı milli özelliklerimize göre oluşturulmuş bulunan klasik eserlerimizin, sajn gereklerine uygun doğrultuda meydana getirilecek çok sesli sanat müziğimize yerel karakter verebilme yolunda oynayacağı rol büyük önem taşımaktadır. Çağdaş bestecilerimiz ve özellikle öncülerimiz Cemal Reşit REY, Ahmet Adnan SAYGUN, Necil Kazım AKSES, Ulvi Cemal ERKİN ve Hasan Ferit ALNAR in meydana getirdikleri senfonik türdeki eserlerinde bu konuda olağanüstü başarı eide etmişlerdir.

Atatürk ün, «Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir!» ilkesiyle başlayan, aynı zamanda güzel sanatlarımızın tümüne yönelik olan çağdaşlaşma hareketi kısa bir sürede ülkemizi bu günlere getirmiştir.

Şimdi müziğimizi bugünlere getiren., Atatürk Türkiye sinin daha önceki müzik yapısına ve kuruluşlarına bir göz atalım.

Orta Çağla Asya ve İslam Devletlerinde kurulan «Tabihane» takımlarının Selçuklu Devletleri ve Osmanlı İmparatorluğunda devamı olan Mehterhanemiz vardi.

Uygarlığın ilk çağlarından beri, ordunun eğitiminde ve savaşlarda müzikten büyük ölçüde yararlanılmıştır. M. Ö. IV. yy. dan başlayarak müzik kullanıldığı bilinmektedir. Müzik; ortumuzda çok önemli bir yer tutmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde devlet yasalarıyla korunmuş, Cumhuriyet döneminde de daha da geliştirilerek bugünkü çağdaş durumuna getirilmiştir.

M.Ö. II. yy. da Türkler Orta Asya nin Kuça, Balasagun gibi önemli merkezlerinde yaşarken buraya görevli gelen Çin li General in ülkesine dönüşünde, Türkler den gbtürdügü çalgılarla Çin Sarayında bir müzik takımı kurdurup, Türk haraları çaldırdığı ve bu çalgıların Hunlar ait olduğu, o sajn tarihçileri tarafından günlük saray kayıtlarına geçirilmiştir.

VIII. yy. da yazılmış olan Orhun türk Yazıtları (730-735) ve Şine-Usu Yazıtında çalrı anlamına gelen, «TUĞ» dan söz edilmektedir. Tuğ takımının kuruluşunda bulunan çalgıların ilk Türkçe adları şöyledir: Yirağ(zurna), Borguy, Bur veya Buğ (boru-nefir), Küvrük (köş), Tümrük (davul), Çeng (zil).....

İlginc olan şudur ki: Yüzyıllar sonra ortaya çıkan ilk Türk nefesli ve vurmali çalgılar orkestrası olan Mehterin yıllar önceki adı TUG dur.

Kaşgarlı Mahmut, iki Türk Hakanı Büke Bud-

raç e Arslan Tekin Gazi nin savaşında davul ve boruları çaldırdığını yazar. Ayrıca Divan-ü Lügat-it Türk de XI. yy. da küvrük, tuğ, borguy ve çengi adlı çalgılarla da yer vermiştir. Bu kaynaklardan başka, eski İran, eski Arap ve Türk İslam Devletlerinin kaynaklarında da mehter ve çalgılarından sıkça söz edilmektedir.

Türk Hükümdarlarının egemenlik belirtisi olarak davul ve sancak kullanmaları töresi, Türkler aracılığıyla İslam Devletlerine yayılmıştır. Hükümdar, bir kişiye beylik vereceği zaman, öteki alimetleriyle birlikte davul ve sansak da verirdi. Beylik geri alınırken bunlar da geri alınır. Bunlar devletin malı olup hükümdar tarafından verilmese kimse kullanamazdı.

Mehterhane, Selçuklulara geliştirilerek kullanılmış ve sürekli ordu kuruluşuna girmiştir. II. Giyaseddin Mesut Osman Bey e 1289 yılında bağımsızlık fermanıyla birlikte, berat, tuğ, bayrak, zil, boru, davul ve nakkare yollamıştır. Osman Bey, bunları törenle karşılamıştır ve saygı beriltili olarak (müzik) mehter takımını ayakta dinlemiştir.

Osmanlı İmparatorluğundaki gelişimi, kuruluşu eski tabihanelere oranla gelişmiş, icra yeteneği incelmiş ve artmıştır. Askeri disiplin altında, binlerce müzicki yetiştirmiş, meslektaşlık ve el birliği ruhu doğmasını sağlamıştır. Devlet kapısına bağlı tek yaygın müzik ocağı olmuş, Avropa müziklerine uzun süre önderlik edip, müzikteki yeniliklere bu ocağın önderliğinde girilmiştir.

Mehterhanenin ilk gelişmesi Fatih çağında olmuş, mehter müziğine erilen önem, sonraki paşasalar döneminde sürdürülmüştür. II. Murat tarafından Demirkapı da bir nevbethane yaptırılmıştır. Mehterhane, devletin gelişmesine paralel olarak Kanuni Sultan Süleyman devrinde kurulmuş ve müzik yeteneği yönünden de en yüksek düzeye ulaşmıştır. Çağın usta bir bestecisi olan III. Selim de, mehterhane ile yakından ilgilenmiş, İstanbul daki mehterhanelere ilk kez «KÖS»ü O koydurmıştır. Avrupada da mehterin etkilerine belirgin olarak rastlanır. Amaç, orduda disiplini, birlik ve beraberliği sağlamak olduğundan; aynı gurup çalgılar batıda da aynı amaca yönelik olarak isimleri farklı da olsa kullanılmaktadır. Sırasıyla şöyledir: Bakır Nefesli Çalgılar, Tahta (kamışlı) Nefesli Salgılar, Vurmalı Çalgılar.....

Batıda XVII. yy. dan başlayarak dev adımlarla ilerleyen din dışı batı müziği. XVII. yy. in ortalarında askeri muzikaya yeni estetik kadrosu içinde yer vermeye başlamıştı. Piston ve Böhm sistemi perde düzeni Batı Avrupa da nefesli çalgılar takıldı. Bando çalgılarının teknik nitelikleri ve türleri artırıldı. Böylece o çağ'a göre modern bando örnekleri ortaya çıktı. Bu örnek bandolar ülkemizde de benimsendi ve Türk sanatına yenilik

getirerek önderlik etti, örnek oldu.

1826 yılında Yeniçi Ocağının kaldırılması ve Nizam-ı Cedid Alaylarının kurulmasıyla mehter de çağını tamamlamış oldu. Bölüklerin eğitimli yürüyüşlerine mehterhanenin eski heybetiyle ayak uyduramayacağı anlaşıldı.

Kıyafet ve çalgıların değiştirilerek yapılan yenileştirme denemeleri de bir sonuç vermeyince bu ocak kaldırıldı. Batıdaki örneklerine uygun olarak ilk askeri bando olan Muzika-i Humayun kuruldu. Bu bando; hem mehterhanenin hem de meşkhanenin yerine kurulmuştu. 17 EYLÜL 1827 de İstanbul'a gelen Guizeppe DONIZETTİ görevde başladı. 1856 yılındaki ölümüne kadar 23 yıl boyunca çok önemli hizmetler verdi. 1854 yılında «Liva» Tuğgeneral oldu. 1860-1897 yılları arasında Guatelli Paşa görev yaptı. Bir çok marşları ve yetirdiği müzisyenlere de tarihe geçti.

Bütün bu çalışmalar Türkiye'de çok sesli müziğin yerleşmesine ve gelişmesine, dünya devletleriyle boy ölçüsecek seviyeye gelmesine sebep oldu.

Cumhuriyetin ilanından sonra, Atatürk'ün kültür ve sanat alanındaki büyük reformlarının ilk adımları arasında 1924 yılında Mızıka-i Humayun Ankara'ya getirilerek Milli Savunma Bakanlığına Bağlanıp "Riyaset'i. Cumhur Musiki Heyeti" adını alıp "İstiklal Marşımızın besteçisi Zeki Üngör yönetiminde çalışmıştır. Aynı yıl Ankara'nda Müzik Muallim Mektebi de açılmıştır. Devlet Konser-vatuarı ve Opera ve Bale, sonra gelecek müzik kurumlarının temeli atılmıştır. (1933-1943) Yarbay Veli KANIK, (1943-1960) Albay İhsan KÜNÇER yönetiminde dünyanın en iyi bandolarından biri haline gelmiştir. 1963 yılında Kara Kuvvetleri Komutanlığı Bando ve Kuvvetleri Armoni Mızıkası olmuş, 1987 yılında Türk Silaşlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası adını almıştır.

Türkiye'de Atatürk Devrimlerine uygun olarak çok sesli müziğin yayılması ve sevimesini büyük ölçüde askeri bandolarımız sağlamıştır. Türk askeri müziğinin gelişimi, Atatürk'ün arzu ettiği değişikliklerin başında gelmektedir. Çünkü; O'nun fikirlerine uygun olan yolda ilerlenmesi ülküsünü en iyi gerçekleştiren kurumların başında askeri bandolarımız gelir. Askeri bandoların savaştaki ve barıştaki görevini düşünürsek ki bu moral ve motivasyon açısından birlik ve beraberliği sağladığı için çok çok önemlidir.

Türk askeri müziğinin tarihteki gelişimini, asırlar boyu formalaşan özelliğini koruyan milli askeri müziklerimizin-marşlarımızın Mehterden çıkararak çağdaş günümüz bandolarına kadar hangi aşamalardan geçerek günümüze geldiğini görmüş olduk. Bu yolda tarih açısından çok seslilik biçimle zenginleşmiştir. Bu gelişmeler sonucu tarihimizi çok iyi öğrenmek ve Ulu Önderimizin fikir-

lerine ve ilkelerine sadık kalmak en büyük borcumuz ve görevimizdir.

Müziğimizin tarihimizdeki gelişimini Mustafa Kemal ATATÜRK'ün 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışındaki şu sözleriyle bitiryorum.

«Arkadaşlar: güzel sanatlarınelpsinde ulus geneliğinin ne türlü ilerletilmesini istedığınızı biliyorum. Bu yapılmaktadır. Ancak, bundan en çabuk, en onde götürülmesi gereklili Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayılabilir.

«Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı deilde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu şekilde Türk musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince önem vermesini, Kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.»

Bir yıl sonra da şöyle demiştir:

«Ulusal musikimizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir.»

Atatürk'ün Ulusal Türk musikisi üzerindeki fikirlerini şu sezleriyle tamamlamak ve özetlemek gerekdir.

«Türk musikisini, Türk'ün sinesinden söküp atamazsınız!.... Et, kemik, kan insan bünyesinde birbirine nasıl kaynaşmışsa; tarih, dil ve musikide milletlerin ulusal bünyesinde öyle kaynaşmıştır. Eti, kanı, kemiği birbirinden ayırdığınız zaman insan denen varlıkta ne gibi sonuç meydana geliyorsa; tarih, dil ve musiki denen varlıklar da birbirinden ayırdığınız da birini ortadan çıkardığınız zaman toplumda da aynı düzen bozukluğu meydana gelecektir.»

«İşte bu dinlediğimiz gerçek Türk musikisidir ve kuşkusuz yüksek bir uyanıklığın musikisidir. Bu musikiyi bütün dünyanın anlaması gerektir. Fakat, musikimizi bütün dünyaya anlatabilmek için bizim ulusça bugünkü uyanıklığın düzeyine yükselmemiz gerekdir.»

«Bizler, alaturka musikiye alışmışız ama yeni kuşaklar alafranga (batı) müziğe çalışmalıdır.»

«Çocuklarımıza ve gelecek kuşakların musikisi, batı uyanıklığının musikisidir.»

Bizler de Ulu Önder Atatürk'ümüzün o zor koşullarda ve yokluk zamanlarındaki çağdaş fikir ve ilkelerinin ne denli doğru olduğunu bilinciyle O'nun gösterdiği yolda daha çok mesafeler kat edeceğimize can-ı gönülden yeni kuşak Türk sanatçıları olarak söz veriyoruz.

BƏSTƏKARIN MÜQƏDDƏS RUHUNU ƏMƏLLƏRİMİZDƏ YAŞADAQ!

Raziye ƏLİYEVA

Bütün dahi sənətkarlar kimi, Azərbaycan peşəkar müsiqisinin əsasını qoyan sevimli bəstəkarımız Üzeyir bəy Hacıbəyov da öz yaradıcılığında hamar salınmış cığırla ketməmiş, daim irəli can atmış, açılmamış cığırlar axtarmış və bütün fəaliyyəti ərzində müsiqimizin tərəqqisi yolunda yad ünsürlərə qarşı çıxış etmiş, artıq qəbul olunmuş yanlış kanon və anlayışları aradan götürməyə çalışmışdır. Azərbaycan mədəniyyəti tarixində silinməz izlər buraxmış dahi bəstəkar milli bəstəkarlıq məktəbini yaratmış, müsiqimizdə bir çox janrların, o cümdədən opera və operettanın banisi olmaqla respublikada müsiqi məktəbinin və texnikumunun və nəhayət ilk Azərbaycan Ali Müsiqi məktəbinin – Dövlət Konservatoriyasının əsasını qoymuşdur. Həmin Ali məktəbin tələbələrinin

qüvvəsi ilə Azərbaycanda ilk simli kvartetin, ilk simfonik orkestrin, notla çalan xalq çalğı orkestrinin və çoxsəslı xorun yaradılması da dahi bəstəkarın adı ilə bağlıdır.

Notla çalan xalq çalğı alətləri orkestrinin əsasını qoymazdan əvvəl Üzeyir bəy xalq çalğı alətlərinin, xüsusən də Azərbaycan müsiqisinin en əsas alətlərindən olan tarın üzərində dərin elmi-tədqiqat işləri aparmış və onun, eləcə də digər milli müsiqi alətlərimizin rəvan temperasiyaya malik olmasını sübuta yetirən və qızığın mübahisələrə səbəb olan bir sıra məruzə və məqalelərlə çıxış etmiş, bu alətlərin notla çalınmasının tədrisi məsələsini ortaya çıxarmış və bunun peşəkar səviyyədə aparılmasını təşkil etmişdir. Lakin o dövrdə bu dahi insanın mətin addımı bəzi qüvvələr



Şəkil 1935-ci ildə çəkilib.

Soldan 1-ci cərgədə: 1. Ağabəci Rzayeva, 2. Əminə Qafarova, 4. Səid Rüstəmov,

5. Üzeyir bəy Hacıbəyov, 6. Qönçə İsmayılova, 7. Cəvahir Həsənova, 8. Xədicə Əhmədova.

2-ci cərgədə: 1. Saleh Əbdülrahimov, 2. Məmməd Cavadov, 3. Hacı Xanməmmədov, 4. Əliağa Quliyev,

5. Muxtar Axundov, 6. Zeynal Tabasarsanski, 7. Hacıbaba Əliyev.

3-ci cərgədə: 1. Cəlilov Xəlil, 2. Mikayıl Hüseynov, 3. Ağasəf Ağayev, 4. Cəmaləddin Geriqov,

5. Memmed Orucov, 6. Zeynal Hacıyev.

tərəfindən birmənalı qarşılanmadı. Üzeyir bəyə qarşı çıxan iki bir-birinə əks qruplaşmanın biri – konservativ fikirli milli musiqi xadimləri onu (yeni Üzeyir bəyi) tari milli – spesifik xüsusiyyətlərindən, özünəməxsusluqdan məhrum etməkdə günahlandırdılar. İkinci qrup isə, ümumiyyətlə Azərbaycan musiqisinin səslenməsinin, təbliğinin eksinə çıxaraq, musiqi təhsili sahəsində tarın, eləcə də bütün milli musiqi alətlərinin tədris olunmasının qəti əleyhinə idilər. Onlar bütün musiqi alətlərini arxaik hesab edərək kenara qoymağı, musiqi təhsili müəssisələrində Avropa musiqi alətlərində çalmağın tədrisini tövsiyə edirdilər. Hələ 1921-ci ildə "Sənaye-i-nəfise" jurnalının birinci sayında çıxan "Vəzifəyi-musiqiyəmizə aid məsələlər" məqaləsində Üzeyir bəy Hacıbəyov hər iki cəbhenin nümayəndələrinə cavab verərək yazdı: "Şərq musiqisindən ibarət olan milli musiqimizin tərəqqisi yolunda elmi, fənni, nəzeri və əməli surətdə çalışmaq məsələsinin təqib etdiyi böyük məqsəd budur ki, musiqimizin elmi əsərlərinin arayıb tapıb, bu əsaslar üzərində musiqimizin tərəqqisinə çalışmaq və onun həqiqətən nəcib və nefis bir sənəti-aliiyə məqamına yetirib, bu yolla ümum üçün yeni bir mənbəyi zövq və mənşəyi-feyz açmaqla Azərbaycan türkləri tərəfindən mədəniyyət və insaniyyətə xidmətlər göstərmək..." "Daha sonra oxuyuruq":... Azərbaycan türkləri ümumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidirlərmi, yoxsa buna heç bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərq musiqisi ilə iştigal etmək kifayətmiş?.. biz Azərbaycan türklərinə "Ala franğa", yaxud bizlərdə "Yevropeyski" deyilən musiqini də öyrənmək lazımdır mı? Bəli, lazımlı və vacibdir: yəni o qədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır. Bu yolda hər bir əsrə məxsus musiqi dahliləri və musiqi alımları əmələ gəlib, öylə bir böyük və qiymətli əsərlər buraxıbdırlar ki, mədənilik iddiası edən heç bir millet bu əsərlərdən bixəber və bibeñre qala bilməz". Məqalənin başqa bir yerində yazılıb: "...Ümumi musiqi sənəti bizim də aramızda intişar taparsa, o halda biz mədəniyyətin hər bir qisminde iştirak etmiş olarıq", daha sonra, "...bizim aramızda ümumi musiqi sənəti tərəqqi taparsa, bizim də xalq özündə musiqiyə olan bütün istedadını aləmə göstərməyə qadir olar. Bizlərdən də kompozitorlar, pianistlər, artistlər əmələ gəlməklə biz də öz mədəniyyət borcumuzu insaniyyət bazarına çıxara bilərik, "sonra da" ümumi musiqi sənətinə öyrənərsək, öz milli musiqimizin tərəqqisinə böyük-böyük xidmətlər etmiş oluruq. Halbuki əks surətdə, yəni musiqi elmindən bixəber qalarsaq, öz musiqimizi bir qədəm dəxi irəli apara bilmerik" – deyərək dahi bəstəkar öz məqaləsində çıxış etmişdir.

Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyov kimi qabaqcıl sənət fədailəri ilə birlikdə Üzeyir bəy Hacıbəyov Azərbaycan milli musiqi mədəniyyəti-

ni mürtəce baxışlı qüvvələrin təzyiqindən qorunmuş, önlərlə mübarizə aparmış və nəticədə haq-sız olduqlarını, yanlış fikir yürüdüklərini sübuta yetirmişdi. Məhz həmin gərgin mübarizə və əməyin sayəsində Üzeyir bəy Hacıbəyov 1931-ci ilin oktyabr-noyabr aylarında Azərbaycanda ilk not sistemi xalq çalğı alətləri orkestrinin bünövrəsini qoymuşdur və bu orkestrin dirijoru və bədii rəhbəri Üzeyir bəy özü idi. Dirijor köməkçisi və konsert-meyster isə o zamanlar gənc bəstəkar, Üzeyir bəyin tələbəsi Səid Rüstəmov təyin edildi. Orkestrin tərkibi 22 musiqicidən ibarət idi. Tar qrupunda Səid Rüstəmov, Xosrov Məlikov, Əhməd Bakıxanov, Qurban Pirimov, Bəhram Mansurov, Əbülfəz Fərəcov, Əmirulla Məmmədbəyov, Tutu Kərimova, Süleyman Hüseynqulu oğlu, Əlihəsən Nuriyev: kamança qrupunda Qılmən Salahov, Hafiz Mirzəliyev, qarmonda Əhəd Əliyev, dəfdə Xalıq Babayev kimi istedadlı musiqicilər çalışırdılar.

Orkestrin musiqicilərinin söylədiklərinə görə, orkestrlə Üzeyir bəy özü məşqül olurdu. Onun məşqləri çox maraqlı və məzmunlu keçirdi. Bəzən o, orkestrin ifaçılarına coxsəsli ifa üslubunun qaydaları üzrə ətraflı məlumat verər, lazımlı gəldikdə isə həm Avropa, həm də milli musiqimizin tarixi və nəzəriyyəsi haqda çox faydalı söhbətlər edərdi.

Orkestr yarandığı gündən qarşısında duran başlıca vəzife repertuarın düzgün təşkil olunması idi. Belə ki, birsəsliliyə öyrənmiş geniş dinləyici auditoriyası üçün coxsəsliliyin qavranılması çətin olacağından ehtiyat edərək bu işi tədricən həyata keçirmək məqsədi ilə Üzeyir bəy Hacıbəyov ilk vaxtlarda xalq musiqisi nümunələrinə-mahnı və rəqslerimizə müraciət etmiş, onları xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmişdir. Bunlarla yanaşı o, rus musiqisinin klassiklərindən sayılan Qlinka və Çaykovskinin, Dunayevski və Solovyov-Sedoyun, Motsart, Verdi, Şubert, Bize, Brams, Qriq kimi Avropa klassik bəstəkarlarının əsərlərini xalq çalğı alətləri orkestrin təfsirində səsləndirmək üçün var qüvvəsini sərf edir, ümumiyyətlə bu yolda duran bütün məsələlərin öhdəsindən özünəməxsus təmkinlik və inamlı gelir və bu gözəl işi yorulmadan irəli aparırırdı. Artıq 1932-ci ilin sonlarında Üzeyir bəy orkestrin həm ifa tərzinin püxtələsməsi üçün, həm də repertuarının zənginləşməsi üçün yaradıcılıq fəaliyyətini davam etdirir və bunun nəticəsi kimi özünün yaradıcı təxəyyülünün məhsulu olan 2 iri formalı orijinal əsər – "Çahargah" və "Şur" fantaziyalarını yaradır. Eyniadlı muğamlarımızın intonasiyalarından ruhlanan bəstəkar hər iki əsərdə həm də xalq tərəfindən yaradılmış bu sənət nümunələrinin ruhunu böyük ustalıqla təsvir etmişdir. "Caharkah" və "Şur" fantaziyalarını yaratmaqla dahi bəstəkar həm sonra gələn bəstəkarlar nəslə üçün yaradıcılıqda yeni ciğir açmaqla mühüm bir iş görmüş oldu, eləcə də xalq çalğı alətlərinin zəngin imkanlara malik olduğunu və

ansambl tərkibində çoxsəslı ifanın mümkünlüyünü bir daha sübut etdi.

Əsası Üzeyir bəy Hacıbəyov tərəfindən qoyulmuş Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin inkişafı yolunda dahi bəstəkarla ilk gündən ciyin-ciyanə çalışan, böyük əmək və enerji sərf edən Səid Rüstəmov artıq 1935-ci ildə orkestrin həm bədii rəhbəri, həm də baş dirijoru təyin olunur. Üzeyir bəy kimi o da, orkestrin üzvlərinin ifaçılıq mədəniyyətinin və professionallıq səviyyəsinin inkişafı yolunda geniş və maraqlı repertuarın təşkil olunmasında mühüm işlər görürdü. İlk növbədə o, orkestrin tərkibini genişləndirərək, Hökümə Nəcəfova, Ağası Məşədibəyov, Adil Gəray və b. kimi istedadlı ifaçıları ora dəvət etmişdi. Bundan əlavə, orkestr üçün bir sıra orijinal əsərlərini, o cümlədən "Bayatı-Kurd" və "Şadlıq rəqsini", çoxdan unudulmuş bir sıra xalq mahni və rəqslərini işləmiş və tərtib etmişdi.

1938-ci ilin aprelində Moskvada Azərbaycan incəsənəti ongönlüğünün keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdu. Bu, Azərbaycanın mədəni həyatında böyük, məsuliyyətli bir hadisə idi. On gün ərzində milli Opera və Balet teatrımız, simfonik orkestr və xor, aşıqlar və bir neçə müğənnimiz; eləcə də xalq çalğı alətləri orkestri, mədəniyyətimizi yüksək səviyyədə nümayiş etdirməli idilər. Üzeyir bəy "Arşın malalan" operettasını müşayiət etmək kimi məsuliyyətli bir işi Səid Rüstəmova tapşırılmışdı. Qısa bir zamanda əsərin partiturasını xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləyən istedadlı dirijor xalq musiqi alətlərindən, onların zəngin tembrindən nəvatorcasına istifadə edərək xalqın ruhunu oxşayan gözəl bir orkestr müşayiəti tərtib etdi.

1938-ci ilin aprel ayının 9-da "Arşın malalan" operettası Səid Rüstəmovun rəhbərliyi və xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə Moskva tamaşaçılara göstərildi və böyük müvəffəqiyyət qazanaraq həm də böyük marağa səbəb oldu. Çünkü musiqi tarixin də səhnə əsərinin simfonik orkestr deyil, xalq çalğı alətləri orkestri tərəfindən müşayiət olunması çox uğurlu bir yenilik idi. Dekada ərzində "Arşın mal-alan" iki dəfə göstərilmiş və hər ikisində də xalq çalğı alətləri orkestrinin ifası yüksək qiymətləndirilmişdir. Yekun konsertində isə orkestr Üzeyir bəy Hacıbəyovun xorun ifasında səslənən "Staline salam" kantatasını müşayiət etmişdi və bununla özünün yüksək peşəkar kollektiv olduğunu nümayiş etdirmişdi.

Moskva dekadasından yüksək əhval-ruhiyyə ilə qaydan kollektiv və onun rəhbəri Səid Rüstəmov yeni həvəsle məhsuldar inkişaf yoluna qədəm qoydu. İstedadlı rəhbər olan Səid Rüstəmov xalq musiqi nümunələrini, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının o dövrə yazılmış əsərlərini, rus və Avropa klassiklərinin əsərlərini orkestr üçün işlədi, həmçinin kollektive istedadlı ifaçılar və o cümlədən 2-ci dirijor kimi Süleyman Ələşkerovu dəvət

etdi. Yeri gəlmışkən, kollektivin ifaçılıq mədəniyyətinin yüksəlməsində, repertuarının zənginləşməsində Süleyman Ələsgərovun böyük əməyi olduğunu xüsusi qeyd etmək lazımdı. O həm dirijor kimi bir sıra musiqi nümunələrinin orkestr üçün təfsirini vermiş, həm də istedadlı bəstəkar kimi bu kollektiv üçün bir sıra maraqlı əsərlər yazmışdır. Belə bir yaradıcı tərkibdə orkestr maraqlı, zəngin və məzmunlu repertuarla xalq qarşısında çıxışlar edir, digər respublikalarda keçirilən ongönlüklerdə, festivallarda, müxtəlif qastrol səfərlərində iştirak edirdi və onun söhreti, qazandığı nailiyətlər bir çox Azərbaycan bəstəkarlarını, o cümlədən Fikrət Əmirovu, Soltan Hacıbəyovu, Cahangir Cahangirovu, Süleyman Ələsgarovu, Ağabaci Rzayevanı, Əşref Abbasovu, Adil Gərayı, Hacı Xanməmmədovu, bu kollektiv üçün əsərlər yazmağa ruhlandırmışdı. Bu barədə Azərbaycan bəstəkarlarının 1956-ci ildə keçirilən I qurultayının işində iştirak eden zəmanəmizin görkəmli bəstəkarı Dmitri Şostakoviç "Sovetskaya muzıka" jurnalının 1956-ci il, 6-cı sayında dərc olunmuş "Azərbaycan bəstəkarlarının qurultayı" məqaləsində yazırkı ki, çox fərəhli haldır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına xas olan yüksək zövq və əsl sənətkarlıq xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarında da öz əksini tapmışdır.

1974-cü ildə orkestrin rəhbərliyi istedadlı dirijor Nəriman Əzimova tapşırıldı. O, öz gəlişi ilə orkestrdə bir sıra yeniliklər həyata keçirdi, o cümlədən orkestrin tərkibinə qaboy, fleyta, kontrabas kimi qərb musiqi alətlərini və ud alətini əlavə etdi. Qərb alətlərinin "xalq çalğı alətləri orkestrinin" tərkibinə daxil edilməsi bir qədər polemik xarakter daşısa da uzun illər kollektiv məhz bu tərkibdə fəaliyyət göstərmişdir. Yeni-yeni ifaçılar nəsl, müğənnilər öz ifaçılıq fəaliyyətinə bu kollektivdə başlamışdır. Ramiz Quliyev, Oqtay Quliyev, Elman Bədəlov, Adil Bağırov, Mahrux Muradova, Təranə Vəlizadə, Nisə Qasımovə, Yaşar Səfərov, Baba Mirzəyev və bir çox başqa istedadlı ifaçılarımız bu kollektivlə həm respublikamızda, həm də onun sərhədlərindən kənarda maraqlı repertuarla çıxış etmişlər.

Bu il, əsası 1931-ci ildə dahi Üzeyir bəy Hacıbəyov tərəfindən qoyulan Azərbaycan notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin yubiley ilidir. Fəaliyyətdə olduğu illər ərzində bu əməkdar kollektiv doğma xalqına lazıminca xidmet edərək, ona yüksək estetik zövq vermək və milli professional ifaçılıq sənətimizi inkişaf etdirmək kimi ali vəzifənin öhdəsində layiqince gəlmışdır.

Sonda Azərbaycan musiqi ictimaiyyətinin, ümumiyyətlə əsl musiqiye qiymət verən her bir azərbaycanının arzusunu bu əməkdar kollektivin bədii rəhbəri və baş dirijoru hörmətli Nəriman Əzimova və kollektivin bütün üzvlərinə çatdırmaq istərdik, qoy kollektiv, əvvəlki illərdə olduğu kimi, dövlətimizin

mədəni həyatında əsas yerlərdən birini tutsun, istedadlarımızın üzə çıxmasında əvvəlki tək, öz güc və bacarığını əsirgəməsin: qoy bu kollektiv "əsl musiqi" intizarında olan hər bir adamın ruhuna, qəlbine məlhəm olsun. Vaxtilə Üzeyir bəy Hacıbəyovun nəfəsinin, əməyinin bəhrəsi olan kollektiv bu gün də fəaliyyət göstərməklə özündə dahi bəstəkarın müqəddəs ruhunu yaşatmalıdır!

ƏDƏBİYYAT:

1. Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri II cild. Bakı, 1965.
2. K. Kerimov. Orkestr Azerbaydžanskih narodnykh instrumentov. Bakı, 1959.
3. O. Quliyev. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. Bakı, 1980.

ROSTROPOVIÇLƏRİN NƏSL ŞƏCƏRƏSİ

Şeyla HEYDƏROVA

Musiqi mədəniyyəti tarixini müxtəlif rakurslar- dan işıqlandırmaq olar. Biz bu tarixe ənənəvi yollardan bir qədər fərqli, musiqi nəsillerinin taleyi baxımından nəzər sala bilərik. Musiqi tarixində silinməz iz qoymuş nəsillərdən biri – Rostropoviçlər nəslidir.

Əsrlərin yaddaşında qalan və həmişəyaşar Rostropoviçlər nəсли kökü etibarı ilə bir neçə dövrü əhatə edir. Bu nəslin layiqli davamçıları indi də yaşayır və yaradırlar. Məqalədə Rostropoviçlər nəslinin ilk nümayəndələri haqqda söhbət açarken, müasir dövrdə yaşayan M. L. Rostropoviç yaradılığının əsrarəngiz aləmi anmaya bilməz.

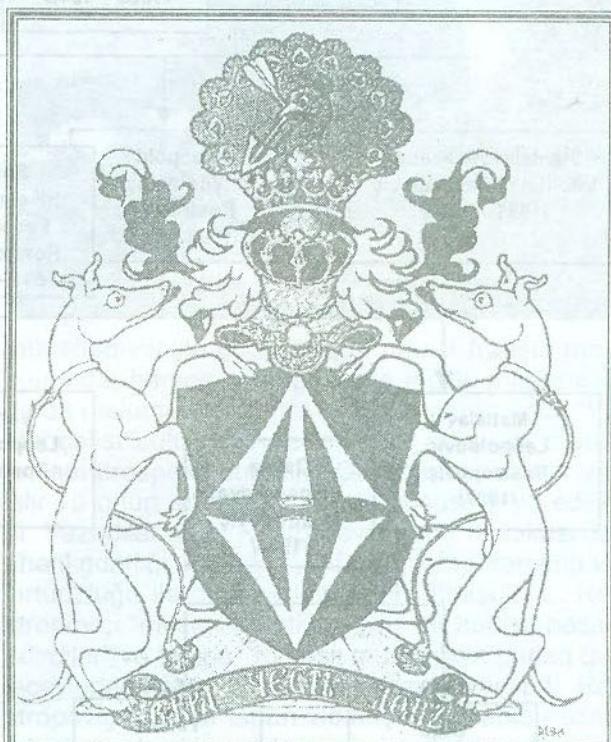
Demək olar ki, Rostropoviçlər nəslinin hər bir nümayəndəsinin musiqi istedadı və musiqiye hədsiz marağı olmuşdur. Musiqi ifası Rospropoviçlər ailesi üçün bir ənənə idi. Onlar gözəl oxuyur və fortepianoda çalırlar. Bu nəslin bir neçə nümayəndəsi öz həyatını tam musiqiylə bağlamış və professional musiqiçi olmuşlar.

Buna görə də bu nəslə musiqiçilər nəslə adlandırmaq olar. Nəslin hər bir nümyəndəsinin üstün cəhətləri, musiqi istedadı, insanı keyfiyyətləri bütünlükə Mstislav Leopoldoviç Rostropoviçə cəmlənmişdir. Məhz buna görə də M. L. Rostropoviç nadir istedəda malik musiqiçi, gözəl insan, "Dünya vətəndaşı" – bir sözə Rostropoviçlər zədəgan nəslinin layiqli nümayəndəsi kimi bütün dünyada tanınır.

Rostropoviçlərin uluları Polşa və Litvada yaşamış və Rostropoviçuslar adlanırdılar. Rostropoviçusların əsaslı nəsl tarixləri Yan Rostropoviçusdan (I nəslin nümayəndəsi) gəlir. Qeyd etmək istərdik ki, bu nəsilde rus, polyak, litva və çex xalqlarının nümayəndəleri olmuşdur. II nəslin nümayəndəsi – Matvey, III nəslin nümayəndəsi – Simon və IV nəslin nümayəndəsi Yan Rostropoviçuslar olmuşlar. Onların nəslə qədimdən "İnam, Namus, Vəzifə" şüarı altında "Boqoriya gerbi" ilə qeyd olunurdu.

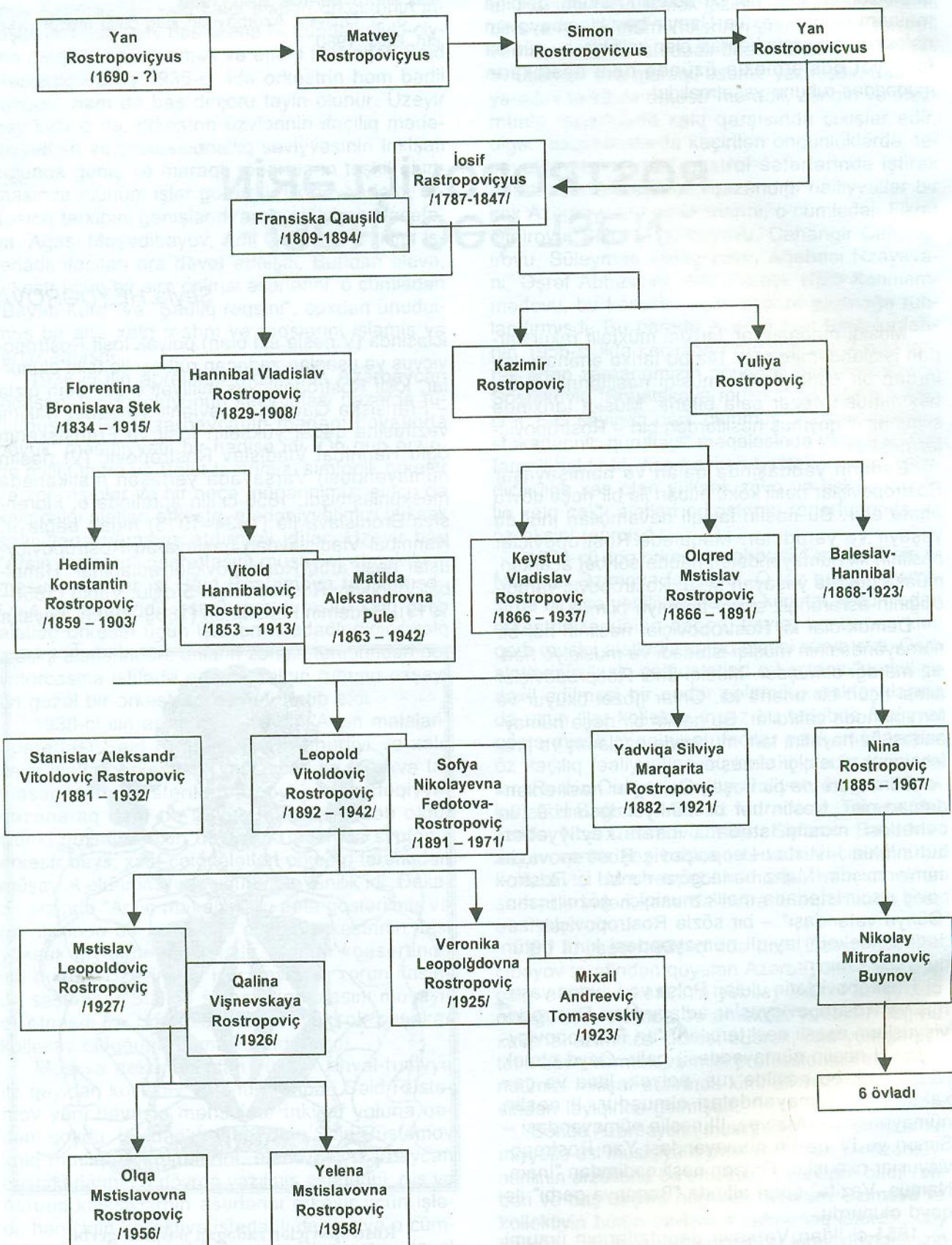
1851-ci ildən Varşava deputatlarının ümumi

iclasında (V nəslə aid olan) polyak İosif Rostropoviçus ve uşaqları zədəgan rütbəsi ilə təltif olunurlar. İosif Rostropoviçus milliyetcə çex olan qızla – Fransiska Qauşild ilə evlənir və şəhər hakimi vəzifəsinə qədər yüksəlir. İosif və Fransığın oğlu Hannibal Vladislav Rostropoviç (VI nəslin nümayəndəsi) Varşavada yerləşən malikanədə məskunlaşmışdı. 1856-ci ilin aprelində o, Florensiya Bronislava ilə (1834–1915) nigah bağlayır. Hannibal Vladislavdan başlayaraq Rostropoviçuslar nəslə artıq Rostropoviçlər adlanırlar. Hannibal Vladislav Rostropoviçin 5 oğlu: Vitold (1858–1913), Hedemin Konstantin (1859–1903), Keystut



Rostropoviçlər zədəgan nəslinin gerbi

ROSTROPOVIÇLƏRİN NƏSL ŞƏCƏRƏSİNİN SXEMİ



Vladislav (1866–1937), Olgerd Mstislav (1866–1891), Boleslav Hannibal (1868–1923) və 4 qızı dünyaya gelir. Demək olar ki, hal hazırda Polşa-da bu ailənin nümayəndələri yaşayırlar.

Ailənin böyük oğlu Vitold 1870-ci ildə Leypsi-qə köçür və orada mühəndis işini öyrənir. Eyni zamanda konservatoriyanın professorları Reyneke və Yadassonun rəhbərliyi altında musiqi təhsili alır. Musiqiyə olan hədsiz məhəbbət onu təmamilə özünə cəlb edir və artıq 1870-ci illərin axırlarında Vitold Hannibaloviç Rostropoviç Voronejda müəllim kimi fəaliyyət göstərməyə başlayır. 1880-ci ilin sentyabr ayında V. Rostropoviç "Oğlanlar gimnaziyasında" fortepiano üzrə müəllim işləyir. 16 il gimnaziyada müəllimlik fəaliyyət göstəren V. Rostropoviçin rəhbərliyi altında çoxlu gənc istedadlar təhsil almışlar.

1880-ci illərin əvvəllerində Voronejda musiqi həyatının canlandığı bir zamanda musiqicilərin qastrol səfərləri, gecə konsertləri, şəxsi məktəblərin açılması bütün qüvvə və həvəslə işləyən yerli insanlardan güc tələb edirdi. Belə ki, 1883-cü ildə "Rus musiqi cəmiyyəti" şöbəsinin Voronejda yaradılmasında zəhmeti olanlar sırasında xüsusi pianoçu V. Rostropoviçin də böyük rolü olmuşdur. 1880-ci illərin ortalarından başlayaraq V. H. Rostropoviç musiqi əsərlərinin müəllifi və redaktori kimi məşhurlaşır. Musiqinin əsrarəngiz aləminə qapılan V. Rostropoviçin bütün həyatı boyu bu sahədə fəaliyyət göstərməsi, onun musiqiyə qırılmaz teilərlə bağlı olduğunu təstiq edir. V. H. Rostropoviç 1913-cü il sentyabr ayının 25-də qəflətən vəfat edir. V. H. Rostropoviçin yaradıcılıq fəaliyyətindən göründüyü kimi musiqi Rostropoviçlər nəsində aparıcı mövqə tutur.

Əvvəlkə nəsillərdə musiqiyə olan məhəbbətə isə V. Rostropoviçin kiçik oğlu (VIII nəslə aid olan) Leopold varis olmuşdur. O, 1892-ci il fevralın 26-da dünyaya göz açmışdır. Leopold hələ kiçik yaşılarından atasından fortepianoda çalmağın, bəstələməyin yollarını öyrənirdi, lakin onun professional gələcəyini violinçelist A. Lukiniçlə görüşü teyin etdi. Milliyyətcə çex olan A. Lukiniç Vitold Rostropoviçlə ansamblda çalışırdı. Məşqlərdə iştirak edən kiçik Leopold violinçel alətinə vurulur. Lukiniç Leopoldla ciddi məşgül olur. Və 1904-cü ildən artıq 12 yaşı Leopold konsertlərdə çıxış etməye başlayır. Leopoldun yüksək eşitmə qabiliyyəti, güzel yaddası və nəsildən nəslə keçən artistizmi, estradaya məhəbbəti var idi. Əger zalda tamashaçılar çox olurdusa, o daha da yaxşı çalışırdı. 1905-ci ildə Leopoldun 13 yaşı tamam olur və atası onu Peterburq Konservatoriyasına imtahanları verməyə aparır.

Leopoldun ifasına Peterburq violinçel məktəbinin o vaxtkı baş rəhbəri A. Verjbiloviç qulaq asır, və o saat onu öz sinfinə götürür. Fortepianonu atmaq istəməyən Leopold fortepiano ilə parallel məşgül olmayı qərara alır və A. Yesipovanın sin-

finə qəbul olunur. Yesipova ilə məşqlər çox davam etmirdi, lakin bu qısa zamanda Leopoldun ifa etmə texnikası möhkəmləndi. O, bütün ömrünü fortepiano ilə bağlı və öz tələbələrini müşayət edərək hesab edir və deyirdi ki, fortepiano hər bir professional musiqicinin təkmilləşməsi üçün əsasdır.

Maddi vəziyyətə görə Leopold 18 yaşından dərs deməyə başladı. O, 1910-cu ildən N. Bistrov adına Peterburq musiqi məktəbində müəllimlik edirdi. Uşaqları violinçeldə çalmağı öyrədirdi.

Erkən pedaqoji səriştəsi sonralar ona çox kömək elədi. 1910-cu ildə konservatoriyanın qızıl medalla bitirən L. Rostropoviç qastrol səfərlərinə çıxır. Bir çox ölkələrdə, o cümlədən də Parisdə



**Leopold Rostropoviç
həyat yoldaşı Sofya Fedotova ilə.
1931-ci il.**

müvəffəqiyyətilə çıxışı haqda nəinki fransız mətbuatında, həmçinin amerika və ingilis mətbuatında da məlumat verilir. Və L. Rostropoviç üçün "Violonçelist solist L. Rostropoviç" adlanan xüsusi reklam prospekti büraxılır. Orada resenziyalar yazılır və onun artistlik məhareti xüsusi qeyd edilir. Yazırıldar ki, L. Rostropoviç nadir texnikası ilə, ahəngdarlığı, melodikiyyi, ifaçılıq temperamenti və virtuozluğu ilə dinləyiciləri valeh etmişdir. L. Rostropoviç "musiqi sənətində yeni bir hadisə hesab edirdilər" və bu isə, 18 yaşı musiqicinin parlaq gələcəyindən xəber verirdi. Bir qədər pul yığış L. Rostropoviç məşhur ispan violinçelisti Pablo Kazalsdan" master-klass "dərsləri alır. 1911-ci ilin yayında o, Rusiyaya qaydırır və payızdan konsert verməyə başlayır. Rostropoviç Voronejdə olarken

konsert sifarişleri alır. Sevastopolda o, A. Qlazunovun rəhbərlik etdiyi orkestrlə bərabər K. Davydovun 1-ci konsertini ifa edir, Rostov-Don və Kazan şəhərlərində isə gələçəkdə sovet bəstəkarı kimi tanınan S. Vasilenko ilə qastrol səfərlərində olur. 20-yaşında ikən artıq onun gələcəyi parlaq və müvəffəqiyyətli görünürdü.

Peterburq həyati çox dolgundu, iş təkcə orkestrlə tamamlanmırıldı. Rostropoviç çox zaman Rusiyanın bir sıra şəhərlərində, Tiflisdə, Bakıda qastrol səfərlərində olurdu. O, "fitri istedada malik bir musiqi nəhəngi kimi" yaddaşlara həkk olunmuşdur. Onun daimi repertuarında Senn-Sansın konserti, İ. S. Baxın sütiları, P. I. Çaykovskinin pyesləri, A. Arenskinin, S. Massnenin əsərləri vardı. Rostropoviç hamı tərəfindən an səmiblə kimi də qiymətləndirilirdi.

Pedaqoji fəaliyyəti ilə bu illərdə o məşğul olmurdu. Gözel, çəzibədar, musiqi cəmiyyətini sevən bir insan sevinclə yaşayır, yaradır, bütün mənəli həyatını incəsənətə, musiqiyə həsr edirdi.

1918-ci ildə oktyabr çevrilişindən sonra o işsiz qalır. Petroqradda acliq başlayır və Rostropoviç məcburiyyət qarşısında Saratova köçür, orada ona Povoljye şəhərlərinin violonçel lide-

ri rolu hazırlanır. Saratovda H. Rostropoviç 4-il çalışır. Onun tələbələri arasında gələcəkdə tanınmış violonçelist Raya Qaruzova da var idi.

Konsert turnelərindən biri Leopoldu Orenburqla bağlayır. Burada konsertdə istedadlı müsiqiçi Sofya Fedotova müşayiət edirdi. S. Fedotova şəhərin musiqi həyatının inkişafında misilsiz xidmətləri olan piañoçu Olqa Fedotovanın kiçik qızı idi. S. Fedotova Moskva Konservatoriyasında professor K. İqumnovun sinfində məşğul olurdu. İki gənc arasında bir-birinə qarşı olan böyük məhəbbət tezliklə Sofya və L. Rostropoviçin ailə qurmasına səbəb olur.

L. Rostropoviç bu seçimdə özünə eks xarakterli bir qız seçmişdi: səbrli, dinməz, çalışqan. S. Fedotova ilə ailə quran L. Rostropoviçin Veronika adlı qız övladı dünyaya gəlir. 1925-illərin ortalarında gənc ailə böyük bəstəkar Ü. Hacıbəyovun dəvəti ilə Bakıya gəlir və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına işləməyə dəvət olunur. L. Rostropoviç bu dövrü həyatının ən maraqlı səhifəsi hesab edir. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində ilk simli kvarteti yarananlardan biri kimi L. Rostropoviçin Azərbaycan professional violonçel mək-



Bakıda anadan olduğu evdə M. Rostropoviç, Q. Vişnevskaya, qızları Olqa və Yelena həyat yoldaşı, uşaqları ilə, Veronika Leopoldovna Rostropoviç (baçısı).

təbinin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. O, həyatının Bakıda keçən dövründə ifaçı, bəstəkar və pedaqoji fəaliyyətlərini birləşdirmişdir. L. V. Rostropoviçin bəstəkarlıq fəaliyyəti romantik xarakter daşıyır. O, 4 violonçel konserinin, fortepiano və violonçel üçün pyeslərin, fortepiano əsərlərinin müəllifi kimi sözsüz ki, öz tələbələrinə təsir göstərib. Bakıda olarkən çox mahnilər bəstələyib. L. V. Rostropoviçin şagirdləri arasında Asef Zeynallının adını çəkmək lazımdır. O, Rostropoviçin sinfində violonçel dərsi alır və onun ən yaxşı tələbələrindən biri sayılır. Həyat yoldaşı S. Rostropoviç də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında fortepiano fakültəsi üzrə çalışırdı. Rostropoviçlərin mənzilində daim görkəmli incəsənət xadimləri toplaşır, musiqi axşamları keçirildilər.

Azərbaycanda yaşadığı illər ərzində L. Rostropoviç görkəmli Azərbaycan musiqiçiləri ilə dostlaşmış, onların dostluq əlaqələri uzun müddət davam etmişdir. Belə dostluq əlaqələrindən biri dahi bəstəkar Ü. Hacıbəyovla olmuşdur.

Elə bu dövrdə, 1927-ci il martın 27-də Rostropoviçlər ailəsinin oğlu Mstislav dünyaya gəlir (IX nəslin nümayəndəsi).

Rostropoviçlər nəslində musiqiyə olan məraq L. Rostropoviçin və onun övladlarının həyatında özünü daha qabarık biruzə vermişdir. Evdə ki musiqi ab-havası, Sofya və Leopold Rostropoviçlərin gözəl ifası Veronika və Mstislavın, hələ kiçik yaşlarından musiqini sevməsinə səbəb olmuşdur. Veronika skripkada çalışır, Slava isə hələ 4 yaşında olarkən royalda çətin əsərlər çalmağa çalışırdı. Onun musiqi qabiliyyəti çox tez aşkar olmuşdu və o, hətta bəstəkarlığa da can atıldı. Birinci əsəri "Polka" rəqisi idi.

Bir müddətdən sonra Slava və Veronikanın təhsilini artırmaqla əlaqədar L. Rostropoviç Moskvaya getməyi qərara alır. Və 1931-ci ilin payızında ailəsi ilə Bakını tərk edir.

Moskvada Leopoldu parlaq artist kimi tanıdır. O, tez-tez konsertlərdə çıxış edirdi və Qnesin adına musiqi texnikumunun nəzdindəki məktəbdə dərs deyirdi.

1935-ci ildə L. V. Rostropoviçin çoxillik və məhsuldar yaradıcılığına görə – RSFSR-in Əməkdar Artisti adı verilmişdir. 1942-ci ildə o qəfletən ürək xəstəliyindən vefat etmişdir.

Leopold Rostropoviçin ilk övladı Veronika Leopoldovna (1925) gələcəkdə gözəl sənətkar, skripkaçı, Moskva Dövlət Filarmoniyası Dövlət simfonik orkestrinin ifaçısı kimi çalışır, həm də professor-müəllim vəzifəsində işləyirdi (1995–1998).

M. Rostropoviçin yaradıcılığını isə Rostropoviçlər nəslində olan musiqi istedadının tam zirvəsi kimi qiymətləndirmək olar. M. Rostropoviçin dünya musiqi mədəniyyətindəki rolunun tam şəkildə qiymətləndirmək çox çətindir. İstedadı böyük, yüksək professional səviyyəli sənətkar incəsənətdə nəhəng simadır. İncəsənət aləmində istedadının ən şərəflə zirvəsinə çatan M. Rostropoviç demək olar ki, dünyanın bütün dövlətlərinin ən yüksək orden və medallarına, mükafatlarına, eləcə də fəxri doktor rütbələrinə layiq görülmüşdür.

50-ci illərin əvvəllərində M.-Rostropoviçin həyatında mühüm hadisə baş verir. Tanınmış opera müğənnisi Q. P. Vişnevskaya ilə M. Rostropoviçin bir-birinə qarşı olan hədsiz məhəbbəti gələcək xoşbəxt ailənin yaranmasına səbəb oldu. Onları ailə münasibətləri ilə yanaşı yaradıcılıq münasibətləri birləşdirirdi. "Böyük teatr"da çalışan Q. P. Vişnevskaya istedadlı və insani keyfiyyətlərinə görə coxlarının hörmətini qazanmışdı. Səhnədə böyük müvəffəqiyyət qazanan Q. Vişnevskaya xarici ölkələrə qastrol səfərlərinə dəvət olunur. Məhz belə sefərlərdən ilki və uğurlusu Praqada olmuşdur. Bu qastrol səfəri onun ifaçı kimi daha yüksəlməsinə, eyni zamanda şəxsi həyatında xoşbəxtliyə çatmasına səbəb olmuşdur.

Öz eçazkar ifası ilə hamını riqqətə gətirən M. Rostropoviç ilə Q. P. Vişnevskayanın tanışlığı Praqada baş vermişdir. Bu hadisəni Q. Vişnevskaya belə qiymətləndirir. "Mən məhəbbət gözləyirdim, elə bir məhəbbət ki, operada rollerini ifa etdiyim qadınlar kimi məhəbbətim naminə ölməyimə dəysin". Bu məhəbbət isə 1955-ci ildə M. Rostropoviçə Q. Vişnevskayanın ailə qurmasına gətirib çıxarır. Valideynlərin musiqi istedadı bu ailənin davamçılara da öz təsirini göstərmişdir. Belə ki, onun böyük qızı Olqa Mstislavovna (1956) atasının yolunu davam etdirərək, violonçelist və müəllim, kiçik qızı Yelena Mstislavovna isə pianoçudur. O, Evian (Fransa) şəhərində keçirilən Beynəlxalq musiqi festivalının baş direktorudur.

Bütün deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, zadəgan nəslinə aid olan Rostropoviçlərin həyatında musiqi aparıcı mövqə tutmuşdur. Hal-hazırda bu nəslin davamçıları, M. Rostropoviçlərin nəvələri Amerikada yaşayırlar. Onlar arasında M. Rostropoviçin şərəflə adını daşıyan Olqa Rostropoviçin övladı kiçik Mstislav vardır. Və şübhəsiz ki, onlar bu nəslin layiqli davamçılarıdır.

AZƏRBAYCANIN BAŞ ORKESTRI

NİYAZI EPOXASI

(ARDI)

Nigar ƏLİYEVA
Fərəh ƏLİYEVA

1938-ci ildə Azərbaycan İncəsənətinin birinci Moskva dekadasından sonra Niyazi simfonik orkestrin baş dirijoru və bədii rəhbəri təyin edilir. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası XII mövsümü simfonik konsertlərlə başlayır. İlk iki konsertte Moskva dekadasından sonra "Şərəf nişanı" ilə təltif olunmuş Niyazi dirijorluq edirdi. "...ilk dəfədir ki, Dövlət Filarmoniyası mövsümü



Maestro Niyazi

özünün simfonik orkestri ile açır. Demək olar ki, simfonik mədəniyyətin inkişafının təməli qorulmuşdur"¹.

Niyazi opera teatrında fasılələrlə işləyirdi, lakin simfonik orkestrdən o heç zaman ayrı düşməmişdi. Orkestrin yarandığı dövrde Niyazi onun bədii rəhbəri, N. P. Anosov isə baş dirijoru idi. N. P. Anosov orkestrlə cəmi 2 ilk işlədi. 1945-1948-ci illərdə orkestrin baş dirijoru vəsifəsində təcrübəli müsiqiçi, tanınmış dirijor, professor Leo

Ginzburq çalışmışdır². Qərbi Avropa və rus müsiqisindən ibarət klassik repertuarın hazırlanmasında onun böyük əməyi olmuşdur. 1948-ci ildən isə həyatının son gününə qədər simfonik orkestrin baş dirijoru və bədii rəhbəri Niyazi olmuşdur. Beləliklə, Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin yaradıcılarından biri olmuş mayestro Niyazinin yaradıcılığı – ölkəmizin baş orkestrinin tarixində şanlı mərhələdir. Niyazinin rəhbərliyi ilə orkestr ən yüksək peşəkarlıq zirvelərinə qalxmış, necə-necə müsiqicilər nəslini yetişdirən əsl sənət məktəbi olmuşdur. Necə-necə müsiqiçi Nuyazini ösünün ystadı və himayədarı hesab edir. Niyazinin adı milli müsiqi sənətində "qızıl mərhələ"nin simvoluna çevrilmişdir.

1944-cü ildə Tiflisdə Zaqafqaziya respublikalarının müsiqi dekadası ərəfəsində 1940-ci ildə buraxılmış simfonik orkestr Üz. Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə yenidən formalaşdırılır. Elə ilk məşq-dəcə orkestr ifaçıları kollektivə Üzeyir Hacıbəyovun adının verilməsi ideyasını irəli sürürələr. Sənət tarixində belə unikal hadisələr o qədər də çox deyil. Elə o vaxtdan Azərbaycan müsiqi sənətinin flağmani Dövlət Simfonik Orkestri dahi Üzeyir Hacıbəyovun adını daşıyır. De-kada günləri orkestr məs" uliyetli yaradıcılıq sınağından uğurla çıxdı. Simfonik programlarında azərbaycan bəstəkarlarının müharibə illərində yaradılmış əsərlər – Q. Qarayevin Birinci simfoniyası, C. Hacıyevin Birinci simfoniyası, S. Hacıbəyovun Birinci simfoniyası, F. Əmirovun cəbhədə həlak olmuş gənc bəstəkar M. İsrafilzadənin xatirəsinə həsr olunmuş Simfonik poeması və b. əsərlər səsləndi. Gənc bəstəkarların yaradıcılığını yüksək qiymətləndirən Ü. Hacıbəyov yazırı: "... mürəkkəb orkestr üslubu texnikasını onlar mükəmməl mənimsemışlar. Simfonik formaya yiyələnməkdə də onlar müvəffəqdirər".

Dekadadan sonra orkestrin qarşısında yeni, çətin ifaçılıq məsələləri durur. Bu illər – repertuarın genişləndirilməsi programını reallaşdırın gərkin fəaliyyət dövrü idi. Niyazinin iş masasında əslüb və ideya-estetik baxımından mürəkkəb əsərlər dururdı.

1. "Bakinskii rabochii" – 2 iyul 1938-ci il.
 2. Leo Morisev Ginzburq (1901-1979) – məşhur rus dirijoru, pedaqoq, Moskva konservatoriyanın professoru. Onun yetirmələrindən K. Abdulayev, V. Dudarova, D. Kitayenko, A. Lazarev, V. Fedoseev, F. Mansurov və b. Qeyd etmək olar.

Çaykovskinin "Romeo və Cülyetta" üvertyura-fantaziyası, "Manfred", IV və VI Simfoniyaları, Balakirevin "Islamey" simfonik poeması, Taneyevin "Iohann Damaskin" kantatası, Musorqskinin "Keçəl dağda gecə" simfonik lövhəsi, Rimski-Korsakovun "Şəhrizad" sütəsi, Beethovenin I, V, VIII simfoniyaları, "Eqmont", "Koriolan" üvertyuraları, Listin "Prelüdlər" poeması, Berliozun "Fantastik" simfoniyası, Şubertin, Vaqnerin, Ravelin əsərləri...

1946-ci ildə Niyazi Leninqradda dirijorların Ümumittifaq baxışında iştirak edir. D. Şostakoviçin başçılıq etdiyi münsiflər həyətinin qərarı ilə o, müsabiqənin layreatı adını qazanır. Münsiflər həyətinin rə'yinə görə "fitri istedadı" və böyük təcrübəsi Niyazinin Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin baş dirijoru və bədii rəhbəri vəsifəsində çalışmasını təsdiq edir.

Tezliklə müsabiqədən sonra simfonik orkestr Niyazinin başçılığı altında yeni yaradıcılıq planları üzərində işə başlayır. Konsertlərdə Leyaskovkinin "Slavyan rapsodiyası", Prokofyevin "Romeo və Cülyetta" baletindən süta, Knipperin VIII simfoniyası, Berliozun, Veberin, Listin əsərləri səslənir.

1947-ci il sentyabrın 27-də Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında orkestr böyük uğurla azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərindən ibarət böyük konsert programı təqdim edir. Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə yazılmış Q. Qarayevin "Leyli və Məcnun" simfonik poeması, F. Əmirovun "Nizami" simli simfoniyası bütövlükle azərbaycan simfonik müsiqisinin kamillik mərhələsini açır. Orkestr hər çıxışı ilə get-gedə artan, cilalanın peşəkarlığı, hemahəngliyi, məharəti ilə müsiqisəverləri sevindirirdi. O, Azərbaycan bəstətarlarının ən yaxın "məsləkdaşına" çevrilir, onların yaradıcılıq təşəbbüslerinə təkan verir, reallaşdırır. Niyazinin rəhberliyi ilə bu kollektiv azərbaycan simfonik müsiqisinin əsl-yaradıcılıq laboratoriyasına, təbliğatçısına çevirilir. "Leyli və Məcnun" simfonik poemasından sonra Niyazi və simfonik orkestr Qara Qarayevin demək olar ki, bütün simfonik əsərlərinin mahir təfsircisi və ilk ifaçısı olmuşdur. 1947-ci ildə orkestr maraqlı programla çıxış edir. Bu dəfə də kollektiv təqdim etdiyi

əsərlərə - C. Haciyevin III simfoniyası, M. Əhmədovun "Simfoniyettası", Ə. Abbasovun fortepiano və orkestr üçün konserti, F. Əmirovun "Şur" və "Kürd-Ovşarı" simfonik müğamlarına uğurlu ifa həyatı bəxş edir.

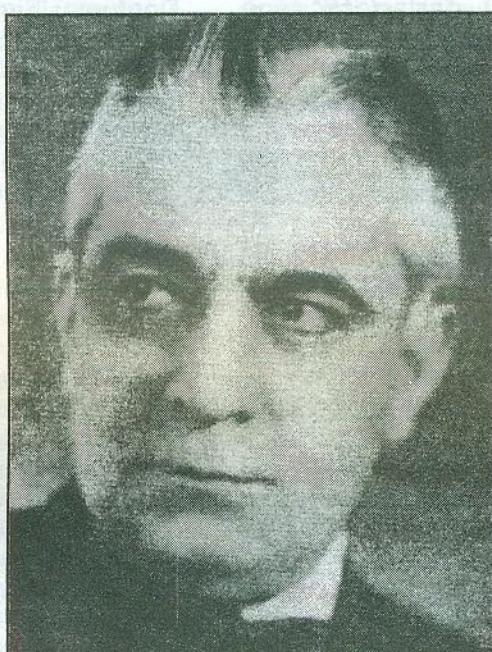
1946-ci ildən orkestr Bakıya qastrol səfərlərinə gələn görkəmli dirijorlarla da çıxış edir. Qauk və İvanov (Moskva), Mravinski (Leninqrad), Raxlin (Kiev), Dmitriadi (Tbilisi) ilə yaradıcılıq ünsiyyəti bəhrəli olmuşdur.

1949-cu ildə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq baxışında orkestr simfonik konsertlərdə yeni əsərlərlə çıxış edir. Programa M. Əhmədovun simfoniyası, S. Ələsgərovun "Vətən" simfoniyası, C. Haciyevin oratoryası, F. Əmirovun simfonik müğamları, Qara Qarayevin "Leyli və Məcnun" simfonik poeması, S. Hacıbəyoun "Gulşən" baletindən süta, C. Cahangirovun, "Arazın o təyində" vokal-cimfonik poeması, A. Babayevin "Uvertyra"sı, Ə. Abbasovun "Konsertinosu", B. Zeydmanın violonçel və simfonik orkestr üçün konserti, Niyazinin "Rast" simfonik müğamı daxil idi.

1949-1950-ci illərdə orkestrin repertuarı Balakirevin "Tamara", Borodinin "Bahadır simfoniyası", Skryabinin "Poema ekstaza" əsəri ilə zənginləşir. Beethovenin IX simfoniyasının, Şostakoviçin "Məşələr haqqında nəğmə" oratoryasının, eləcə də A. S. Puşkinin anadan olmasının 150 illiyi münasibətilə Rimski-Korsakovun "Qızıl Xoruz" operasının konsert ifası prespublikanın müsiqi həyatında əlamətdar hadisə idi. Bu illərdə

orkestr tez-tez SSRİ-nin məşhur müsiqiciləri ilə çıxış edirdi. Orkestrlə Qriqjin fortepiano konsertini böyük mübəffəqiyətlə ifa etmiş SSRİ xalq artisti, piançu Qoldenveyzer yazdı: "Mən Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrini dəfələrlə dinləmişəm. Həm texnika, həm də bədiilik baxımından o həmişə xoş təəssürat oyadır. Bu kollektivlə çalışmaq... mənə uzun müddət xatirimdə yaşayacaq böyük zövq verdi".

1951-ci ildə Niyazi Çexoslovakiyada "Praqa Baharı" festivlində uğurla çıxış etdiğindən sonra (Praqa padiosu və Çex fiapmoniyasının orkestri ilə) Bakıda simfonik orkestrlə festivalda dirijorluq etdiyi Dvorjakın



Əfrasiyab Bədəlbəyli

Beşinci, Çaykovskinin Dördüncü simfoniyasını dinləyicilərə təqdim edir. 50-60-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri ilə Niyaziylə yanaşı

bir sıra dirijorlar da işləmişlər. Orkestrin ikinci dirijoru kimi məhsuldar çalışan Leningrad Konser-

vatoriyasının məzunu Əhəd İsrafilzadə, Cingiz Hacıbəyov, Əşrəf Həsənov, Kamal Abdullayev, Əfrasiyab Bədəlbəyli də orkestrin ifaçılıq tarixində parlaq iz qoymuşlar.

Niyazinin doğma qardaşı olan Cingiz Hacıbəyov orkestr repertuarında müasir bəstəkarların, - xususilə də D. Şostakoviç də S. Prokofyevin əsərləsinin təmsil olunmasında böyük rol oynamışdır. Orkestr məşqlərinin böyük hissəsi də onun pa-

yına düşündü. Simfonik orkestrin musiqi məktəbləri ilə abonnement konsertlarının keçirilməsi də mütamadi olaraq Cingiz Hacıbəyovun adı ilə bağlı olmuşdur.

1952-ci ildə Niyazinin rəhbərliyi ilə simfonik orkestr yeni premyeranı – Qara Qarayevin "Alban rapsodiyasını" təqdim edir. Bu əserin ifası xüsusi bir eks-səda doğurur. Belə ki, Qara Qarayev onu məhz orkestra ithar etmişdi. 1953-cü ildə yeni əsərlər üzərində gərgin iş nəticəsində R. Hacıyevin skripka və orkestr üçün konserti ilk dəfə səslənir. Təkcə 1953-cü ildə Bakıya gelən parlaq ifaçıların konsertleri isə əsl musiqi bayramına çevirilir: S. Rixter Bethovenin III fortepiano konsertini, E. Gilels Çaykovskinin I fortepiano konsertini, B. Davidoviç Rahmaninovun "Paqanını mövzusuna rapsodiya", J. Zak Raxmaninovun I fortepiano konsertini, Q. Barinov Çaykovskinin skripka konsertini ifa edirlər.

Simfonik orkestrin repertuarında Çaykovskinin əsərləri həmisiətli yer tutmuşdur. Niyazi ən müxtəlif cəviyyəli və tərkibli aydutoriya, istirətələbələr, ister neftçilər qarşısında daimi Çaykovskini ifa edirdi. Çaykovskinin II simfoniyası, "1812-ci il" uvertýuları bu dövrün ən çox çalınan əsərləri sırasında olmuşdur.

Simfonik orkestr ümumdunya simfonik musiqi ədəbiyyadının ən fəal təbliğatçısı kimi mütamadi iş aparırdı. Məhz bu illərdən başlayaraq Niyazi konsertdən əvvəl musiqişunasların giriş mühəzirələri ilə çıxışı ən "ənəsinin əsasını tutur. İstedadlı musiqişunas Elmira Abbasova çıxışlarını belə xatırlayı: "O, (Niyazi) həmisiə filarmoniyanın cəhnəyə çıxış qapısında dayanar və diqqətlə qulaq asardı. Bu məni həm həyəcanlandırır, həm də ilhamlandırır. Məni xüsusiə hamulik konsertlərdə çıxışlar celb edirdi. Niyazi öz orkestri ilə haralarda çıxış etmirdi: mayestro hərbi hissə-

lədə çıxış etməyi xüccülə sevirdi". 1979-cu ildən Moskvalı musiqişunas J. Dozortseva da mühəzirəçi kimi konsertlərə celb olunur.

1954-cü ilin əmayında simfonik orkestr A. Dvorjaka həsr olunmuş konsertdə bəstəkarın IX simfoniyasını ifa edir. Respublikanın baş orkestri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının keçirdiyi bütün musiqi tədbirlerinin – plenum, festival və qurultayların əvəz olunmaz iştirakçı idi. 1954-cü ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda orkestr yeni əsərləri – S. Ələsgərovun II simfoniyasını, E. Nəzirovanın fortepiano konsertini, B. Zeydmanın "Rapsodiya"sını, Ə. Hüceynzadənin "Sühlün səsi" kantatasını, S. Hacıbəyovun "Ukraynaya salam", C. Cahangirovun "Dostluq nəgməsi" süitası ifa edir.

1955-ci ildə Bakıda keçirilən sovet musiqisi festivalında simfonik orkestrin ifasında azərbaycan bəstəkarları – Üz. Hacıbəyov, Q. Qarayev, S. Hacıbəyov, F. Əmirovla yanaşı D. Kəbəlevski, İ. Ştoqarenko, İ. Peyko, V. Muxtarovun əsərləri səslənir. Niyazinin təfsirində iki monumental simfonik partitura – S. Prokofyevin VII simfoniyası və C. Hacıyevin Dördüncü Simfoniyası xüsusiə böyük maraqla qarşılandı. Azərbaycan Bəstəkarlarının I qurultayında orkestr fəal yaradıcılıq rejimində işləyir. Yeni nəfəs və ilhamla kollektiv Üz. Hacıbəyovun "Koroğlu" operacının uvertýurasını, F. Əmirovun, Niyazinin simfonik muğamlarını, R. Hacıyevin "Gənclik simfoniyasını", eləcə də bir sıra yeni əsərləri – S. Hacıbəyovun "Uvertýura"sını, N. Əlibəyeviç Hacıbəyovun "Balet süitasını", H. Rzayevin "Babek" simfoniyasını, A. Rzayeviñ skripka konsertini ifa edir. Qurultayın işində iştirak edən D. Şostakoviç və görkəmli musiqişunas V. Vinoqradov Niyazini həssas təfsirçi və yorulmaz təbliğatçı adlandıraraq qeyd edirlər ki, "o milli müəlliflərə bu cür mürəkkəb janrda fəal işləməyə imkan verir".

1956-ci ilin evvələrində simfonik orkestrin beynəlxalq müsabiqələr laureatları V. Mejanov (Çaykovskinin I f-no konserti) və V. Başkirovla (Mosart və Skryabinin f-no konsertləri) konsertləri böyük əks-səda doğurur.

1957-ci ildə Azərbaycan musiqisi dekadasının açılışında orkestr ilk dəfə olaraq Q. Qarayevin "İldirilmiş yollarla" baletindən süitanı, F. Əmirov və E. Nəzirovanın ərəb müvzularına konsertini, R. Hacıyevin Oratoriyasını, Ə. Abbasovun "Pöemasını", M. Əhmədovun "Uşaq süitasını" ifa etdi.



Əşrəf Qasanova

Orkestr məşhur ifaçılarla əməkdaşlığını davam etdirir. Bu dövrde orkestrlə Çaykovski adına Beynəlxalq müsabiqənin laureatı L. Vlasenko (Çaykovskinin I f-no konserti) və Lyu-Şi-Kun (Listin I f-no konserti) çıxış etdi. 1958-ci ildə də Bakıda keçirilən "Zaqafqaziya baharı" festivalında Q. Qarayevin, C. Hacıyevin, S. Hacıbəyovun, Niyazinin əsərləri ile yanaşı, C. Cahangirovun "Azad" operasından fragmentları ifa eddir.

1958-ci ildə simfonik orkestr Qərbi Avropa, rus və Azərbaycan bəstekarlarının əsərlərindən ibarət geniş və rəngarəng programla Türkmenistan, Qırğızistan, Özbəkistan, Qazaxıstan, Tacikistanda 20-dən artıq konsert verir.

1958-ci ildə Bakıda Böyük teatrın qastrolları zamanı Moskvadlı həmkarlar orkestrin fəaliyyətinə, ifaçılıq səviyyəsini yüksək qiymətləndirirlər. Böyük Teatrın baş dirijoru A. Məlik-Paşayev yazdı: "Mən ilk dəfədir ki, Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrini eşitmışəm. Mürekkeb partituraların texniki ifası baxımdan cılalanmış, emosional dolğunluğu ilə ifası hamımıza böyük təsir göstərdi. Niyazi kimi istedadlı baş dirijorun mütəmadi, gərgin fəaliyyətinin nəticəsində bu kollektivin parlaq geləcəyini əvvəlcədən görmək olar".

Orkestrin musiqiciləri əsasən konservatoriyanın və musiqi texnikumunun yetirmələri idilər. Onlar üçün orkestr böyük bir məktəb oldu: skripkaçı konsertmeyster B. Məmmədzadə, fleytaçı Ə. İskəndərov, truba çalan K. Babayev, trombonçalan Ş. Qurbanov, qoboyçalan F. Sadıxbəyov, arfaçalan A. Abdullayeva, violonçelçaları I. Turiç və Q. Krupkin, altist M. Rzayev. Sənət fəaliyyətinə orkestrdə başlamış bir çox musiqicilər sonralar SSRİ-nin aparıcı musiqi kollektivlərində (Böyük Teatr, SSRİ Dövlət simfonik orkestri, Leningrad Opera və Balet teatrının orkestri və s.) çalışırdılar. Hələ hazırda bu əlaqələrin coğrafiyası bütün dünyani əhatə edir. Bakı Musiqi Akademiyasının professorları Ə. İskəndərov, B. Məmmədzadənin həyatının böyük bir hissəsi orkestrlə bağlı olmuşdur. Təbiidir ki, orkestrin tərkibində nəsillər bir-birini əbəz edirdi. Lakin bu, orkestrin ümumi əhval-ruhiyyəsinə, iş qabiliyyətinə, ifaçılıq səviyyəsinə xələl getirmirdi. Veteranlar sənətinin sırlarını, orkestr duyumunu məmənnuniyyətlə gənclərə ötürür, varislik ənənələrini qoruyub saxlayırdılar. 50-ci illərin axırlarında ifaçılıq səviyyəsi simfonik orkestrə öz repertuarına dünya musiqisinin şedevrlərini, Listin "Faust" simfoniyasını, Mosartin "Rekviviym", I. S. Baxın "Matveyin əzabalarını" (A. Yurlovun rəhbərliyi ilə xor kapellasi ilə) yüksək səviyyədə ifa edir. Konsertlərin birində

Raxmaninovun "Bahar", Çaykovskinin "Moskva" kantataları da A. Yurlovun rəhbərliyi ilə xor kapellasi ilə birlikdə səsləndirilir.

1958-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunluyundə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının üç tamaşası ilə yanaşı, Dövlət Simfonik Orkestrinin də parlaq konsert proqramları paytaxt dinləyicilərinin mühakiməsinə verilir: Çaykovskinin IV simfoniyası, Raxmaninovun II f-no konserti (solist - T. Mahmudova), Q. Qarayevin "Alban rapsodiyası", Ü. Hacıbəyovun, S. Hacıbəyovun, F. Əmirovun, C. Hacıyevin əsərləri... Konsertlərin birində iştirak edən italyan dirijoru və pianoçusu K. Sekki yazdı: "Orkestrin çalğısını əsləb, ifaçılıq niyyətlərinin təravət və dərinliyi fərqləndirir."

1960-ci ildə Bakıda keçirilən Zaqafqaziya musiqi ifaçılarının I müsabiqəsində orkestr fəal iştirak edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, Niyazi istedadlı gənclərə həmişə himayədarlıq edirdi. O, konservatoriya tələbələri, uşaq musiqi məktəblərinin şagirdləri ilə çıxışlara xüsusi diqqət yetirirdi. Niyazinin təşəbbüsü ilə Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində müsabiqələr keçiriləndə də, bu müsabiqə qaliblərinin simfonik orkestrlə çıxışına maestro Niyazi həmişə özü dirijorluq edirdi.

1960-ci ildə simfonik orkestr rəngarəng repertuarla pərəctişkarlarını sevindirir: Şubertin "Tamamlanmamış simfoniyası", Mosartin sol minor simfoniyası, Veberin "Oberon" və "Azad atıcı" operalarına uvertyuralar, Beethovenin V fortepiano konserti, fortepiano, xor və orkestr üçün "Fantaziya" (solist - D. Başkirov). Orkestr tərəfindən ilk dəfə olaraq Q. Qarayevin "İldirimli yollarla" baletindən II sütanın, amerika bəstəkarı E. Mak-Dayelin II "Hindu süta"ından fragment-

lər, pianoçu Bella Davidoviç ilə C. Gersvinin fortepiano konsertinin ifa olunması, F. Əmirovun müəllif gecəsinin keçirilməsi Bakının musiqi həyatında əlamətdar hadisəye çevrildi.

Həmin ildə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri Çaykovski adına I Beynəlxalq müsabiqənin qalibi Amerikalı pianoçu Van Klibern ilə Şumanın və Raxmaninovun konsertlərini ifa edir. Fransız pianoçusu Monik da Iya Brüssolri orkestrlə Bakıda ilk dəfə olaraq K. Sen-Sassın Beşinci konsertini ifa etmişdir. 1960-ci ildə Dövlət Simfonik orkestri – respublikanın əmək-

dar kollektivi adına layiq görülür.

1965-ci ildə növbəti "Zaqafqaziya baharının"



Axad Israfilzade

açılışında zengin və yeni programla çıkış edən orkestri T. Xrennikov yüksək qiymətləndirdi. Orkestrin programlarına Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərləri – A. Məlikovun "Metamorfozlar", V. Adıgözəlovun skripka konserti, F. Əmirovun "Simfonik rəqsləri", R. Mustafayevin "Vaqif² və "Polad" operalarından parçalar daxil edilmişdi.

Məqalənin həcmi orkestrin bütün konsert programlarını əhatə etməyə imkan vermədiyinə görə ən mühüm tədbirləri qeyd etməklə kifayətlənilər.

1965-ci il. Türk bəstəkarları Adnan Sayqun və Camal Erkinin müəllif konsertləri: Adnan Sayqunun III simfoniyası, fortepiano konserti; C. Erkinin skripka konserti və II simfoniyası.

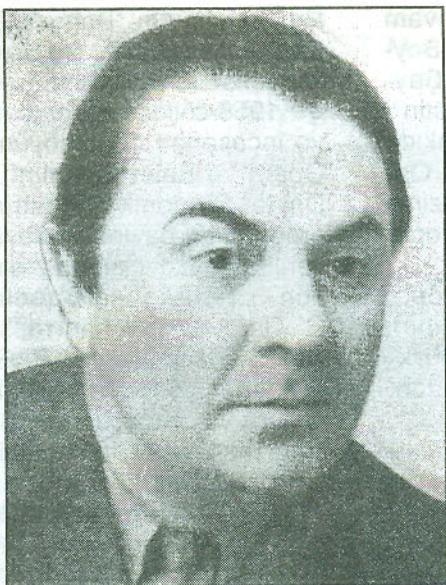
1965-ci il – Q. Qarayevin "Don Kixot" simfonik gravürünün ifası.

Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisi həmişə Dövlət Simfonik orkestrinin repertuarının özəyini təşkil etmişdir: tənqidçilər qeyd edirlər ki, dirijor Qarayev musiqisinin dramatik gərginliyini, F. Əmirov əsərlərinin lirik həyəcanını, C. Hacıyevin monumental freskalarının epik vüsətini, S. Hacıbəyovun partituralarının dolğun rəngarəngliyi əks etdirir.

Orkestrin baş dirijoru əvvəller çalınmış, dinləyici rəğbətini qazanmış bir səra əsərlərə yenidən qayıdır, hər dəfə onların traktovka və ifasında yeni cizgiləri üzrə çıxarırdı. Orkestr yenidən Çaykovskini, Skryabini ifa edirdi.

1966-ci ildə Niyazinin dirijoruğu ilə simfonik orkestrin konsertlərinin birində milli fortepiano ifaçılıq məktəbinin ulduzu, o zaman hələ konservatoriyanın tələbəsi F. Bədəlbəyli Sen-Sansın II fortepiano konsertini ifa etmişdir. Simfonik orkestrin çıxışları Azərbaycanın əskər payonlarını, müxtəlif müəssisələrini, hərbi hissələri əhatə edir, uşaqlar və tələbələr üçün hər ay abonent konsertləri, müharizələr təşkil edilirdi.

1968-ci ildə Simfonik orkestr Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayına hairlaşır. Türkmenistanda gastrol səfərində olur. Bu mövsümdə orkestr Bethoven ırsınə xüsusi diqqət yetirir: Bethovenin V, VIII simfoniyaları, "Eqmont", "Koriolan" simfonik uverturyada, türk pianoçu A.



Cinqiz Hacibeyov



Faiq Mustafayev

Sarıça ilə IV fortepiano konserti ifa olunur.

70-ci illərdə simfonik orkestrin fəaliyyətində maarifçilik, təbliğatçılıq cəhətləri güclənir. Belə ki, o dövrde respublika rəhbərliyi – Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə hər ay hökumət və partiya fəalları üçün simfonik konsertlər təşkil edilirdi. Konsertlərin programları rəngarəng idi: burada həm dünya musiqi klassikası, həm müasir, həm də azərbaycan musiqisi təmsil olunurdu. Ümumiyyətlə, 70-ci illərdə simfonik orkestr bütün rəsmi bayramlar, ən müxtəlif məqsəylə və səviyyəli tədbirlərin əvəz olunmaz iştirakçısı idi. Partiya-təsərrüfat fəalları üçün təşkil olunan konsertlərdə musiqişunas J. Dozorseva da ön söz ilə çıxış edirdi. O illəri moskvalı mühəzirəçi belə xatırlayırdı: "...Hər konsertin programını biz bir ay əvvəldən müzakirə edirdik, maestro hər konsert programına mütləq azərbaycan musiqisini daxil edirdi". 1971-ci ildə Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri ilə M. Rostropoviç çıkış edir. 1976-ci ildə orkestr japon dirijoru Koqası Morinin rəhbərliyi ilə Mosartin, Bethovenin əsərlərini ifa edir. Orkestrin çıxış edən macar dirijoru Vladimir Valeki də musiqisevərlər böyük rəğbətlə qarşılıyır. Məhz bu qövrədə Niyazinin təşəbbüsü ilə Üzeyir Hacıbəyovun doğum günü 18 sentyabr Musiqi günü elan edilir. Bu gün keçirilən bayramda həmişə dahi Bəstəkarın adını daşıyan konservatoriyanın (indiki Bakı Musiqi Akademiyasının) qarşısında mütləq Azərbaycan Simfonik Orkestri çıkış edir. 70-ci illərin daha bir neçə əlamətdar musiqi tədbirlərini sadalayaq:

1972 – Niyazinin 60 illik yubileyi, 1974, 1979 – Azərbaycan bəstəkarlarının IV, V qurultayları, 1975 – Üzeyir Hacıbəyovun 80 illiyi.

1982-ci il Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrin tarixində əlamətdar bir tarixdir. Bu ildə orkestrin 60 illiyi, Niyazinin 70 illiyi və yaradıcılıq fəaliyyətini 50 illiyi böyük təntənə ilə qeyd olundu. Azərbaycan Respublikası Ali Soveti Rəyasət heyətinin fərmanı ilə orkestr ifaçılarının böyük bir qrupu fəxri adlarla təltif olunur. Mətbuatda orkestrin yubileyi geniş işıqlandırılır, qəzet və jurnallarda çoxsaylı məqalə və materiallar çap olunur. O dövrde "Kommunist" qazetində "Azərbaycan simfoniyası" başlığı verilmiş yubiley

məqalələri ifasında mayestro Niyazinin "Milli mədəniyyətin fəxri" məqaləsi mərkəzi yer tuturdu. O, orkestr tarixini əlamətdar hadisələri işqlanlırlı. Çaykovkinin V simfoniyasının ifası ilə səhnəyə qədəm qoyan Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin püxtələşməsi mərhələlərini sadalayan mayestro müxtəlif illərdə bu kollektivdə işləyən, əməkdaşlıq edən peşəkarların, ifaçıların adlarını sadalayırdı.

¹ Dekada ərzində həmçinin C. Haciyevin İV simfoniyası, Q. Qarayevin "Alban rapsodiysi", F. Əmirovun "Şur" simfonik müğəmi və b. əsərlər də ifa olunmuşdu.

ƏDƏBİYYƏT:

1. Е. Абасова, К. Касимов. – Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. Б., 1970.
2. Музыка Советского Азербайджана в дни Отечественной войны. – Б., 1945.
3. С. Керимов – Художник удивительного таланта. Б., 1972.
4. Маэстро Ниязи. Воспоминания, статьи, письма. – Б., 1987.
5. Азербайджанская Государственная Филармония имени М. Магомаева. – Б., 1959.
6. Niyazi – "Milli mədəniyyətin iftixarı" – "Komunist" qəzeti, 16.07.82.

ÇARDAS VƏ MARKALAR VƏ YAXUD MARKALARDA ƏKSİNİ TAPAN MACAR RAPSODİYASI

Eldar İSKƏNDƏROV

Eranın IX yüzilliyyində Dunay (Tuna) sahillərində oxşarsız dili və musiqi folkloru ilə bütün Avropanan seçilən böyük bir «etnik ada» yarandı. Uralda axtarır və həmin etnik birliyin Şərqi Avropana finn-uqor və türk tayfalarının qaynayıb-qarışmasından törediyini iddia edirlər. Doğrudan da türk tayfaların Böyük Köçü yolunda əski macar xalq melodiyaları ilə qohum mari (çeremis), ud-murt, çuvaş, mordva, xanti və mansilərin musiqi folkloru «adacıqları» indi də yaşamaqdadır. Macar musiqişünaslığı, lap özülü qoyulduğu andan milli folklorun Şərqdəki köklərinə maraq göstərir və göstərməkdədir.

Əski macar müsiqisinin qaynaqları görüntüləri heç də tam, bitkin deyil. Bəzən bizlərə elə gəlir ki, macar musiqi folklorunda biz ən əski türk-monqol və finn-uqor ənənələrini aydın eşidib duyuruq (pentatonika və pentakord üslubu).

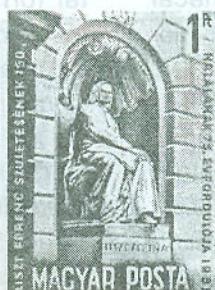
Macar xalq ağılarının melodiyaları sibirdəki xanti və mansilərin musiqi folklorunda yaşayır. Noqay, tatarları, başqurdalar və, hətta, Anadolu türklərinin xalq mahnları ilə oxşarlıqlar macar folklorunun qan yaddaşında Asiya xatirələrinin uyuduşunun göstəricisidir. Yəni əslində, macar musiqi mədəniyyəti əski şərq musiqi mədəniyyətinin qərbə doğru irəliləmiş ən uzun qoludur. Həmin mədəniyyət və onun mulodiya çevrəsi uzun zamanlar Avropa ənənələli yabancı olmuşlar. Digər tərəfdən Qərbi – Avropa xalqları və slavyan-

larla qonşuluq macar musiqisinin intonasiya özünləne təsir etməyə bilməzdi.

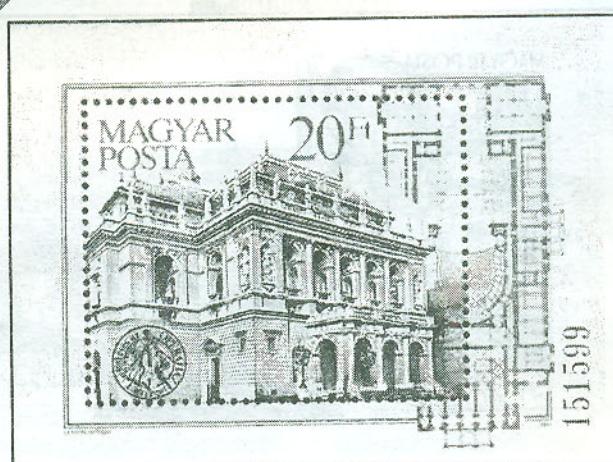
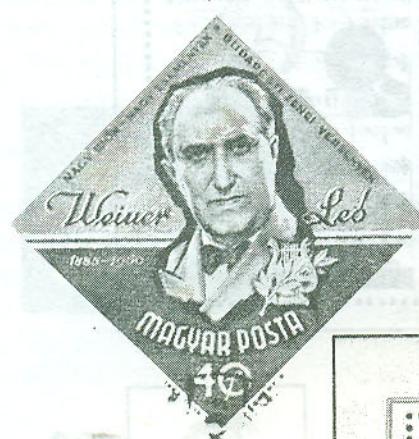
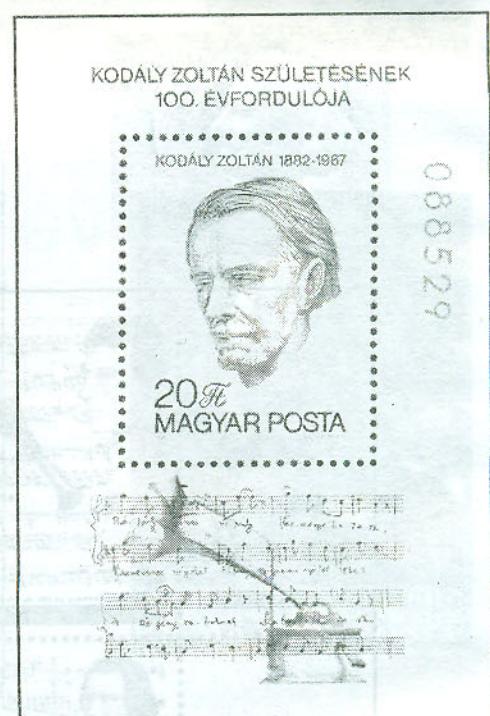
Təqdim edilən ilk 3 markada orta yüzilliklərdə şəhər musiqiçilərinin çaldığı musiqi alətləri eks olunub. Artıq XV-XVI yüzilliklərdə macarlar İtaliya, Fransa və Polşada çoxsəsliliyin xor və instrumental formalarını mənimsəyirlər. Tanınmış macar musiqiçisi və şairi A. S. Molnar (4-cü marka) fransız psaltırını (zəbur kitabını) ilk dəfə macar dilinə çevirmişdir.

XVII yüzilliyin sonunda köçəri musiqiçilərin – macar köçərilərinin – qaraçılın təsiri ilə yeni musiqi üslubu meydana gəlir. Macar qaraçısı Yanoş Bixari (5-ci marka) 1801-ci ildə Peş şəhərində orkestr yaradır və həmin kollektiv üçün mahnı və rəqs melodiyalarını işləyir. Cox şidirgi skripkaçı olan Y. Bixari 80-dən artıq əsərdə verbunkoş üslubunu son dərəcə yetkinleşdirir ki, sonralar onun əsasında çardaş janrı yarandı. Verbunkoşun mahiyyəti hələ lazımlı şəkildə öyrənilməyib, lakin burada əski xalq rəqsleri (haydut və çoban rəqsleri) ilə yanaşı müsəlman sərginin və digər üslubların təsiri duyulur. Verbunkoş dil-üslubu rəmzlər, bədii surətlər və qeyri-adi melodik «gəzismələrlə» zəngindir.

İlk önce verbunkoş üslubu Y. Haydn və V. A. Motsartın, daha sonra isə Dittersdorf, L. Beethoven, K. M. Veber, F. Schubert, H. Berlioz və ən, nəhayət, İ. Brangs kimi bəstəkarların yaradıcılığı-







ında getdikçe daha dolqun eks olunub. Y. Haydnın «Macar rondosundan» tutmuş İ. Bramsin «Macar rəqsleri» və fortepiano üçün sonatasına dək.

Daha sonrakı 2 marka macar operasının yaradıcısı Ferents Erkellə bağlıdır. İtalyan və fransız opera ənənələrindən faydalanan F. Erkel öz macar operalarında verbunkoş və xalq mahnı melodiyalarına geniş yer vermişdir. F. Erkelin vətənpərvər ruhlu və tarixi məzmunlu operalarında macar xalqının azadlıq uğrunda yadəlliirlə mübarizəsi öz eksini tapıb.

Macar musiqi mədəniyyətinin irəliləyişində Esterxazi knyaz nəslinin fealiyyəti danılmazdır. Həmin nəsildən bir çoxları opera truppası və orkestr saxlamış, bəzən özləri də musiqiçi olmuş və tanınmış sənətkarlara havadarlıq etmişlər. Tanınmış Avstriya bəstəkarı Y. Haydn 30 il ərzində Esterxazi Saray kapellasının bədii rəhbəri və dirijoru işləmişdir. Məhz Esterxazi knyazlarının qoyun sürürləri baş baxicisinin ailəsində dünyaya gəlmiş bir oğlan uşağı 9 yaşında artıq öz dövrünün ən tanınmış pianoçularını üstələməyə başladı. Dahi macar Ferents List öz dövründə dünya musiqi mədəniyyətinin ən sayiman simalarından idi: simfonik poema janrı, çağdaş fortepiano və dini məzmunlu musiqi onun adı ilə bağlıdır (17 marka və kükük vərəq).

Sonrakı gələn marka 1875-ci ildə Budapeştə əsası qoyulmuş macaristan musiqi akademiyasının 100-illik yubileyi ilə bağlı buraxılmışdır. Həmin akademiyanın ilk prezidenti Ferents List, ilk bədii rəhbəri isə Ferents Erkel olmuşlar.

F. Listin çağdaşı Mixay Moşonyi haradasa onun əleyhdarı sayılı bilər. Çox gözəl kontrabass çalan, musiqiçi-publisist (Macaristanda ilk musiqiçi qəzetin təsisçisi və redaktoru) və bəstəkar kimi Moşonyi milli köklərə daha yaxınlığı və ümumavropa ənənələrindən daha uzaqlığı ilə seçilədə, Macaristanda romantizm meyarlarının ən yenilməz müdafiəçisi idi. (sıradaqı marka).

1848-1849-cu illər inqilabının iştirakçısı, macar bəstəkarı Karoy Qoldmark milli musiqidə Şərq mövzularından faydalılmışdır. O, «Şakuntala» uvertürası və «Bilqeyis»(«Səba padşahı») operaları ile ad çıxarmışdır ki, sonuncudan səhnə avia markasında öz eksini tapıb.

Vyana operettası janrinin biçimlənməsində macar bəstəkarlarının ən sanballı xidmətləri var. Ferents Leqar inacar olduqça şən və yelbeyin

operettalarında musiqi dili ilə ən yüksək insani yaşantıları gərcəkləşdirə bilib və bunun nəticəsində onun yaratdığı surətlər ölməzdir. Avstriya markası bizlərə F. Leqarın «Şən dul qadın» operettasında baş qadın qəhrəmanı – Qanna Qlavarini təqdim edir.

XX yüzəlliin başlancığı öz yaradıcılıqları ilə hətta hazırlı çağdaş musiqinin irəliləyişinə yön verən yeni macar bəstəkarlarının sənət meydandasında ilk addımları dövrudur. Onlar milli ideyaların XIX yüzilliə xas olan ifadə yollardan, ceynənmış romantik meyarlardan təngə gələrək musiqi sənətinə yeni nəfəs gətirmişdilər.

Bela Bartok – dahi bəstəkar, pianoçu və Macaristan, Rumınıya, Slovakiya, Serbiya, Bolqarıstan, Ukrayna, Horvatiya, Türkiyə və əreb ölkələri folklorunun ən tanınmış araşdırıcısidir (3 marka və bir blok). Onun musiqi yaradıcılığı folklorun ən əski və dərin qatlarından qidalanan qeyri-adi melodika və ritmlə seçilir. Bela Bartokun bir sıra əsərləri, o cümlədə «9 sehrli maral» kantatasının klaviri (blok) və «Göysəqqallı hersoq» operası macar markalarında öz eksini tapmışlar. «Ağadan düzəldilmiş şahzadə» baletindən səhnə isə Mongolustan miniatüründə öz eksini tapıb.

B. Bartokun ən yaxın dostu və silahdaşı Zoltan Koday onun araşdırımlarını davam etdirməkə yanaşı, özünün yadda qalan əsərləri ilə macar musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmişdir. 1982-ci ildə çıxan blok onun xatirəsini yad edir.

1963-cü ildə Macaristan pöctü ilə buraxılan Budapest musiqi akademiyasının professoru, romantik simfonik poemalar və kameral əsərlərin müəllifi Leo Veynerin də xatirəsinə əklil qoydu.

Macaristanın bugünkü musiqili həyatı filatelist materialarda öz geniş eksini tapıb. Sıradakı markada ölkənin musiqi incəsənətinin yüksəlşinin rəmzi kimi violonçelli qız təsvir olunub.

Macaristan opera teatrını da markalarda təniməq olar. I miniatür teatrın memarı Mikloş İblə, 1984-cü ildə buraxılan blok isə opera teatrının açılışının 100 illiyinə həsr olunub.

Məhz markalarda öz musiqisini geniş və çoxqalarlı «səsləndirdiyinə» görə Macaristan ən filatelist ölkələr arasında sayılı yerlərdən birini tutur.

(Ardı var)

Musiqisünaslığın aktual problemləri

МАРК АРАНОВСКИЙ О ПУТЯХ ИССЛЕДОВАНИЙ *(Интервью)*

Анна Амрахова: Марк Генрихович, согласны ли Вы с тем, что в последнее время семиотика несколько сдала свои позиции как методология гуманитарного знания?

Марк Генрихович: В последние годы семиотика действительно несколько отступила на задний план, и не только в музыказнании (здесь ее заслуги весьма скромны), но и в других гуманитарных науках, причем как раз в тех которые создали «структуралистко-семиотический бум» 50-70-х годов XX века, а именно в литературоведении. В этом есть своя закономерность. Известный структуралистский крен перерос в моду, а мода и наука - две вещи несовместные. Структуралистские подходы применялись порой без достаточных на то оснований во всех отраслях искусствознания, что порой вызывало негативную реакцию и давало повод традиционалистам для иногда оправданной критики. Вместе с тем надо признать, что структурализм открыл перед искусствознанием новые горизонты, дал мощный толчок исследованиям художественных текстов, их специфики, и сделанное в те годы, скажем, Бартом, Кристевой, Тодоровым, всей французской семиологической школой, стимулируемой во многом исследованиями Романа Якобсона, а также нашими исследователями, прежде всего, Бахтиным, Лотманом и его школой - все это вошло в золотой фонд науки об искусстве, позволив понять те его стороны, которые до тех пор оставались в тени. При всей закономерности ухода семиотических методов в тень, об этом все же нельзя не пожалеть. Дело в том, что, какова бы ни была судьба научного метода, само явление знака ведь исчезнуть не могло. Человеческое общество существует и развивается во многом благодаря знаковым системам, являющимся необходимым условием любой коммуникации. Это относится и к искусству, которое тоже представляет собой особый вид коммуникации и потому нуждается в знаковых структурах, хотя функционируют они в искусстве в целом и в каждом его виде иначе, чем, скажем, в вербальном языке. А коль скоро существует явление, должен существовать и научный метод, созданный для его изучения. Вот почему уход семиотики с авансцены гуманитарной науки достоин сожале-

ния. Смена научных парадигм, как это убедительно показал Кун, вещь нормальная и встречается и в естественных науках. И все же в гуманитарной этот процесс во многом подвержен веяниям моды. Не столь тесно связанная с фактами и большей степени являющаяся областью теоретической интерпретации, гуманитарная наука легче поддается влияниюм новоявленным философским направлениям, смене аналитических парадигм, точек зрения и т.п. Это, бесспорно, один из недостатков гуманитарных наук. Тем не менее следует признать, что, несмотря на смену структурализма постструктурализмом, первый вне всякого сомнения сказал свое веское слово и создал свою методологию анализа художественного (и не только художественного) текста, воздействие которого ощущимо до сих пор.

С музыказнанием дело обстояло многое сложнее. Прежде всего структурализм родился в контексте исследований совершенно иных художественных реалий, и потому его перенос на почву музыкального искусства многим не показался органичным. И в самом деле, применение структуралистко-семиотического подхода требовал весьма тщательного внимания к специфике музыки, что далеко не всегда учитывалось. Факты неразборчивого применения структуралисткой терминологии равно и квазиструктуралистских известны. Все это вело, к сожалению, к искажению методов и, соответственно, их дискредитации. Между тем актуальность в применении семиотики в музыковедческих исследованиях была несомненной. Дело в том, что сам феномен семиозиса известен в музыке с древности. Достаточно вспомнить о семантике древнегреческих ладов, риторических фигурах, традициях пародии, теории аффектов, феномене музыкальной темы и способах ее развития (по сути, отношения к ней, выраженного на формальном уровне), технике лейтмотивов, монотематизме, наконец, о различных видах апеллятивной техники (неоклассицизме, полистилистике) в музыке XX века, чтобы понять и масштаб явления, и разнообразие его исторических форм. Более того, феномены музыкального языка и музыкальной речи требовали выработки новых, отличных от литературоведческих, подходов, осо-

бых методов анализа музыкального текста, но прежде всего необходимо было доказать, что сами понятия музыкального языка, музыкальной речи, музыкального текста - не метафоры, а законные научные термины. Для этого требовалась работа, а для работы нужно было время. Между тем «погода» в гуманитарной науке вновь стала меняться. Еще мало что было сделано, исследования, в сущности, только начинались, а критика, а скептический взгляд на структурализм все более утверждалася. И здесь оказались органические недостатки нашего, советско-российского музыказнания. Порой устремляясь за модой, идущей, как правило из-за рубежа, мы просто не поспеваем за ее сменой. Мы начинаем делать в духе моды с большим опозданием, а современными стараемся успеть стать во время. В результате если кто-то что-то и успевает сделать, то мы упускаем такую возможность. Отсюда поверхностность многих наших музыкально-семиотических штудий. Мы порой походим на человека, который едва успевает пригубить бокал, как ему предлагают кофе. Этому провинциализму, этой вторичности нашей науки необходимо активно противостоять, отдавая себе отчет в том, что само явление музыкально-семиозиса никуда не могло исчезнуть. Более того, факты развития музыки во второй половине XX века, относящиеся к практике авангарда и, особенно, поставангарда, указывают на то, что новые техники во многом по-своему использовали его потенции.

АА: Не исчез и смысл....

МГ: Разумеется. И все же сделанное исследователями и за рубежом, и у нас было, конечно, небесполезно. Высказаны продуктивные идеи, предложены различные методы, открыта принципиальная возможность соединения теоретического музыказнания с семиотикой, а через нее - с лингвистикой, нейролингвистикой, психологией и т.д. Не все идеи и методы получили развитие, но опыт не пропал даром. Кроме того, мы иначе стали смотреть и на собственные традиции. Вспомним хотя бы исследования Асафьева. Ведь он отталкивался от современных ему социолингвистических работ и шел, в сущности, в том же направлении. Правда, ему не хватало четкости метода, ясности терминологии, но в музыке романтической эпохи он искал типологических сходств. Это было ново уже потому, что романтический стиль был в силу специфики своей художественной идеологии, был ориентирован на противоположное - на различие, на неповторимости индивидуального (идеостиль), на то, чтобы не обозначать (вспомним риторические фигуры эпохи барокко) а выражать. Асафьеву не удалось создать целостную теорию, но высказанные им гипотезы оказались плодотворными и в чем-то даже предвосхитили искания структуралистов. Суть, однако, заключалась в том, что в фундаменте «музыкальной выразительнос-

ти» музыки 19 века лежали те же риторические фигуры, те же явления музыкальной речи, классификацией которых по значению занимался еще Маттезон. Но постепенно они все далее уходили от своих первичных, даже вторичных значений и становились просто музыкальной «лексикой вообще», хотя если попытаться снять эти позднейшие наслоения¹, то открываются подчас очень далекие истоки многих привычных для нашего слуха интонационных элементов музыкальной речи. В этом состоит, на мой взгляд, суть *этимологических* исследований, значение которых мне хотелось бы подчеркнуть.

АА: Вы произнесли очень важное слово – *этимология*, которое для меня лично характеризует в Вашей последней книге («Музыкальный текст») переход от анализа знака – к анализу слова. Ведь «слово» гораздо более тонкий организм для анализа тех смыслонесущих процессов, которые происходят в музыке. Сугубо знаковая ипостась – вне концепта слова – не всегда может определить процесс происхождения музыкальных лексем, в конечном итоге – музыкального смысла. Вы в своей последней книге открываете новые горизонты исследовательской мысли, новые пути развития музыказнания именно в области музыкальной этимологии. Не могли бы Вы чуть-чуть подробнее остановиться на той проблематике, которая занимает Вас сегодня?

МГ: Для того, чтобы понять роль подобных исследований, необходимо прежде всего очертить сферу их компетенции. А для этого, в свою очередь, надо применить к музыке идущее от теории Соссюра различение языка и речи, а применительно к нашему случаю – музыкального языка и музыкальной речи, и при этом отнести к этим терминам вполне серьезно. В этом случае перед нами открываются два совершенно разных направления семантических исследований. Первое будет связано с пересечением грамматик музыкального языка и контекста, а второе – с особенностями структуры и функционирования музыкальной речи. Так вот этимологические исследования относятся к изучению механизмов функционирования именно музыкальной речи, а точнее ее лексики. Таких исследований пока единицы, но они представляются мне весьма перспективными. Если же ввести их в контекст методов, связанных с интертекстуальными взаимодействиями, то здесь могут открыться весьма широкие перспективы изучения исторического развития музыки различных эпох.

А.А. Не могли бы Вы подробнее остановиться на проблеме музыкальной семантики?

МГ: Это очень сложная и пока еще мало разработанная область. Все просто, пока мы имеем в виду случаи прямой символизации элементов музыкальной речи или символизации в сочетании с признаками иконических значений. Например: те же риторические фигуры, лейтмотивы (скажем у

Вагнера, Листа), или черты изобразительности, которые включаются в символизацию (скажем «Море» Дебюсси, многие фрагменты музыки Римского-Корсакова и т.п.). Но все стремительно усложняется. Как только мы уходим от этих элементарных случаев и переходим к обычной музыкальной ткани, не обладающей подобными свойствами. Мы хорошо отдаём себе отчет в том, что каждый элемент такой ткани для нас *что-то означает*, наш аппарат восприятия настроен на элементы музыкального языка и музыкальной речи и потому реагирует на это *что-то*. Однако вербализовать улавливаемое нашим аппаратом восприятия значение, как правило, мы не можем (если не иметь в виду такие особые случаи, как риторические фигуры, лейтмотивы, элементы музыкальной изобразительности, которые можно трактовать в качестве знаков-иконов). Вот этот разрыв между *пониманием* музыки и невозможностью понимаемое *вербализовать*, свидетельствует о том, что мы имеем дело с *внепонятийной информацией*. В этом и состоит главная трудность. Другая заключается в том, что в отличие от произвольности значения слова (в соссюровском смысле) каждый элемент музыкальной ткани существует только один раз, уникален; означаемое и означающее неразрывно слиты в нем в некий единый феномен. Одно и то же слово может встречаться в речи бесчисленное количество раз. В музыке это правило не является нормой. Повторы, конечно, есть, сходства легко улавливаются слухом. Мы без труда устанавливаем стилевую принадлежность музыки (например, «музыка барокко»), что говорит о сильнейших тенденциях стереотипизации лексики музыкальной речи. Но даже этот очевидный факт не позволяет нам переводить музыкальные значения на язык слов. Такого перевода нет и не может быть в принципе. Такая семантика является только *интрамузикальной*, и для ее изучения надо находить особые исследовательские инструменты, поскольку действует она в границах музыкального языка, точнее, на пересечении грамматик музыкального языка и контекста. Парадигматика музыкальной речи, ее лексемы, обнаруживают принципиальную способность к проникновению в сферу *экстрамузикальной* семантики, во всяком случае обладает такой виртуальной возможностью. Выход же в *экстрамузикальную* область становится тем вероятнее, чем крупнее единица музыкального текста.

Правда, далеко не все считают, что музыке доступна область *внемузикальных* значений. Спорить с этим заблуждением бесполезно. Надо лишь помнить историю. Музыка слишком долго обслуживала духовные и практические потребности общества, чтобы не обрести способность по-своему реагировать на внешний мир. Вспомним, что эстетические функции, имманентные значения она обрела сравнительно недавно - где-то на рубеже

18 и 19 веков. А до этого выполняла свою важную роль в церкви, в церемониях, в танцах, активно сотрудничала с поэзией в вокальных жанрах, активно участвовала в создании оперных и балетных спектаклей, и всюду должна была реагировать на то, что ею не было, что заключалось в каноническом тексте литургии, театральном либретто, тексте песни, в событиях того или иного церемониала. Так что попытки отрицать *внемузикальную* семантику музыки всегда выглядят несостоятельной. Вопрос заключается не в том, имеет или не имеет музыка *экстрамузикальную* семантику, а в том, *как, каким образом* ее объяснить, то есть как найти тот механизм, благодаря которому музыка обретает внутренний, семантический контакт с внешним миром. Это тоже весьма достойная и отнюдь не легкая область исследований.

АА: Марк Генрихович, вы говорите о стереотипизации музыкальной речи. Распространяется ли эта тенденция на все стили, скажем, на музыку классицизма или романтиков?

МГ: Полагаю, что распространяется и не только на классицизм или романтизм, но даже на авангард. Причем, эти процессы в разных стилях протекали по-разному. Можно констатировать единую для всей европейской музыки тенденцию: от общего к индивидуальному. Даже если взять только область актуального наследия - скажем, от барокко до авангарда, - то можно заметить, как постепенно в стиле европейской музыке нарастили центробежные тенденции. Наиболее выраженные формы они приобрели в эпоху романтизма; в начале XX века получили мощное ускорение, а во времена послевоенного авангарда индивидуальный облик должен был иметь уже каждый опус. Впрочем, это было свойственно уже Стравинскому. И все же сквозь индивидуальные различия можно «прослушать» некие общие формы «музыкальных речений» (если пользоваться выражением Асафьева); как я пытался показать в книге, которую Вы упомянули, многие музыкальные лексемы, во-первых, имеют очень давние корни, подчас восходящие к музыке раннего средневековья, а во-вторых, одним из механизмов их распространения является непрерывные процессы *межтекстовых взаимодействий*.

АА: Реконструкция этого исторического пласта производит сильное впечатление.

МГ: Здесь, действительно, приходится заниматься реконструкцией, «перемалывать» несметное количество текстов и устанавливая парадигматику музыкальной речи.

АА: Чутьоку изменим ракурс вопроса: что оказалось неподвластным музыкальной семиотике?

МГ: Музыка многогранна, ее сущность не может исчерпать ни один научный метод. Вот почему протекавшие в недавнем прошлом споры относительно преимуществ того или иного мето-

да («целостный» или «ценностный»? традиционный или шенкеровский? психологический или социологический? и т.п.) всегда казались мне надуманными и наивными. Каждый метод нацелен на решение определенного круга задач и за его пределами теряет смысл. Это относится и к семиотике. Трудности ее применения к музыке связаны с фундаментальными противоречиями между некоторыми существенными сторонами специфики музыки и классической интерпретацией знака. Согласно последней знак, во-первых, стабилен, во-вторых, дискретен, в-третьих, локализован в пространстве и времени, в-четвертых, вследствие наличия в языковой системе некоторого инвентаря знаков, обладает выраженной тенденцией к повторению и устойчивым формам комбинаторики. Между тем все элементы музыки подвержены изменениям, сама музыка основана на постоянном преодолении дискретности единиц континуальностью общего движения; кроме того, в ней, несмотря на наличие определенных пространственных характеристик, бесспорно главенствуют временные, в силу чего любая локализация структурных единиц приобретает черты условности; наконец, хотя повтор выражен в музыке чрезвычайно сильно (на всех уровнях: от текста до стиля, от стиля до стилевых взаимодействий), он имеет особый статус, ибо не связан с наличием какого-то конечного «словаря». Но все эти различия говорят не о ненужности семиотического подхода к музыке, а о том, что, будучи применен к музыке, он должен обрести свою специфику, создать свой инструментарий. Более того, я совершенно уверен, что, поскольку мы имеем здесь дело с особой, внепонятийной информацией, музыкальная семиотика способна открыть нечто новое и в самой информации, и в способах ее передачи, и в области духа в целом.

Я убежден, что возможности музыкальной семиотики не исчерпаны. Если говорить честно, что мы к настоящим исследованиям в этой области еще и не приступали. Высказаны лишь самые первые и самые общие соображения. Исследования же должны вестись на базе изучения больших массивов музыкальных текстов. Прежде чем закрыть эту книгу, надо ее прочитать, а мы только ее перелистали. Более того, я убежден, что музыка поможет открыть новые виды информации - внепонятийной, - и виды знаков с размытыми границами и текучей структурой. Одним словом, здесь есть еще не использованные возможности.

АА: Значит ли это, что эстетика потеряла для Вас самоценность не только как «наука о прекрасном», но и как род художественной деятельности вообще?

МГ: Да, это так, и причем довольно давно. Эстетику скомпрометировал «марксистско-ленинский метод». Долгие годы наша эстетика занималась просто толчением воды в ступе. Этим занимались охотно, безнаказанно, в дали от материала искус-

ства, а потому и малопродуктивно.

АА: Сегодня, в ситуации, которая может быть спровоцирована общей постмодернистской парадигмой, размыты все границы определений, оценок и даже сущностных критериев познания. Допустим, считается, что размягчены грани бинарных оппозиций: сплошь и рядом существуют явления, в которых трудно точно дифференцировать «белое» и «чёрное», «добро» и «зло»... В этой ситуации – что может обогатить семиотический подход?

Была герменевтика – как оказалось – самая ненаучная из методологий – и это уже устоявшееся мнение в науковедении. Но после находок герменевтики уже невозможно относиться к интерпретации только лишь как к науке. Не возникла ли необходимость «прививки» семиотике иных познавательных методов, не наступила ли пора каких-то гибридных конструкций разных методологий на новом этапе развития и музыкального языка, и искусства вообще, и искусства толкования в частности? Или Вы считаете, что семиотика должна оставаться в первозданной чистоте своих постулатов?

МГ: Это невозможно. Со времен Пирса и Морриса семиотика сильно изменилась, и не последнюю роль сыграли в этом ее приложения, в частности, к литературе, живописи, киноискусству, иным сферам человеческой деятельности. Семиотика уже давно лишилась своей первозданной чистоты. Наиболее естественным было ее соединение с логикой, лингвистикой, затем с психологией, философией, искусствоведением. Именно потому что сфера функционирования знаков и знаковых систем очень широка, семиотика давно уже стала областью междисциплинарных исследований. И в этом состоит, на мой взгляд, залог ее дальнейшего развития. Во всяком случае, повторяю, возможности семиотических исследований в области семантики, смысла еще не исчерпаны.

АА: Относится ли это и к формированию музыкального стиля?

МГ: Думаю, что относится. И прежде всего потому, что именно семиотический подход к музыкальным текстам позволяет разграничить два различных явления: музыкальный язык и музыкальный стиль. Мне уже приходилось писать о том, что стиль свидетельствует об историческом состоянии музыкального языка. В упомянутой Вами книге я возвращаюсь к этой проблеме и пытаюсь доказать правомерность и даже необходимость такого различия на примере одного из анализов.

АА: Одно из главных направлений Ваших последних изысканий в музыкоznании – область деривационных процессов, т.е. образование музыкальных лексем. Читая литературу о производной лексике в лингвистике, я, кажется, у Ю. Карапулова встретила очень интересную мысль о том, что собственно производная лексика – это ассоциативный уровень словесного обихода. (Не случайно в любом языке про-

изводная лексика занимает около 60% всего словарного запаса). Автор же, как Личность, начинается «по ту сторону» обыденности. Ваша реконструкция тех лексем, которую Вы произвели по поводу произведения Бетховена – уникальна. Но не менее интересной представляется проблема поисков и нахождения индивидуальных способов музыкального словообразования. Вы не ставили перед собой задачу соединения словаобразования и стилеобразования? Как, почему вот это «слово» - в контексте определённого стиля - Бетховена сделала Бетховеном?

МГ: Стилеобразование и то, что Вы называете «словообразованием» - явления очень близкие. Стиль - явление музыкальной речи, хотя базируется на системе музыкального языка. Музыкальные лексемы образуются в процессе создания конкретного музыкального текста и во многом определяют его стиль именно как состояние музыкального языка. Рассмотрев лексемы главной партии 5-й Сонаты, я убедился в том, что все они имеют очень давнее происхождение, что авторство ни одной из них не принадлежит Бетховену. Тогда явилось предположение, что если не сами лексемы, то, по крайней мере, их отношения, быть может, являются неповторимо бетховенскими. В принципе это предположение оказалось верным. Но только в самой общей своей форме. Я был поражен, когда обнаружил сходный тип движения музыкальной мысли в одной из сонат Ф.-Э.Баха. Значит, «по наследству» передается не только лексика, но и способы ее сочетаний, так сказать, «фразеологические обороты» сам. Но что бесспорно, так это то, что Бетховен превзошел своего предшественника мерой насыщенности текста, количеством событий, сжатием информации, повышением информационной ёмкости. Лексические элементы так плотно пригнаны друг к другу, что из них возникают такие соотношения, которые моделируют принципы сонатной формы на микроуровне. Это, как известно, очень характерно для тематизма Бетховена.

АА: По-моему, у В.Ерохина это называется симфоническим модусом?

МГ: Возможно. Во всяком случае о «симфонизме в тематизме» Бетховена писали Л.А. Мазель, В.П. Бобровский. Здесь дело немного в другом. Речь идет не о том новом, что привнес Бетховен в понимание музыкальной темы, а, наоборот, о том «старом», чем он воспользовался. Это иной, этимологический аспект, о котором мы уже говорили.

АА: Марк Генрихович, в своей книге Вы достаточно подробно освещаете соотношение «своего-чужого» в лексике И.Стравинского. Интересно, Вы дифференцируете способы деривации в неоклассицизме и постмодернизме?

М.Г.: Думаю. Что это не одно и то же. Неоклассицизм, конечно, подготовил такие явления постмодернизма, как полистилистика, но между ними огромные различия. Неоклассицизма моделировал тот или иной стиль прошлого, оставаясь в

каждом произведении в границах какой-то одной, избранной модели. Полистилистика пошла иным путем. Она стала манипулировать речевыми элементами разных стилей и низвела их на уровень элементов музыкального языка. У каждого неоклассического опуса все же оставалась некая ориентация на тот или иной исторический тип музыкального языка. У полистилистики такой ориентации нет; она оперирует сразу многими языками. Отсюда и разные виды деривации: в рамках неоклассического опуса деривация сохраняет общую приверженность избранной стилевой модели. В полистилистическом всё может порождать всё и соединяться со всем.

АА: Можно ли по отношению к творчеству композиторов Авангарда-П говорить о музыкальном словообразовании?

МГ: Думаю, что можно. Несмотря на установку на принципиальное новаторство («отбрасывание» прошлого), в этом направлении действует та же тенденция стереотипизации, что существовала и раньше. Поэтому мы без особого интереса относимся к произведениям, которые иногда называют средневавангардными.

АА: Прототипические образы?

МГ: Скорее, результаты подражания технике, сходные результаты на уровне лексики.

АА: ...и синтаксических формул...

МГ: Возможно, и синтаксис (коль скоро, как раз синтаксис особенно тесно связан с техникой). Здесь, правда, есть одна любопытная проблема. И в прошлом стереотипизация приступает в весьма отчетливых формах, но это не мешает нам до сих пор наслаждаться произведениями Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского и т.д. Иной раз слушая или играя Шуберта, поражаешься, как ему удавалось так долго повторять одно и то же, но не вызывать при этом скуки. А современные опусы порой навевают скуку очень быстро, и думаешь: «это уже было». В этом основной просчет Авангарда, которые не ощущался раньше, когда он был на подъеме и шел от открытия к открытию: сама установка на непрерывный прогресс средств ведет к быстрому устареванию средств. Новизна техники заменила традиционные критерии, исчез сам феномен шедевра (авангардисты к нему и не стремились), а потому и наш, слушательский подход стал дублировать подход композиторский. Вопрос уже заключается в том, что дальше?

АА: А Вы пытались дать ответ на этот вопрос?

МГ: В плане общего направления развития музыки можно строить лишь какие-то гипотезы. Но такие крупные явления, как, например, Шнитке, Губайдулина, Пярт, говорят о том, что всё решает талант. Об этой немаловажной категории мы в эпоху процветания Авангарда как-то подзабыли...

АА: Т.е. все эти течения и новации последних

лет – постмодернизм, минимализм не тронули Ваш исследовательский интерес ввиду того, что не столь самоценны?

МГ: Почему же? Я в меру сил интересовался авангардом, считаю, что есть немало интересного и после него, например, меня многое привлекает в творчестве Стива Райха. Он талантлив, у него есть открытия.

АА: Марк Генрихович, а Вы не видите в качестве одной из возможных альтернатив развития современного музыкального искусства – выход за пределы европоцентризма и поиск нового во внеевропейских культурах? Хотя допускаю, что эта идея стара, как мир.

МГ: Эта идея не новая. Ею занимался еще Штокхаузен. Как-то обогатить это может, но понимаете ли в чём дело: у европейской цивилизации есть свой путь и от него трудно отказаться. Это путь непрерывного развития и обогащения. Авангард-П абсолютизировал эту составляющую европейской культуры, он придал ей такое ускорение, которое быстро себя исчерпало. И все же европейская культура динамична, в отличие от более статичных - восточных (я имею ввиду не те культуры, которые подверглись европеизации, а культуры так называемых традиционных обществ). Для европейской культуры вопрос «что делать?» никогда не переставал быть актуальным, хотя в прошлом она знала времена длительного «стояния» какого-либо стиля.

АА: Сейчас уже укоренилось мнение, что жанр большой симфонии отошёл в тень, некоторые исследователи более радикальны и говорят о кризисе жанра... Не связывает ли Вы все эти явления напрямую с тем, что во второй половине XX века изменилась сама музыкальная лексика?

МГ: Есть определённая, а именно трайственная связь между языком, формой и жанром. Меняется язык – меняется форма, меняется форма – меняется и жанр. Как только в XX веке стал меняться язык – стала исчезать традиционная форма, стали исчезать традиционные жанры. И этот процесс на себе испытала прежде всего симфония, потому что симфония была жанром, репрезентирующим Человека, его сущность, я это называю концепцией Человека.

АА: Концепция какого человека? Эпохи Просвещения?

МГ: Конечно. Но мыслилась она как концепция Человека вообще.

АА: Тогда разрешите, пожалуйста, парадокс: почему в XX веке человек остался, а симфония претерпела такие мутационные изменения, что стало возможным говорить об исчезновении жанра

МГ: Человек XX и XXI веков и Человек эпохи Просвещения, классицизма - это совершенно разные человеческие сущности. Если говорить об истории симфонии, то она действительно сформировалась в идеологическом климате эпохи Просвещения. Во всяком случае берет в этой эпохе свои идейные истоки. Она родилась как классическая

утопия, в которой Мир гармонизован, а Человек является собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой. Гармонизированный человек соответствует гармонизированному Миру. Однако эта гармония стала расшатываться сразу после Бетховена, чья Девятая симфония явила эту утопию в виде осознанного, почти программного художественного манифеста. История симфонии 19 века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась уже в 20-м веке музыкальной антиутопией Шостаковича. Казалось бы логический круг истории жанра завершился. Тем не менее симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии на весь ее предшествующий путь (Шнитке). Трудно сказать, как сложатся ее судьбы в ближайшем будущем. Думаю, это будет зависеть от общих процессов эволюции европейской музыки. Мне кажется, что период поисков новых структур давно завершен (собственно, об этом еще в конце 60-х годов писал Булез), и вопрос «как?», может быть, имело бы смысл заменить «о чём?». Это не обязательно должна быть программность и вообще «содержательность» в духе 19 века. Сама сфера музыкального мышления может дать еще немало нового. Кроме того, в периоды кризисов музыка не раз обращалась за помощью к слову. Собственно, вся она и вышла из союза звука и слова в условиях культовых жанров и песни. И этот путь ей, на мой взгляд, не противопоказан.

АА: Марк Генрихович, можно чуть-чуть поподробнее?

МГ: К сожалению, ничего более подробного на это тему сказать не могу. Строить прогнозы развития искусства - вещь не благодарная. Я просто исхожу из исторического опыта. Музыка ведь не сразу эмансирировалась, синтез со словом дал ей очень многое для дальнейшего самостоятельного существования. Вспомним эпоху барокко, историю оперы. Здесь, думается, есть чему поучиться.

АА: В ходе нашего разговора Вы упомянули *terra incognita*, которая пока не подвластна семиотике: это – талант. В каком направлении должно развиваться музыказнание, чтобы подойти поближе и иметь возможность пристальнее взглянуться в то, что называется талантом, чтобы не описать настоящое произведение искусства, и, может быть, даже не объяснить, но чтобы понять его?

МГ: Для того, чтобы понять талантливое музыкальное произведение, не нужны никакие научные методы. Я знаю многих истинных ценителей музыки, которые не знают даже нот. Наука нужна для другого: для того, чтобы понять, что есть музыка, какие законы управляют этим удивительным явлением, которое во многом остается для нас тайной. Тайной именно потому, что творит ее

талант. Вряд ли в наших силах познать природу таланта, но для того, чтобы хотя бы приблизиться к ее пониманию, необходимо максимально сужать круги вокруг этой тайны и делать это за счет того, что исследовать в наших силах, например, изучая по рукописям творческий процесс. Здесь много загадочного. Например, у Шумана простейшая мелодия звучит как откровение; длинноты Шуберта, Малера недаром прозваны божественными; а краткость Веберна воспринимается как предельно насыщенная событиями. Открывать секреты музыкального творчества лично мне доставляет огромное наслаждение. Могу только посоветовать молодым музыковедам заниматься изучением рукописного наследия классиков. Это очень многое дает и в плане профессионализма. Здесь открывается путь исследований, который, по крайней мере, позволяет ощутить прикосновение к тайне, а это уже немало. Талант - от Бога, - это было сказано давно, и к этому можно только с благоговением присоединиться.

ПРИМЕЧАНИЯ

Этим в частности занимается в своих работах живущая в Уфе Л.Н. Шаймухаметова, в прошлом моя соискательница, недавно успешно защитившая докторскую диссертацию.

Материал подготовила Анна АМРАХОВА

ВЫЗОВ ВРЕМЕНИ И ОТВЕТ ХУДОЖНИКА

Марк АРАНОВСКИЙ (Россия, Москва)

О Шостаковиче написано и сказано так много, что добавить нечто новое кажется делом почти безнадежным. Действительно, детально изучены почти все его произведения, определено его отношение к музыкальным жанрам, исследованы самые различные грани его стиля. Предметом внимания стали и разные стороны жизни композитора, в том числе те, которые вряд ли представляют сколько-нибудь серьезный общественный интерес. В результате сложилась большая и многообразная по тематике литература: от глубоких исследований до полубульварных публикаций - факт, разумеется, оскорбляющий и наш вкус, и память о великом художнике, но, по-видимому, такова уж судьба гения - быть объектом внимания не только науки, но и обывательского сознания.

Для познания феномена Шостаковича музыковедением (особенно, отечественным) сделано и в самом деле немало. Но после "шостаковического бума" 60-х - 70-х годов число работ резко упало - возникло впечатление, будто творчество великого композитора изучено досконально. То была, конечно, иллюзия. Причина заключалась в другом: в ограниченности научной парадигмы, которая сформировалась в нашем музыковедении, приняв весьма устойчивый характер. А, как известно, любая научная парадигма действует подобно силу, отбирая объекты исследования в соответствии с присущими ей методами и оставляя без внимания все остальное. Так получилось и в данном случае. Исследовалось лишь то, что соответствовало традиционному представлению о строении музыки и специальностям музыковедения, благо музыка Шостаковича этому вполне отвечала. Тем важнее было установить, что нового внес Шостакович в музыкальный язык XX века, в чем именно зак-

лючалось его новаторство. В целом эта задача музыковедением была выполнена, сделанные тогда открытия и констатации не утратили своего значения. Вопрос в другом. Сегодня мы смотрим на творчество Шостаковича иначе, чем тогда. На наших глазах творчество великого художника, которое еще так недавно переживалось как актуальное настоящее, совершило переход в историю. Изменился его статус, а к тому же исчез тот социальный контекст, который расшифровывал символы его музыки для современников. И самое важное: современное музыкальное сознание во многом формируется иной художественной парадигмой, выдвинувшей новые идеи в области звукового материала музыки и композиционных систем.

В принципе ничего драматичного в этом нет. Когда-то наступает момент, который переводит стрелку на часах истории, вводя новую систему ценностей, и тогда даже гению не удается уберечься от суда безжалостного времени. Но признавая закономерность такого "сдвига в историю", нельзя не заметить, что он может сопровождаться не только приобретениями, но подчас и досадными потерями. Вместе с ним порой утрачивается живое, непосредственное восприятие музыки, обрезается та пуповина, которая соединяла ее с современностью, и на смену выстраданному, и, в сущности, единственно верному пониманию, которое складывалось в те времена, когда эта музыка питала живое восприятие, приходит разнобой мнений, порой случайных, неточных, не проверенных личным опытом, а иногда чисто рассудочное конструирование, страдающее явными упрощениями. Неудивительно, что сегодня о Шостаковиче пишут и говорят по-разному: восторженно и скептичес-

ки, почтительно и снисходительно, равнодушно и запальчиво. Как ни один из лидеров музыки XX века, он до сих пор остается объектом споров. Видно, на роду ему было написано быть центром полемики - как при жизни, так и за ее пределами. Но если когда-то, в 30-е - 50-е годы Шостакович подвергался критике, так сказать, "справа", со стороны официальных кругов, исповедавших самый реакционный консерватизм, то ныне он нередко становится мишенью атаки "слева", со стороны либо адептов послевоенного авангарда, видящих в нем традиционалиста, либо эдаких "правдолюбцев", страдающих зудом разоблачительства и ухмыляющихся по поводу его мнимого конформизма. Сегодня быть большим католиком, чем папа Римский, очень легко. Труднее обрести то, что можно назвать **историческим слухом**, каковым, собственно, должен обладать любой, кто претендует на звание историка или теоретика музыки. Конечно, требовать от молодых поколений знания гражданского опыта, каким располагали предшествующие генерации, по меньшей мере невинно - этот пробел для них невосполним. Они слышат и видят недавнее прошлое иначе, чем те, кто его пережил, и в этом нет ничего удивительного. И все же тот, кто занимается искусством прошлого любой степени давности, должен хотя бы пытаться соотнести его социальной практикой соответствующей эпохи. Неполнота личного опыта может быть компенсирована изучением фактов истории и, разумеется, по возможности их верной интерпретацией - в противном случае искажения или, по меньшей мере, поверхностность суждений окажутся неустранимыми. Восстановление исторической истины и новый взгляд на творчество Шостаковича представляются сегодня одинаково необходимыми.

Два вопроса при этом приобретают особую актуальность: 1) был ли Шостакович, действительно, традиционалистом? и 2) в каких отношениях находилось его творчество с официальной эстетикой?

Заметим, что в силу исторических причин оба вопроса оказались тесно переплетены и потому отвечать на них придется одновременно.

Ответ на первый вопрос будет зависеть от того, какой смысл мы вложим в понятие традиции. Если тот, который признавался единственным правильным в 40-е - 50-е годы, когда под традицией понималось, в сущности, "повторение пройденного", слепая верность наиболее академичным образцам классики русской музыки (прежде всего на языковом уровне), то ответ будет безусловно отрицательным: в таком смысле Шостакович не только не был традиционалистом, но, напротив, олицетворял собой то, что смело можно назвать **контртрадицией**.

Восприятие музыки Шостаковича в те "годы дальние, глухие" может быть тому лучшим свидетельством. Слуху, как известно, предстает прежде всего звуковой облик музыки. Если он соответствует ожиданиям, восприятие проникает в ее более глу-

бокие, содержательные слои. Если же ожидания не оправдываются, в принципе могут иметь место два случая: либо восприятие преодолеет порог неизвестного, либо оно спасет перед трудностями, и тогда вопрос о содержании музыки попросту отпадет. Можно констатировать, что в большинстве случаев музыка Шостаковича именно нарушила сложившуюся тогда в обществе, в целом весьма консервативную, систему ожиданий. Все в этой музыке было необычным, начиная от интонаций, кончая драматургическими концепциями. Неудивительно, поэтому, что большинство слушателей ее отвергало. Впрочем, не были исключением и музыканты. При нормальном положении вещей в этом не было бы ничего предосудительного: любое новаторское искусство сталкивается с консерватизмом вкусов общества, воспитанного прежней художественной парадигмой. Но все дело в том, что как раз нормальным положение искусства в советском обществе называть никак нельзя. Идеологические разгромы и последующие за ними гонения деятелей искусства стали привычным явлением, в результате консерватизм публики как бы получал свыше "теоретическое обоснование". Тем самым пресекалась возможность вкусового прогресса, а следовательно, и продуктивного диалога публики и художника. Возникла ситуация, очень близкая к остроклизму. Художник подчас оказывался запертым в каменном мешке молчания (если только не попадал в реальный).

Не составляет секрета, почему тоталитарные режимы устраивала именно консервация вкусов и художественных потребностей общества: любое движение в сфере "надстройки" грозило развитием свободомыслия, а искусство всегда являлось мощным катализатором подобных процессов. Власть это хорошо понимала. Список тех, кто, обладая подчас незаурядным дарованием, добровольно "сложил оружие", мог бы быть весьма длинен (напомним хотя бы Ростлавца, Мосолова, Г.Попова, Половинкина). Напротив, сохранение права на подлинное творчество требовало ежечасного мужества. Вся жизнь Шостаковича проходила под "линией высокого напряжения", в обстановке непрестанного риска. Он вел непрекращавшуюся борьбу за право на подлинное, а не фальсифицированное, творчество. Тактика этой борьбы (как любой борьбы вообще) могла меняться, но стратегия оставалась неизменной. В этом проявилась непоколебимая воля художника, сумевшего вынести все, что выпало на его долю, и выйти из этой борьбы победителем. Победа Шостаковича тем более удивительна и экстраординарна, что в конечном счете именно его искусство (как это теперь становится все более ясным) в течение долгих лет оставалось фактически едва ли не единственным художественным явлением, по всем своим параметрам (и общестилевым, и собственно содержательным) активно противостоящим тоталитарному режиму. Без риска преувеличения можно сказать, что **инакомыслие** было общей, интегрирующей чертой всего творчества этого велико-

го музыканта. И если принять это во внимание, надо будет признать, что история “диссидентства” в советской интеллигенции своими корнями уходит вглубь десятилетий и фактически началась задолго до того, как на свет появилось само это слово.

Но вернемся к проблеме традиции. В наше время это понятие заметно изменило свой масштаб. Сегодня, когда с высот конца XX века открывается широкий вид на долину времени, отчетливо различим тот водораздел, который проложил в истории музыки послевоенный авангард. Выдвинув новые принципы организации звуковой среды, он тем самым решительно отодвинул в прошлое все то неслыханное новаторство, которым некогда ошеломляло современников искусство Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока и других лидеров первой половины столетия. И стало ясно, что сколь ни были бы революционны их открытия, они все же оставались в пределах категорий той системы музыкального языка, которая складывалась в европейской музыке последние четыре века. И действительно, в музыке названных композиторов сохранились уровни точной высоты звука, интонации, лада, тональности, гармонии, метра, дихотимии тема-форма и т.д. Конечно же, то были, другие интонация, лад, тональность, гармония, тематизм и т.д., но на сами онтологические основы музыкального искусства, как оно тогда понималось, новаторы первой половины XX века и не посягали. В этом и только в этом, широком смысле творчество Шостаковича безусловно принадлежит традиции. Традиции гомофонной системы музыкального языка. Конечно, можно найти и другие признаки связей Шостаковича с более или менее отдаленным прошлым европейской и русской музыки, например, в области трактовки жанров, понимании музыкальной формы, техники тематического развития и многое другое. Нити, связывающие его с историей музыки прочны и многообразны, а со временем проступают все отчетливее.

Кем же стал Шостакович для своей эпохи? Какое “вещее слово” о ней произнес? Каким остался его след в искусстве?

Вряд ли эти вопросы когда-либо получат окончательные ответы, ибо искусство гения неисчерпаемо. **“ТРАГИЧЕСКИЙ ПОЭТ”**

Каждый большой художник несет в себе некую тайну, разгадать которую заманчиво, но вряд ли до конца возможно. Важно, однако, попытаться хотя бы приблизиться к разгадке. У Шостаковича, жившего и выжившего в обстановке репрессий, тайн - и больших, и малых, - видимо больше, чем у кого-либо из художников XX века. Но есть одна, которая заставляет задумываться над многообразием отношений между творцом искусства и его временем. Как правило, исходные интенции творчества и сфера тех конечных метафизических выводов, к которым приводят творчество того или иного композитора, совпадают. Бах

посвящал свой труд Богу, и потому нет ни малейшего различия между исходными стимулами творчества и конечным смыслом его музыки. Бетховен же отдал себя служению человечеству, рассматривая его предназначение в системе этико-космогонических (утопических по своей сути) воззрений; и здесь мы не найдем рассогласования между причинами и следствиями. Чайковского интересовала судьба отдельного человека, которую он исследовал, противопоставив судьбу и личность как разные феномены, которые сошлись в смертельном поединке. Число подобных примеров легко увеличить. Мы, разумеется, далеки от того, чтобы утверждать, что подобное согласие у Шостаковича не встречается - встречается, и многократно. И все же перед нами особый случай. В музыке Шостаковича нередко ощущался некий мгновенно преодолеваемый “разрыв” между почти злободневным, узнаваемым содржанием музыки и тем ее конечным, обобщенным метафизическим смыслом, к которому она увлекала восприятие. Сегодняшнее бытие оказывалось измеренным по шкале вечных ценностей. И думается, что тайна Шостаковича состоит именно в этом *мгновенном* прохождение пути от *сегодня* к *всегда*. Это тем более удивительно, что речь шла о реальной жизни страны, которая выпала из исторического времени и оказалась вне общего культурного пространства, то есть об абсурдном исключении, о котором многие русские художники (особенно, Зарубежья) предпочитали вообще не рассуждать, поскольку речь шла, как они полагали, о явлении сугубо временном и к тому же густо замешанном на преступлении. Но Шостакович жил в Советском Союзе и понял сложившуюся здесь ситуацию как трагедию страны и народа, как характерный для своего времени тип человеческого бытия, который заслуживает нравственной оценки, а значит, и художественного исследования. И оказался прав. А то, что воспринимается в качестве трагедии, только как трагедия и может быть воссоздано.

Вполне тривиальна мысль о том, что каждый художник ведет особый диалог со своим временем, но характер детерминированности его творчества эпохой, “привязанности” к ней во многом зависит от свойств его личности. Если Прокофьев излучал здоровье и оптимизм, а Стравинский демонстрировал спокойствие олимпийца, то Шостакович жил бедами и болями своего времени, аккумулируя в себе, кажется, все его катастрофы. Его музыка - великий плач по человеческой судьбе в этом чудовищном по злодействиям XX веке. Разумеется, Шостакович не был исключением. Злодеяния столетия имели планетарный масштаб, и потому искусство нашего века в целом преимущественно трагично. Но многое зависело от личности художника (речь идет, разумеется, о тех, кто занимался серьезным искусством). Человек со столь ранимой психикой и обостренной реакцией на ужасы современности не мог писать эпически спокойные полотна. Самой своей природой он был обречен стать великим “трагическим поэтом”, как назвал его

Соллертинский. Трагический уклон имела уже 1-я, юношеская симфония. Ее образы отнюдь не безоблачны, а в finale слышатся завывания инфернальных вихрей. Не приходится доказывать трагический смысл 4-ой симфонии, финал которой начинается с траурного марша. Бессспорно, трагична и концепция 5-ой, несмотря на попытки отнести ее к "оптимистическим" сочинениям. Ни у кого не вызывает сомнения трагический пафос 7-ой, хотя к этому понятию принято присоединять и другое - «героический». Но едва ли не самой трагической (если корректно говорить в данном случае о степени) справедливо принято считать 8-ю симфонию; по-видимому, это вообще одно из наиболее трагических творений искусства XX века, сравнимое разве что с «Герникой» Пикассо. Из списка трагических обычно исключают 6-ю и 9-ю симфонии, что, впрочем, вряд ли правомерно; думается, здесь мы сталкиваемся с особым и чрезвычайно характерным для Шостаковича методом с *косвенного*, криво зеркального отражения трагического в гротесковом, а по сути - абсурдистском ключе. По-степенно акценты менялись; в трактовке трагического все сильнее проступало обобщенное, метафизическое начало; все чаще образ Смерти приобретал вселенские, апокалиптические масштабы, как это свойственно, скажем, 10-ой симфонии, в скерцо которой, кажется, мчатся всадники из Откровения Иоанна Богослова. В сущности, тема конца человеческой жизни проходит через все творчество Шостаковича, являясь лейтмотивом наиболее значительных его сочинений. При этом образ Смерти появляется в разных обличьях - мифологизированном, метафорическом, символическом, но и в бытовленном, человечьем, и когда-то композитор неизбежно должен был посвятить ей отдельное сочинение. Таковым стала 14-я симфония. И здесь Смерть сменяет разные личины, но через весь этот мрачный маскарад проходит единая мысль, формулируемая в последней части как общий закон: "Всевластная Смерть". Не составила, думается, исключения и последняя, 15-я симфония, заключительные такты которой, с их затихающим перестуком ударных - словно слабеющим биением человеческого сердца, - кажется, предрекают скорый уход самого композитора...

Все это не означает, что в творчестве Шостаковича мы не найдем светлых страниц. К ним, как известно, принадлежат 1-я прелюдия (до мажор), открывающая цикл из 24 прелюдий и фуг, 4-й, 6-й квартеты. Из более раннего творчества можно вспомнить озорной 1-й фортепианный концерт, цикл Прелюдий, а из позднего - некоторые песни вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» и многое другое. Напомним и то, что смолоду Шостаковичу были присущи озорство, дразнящая обывательские вкусы шутка, цирковая эксцентрика. Но жизнь все больше, все неумолимее вплотзала в гигантскую национальную катастрофу, устрашающие множились признаки всеобщей гибельной судьбы, сливаясь в единую черную полосу, пересекающую годы и десятилетия, и чуткий

художник, естественно, не мог этого не заметить. Нарушался природный ход вещей. Смерть входила в каждый дом, входила будничной, отнюдь не торжественной, а скорее торопливой, греховной походкой преступника. То не был венчающий жизнь естественный конец, с которым человек, осознавший свою смертность, примирился еще на заре своего существования и который не мешал ему радоваться жизни и исполнять свой земной долг. Смерть стала кошмарной повседневной реальностью, почти бытовым явлением. Массовое уничтожение людей, разумеется, маскировалось, оправдывалось мнимыми причинами, пряталось за фасадом псевдоидеалов. Но объявленные цели и практика режима абсурдно не совпадали. Жизнь расслаивалась на "форму" и "содержание", при этом внешняя "форма" проповедовала и внушала людям одно, а "содержание", сама реальность свидетельствовала о совершенно противоположном. Для нормального человеческого сознания этот раскол жизни был нестерпимо мучителен, иссушал душу, и не случайно отсюда стремление его преодолеть, отторгнуть негативное, готовность ничего не видеть и не слышать, и охотно, подчас с внутренним облегчением, принимать ложь за правду, маску за полинный лик. Человеческая психика просто не в состоянии постоянно, ежесекундно и в течении долгих лет испытывать не прекращающееся давление отрицательных эмоций, это действует на нее губительно, и потому, как правило, срабатывает механизм самоохранения - маятник, устанавливающий душевное равновесие, начинает двигаться в противоположную сторону, чтобы достичь положительного полюса. Власть, не искушенная в тонкостях психологии, чисто инстинктивно конструировала этот "положительный полюс" на основе высоких идеалов общечеловеческого звучания как приманку для индивида и общества в целом. На их основе и формировался "советский миф". Его суть заключалась не в ложности самих идеалов (что плохого, в конечном счете, в равенстве, справедливости и братстве?), а в том, что реальность им резко не соответствовала. Феномен homo soveticus, кроме всего прочего, состоял в том, что в его сознании провозглашаемые "идеалы" и полностью противоположное им представление о реальности существовали одновременно, не сливаясь и не пересекаясь, как два мира, сделанные один из материи, а другой из антиматерии. Это странное сосуществование, разумеется, максимально поддерживалось, с одной стороны, пропагандой, а с другой - репрессиями. Однако проблема личности (и, следовательно, ее трагедия) заключалась в возникавшем стремлении к вытеснению из сознания образа реальности и замене его искусственной "системой идеалов".

Здесь скрыты механизмы мифологизации сознания homo soveticus. Есть ложь, и есть миф, и они не тождественны. Ложь остается ложью лишь до тех пор, пока не выходит за границы случайного, единичного, но она превращается в миф, когда становится содержанием массового сознания, то есть обретает

статус *всеобщего*. Тогда она функционирует уже в качестве *квази истины*. Миф подменяет истину и скрывает завесой подлинную реальность. Сознательное фактически подавляется бессознательным, иррациональное заменяет рациональный анализ. Как показал К.Г.Юнг, в основе любого мифа, в том числе и современного, лежат архетипы коллективного бессознательного. Тоталитаристский миф не мог бы возникнуть и успешно конкурировать с сознанием, если бы не опирался на древнейшие миллениаристские мифы (М.Элиаде) и не эксплуатировал бы извечную мечту человечества о Золотом веке, о рае на Земле. Временное затмение сознания потому и оказалось возможным - и притом в массовом масштабе, - что возрождало древнейшие иррациональные стимулы, покоящиеся на архетипах бессознательного. И коль скоро такая связь возникала, было уже совершенно бесполезно апеллировать к разуму или к фактам, ибо миф всегда сильнее и разума, и фактов. Уничтожить его может только сама история.

Когда миф закрепляется в сознании масс, ситуация обрастает характер абсурда, по криво зеркальным законам которого живет и функционирует целое общество. В силу этого проблема самоопределения личности обретает общезначимый смысл. В индивидуальной судьбе, как в капле воды, отражалась вся тоталитарная система. Трагедия личности заключалась в необходимости выбора между сохранением своего Я и переходом в *не-Я*, а точнее, в *Анти-Я*. Переходом вынужденным, а иногда и добровольным. Если бы дело заключалось только в смене мировоззрения, то проблема ограничивалась рамками абстрактного конфликта, наподобие тех, которыми занимались романтики, то есть сферой чистой метафизики. Но все было куда серьезнее. За привлекательным фасадом мифа скрывалось *царство зла*, и потому переход на позиции *Анти-Я* объективно означал *оправдание зла*. Так конфликт индивидуального и массового мифологизированного сознания обретал смысл *проблемы совести*, то есть переключался в плоскость *этического*, а этические проблемы, возникавшие в связи с отношением к совершающемуся злу, еще со времен античности становились предметом жанра трагедии. В этом смысле понятие *трагического* сохранило для XX века свой традиционный смысл, но имелось одно важное отличие: в условиях массового нарушения биологического закона существования, каким был геноцид, катартический финал с его эффектом морального "очищения" (Аристотель) был явно не уместен. Тем не менее оставалась проблема *этического выбора* - участия или неучастия в совершении зла. Если искать более близкие к XX веку прецеденты, нежели античная трагедия, то проблема *ответственности человека* за участие в злодеянии была поставлена еще Достоевским ("Преступление и наказание", "Братья Карамазовы") и у него же оказалась связанной с идеей насилиственного переустройства мира в соответствии с искусственно созданной и потому насквозь порочной идеей

("Бесы"). Провидец Достоевский предсказал тот конфликт, который стал центральным и трагическим, по сути, для всего ХХ века: идея социальной организации была навязана огромным массам людей на широчайших пространствах мира, вызвав грандиозные катаклизмы, неисчислимые жертвы и глубочайшие нарушения в структуре личности. В силу этого проблема ответственности человека за совершающее в мире зло обрела в нашем столетии особую остроту и актуальность. Распадение единого, целостного сознания личности на Я и *Анти-Я* в действительности являлось лишь проекцией в духовную сферу реального расчленения общества на "виновных" и "судей", "врагов народа" и сам "народ". В наше время уже не нужно доказывать, что это был один и тот же субъект, лишь менявший свои функции в заданной системе отношений. Одни и те же "широкие народные массы", которые только что "осуждали" "врагов народа", могли тут же сами оказаться в их положении, становясь по прихоти властей то жертвами, то палачами. Причем переход из одной категории в другую происходил с ускользающей от контроля сознания легкостью. Это означает, что сознание индивида не просто мирилось с таким переходом, но *предполагало* его возможность и было к нему морально *подготовлено*. Как писал Юнг, "всегда есть огромное искушение позволить коллективной функции заменить собой развитие личности". Но тот, "кто идентифицирует себя с коллективной психикой... дает проглотить себя чудовищу...". Трагедия раздвоенного Я заключалась в том, что чудовище иррационального, обладая для масс поистине демонической силой притяжения, замещало собой индивидуальное сознание. В результате эта сила выводила на историческую арену таившиеся в глубинах психики самые темные и разрушающие инстинкты, которыми власть умело управляла. Вследствие явного перекоса в сторону коллективного начала возникала своего рода "этика колlettivизма", порождавшая боязнь индивидуального как "греховного". Впавший в "грех индивидуализма" подвергался публичному позору, остракизму, если не казни. История повторялась. Когда-то испанская инквизиция действовала сходными методами, осуждая людей, придерживавшихся образа мыслей, отличного от того, который предписывался отцами католической церкви. 1 Советская система, в сущности, не придумала ничего нового и лишь гипертрофировала масштабы преследований. Боязнь самостоятельного поступка, "отличия от других" пронизывало всего человека от стандартной одежды до стандартизованных мыслей. Стоявший за спиной страх оказаться вне коллектива создавал психологические предпосылки для самоцензуры вплоть до само подозрения и самообвинения, что невероятно облегчало режиму проводить судебные процессы над "врагами народа" и вершить массовые репрессии. Всей практикой советской жизни человек был подготовлен к трансформации из "стахановца", "народного артиста", "главнокомандующего", "выдающегося ученого" во "вра-

га народа". Вероятность такого - поистине кафкианского - превращения висела над каждым, как Дамоклов меч, вызывая чувство постоянной тревоги, психической неустойчивости, неуверенности в завтрашнем дне. Отсюда столь заманчивое и как будто обещающее спокойствие и уверенность в будущем инстинктивное желание перейти на позиции коллективной психики, отказаться от себя, от своего Я в пользу *Анти-Я* и надежно слиться с массой. Излишне доказывать, что то была только иллюзия, вызванная страхом и чувством самосохранения.

Раскол личности на Я и Анти-Я при постоянном подчинении Анти-Я стал подлинной трагедией Человека XX века, в которой в индивидуальном плане отразилась глобальная трагедия Мира. Эта трагедия и образовала ядро симфонических концепций Шостаковича.

Почему именно музыке оказалось под силу раскрыть с потрясающей глубиной психологического анализа конфликт раздвоенного Я, на какой не могла решиться, скажем, литература? Ответ прост: вследствие "понятийной немоты" музыки. По сравнению со словом, музыка обладала некоторым преимуществом свободного маневра. Слово привязано к своему значению, и хотя их связь относительна и может меняться в довольно широких пределах, все же она ни чем отменена быть не может. Поэтому слово "выдает" мысль, как бы ее ни скрывать. К тому же в условиях тоталитарного режима слово было целиком ритуализировано, заведомо наполнено ложью. В результате возникало обратное соотношение между Словом и Мыслью: не Мысль управляла Словом, а, наоборот, Слово главенствовало над Мыслию. Извращение, таким образом, проникало в самый центр Человека, в сердцевину его Я - в область мышления. Снять коросту ритуализации и пробиться к живой, пульсирующей плоти слова было подчас совсем непросто. К тому же ее могло там вообще не оказаться. Слово лишалось истинного своего "хозяина" - значения, которое подменялось мнимым. Советская цивилизация была цивилизацией вымороченного слова. Все, что могло быть прочитано и понято, не было надежным с точки зрения соответствия реалиям или истине.

Конечно же, и музыка, притом весьма усиленно, подвергалась ритуализации, ее тоже стремились выхолостить, тем более, что оформлять ритуалы - ее давняя "профессия". И все же именно музыке в ряде случаев удавалось обойти препятствия, хотя для этого ей порой приходилось изобретать свой вариант эзопова языка... Вот почему задолго до того, как "двоемирье" homo soveticus было обнаружено журналистами, стало объектом внимания советологов, а затем и предметом изучения социологией и психологией, оно поселилось в музыке, а точнее - в музыке Шостаковича: в его симфониях - жанре, который самой своей историей был подготовлен для выполнения подобных художественных задач.

Надо, однако, признать, что для Шостаковича про-

блема "двоемирья" имела не просто творческое, но и автобиографическое значение. По сути, все его творчество и вся его жизнь стали воплощением трагического раздвоения личности. По своей природе Шостакович был личностью чрезвычайно цельной и болезненно воспринимал любые вмешательства в его духовный мир. Вместе с тем он трезво отдавал себе отчет в том, в какой стране живет, а значит и в неизбежности подчинения жестоким правилам "ритуального поведения". И, надо признать, выбрал оптимальный вариант. Он предпочел скрытому, застенчиво-трусливому камуфляжу откровенное размежевание: кесарю - кесарево, а все остальное - искусству. Этим он давал ясно понять, каково подлинное назначение всех этих "Песен о лесах" или "Над Родиной нашей солнце сияет" и как именно следует к ним относиться. Шостакович, конечно, был "данником" режима, но не "вассалом". "Данью" он пытался "откупиться" и оградить территорию подлинного искусства от идеологических посягательств. На время это удавалось, но силы были слишком неравными, и расплата неизбежно настигала: за каждым новым приступом идеологической паранойи (1936, 1948) следовали периоды травли, забвения и материальных лишений.

И все же деление творчества на две неравные части - "для них" и "для себя" - было лишь внешним проявлением "двоемирья". Гораздо важнее то, что оно проникало в самую сердцевину музыки Шостаковича, в ядро его симфонических концепций. Невозможно пройти мимо того факта, что, по крайней мере, в центральных симфониях (а в двух - 5-й и 8-й - достаточно определенно), полярные силы "симфонического сюжета" представляют собой разные формы существования одного и того же тематического материала. Факт этот, разумеется, не укрылся от внимания исследователей. Так, Г. Орлов интерпретирует превращение темы главной партии I части 5-й симфонии в свою противоположность в момент кульминации разработки как реализацию "томительных предчувствий"². М. Сабинина более точна и пишет, что "жестокий образ разработки целиком вырастает из меланхолических раздумий главной партии, и, следовательно, злое, враждебное дано как изнанка человечного"³. В этой "изнанке" суть дела. Даже если бы превращение темы-медитации в наглый агрессивный марш произошло только в одной 5-й симфонии, то и в таком случае к этому факту следовало бы отнести со всей серьезностью: слишком уж удалены друг от друга в смысловом отношении начальный и конечный пункты развития. Но аналогичная трансформация почти в точности повторяется в I части 8-й симфонии; затем мы обнаруживаем явные интонационные сходства между главной, "героической" темой I части 7-й симфонии и зловещей "темой нашествия", а при желании можно усмотреть завуалированные связи между темой начального, "баховского" Largo и тематизмом разухабистого финала 6-ой. Если же расширить сферу наблюдений и включить в нее все многочисленные случаи функционирования "тем-оборотней" (М. Друскин), то на их фоне все перечисленное

уже не покажется случайностью, а, напротив, предстанет в качестве ипостасей единой закономерности. И тогда надо будет вести речь о некоторых общих свойствах в характерном для Шостаковича построении семантического слоя музыки (и симфонии прежде всего). В таком случае не лишним будет вспомнить, что сам композитор считал свои симфонии произведениями *программными* и, думается не лукавил, ибо писал об этом в те годы, когда от него могли потребовать отчета о содержании "программ" и когда много легче было бы спрятаться за хрестоматийной обобщенностью "чистой" музыки. Но если симфонии Шостаковича и в самом деле программы, то превращение звучащей в напряженной тишине одинокой темы-мысли (к которой, словно к голосу своей души, прислушивается "герой" симфонии) в блестящий, словно начищенные военные сапоги, наглый марш нельзя рассматривать в качестве рядового момента тематического развития; напротив, есть все основания считать его *значимым фактом* драматургической концепции.

Между тем, с чисто музыкальной точки зрения в самой этой трансформации нет ничего экстраординарного. Со времен вариаций на остинатный бас до монотематизма Листа музыка прошла такую школу тематических превращений (в том числе и жанровых, а здесь они - главные), что события, совершающиеся в музыкальной ткани симфоний Шостаковича, поражают не столько самим фактом тематических превращений, сколько их смыслом. Речь идет в данном случае, конечно, о в немузикальном смысле. Любая вне музыкальная интерпретация допустима, если она опирается на факты самой музыки и если постепенное накопление признаков совершенно естественно подводит нас к тому моменту, когда включение все объясняющего логоса становится насущной потребностью. В этот момент мы переступаем из области собственно музыкального в область вне музыкальных соответствий. При сопоставлении основной темы главной партии I части 5-ой симфонии с кульминирующим маршем в разработке таким мостом, через который мы переходим на "другой берег", как это часто бывает, оказывается жанр. Ниже мы представим два списка признаков. При этом по вертикали мы получим ряды соответствий, накопление которых будет постепенно укреплять определенное качество, а по горизонтали - два ряда антитез:

<i>главная партия</i>	<i>кульминация</i>
медленный темп	быстрый темп
piano	fortissimo
мелодика	ритм
монодическое начало	гармония
solo	tutti
"чистая музыка"	бытовой жанр
статика	кинетика
эмоция	характеристика
медитация	действие
непосредственное высказывание	опосредованное высказывание (символы, маски)
индивидуальное	коллективное

Совершенно ясно, что антитеза *индивидуальное* - *коллективное* равнозначна антитезе *Я - Анти-Я*, а реализованный тематическим развитием вектор движения от *Я* к *Анти-Я* выступает в качестве драматургического стержня разработки. Таким образом, не остается сомнений в том, что разыгранная в разработке I части интонационно-тематическая коллизия раскрывает доступными музыке средствами ту самую раздвоенность сознания, о которой шла речь выше. При этом и сам ход развития, и полярность его крайних точек убеждают в том, что цель композитора заключалась в том, чтобы представить *единое как разное*.

Этот драматургический замысел воплощен с железной логикой, исключающей его неопределенные интерпретации. Закодированная в звуках идея расщепления сознания на противоположные сущности с явной тенденцией перерождения *Я в Анти-Я* становится темой произведения в широком смысле этого слова.

За то, что перед нами не случайное, а продуманное композиционное решение, говорят два его важных следствия.

Первое относится к пересмотру структуры, а следовательно, и семантического потенциала сонатного аллегро. Исследователи давно обратили внимание на характерность для Шостаковича медленных экспозиций. Не менее важно, однако, что истинный темп сонатного аллегро все же восстанавливается, но именно в момент кульминации, то есть тогда, когда уже сформирована антитеза главной партии. Таким образом, меняется весь темповый план I части, а поскольку темп является фундаментом музыкальной структуры, легко предположить, что за этими изменениями скрываются какие-то существенные сдвиги в семантическом архете сонатной формы. Действительно, медленная экспозиция свидетельствует, по крайней мере, о двух важных моментах. Во-первых, она лишается внутреннего конфликта, в ней преобладает некая единая, варьируемая семантическая плоскость (сфера *Я-сознания*); тем самым конфликт выносится за ее пределы. Действительно, он предстает сформировавшимся только тогда, когда на кульминации в быстром движении возникает марш. Процесс экспонирования, таким образом, распространяется на разработку, но его особенность в том, что антитеза дается не как нечто готовое, сформировавшееся *до* симфонии, за пределами ее текста, а в самом его становлении. Другими словами, экспонирование и действие соединяются в единый процесс. О том, что для Шостаковича размежевание *Я и Анти-Я* имело принципиальное значение, свидетельствует 10-я симфония, где этот конфликт вынесен за пределы I части вообще (наблюдение Г.Орлова); впрочем, нечто подобное можно заметить еще в 6-ой симфонии (хотя и в другом плане). Во-вторых, благодаря медленной экспозиции в семантический слой I части включается медитативный аспект, в норме, как известно, присущий медленным частям цикла; это, в свою очередь,

приводит к замене семантической доминанты I части - *действие* (*homo agens*) - синтезом *медитация-действие* (*homo meditans-agens*).

Второе следствие относится скорее к области метафизических интерпретаций музыкальной символики. Не будет преувеличением сказать, что *сверх темой* жанра симфонии в целом всегда была проблема *жизни и смерти, добра и зла, человека и судьбы*. Трактовалась она по-разному, но, начиная с Бетховена и кончая Малером и Скрябиным, силы, противостоящие *жизни, добру, Человеку*, всегда рассматривались как трансцендентные, внеположные и потому обозначаемые абстрактными символами типа трубных галсов, "стука судьбы" или традиционной секвенцией Dies irae. Шостакович делает нечто противоположное. Он "спускает" зло с небес на землю, обозначая его посредством знаковых элементов бытовых жанров. Более того, бытовой жанр становится объектом деформации, окарикатурирования. Жанр как бы "опускается" композитором еще ниже его реальной ценности и благодаря этому превращается в художественный символ отрицательных сил. Это снижение зла не может означать ничего другого, кроме его *де идеализации*. У Шостаковича зло имеет сугубо земное происхождение, что подчеркнуто и самим его происхождением (*Я — Анти-Я*). Значит, зло есть *порождение человека*, и именно он несет за него всю полноту ответственности. Здесь мы возвращаемся к той этической мотивации симфонических трагедий Шостаковича, о которой шла речь выше. "Сон разума рождает чудовищ", - сказал Гойя. "Сон совести, - мог бы добавить Шостакович, - превращает в чудовище самого человека". Предстоит еще подумать, в какой степени шостаковическую тему ответственности личности можно связать с известными постулатами христианства об изначальной греховности человека. Зато аналогия с Достоевским напрашивается здесь как бы сама собой. Тем более, что его влияние не обошло стороной Шостаковича и сказалось в частности на трактовке образа Катерины Измайловой, несмотря на лесковский первоисточник оперы.

Итак, раздвоение личности, допускающее всесилие зла, было понято Шостаковичем как источник *трагедии человека XX века*. Тем самым внутренний конфликт, заключавшийся в феномене "двоемирия", обретал нравственно-философский смысл и становился проблемой этических оснований существования человека.

СИМФОНИЯ-АНТИУТОПИЯ

Некоторые особенности "сюжетов" симфоний Шостаковича подсказывают неожиданную параллель с романами-антиутопиями XX века. Речь идет, разумеется, не более чем о метафоре и, следовательно, о непреднамеренных сходствах в самом направлении мысли художников одного времени. Но справедливо напомнить, что метафора всегда имела объяснитель-

ную силу, не говоря уже о художественной функции.

Близость заметна прежде всего в самом объекте художественного анализа. Это тоталитарная система, а значит, человек, схваченный в ее тиски и неизбежно оказывающийся перед выбором между "жизнью во мгле" и гибелью ради идеи. Мотив раздвоения личности, один из типичных для романов-антиутопий, так или иначе присутствует у О.Хаксли, Дж. Оруэлла, Е.Замятиня. Но имеются и другие сходства. Например, явная обличительная тенденция, столь характерная для романов-антиутопий, которая, правда, у Шостаковича принимает более сложные, завуалированные формы. И все же тот факт, что у Шостаковича образы зла резко снижены, обытовлены, окарикатуриены, переведены из области вечных категорий в контекст злободневной современности, также сближает его с авторами антиутопий. Сочетание бытового начала, карикатурности и гротеска свидетельствует о том, что *обличение* является одной из сопутствующих целей, а способы обличения традиционно принадлежат сфере комического. Если учесть, что романы-антиутопии, по сути, являются сатирическими памфлетами и не обходятся без комического элемента (вспомним хотя бы "Скотный двор" Дж.Оруэлла), то близость к ним некоторых сторон симфоний Шостаковича не покажется слишком большим преувеличением. Тем более, что пласт комического несет у него активный отрицательный заряд. Это относится не только к скерцозной сфере, которая уже в силу своей традиционной семантической функции вводит в симфонию комический элемент, а значит, и создает предпосылки для его преобразования в *зло комическое*, но и для тех же маршей, которые, по крайней мере, поначалу кукольно смешны и, кажется, не таят в себе ничего угрожающего. Страшными они становятся позже. В этом и состоит метод композитора. Он подвергает анализу реальность и обнаруживает зло в обычном, повседневно-бытовом. Зло ходит рядом, живет по соседству. Смерть избегает вставать на котурны, избегает торжественности и боится словесного обозначения. Зло вырастает из почвы самой жизни, жизнь пронизана им, оно "такое же, как мы". *Первоначальная неразличимость зла*, его *неотделенность от форм жизни, стертость* становится исходной точкой вхождения в конфликтную ситуацию, по мере развертывания которой зло все отчетливее обнаруживает себя, все более расходится с жизнью. Это *обытовление зла* с последующим его разоблачением весьма типично для романов-антиутопий, где в самом контексте жизни, его формах, (практически искусственно сконструированном быте) за-кодирована исходная враждебность тоталитарной системы человеку. Этим Шостакович особенно близок Кафке и Платонову. Скерцозная сфера, символизирующая функцию homo ludens, подвергается переосмыслинию в соответствии с задачами обытовления и разоблачения зла, наполняя широкие симфонические пространства гротескно деформированными элементами музыкального быта. Так сама традиция сим-

фонической музыки помогает композитору находить эзопов язык для выполнения своей сверхзадачи.

И все же сопоставление симфоний Шостаковича с жанром романа-антиутопии объясняет только одну из их граней, хотя, возможно, именно ту, которой они весьма близко подходят к современным тенденциям в литературе XX века. Нельзя не признать, что симфонии Шостаковича шире, глубже и многообразнее любого из таких романов уже потому, что являются подлинными трагедиями и отнюдь не ограничиваются сугубо обличительными целями. Мощный пласт философского осмысления реалий, тонкий психологический анализ сложного духовного мира "героя" выводят эти произведения далеко за рамки жанра антиутопии, с его известным схематизмом и "заданностью" социальных концепций.

Тем не менее мы не склонны отказываться от понятия *симфонии-антиутопии*, но уже по другой причине - особого положения симфоний Шостаковича в истории этого жанра.

Симфония рождалась как *классическая утопия*, оплодотворенная идеями века Просвещения и увидевшая современный ей патриархальный Мир совершенным, гармоничным, уравновешенным. Таким же прорисовывался сквозь эту картину благополучного Мира и образ Человека, для характеристики которого история стихийно отобрала наиболее существенные стороны его экзистенциальной природы: *действие* (*homo agens*), *медитацию* (*homo meditans*), *игру* (*homo ludens*) и *единство с социумом* (*homo communis*). Бетховен, в котором нередко видели предтечу романтизма, на самом деле полностью разделял сформировавшийся в раннем классицизме подход к симфонии, но вывел ее на новые рубежи, дополнив раннеклассическую стихийную утопию *осознанной утопической идеей*. В самом деле, чем, как не утопией в звуках, явилась Девятая симфония? Но, по сути, все бетховенские симфонии распределились между двумя вариантами утопической концепции - героической и пантеистической. Романтическая симфония выступила как продолжение и вместе с тем как антипод классицистской. На всем протяжении своей более чем вековой истории она вела не утихающий спор с классицистской утопией, черпая в ней стимулы для своего развития и находя все новые и новые контраргументы. Эта полемика шла с переменным успехом и достигала пика напряженности в период позднего романтизма. Именно тогда в симфонии стали накапливаться черты, опровергающие самое возможность достижения на земле гармонии. В симфонии заметно усиливались трагические аспекты, все чаще они складываясь в единую концепцию, в которой все больше давали о себе знать дисгармония, неуравновешенность, неразрешимая конфликтность. Соответственно происходило перераспределение семантических функций, что особенно явственно сказалось на finale, который нередко представлял в качестве трагического итога; менялась структура симфонического цикла, в нем нарастали нарушения ка-

нона, расширялся масштаб частей, умножалось их число, усиливались тенденции преодоления замкнутости целого, тяготение к "открытой форме". Эти процессы, правда, не были строго последовательными, и периодически возникали возвраты к классической норме, но общая тенденция все же возобладала: XX век дал так много аргументов против какого-либо утопизма, что окончательно покончил с верой в достижение на земле гармонии и братства. Дважды за его историю "миллионы обнимались" в смертельных объятиях, а эксперименты над человеческим жизнестроительством навсегда подорвали доверие к разуму. Симфония, столь чуткая к любым изменениям, не могла пройти мимо этого мрачного итога двухтысячелетней истории человечества, завершив свой путь полным отказом от утопической концепции... В противоположность классицистской симфонии, с ее патриархальной идиллией, мы находим в симфониях Шостаковича потрясающие своим трагизмом картины вздыбленного, развороченного катастрофами мира, исполненного дисгармонии и страданий. Вместо гармоничного Человека, в котором все стороны идеально сбалансированы, - личность, пораженную собственной раздвоенностью, превращающуюся в свою противоположность и пожирающую самое себя. Естественное тяготение к положительному итогу сменяется пессимизмом, ожиданием новых катастроф. Шостакович писал летопись своего времени, писал жестко и честно, но при этом с горячим чувством ненависти к палачам и сострадания к жертвам. Он обличал зло как факт своего времени и не обманывался относительно природы Человека. Никогда еще сомнения в человеческом разуме не звучали в музыке столь весомо, убедительно и громко. Никогда еще человеческое Я не подвергалось такому беспощадному анализу. И никогда еще общий трагический итог не подкреплялся столь мощными аргументами музыкально-драматургических конфликтов. Трагедия Человека и Человечества открывалась во всей своей бездонной глубине, и в результате на смену прекраснодушной и трогательно-наивной в своей детской простоте классицистской утопии пришла жесткая по своим выводам и резкости обличения *антиутопия* XX века.

Так симфонии Шостаковича завершили логический круг развития жанра симфонии. Диалектика этого завершения состоит в том, что не только по внешним признакам, но и по своей архетипической структуре жанр сохранил присущие ему типологические признаки, ограничившись внутренним перераспределением семантических функций, но коренным образом изменился в своем глубинном философском аспекте, прияя к полной противоположности по отношению к исходной точке своей истории.

Это не означает, что после Шостаковича или при его жизни не создавались выдающиеся партитуры. Но все, что писалось *после* Шостаковича (не в хронологическом, а в логическом смысле этого слова), было уже не столько дальнейшим развитием жанра,

сколько рефлексией на историю жанра, если не всей европейской музыки в целом (Л.Берио, В.Лютославский, А.Шнитке и др.). Поэтому правильнее было бы называть этот период *пост симфоническим*. Частица "пост" оправдана в данном случае тем, что если не все, то, по крайней мере, многие, и притом лучшие, симфонии этого периода возникают не столько как непосредственное высказывание ("прямая речь"), сколько в качестве некоего художественного анализа исторического материала, вследствие чего между автором и конечным результатом его труда оказывается целая система *объектов-посредников* - элементов стилей прошлых эпох, жанровых признаков и т.д., и т.п., то есть структур, принимающих фактически *законную* функцию ("косвенная речь"). Первичность сохраняется только на уровне общей концепции, в то время как музыкальный материал зачастую намеренно вторичен. Идет *обсуждение истории искусства средствами самого искусства*. Искусство подвергает себя самоанализу. По сути, в таком подходе к художественному высказыванию продолжала действовать авангардная эстетика. Если авангард интересовался в первую очередь синтаксическими проблемами, то теперь исследованию подвергалась семантическая структура музыки, актуализируемая при помощи цитат, квази цитат, аллюзий и других образований вторичной природы. Обретаемый конечный стилевой результат можно было бы обозначить как *мета стиль*, поскольку благодаря интеграции различных стилевых элементов он обретал способность выражать к ним свое отношение, "судить" о них и об их роли в истории музыки, занимал положение как бы *над стилями*, становился посредником между ними. Иногда такой подход к целям художественного творчества (например, в живописи) связывают с тенденциями поставангада, что, наверное, имеет серьезные основания. Нас же здесь больше интересует другое. Элемент историка-стилевой рефлексии присутствовал уже в музыке Шостаковича, в его опытах "опосредования" музыкального высказывания, создающих эффект *косвенной* музыкальной речи. Этот опыт, безусловно, был ассимилирован полистилистикой (или аппеллятивной техникой), что и привело в конечном счете к появлению феномена метастиля. Надо, однако, заметить, что обращение Шостаковича к любым видам структур-посредников никогда не было самоцелью и, напротив, всегда оставалось только средством решения стратегических задач, выдвигаемых симфоническими концепциями. К подобного рода структурам мы теперь и обратимся.

ПРИЕМЫ ТАЙНОПИСИ

Шостакович создал свой вариант художественного языка симфонии. В нем легко прослушивается история европейской музыки Нового времени (скажем, от барокко до XX века) и жанра симфонии в том числе. При желании можно проследить происхожде-

ние тех или иных приемов, найти их "первоисточники" и понять их место и значение в стилевой системе композитора. Нет сомнения в том, что прошлое очень помогало Шостаковичу выразить настоящее и не мешало создавать свой неповторимый стиль. В этом смысле он был антиподом Скрябина или, скажем, Дебюсси, но зато принадлежал к тому же типу "объединителей" европейской музыки, что и Бетховен, Чайковский или Малер.

Каждый жанр вырабатывает свой художественный язык. К тому времени, когда Шостакович вступил на стезю симфонизма, последний уже пережил период своей высшей зрелости в творчестве поздних романтиков (Лист, Брамс, Брукнер, Чайковский, Малер) и располагал разветвленной системой средств для воплощения самых сложных интеллектуальных построений. Специализация этих средств формировалась в соответствии с теми художественными задачами, которые множились и накапливались в процессе эволюции жанра симфонии и которые в целом можно разделить на три категории:

- *выражения*, обусловленного "прямой музыкальной речью", (непосредственным эмоциональным высказыванием);

- *изображения*, вызванного, во-первых, построением логично развивающегося "симфонического сюжета", а во-вторых, нередким включением в концепции симфонии изобразительных деталей;

- *обозначения* или *символизации*, связанных с персонификацией "сил действия" и "контрдействия", необходимостью точного указания на роль того или иного тематического образования в общей концепции симфонии.

Понятно, что все три функции, как правило, взаимодействовали, и предпринятое здесь их разделение преследует чисто аналитические цели.

Нет нужды доказывать значение в симфониях Шостаковича прямого эмоционального высказывания - это вообще одна из сильнейших сторон его музыки. Однако не лишним будет отметить усиление в его симфониях также изобразительного начала, причем прежде всего в построении событий "симфонического сюжета". По сути, Шостакович создавал свой вариант "инструментального театра", но не в постмодернистском значении этого понятия, а скорее более близкий искусству кино, в котором композитор смолоду активно сотрудничал. Все тематические трансформации, о которых шла речь выше, связаны с четким обозначением персонажей на разных стадиях их симфонической судьбы; причем их внутренняя сущность неотделима от их внешнего облика, движения, поведения. Само симфоническое развитие совершается как изменение масштаба образа, как его чисто пространственное разрастание, что по смыслу очень близко кино приему смены дальнего плана крупным, близким. Благодаря всему этому симфония Шостаковича воспринимается как наглядно разворачивающееся *действие*.

Опыт кино мог повлиять и в другом отношении.

Не исключено, например, что прием явного снижения образов зла, о котором говорилось выше, сложился под воздействием поэтики мультиликационного гротеска. Во всяком случае, в нем нетрудно заметить подмену реального персонажа окарикатуренным, условным.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью поэтики Шостаковича - ролью в системе его художественных средств маски, символа, а следовательно, и методов зашифровки и расшифровки. Все эти случаи связаны с тем, что выше было названо косвенным высказыванием, с действием структур-посредников. Композитор не питал особых надежд на то, что "чистая" музыка, к которой он почти целиком обратился после разгрома "Леди Макбет", окажется ограждена от карающей дланi политической цензуры. Ему предстояло найти такой способ самовыражения, который позволил бы, с одной стороны, полностью реализовать свои идеи, а с другой, - минимизировать поводы для новых гонений. Между 4-й и 5-й симфониями он оказался перед трудным выбором и непростыми решениями. Язык симфонии давал ему возможность сказать многое, опираясь только на стереотипы жанра. Вместе с тем композитор должен был переосмыслить их таким образом, чтобы сквозь условности языка симфонии простили бы четкие контуры современности. Его послание людям должно было быть услышано. Иными словами, композитор был вынужден выработать особый, музыкальный вариант эзопова языка. И такой язык был им создан.

Особый интерес в связи с этим вызывает "персональный слой" симфоний. В соответствии с его расчленением на сферы Я и Анти-Я в симфониях совмещались две формы высказывания - непосредственная и опосредованная. Для сугубо замкнутого внутреннего пространства Я-сознания существовал принцип непосредственного высказывания, так сказать, "прямой речи", чему способствовали традиции медитативных разделов цикла. Сюда допускался только один символ - монограмма DSCH, имевшая автобиографический смысл, что было, конечно, весьма символично, но из чего не следует делать вывод о полной автобиографичности творчества Шостаковича⁴. Монограмма лишь указывала на причастность личности композитора к процессам, которые станут предметом отображения в симфонии, но сами эти процессы объективны, как жизнь. Что же касается внешнего пространства, сферы действия Анти-Я, то именно здесь композитор остро нуждался в эзопове языке масок и символов, то есть в знаках-посредниках, или, иначе, в опосредованном высказывании, в "косвенной" форме музыкальной речи. Именно здесь композитор обращался к языку улицы, к низким бытовым жанрам, то есть к реальному материалу, скомпрометированному еще до того, как он вошел в симфоническую ткань, но материалу при этом еще больше "пониженному" благодаря средствам деформации. Этим достигался эффект усугубления, гиперболизации низкого. Так совершалось обличение

зла, но одновременно в ходе развития происходил его "физический рост". В результате ничтожное становилось квази-грандиозным, муляж оживал и превращался в смертоносную силу. Тем самым композитор обнажал суть конфликта: угрозой существованию человека оказывалась на сей раз не трансцендентная власть рока, а нечто отвратительное, выросшее из самой природы человека, из малодушного попустительства злу, из "сна совести". Раздувшееся до грандиозных размеров низкое, претендующее на "величие" ничто - в основе этого превращения по сути лежала идея абсурда. Но такова была и реальность, и композитор произносил ей суровый приговор.

Однако его надо было понять, "вычитать" из той звуковой коллизии, которая развертывалась перед слушателем. Композитору надо было найти такую форму, которая была бы адекватной конфликту, но вместе с тем оказалась бы достаточно закамуфлированной.

Нельзя, поэтому, обойти вниманием вопрос о роли бытовых жанров как элементов фольклора - вопрос, надо сказать, вполне хрестоматийный для истории русского симфонизма. То, что городские бытовые жанры имеют в конечном счете фольклорное происхождение, как бы не требует подтверждений. Известно и то, что Шостакович был не первым, кто стал подвергать эту область народной музыки деформации - до него это делали Малер, Стравинский (прежде всего, в "Петрушке"), Прокофьев (в "Шуте"). Почему же городской фольклор допускал деформацию, в то время как на крестьянском словно лежало табу? Этот вопрос требует отдельного рассмотрения, невозможного в границах данной статьи, поскольку он затрагивает глубинные слои поэтики народного творчества. Что же касается Шостаковича, то по тому, как композитор обращался с материалом городского фольклора, можно заключить, что как раз его-то он в качестве фольклора никогда не воспринимал и потому не испытывал к нему никакого пieteta. Перед собой он видел нечто совсем иное - музыкальный язык городской люмпенизированной массы, потенциально агрессивной, таящей в себе опасность, готовой по любому приказу убивать, жечь, уничтожать; массы, лишенной нравственных идеалов, веры в человека и тем более в Бога, насилию оторванной от вековых народных традиций и не обретшей никаких иных, кроме того суррогата, который вдалбливалась в нее официальная пропаганда. Этот язык становился обобщенным символом определенной социальной среды, угрожающей самому бытию человека, подстерегающей его на каждом шагу, чреватой всеобщей катастрофой. Именно псевдodemократизм языка городских низов и допускал его деформацию.

В таком отношении к «городской речи» Шостакович был не одинок, и первым приходит здесь на ум имя Зощенко. Между этими художниками имелись поразительные сходства. Хотя Зощенко, как известно, не писал романов-трагедий, которые можно было бы

поставить рядом с симфониями-трагедиями Шостаковича, мир, который он изображал в своих коротких рассказах и фельетонах, трагичен по своей сути. Недаром писатель удивлялся, почему его творения вызывают у читателей смех, а не содрогание. Он моделировал своих героев (как это присуще литературе) через их речь, но с той особенностью, что, не имея возможности вынести лексику подворотен на страницы газет и сборников, он сознательно конструировал ее литературно приемлемый эквивалент. Речь представляла перед читателем искаженной, искривленной, будучи по сути вербальным слепком психики персонажей. Поэтому она становилась гигантским символом маргинала и его быта. То была жизнь на рубеже культуры и антикультуры. Писатель работал на острой грани, рискуя скатиться то к фельетонной развлекательности советской «сатиры», то впасть в пафос обличения, но не скатывался и не впадал, веря, что речь его героев не требует комментариев.

Шостакович шел, в общем, сходным путем. Все эти польки, галопы, канканы, тустепы, фокстроты, кадрили, которые смертельный вихрем проносились в его симфониях, - не что иное, как тот же язык площадной антикультуры, язык массовых гуляний и гулянок, домашних танцулек и танцплощадок, к тому же порядком уже поистертым, устарелым и уже по этой причине лишенный ценности. Он мог быть только *отрицательным символом* - символом антидуховности и, по сути, антижизни. Не случайно он так легко перевоплощался у Шостаковича в образы смерти, уничтожения. Жизнь лишь внешне была жизнью, но по смыслу своему оставалась выхолощенным, пустым прозябанием, лишенным индивидуального содержания, и соседствовала с не жизнью, ибо легко в нее переходила. Любой человек мог незаметно оказаться за пределами нормального бытия. Символ расширялся, охватывая реально-нереальный мир бытия-небытия, где стирались границы между добром и злом, правдой и ложью: Деформированной жизни отвечала деформация как метод художественного воплощения. Он обладал огромной силой - даже не просто обличения, а полного и категорического отрицания. Зощенко приходилось камуфлировать сущность своих героев с помощью «общественно-полезных», якобы сатирических сюжетов из бытовой жизни. Шостакович в этом не нуждался, поскольку симфонический цикл, традиционно включавший бытовые жанры, как бы легализовывал обращение к сниженной лексике. Обычно она концентрировалась в III и IV частях, но в принципе могла появиться в любой другой. Скерцозность есть специфически музыкальное преломление смеющейся, карнавальной культуры, совершенно не случайно оказавшейся активной участницей серьезных, подчас трагедийных симфонических концепций. Определенная сторона человеческого бытия, связанная с миром игры (*homo ludens*), всегда балансирует на грани комедии и трагедии, готовая превратиться либо в ту, либо в другую. Шостакович реализует эту возможность и в определенной

плоскости его скерцо выступают составной частью «симфонических сюжетов», помогая аргументировать трагический итог.

Скерцозная лексика, связанная в своих истоках со смеющейся культурой, бесспорно, создавала благодатную интонационную среду для развертывания метода маски, которая открывала поистине неисчерпаемые возможности для интерпретации трансформирующейся реальности, гдеrationально постигаемое причудливо переплеталось с иррациональным и где грань между жизнью и абсурдом окончательно стиралась. Можно увидеть в этом сходство с Зощенко или Хармсом, а можно усмотреть и более глубокие корни, скажем, воздействие Гоголя, с поэтикой которого композитор в плотную соприкоснулся в работе над оперой «Нос». Гоголевский «парад масою» и в «Ревизоре», и «Петербургских повестях» мог явиться тем пережитым художественным опытом, который подсказал композитору принцип маски.

Надо заметить, что маска как прием вообще была для Шостаковича достаточно органичной формой самовыражения. Те, кому приходилось видеть, слышать Шостаковича или читать недавно опубликованные «Письма к другу», могли заметить, что маска вошла в ткань поведения и речи композитора, особенно, если иметь в виду официальную речь. Но дело в том, что ритуализированный стиль проникает и в сферу личного общения. То был сознательный прием. Вот образчик типичного для Шостаковича стиля из писем к И.Д.Гликману: «Я получил пластиинку с Реквиемом Бриттена. Я кручу ее и восхищаюсь гениальностью этого творения. Это на уровне «Песни о земле» Малера и ряда других великих созданий человечества Слушая Реквием Б.Бриттена, как-то мне веселее, еще радостнее жить». Нетрудно узнать в последнем предложении парафразу известного высказывания Сталина из речи на XVIII съезде ВКП(б), произнесенной в разгар жесточайших репрессий: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Подобным парафразами официальной фразеологии письма Шостаковича буквально пестрят. И не только в тех случаях, когда он наверняка был уверен, что они подвергаются перлюстрации, но и в других, когда просто возникала возможность отвести душу пародированием, намеренным издевательством над официальной риторикой. Надо, однако, сказать, что Шостакович был в этом не одинок. В те времена подобная манера изъясняться вообще была в ходу у интеллигенции, особенно художественной. Суть этого пародирования заключалась в том, чтобы с помощью скрупулезного воспроизведения нелепостей ритуализированной фразеологии обнажить ее абсурдную сущность. То было отрицание через утверждение. Официальная лексика как бы выворачивалась наизнанку, обретая анекдотическое звучание. Нетрудно было угадать за такой речью ее истинных носителей.

Но принцип маскировки проникал и в операциональное мышление композитора. Совершенно ясно, что маска нужна для того, чтобы ее затем снять и

обнажить истинный лик. Однако все оказывается не так просто. В самом деле, что происходит, скажем, на кульминациях разработок первых частей Пятой и Восьмой симфоний - расшифровка или зашифровка? С точки зрения смысла развития первого раздела разработки, конечно, расшифровка: *Я* превращается в *Анти-Я*, обнаруживая латентный слой личности. Но если рассматривать тот же процесс по отношению к реальности, то, безусловно, зашифровка. Следовательно, мысль композитора движется, с одной стороны, от прямой речи к косвенной, но с другой стороны, именно косвенная речь средствами символизации обнажает истинную сущность, скрытую в глубинных слоях подсознания.

Еще сложнее ходы мысли в финалах, где композитору всякий раз надлежит дать "окончательный ответ". В этом отношении предметом спора и разноречивых толкований всегда и прежде всего оставался финал Пятой симфонии. С того дня, когда устами А.Толстого он был признан как свидетельство "исправления" заблудшего художника, 5-я симфония до сих пор иной раз рассматривается в качестве наиболее конформистских сочинений Шостаковича⁵. Спорят о том, оптимистичен или трагичен финал этой симфонии, что отобразил композитор - "становление личности" советского интеллигента в период "великих строек" (и, добавим, великих репрессий) или что-то другое - подход, который иначе, чем примитивным назвать нельзя. Великое художественное произведение *объективно* по отношению к Миру, оно вершит суд над жизнью, не заглядывая в глаза власть предержащих. Разумеется, если это, действительно, великое творение, а по отношению к 5-й симфонии в этом вроде бы никто не сомневается. Даже Р.Лаул признает, что в Пятой симфонии стиль Шостаковича "образует единство высшего порядка"⁶ (как может этому способствовать "вступление в партию", остается загадкой, ответ на который знает, по-видимому, только автор указанной статьи).

Но оставим полемику, она могла бы быть и более подробной. Финал, как известно, тематически связан с I частью, а конкретно - с основной темой ее главной партии. Это как бы то же "действующее лицо", но теперь уже обретшее положительную активность и не превращающееся в свою противоположность. Творческое начало пронизывает финал единым энергетическим током. Восхитительная, широкая как песня, лирическая тема всегда служила тем аргументом итогового значения, который склонял иных критиков к точке зрения, высказанной А.Толстым: "исправился-таки, наконец!" Однако даже по своему местоположению в середине части эта тема не может "работать на итог", не говоря уже о том как завершается изложение темы и что следует после нее. Завершение темы - еще один характерный образец типичного для Шостаковича "слома", сникания, которыми пронизан весь медитативно-лирический тематизм симфонии, начиная с ее "эпиграфа". Особенность же данного в том, что он вызывает сразу две

ассоциации. Первая - с главной темой I части, что вполне естественно ввиду ее лейттематической функции в симфонии в целом; ее появление после ослепительного мажора побочной партии финала звучит многозначительным напоминанием и вносит столь важный для общей концепции элемент скепсиса. Но эта же нисходящая последовательность, обнаруживает удивительное сходство с начальной фразой ариозо Ленского "Что день грядущий мне готовит": те же тональность (ми минор), звуковой состав (за исключением отсутствия опевания заключительной квинты), ритм. Момент этот мелькает в общем движении и заслоняется другими, более значительными событиями и потому вряд ли может обратить на себя внимание. Но то, что композитор его акцентирует, прерывая им развертывание побочной партии, вводит его как бы "насильственно", подчеркивает и мелодическим ходом вверх на соль, и неожиданным вторжением ми минора после солнечного ля мажора, все это несомненно. Случайное совпадение? Вполне возможно. Но очень уж подходит по своему смыслу фраза Ленского к той ситуации, которая разыгрывается в партитуре: слом в "сюжете", переход от светлой темы-мечты к угрожающим событиям. Может быть, это все-таки корректно введенный символ, тайный знак? По этому поводу можно только строить догадки (см. пример № 1).

Но за ним следует еще один и уже более пространный и значительный. Сразу после "фразы Ленского" наступает драматический момент. На фоне треполо дерева и высоких струнных среднем регистре и в басах (валторны, тромбоны, низкие струнные) вниз движутся две параллельные "ленты" мажорных секстаккордов, в то время как трубы интонируют что-то вроде "фанфары рока". Внимательный анализ обнаруживает, что все три голоса секстаккордов представляют собой нисходящие целотонные гаммы и знакомая ассоциация не заставляет себя ждать: в самой оркестровой ситуации мы узнаем черты строения сцены похищения Людмилы с той только разницей, что у Глинки верхние регистры (струнные, дерево) заняты изображением сверкающих молний, средние (кларнеты) держат педали-задержания, а в средних и низких (кларнеты, фаготы, валторны, альты и низкие струнные) совершается главное событие - знаменитое нисходящее движение в басах октав целотонной гаммы - этого своеобразного, придуманного Глинкой, русского аналога катабасиса. У Шостаковича же октавы заменены мощными гармоническими комплексами, составленными из трех удвоенных октав целотонных гамм, вследствие чего идея Глинки подвергается как бы мультиплексии, гиперболизируется, возводится в куб. Удивительным образом совпадают и окончания эпизодов: у Глинки это уменьшенный квартсекстаккорд es - a - c; у Шостаковича - уменьшенный секстаккорд es - ges - c (то есть почти тот же самый аккорд) плюс уменьшенный септаккорд d - f - gis - h. Если для Глинки данный тип аккорда - стилевая норма, то для Шостаковича, ко-

нечно же, нечто противоположное - возврат к классической гармонии, то есть языковая цитата, акцентируемая двукратным применением и выполняющая роль стилевой аллюзии.

Вновь случайность? На сей раз в этом можно усомниться. Целотонная гамма - вещь столь экзотическая, что вряд ли она могла возникнуть спонтанно, и к тому же в уточненном виде, в столь усложненном, сектаккордовом наряде. Может быть, парафраза? Пересказ современными, обостренными средствами одного из самых известных мест в классической оперной литературе? Именно оперной, то есть подразумевающего определенную сюжетную ситуацию, не знать которую слушатель, а тем более профессионал не может. Значит, снова символ, намек, который должен активизировать память воображение и направить мысль к догадке. Главное, что убеждает в наличии "глинкинской подсказки", это оркестровка, распределенные звуковых планов. Параллели наблюдаются во всем: фоновая функция верхних регистров, относительная нейтральность средних и главная, тематическая, отданная целотонному катабасису. Могли ли эта аналогия быть вызванной драматургической ситуацией? Несомненно. Что происходит с побочной партией? Она исчезает. В своем первоначальном сверкающем великолепии ей прозвучать уже не суждено. Сначала она появится как истаивающая тень у валторн (ц. 112), затем в искаженном облике у высоких скрипок (Poco animato, ц. 113), но это, собственно, уже не она, а скорее рефлексия на нее, воспоминание о ней, исполненное боли и страдания. Упоительный образ светлой мечты уходит навсегда. Не то ли происходит и в волшебной сказке Пушкина - Глинки? Ведь все сказочные персонажи (а после работ Проппа это общеизвестно) - лишь воплощение архетипических семантических функций, и поэма Пушкина, эта восхитительная полуслугливая амальгама вечных сказочных мотивов, собрала и объединила их великое множество. Тема рассматриваемого фрагмента из финала - утраченная мечта, исчезающая в небытие иллюзия, и все происходящее в партитуре далее это только подтверждает. Мы имеем в виду и медленное, словно с трудом возобновляющееся каноническое проведение в низких регистрах темы главной партии; и драматическую кульминацию, и дальнейшее после Poco animato оцепенение. Все возвращается на круги своя, к той точки, с которой началось музыкальное повествование в I части. Вновь, как и в ее экспозиции, сменяют друг друга солирующие монологи, погружая слушателя в состояние глубокой медитации. И только затем гигантским усилием композитор заставляет себя выйти из затягивающей его статики. Мучительные усилия приводят к соответствующему итогу. Когда трубы достигают знаменитого си бемоль в абсолютно бесстрастном, абсолютно формальном Ре мажоре, все становится на свои места: с таким трудом, с таким великим насилием над собой выжимаемый "победный гимн" в самый последний момент превращается в

мучительный вопль. Именно этот вопль и есть подлинный итог симфонии, ибо после него уже не звучит ничего.

Весьма интересны наблюдения И. Барсовой относительно "участия" партитур Берлиоза, Р. Штрауса и Малера, так или иначе связанных с мотивами казни, Страшного суда, в создании финала 5-й симфонии, они недвусмысленно указывают на его трагический смысл. Верно и то, что при появлении 5-й симфонии далеко не все воспринимали финал как оптимистический.⁷ Скажем иначе: оптимистическим его хотела видеть власть. Но все дело в том, что финал, действительно, давал повод для противоположных выводов. В этой амбивалентности и состоял, на наш взгляд, его секрет. То была еще одна маска, но особого рода, заключавшаяся в особом, двойном коде, который можно было расшифровывать и так, и эдак. Секрет состоял в композиционном построении финала: за каждым из аргументов в пользу оптимистической трактовки - побочной партией и мажорной кодой - следовали их опровержения. Слушатель мог выбрать то, что казалось ему более вероятным. Мажорные эпизоды, конечно, привлекали слух своей броской яркостью, и сделано это было, разумеется, намеренно, но именно "опровержения" несли истинный итоговый смысл финала, а следовательно, и симфонии в целом. "Имеющий уши да слышит".

Еще сложнее реализуется принцип двойного кода в финале 6-й симфонии. Цикл 6-й всегда удивлял своей непропорциональностью: медитативная, по-баховски глубокая I часть и затем два скерцо подряд. Причем веселый, бесшабашный (и потому весьма необычный для Шостаковича) финал резко не соответствует трагически сосредоточенному началу. Согласно распространенной в те годы официальной точке зрения, если 5-я симфония еще могла вызывать какие-либо сомнения, то 6-я окончательно их рассеивала: такой веселый и жизнерадостный финал мог написать только композитор, который действительно поверил в то, что "жить стало лучше, жить стало веселей". А как же иначе?

Оказывается, можно "иначе".

Действительно, финал 6-й буквально захлестывает безудержным весельем, казалось бы, ничем не омраченной, бьющей через край радостью жизни. Может быть, композитор и в самом деле «исправился»?

Но вслушаемся в музыку внимательнее.

Финал полон движения, натиска, напора стремительных ритмов и взрывных интонаций; кажется, быстрый марш готов вот-вот перерости в буйный перепляс. Перед нами развертывается какое-то праздничное массовое действие - то ли демонстрация, то ли физкультурный парад. А завершающая его тема-песня, словно послушанная у Дунаевского (впрочем, близкая и некоторым песням самого Шостаковича, например, к "Песне о встречном") звучит так лихо, так взахлеб, что невольно напоминает сверкающие финалы оперетт. И нет в этой музыке ничего недосказанного, все совершается здесь-теперь, все - нару-

жу, все - напоказ.

Но странное дело: чем больше слушаешь эту музыку, тем сильнее ощущаешь ее внутреннюю пустоту. Да, она мажорна, подъемна, оптимистична, но как-то скользит мимо сознания, мимо чувства, увлекая скорее своей неуемной кинетикой, апеллируя скорее к оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту. И кажется, что кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма, кроме чисто физической, а не духовной, энергии в ней и в помине ничего нет. Слушая ее, невольно вспоминаешь слова Маяковского о «спрессованной массе», сквозь мощный голос которой не пробиться «писку единицы». Кажется, это и в самом деле вырвавшееся на волю «коллективное бессознательное», которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности. Но именно внешней, за которой не просматривается ничего, что имело бы хоть какое-то отношение к миру чувств, идей и как-то соотносилось с интеллектуальным миром человека, раскрытым в I части. Асимметрия налицо. Симптоматично, что на сей раз Шостакович не стремится деформировать музыкальный материал, характеризующий массу, избегает гротеска, ритмической или интонационной гипертрофии, столь свойственных ему в тех случаях, когда речь идет об изображении зла. Думается, композитор избирает здесь наиболее трудный путь: он дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом. В результате I части, словно бы окруженней бауховской аурой, противопоставлен физкультурный парад, благородной кантилене - залихватская массовая песня. В отличие от других симфоний композитор здесь не ищет общего резюме и лишь разводит полярные стороны конфликта на разные точки симфонического пространства. Ибо они несовместимы как добро и зло, как жизнь и смерть, как отдельная личность и толпа. Все остальное слушать должен додумать сам...

Перед нами особый способ художественного обобщения. Композитор дает *прямое* изображение толпы, дает его крупным планом (на сей раз ощущимо влияние советской кинохроники) и при этом вычерпывает содержание до конца. Если в других случаях Шостакович как бы выворачивал объект наизнанку, показывая его скрытую сущность, то здесь он довольствуется «лицевой стороной», но при этом оказывается, что она ничуть не лучше изнанки. За блестящей формой не обнаруживается никаких ценностей, которые слушатель мог бы унести с собой и положить в копилку своего духовного опыта. Объект как бы само расшифровывается, саморазоблачается, не нуждаясь ни в знаковой функции деформации, ни в гротеске. Самоутверждение приводит к самоотрицанию. Путь к выводу оказывается парадоксальным, но такова и реальность. И в конечном счете, именно

осознание этого парадокса слушатель все-таки может «положить в копилку своего духовного опыта» и понять истинный смысл этого послания художника.

Так выясняется, что можно внешне следовать прямой форме высказывания, но при этом достичь противоположного результата. Это открытие принадлежит Шостаковичу. Но двойной код обнаруживается не сразу. Непосредственное впечатление нуждалось в переоценке post factum, в дополнительном интеллектуальном поиске. Процесс восприятия усложнялся, становился двухэтапным. Его результатом было уже не прямое соответствие форма - одержание, а возникающий над ними более высокий уровень рецепции - смысл.

Цитаты, автоцитаты, квазицитаты, стереотипизация лексики, стилевые аллюзии, знаки бытовых жанров, монограмма, парафразы, принципы двойного кода, символа, маски, мотивы-оборотни, реминисценции, интонационные арки и возвраты, тематические перевоплощения - весь этот богатейший инструментарий призван содействовать воплощению сложного, как правило, амбивалентного замысла, включающего постоянно взаимодействующие, а иногда и совмещающиеся процессы зашифровки и расшифровки. Принцип двойного кода приобретает, по сути, универсальную функцию, охватывая как лексику, так и форму, проникая тем самым в состав композиционной техники. Смысл музыки постоянно балансирует на границе явного и тайного. То, что открывается непосредственному эмоциональному восприятию, нередко требует активной интеллектуальной коррекции.

Так совершается шостаковическая музыкальная *тайнопись*. Бывшая давней традицией литературы, с ее широкими возможностями интертекстуальных связей, она, как видим, в XX веке поселилась и в музыке. Новое время - новые песни.

Какие из отмеченных выше приемов тайнописи носили характер сознательных операций, а какие были подсказаны творческой интуицией, еще предстоит исследовать. Так или иначе, но в этой своей ипостаси Шостакович предстает как композитор с отчетливо выраженной семиотической направленностью художественного мышления. Этим он, бесспорно, выделяется среди лидеров музыки XX века и этим же подводит развитие симфонии к определенной черте, за которой открывались уже новые возможности, другие техники, другая стадия развития языка жанра в целом.

Шостакович - художник сложной, трагической судьбы. Преследуемый на протяжении почти всей своей жизни и едва не разделивший участь Мейерхольда, Мандельштама, Шаламова, он мужественно перенес сил травлю и гонения ради того, что составляло в его жизни главное - ради творчества. Порой, в сложнейших условиях политических репрессий ему приходилось маневрировать, но без этого его творчества не было бы вообще. Многие из тех, кто начинал вместе с ним погибли, многие сломались. Он выжил и выдер-

жал, вынес все и сумел реализовать свое призвание. И можно только склониться перед его мужеством и его упорством. Важно не только то, как его видят и слышат сегодня, но в первую очередь то, кем он был для своих современников. Для тех, кто вслушивался в его тревожный, сильный, а порой срывающийся на отчаяние, голос, Шостакович стал подлинным **властителем дум**. Его музыка долгие годы оставалась той *отдушиной*, которая на короткие часы позволяла расправить грудь и дышать свободно. Она была столь необходимым в те времена глотком *свободы и инакомыслия*, причем не только в содержательном, но и - что не менее важно - в музыкально-языковом отношении. Но прежде всего мы были благодарны Шостаковичу за то, что в драгоценные минуты общения с его музыкой, она позволяла нам оставаться самими собой, а можно сказать и *возвращаться* к самим себе. Звучание музыки Шостаковича всегда было не только праздником высокого искусства, но и *моментом истины*. Ее умели слышать и уносили с собой из концертного зала. Она становилась элементом духовного опыта и надежды на будущее. Можно без преувеличения сказать, что Шостакович явился подлинной **совестью своего времени**. И, думается, наша задача в том, чтобы перенести это понимание его творчества в наши времена и привить новым поколениям музыкантов и слушателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1994. С.209.

¹ Там же.С.232.

См.: Льоренте Х.-А. Критическая история испанской инквизиции. М., 1936.

² Г.Орлов. Симфонии Шостаковича. Л., 1961.с.80.

³ М.Сабинина. Шостакович-симфонист. М., 1976. с.117.

⁴ Исключение составляет 8-й квартет, содержащий, как известно, большое число автоцитат, но здесь это оправдано замыслом: композитор подытоживает предшествующий творческий путь.

Письма к другу. Дмитрий Шостакович - Исааку Гликману. С-Петербург, 1993. С.192.

⁵ Рекорд в этом отношении поставил Р.Лаул в статье "Музыка Шостаковича в контексте большевитской идеологии и практики. Опыт слушания." //Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С-Пб, 1996. С.141-157. Прочитав бросившиеся в глаза строки: "Похоже, что основная тема Пятой симфонии - т е м а в с т у п л е н и я и н т е л л и г е н т а в п а р т и ю...", можно подумать, что автор пародирует стиль партийной прессы 30-х годов, однако, при более подробном знакомстве со статьей с удивлением обнаруживаешь, что сказано это всерьёз, что автор действительно именно *так* и слышит эту симфонию (напомним многозначительный подзаголовок: "Опыт слушания"). Добавим, что автор принимает на веру и статью А.Толстого, считая, что описанный писателем сюжет "действительно читается в драматургии симфонии" (С.151) и искренне полагает, что ее темой является "чувство вины русского интеллигента перед своим народом и ответственности за его страдания при царском режиме" (там же). Кажется, что эти строки написаны 60 лет назад, в 1936 году и в газете "Правда".

⁶ Там же. С.151.

⁷ См. Барсова И. Между "социальным заказом" и "музыкой больших страстей": 1934 - 1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича. //Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С-Пб, 1996. С.121-140.

ТЕРМИНЫ МУЗЫКИ XX ВЕКА

20 век принес в область теории музыки обилие новой терминологии. Именно поэтому современный словарь требует не только ее упорядочивания, но и во многом детальной разработки. В настоящее время ощущается острые необходимости по возможности в наиболее полном освещении всей системы терминологии, относящейся к музыке свершившегося века. Очень важным моментом являются музыкальные примеры, ибо без них невозможно сколько-нибудь конкретно и доступно определять понятия. Поэтому каждая (или почти каждая) позиция проиллюстрирована нотным примером из художественной литературы, раскрывающим ее значение. Для многих музыкальных примеров необходимым добавлением оказываются также разного рода знаки и аналитические указания, облегчающие доступ к сущности объясняемого предмета.

Для настоящей публикации отобраны лишь некоторые остроактуальные термины Новейшей музыки, знание которых составляет элементарную музыкальную грамоту музыканта 21 века (напр. формульная композиция, ритмические ряды, мультиплексия метод, инструментальный театр, индивидуальный проект, длинооктавы, организующее число, спектральная музыка и мн. др.)¹.

Наряду с ними встречаются и термины, возникшие ранее, но органически входящие в нашу современность и потому тоже могут относиться к Новейшей музыке (напр. гемикакорды, дополнительный конструктивный элемент, модальность, новая тональность, хроматическая тональность и др.).

В процессе работы над терминами использовались различные источники, в том числе Музикальная энциклопедия в шести томах (М.1973-1982), Г.Балтер. Музикальный словарь специальных терминов и выражений (М. -Л. 1976), Большой энциклопедический словарь (2-е изд., М.1998, 1-е изд. М.1990), Музикальный словарь (Минск,1999), Riemann H. «Musik-Lexikon» Bd. 1 - 5, 1959-75), а также научные работы Н.Гуляницкой, Э.Денисова, Е.Дубинец, Л.Дьячковой, Ц.Когоутка, С.Курбатской, Е.Назайкинского, Ю.Паисова, С.Скребкова, М.Тараканова, Ю.Тюлина, Ю.Холопова, В.Холоповой, В.Ценовой, В.Цуккермана, Б.Яворского и мн. др.

Алла АЛЕКСЕЕВА (Россия, Москва)

АЛЕАТОРИКА - (от лат. *alea* - игральная кость; жребий, случайность) - принцип много-голосной композиции, в основе которого элемент случайности является главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства, что обуславливает множественность структурных, музыкально-выразительных и др. решений исходного замысла при его реализации. Различают А. формы, А. ткани, А. технику. Э.Денисов рассматривает три варианта применения мобильности: а) стабильна форма, но мобильны элементы структуры; б) стабильны структуры, но они предполагают множественность реализаций; в) мобильны структура и сама форма. На принципах А. может строиться целое произведение или его отдельные фрагменты. А. может быть относительной (контролируемой) и абсолютной (неконтролируемой). Исторические предпосылки А. можно обнаружить в различных видах импровизационности, распространенной еще в давние времена в народной, а также профессиональной музыке (например, в венском классическом инструментальном концерте - сольная каденция), во всевозможных мелизмах - tremolo, трелях и т.д., быстрых повторениях, чередованиях тонов или аккордов, однако быстрота эта достаточно неопределенна. Возникновение А. в 1957 почти одновременно в Германии и во Франции связано с двумя выдающимися композиторами современности К.Штокхаузеном и П.Булезом. Были и более ранние попытки использования элементов А. Дж.Кейджем в 1951 в организованных им экспериментальных концертах в Нью-Йорке. Среди представителей А. существуют разные взгляды на ее использование. Одни (например, Дж.Кейдж, К.Штокхаузен и некоторые др.) принцип случайности могут доводить до полного автоматизма, где роль композитора сводится лишь к роли руководителя звуковой пьесы, другие - сторонники ограничений в применении принципа случайности. Как частный прием ограниченной А. применяется П.Булезом, В.Лютославским, Э.Денисовым, С.Слонимским, А.Шнитке, Р.Щедриным и др. В контролируемой А. композиторами предусматриваются все отвечающие их замыслу варианты звучания. Так, П.Булез в своей 3-й сонате предлагает пианисту самостоятельно установить порядок следования частей, выбирать по своему усмотрению отдельные выписанные под особыми знаками эпизоды, использовать любые темпы. Исполнитель, таким образом, становится как бы соавтором произведения. Сторонники контролируемой А. обращают внимание на гармоническое скрепление произведения и, соответственно, прочность формы. **Пример №1.** · Лит.: Шнеерсон Г. Серализм и алеаторика - «тождество противоположностей» // Сов. музыка. - 1971. - № 1; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.1976; Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы муз. формы и их взаимодействие // Современная музыка

ка и проблемы эволюции композиторской техники. - М. 1986; В.Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания /Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. - М.1995; Boulez P. Relevés d'apprenti. - Paris, Ed. Du Seuil.1966, p.52.

ГЕМИАККОРДЫ - (лат. hemitonium -полутон)

- определенный тип аккордики 20 века - аккорды с полутоном: 1:1; 2:1; 3:1; 4:1; 5:1 и более многозвучные на основе названных, где полутоновость такое же характерное свойство звуковой системы 20 века, как терцованность системы системы 18 века - $n+1$ (интервалы в полутонах, где n = любому интервалу). В своей основе - это трехзвучные аккорды. На их основе образуются многозвучные путем прибавления к ним одного, двух, трех и более звуков. Многозвучия в 6 -8 -10-12 звуков являются уже полиаккордами. Выразительность и определенность гемиаккордов связана с двумя моментами - (структурой, т.е. интервальной структурой каждой группы) и высотой («тональностью»), на которой группы появляются. **Пример №2А, Б, В.** · Лит.: Яворский Б. Строение музыкальной речи. ч. 1-3. - М.1908.

ГРАФИЧЕСКАЯ МУЗЫКА - разновидность

новейшей музыки, создаваемой композитором путем сочинения звуковых и геометрических моделей (многоугольников, прямоугольников, круга) и их преобразований (трансляции, ротации), фиксируется на бумаге и принимается за художественное произведение. Дж.Кейдж организовал даже в Нью-Йорке выставку таких партитур. Развитие направлено к эскизному символическому музыкальному письму, которое вместо точных указаний передает исполнителю только общий авторский музыкальный замысел. По Штокхаузену музыка начинает делиться на музыку для прослушивания и для чтения. По мнению М.Кагеля (аргентинского композитора и дирижера, руководителя курсов современной музыки в Кельне) вся композиторская работа предполагается базироваться на операциях с геометрическими построениями. Геометрические модели представляют собой совокупность нотных знаков (точек, линий) на нотном стане, их расположение образует конкретный рисунок - прообраз геометрической фигуры, которая является условным выражением музыкальной графики и интерпретирует музыкальную мысль. Так, например, выглядит сочинение В.Екимовского «Balletto», которое надо не только слушать, но и видеть. Это сочинение - для дирижера и ансамбля музыкантов - графическая музыка (в нотах) и инструментальный театр (в концертном исполнении). Партитура написана для дирижера, где графически зафиксированы все его движения (не только рук, но и головы, плеч, ног и т.д.), музыка рождается из жестов дирижера, поэтому каждое новое исполнение не похоже на предыдущее. В то же время многие му-

pp *a piacere*

acc.

3:me. ad 216.

10:8

Начать с одной из групп, обведённой двойной чертой, и исполнять остальные группы в произвольном порядке, не повторяя ни одну из них. После того, как сыграны все группы, исполнение заканчивается на одной из групп, обведенных двойной чертой. Часть групп может быть связана между собой, другие - разделены паузами. Нельзя исполнять рядом две группы, обведенные двойной чертой.

Flauta Solo

Cuarto 50 elegíano

pp poco rubato

pp

mf

pp

f

pp poco rubato

pp

pp

pp dolce

pp

roll:

pp

Пример № 1. Алгебрика.

Пример № 2. Гемиаккорды.

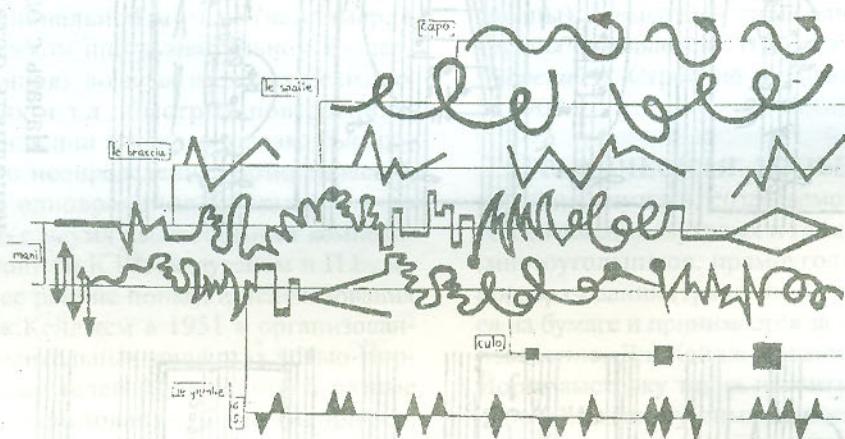
(A) ГЕМИАККОРДЫ

(B) ИНВЕРСИЯ ГЕМИАККОРДОВ:

$\frac{5}{8} = f\#is\ 1.5$ $\frac{6}{8} = cis\ 3.1 + g$ $\frac{5}{8} = f\#is\ 1.3 + h$ $\frac{6}{8} = d\ 1.2 + cis$

m. g.

Пример № 3. Графическая музыка. В. Екимовский "Balletto".



Пример № 4а. Диссонантная тонность. Мимолетности.

Con una dolce lentezza

S. Прокофьев 119171

зыканты считают, что любая разновидность графической музыки (имеющей много общего с музикальным структурализмом и полиструктурализмом), конечной целью которой является не звучание, а чтение графических листов, неприемлема для серьезного настоящего музыкального искусства. Музыка, в противоположность речи, оперирующая не такими конкретными общедоступными символами, не может быть лишена своего главного атрибута - звучащих звуков, тонов, без которых совершенно теряется значение ее как искусства.

Пример № 3. • *Лит.: Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. - М.1976, с. 262-264; *Барский В.* Лирическое отступление с комментариями или тот самый Екимовский // Музыка из бывшего СССР. - М.1994, с.244; *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. - Киев,1999; *Муз. словарь.* - Минск,1999, с.311; *Stockhausen K. Musik und Graphik* - // Darmstddter Beiträge zur Neuen Musik III/1960; *Kagel M.* Translation - Rotation // Reihe VII/1960. -Universal Edition, Wien.

ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ - система с диссонантной тоникой или (диссонантным устоем) в качестве центра системы. Д.т. может составлять целое произведение или его часть (С.Прокофьев. Мимолетности, № 18). Предшественником Д.т. послужило появление цепочек неустойчивых гармоний в серединных, разработочных и некоторых других разделах музыкальной формы. В музыке XX века с Д.т. связаны многовариантные диссонантные структуры ее тоник в совокупности с аккордами других тональных функций. Широко распространены модификации этой тональности, состоящие из диссонантных компонентов. Пример № 4 А,Б. • Лит.: Холопов Ю. Задания по гармонии. - М.1983, с.130; Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. - М.1984.

ДЛИНООКТАВЫ - (термин К.Штокхаузена) - высотные октавы, где высоты соотносятся 2:1, продолжаются в длинооктавах («октава» - удвоение данной длины), где длительности соотносятся так же. Всего 7 длинооктав, в секундах 1/16" 1/8" 1/4" 1/2" 1" 2" 4" 8" x ; q h w Э ЭЭ ЭЭЭ

Согласно теории Штокхаузена о Д. вся жизнь произведения, начиная от колебаний внутри звука и кончая целой формой как ритмом высшего порядка, подчиняется логике временных пропорций по принципу 1:2, именуемом октавой. Идея Д. возникла в связи с техникой сериальной музыки, где могут смыкаться два аспекта музыкального времени - микровремени, представляемого высотой и макровремени, представляемого продолжительностью и соответственно вытянуты в одну линию, разделившую область длительностей на длинооктавы. - См.: *Формульная композиция и лит. при ст.* · Лит.: Ценова В. Числовые тайны музыки Софии

Губайдулиной. - M.2000; Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd.1. - Kgln, 1963.

ДОДЕКАФОНИЯ - вид серийной техники, при котором вся ткань произведения выводится из 12-звукной серии. Д. буквально означает двенадцатизвучие. В отечественной терминологической системе под «двенадцатитоностью» понимается система мышления, под «додекафонией» - метод композиции, основанный на синтезе 12-тоновости с серийностью. Предпосылками возникновения Д. явились свобода диссонанса, ослабление организующей роли тональности и даже отсутствие ее. Д. возникла в рамках свободной атональности. Предформы додекафонной техники - свободная 12-тоновость (песни оп.3 А.Веберна, 1908-1909, песни оп.15 А.Шенберга, 1908-1909, 12-тоновые ряды (у А.Берга, 1912), «синтетаккорды» Н.Рославца, 1913, «закон 12тонов» Й.Хауэра, 1919. Метод собственно Д. (серийно-двенадцатитоновой композиции) был теоретически разработан А.Шенбергом в ф.ной сюите оп.25 (1921-1923). Сущность шенбергского метода Д. состоит в том, что составляющие данное произведение мелодические голоса и созвучия производятся из единственного первоисточника - избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. Эта последовательность звуков называется серией, которая представляет собой избранный автором для данного сочинения комплекс интервалов. Ни один из звуков в серии не повторяется: сам порядок звуков является строго определенным. Как комплекс интервальных взаимоотношений между звуками, серия подобна мелодическому мотиву, фразе. Общая структурная функция серии сравнима с ролью основного мотива, характерного гармонического последования в недодекафонной музыке, основного мелодического звукоряда как модели для мелодических образований. Таким образом, серия объединяет в себе два явления: двенадцатизвучность со строго определенным порядком последования звуков и структурное единство, цельность. Совокупность высотных отношений между звуками серии со своей стороны потенциально определяет интонационную выразительность додекафонного сочинения. Д. как метод композиции стал широко распространенным явлением. Эстетический смысл применения техники Д. - достижение единства и логической связности при отсутствии тональных отношений. Но далеко не все композиторы им пользуются в полной мере. Такие композиторы, как С.Прокофьев, Д.Шостакович, П.Хиндемит, А.Онеггер и др. использовали лишь отдельные элементы этой техники. Д. может применяться в рамках современной тональной композиции. Так, у Б.Бартока, например, возникают 12-тоновые поля (5-й квартет); в его же 4-м квартете в качестве дополнительного элемента к хроматической

Пример № 4б. И. Стравинский. Весна священная. Шествие Старейшего-Мудрейшего.

СЛОЖНАЯ ТОЧКА
ее составные элементы

Пример № 5а. Додекафония. А. Веберн, оп. 21.

Пример № 5б. Додекафония. А. Шенберг. Сюита для фортепиано оп. 25.

Moderato (d=ca.88)
 $\frac{3}{4}$ *anim*
p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

(5) *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

rit. tempo (10)

Пример № 5в. Додекафония.

91 solo col legno

Д. Шостакович. Симфония № 14

C-b. *p*
altri pizz.
R, *pp*

= 82 *R*, solo col legno

V-c. *p*
altri pizz.
pp
solo
C-b. altri
R, 1 2 3 4 5

2 3 4 5 6

8 9 10 11 12

Пример № 6а. Сарказмы.

Precipitosissimo

С. Прокофьев

ff

*
*
*
*
*
*
*
*

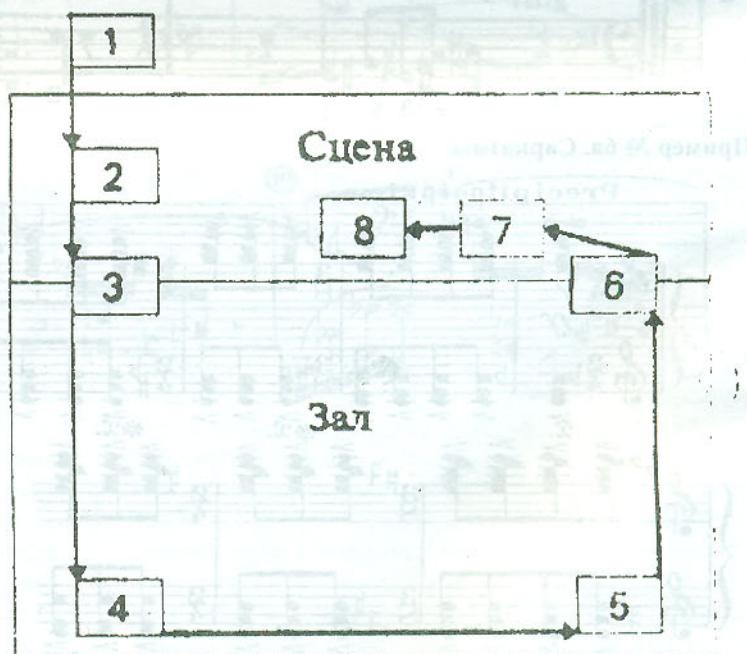
Пример № 66. Н. Мясковский. Пожелавшие страницы.

Molto vivace e fantastico

Сон. 31, № 4

Пример № 7. Инструментальный театр.

Порядок передвижений обычно разрабатывается композитором и фиксируется в партитуре (как траектория перемещений гобоиста по зрительному залу в партитуре «Solo expressivo» С. Слонимского:



Пример № 18а. Кластеры.

В указанных пределах взять одновременно все звуки. В зависимости от величины кластера исполнять его следует пальцами, локтём или ладонями.

Кластер на белых клавишиах обозначается одним общим бекаром. Кластер на чёрных клавишиах - одним общим диезом. Иногда нотами указано «наполнение» кластера. Исполнять его не обязательно точно, так как в данном звуковом пятне наличие или отсутствие какого-либо звука незаметно.

Длительно выдержаный звук у какого-либо инструмента. Обозначение внешне похоже на кластер, но это не кластер.

Кластер без определённых высотных границ. Восходящее и нисходящее глиссандо кластера исполнять ладонью.

Продолжительный кластер, звучание которого периодически прерывается (соответственные просветы в зачернённой полосе). Время звучания полосы метрически регламентировано. Наполнение кластера (его плотность) обозначено в сноске.

Кластер, заканчивающийся глиссандо. Сверху обозначение выбрата: от быстрого к медленному.

Расширяющийся кластер. Расширение происходит за счёт глиссандирующего движения от унисона до определённой широты, по достижению которой каждый исполнитель должен играть свой звук.

тически тональной структуре добавляется хроматическая 4-звуковая микросерия. Д.Шостакович в ряде сочинений 60-х - 70-х гг. применяет 12-тоноевые ряды в качестве мелодического и контрапунктического материала, оставаясь при этом в рамках определенной тональности (13-й квартет, 14-я симфония). **Пример № 5 А,Б,В.** • Лит.: Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып.6. - М.1969; Лаул Р. О творческом методе А.Шенберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.9. - М.1969; Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А.Берга // Музыка и современность. Вып.6. - М.1969; Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып.1. - М.1972; Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. - М. 1972; Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в канте С.Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность. Вып.8. - М.1974; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века (пер. с чеш.) - М.1976; ; Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып.2. - М.1978, с. 186-191; Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-нем. музыки. - М.1983; Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. - М.1984; Гершкович Ф. Тональные источники шенберговой додекафонии // О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. - М.1991; Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. - Гл.7. - М.1994; Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. - М. 1996, с. 37; Webern A. Wege zur neuen Musik. - W.1960; Boulez P. Music today. - London, 1971.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ (ДКЭ) - (термин Ю.Холопова) - какой-либо интервал (вертикальный или горизонтальный), какое-либо созвучие, какой-либо отдельный звук - элемент, который в данном отеле формы или во всем сочинении часто повторяется, выходя тем самым на первый план внимания, выполняя в той или иной мере конструктивную роль, обычно закрепленную за *тоникой*. Это - фактор, способствующий упрочнению единства гармонических структур в условиях разложения мажорно-минорного типа тональности. Расширение круга тонально-гармонических средств, обогащающих гармонию, сопровождается одновременно дополнительными ограничивающими средствами. В классической тональности таким средством является консонирующее трезвучие. Оно - центр тональности. Другие аккорды и тональности были подчинены главному элементу. В хроматической тональности при самостоятельности каждого созвучия требуется гармонический элемент, который компенсировал бы утраченные ограничения и укреплял бы

единство композиции. Им становится ДКЭ, который в своей основе не имеет противопоставленного тональности принципа и легко входит в его структуру. Определенный подбор созвучий (ДКЭ) способствует ощущению единобразия гармонии. В качестве ДКЭ может выступать один звук, какой-либо характерный интервал, интервальный комплекс или аккорд. Этот повторяющийся элемент содержит в себе идею объединения гармонических структур данного произведения именно в тот момент, когда «не срабатывает» обычная тональная связь, либо ее действие затрудняется (например, в «Пожелавших страницах» Н.Мясковского, пьесе № III ДКЭ представлен в виде увеличенного трезвучия в тт. 4,8,10, 15-17). Последовательное проведение принципа ДКЭ - условие, обеспечивающее этим участкам структуры большую цельность и связность. В пьесе № 5 «Сарказмов» С. Прокофьева в качестве ДКЭ фигурирует интервал б.3. Сам ряд ДКЭ выстраивается по гамме : C dur: gis - a - ais - h - c - cis - d - dis

e - f - fis - g - as - a - b - h

Пример № 6 А,Б. • Лит.: Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. - М.1988, с.357-362; Шульгин Д. Теоретический курс современной гармонии. - М.1994, с.110.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ - (термин Ю.Холопова) в Новейшей музыке индивидуальная звуковая структура (конструктивный «костяк», адекватный в классико-романтической музыке типовой форме), сочиняемая исключительно для данного конкретного произведения. По И.п. создают свои произведения Дж.Кейдж, К.Штокхаузен, П.Булез и др., принципиально отказавшиеся от типовых форм. Так, например, новаторство Третьей сонаты П.Булеза состоит в том, что при каждом новом исполнении форма рождается заново, ибо, как считает композитор, лишь таким путем можно разрешить противоречия между действенным обновлением музыкального языка и схематизмом формы. • Лит.: Петрусеева Н. Проблемы композиции в музыкально-теоретических трудах П.Булеза. Автореферат дис... канд. искусствоведения. - М.1997.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР - использование элементов хореографии, пластических движений в других (нетеатральных) жанрах, позволяющих раскрыть содержание произведения не только средствами музыки, но и других видов искусств. Возникает добавочный пласт художественного выражения, расширяющий границы эмоционального воздействия на слушателя (зрителя). Уход и приход исполнителей, хождения по сцене, пластические приемы, танцы, световые эффекты - все это способствует созданию добавочного пласта и приближает композиции, в которых используются та-

кие приемы, к жанру И.т. Музыканты выступают здесь в роли актеров, а их мимика и разговоры при помощи своих инструментов становятся элементами некоего абстрактного музыкально-театрального действия. Суть этого вида музыкальной композиции точно сформулирована в словах одного из приверженцев И.т. - М.Кагеля: «Слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры, темпы». Жанр И.т. появился в западноевропейской музыке после второй мировой войны в творчестве М.Кагеля, К.Штокхаузена, Д.Кейджа. В отечественной музыке распространился лишь в 80-е годы. Применение его композиторами различных стилевых направлений весьма существенно, так как приводит к появлению абсолютно нового качества в музыкальной композиции. Элементы И.т. привлекаются композиторами ограниченно, чаще всего - в разделах или частях более крупных форм. В этом - одна из наиболее существенных особенностей претворения жанра в современной музыке отечественных композиторов. Так, в XII части 4-го квартета Г.Дмитриева разыгрывается небольшая сцена для четырех участников - двух скрипачей, альтиста и виолончелиста. Исполнители партии второй скрипки и альта действуют как участники пантомими. Театральные приемы в финале квартета выявляют чисто музыкальные взаимоотношения четырех инструментов камерного ансамбля. Оригинальный пример ограниченного введения театральных приемов в крупную композицию «Голубая тетрадь» Э.Денисова, созданного на тексты Д.Хармса и ст. А.Введенского. Сочинение представляет собой чередование песен для голоса и фортепиано и разыгрываемых сценок Хармса, в которых принимает участие чтец, певица и все инструменталисты. В «Голубой тетради» помимо театральных эффектов, применена еще и подробно разработанная композитором световая партитура. В жанре И.т. работал С.Слонимский (струнный квартет «Антифоны»). Ярким представителем российского инструментального театра является Иван Соколов. В фортепианной пьесе, которую Соколов назвал своим именем, прочитанным справа налево, как в зеркале, «Волокос», автор рассказывает о том, как начал сочинять «новую» музыку. При этом текст в партитуре располагается в зеркальном отражении: «Пианист ложится под рояль головой к клавишам верхнего регистра и начинает храпеть. Потом поворачивается на спину, «просыпается», потягивается, «случайно» задевает несколько любых клавиш верхнего регистра, «удивленно» повторяет сыгранное (разумеется приблизительно), вылезает из под рояля и, продолжая хаотично нажимать на клавиши....., читает текст. Пример № 7. · Лит.: Ивашин А. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурицио Кагелем // Сов. музыка. - 1988. - № 8, с. 116-123; Ценова В. Дисс.... канд. искусствоведения. - М.1989, с.27-29; Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. - Киев,1999.

КЛАСТЕР - (англ. cluster - гроздь, скопление) - определенный тип секундовой гармонии, состоящий из плотно расположенных интервалов. К. могут трактоваться двояко - как аккорды и как сонорные созвучия. Он может располагаться по малым, большим, смешанным секундам, возможен в микрорхоматике, например, по четвертитонам. Это одновременное звучание всех или ряда ступеней звукоряда в обозначенном диапазоне. Виды их различны, от простых до сложных аккордов конфигураций. К. на белых клавишах обозначается одним общим бекаром, на черных - одним общим дизом. Он бывает продолжительным, его звучание может периодически прерываться (соответственно просветам в зачерненной полосе). К. создают особые звукоэфекты с помощью ритма, динамики, тембра. Одним из первых в мировой практике К. стал использовать американский композитор и экспериментатор Г.Каузлл, который и дал им название. Их выразительный эффект затем был применен многими другими композиторами: Д.Шостаковичем, Р.Щедриным, Э.Денисовым, С.Слонимским, А.Шнитке, С.Губайдулиной, В.Гаврилиным и др.; зарубежными - Ч.Айвсом, А.Бергом, Б.Бартоком, В.Лютославским, К.Пендерецким, Л.Ноно, Д.Лигети и др. Кластерная техника постоянно расширяется. К. становятся разными по плотности заполнения диапазона, длительности, динамической интенсивности. Нередко К. в процессе звучания меняют свою структуру: «сужаются» или «расширяются», замедляются или ускоряются, заканчиваются общим глиссандо и т.д. (в партитурах К.Пендерецкого). Кластерные глиссандо используются в «Klavierstück» К.Штокхаузена. «Объемное» кластерное глиссандирование струнных одним из первых применил Я.Ксенакис в произведении «Metastasis», высчитав предварительно геометрическое содержание горизонтальных полос, обозначающих в партитуре кластеры и их постепенное преображение (от унисона к унисону). К.Пендерецкий в «Плаче по жертвам Хиросимы» разрабатывал возможности К. С определенной высотой звучания и шумовым эффектом К. образуют в этом произведении сочную сонорную фактуру. Когда мелодические и басовые связи в кластерах отступают на второй план, существенное значение приобретают сонорные сочетания. Они переключают внимание с высотных на тембровые. Сонорика более ярко, чем тоновая музыка способна создать красочные эффекты, связанные со звуковыми явлениями внешнего мира (Д.Шостакович. «Нос», картина вторая, Набережная, два такта до ц.60; Б.Барток. «Звуки ночи» из цикла «На просторе»). Пример № 8 А,Б,В.. · Лит.: Супонева Г. Проблемы нотации в музыке XX века. - М.1993; Дубинец Е. Знаки. Звуков. О современной музыкальной нотации. - Киев,1999.

КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА - (франц. musique

Пример № 86. Б. Барток. Звуки ночи (из цикла "На вольном воздухе").

Пример № 18в.

36

К. Петровская, Симфония, 1 часть (ш. 2а)

1-12

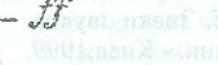
vn

13-24

vl 1-8

vc 1-8

vb 1-6



Пример № 9. Конкретная музыка. Single Bells (фрагмент партитуры).

; Tempowechsel:	i4 43.2 4	650	300	.4	2	
t 0 80 72 85 124.5 60 252.3 80 264.1 45	i4 45 3	1270	750	.3	2	
272.3 60 317 70 332.5 60 347.5 70 363.9	i4 45 7	640	420	.4	2	
50 380 40	i4 45 5	110	540	.2	2	
i3 0 389 3.5 ;;; Hallgerät	i4 46.2 3	1270	750	.7	2	ΔΠ
i4 1 3 633 1250 .7 2	i4 46.2 7	640	420	.5	2	
i4 1 4 633 207 .7 2	i4 46.2 5	110	540	.3	2	
i4 1 4 633 590 .7 2	i4 50 6	1273	1080	.1	2	ΔΠ
; \	i4 50.1 3	250	800	.7	2	
i4 12 3 600 650 .4 2	i4 50.2 4	1111	730	.3	2	II
i4 12 4 600 361 .4 2	i4 50.4 5	197	750	.4	2	Δ
i4 12 4 600 500 .4 2	i4 50.5 4	100	830	.9	2	Π
; \	i4 50.8 5	810	600	1	2	
i4 13 3 680 500 .6 2	i4 50.8 7	813	460	.5	2	
i4 13 4 670 150 .6 2	i4 50.8 6	801	510	0	2	
i4 13 4 680 300 .6 2	i4 51.9 5	640	1070	.7	2	
; \	i4 52.1 4	147	970	.2	2	Δ
i4 18 3 773 950 .5 2	i4 52.3 3	350	670	.5	2	
; \	i4 52.3 4	349	480	.5	2	
i4 18.2 4 51 900 .2 2	i4 52.3 5	300	500	.5	2	
; \	i4 52.7 7	121	660	.2	2	Δ
i4 18.7 5 511 900 .9 2	i4 52.7 9	115	410	.2	2	
; \	i4 52.7 8	89	520	.2	2	
i4 18.9 6 640 850 .7 2	i4 53 8	50	1000	.2	2	Π
; \	i4 56.5 5	121	570	.7	2	
i4 19.2 7 110 750 .3 2	i4 56.5 3	118	600	.7	2	
; \	i4 56.5 7	89	400	.7	2	
i4 20 8 1250 1000 .5 2	i4 57.3 6	124	490	0	2	Π
; \	i4 57.3 6	88	600	0	2	
i4 28 9 1317 1000 .9 2	i4 57.3 5	118	350	0	2	
; \	i4 59 4	122	380	.9	2	
i4 30.8 4 110 900 .8 2	i4 59 4	114	550	.9	2	
; \	i4 59 4	90	400	.9	2	
i4 31.3 3 511 750 .5 2	i4 59.8 8 1350 1000 .6 2					
; \	i4 60.1 5	50	600	.2	2	
i4 31.5 5 407 700 .7 2	i4 65 3 773 720 .5 2					
; \	i4 65.2 4 51 500 0 2					
i4 32.1 2 903 850 .6 2	i4 65.7 5 511 700 1 2					
; \	i4 65.9 5 640 460 .7 2					
i4 32.3 4 70 800 .5 2	i4 66.2 5 110 500 .3 2					
; \	i4 67 4 1250 700 .5 2					
i4 32.4 6 640 950 .4 2	i1 72 3 533 550 .2 .005					
; \						
i4 32.6 3 773 1111 .3 2						
; \						
i4 36 4 533 740 .2 2						
i4 36 6 520 400 .7 2						
i4 36 2 600 550 .4 2						
; \						
i4 39.8 5 127 790 .8 2						
; \						
i4 43.1 3 690 600 .5 2						
i4 43.1 4 650 300 .5 2						
i4 43.1 5 560 470 .5 2						
; \						

concrète) - звуковые композиции, создаваемые с помощью записи на магнитофонную ленту различных природных или искусственных звучаний, их преобразования, смешения и монтажа. Возникла в 40-х гг. 20 в. во Франции. Современная техника магнитной записи звука позволяет легко преобразовывать звучания (ускорение или замедление движения ленты, движение в обратном направлении, смешивание их с помощью переписи на ленту нескольких различных записей) и монтировать в любой последовательности. В К.м. используются и звуки человеческих голосов, и инструментов, однако основным материалом являются окружающие нас внемузыкальные звуки (шумы, стуки, гудки, шорох, шелест и т.д.). Известны записи на магнитную ленту, при которых смешивалось до четырехсот различных шумозвуков. Конкретные звуки, записанные на пленку, сочетаются с тоновым материалом музы-

кальных инструментов. Разработанная методика К.м. широко используется в качестве «шумового» оформления спектаклей, отдельных эпизодов кино-картин и т.д. Виднейшим представителем К.м. является П.Шеффер. Несколько позднее к нему примкнул П.Анри, и они вместе создали «Симфонию для одного человека» (1950). В 1951 г. была организована экспериментальная студия в области К.м., в которую вошли П.Булез, П.Анри, О.Мессиан, А.Жоливе, и др. Их опыт в области создания К.м. использовали в последующем другие зарубежные композиторы. Из отечественных композиторов в области К.м. в настоящее время работают В.Белунцов, А.Киселев, В.Комаров и мн. др. **Пример № 9.** · Лит.: Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвый. - М.1964, с.312-313; Когогутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.1976.

(Продолжение следует)

QAN YADDAŞININ ÇAĞIRIŞINDA SƏS VERƏN BƏSTƏKAR

Azad Ozan KƏRİMLİ

Tarix, - daha doğrusu, onun yaddaşlar üçün ən lazımlı, ən gərəkli, - gələcək nəsillərə böyük görk ola biləcək anları təkcə tarix kitabları və sanballı araşdırılarda, əski qazet və jurnal tikmələrində (tikmə toplumlarda), kino lentləri, səs yazıları və çağdaş dövrün ən önəmli qazanclarından biri olan videoçəkilişlədə öz əksini tapmir. Və yaxşı ki, belədir; əks halda tarixi həm yayımılayıb aşılılamaq, həm qavramaq bəşər övladının çoxluğuna cansızıcı görünərdi. Sual olunacaq ki, «nə üçün?» Cavabı da bu olacaq ki, İnsan təkcə ateistlərin dediyi kimi «maddi» və dindarların dediyi kimi «mənəvi-ruhi» varlıq deyil; İnsan bədii yaradıcılıq olayıdır. Məhz bunun sonucunda tarix insan yaşamının başlanğıc qaynaqlarından bizim günlərədək qayaüstü rəsmlərdə, sinkretik sənətdə, möhtəşəm tikililərdə və adları ucsuz-bucaqsız siyahı tutacaq çox-çox çoxçəsiqli örəpəklərdə yaşayır və izlənilir. Geriye döndərilməz Tarix Təkəri firlandıqca, bəşəriyyət gələcəyə addimlaşdıqca, nadan və manqurtların əksinə olaraq, tarixdə insan yaşamının ən başlıca və ən yüksək dəyərləndiricisi kimi tanınan Mədəniyyət birlərin tarixi yaddaşını yaşadıb hər an bize qaytarmaqla yanaşı, ona hər dəqiqə, hər saat, hətta hər an belə yeni-yeni «xallar», «güllər vurmaqla», - bir sözlə, bu Yaddaşı hər defə, özü də arasıksılmə-

dən yenidən bədii şəkildə yaratmaqla daha geniş anlamlandırma və kəsərləndirmə vəzifədaşıyıcılığını daha inamlı yerinə yetirir.

Bizlər son onillikdə əsil peşəkar bəstəkar yaradıcılığının, əsil peşəkar bəstəkar qələminin bütövlükde korşalmasına baxmayaraq yeni-yeni sənət olayları ilə qarşılaşıraq. Və, mənim şəxsi fikrimcə, bu sənət olaylarının ən önemliləri solistlər, xor və böyük simfonik orkestr üçün yaradılan əsərlər çevrəsində, - bir sözlə, vokal-simfonik janrda baş verir.

Bu janr istər ideya tutumuna, istərsə də bədii imkanlarına və insanlara təsir gücünə görə başqalarını üstələdiyiindən hər zaman hakim dairələrin diqqət mərkəzində olub. Avropa bəstəkarlığı tarixinin uzun bir kəsimində kantata və oratoryalar başlıca olaraq sıfarişli şəkildə dini və siyasi olay-mərasimlərin «qulluğunda durduğundan», onların məzmunu və poetik mətni adları çəkilənlərə uyğunlaşdırılır, çox az, tək-tük hallarda isə allegorik (məcazi) məna daşıyırırdı. Yalnız XIX yüzilliyin sonundan başlayaraq (Brams, Maler, bir sıra fransız bəstəkarı) kantata-oratorya janrının ideya və məzmun «buxovları qırılır» və peşəkar bəstəkar yaradıcılığının bu tutumlu kəsimi bütövlükə yüksək insani arzu və istəklərin karşısına, musiqi sənəti çevrəsində tarixi yaddaşların ən geniş yayımılayıcısına

çevrilir.

Bizlərə gəldikdə isə, milli bəstəkarlıq məktəbimizin ağırılı dövrde ağırılı yaranışı, milletlərin imperiya barmaqlığında 70 illik «sosialist birgəyaşayı» bədii yaradıcılığın milli dəyərlərə doğru canatımına heç bir imkan yeri qoymayıb. Özü də ilk növbədə vokal və vokal-simfonik çevrədə. Belə bir durumda hansı tarixi yaddaşdan danışmaq olardı? Biz, bəstəkarlarımızın yaşılı nəsl, onların xatirəsi ve millətə, xalqımıza, demek olar ki, təmənnasız qoyub getdikləri qarşısında baş əyməliyik və gələcəkdə, onların keçdikləri əzablı yolların acısını daha dərindən duyub anladıqdan sonra böyük həvəslə baş əyəcəyik. Çünkü indi anlamasaq da, gec-tez anlamalıyiq ki, kommunist ideyasından uzaq «Fizuli» kantatası və «Sabir» oratoryası kimi sənət incilərinin yaradıcıısı, tanınmış bəstəkarımız Cahangir Cahangirov bütün ömrü boyu hansı çətinliklər, keçilməz divarlarla üzləşib ... Lakin Tarixin Təkəri fırınır və adının tarixdən silinməsini istəməyen hər bir millət «zərərin yansından da olsa qayıtmalı,» Tarixi Yaddaşı ilk öne çəkməlidir. XXI yüzilliyə keçidin hazırlığı sənəti durumunda, - bilgisayar texnikası və INTERNET-in yer kürəsini çulgaladığı; bəzən bircə hərbi əməliyyatdan ibarət bir neçə günlük müharibələr; atomdan da qorxunc, «kütləvi mədəniyyət» adlanan kabusun insanlığa, onun mənəviyyatına qarşı hücumuna keçdiyi; sintezatorlar və «pulum varsa, bəstəkar olmağa nə var?» deyərək peşəkərlığa meydən oxuyan «həvəskarların» quduzlaşlığı durumda da bizlərə özəl yaradıcılığında dönməz sənətkar şəxsiyyətlər gərəkdir. Elə şəxsiyyətlər ki, yaradıcılığının çeşidindən, çevrəsində asılı olmayaraq Tarixi Yaddaşın çağdaş zamanla səsleşən və gələcəyə görkəmə biləcək olaylarını sezib-seçməyə, duyub-anlamağa və sənətində özəl yozumlamağa özündə güc tapa bilsin. Tam eminliklə deyə bilərik ki, belə ağır yükü ciyinlərində daşımağı özünə şərəf bilən sənətkar-şəxsiyyətlərimiz bu gün də yox dərəcəsində deyil. Çünkü deyimimizə ən tutarlı tutalğac, ən parlaq sübut XX yüzilliyin son pilləsində yaşı 65-i haqlamış Vasif Adıgözəlovun son 12 ilde təkcə vokal-simfonik çevrədə yaratdığı möhtəşəm əsərlər sırasıdır. Onlardan sonuncunun, - «Qəm karvanı» oratoryasının bu il yanvarın 19-da, - 1990-ci il «20 yanvar» olaylarının 10-cu ildönümü ilə bağlı ilk dəfə səslənməsi «Tarixi Yaddaşa Qayıdış» yolunda musiqi sənəti mizin ən cəsarətli sınaq-addımlarından biri sayılmalıdır.

Bəri başdan vurğulayaq ki, çağdaş dar günlərdə belə qələminin yere qoymayan bəstəkarlarımızın alicənab əməyini kiçitməyə çalışmaq

nankorluq olardı və həmin istəkdə bulunmaqdən çox-çox uzağam. Lakin 1990-ci ilin «20 yanvar» ilə səsleşən, ancaq ondan qat-qat dehşətli 1918-ci ilin mart-aprel olaylarını gizli şəkildə tarixi yaddaşımızda möhürləyən görkəmli şairimiz Rəsul Rzanın onilliklər boyu «gizli sandıq ədəbiyyatı» çeşidində öz «aşkarlanması saatını» gözləyən «Ağı şer» silsiləsinin ilhamlandırdığı «Qəm karvanı» oratoryasını təkcə bədii baxımdan, - hətta son derecədə yüksək dəyərləndirmek belə naşılıq olardı. Elə 4 il önce başa vurulub 1998-ci ilin oktyabrında iki dəfə ifa olunan və bu ilin yazında bir daha səsləndirilən 76 dəqiqəlik «Çanaqqala» oratoryasını da o cümlədən. Çünkü aralarındaki oxşarıqlara və oxşarsızlıqlara baxmayaraq, hər ikisini doğmalaşdırın Tarixi Yaddaş, türk dünyasının qan yaddaşıdır.

İndi isə keçək önceki «oxşarsız oxşarıqlar» deyimine. Bəstəkar şəxsiyyətini açıqlayıb-aşkarlayan çalarlar çoxdur. Ancaq yuxarıdakı deyimle bağlı onları iki başlıca bolumə ayırmak olar: musiqi mədəniyyəti tarixində ancaq və ancaq yenilikçi adı ilə tanınmağa can atan bəstəkarlar və bütün ömrü boyu öz yaradıcılıq dəsti-xəttinin bütövlüyünü qoruyub-saxlamağa çalışan bestəkarlar. Əlbəttə, hər iki halda səhbat ustادlardan və böyük meyarlardan gedir. Ve hər iki halda, hər iki bolumün yaradıcılıq əzabları bir nöqtədən, bir məqamdan qaynaqlanır: - özü-özünü təkrarlamamaq, «yerində saymamaq!»

Birincilər, yəni «yenilikçilər» «yerində saymamaq» naminə hər bir addımda, yəni hər yeni əsərdə yeni-yeni ifadə vasitələri-yolları axtarışında ifrata varmaqdən belə çəkinmirlər. Axtarışların heç də hamisinin uğurla sonuclanmaması onları qorxutmur, çəkindirmir və bunu alqışlamağa dəyər.

İkincilər, yəni «dəsti-xətti bütövlər» sinanmış ənənələrə daha çox bel bağlamaqla əldə etdikləri yaradıcılıq saxlancını, - bəstəkarlıq texnikasını «bir yumruqda» toplayıb, istədikləri yönə yönəldə bilirlər. Və, sonucda, onların yaratdığı «oxşarıqların oxşarsızlığı» aşkarlanır. Vasif Adıgözəlov da ikincilərdəndir. İki böyük ustası, - atası Zülfü Adıgözəlov və böyük bəstəkarımız Qara Qarayevdən əldə etdiyi çoxsaylı biliklər və özünün özəl, lakin ənənlərə dayaqlanan fitri istedadı ilə o hər bir yeni əsərində, - ister geniş yayılmış mahni olsun, ister də konsert yaxud oratorya olsun, - daim, arasıkəsilməz ənənə, bütöv dəstixətt çevrəsində təkrarsızlıq uğuru qazanır. Burada belə bir sual ortaya çıxır: neçə və nəyin sayesində?

Hazırkı yazının tutumu baxımdan bəstəkarın yaradıcılığını bütövlükdə nəzərdən keçirməkdən, hətta, hansısa əsəri geniş araşdırmaqdən uzaq

olsaq da, «Qəm karvanı» oratoriyası çevrəsində, özü də bir sıra məqamlarda «Çanaqqala» ilə tutuşdurma yolu ilə suala cavab verməyə çalışaq.

«Oxşarlıqların oxşarsızlığı» ilk növbədə dramaturgiyadan qaynaqlanır. Bildiyimiz kimi, «Çanaqqala» oratoriyası hazır librettoya yazılıb və, librettonun özü də, öz növbəsində, Mehmet Akifin poemasından qaynaqlanır. Librettonun tutumu geniş və çoxböülümlü səhnələrə imkan verir, bitktn şerli surətlər isə öz-özlüyündə opera çalarlı, «tamaşalaşmış» oratoriya-dastan yaradıcılığına yol açır. Daha doğrusu, çox-çox yollar açır.

«Qəm karvanı»nın librettoçusu isə bəstəkarın özüdür. Daha doğrusu, bu əslində nə libretto, nə də ssenari deyil, bəstəkar düşüncə-təxəyyülündə cizgilənmiş musiqili-tarixi hekayətin quruluşudur. Olduqca yiğcam, six, dinamik gəlisməli (inkışaflı) hekayətin.

76 dəqiqəlik «Çanaqqala»da gərgin dinamika librettodan doğan və qaynaqlanan geniş, tutumlu bölmə-səhnələrin təzadlı qarşılaşdırılıb əvəzlənməsi sayesində başa gəlir. Hər bir bölmə-səhne nisbi bitkinliyi baxımından «lazım gələrsə, ayrı-ayrılıqda səsləndirilə bilər» kimi yozulur. Hətta «attaca»-lı keçidlərə baxmayaraq.

«Qəm karvanı»na «səhnələr» anlamı yaddır, bölmələr isə tamamilə şərtidir:

- 1) Giriş (xor və orkestr) (3-cü rəqəmədək);
- 2) Söyləmə – hekayət (söyləyici, xor və orkestr) (3-cü r.-dən 14-cü r.-dək);
- 3) Ariya (tenor və xorla orkestr) (14-cü r.-dən 38-ci r.-dək);
- 4) Xanəndənin «Segahı» (daha doğrusu, «Mükalifi» - , xanəndə ilə xor və orkestr) (38-ci r.-dən 47-ci r.-dək);
- 5) Sonuc «Koda» (xor və orkestr) (47-ci r.-dən sonadək) bölmələrinin təzadlılığına baxmayaraq.

«Çanaqqala»da bəstəkar librettoya əsaslanaraq musiqi materialının zənginliyində və, hətta folklorun bol işlənməsində böyük «səxavət» göstərir. «Qəm karvanı»nda isə hər şey, hər bir ünsür, hətta orkestr çalarları dramaturgiyası belə bəstəkarın öz içində gələn quruluş və Q. Qarayev sinfində vaxtı ilə aşılanan və biçimlənən yiğcamlıq, artıqlığa yol verməmək verdiş-bacarağı ilə uzaşır. Sonucda isə quruluşun ayrılmaz, bölməməz bütovlüyü aşkarlanır ki, burada söyləyici, solistlər, xor və orkestrin çoxsəviyyəli kontaminasiyası, yəni çarpanlaşması ilə qarşılaşıraq.

Belə çarpanlaşma oratoriyanın, əgər şərti desək, orta bölmələrində dramaturgiya və məzmun açıqlanması baxımlarından çoxsəviyyəli vəzifə daşıyıcısıdır. Bunların ən aşkarları aşağı-

dakılardır:

1) Söyləyici, tenor və xanəndənin ifa kəsimlərində (partiyalarında) qaçılmaz subyektiv səslənməni (və ondan irəli gələn subyektiv yozumu) dramatik gərginləşmə yolu ilə, dalğavari səpgidə kulminasiya və enmələrə aparan xor və orkestr faciənin məhz fərdi ya şəxsi faciə deyil, xalqın, millətin, Vətənin faciəsi kimi qarvanmasını gerçekləşdirirler.

2) «Ariya » bölüməsində tenorun lirik melodiyasının reçitativləşməsi, - daha doğrusu, söyləməyə və getdikcə coşaraq ehtiraslı nitqə, sözün əsil çalarında xalqa çağırış kimi səslənən natıq çıxışına keçməsi məhz xor və orkestrlə qarşılaşdırılıb çarpanlaşdırma yolu ilə alınır (misal №1).

3) Xanəndə bölüməsinin özellikləri haqqında geniş danışla bilər. Lakin qısa şəkildə bir sıra məqamlar vurgulanmalıdır. Bəri başdan deyək ki, xanəndənin «Mükalifi» adı mükalif şöbəsi deyil, çünki onun mətni qəzəl deyil, sərbəst vəznli və axıcı Rəsul Rza şeridir. Və bu şerin muğam yolları ilə açıqlanması Alim Qasımovu «mükalif» üzərində qeyri-adi muğam yaratmaq öhdəliyi qarşısında qoydu ki, həmin öhdəlik ləyaqətlə yerinə yetirildi. Əgər əsərin partiturasında sözü gedən, - 38-ci rəqəmdən başlayıb 47-ci rəqəmdən önceki xanəndə bitən bölməyə nəzər salsaq, ilk nəzərdən maraqlı mənzərə yaranır:

A) Bölümə «mükalif» üzərində qurulsa da, «Humayun» məqamlı girişlə başlayır ki, onun musiqili intonasiya baxımından məna açımına sonra qayıdacağıq.

B) Bəstəkar xanəndənin ifa kəsimin notlu «gövdəsini» "ad libitum" şərti ilə cizgi yaxud direksion şəklində verməyi lazım bilib.

S) Xanəndəni müşayiət edən üçlük (tar, kamança və qaval) ilə kəsimlərini uzlaşdırın ancaq və ancaq diricor çubuğudur.

D) Bölmənin orkestr partiturası, bədii dillə desək, toxunan xalını xatırladır. Gah naxışları və çalarları seyrək, gah da sıxlasaq, hətta, qatlaşan xalını. İlk xanənlərdə orkestr kəsimləri sanki xoru əvəz edir, lakin 40-ci rəqəmdən xorun ostinatolu «sualları» («sonu varmı?» sözləri ilə), 41-ci rəqəmdən fleyta ilə klarnetin «mükalifli» qoşulması, 42-ci rəqəmdən ağac nəfəslilərin paralel «qalxıb-enmələri» və, nəhayət, 44-cü rəqəmdən sonrakı «qayıdışın» dövrü təkrarı (misal №2) həmin «xaliya» reprizalı quruluş yozumu verməyə imkan yaradır.

Əgər bölmənin bütün başlıca ünsürlərinin vəzifədaşıyılığını çağdaş musiqi anımları baxımından nəzərdən keçirsek, sonucda «aleatorika» ilə üzləşdiyimiz aşkarlanacaq. Lakin bu heç də «simasızlaşmış», «çağdaşlıq, qeyri-adilik naminə aleatorika uğrunda aleatorika» deyil, milli köklərə, özəl yaradıcılıq axtarışlarına

Misal № 1

Tenor solo:

qo-lu-mu - zun zen - ci - ri - ni a-qur de-dik, aq-ma - di - lar!

aq - ma - du - lar, aq - ma - du - lar

aq - ma - di - lar!

Misal № 3

Maestoso

Misal № 2

[44] + 4 xanç

Xor

So - nu var - mi, So - nu var - mi

Bu qu - ran - hıq qur - ta - rar - mi

ad libitum

ad libitum

simile ad libitum

So - nu var - mi, So - nu var - mi

simile ad libitum

Piano

(8)

(8)

(8)

Misal № 4

27

Tenor i - la - nn a - gi - na - da, qua - ra - si - na - da la - nat!

Xor

- nat! La - nat!

«Qorn karvanına «schneller» anfamı vaddir,
ölmeler içe tamamilə şənidir.

- 1) Gırgı (kor ve orkestr) (3-cü rəqəmədək);
- 2) Səvərən - hekayət fəvvarıcı xor ve

A handwritten musical score for piano, consisting of four staves of music. The score includes dynamic markings such as 'sf' (fortissimo) and 'f' (forte), and performance instructions like 'riten' (ritenue) and 'riten.' (ritenue). The music is written in common time, with some measures featuring triplets indicated by '3'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

söykənən aleatorika-tapıntıdır.

Sözü gedən bölmənin «ic» reprizalarını nəzərə almasaqlı, oratoriyanın reprizasızlığı sayəsində dinləyici tərəfindən əsər bölünsüz bütövlük kimi qavranılır.

Bəs belə durumda birləşdirici, hərəkətverici və məntiqləşdirici amil hansıdır? Əlbəttə ki, oratoriyanın bütün gedişi boyu orkestrdə «oyadıcı çağırış» kimi səslənən və əsər məzmununun ana xəttini, - «Qan Yaddaşını» rəmzi əks etdirən leytmotiv!

Bu «humayun» və «şüstər» çalarlı, kiçildilmiş (1/2 T – 1T – 1/2 T) tetraxorddan biçimlənən leytmotiv əsərdəki məzmunlu və dramatik gəlişmədən asılı olaraq çoxsaylı şəklidəyişmələrə, harmonik və orkestr çalarlarına uğrayır. Elə oratoriya özü də həmin leytmotivdən qaynaqlanır desək, daha düzgün olar (misal №3). Daha sonra biz onu söyləyicinin ucadan «vuruşdular! deyimi ile başlayan qısa hekayətindən sonra, faciəni daha gərgin açıqlayan öndə də (6-ci rəqəm), bölmənin sonunda da (12-ci rəqəm) eşidirik. «Ariya» bölməsinin «coşmağa başlayan» gedişində (20-ci və 22-ci rəqəmlər) və I kulminasiyasında («İlanın ağına da lənət, ilanın qarasına da lənət!», 27-ci rəqəm) həmin leytmotiv öz başlıca vəzifəsini, - Qan Yaddaşına çağırışı daha açıq-aydın yerine yetirir. Məhz bunun sonucunda «Xanəndə» bölməsinin girişində «humayun» gəzişməsinin də, ele «müxəlifin» özü də leytmotivin muqam səpgili quruluşyaradıcılığı imkanlarının açılmasına kimi yozulur. Ən nəhayət, oratoriyanın sonluğu – gələcək nəsillərə görk və çağırış kimi səslənən Kodada da həmin leytmotivin şəklidəyişməsi ilə başlayır (47-ci rəqəm, misal №4) və bütün bölmənin orkestr kəsimi «hörküsündə» onun özel yeri var.

Oratoriyanın müsiqisində bəstəkarın faydalığı janr çevrələri də maraq doğurur. «Çanaqqala»dakı 4 janra – 1) mahni; 2) aria; 3) reçitativ (mahniarası danışq) və 4) yeris və yürüş çalarlı marşla yanaşı «Qəm karvanı»nda muğam ifaçılığı – xanəndənin ifa etdiyi muğamlar qarşılışırıq.

Lakin «Çanaqqala»dakı folklor materialının işlənməsinə geniş yer verən bəstəkar bu dəfə heç bir folklor ünsüründən faydalananır. Çünkü muğam yaradıcılığı xalq-professional sənətidir, folklor deyil. Eyni sözləri sufiliklə bağlı təsəvvüf müsiqisi ünsürləri üzərində qurulmuş parça haqqında demək olar. Adı çəkilən janr folklor yönü kimi qavransa da, onu folkloru tam aidiyətli saymaq düzgün olmazdı.

Burada bəstəkarı nə folklor, nə də təriqətçilik maraqlandırır. Əgər «Ariya» bölməsinin öncəki

parçasında tenorun «İlanın ağına da lənət, qarasına dal!» hayqırkı-deklamasıyasını (notuz, ancaq ritmi göstərilib!) xor «Lənət!» nidaları ilə cavablandırırsa, dramaturgiya baxımından bunu belə açıqlamaq olar: ehtiraslı çağırış da var, ona hay verən də, onu eşidən də. Sonrakı orkestr «enməsi» artıq sözü gedən sufi (təsəvvüf) çalarlı (29-cu rəqəm) parçaya yol açır və həmin nöqtədən dramatik gəlişmənin 2-ci, daha yüksək kulminasiyaya aparan dalğası başlayır. Tenorun çağırışı xor kəsimlərinin biri-biri üzərinə ardıcıl «hörgüsü» sonucunda deyimin bütövlükde, elliklə mənimsənilməsi və məsləkə (idea fix) çevrilməsi müsiqi ifadə yolları ilə əks olunur.

Oratoriyanın janr özəllikləri arasında mahnıvari lirik orkestr parçalarının, solo alət kəsimlərinin lirik və təzadyaradıcı vəzifədaşıyıcılığı haqqında danışmaq olar. Xor kəsimləri isə, başlıca olaraq mahni janrı çevrəsində uzadə-uza da oxumalarla çağırışların çaprazlaşmalarından ibarətdir desək, yanılmarıq. Marş janrına gəldikdə, marş ünsürlərindən bəstəkar dramatik dönüş anlarında faydalananır («Söyləyici» bölməsində, 6-ci rəqəmdən 4 xanə öncə və Kodanın başlanğıcı), özü də bir qədər pərdəli şəkildə.

«Qəm karvanı»nda kulminasiyalar az deyil. Bununla yanaşı, hər bir bölmənin özü də kulminasiya vəzifəsi daşıyır: «Söyləyici» - epik, «Ariya» - dramatik-faciəvi, «Xanəndə» - lirik-faciəvi kulminasiya vəzifələrini yerine yetirirlər. Sonluq – Koda isə çıxış yolu göstəricisi, gələcəyə umid kimi biçimlənib və o cür də yozulmalıdır.

Xalqımızın son yüzillikdə başına açılan faciəli oyunlar məhz Qan Yaddaşımızın öncəki yüzilliklər boyu çoxsaylı və ayaq açıb yeriyən mərkli niyyətlərle çox ardıcılıqla susdurulmasının sonucudur. Və gənclərimizdən öncə məhz kommunist imperiyası qəfəsində dünyaya göz açan, boyabaşa çatan və ilk yaradıcılıq addımlarını ataraq sonralar getdikcə tanınan, bu gün isə 65 yaşıını haqlamış olan sənətkarın, - milli bəstəkarlıq məktəbimizin ağsaqqalının yaradıcı ziyalılarımızın yaşlı nəslinin qəlbini, mənəviyyatını zəncirləmiş iç qorxulara, cavanları və gənclərimizi sarmış saygısızlıq, simasızlıq və yadellilərə qulbeçəlik azarına və, ən nəhayət, insan sıfətini itirmiş əsl-nəsl bilinməyənlərin «dahiliyə» yarınmaq və «bəlkə də qaytardılar!» ümidiyənən saymazyanlığı, Tarixi Qan Yaddaşımızın səsinə səs verməyi, bizlərə mənfur recimlər və onların yerli nökrəlerinin uzun illər və, hətta bu gün belə aşılılığı yerli, dar duşuncələrdən qat-qat yüksəkdə duraraq Böyük Türk xalqının oğlu olmaq bacarığı bizlərə də, gələcək nəsillərə də örnək olmalıdır və olacaq.

АВАНГАРД И СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

Светлана САВЕНКО (Россия, Москва)

ниях ХХ века то, что их объединяло – культ ногово.

Широта термина имела и оборотную сторону, поскольку делала возможными довольно разные его истолкования. Возможно, поэтому авангард до сих пор недостаточно укорёнен в качестве академического термина – многие исследователи склонны считать его скорее лозунгом, нежели научным понятием. Тем не менее, трактовки явления авангарда можно суммировать, выделив два основных варианта его понимания как художественного феномена³. Один из них опирается на историко-стилистические характеристики, подразумевая интенсивное, взрывообразное движение в сфере художественной выразительности и языка искусства, в данном случае музыкального. Первый такой взрыв имел место на рубеже 1900–1910-х годов, когда возникло то, что принято называть Новой музыкой XX столетия. Интенсивный рывок вперед в рамках господствовавшей австро-немецкой традиции в ее позднеромантическом варианте можно наблюдать в это время на примере нововенской школы (Шёнберг, Берг, Веберн), однако не менее существенно влияние чуждых, "посторонних" для нее сил, материализовавшихся в раннем творчестве Стравинского и Бартока. Подобное сочетание воздействий "изнутри" и "извне", по мысли Ю. М. Лотмана, обусловливает полноценное существование художественного текста (в широком смысле слова). На уровне музыкального языка первый авангардный взрыв, как известно, был связан с переходом звуко-высотной организации в новое состояние: эмансицией диссонанса и свободным употреблением 12 звуков на основе функциональности – путь к серийной дodeкафонии. С другой стороны, звуковысотность как главная сфера организации музыкальной ткани частично уступает место так называемым второстепенным элементам – метроритму и тембрографии, что имело важные последствия для музыки ХХ столетия.

Однако при всем радикализме описанный вариант авангарда не затронул традиционные формы функционирования музыки, не подвергнув ревизии сам феномен музыкального произведения и в целом не посягнув на традиционные представления о звуке как таковом. Все это сделал второй вариант авангарда, который, собственно, и можно считать "настоящим", авангардом в чистом виде. Это новый тип творчества, предполагающий выход за пределы сложившихся представлений о музыкальном произведении и его материале – вариант, наиболее последовательно осуществившийся в футуризме и, позднее, в деятельности Джона Кейджа. "Чистый" авангард существует в некоей переходной между искусством и не искусством зоне: произведение стремится стать экзи-

В пестрой художественной картине стремительно уходящего в прошлое ХХ столетия особое место занимает явление авангарда. Без особой натяжки можно сказать, что авангард стал центральным событием искусства ХХ века, подобно романтизму в веке девятнадцатом. Однако в отличие от романтизма и других "стилей эпохи" авангард в значительно меньшей степени связан с конкретными стилистическими характеристиками, хотя полностью сбрасывать их со счетов все же не стоит. Смысл авангарда отождествляется в первую очередь с самим *качеством новизны*, формы и масштабы которой могут варьироваться в довольно широком диапазоне.

Нельзя сказать, что восприятие новизны как позитивной эстетической категории оформилось лишь в ХХ веке. Необходимость новаторства подразумевалась практически всеми европейскими художественными течениями Нового времени. К этому вела эмансиация искусства, постепенно освобождавшая его из-под власти канонических, в частности, сакральных норм. Одновременно все громче заявляла о себе индивидуальная воля художника, из средневекового ремесленника превращавшегося в мессию позднеромантической эпохи, призванного возвестить миру истину, дотоле неизвестную людям. Например, такую: "...Я иду сказать им, чтобы они (...) ничего не ожидали от жизни, кроме того, что они *сами могут себе создать*... Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет!"¹. Богоборческий пафос молодого Скрябина питают еще романтические, нишшеанские источники. Но скоро в речи художников проникнет тональность бунта, и не интимный дневник, а громогласный манифест станет их вместителем: "Мы стоим на обрыве столетий... Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного! Нет теперь ни Времени, ни Пространства"². Эти строки появились в 1909 году, когда начинался "настоящий, не календарный двадцатый век".

Термин "авангард" не сразу оформился как характеристика радикального искусства. Новые художественные течения, заявлявшие о себе в манифестной форме, предпочитали самоназвания: футуризм, сюрреализм, дадаизм и др. "Милитаристский" оттенок термина "авангард" далеко не всех устраивал, равно как и претензия на прогрессивность, так или иначе неотделимая от самого слова. В 20-е годы чаще говорили о "левом фронте" или просто о "левом искусстве" – военно-политическая лексика, впрочем, и тут с неизбежностью заявляла о себе. Однако постепенно понятие авангарда укоренилось, благодаря емкости и широте смыслового спектра, позволившего увидеть в разнородных художественных явле-

стенциальной акцией, звуковым жестом, каждый раз – в идеале – предлагая новые "правила игры". Такая авангардная акция, единичная и неповторимая, провозглашает торжество принципа новизны в максимально чистом виде.

Сравнение двух вариантов авангарда обнаруживает их различие в отношении к феномену традиции, вне соотнесения с которой авангард просто не может существовать. Первый вариант взаимодействует с традицией, так сказать, количественно, испытанием на прочность, радикально расширяя ее пределы. Уместно вспомнить, что ни Шёнберг, ни Стравинский не считали себя радикальными авангардистами. Так, Шёнберг, говоря на склоне лет о своих "атональных" сочинениях 1910-х годов, замечает: "Поверхностность (критиков) привела к обвинениям в анархии и революции, тогда как, напротив, эта музыка была явно продуктом эволюции и не более революционна, чем всякое другое развитие в истории музыки" Высказывание Стравинского не менее решительно: "Я не модернист и не претендую на создание музыки будущего... Модернизм для меня слишком претенциозен"¹⁶. Ни тот, ни другой не обратились в своем творчестве ни к микроинтервалике, ни к шумам – двум главным сферам звукового новаторства, которые были открытыми радикалами начала века.

Второй авангардный взрыв произошел в музыке в середине столетия, в 1950-е годы, когда на европейскую сцену выступило новое поколение композиторов. С появлением второй волны авангарда определился циклический, "мятниковый" характер эволюции искусства XX века, нетипичный для более ранних эпох: авангардный выброс энергии, который по определению не может быть длительным, сменяется иными по смыслу тенденциями – либо открытым противодвижением, направленным как бы на восстановление до-авангардного положения вещей, либо адаптацией авангардных "изобретений и открытий" к традиционным нормам художественного мышления. Граница между двумя этими формами довольна зыбка и условна, прежде всего потому, что возвращение к прежнему состоянию, в чистом виде невозможное (ибо нельзя войти дважды в одну и ту же реку) всегда включает в себя элемент развития уже имеющегося авангардного опыта. В любом случае в результате возникает новое искусство. Так, в частности, произошло с неоклассическими тенденциями 1920–1930-х годов, в свое время классифицировавшимися как антиавангардная реакция и даже конформистская реставрация (Т. Адорно), однако, как оказалось, впитавшими значительную долю авангардного опыта. Подобным же образом второй авангардный взрыв имел следствием, с одной стороны, появление более спокойных, неагрессивных форм новой музыки, в виде разнообразных смешанных техник (полистилистика, ограниченная алеаторика, тембрографическое письмо), с другой стороны, – решительное противодвижение в виде минимализма, "новой простоты" и тому подобных явлений. Следует заметить, что противодвижение в некоторых случаях принимало радикальный вид, сопоставимый в этом качестве с авангардом: так сказать, авангардная реакция на авангардиную революцию. Так произошло, например, с ми-

нимализмом, который оказался не столько движением "вспять", сколько "в сторону", в направлении внеевропейских синкетических форм существования музыки. На подобный решительный поворот способно только авангардное сознание.

Два типа авангарда, которые мы пытались описать выше, представлены и в его второй волне, хотя водораздел между ними не всегда отчетлив. Дело в том, что "количественное" накопление нового, определяющее специфику первого варианта, может происходить настолько интенсивно, что приведет к качественному прорыву. Так случилось, например, с эволюцией тембровой композиции, которая привела к появлению электронной музыки, требующей новых условий создания и воспроизведения – в специальных студиях и залах, вне обычного концертного ритуала. С другой стороны, открытия "чистого" авангарда, невзирая на "единственность", не избежали общей участи, породив достаточно устойчивую традицию. Единичные акции привели к появлению жанра перформанса и инструментального театра, и, шире, – к формированию концептуализма как разновидности художественной деятельности. Отрицание традиции само стало традицией, теургическая деятельность превратилась в поточное производство. В этой ситуации и выступили на первый план уже упоминавшиеся формы авангардной реакции: обесценивание изобретений, их тиражирование привело к попыткам отказа от индивидуализма, к формированию новой-старой концепции "всеобщего" музыкального языка.

Явление авангарда, в той или иной степени затронувшее большинство европейских ориентированных национальных культур, имело самое непосредственное отношение к русской музыке XX века. В становлении первого авангарда, как известно, именно русское искусство сыграло одну из ведущих ролей: в живописи или театре, возможно, даже определяющую. Достижения музыкантов были тоже значительны: классический авангард Стравинского и Прокофьева, радикальные эксперименты постскрибинистов И. Вышнеградского, Н. Обухова, А. Лурье и других композиторов. В советские времена музыка, равно как и искусство в целом, оказалось в особом положении, в том числе и по отношению к авангардным тенденциям, до конца 1920-х годов сохранившим свое влияние. Позднее в советскую музыку пришел и второй авангард, однако в специфическом виде, в силу разных причин, среди которых первенствующую роль сыграли особенности эволюции советской музыки в предшествующий период 1930–1950-х годов.

Специфика проявилась прежде всего в том, что советский авангард не воспринимался как чисто художественное явление – в той мере, в какой он считался таковым на Западе. Композиторское новаторство в советских условиях означало прорыв к духовной свободе, и именно так его слышали и на родине, и, тем более, за ее пределами, где политическая конъюнктура нередко предопределяла оценку художественных событий. Несмотря на это, основные изобретения и открытия второго авангарда нашли себе место и на советской почве. Прежде всего речь

идет об авангарде "эволюционного" рода, хотя и "концептуальный" вариант тоже отразился в советском искусстве — но позже, в 1970-е годы, главным образом в перформансах и хэппенингах, которые устраивали художники-неконформисты.

Советским композиторам второго авангарда пришлось отчасти наверстывать упущенное, осваивая и адаптируя достижения прежде всего нововенской школы. (В сходном положении оказались молодые немецкие композиторы после краха гитлеровского режима в 1945 году, когда наступил "нулевой час" западноевропейской музыки). "Отставшие" справились с этой задаче довольно быстро и успешно. Если говорить о классической шёберговой дodeкафонии, то она не только была усвоена как технический метод композиции, но и получила в ряде случаев глубоко индивидуальную трактовку. Кроме известной "московской тройки" — Эдисона Денисова, Софьи Губайдулиной, Альфреда Шнитке — здесь необходимо упомянуть имя Андрея Волконского, первопроходца новой музыки в России, Николая Каретникова, сохранившего верность нововенской школе на протяжении всей своей творческой жизни, а также Арво Пярта, Валентина Сильвестрова, Тиграна Мансуряна и других композиторов, начавших свой самостоятельный творческий путь с приобщения к серийному методу сочинения. Некоторые из них пошли и дальше, в сторону мультипараметровой композиции (тотального сериализма), но довольно быстро отказались от нее. Аналогичной оказалась и эволюция западных коллег: Лючано Берио, Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Булеза, Луиджи Ноно. Уйдя как строгий рациональный метод, сериализация музыкальной ткани надолго укрепилась в качестве свободного композиционного принципа, продолжая существовать и развиваться в идеях ритмической прогрессии, тембровой шкалы и других, на первый взгляд весьма далеких от сериального первоисточника. Одним из примеров может служить принцип серийной матрицы у Арво Пярта, примененный в условиях диатонических модусов.

Другие новшества второго авангарда также нашли свое место на советской почве. Такова идея сонорной композиции и тембрографического письма, с присущей ему особой ролью сонорики, звучания как такового. Однако в отличие от серийного метода, широко и самостоятельно интерпретированного советскими авангардистами, движение вглубь звука, освоение спектра шумов, новых способов звукоизвлечения и, шире, новая сонорная эстетика — все это было воспринято советским авангардом лишь частично, с поправкой на местные стилистические условия. Правда, начали появляться, хотя и в небольшом количестве, электронные композиции (среди них выделилась, в частности великолепная пьеса Губайдулиной "Живое — неживое"), однако сколько-нибудь заметного влияния эта сфера в 60–70-е годы не могла иметь в силу своей специфической технологичности и отсутствия необходимой материальной базы. Единственным крупным исключением здесь стал Эдуард Артемьев. Явления звукового микромира были поэтому адаптированы лишь средствами традиционного инструментария, например, в вариан-

те микрополифонии Дьёрдя Лигети, которая зато получила в советской музыке широкое распространение и индивидуальную интерпретацию. Препятствием развитому тембрографическому письму можно также считать приверженность советских композиторов, в том числе и молодых новаторов, к традиционным формам тематизма, связанным с мелодической интонационностью и четко контролируемой гармонической вертикалью.

В аналогичном адаптированном варианте преломилась в советской музыке идея пространственности. Ее воплощение довольно редко связано с реальным физическим разделением планов по типу "Групп" Штокхаузена; гораздо характернее пространственные эффекты в условиях обычного расположения инструментов, достигаемые специальными тембродинамическими и фактурными приемами (кстати, не всегда абсолютно новыми). Подобная квази-пространственная артикуляция планов у некоторых композиторов привратилась в устойчивую стилистическую черту, как, например, у Валентина Сильвестрова или Гии Канчели.

Судьба пространственности и тембрографической композиции в условиях советского авангарда обнаруживает важную черту последнего: при отсутствии технической возможности или прямой потребности в непосредственном воплощении нового приема включались своеобразные механизмы компенсации, "приручавшие" его к доступным условиям. С другой стороны, советская музыка таким образом внесла свой вклад в переосмысление авангардных открытий, начавшихся на Западе уже во второй половине 1960-х годов.

Следующее после авангардистов—"шестидесятников" композиторское поколение, пришедшее десятилетие спустя, попало в не очень выгодное положение. Общественная ситуация к тому времени изменилась, новаторский взрыв исчерпался и миновал. Яркие индивидуальности старших коллег при этом сохраняли лидирующее положение, заслоняя молодежь. Аналогичной была ситуация в других видах искусства и в литературе, где позднее критика заговорила о "поколении сорокалетних", не имевшем возможности заявить о себе в более раннем возрасте.

Композиторы новой генерации (родившиеся в 1940 — начале 1950-х годов) поначалу двигались в русле старших коллег, хотя нередко были настроены оппозиционно по отношению к ним. Но времена "бури и натиска" миновали, и новое поколение в целом не было бунтарским. Его "левый край" разывал авангардные тенденции, ставшие к тому времени уже традицией, признанным языком нового искусства; кроме того, значительная группа новых композиторов существовала вне прямой соотнесенности с авангардом, оставаясь стилистически довольно разнородной. Сама художественная ситуация конца 1970–1980 годов, периода "зрелого застоя" в общественно-политической жизни, не располагала к солидарности, типичной для второго авангарда в его лучшие годы. Тем более что именно эти десятилетия стали временем реакции на авангардный культ нового, принимавшей порой очень острые формы. Так, Арво Пярт, один из самых радикальных новаторов советского

второго авангарда после нескольких лет молчания совершил резкий поворот, обратившись к благозвучию литургических жанров и буквально восстал против недавнего прошлого: "Модерн – это такая война. Постмодерн, соответственно – руины послевоенного времени... В чем смысл творчества? Существуют миллионы композиторов столь творческих, что даже страшно. Можно утонуть в сточных водах творчества нашего времени"⁷. "Сейчас многое из музыки того времени кажется метральным", – констатировал Альфред Шнитке⁸. Наиболее влиятельной стилистической тенденцией 1980-х годов становится возврат к традиционному, вызвавший к жизни разнообразные варианты *неостилей*. На первом плане здесь, как и на Западе, был неоромантизм, ориентированный главным образом на поздние разновидности первоисточника вплоть до экспрессионизма. Резкость полистилистических столкновений при этом ощущается как нежелательная, даже в тех случаях, когда работа с моделью вынесена в текст. Таков, например, мягкий симбиоз стилей в поэтической Серенаде "Я простила с Моцартом на Карловом мосту в Праге" Фараджа Караева (1982), или растворение в романтических идиомах в Сонате для виолончели и фортепиано Альфреда Шнитке (1978) либо в крупных опусах Вячеслава Артёмова, выдержаные в духе "неоскрябинства". "Чужое слово" (или чаще "слова") служит здесь не материалом для конфликтного диалога, а, скорее, камертоном, по которому выстраивается стилистика произведения.

Своебразные варианты неостилистики возникли на почве отечественных национальных традиций. Таков неорусский стиль Юрия Буцко или Михаила Ермолаева-Коллонтая, не лишенный типологического сходства с религиозной живописью начала века – Виктора Васнецова, Михаила Нестерова и более ранними образцами. Эта светская музыка вдохновлена образами и мотивами православия, воспринятыми в широком контексте русской традиционной культуры. Особенно разветвленная система подобных связей характерна для Коллонтая: тематика, жанры и формы богослужения отражаются в оригинальных структурах его инstrumentальных композиций. Обычно подобные сочинения обходятся без цитат; отходит от цитирования и Буцко, ранее весьма активно разрабатывавший фольклорный и знаменный пласты русской музыкальной культуры. Близкий этой тенденции Андрей Головин более зависим от конкретных стилистических источников, в частности, от стиля Сергея Рахманинова.

В некоторых случаях приметы неостилистики оказались неотличимы от "обычного" продолжения традиций: они лишь дополнительно акцентируют изначально присущие художнику черты. Примером может служить творчество Романа Леденёва начиная с 1980-х годов, в частности, его инstrumentальные концерты: Концерт-элегия для виолончели с оркестром (1980) и Концерт-романс для виолончели с оркестром (1981). В других случаях усиление традиционного начала позволило пропустить в музыке композитора таким чертам, которые ранее, по-видимому, были глубоко упрятаны в подсознании. Таковы отголоски советской романсовой лирики – в особенностях

ти Юрия Шапорина и Виссариона Шебалина – в вокальных циклах Эдисона Денисова рубежа 1970–1980-х годов ("Твой облик милый" и "На снежном костре") либо ассоциации со стилем Николая Мясковского в Первом концерте для виолончели с оркестром и Пятой симфонии Альфреда Шнитке (1985). В этом же ряду – "глазуновские" черты симфонических опусов Сергея Слонимского 1980-х годов.

Одной из самых радикальных форм антиавангардной реакции стал минимализм, проникший в советскую музыку в первой половине 1970-х годов. В отличие от американского прототипа российский вариант минимализма с самого начала приобрел историко-стилистическую конкретность и даже национальную окраску. Таков, например, минимализм Николая Корндорфа, развиваемый композитором начиная с 1980-х годов. В основе его сочинений лежит идея постепенного, на грани статики звукового накопления, достигающего огромного, подчас предельного динамического уровня. Драматургическая повторяемость идеи восхождения уравновешивается изобретательностью конкретного звукового облика каждого из сочинений – особенно привлекательно редкое мастерство оркестрового письма, присущее Корндорфу. Очевидна генетическая связь с русско-славянской интонационностью, хотя сам материал может и не вызывать подобных ассоциаций (среди безусловных случаев таких связей фортепианные опусы: монументальный "Ярило" и обаятельная "Колыбельная" для двух фортепиано).

Самый чистый на русской почве минимальный стиль представлен в творчестве Владимира Мартынова. Композитор склонен к более последовательному, чем у коллег, применению репетитивной техники, благодаря чему многие его сочинения внушают ощущение чистого пребывания во времени, свойственного и американским прототипам. Но сами блоки-паттерны обычно стилистически конкретизированы, отсылая к определенным моделям, чаще всего барочного происхождения. Симбиоз минимализма и неостилистики (иногда и на фольклорной основе), не свойственный ни американскому, ни европейскому варианту минимальной музыки, выступает здесь как характерное свойство, причем не только русское, но присущее и другим национальным культурам, например, литовской или армянской.

Статическое время минимальной музыки, как известно, было унаследовано последней от авангарда. Преемственность эта не случайна, ибо минимализм в своем антиавангардном пафосе оказался в роли "авангарда навыворот", не только усвоив отдельные композиционные идеи (так, ячейки-паттерны в ряде случаев аналогичные серийным матрицам), но и разделив с авангардом его радикализм, а в некоторых случаях даже превзойдя его. Что касается временных концепций, то они в 1980-е годы буквально носились в воздухе, вовлекая в свою орбиту самых разных композиторов. Так, в сочинениях Буцко внешне традиционный материал трактуется подчас необычным образом, в манере как бы замедленной киносъемки. В "Музикальном приношении" Родиона Щедрина само течение времени становится одной из драматургических идей. Наконец,

время как сущностная онтологическая категория выступает на первый план в творчестве редкого на отечественной почве последовательного концептуалиста – Александра Кнайфеля. Внешним признаком его важнейших произведений 1980-х годов, таких как "Agnus Dei" "Жанна" или "Ника", является значительная, порядка двух часов длительность при крайне скромном заполнении этого музыкально (и, как правило, театрально) организованного промежутка. Звуки появляются большей частью по одному, разделенные паузами, двузвучие здесь уже особый случай, время физическое и время художественное как бы уравнены в правах. Сочинение, устроенное подобным образом, превращается в экзистенциальный акт – в "звуковое событие" авангарда, с которым Кнайфеля сближает принципиальная антиконвенциональность (наиболее конкретные аналогии могут возникнуть с творчеством американского композитора Мортон Фелдмана). Особенности музыкального материала сближают творчество Кнайфеля с минимальной музыкой, однако композитор не пользуется ее важнейшим структурным методом – репетитивностью; более того, она принципиально ему чужда, как и любые другие "инерционные" способы изложения материала.

Пример Кнайфеля наилучшим образом демонстрирует важную особенность авангардного крыла советской музыки, полностью сложившуюся к 1980-м годам: самостоятельность в преломлении радикальных художественных идей. Следуя примерно тем же, что и западная, эволюционным путем, советская музыка вносила в общую картину собственные неповторимые оттенки. Так обстояло дело и с неостилями, и со статической композицией, и с минимализмом, и с другими актуальными в свое время идеями.

В самом общем виде можно указать на два рода причин этой оригинальности, достаточно очевидных. Первая заключена в мощном излучении разнообразных отечественных традиций, от фольклора и бытовой музыки до профессионального композиторского творчества. Другой род причин связан с явлением, которое можно было бы определить как потребность в *оправдании приема*, в семантическом обосновании авангардного изобретения и открытия. Неслучайно именно в советской музыке были найдены точки со-прикосновения авангарда и местных традиций. Здесь достаточно указать на синтез серийного метода и национально окрашенной интонационности, достигнутый Эдисоном Денисовым, Кара Каравым, Леонидом Грабовским и др.

К началу 1990-х годов принципы авангардной композиции, изрядно потесненные "противодвижениями" 1970–1980-х годов вроде минимализма, обрели статус традиции и в известной степени академизировались. Первое десятилетие постсоветской музыки, формально начавшееся в 1991 году, стилистических сюрпризов не принесло – художественные процессы в очередной раз обнаружили свою независимость от политических катаклизмов. Но некоторые новые явления все же возникли. К таковым можно отнести оживление жанров православной певческой традиции, как в литургическом, так и в концертном варианте. Легализация и официальное укрепление этого рода творчества имели результат весьма разные и по

стилю, и по качеству произведения, среди которых подлинные художественные открытия по сию пору редки (в строгом смысле слова к таковым можно причислить лишь композиции Мартынова "Апокалипсис" и "Плач Иеремии", обе внеслужебные, "паралитургические" как их определяет автор).

Оплотом авангардной традиции в российской музыке 1990-х годов стало композиторское объединение "Ассоциация современной музыки" с порядковым номером два, оформленное в январе 1990 года, в которое вошли московские композиторы, группировавшиеся вокруг Денисова. Само название объединения указывало на преемственность, впрочем, довольно отдаленную. Как известно, Ассоциация современной музыки существовала в СССР в 1920-е годы и оставила яркий след в истории отечественного искусства. Ее членами были не только молодые авангардисты (как говорили тогда, "левые композиторы") – по сути, ACM объединяла большинство профессионально пишущих музыку в то время. Но, хотя асмовцы не связывали себя единым направлением, в их творчестве торжествовала идея прогресса, движения "к новым берегам" отечественной и мировой музыки.

Программа и девиз ACM-2 унаследовали направленность исторического "прапорителя": "За нестандартное композиторское мышление, поиск и эксперимент". Существен здесь и момент преемственности по отношению к левому крылу ACM и, шире, к русскому авангарду предреволюционных и послереволюционных лет. ACM-2, таким образом, утверждала свои авангардные корни на отечественной почве, однако в реальной творческой практике подобных связей не наблюдалось. Очевидно, они могли быть лишь символическими.

Поначалу в ACM-2 еще ощущался пафос противостояния официальному Союзу композиторов СССР и "секретарской" музыке. Со временем он по известным причинам ослабел, и у Ассоциации остались лишь чисто творческие и просветительские цели. Заметим, что у ACM-2 отсутствует критико-публицистическая, музыковедческая деятельность, когда-то столь блестящее представленная в журнале "Современная музыка", – малоформатном, напечатанном на скверной бумаге, но очень оперативном, высокого научного класса издании.

Композиторская продукция участников ACM-2 достаточно разнородна; и любые разговоры о творческом единстве были бы натяжкой. К тому же некоторые члены новой ACM – Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Владислав Шуть, Николай Корндорф, Александр Раскатов – переселились на Запад и, следовательно, утратили возможность участвовать в повседневной жизни ACM. Оставшиеся тоже, в общем, смотрят каждый в свою сторону. Единственное, что их сближает, это ориентация на опыт второго авангарда, главным образом в том виде, в котором он сложился в советской музыке – прежде всего, у Эдисона Денисова. Принадлежность к этой линии ощущается как некая гарантия профессионализма, композиторской умелости – на фоне "дилетантизма" минималистов и рискованных предприятий адептов концептуального искусства. Как всякое течение, ставшее традицией, авангард склонен академизироваться, и

именно такие варианты чаще всего наблюдаются у наших бывших соотечественников. В западных условиях язык второго авангарда, то есть 12-тоновая интонационность, более или менее организованная рационально, тембрографическое письма, эмансионированый ритм и тому подобные особенности давно стали привычными, представляя собой респектабельный "мейнстрим" современного композиторского творчества. Главной задачей композиторов, остающихся верными авангардной традиции, становится весть для авангарда тоже традиционная: поиски нового, превращающиеся, в удачных вариантах, в обретение собственного "я".

Подобными удачами можно считать музыку по крайней мере трех членов ACM-2: Виктора Екимовского, Александра Вустина и Владимира Тарнопольского.

Виктор Екимовский стремится воплотить в своем творчестве самый чистый вариант авангардной поэтики, ставя перед собой все новые творческие задачи, обращаясь к разным стилям и жанрам, подчас собственного изобретения. Таковы, например, сочинения под названием "лебединые песни" (с порядковым номером), каждое из которых предлагает самостоятельную концепцию звукового воплощения (или не-воплощения). В результате в творчестве Екимовского складывается своего рода стилистический театр, умело срежиссированный автором, где встречаются подчас взаимоисключающие "герои": строгий сериализм (Камерные вариации) и буддистская медитативность ("В созвездии Гончих Псов"), коллажная полистилистика ("Лирические отступления") и инструментальный театр ("Balletto", "Вечное возвращение"), квази-стилизации ("Бранденбургский концерт"). В последнем роде композиций Екимовский склонен, как видно, цитировать и название. Так у него появилась "Лунная соната" для фортепиано с посвящением Джульетте Гвиччарди – по сути, "обманка" ибо музыкальный материал там весьма далек от цитирования.

Александр Вустин – художник совсем иного, интровертно-самоуглубленного рода, ищущий в искусстве ритуальной действенности, близкой фольклору и традиционному искусству. Но материал его сочинений не связан с подобными источниками, да и вообще со стилизациями любого рода. Вустин сосредоточен на магии ритма и магии произнесения, если иметь в виду не только человеческий голос, но и инструменты. Такова его ранняя композиция "Слово" для духовых и ударных, с ее языческой заклинательностью, несколько напоминающей "Симфонии духовых Стравинского. Интуитивно-магическое сочетается в творчестве Вустина со строго-рациональным: композитор использует в организации музыкальной ткани принцип 12-кратности, который служит стержнем сочинения и в малом, и в крупном плане – своего рода сверхсерии. Вустин пишет для обычных исполнительских средств, вокальных и инструментальных, однако практически не прибегает к традиционным жанрам. Конкретный вид композиции, как и ее материал, каждый раз сочиняется заново – авангардная типология творчества проявляется здесь в полной мере.

Творчеству Владимира Тарнопольского присуще

особая интеллектуальная острота, проявляющаяся, кроме всего прочего, в блестящем комментировании собственных сочинений. Слово вообще играет важную роль в его музыке, отнюдь не грешащей, однако, излишней идеологичностью или литературностью. Слово вплывено в музыкальную ткань, даже в театральных сочинениях, подобных недавней крупнейшей премьере – опере "Когда время выходит из берегов" (1999). Другое важнейшее свойство творческой натуры Тарнопольского – тонкое ощущение стиля как портрета культурно-исторической эпохи. Недаром сам он определил свой метод как культурологический, отнеся его более всего к сочинениям второй половины 1980-х годов. Тарнопольского интересует при этом не только стилистическая конструкция (как Екимовского), но и то, что за нею. Этот подводный слой культуры возникает сам собою, естественно, и он выдает истинный смысл стилистических переключений: не просто сопоставить или столкнуть различное, но докопаться до самой сути, до дна. "Наша традиция – весь универсум", – цитирует Тарнопольский Борхеса.

Его ученики (Тарнопольский преподает в Московской консерватории и руководит там же деятельностью Студии новой музыки) следуют принципам своего профессора, стремясь к широкому освоению современного художественного опыта. Они ориентированы в основном на авангардный язык и, как кажется, могут привести его в новое состояние, оправдывающее имя этого направления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Запись А. Н. Скрябина цитируется по: Д. Житомирский. Скрябин. //Музыка XX века. Очерки, ч. I, кн. 2. М., "Музыка", 1977, с. 88.

² Маринетти Филиппо Томмазо. Первый манифест футуризма. Цитируется по: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской культуры XX века. М., "Прогресс", 1986, с. 160.

³ Мы оставляем за пределами нашего рассмотрения присущую официальному советскому искусствованию трактовку авангарда (точнее "авангардизма") как явления "кризиса буржуазной культуры".

⁴ "Представление о тексте как о единобразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных "случайных" элементов из других текстов. Они вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают резерв возможностей непредсказуемости дальнейшего развития (Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. М. "Гностис". Изд. группа "Прогресс", 1992, с. 122). "Непредсказуемость" в данном контексте – синоним жизнеспособности системы, ее неисчерпаемости.

⁵ Шёнберг Арнольд. Моя эволюция. Цит. по: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., "Музыка", 1975, с. 134. Сост., ред. и комм. И. В. Нестьева.

⁶ Стравинский – публицист и собеседник. Сост., ред. и комм. В. П. Варунца. М., "Советский композитор", 1988, с. 54.

⁷ Цит. по: Савенко Светлана. Musica sacra. Арво Пярта. // Музыка из бывшего СССР. Сост. В. Ценова. Вып. 2, М., "Композитор", 1996, с. 213.

⁸ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. Сост., автор вступ. статьи А. Ивашик. М., "Культура", 1994, с. 53.

Portretlər

RAMİZ MUSTAFAYEV

Ramiz ZÖHRABOV

Oktyabr ayının 16-da görkəmli bəstəkar, dirijor, pedaqoq və ictimai xadim, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Ramiz Mustafayevin doğum gününün 75, yaradıcılıq fəaliyyətinin 50 illiyi tamam oldu.

Bu münasibətlə möhtərəm Prezidentimiz, zatililəri, cənab Heydər Əliyevin fərmanı ilə musiqi sənətimizin inkişafında xidmətlərinə görə R. Mustafayev «Şöhrət» ordenine layiq görüldü. Fürsetdən istifadə edib musiqi ictimaiyyəti, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvləri, idarə heyəti və katibliyi adından hörmətli Prezidentimizə yüksək mükafat üçün dərin minnədarlığını bildiririk.

R. Mustafayev çox məhsuldar bəstəkardır. O, xüsusilə iri həcmli, monumental musiqi janrlarında yazmağı çox sevir. Onun yaradıcılığına masşablıq çox xasdır. Elə bunun üçün də R. Mustafayevin yaradıcılığında mühüm yeri musiqili-səhne əsərləri, simfonik və vokal-simfonik bəstələmələr başlıca yer tutur.

50 illik yaradıcılığı dövründə o, 5 opera, 5 operetta, 9 oratoriya, 8 simfoniya, 5 vokal-simfonik poema, 500-dən artıq mahni və romans bəstələmişdir.

Göründüyü kimi müasir Azərbaycan bəstəkarları arasında sadaladığımız musiqi janrlarında coxsayıları iri həcmli əsərlər müəllifi kimi o, ilk cərgədə durur. Bu ümdə cəhət onu göstərir ki; R. Mustafayev daim çalışın, yazıb-yaranın, arayıb-axtarın bir sənətkardır.

Onu da deyək ki, R. Mustafayevin musiqili-səhne, vokal-simfonik əsərlərə meyli onun keçdiyi mürəkkəb, lakin maraqlı həyat yolu ilə də ciddi bağıdır. Belə ki, o, hələ 15 yaşında ikən özfəaliyyət dram dərnəklərində fəal iştirak edir. Aktyorluq sahəsində bacarığı məhz onu teatr texnikumunun aktyorluq şö'bəsinə getirib çıxarıır. Və o, bu texnikumu bitirdikdən sonra əvvəl gənc tamaşaçılar teatrında, sonra isə Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrında çalışır. Lakin o, bununla kifayətlənmir. Vo-

kal sənətinə də böyük həvəs göstərir. Xatırladaq ki, o, gənc yaşılarından gözəl tembrli vokal səsə malik idi. Bunun üçün də o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının vokal şö'bəsinə böyük müğənnimiz, professor Bülbülün sinfinə daxil olur və müvəffəqiyyətlə də bu sənət sahəsində Ali musiqi savadı alır.

O, təhsil aldığı illərdə bəstəkarlığı da xüsusi maraq göstərir. O, vokal sinfini bitirdikdən sonra həmin Konservatoriyanın artıq bəstəkarlıq şö'bəsinə daxil olur (professor Boris Zeydmanın sinfinə). Və e'lə qıymətlərlə bu sənət üzrə Ali musiqi məktəbi ni bitirir.

Bəli, bütün sadaladığımız incəsənət sahələrinə maraq ona opera, operetta, vokal-simfonik əsərlər sahəsində daha çox çalışmağa yardımçı olur.

Elə bəstəkarın diplom işi də məhz böyük şairimiz Səməd Vurğunun «Fərhad və Şirin» pyesi əsasında «Şirin» operası olmuşdur.

Doğrudan da, müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoyduqdan sonra, onun yaradıcılığında opera və operetta janrı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Yazdığı beş opera arasında ona daha çox uğur gətirən «Vaqif» operası olmuşdur.

Müəllifin etiraf etdiyi kimi, S. Vurğun poeziyası və dram əsərləri onu həmişə cəlb etmişdir. O, hətta «Vaqif» dramında Əlibəy rolinin ifaçısı da olmuşdur.

Bu barədə söz düşəndə R. Mustafayev belə deyir: «Bir tamaşaçada görkəmli aktyorumuz İsmayıllı Dağıstanlı na üçünse də gəlmədiyindən rejissor Əlibəy rolunda çıxış etməyi mənə tapşırırdı. Əvvəl mən bu rolda oynamaya tərəddüb etdim. Doğrusu, bu mürəkkəb obrazın öhdəsindən gələcəyime inanmirdim. Lakin recissor və mənim həmkarlarım məni ruhlandırb həvəsə gətirdilər. Razılaşdım ... «Vaqif» dramı ilə mən ilk dəfə belə qaynayıb qarışdım. Elə o vaxtlar fikirləşdim ki, bu əsəri operaya çevirmək gözəl olar».

Bəli, bəstəkarın arzuları gerçəkləndi. 1960-ci ilin



23 iyununda «Vaqif» operasının Azərbaycan Dövlət Akademik opera və balet teatrında ilk tamaşası oldu. Bu səhnə əsəri iki il sonra Moskvada bəstəkarların Ümumittifaq müsabiqəsində laureat adına layiq görüldü.

«Vaqif» operası librettosunun müəllifi, respublikanın əməkdar artisti, müğənni Firudin Mehdiyevdir. O, öz yaradıcılıq işi haqqında deyir: «Mən libretto üzərində işlərkən çalışmışam ki, «Vaqif» dramında olan ana xəttdən kənara çıxmayım, istər şəxsi həyatında, istərsə də xalqın səadəti üçün apardığı mübarizə səhnələrində Vaqif obrazının dolğunluğunu saxlayım.

İllərdən bəri səhnəmizdən düşməyen «Vaqif» operası özünün bal kimi musiqi rüşeymlərini xalqımızın qəlbini atmış və onu ovsunlamışdır.»

Xatırladaq ki, F. Mehdiyev «Vaqif»də şah Qaracın obrazını uzun illər yaratmışdır.

Görkəmli müğənnimiz Lütfiyar İmanov «Vaqif» operasında əsas obraz olan Vaqifin rolunu oynayır. O, bu obrazı belə səciyyələndirir: «Vaqif» operasında sevimli şairimizin obrazı üzerinde işləmək mənə nəsib oldu. O vaxtdan artıq 40 il keçir. Bu müddət ərzində mən bu obrazı hərtərəfli mənimsemiş, onun üzerinde necə deyərlər, «zərgərlik işi» aparmışam. Və hər dəfə «Vaqif» operasında çıxış etmək mənə xoş tə'sir bağışlayır.»

Bu əsər bir neçə dəfə redakta olunmuş və 40 ildir ki, səhnəmizdən düşmür. Bu yaxınlarda bəstəkarın yubileyi ilə əlaqədar «Vaqif» yeni redaksiya da tamaşaşa hazırlanır. Ümidvarıq ki, həmin tamaşa həmişə olduğu kimi opera həveskarlarının yenə də rəğbətini və məhəbbətini qazanacaqdır.

1962-ci ildə R. Mustafayev böyük satirik şair M. Ə. Sabirin 100 illik yubileyinə «Xan və əkinçi» opera səhnəsini, 1964-cü ildə şair Teymur Elçinin librettosu əsasında «Tərs keçi» adlı birpərdəli uşaq operasını da yazdı. Bu dövrə gənc bəstəkarın opera sahəsindəki tapıntıları onun 1964-cü ildə şair Ənvər Əlibəylinin «Polad» poeması əsasında yazdığı radio-operada özünü bariz şəkildə nümayiş etdirdi. Operada bəstəkarın yaşadığı dövrün müasir insanların həyatından söz açılır. Burada Polad və Dilbər həyatın müxtəlif sınaqlarından, imtahanından qalibiyətlə çıxırlar. Və sona qədər öz məhəbbətərine sadıq qalırlar.

1967-ci ildə bəstəkar digər musiqili – səhnə əsərinə – operettaya müraciət edir. Bu, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında tamaşaşa qoyulmuş «Axırı yaxşı olar» operettasıdır (libretto Refiq Xəndan Zəkanındır).

Hələ bu ildə bu əsrdən əvvəl, ya'ni 1958-ci ildə o, qələm dostu, respublikanın xalq artisti, görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlovla müştərək «Hacı Qara» komediyası əsasında «Xəsis» operettasını yazmışdır.

R. Mustafayevin «Qonşumuzda bir oğlan var» musiqili komediyası da maraqlıdır (libretto Məhərrəm Əlizadənindir). Bu əsərdə aile-məisət mövzu-

su aparıcı amildir. Gənc nəslin nümayəndələri köhnəlmış, öz əhəmiyyətini itirmiş qayda-qanunlara, adət və ən'ənələrə qarşı çıxır, bu neqativ hallara qarşı mübarizə aparırlar.

Hər üç musiqili komediyada bəstəkar rəngarəng musiqi formalarından, maraqlı səhnələrdən, röv-nəqli xor və orkestr epizodlarından, aria və ariozo, mahnı, ansambl səhnələrindən bacarıqla istifadə etmişdir.

1958-ci ildən Azərbaycan Teleradio Verilişləri Şirkətinin xor kollektivinin rəhbəri və dirijoru işləyən Ramiz 250-dən artıq xalq mahnısını və təsnifi xüsusi olaraq xor üçün işləmiş və özü də təqsir etmişdir.

Bəstəkarın oratoryaları, kantataları və vokalsimfonik poemaları, süitaları, a kapella xoru üçün 10 mahnıdan ibaret silsilə, və başqa əsərləri məhz bu kollektivin və simfonik orkestrin, solistlərin ifasında lenta yazılmış, videoya alınmış, Teleradio Verilişləri Şirkətinin fonduna daxil edilmişdir. Biz tez-tez ekrannda bu əsərlərin videoyazısını müəllifin öz təfsirində görürük.

R. Mustafayevin əsərləri arasında xüsusi onun oratoryaları bir-birindən öz orijinallığı və yüksək professional səviyyəyi ilə fərqlənir: «Ana», «Hüseyin Cavid», «Oktyabr», «Nəriman Nərimanov», «Salatın», «Nizami», «İnam», «Mənim müasirim», «Məhəmməd və Leyla» məhz dediyimiz yüksək keyfiyyətləri ilə diqqəti çəkir.

Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, R. Mustafayevin «İnam», «Mənim müasirim» oratoryaları, «Haqq səndədir» kantatası, dünya məqyasında görkəmli siyasetçi və dövlət xadimi, hörmətli Prezidentimiz Heydər Əliyevə həsr olunmuşdur.

Bəstəkarın oratoryaları arasında xalq şairi Nəbi Xəzrinin «Ana» poeması əsasında eyni adlı əseri xüsusi yer tutur. Əser xor, simli orkestr və solist üçün bəstələnmişdir. Müəllif bu əsərində Vətənə, xalqa, anaya olan böyük məhəbbətini, Nəbi Xəzri şərində ki fəlsəfi fikirləri emosional bir şəkildə tərənnüm edib.

Oratoryada beş hissə yeganə dramaturji məqsədə tabedir. Onuda qeyd edək ki, bu poema müsiqidə bütünlükə öz təcəssümünü tapmışdır. Belə ki, solist-tenor əvvəldən sona qədər poemada olan hadisələri musiqi təرانələri ilə necə deyərlər «nəql edir».

Birinci hissənin inkişaf prosesində bəstəkar lad-məqam və ritm dəyişikliyinə xüsusi yer vermişdir. Məhz bu cəhətlər əlbəttə, mətndə olan emosional dəyişilmələrdən irəli gelir.

Oratoryanın ikinci hissəsi lirik planda yazılıbdır. Bu hissə oratoryanın lirik mərkəzini təşkil edir. Bütün hissə üç böyük epizoddan ibarətdir.

Üçüncü hissəni isə ağır tərzli musiqi təşkil edir, o, Ana obrazını yada salır. Bu hissədə bəstəkar çoxsəsli polifonik formalar olan xoral və fuqatodan istifadə etmişdir.

Dördüncü hissədə solist və xor mürəkkəb musiqi melodiyaları ilə bir növ «yarışırlar». Ümumiyyə-

ətlə, dördüncü hissə bir poema tərzində yazılmışdır. Və oratoriyanın ən mərkəz, böyük həcmli, mürəkkəb şəkilli hissə əhəmiyyətini daşıyır.

Son, beşinci hissə bütün oratoriyanı yekunlaşdırır. Şairin fəlsəfi fikirləri bu sözlərlə verilir:

Həyatda ilk dahi elə anadır,

Dünyanın allahı elə anadır.

Bu hissə boyu dramatizmle aşılanmış «səhnələr» bir-birini əvəz edir. Solistlə xorun replikaları isə dramatizmi daha da gücləndirir. Bəstəkar son hissədə birinci hissədən əsas melodiya və üçüncü hissədən xoral musiqisine də müraciət etmişdir. Bunu nla o, hissələr arasında daxili əlaqə yarada bilmişdir.

R. Mustafayevin oratoriyaları arasında maraqlı nümunə «Hüseyin Cavid» ola biler. Bu əsər böyük şairin doğum ilinin 100 yaşına həsr edilmişdir.

Oratoriyanın mətni isə şair Rəfiq Zəka Xəndanındır. «Hüseyin Cavid» oratoriyası bəstəkar tərəfindən beş hissə kimi düşünülmüşdür. Beş hissəni cəmləşdirən müxtəlif səpkili musiqi lövhələri boyu bəstəkar parlaq orkestrləşdirmədən, eyni zamanda solo, vokal, xor və simfonik musiqinin müasir ifadə vasitələrindən, polifonik və harmonik yazı üsulundan, klassik muğam və xalq musiqisi qaynaqlarından böyük məhərətlə və ustalıqla istifadə edə bilmişdir.

Müəllif musiqi obrazları ilə böyük şaire olan ehtiramını, məhəbbətini inandırıcı şəkildə açıb göstərir. Bəli, oratoriyanı dinlədikcə şairin gərgin həyatı, ihamlı yaradıcılığı gözlerimiz önündə canlanır.

Bəstəkarın yeni yazdığı «Məhəmməd və Leyla» oratoriyası (Sözləri Bəxtiyar Vahabzadənindir) bu janrıda onun ən iri əsəridir. Özü də 75 dəqiqə səslənir. Əsərdə xor, simfonik orkestr, müxtəlif səslerə malik solistlər və qıraətçi iştirak edirlər. Müəllif hissələr arasında və həssələr daxilində kontrastlıq, mətnənden irəli gələn xarakter dəyişmələrini maraqlı və müxtəlif səciyyəli şəffaf harmoniyaları, orkestrləşdirmə üsulu ilə açıb göstərməyə nail olur. Dinləyici uzun müddəti metrajdan yorulmur və maraqla mövzunun bütün təfərrüatı ilə açılmasını sona qədər izleyir.

R. Mustafayev bir simfonist kimi də maraqlı bəstəkardır. O, bütün simfoniyalarında klassik formanı əsas götürür. Onu da qeyd edək ki, o, elə ilk simfoniyasından özünü bu sahədə yüksək səriştəli bir sənətkar kimi göstərdi. Əsər ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının IV qurultayında səsləndi, keçmiş SSRİ məkanında musiqi ictimaiyyətinin tərifini qazandı. Sonra Moskvada Ümumittifaq televiziyası və radiosunun Böyük simfonik orkestri tərəfindən təfsir olundu, lente yazıldı, radionun fonduna daxil edildi.

Müəllif öz simfoniyası haqqında belə deyir: «Mən simfoniyamı cəsur Xəzər neftçilərinə, onların rəşadətli əməyinin tərənnümünə həsr etmişəm. Bu simfoniya müasirlərimiz, əmək prosesində onların xarakterinin müəyyənləşməsi haqqında

da düşüncələrdir».

Bəstəkarın klassik ən-ənəyə əsaslanan simfoniyası üç hissədən ibarətdir. Müəllif birinci hissədə təzadlı obrazlardan ustalıqla istifadə etmişdir. Bütün hissə boyu biz musiqini dinlərkən işıqlı, şəffaf epizodlarla lirik epizodların necə də bir-birini əvəz etməsinin şahidi olurq. İkinci hissə isə Xəzərin gözəl mənzərəsinin təsvirine həsr edilmişdir. Bu hissədə bəstəkar lirik, şairanə melodik boyalara əsaslanmışdır. Üçüncü hissə öz nikbin musiqisi ilə diqqəti cəlb edir. Burada əsas mövzu səadətli əməyin tərənnümüdür.

Əsəri ilk dəfə dinlərkən böyük bəstəkarımız Tofiq Quliyev çox doğru demişdir ... «bu əsər onun əvvəlki yaradıcılıq nailiyyətlərinin – «Vaqif» və «Polad» operalarının, simfonik poema və süitalarının davamıdır».

Musiqi ictimaiyyəti R. Mustafayevin «Üçüncü simfoniyaya»nın ilk ifadan təqdir etdi.

Üçüncü simfoniyada əvvəlki simfoniyalarda olduğu kimi poetik fikir, səmimiyyət və ahəngdarlıq qabarlıq şəkilde nəzəre çarpır.

Simfoniya üç hissədən ibarətdir. İlhamla bəstələnmiş bu əsər öz dərin lirizmi, emosionallığı, psixoloji incəliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Bu əsərdə milli musiqi ünsürləri tamamilə müasir ruhdadır. Bəstəkar simfoniyada müxtəlif polifonik formalardan və musiqi mövzularının inkişaf vasitələrindən zövqlə, böyük səriştə ilə istifadə etmişdir.

Üçüncü simfoniya açıq konsertlərdə ifa olunmaqla yanaşı, lente yazılmış, vaxtaşırı həm Rusyanın radio dalğalarında, həm də respublika radiosunun proqramlarında səsləndirilir.

R. Mustafayevin mahnı və romans yaradıcılığı da çox maraqlıdır. Onun mahnı və romanslarını respublikamızın tanınmış müğənniləri oxuyurlar. Lakin o, xoşbəxt adamdır ki, onun mahnı və romanslarından on ikisini məhz böyük müğənnimiz Rəşid Behbudov ilk dəfə təfsir etmiş, onlara necə deyerlər «möhür» vurmuş və həmin əsərlər radionun qızıl fonduna daxil edilmişdir.

Yaşlı və orta nəsələ məxsus hər bir musiqisəvər R. Mustafayevin «Bakının ulduzları», «Yadıma sən düşürsən», «Mən Bakı fəhləsiyəm», «Gülnarə», «Sənin gözlərin», «Qızıl əller», «Məlahət sultanıdır», «Qafqaz», «Bir kəlmədən incidi o» və s. kimi mahnı və romanslarını əzber bilirlər. Bunlar mahnı salnaməmizi zənginləşdirən incilərdir -, desək düz olar.

R. Mustafayev Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1 qurultayından bəri idarə heyətinin üzvüdür. Bir neçə ildir ki, o musiqili – səhnə əsərləri bölməsinin sədri, Teleradio Şirkəti xor kollektivinin bədii rəhbəri və Bakı Musiqi Akademiyasının professuru -dur 1968-1972-ci illərdə o, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının idarə heyətinin vəzifəsində çalışmışdır. Bütün bu ictimai işləri o, böyük ruh yüksəkliyi və əzmlə yerinə yetirir.

R. Mustafayev xoş xəsiyyətə, nəcib, insani keyfiyyətlərə malikdir. O, çox zaman müxtəlif müşavι-

rlərde, dövri mətbuatda, televiziya ekranlarında, radio dalğalarında açıq şəkildə öz irad və təklifləri, tənqid i qeydlərini bildirir. Əlbəttə, onun xəsiyyətində olan bu məziiyyət bəzilərinin xoşuna gelmir, onlarda incilik hissələri oyadır. Bu da təbiidir. Əksar insanlar tənqid sün'i surətdə şəxsi münasibətlərlə, bəzən qərzələ bağlıayırlar. Lakin R. Mustafayevin obyektiv tənqid əsas e'tibarılə öz bəhrəsini de verir ...

R. Mustafayev yaradıcılığının müdrik çağlarını

yaşayır. Biz, R. Mustafayevin yaradıcılığının pəres-tişkarları və xeyirxahı ondan hələ çox yeni əsərlər gözləyirik. Çünkü, o sənətdə heç bir zaman qocal-mır, heç bir əsər gəndlik ehtirası ilə yazılır.

R. Mustafayevin yubileyi və yüksək – «Şöhrət» ordeni ilə təltif olunması münasibətlə onu səmimi-qəldən təbrik edir, ona möhkəm cansağlığı, çox-şaxəli yaradıcılığında daha böyük nailiyetlər arzu-layırıq.

MUSIQİDƏ – MAVİ SƏMANIN BİR PARÇASI

Zümrüd DADAŞZADƏ

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının zalında yeni əsərlərin növbəti dinləyişi keçirilirdi – daxilişdirici və yeknəsəq. Fortepiano, cürbəcür kamerası heyvətləri üçün yaratmalar – sıfetsiz və sönük – bir-birini ləng əvəzləyirdi. Və birdən bu qurtarmaq bilməyən «ümumi hərəkət formaları»nın axınına bir səs müdaxilə etdi – təravetli, ecazkar. Bu səsin qeyri-adi saflığı, təbiliyi məftun edir, coşğun temperamenti, daxili əzəməti heyrləndirir. Mən əserin müəllifi ilə maraqlandım. Yanımda əyləşmiş həmkarım qulağıma pəsən pıçıldadı: Rəhile Həsənovadır da. Odur, elə özü royal arxasında əyləşib. Əserin adı da «Çəşmə»dir – prelüdlər silsiləsi ...

Bu hadisə 80-ci illərin ortalarına təsadüf edir. Mən o zaman Konservatoriyanı yenice bitirib Bəstəkarlar İttifaqında işə başlamışdım. Doğrusu, müasir Azərbaycan musiqisi haqqında bilgilərim pərakəndə xarakter daşıyırırdı – ayrı-ayrı müəlliflərin ayrı-ayrı əsərləri səviyyəsində təsəvvürlərdən uzağa getmirdi. R. Həsənovanın musiqisi o saat diqqətimi çəkdi və mən indən bəri onun yaradıcılığını böyük diqqətlə izləməyə başladım.

Bəstəkarın sənət dünyası ilə hər sonrakı görüş heyrət doğururdu, təəccübələndirirdi, düşüncələrə, təhlilə sövg edirdi. Eyni zamanda gördüm ki, bezi kəsler bu müəllifin musiqisine qarşı inkar mövqeyini tutur, onun axtarışlarının səmərəsini şübhə altına alırı. Etiraf edim ki, R. Həsənovanın musiqisi, doğrudan da, qavrayış üçün asan deyil. Yalnız araşdırmameye meylli, həssas musiqi duyumlu diniyicilər müəllifin ustalıqla qurduğu labirintlərdən keçə bilərlər. Və əgər bu yol dəf olunarsa, sonucda bir mükafat

kimi mənəvi sarsıntı və daxili saflaşma labüddür.

R. Həsənovanın milli incəsəntdə mövqeyi özünəməxsusdur: o heç kimi təqlid etmir, heç kime bənzemir. Bəstəkarın müraciət etdiyi mövzular və həmin mövzuların musiqidə təcəssümü yolları onun tam müstəqilliyinə, cəsaretinə, təxəyyülünün hüdudsuzluğuna dəlalət edir.

Mən yazılı heç də təsadüfən kifayət qədər rəmzi ad daşıyan əsərdən – «Çəşmə»dən başlamadım. Haradan, hansı dərin qatlardan öz başlanğıcını götürür bu çəşmə? Musiqidə həmin suala aydın cavab tapırıq: ulu muğamlardan, Azərbaycanın şux oyun havaları və al-əlvən el nəğmələrindən. Silsiləni diniyidikcə tədricən onun bühlər kimi duru melodiyalarının, yallı, cəngi rəqsərənin xatırladan çoxçeşidli ritmlərinin cazibəsi altına düşür, ayrı-ayrı pyeslərin ardıcılığında müəyyən ciddi mənətiq duyursan.

«Çəşmə» R. Həsənovanın yaradıcılıq axtarışlarının başlıca istiqamətini – milli musiqini, daha geniş götürsək, milli təfəkkür qanunauyğunluqlarını müasir sənətin ifadə vasitəleri ilə dilləndirmək cəhdini çox qabarık eks etdirir. Bu fikrin təsdiqi üçün bəstəkarın istənilən əserinə – xalq ifaçılığı xüsusiyyətlərini özünəməxsus təcəssüm etdirən-solo violonçel üçün sonatasına, simli kvartetlərinə, muğamların inkişaf prinsiplərinə dayaqlanan üç simfoniyasına, mərasim estetikası ilə bağlı sırası-yaratmalarına («Səma», «Dərvish», «Qəsidiə» və s.) müraciət etmək kifayətdir.

Bəstəkarın yaradıcılığının köklərini araşdırıqdə ister-istəməz usaqlıq və tələbəlik illərinə üz tutmalı olursan:

- Kiçik yaşlarından fortepiano arxasında improvisə etməyi sevərdim. Mənə dərinliyini anlamasam da, müğamları dinləməkdən böyük həzz alardım. Bəlkə ona görə ki, əmim İldirim Həsənov gözəl xanəndə olmuşdur. Onun «Çahargah» oxumağını heç vaxt unutmaram, - deyə Rəhilə xanım xatırlayır.

70-ci illərdə Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alarkən tale onu milli bəstəkarlıq məktəbinin öndəri, alicənab və xeyirxah insan Qara Qarayevlə görüşdürdü. 70-dən artıq bəstəkar yetişdirmiş professor Q. Qarayevin bir müəllim kimi əsas cəhəti hər bir tələbənin fərdiyətini aşkarlamaq, onu düzgün istiqamətləndirmək, kiçicik bir qeydi, iradı ilə düşünməyə, arayış-axtarmağa vadər etmək idi. Sonralar Rəhilə Həsənova Ustadın dərslərini xatırlayaraq yazdı: «O, axtarış tələb edirdi, çünki öz yaradıcılığı da fasiləsiz axtarış timsalı idi... Bəzən Müəllimin dərslərində möcüzə baş verirdir: tələbənin uğursuz «yaratması» - «çirkin ördək balası» xırda düzelişdən sonra «qamətli aq qu quşuna» çevrilərdi...»

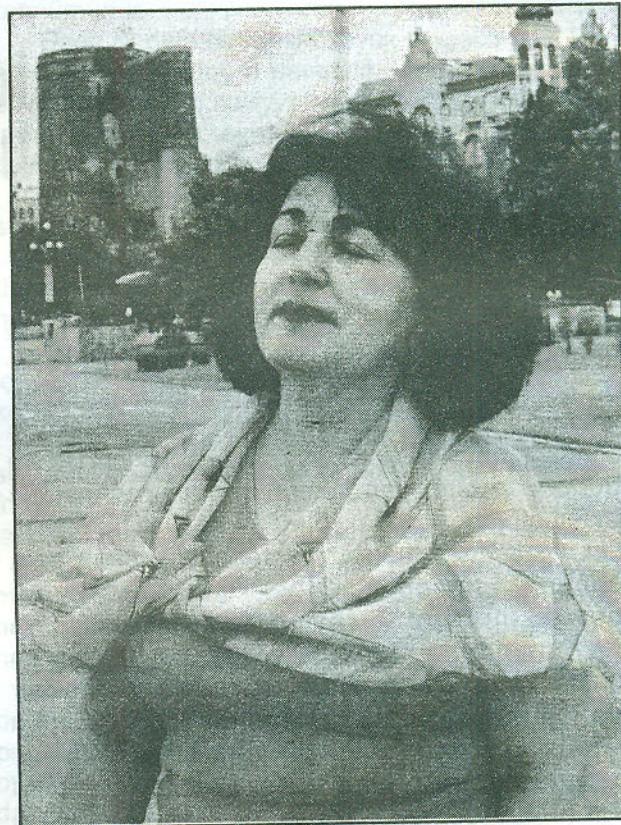
R. Həsənovaya zövq məhdudluğu tam yabançıdır. Onun fikrincə, istənilən dövrə, ənənəyə aid musiqi, məsələn, hind raqası, Çin ənənəvi sənəti, XX əsr avangardının nümunələri və ya Avropa klassik musiqi mədəniyyəti yaradıcılığa təkan verə bilər. Başlıca meyar musiqinin yüksək bədii məziyyətləridir. «Baxın fəlsəfi dərinliyini, Bartokun folklorla münasibətini və Stravinskinin ixtiraçılıq qabiliyyətini uzlaşdırıb yaradıcılıqda böyük nəticələr əldə etmək mümkündür», - deyən Rəhilə xanım daim sənətdə ideal axtarışındadır.

Dinleyici etəlatini dəf etmək, təkrara yol verməmək – R. Həsənovanın bir bəstəkar kimi başlıca xüsusiyyətini belə müəyyənləşdirmək olar. Son 20 il ərzində o, Azərbaycan musiqisinə tamamilə yeni nəfəs, obraz və mövzular getirməyə müvəffəq olmuşdur. Bəstəkar milli təfəkkürün, mədəniyyətin çox dərin qatlarına enir, ən müxtəlif, bəzən gözlənilməz məxəzlərdən – sufizm fəlsəfəsindən, qədim mərasimlərdən, xalça sənətdən ideyalar əzx edir.

Məsələn, Üçüncü simfoniyada (1979) musiqi prosesi bir növ sufinin qət etdiyi yolu müxtəlif vasitələrlə modelləşdirir. Həmin proses – yolu sonunda bəstəkar «nurlanma», «vəcd» effektinə nail ola bilir. Orijinal instrumental heyət üçün «Pirəbədil» əsəri (1996) isə xalçaçılıq sənətinə dair xüsusi ədəbiyyatın mütaliəsi nəticəsində yaranmışdır. Hələ gənc yaşlarında xalçaçı qızların işini saatlarla müşahidə etməyi

sevən Rəhilə xanım bu əsərdə xalı toxunması-na xas təkrarlanan, sanki «ilişib büdrəyen» ritmi ixtiraçılıqla «qura» bilmış, «Pirəbədil» xalça növü üçün səciyyəvi həndəsi fiqurların musiqidə təcəssümünüü axtarış tapmışdır.

Zəngin təxəyyülün daha bir qəfil işaretisi – fortepiano üçün «Meyxana» əsəri (1996). Bədahətən deyilən məzhəkə xarakterli musiqili şer - meyxananı fortepianonun sözsüz dilinə «tərcümə edərkən» bəstəkar məxsusi ritmləri



qabardır, həm də ifaya teatr elementləri (pianoçu ayrı-ayrı musiqi cümlələri arasında çirtma çalır ki, bu da meyxana məclisləri üçün səciyyəvidir) gətirir.

Ümumiyyətlə, R. Həsənova rejissor təfəkkürlü bəstəkardır. O, konsert ifası üçün nəzərdə tutulan sırf instrumental əsərləri teatr tamaşası kimi qurmayı sevir. Burada musiqiçilər çox zaman aktyor vəzifəsini öhdəsinə götürür, səhnədə hərəket edir, pəsdən nə isə piçildiyir və ya gur çağırışla diqqəti səfərber edirlər.

Bu gün yaradıcılıq axtarışlarının müxtəlifliyinə, janr, mövzu rəngarəngliyinə baxmayaraq, biz R. Həsənovanın vahid musiqi üslubu haqqında danışa bilərik.

Bəstəkar musiqi materialının «əsas-köməkçi» prinsipi üzrə bölgüsündən tam imtina

edir. Onun əsərlərinin təmelində vahid bir fikir durur: mehz həmin fikrin ardıcıl, məqsədyönlü inkişafı, tədricən yeni keyfiyyətlərə zənginləşərək çox asta, ləng, lakin durmadan genişlənməsi, daxildən artımı məxsusi dramaturji relyef əməle getirir, müəllifin prosessual təfəkküründə xəbər verir. Həmin prosesin təşkilində iştirak edən ayrı-ayrı ritmlərin, motivlərin hər dəfə azacıq da olsa dəyişilən sonsuz təkrarları və prosesin nəticəsi kimi töreyən sarsıcı kulminasiyalar müəlli-fin bənzərsiz üslubunun başlıca cəhətidir. Ümumiyyətlə, R. Həsənovanın hansı əsərini yazırsa yazısın müəyyən bir mərasim (ritual) quraşdırır: olsun sufi mərasimi («Səma», «Dərviş», Üçüncü simfoniya), olsun novruz mərasimi («Kosa-kosa» balet-pantomimi), olsun matəm mərasimi («Mərsiye», «Qəsidiə») və ya olsun xalça toxumaq mərasimi («Pirəbədil»).

R. Həsənovanın əsərlərini dinlədikcə, onların Azərbaycan milli musiqisi, ilk növbədə muğamlarla bağlılığını açıq-aşkar duyursan. Lakin burada hər hansı bir sitatdan, iqtibasdan əsər-əlamət belə yoxdur. Bestəkar bu və ya digər muğamın guşəsində bir an belə qərarlaşmayaraq səciyyəvi döñümləri elə qeyri-adi tərzdə qovuşdurur ki, son derəcə qeyri-sabit, mütəhərrik, qəлиз naxışlardan hörülmüş musiqi toxuması yaranır.

R. Həsənovanın minimum elementlər vasitəsilə irimiqyaslı əsərlər yaratmaq bacarığı heyretamızdır! Təsadüfi deyil ki, bəzən bestəkarın üslubunu 60-70-ci illərdə Amerika musiqisində geniş intişar tapmış minimalizm cərəyanına aid edirlər. Hərçənd R. Həsənovanın bu yazı texnikası ilə «görüşü» müəyyən mənada təsadüfi xarakter daşıyır: yəni bestəkar özü, müstəqil surətdə muğamı dərindən mənimsəyib sufizm fəlsəfəsinə nüfuz edərək ifadə vasitələrinin məhdudlaşdırılması – minimalizm ideyasına gelib çıxmışdır. Həm də bu cərəyanın dair materialıllar ölkəmizdə mütaliəsi imkan daxilində olan mətbuat səhifelerində yalnız 90-ci illərdə dərc olunmuşdur. Moskvada keçirilən «Avangard - 90» festivalında isə ilk dəfə minimalizmin en səciyyəvi nümunələri səslənmişdir. Halbuki R. Həsənovanın minimal musiqinin məxsusi Azərbaycan variantını təmsil edən Üçüncü simfoniyası 1979-cu ildə yazılıb. Demək olar ki, bu simfoniya və bestəkarın bir sıra başqa əsərləri XX əsr sənətinin en qabaqcıl temayılları ilə həməhəng səsələnərək, o dövrün musiqi fəzəsində aparılan axtarışları qabaqlamış, faktiki, minimalizmə müraciətə yazılmış ilk nümunələrdən olmuşdur. Bunu 1989-cu ildə Bakıda «Üzü zirvəye» adı ilə keçirilən Yeni

Musiqi Günlerinin iştirakçılarının – simfoniya isə ilk dəfə mehz bu festivalda səslənmişdir, - təəssüratları da təsdiqləyir. Polyak bestəkarı Yeji Kornoviç tanınmış fransız bestəkarı Tristan Müray (Murail) və Azərbaycan müəllifiinin yazı ədəsi arasında oxşar cəhetlərin mövcudluğunu heyretlə qeyd etmişdir.

Eyni zamanda R. Həsənovanın əsərlərinin təmelində duran material öz-özlüyündə daha maraqlı, daha tutumludur, burada hadisələrin cərəyanı mexaniki tekardan çox-çox uzaqdır və son nəticədə, minimalist opuslardan fərqli olaraq təsir qüvvəsi baxımdan xeyli əhəmiyyətlidir.

R. Həsənovanın musiqinin ənənəvi janrları – simfoniya, kvartet, sonataya müraciət etsə də, onları qeyri-adi tərzdə yozur, milli təfəkkür süzgəcindən keçirir. Məsələn, onun III simfoniyası klassik dördhisseli modeldən çox-çox uzaqdır. Əsər birhissəlidir, vahid bir özəkdən yetişdirilir, «dinamik durğunluq» dramaturgiyasına əsaslanır, həm də ele bil qapanmir, son dörgü işarəsindən məhrum edilir, açıq qalır. Bu xüsusiyyətlər bir tərəfdən Şərq fəlsəfəsi və musiqisi, digər tərəfdən müasir Qərb mədəniyyətinə, ədəbiyyatına xas bəzi temayıllər, məsələn, «şüürün axını» («stream of consciousness») ideyası (Coys, Prust) ilə bağlıdır. Eyni zamanda R. Həsənovanın milli musiqi dilinin ən sadə elementləri (gəzişmələr, milli rəqs ritmləri) əsasında böyük cazibəyə malik, xüsusi prosessual keyfiyyətlərinə görə Avropa formalarından heç də geridə qalmayan orijinal konstruksiyalar ucaldır. Onun musiqisində Qərb və Şərq təfəkkür tipləri bir nöqtədə çarşazaşaraq, sintezin bərabər əsaslarda mümkünəzlüyü iddiasını inkar edir.

Bəllidir ki, XX əsrin ikinci yarısında simfoniyyada sonata formasının şəksiz inhisarına son qoyulur: onun icra etdiyi funksiyani atipik, hər bir konkret halda müəllifin texəyyül süzgəcindən keçirilən başqa formalar öz öhdəsinə götürür.

R. Həsənovanın bir sıra əsərlərində, o cümlədən III simfoniyasında gözümüz önünde quraşdırılan proses sonata formasından nə qədər uzaq olsa da, öz təsir qüvvəsinə görə paradoksal tərzdə həmin ənənəvi formaya yaxınlaşır. Çünkü burada prosesin nəticəsi – forma-kristal deyil, müğamdakı kimi prosesin özü tipikləşdirilib.¹

R. Həsənovanın bestəkar-rejissor keyfiyyətləri onu teatrla görüşdurməyə bilməzdı. Hələ tələbelik illərində o, iki fəslin – qışın və baharın mübarizəsinə həsr olunmuş «Kosa-kosa» balet-pantomimini yaratmışdır.

Bütün əsər bir saatəcən davam edən vahid mərasim rəqsini kimli düşünülmüşdür, - deyə Rəhile

xanım xatırlayır. Biz təkcə Azərbaycan mifologiyası, milli xalq teatrının qədim formaları deyil, Asiya, Afrika xalqlarının rəqsleri ilə tanış olmuşduq. İfaçılar heyəti xor, fleyta və zərb alətlərindən ibarət idi. Özü də musiqicilər səhnədə yerləşdirilərək üzlərinə maska taxmış iki aktyor – mimin rəqsini müşayiət edirdilər. Buradaca səhnədə nəhəng şamlar quraşdırılıb yandırılmalı idi. «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanından ayrı-ayrı parçaların oxunuşu da tamaşanın ümumi ruhuna çox gözəl uyğun gəldi. O zaman, 25 il əvvəl, kiçik kollektivimiz – rejissor Tərlan Qorçiyev, mən, rəssam, baletmeyster və aktyorlar çox böyük həvəs və əzmlə çalışırdı. Hami bizim işimizi qəribəliyin təzahürü kimi qiymətləndirirdi. Balet onda səhne üzü görmədi...

R. Həsənovanın teatr debütü 2000-ci ildə baş tutdu: o, İrəvan Dram Teatrının quruluş verdiyi Hüseyn Cavidin «Maral» dramına musiqi bəstələdi. Musiqidən təkan alaraq rejissor Elmira Məlikova Cavidin dramını mərasim kimi təfsir etdi və tamaşanın janrını «birhissəli faciəvi oratoriya» kimi müəyyənləşdirdi.²

Tamaşa boyu fasilesiz səslənən, fon yaradan meditasiya səciyyəli musiqi səhnədəki hadisərlə bilavasitə əlaqədar deyil: o, üzdə görünməyən, qəhrəmanların daxilində çağlayan ehtirasları ifadə etməklə yanaşı, əlavə fəlsəfi mətnaltı qat yaratır. Bu çoxyaruslu musiqinin müxtəlif şaxələrindən biri saatın zəngini təqlid (imitasiya) edir, digəri isə güzgüni təcəssüm etdirir. R.Həsənovanın əsərin musiqisine bu simvolların «müdaxiləsi» haqqında söhbəti maraqlıdır: «İşə başlayarkən yalnız dramın ümumi fabulasi ilə tanış idim. Ancaq musiqini bəstələyib bitirdikdən sonra mənə agah oldu ki, Cavidin göstərişinə əsasən səhnədə saatın da, güzgünen də «iştirakı» zəruridir. Mətnədə hətta belə bir cümlə var: «İşte bu saatın hər vuruşu həyatımız üçün ən müdhiş bir zərbə deməkdir». Nədir bu? Təsadüf? Sənətçinin fəhmi? Mənə görə, yaradıcılıq prosesində mistikanın mövcudluğu.»

Tamaşada bütün vacib sözlər, ifadələr müəyyən intonasiyaya (musiqi çalarına) boyanır, nitq ritmcə təşkil olunur. «Maral»ın rəngarəng «səs partiturası»nın yaranışı, şübhəsiz, R. Həsənovanın başlıca nailiyyətidir. Bəstəkar H.Cavidin fonik zənginliyi ilə seçilən şerlərindən istifadə etmiş, şair poeziyasının daxili musiqisini çox həssas duyub çatdırıbilməşdir. Tamaşanın mərasimlə (ritualla) əlaqəlerini gücləndirən xor səhnədəki hadisələrə fəal müdaxilə edir. Burada danışq və oxumaq arasında «tərəddüd» edən məxsusi «musiqili nitq» (Yeni Vyana məktəbinin

öndəri Şönberq «Aylı Pyero» əsərində belə bir nitqi «təşkil» edə bilməşdir) yaranır ki, bu da R.Həsənovanın Azərbaycan musiqisinə getirdiyi yenilikdir.

Bəstəkarın «Maral»dakı işi ictimaiyyətin diqqətindən yayınmadı, təəssürat müxtəlifliyi, cürbəcür, bəzən gözlənilməz, lakin maraqlı assosiasiyanın doğurdu. Məsələn, teatrşunas Aydin Talibzadə «müsəir teatrın tələblərinə cavab verən» bu tamaşada Cavid kosmos, mif və ritualın vəhdəti rakursundan işıqlandırmaq cəhdələrini vurğulayaraq yazır: «Burada hər şey Rəhile Həsənovanın bəstələrinə müntəzir. Hətta o dərəcədə ki, əgər həmin bəstəkar olmazsa, tamaşanın sakral dünya ilə, kosmosla «əlaqəsi kəsiler», tamaşa kardinal şəkildə dəyişər, başqalaşar, «ruhsuzlaşar». Bu bəstəkar haradasa, mən musiqisünən olmasam da, İ.S.Baxın «Ehtiraslar»ı ilə şaman hayqırmaları, mövləvi musiqisi ilə təsnif, diringilər arasında gelişən səmavi bir havacat kimi qəvrənilir. Musiqi... Cavid dünyasının məxfi, naməlum, sırlı guşələrinə aparan bir bələdçi, mətnin sevgilər və iztirablar plastindən kosmosa atılan bir körpü» («Azadlıq» qəzeti, 21 iyun, 2000).

Doğrudan da, R.Həsənova rejissorla birgə çox maraqlı bir konsepsiya təqdim edir, sənətin müasir, orijinal bədii vasitələrinin köməyi ilə Cavidimizi yaşıdır, klassiklərimizin dramaturgiyası qarşısında XXI əsrin qapılarını açır.

Məhşur «Yuğ» teatrının baş rejissoru Vafiq İbrahimoglu «Maral»ı mübahisəli, düşünməyə sövq edən, bənzərsiz teatr düşüncəsi nümayiş etdirən» bir tamaşa kimi qiymətləndirib çox səciyyəvi bir fikir söyləyir: «Rejissorlarımın nəzərinə : Rəhile Həsənova musiqili dramaturgiyanı dərindən duyan və anlayan sənətçidir, teatrımızın ona ehtiyacı var.» («Azadlıq» qəzeti, 23 may, 2000).

Öz növbəmdə söyləməliyəm ki, əvvəller sırf instrumental musiqinin müəllifi kimi tanıdım Rəhilelə həm də sözü duyub, Azərbaycan dili, nitqi bağlı ilə orijinal vokal intonasiyalar yaratmaq bacarığı kəşf edib ürəkdən sevindim³. R.Həsənovanın «Maral»dakı işi onun opera yazmaq iqtidarında olan müəllif kimi yaradıcılıq potensialını aşkarlayır.

Bəstəkarın fikrincə, müasir opera əvvəlki, ənənəvi yolla inkişaf edə bilməz. Statik, hərəkətsiz vokalçılardan səhnədə çox aciz görünür, çağdaş tamaşanın həyecanlaşdırmaq iqtidarından deyil. Müasir musiqi tamaşası aktyor-vokalçılara ehtiyac duyur: burada qıræt, plastika, musiqi, yəni bütün komponentlərin üzvi vəhdətinə nail olmaq, rejissor, bəstəkar, xoreograf, rəssamın sıx

əməkdaşlığı vacibdir. «Kosa-kosa» balet-pantomimi, «Cavidi-dəstgah» xor simfoniyası belə bir sintetik tamaşaşa nümunə ola bilərdi.

Son zamanlar R. Həsənovanın əsərləri Azərbaycanın hüdudlarından kənarda daha tez-tez səslənir, rəğbətlə qarşılanır. O, Holländiyanın «New Ensemble» kollektivinin sıfarişi ilə bir neçə əsər yazmışdır. 1997-ci ildə bəstəkarın Polşada müəllif konserti keçirilmiş, 1999-cu ildə «Qəsidi» adlı orqan əsəri Almaniyada çalınmışdır. Müasir milli musiqinin yorulmaz təbliğatçısı pianoçu Rəna Rzayeva R. Həsənovanın əsərlərini müxtəlif ölkələrdə, özü də bir qayda olaraq böyük müvəffəqiyətlə ifa edir. 1993-cü ilin payızında pianoçunun Almaniyadan bir sıra şəhərlərində çıxışlarını yüksək qiymətləndirən tənqidçi Günter Metsner yazdırdı: «R. Həsənovanın fortepiano sonatası dirləyici auditoriyasında daha böyük əks-səda doğurdu. Eşitdiyimi sözlə ifadə etməyə çətinlik çəkirəm. Burada sanki F. Qlassin minimalist

musiqisi

T. Brekstonun yeni mürəkkəb cazi ilə birləşib ele bir nəhəng eyforiya yaradır ki, Raxmaninov musiqisinin partlayışları müqayisədə qüvvəsinə itirir, sakit, sönük səslənir.» («Zeitung Für Moers», 3 noyabr, 1993).

2001-ci ilin mayında R. Həsənova İngiltərənin Taunton şəhərindəki müasir musiqi festivalında (Chard-festival) birsəaatlıq programla çıxış etmiş, öz fortepiano əsərlərini çalmışdır. Həmyerlimizin Azərbaycan mədəniyyəti haqqında mühazirəsi, çeşidli yaratmaları, nəhayət, pianoçu məharəti beynəlmiləl auditoriyani fəth etmişdir.

Nə qədər paradoksal olsa da Rəhilə Həsənova adında bəstəkar (sazçalan yox) Azərbaycanda çox məhdud dairə tərəfindən tanınır. Hərcənd bir tədqiqatçı kimi tam məsuliyyətlə və qətiyyətlə söyləməliyəm ki, müasir milli musiqinin mənzərəsini, əsas təməyüllərini bu bəstəkarın əsərlərindən kənarda dolğun və tam şəkildə canlandırmış qeyri-mümkündür. Elə təsəvvür oyanır ki, Azərbaycan sənətini beynəlxalq səviyyədə ləyaqətlə təmsil edən bir neçə sənətkarın, o cümlədən R. Həsənovanın yaradıcılığı Vətəndə, dar mütəxəssislər çerçivəsini çıxmış şətilə, heç kimi maraqlandırırmır. Onu da söyleyim ki, bəstəkar özü vəziyyəti əsla dramatikləşdirmir. Mən deyərdim ki, indi ikiqat enerji ilə çalışır, yalnız reallaşdırılmamış ideyalara, yaradıcılıq üçün itirilmiş dəqiqələrə görə heyfsilənir. O, «müsibət və fəlakət içində bayram» təşkil etməyi, yəni, saysız-hesabsız problemlərin, miskin həyatın fövqünə qalxıb bəstələməyi sevir: «Belə anlarda musiqi fikirlərinin sərbəst axını telefon zəngi,

yersiz sual və ya küçədəki hay-küyle qırılarsa, müvazinətimi itirirəm, əsəbileşirəm...»

R. Həsənova «Qadınlar musiqidə» Assosiasiyyası çərvəvəsində də feal çalışır. O, İtaliyada Adkins Chiti tərəfindən təşkil olunan «Donne in Musica» fondunun fəxri komitəsinin üzvüdür. Buradaca söyləmək yerinə düşərdi ki, R. Həsənova Azərbaycan musiqisinin ilk klassiki Üzeyir Hacıbəyovun xeyir-duası ilə sənet yoluna qədəm basmış ilk qadın bəstəkarları – Ə. Hüseynzadə, A. Rzayeva, Ş. Axundovadan estafeti alıb öz həmkarları – yaradıcı azəri xanımları ilə birlikdə milli musiqinin ənənələrini ləyaqətlə davam etdirir.

Söhbətlərdən birində Rəhilə Həsənova qeyd edir: «Bu gün bütün dünyada qadın bəstəkarların sayı çox sürətlə artır. Əlbəttə, bu və ya digər əsəri dəyərləndirərək onun kim-kışı və ya qadın tərəfindən yazılmazı əsla vacib deyil. Hərcənd, fikrimcə, qadınlar daha emosionaldır. Həmin emosiyalardan isə musiqidə istifadə etmək gərəkdir.»

R. Həsənova gördüyü hər bir işe, o cümlədən pedaqoji fəaliyyətinə də yaradıcı münasibət bəsləyir. Onun musiqi tarixi üzrə BMA-daki mühazirələri tələbələrin böyük marağını doğurur, çünki Rəhilə xanımın hər bir mövzuya, hər bir problemə öz düşünülmüş, qeyri-adi, orijinal münasibəti var. Musiqi məktəblərində çoxillik müəllimlik təcrübəsini isə o son zamanlar tərtib etdiyi metodik vəsaitdə – I-IV sinif şagirdləri üçün "Solfecio" dərsliyində ümumiləşdirmişdir. Burada bütün musiqi nümunələri ardıcıl olaraq dərsdə nəzəri şəkildə keçirilən mövzulara, məsələn, bu və ya digər intervala, akkorda, hammaya əyani illüstrasiya kimi verilib. Beləliklə, başlıca vəzifənin həlli – materialın təcrübədə, daha yaxşı, daha əsaslı şəkildə mənimşənilməsi tə"min olunur. Vəsaitin sonuncu hissəsində Rəhilə xanım uşaqları Azərbaycan məqamları, onların səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə tanış edir. Burada hər bir la-din kadans dönmələri, ayrı-ayrı lədlərdə müəllifin özü tərəfində bəstələnmiş nümunələr (birəsli və ikisəsli), nəhayət, musiqi folklorundan daha qabarlıq parçalar, məsələn, şur bölməsində "Arazbar", Çahargahda – "Mənsuriyyə" dən fragmentlər yerləşdirilir. Zənnimcə, musiqi təhsilimizin belə vəsaitə böyük ehtiyacı var. Axi Kalmikov, Fridkin, Sposobin və neçə-neçə başqa müəlliflərin dərsliklərinin bütün metodiki məziyyətlərinə baxmayaraq, onlar uşaqlarımızı milli musiqimizdən uzaqlaşdırır, yabançı səs mühitində tərbiyə edir. R. Həsənovanın "Solfecio"su mövcud boşluğu doldurur: o, balalarımızı lap erkən yaşlarından

milli qaynaqlarımızla görüşür, onların eşitme aparatını, musiqi duyumunu bir növ milli kökde "sazlayır". Artıq BMA nəzdindəki məktəb-studiyada təcrübədən keçmiş, şagirdlər tərəfindən həvəslə oxunan R. Həsənovanın ixtiraçılıqla qurulmuş sərf müəllif səciyyəli "Solfecio"su, zənnimcə, operativ nəşr olunmalı və musiqi təhsil proqramlarına salınmalıdır.

Son zamanlar Rəhile xanımın imzasına mətbuatda ("Şərqi", "Azərbaycan İrs" jurnalları) da rast gəlmək olar. Onun Q.Qarayev, həmkarları haqqında esseləri formaca qeyri-adıdır, ani həyat müşahidəleri sərrast, orijinal, hər dəfə gözlənilməzdir. Düşünürsən ki, "əsl istə"dad özünü yaradıcılığın her bir sahəsində, hansı işlə məşğul olursa-olsun, reallaşdırmaq iqtidarındadır.

Hal-hazırda bayağı musiqinin hücuma keçdiyi, aşağı səviyyəli, səssiz, simasız pop müğənnilərin ekranı, efiri əla keçirdiyi zövqləri diqte etdiyi dövrə musiqinin akademik janrlarında müntəzəm çalışmaq möhkəm iradə tələb edir. Yalnız Böyük Musiqinin ideallarını yüksək tutan nadir adamlar ağır yaradıcılıq yolundan dönmür, min bir zəhmətə, əzab-əziyyətə qatlaşış düşünməyə səsləyen əsərlər bəstələyirlər. Ürəyi, qəlbinin hər bir hüceyrəsi ilə musiqiye bağlı R. Həsənova belə bir sənətkardır. Hər yeni əseri ilə o, yüksək mənəviyyat aşılanmış sənətin yaşamaq haqqını isbat edir. Ümumiyyətə, bəstəkar üçün yazmaq, yaratmaq daxili tələbatdır, fikirlərini, duyğularını ifadə etməyin, dünya və insanlarla ünsiyyətin ən münasib formasıdır, belkə də həyat tərzidir.

Bu günlərdə R. Həsənova haqqında daha çox düşünerək mən onun bir yaradıcı şəxsiyyət kimi başlıca keyfiyyətini müəyyənləşdirməyə səy etdim. Mənəcə, Rəhile xanım ilk növbədə çox vicdanlı bir sənətçidir. O, heç zaman konyunktura xatirine, vəziyyətə uyğunlaşaraq, zövqlərə xoş gəlsin deyə bəstələmir. Olduğu kimi görünür, göründüyü kimi olur. Yeni təbiətinə, məxfi iç dünyasına xəyanət etmir. Həmin fikri vaxtilə K. Batyuşkov şair peşəsi, sənətkarın öz işinə sədaqəti barədə düşüncələrində belə ifadə etmişdir: "Bu elmin ilk qanunu belə olmalıdır: yaşıdagın kimi yaz, yazdığını kimi yaşa." Əlbəttə, bununla Rəhile özünü çox ağır bir yola məhkum edir: burada arasına müvəffəqiyətlər yanaşı, anlanılmamazlıq (hətta həmkarlar arasında), rəğbətin məhdudluğu, tənhalıq da mümkünür. Lakin Rəhile xanımın bir insan, bir şəxsiyyət kimi cazibəsi məhz əla bu keyfiyyətlərin cəmindən töreyir. Bəstəkar bir an da yoldan sapınmayaraq özünün heç kime bənzəməyən musiqisini yazmaq haqqını əsərdən-əsərə təsbit edir.

R. Həsənovanın mövqeyi son nəticədə ehtiram doğurur. Təsadüfi deyil ki, axır vaxtlar gənc tədqiqatçılar onun yaradıcılığına canlı maraq göstərir, bəstəkarın əsərlərindən təkan alıb müxtəlif, mühüm, bəzən polemikaya səbəb olan problemləri ezmələ müzakirə edirlər. Elə mənim də müasir Azərbaycan simfoniyasına dair araşdırmanın önemli müdədəalarını R. Həsənovanın müvafiq əsərləri doğurmusdur. Etiraf edim ki, bəstəkarın yaratmalarının təhlili mənə heç nə ilə müqayisələnəməz estetik zövq, emosinal yüksəlik dəqiqələri bəxş etmişdir. Ümumiyyətlə, bu zahirən zərif, lakin çox iradəli və güclü qadının gördüyü və görmək istədiyi işlərin hecmi məni həmişə heyrətləndirmiş və hətta haradasa, mə"yusluğa sinə gərərek işləməyə sövq etmişdir.

- Bəzən qanım qaralır, yorğun, əsəbi oluram. Lakin başımı qaldırıb pəncərədə mavi səmanın bir parçasını görüb rahatlıq duyuram. Bax əla bəstəkar da həmin pəncərə axtarışındadır. Dünəyaya açılan pəncərə axtarışda...

Bu sözlərdə R. Həsənovanın yaşayışının mahiyyəti eksini tapıb.

Rəhile xanıma nə arzulamaq olardı? Prinsipcə, Tanrı ona hər şey bəxş edib: məxsusi "əsl" dad, xeyrəxah ürək, qeyri-adi işgüzərləq, nadir müşahidə qabiliyyəti. Beləkə yalnız üzüçü, qeyri-yaradıcılıq problemlərinin azlığı, daxili rahatlıq və sakitlik. Və bir də, azacıq, bəxtin xoşluğunun (oxucu "xoşbəxt" sözünü nə üçün belə, tərkib hissələrini ayıraq yazmağımın mə"nasını gərək ki, anlayır), zəhmətinin səməresini görmək imkanını, yəni əsərlərinin həmfikir-ifaqıclar tərəfindən calınmasını, həmfikir-rejissorlar tərəfindən tamaşaşa qoyulmasını. Və ən nəhayət, musiqisində mavi səmanın kiçik parçasının daim mövcudluğunu...

QEYDLƏR

1. Muğam və simfoniyaya xas xüsusi proses-suallığının müqayisəli təhlilinə S. Bağırovanın bir sıra məqaləsində, habelə namizədlik dissertasiyasında xüsusi diqqət yetirilib. Bax: Багирова С. Ю. Проблемы мугамного формообразования. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения . Ташкент: 1984.

2. Tamaşanın müfəssəl təhlili müəllifin «Hüseyin Cavid dramının yeni həyatı» adlı məqaləsində verilib. Bax: «Musiqi dünyası» jurnalı, 2000, № 3-4/ 5.

3. Qeyd edək ki, R. Həsənovanın hələ 1984-cü ilde S. Vurğunun şerlərinə bəstələdiyi romanslar vokalçılar qarşısında mürəkkəb vəzifələr qoymuş üçün indiyedək ifa olunmayıb.

4. Aşağıdakı mənbə üzrə sitat göstərilir: Tagizadə A. Активная позиция. – «Сов.музыка», 1984, № 5.

Musiqi nəzəriyyəsi

ŞOSTAKOVIC VƏ AZƏRBAYCAN SİMFONİZMİ –

(Q. Qarayev və C. Haciyevin əsərlərinin nümunələrində)

Elmira ABASOVA

Azərbaycan musiqisi öz ilk zirvələrini fəth edərkən, Dmitriy Şostakoviç artıq yaradıcılığının kamil dövrünə qədəm qoymuşdu. Onun V simfoniyası "Koroqlu" ilə yaşıddır. Öz-özlüyündə, bu fakt əlbəttə ki, təsədüfdür. Lakin rus klassik musiqi ən ənələrinin şərəfi və davamçısı olan Şostakovicin Üz. Hacıbəyov operasının fundamental əhəmiyyətini bu qədər dərindən anlaya bilməsi heç də təsadufi deyildir. Azərbaycan musiqisinin Moskvada II Azərbaycan incəsənəti dekadası künlərində keçirilən müzakirələrində Şostakovic demişdir: "Mən azərbaycan bəstəkarlarına Üz. Hacıbəyovun qüdərli en ənələrini "müqəddəs" bilərək inkişaf etdirməyi arzulayıram."

Mənbə kimi, myhtəlif obraz-intonasiya mühitlərinə malik V simfoniya və "Koroqlu" XX əsrin musiqi incəsənətinin mühtəlif təbəqələrini səciyyələndirir, fərqli tarihi funksiyaları yerinə yetirir, və təbiidir ki, bunlar ortaç musiqi-üslub səciyyələrinə malik deyillər. Lakin eyni zamanda məhz Üz. Hacıbəyovun klassik operası Azərbaycanda müasir musiqi incəsənətinin progressiv ən ənələrini, həmçinin Şostakovoçın novator üslubun cizkilərini yaradıcı şəkildə qavramaq qabiliyyətini hazırladı.

Dikər təsadüfi fakt - Azərbaycanın iki körkəmli bəstəkarı - Gara Garayev və Cövdət Hacıyev, məhz Dmitriy Dmitriyeviç Şostakovicin sinifində konservatoriya təhsillərini başa vurmuşlar. Lakin, eyni zamanda, azərbaycan musiqisinin inkişaf prosesini Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəсли qarşısında milli simfonizmin yaranması kimi tarihi məsələ qaldırması qanuna uyğunluq idi. Onun qurulması və inkişafını Şostakovicin nailiyyətləri daha da sürətləndirmişdir.

Şostakovicin Azərbaycan musiqisine təsiri mühtəlif şəkillərdə özünü bürüzə verir. Bəzən bu açıq e-tirafdır. Lakin çoh zaman zəmanəmizin böyük ustagının musiqisinin təsiri başqa məqamda özünü köstərir. Və bu azərbaycan simfonizminin mühtəlif üslublarının formalaşmasında bir sıra cəhətlərlə müəyyənləşir. Bu üslublar üçün ümumi

hüsusiyət kimi, ziddiyətli proseslərin, hadisələrin açılması nəticə kimi yüksək ictimai-etiğ idealların təsdiqi kötürlül.

"Şostakovic və azərbaycan simfonizmi" məvzu bir sıra aspectlərə malikdir. Və onlardan hər biri tədqiqat bahimində olduqca əhəmiyyətlidir. Oçerkin məqsədi isə - eskiz qeydlərində Şostakovic ideyalarının, onun azərbaycanlı tələbələhi - Q. Qarayev və C. Haciyevin musiqində ayrı-ayrı cizkilərinin açılmasıdır

Bu bəstəkarların hər biri artıq tələbəlik illərində qətiyyətə öz yolunu ahtarıldı. Və onlardan hər biri Şostakovicin əsərlərində özünəməhsus ifadə basitləri axtarır və onları individual fikir və milli musiqi təfəkkürü spesifikasiyasına uyğun şəkildə inkişaf etdirmişler. Məhz Şostakovicin sinifində Qarayev iki, Haciyevin isə üç simfoniya bəstələmişdir. Bunların içinde Qarayevin I və II, Haciyevin isə III simfoniyası erkən Azərbaycan simfoniyaları içərisində ən yaxşı nümqənlər kimi hesab olunur. Hər üç simfoniya bu yanr üçün labud olan kompozisiya quruluşu ilə qeyd olunur.

Qarayevin bu yanrda ilk əsəri olan "hərbi" simfoniya (I) 1943-cü ilde bəstələnmişdir. Simfoniyanın obraz məzmunu Şostakovic simfonizminin fəciəvi konsepsiyası ilə six surətdə əlaqəlidir. Müəllimi kimi, Qarayev də hadisələri iki planda, bir tərəfdən verilən obyektivlik kimi, dikər tərəfdən isə müəllif düşüncəsinin məhəcəlu kimi açır. İki hissəli silsilə də məhz bundan irəli gəlir. I hissədə dövrün gəhrəmani-sərt atmosferi berilir. II hissə müəllif düşüncələrinə və hadisələrin təsvirinə həsr olunub. Bununla yanaşı, II hissə - Variasiyalar - sanki özünə dikər hissələrin - Andante, Skertso və Finalın funksiyalarının birləşdirir. Onun qüvvətli-matəmsayağı xoral mövzusu inkişaf edərək öz ilkin cimasını keskin surətdə dəyişir. Musiqidə Şostakovic üçün səciyyəvi olan qorhulu şər obrazları grotesk planında açılır. Koda mövzuya ilkin obraz -intonasiya məzmununu qaytararaq, Barisiyalara rekviyem məzmununu verir və bununla da döyüslərdə həlak olan qəhrəman-

larda əbədi kədəri ifadə edir.

Bu simfoniya Qarayevin kamil əsərlərinə "bağlar" yaradır. Belə ki, bəstəkar dəfələrle zülmə, istibdada həkm ohuyur. Və onun musiqisində şər obrazları müəyyən milli səciyyəvilik alır. (I simfoniyada hələ meydana çıxmamış cizkilər).

I hissənin köməkçi mövzusunun ince, "temiz" lirikası (müəyyən ştrixlərə Şostakoviçin V simfoniyasının I hissəsindən köməkçi mövzusunu yada salmaqla yanaşı) ilə Qarayev, demək olar ki, bütün kələcək lirk obrazlarına dayaq tapır. Bu obrazlar bir-birinə bənzəmir, lakin eyni zamanda etik məmənuna və melodik ifadəliliyinə körə əsil Qarayev səciyyəsi daşıyır. Qarayevin "Leyli və Məcnun" poemasının, "Yeddi gözəl" və "İldirimli yollarla" baletlərin lirk mövzularının Şostakoviç lirikası ilə uyğunluğu axtarmaq şübhəsiz ki, sərf addım cayıla bilər. Lakin, müəlliminin musiqisi, daim Qarayevin yaradıcılığ fantaziyasını riqqətə getirərək, onun müstəqil yslubunun təstiğinə çox kömək etmişdir.

Qarayevin beş hissəli II simfoniyasının həradasa Şostakoviçin IX simfoniyası ilə analoyi xüsusiyyətləri vardır.

İşqli – lirk və bayramcayağı – qəhremani, oynaq obrazlar, Qarayev tərəfindən öten bədbəxt hadisələri xatırladan, (IV hissədə təsvir olunan), kədərli duşuncələrlə sixşidirlər. Bu Şostakoviçin ən çox sevdiyi yanr - passakaliyadır

1) Qeyd etməliyik ki, Qarayev bütün əsərə epigraf kimi: "Böyük Vətən müharibəsində həlak olmuş qəhremanlara əbədi şöhrət" sözlerini yazmışdır.

(Polifonik variasiyalar). Məhz bu yanr vasitəsilə bəstəkar həyata fəlsəfi mynasibətini, ağır itkilər verən, zamanın getirdiyi müsibətlərə dözən insanlara olan böyük sevgisini ifadə edir. Büttə-lükde Qarayev də öz Passakaliyalarını məhz belə traktovka edir. Lakin II cimfo niya və simli kvartetin passakaliyaları qəmlı xatırələr xarakterini daşıyırsa, "İldirimli yollarla" baletinin final Passakaliyası isə üsyankar "vətəndaş-publistik" tonlar alır. Onun qəzəbli, sərt musiqisində qisasçı, qalib bir xalqın obrazı açılır. Beləliklə, bu halda da, Şostakoviç konsepsiyasından irəli gələrək, Qarayev qədim yanın yeni traktovkasını tapır. Mə'lum olduğu kimi, Şostakoviçin IX simfoniyasının intonasiya mühitində şəhər məişəti, komilik, bufon-qrotesk obrazları ilə bağlılıq var. Qarayev isə II simfoniyada aşiq incəsənətinə müraciət edir (qeyd edək ki, bu ilk dəfə deyil). Bu bəstəkarın olduqca ehtiyatla və məhəbbətlə istifadə etdiyi daimi intonasiya mənbəyinə çevrilmişdir. Simfoniyanın III hissəsi – "aşiq musiqisi" ruhunda bəstələnmiş işqli Skertso – Qarayevin ən ince yanr lövhələrindən olan III simfoniyasının Skretosunu hazırlanmışdır.

Şostakoviçin IX simfoniyasının, Qarayevin II cimfo niyesinə tə "siri başqa aspektde də özünü

göstərir. Her iki əsərdə (əsasən ilk hissələrdə) Vyana klassikləri üçün səciyyəvi və sabit olan tematizmin inkişaf üslubu və prinsipləri öz əksini tapmışdır. Bu sual üzərində dayanarkən, Ü. Hacıbəyovun Motsart musiqisinə olan maraq və məhəbbətini qeyd etmək lazımdır. Lakin, II simfoniyada Qarayevin klassisizmə meylinde Şostakoviçə yaxınlıq, şübhəsiz ki, Hacıbəyovdan daha çox duyulur. Simli kvartetdə icə (I h.) Qarayev, Hacıbəyov kimi, "klassisizm"ə bürmənrək, xalq-yanr başlangıcını ən aplana çıxarı. Maraqlıdır ki, 60-ci illərdə Qarayev Hacıbəyovun "Aşiq-sayağı" pyesini kamerasa orkestri üçün transkripsiya edir. 1) Bu əsərdə də Motsarda olduğu kimi, həyat təecüratları işqli və harmonikdir.

Qarayevin III sinfoniyası erkən sinfonialardan böyük zaman ayırır. Bu intensiv yaradıcılıq tekamülü, intonasiya zənginlərinin kompozisiya vasitələrinə, milli musiqi ən "ənələrinə yeni yaradıcı baxış dövrüdür. Qarayevin müxtəlif yanrlarda olan əsərlərini təhsil edərkən, şübhəsiz ki, Şostakoviç musiqisi ilə "səsleşməsini" görmək mümkündür. Lakin bizi maraqlandıran başqa məsələdir. Qarayev Şostakoviçlə ilk növbədə qarşısına qoyduğu bədii məcələrlə uzlaşır. Və Qarayevin bir bəstəkar kimi tərcübə və cənətkarlığı nə qədər zənginləşir, ümumileşmiş fəlsəfi fikirləri də artır. Məhz bu cəhətlər Qarayevin, Şostakoviç kimi, instrumental yanrlara meylini gücləndirir.

III sinfoniya – məhz belə əsərlərdəndir, onun Qarayev yaradıcılığının zirfəsi sayılmalıdır heç də təsadüfi deyil. Bunun artdıncı bəstəkarın simfoniya ilə eyni yaradıcılıq səvəyyəsində duran cripka və orkestr üçün konserti yaranır. Və maraqlıdır ki, Qarayevin musiqisində olan intonasiya-ifadə vasitələrinin keyfiyyətə yanılışması (həmçinin, dodekafoniya prinsiplərinin köməyi ilə) klassik struktur – kompozisiya normalarına ardıcıl riayət yolu ilə həyata keçir, və burada, yenə də qüdrətli müəllimin və onun kamil şagird-ustadının yaradıcılığı arasında olan ümumi xətt özünü göstərir.

C. Hacıyevin D. Şostakoviçin sinifində yaratdığı ən gözəl əser-bəstəkar diplom işi simfoniya (1947) olmuşdur. Yə "qin ki, onun yaranma fikri də müəyyən qədər Şostakoviçin IX simfoniyasının tə "siri altında cilalanmışdır. Şəhər və şəffaf bir əsərdir. Lakin bütün neqativliyi bufon komediklə gizlədən IX simfoniyadan fərqli olaraq, bu əsərdə həyatın qaranlıq tərəfləri yox dərəcəsindədir. Təsadüfi hallarda burada yüngül ironiyaya rast gəlmək mümkündür ki, bu da sebinc içərisində əriyib itir. (Qrotesk Hacıyev musiqisində əhəmiyyətli yer tutmamışdır). Hacıyevin simfoniyası üç hissəlidir. Kənar hissələr Andantenin işqli əhval-ruhiyyəsi müdaxilə edir. Və maraqlıdır ki, bu gənclik simfoniyası öz obraz-intonasiya mənbələrindən birini Şostakoviçin V simfoniyasının finalının əsas partiyasına.

sinin mövzusundan götürür. Bu da təsadüfi deyil, çünkü məhz bu simfoyanın finalında Şostakoviç onu narahat edən problemə - insanın çətin həqiqətlərle qarışdırması - dəqiq və qətiyyətli cavab tapır. Şostakoviçin miqyaslı və qüvvətli mövzusu özündə azadlıq hərəketinin mahni, marşı və himn ritmlərinin çağırışçı intonasiyalarını cəmləşdirərək, insanın sanki "həyatın dibindən" qaldıraraq, onun fiziki və mənəvi qüvvəsini şər zəncirlərindən xilas edir.

Hacıyev, Qarayevdən fərqli olaraq, öz qüvvəsini epik-dramatik simfonizm sahəsində cəmləşdirmişdir. Öz kamil, monumental IV simfoniyasında o, Şostakoviçin V simfoniyasının intonasiya nailiyətlərinin yolu ilə gedir. Bu onun yaradıcılıq tələbatı idi. İlk növbədə Şostakoviç yüksək sənətkarlıq səviyyəsində gərgin sinfonik inkişaf prosesinə müsiqi lügətini cəlb edir.

İkinci - V simfoniada şəxsi, subyeltiv başlanğıc (hətta ən dar mənəndə belə) ictimai ideallar prizmasından kənardə mövcud deyil. Lakin Hacıyevin IV simfoniyasında "qəhrəman və xalq" mövzusu şuar kimi deyil, psixologiyi rakursda açılır. Buna görə də, maraqlıdır ki, burada təkcə finalın əsas mövzusu ilə deyil, həmçinin lirik sehifələri ilə assosiasiya yaranan intonasiyalar meydana çıxır. Romantik xülyalardan "təmizlənmiş" köməkçi mövzu, II hissənin köməkçi mövzusunun müsiqisində bam-başqa obraz-intonasiya aspekti alır - burada qəmli, qururlu mahni - odadır. Əlbəttə, Şostakoviç intonasiya nailiyətlərinin Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən inkişaf etdirilməsini milli - lad-intonasiya təbiətindən kənardə təsvir etmək olmaz. Şostakoviçin "kəşflərindən" biri əskilimə pərdəli minor ladlarıdır. Biz bunu Qarayevin müsiqisində də izləyirik.

1) Üz. Hacıbeyovun bu pyesi Motsartin variasiyalarının mövzusu ilə assosiasiya edir (f-no üçün Lya mayor sonatasından).

Lakin onların yaranma təbəti müxtəlidir. Mənim fikrimcə, Şostakoviçin lədləri azərbaycan müsiqisində yeni lad proseslerinin yaranması və inkişafında yalnız təkan olmuşdur. Qarayev mövzularından bir neçə nümunə gətirək. Variasiyalar mövzusu - I simfoniyanın ikinci hissəsi - obraz-intonasiya quruluşunda görə Bax mövzularını xatırladır. Lakin onun lad xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirək. Bu baxımdan, ən oriyinal burada - "lokriyskaya" kvintadır, Şostakoviç kvintası. Burada onun məqsədi - minor münasibətində "dağıdıcı", azərbaycan lad sisteminin tetraxord strukturunun minor çərçivəsində isə "yaradıcıdır". Başqa cözlə desək, "lokriyskaya" kvinta intonasiya ahənginə görə minor olan ladının kvarta strukturuna aparan, aparıcı ton intonasiyasıdır.

Başqa nümunə - "Leyli və Məcnun" simfonik poemasının giriş mövzusudur. O intonasiya - obraz quruluşuna görə fərqlidir. Yekun azərbaycan melo-

sudur. Lakin burada da, mühüm dramaturyi əhəmiyyətə malik "lokriyskaya" kvinta özünü göstərərək, ilk xanələrdən lad-intonasiya ziddiyətlərini üzə çıxarı; əskilimə beşincinin dad-funksional rolü burada başqadır - o e-şurun əskilimə yuxarı aparıcı tonu əhimiyətini alır və bu - ötəri, lakin parlaq "ötüklü" hmoll tipli kadensiya dönməsidir.

Daha bir nümunə - Qarayevin skripka və orkestr üçün Konsertinin əsas mövzusudur. Daha dəqiq desək, bu dodekafafon tezis - seriyasıdır. Lakin burada "mi"

Minora dayaq, acıq şəkildə üzə çıxır (başlanğıc intonasiya - mi minor tonika cekstakkordu). Bununla bərabər, tematik tezis sanki "lokriyskaya" kvinta-lya diyez-lə tən bölünür (bu "mi" minorun-lya kvartasına aparıcı ton intonasiyasıdır).

Beləliklə, burada "lokriyskaya" kvinta kvarta dayaöini aparıcılarından biri kimi üzə çıxarmağa xidmət edir. Bu da verilən tezisde "mi" şur ladının elementlərini təsdiq edir. Beləliklə, "lokriyskaya" kvinta Qarayev üçün, "minorlu" şur ladının strukturunu ifade edən kvarta dayaqlarına cazibəni artırın qüvvə kimi istifadə olunur.

Bir məsələni də qeyd etmək istərdim. Düşünmək olar ki, Şostakoviçin müsiqisi ilə azərbaycan bəstəkarları Baxı etmişlər. Şostakoviç kimi, onlarda, stilizasiya yolu ilə deyil, Baxın obraz-intonasiya quruluşlarına yeni baxışları seçirlər və burada, gözlənilmədən, azərbaycan lad-intonasiya quruluşları ilə toqquşan "ümymi" nöqtələ aşkar edirlər. Məhz bu - azərbaycan bəstəkarlarına muğam improvisasiyalılığını Baxın improvisasiya üslubu ilə sintezişdirməyə əsas vermişdir.

Buna parlaq nümunələr kimi - Qarayevin II simfoniyasından və Hacıyevin IV simfoniyasından - Passakaliyalardır. Şostakoviçin obrazlı-tematik, yanr, struktur-kompozisiyalı və intonasiyalı sfera sahəsindəki bir çox nailiyətləri, azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında tezliklə öz əksəsədəsini tapmışdır. Bunu nə ilə izah etmək olar. Düşünürəm ki, əsasən iki səbəblərlə. Müsiqi incəsənəti ilə Şostakoviç, həyat həqiqətini ifadə edir. Həyat həqiqətini ifadəsi isə - hər bir incəsənət höbünün əsasının əsasıdır, realist-sənətkar estetikasının əsasıdır.

Beləliklə, Şostakoviç - müasir müsiqi incəsənətinin veteranlarından biri kimi, onun bədii kriteriyalarını müəyyən edir. Digər səbəb - azərbaycan müsiqisinin inkişafında, onun müasir dövrün ən yaxşı nailiyətlərini qavramaq, öyrənmək, mənimsəmək və inkişaf etmək qabiliyyətdir.

Qarayev və Hacıyev - Şostakoviç bəstəkarlıq məktəbinin bilavasitə sələfləridir. Və onlar da, öz növbələrində, öz dahi müəllimlərinin bədii-estetik ənənələrini davam etdirməklə, bir neçə nəsil azərbaycan bəstəkarlarını yetişdirmişlər.

ƏNƏNƏLƏRİ YAŞADAN BƏSTƏKAR

Sevinc RZAYEVA

Sivil bəşəriyyət qarşısında duran başlıca vəzifələrdən biri, əsrlər boyu yaradılmış mədəni irsin böyük abidələrinin qorunub saxlanması və gələcək nəillərə ötürülməsidir. Bu sərvətlərin itirilməsi həm cəmiyyətin, həm də individuumun hətərəfli, mükəmməl inkişafını və harmonik-perspektivli gələcəyini qeyri-mümkin edir. Müasir bəşər mədəniyyəti kontekstində musiqini, beynəlxalq mədəni mühiti formalasdırı, inkişaf mərhələsindən asılı olmayaraq, istənilən cəmiyyətin həyatında çox vacib rol oynayan elementlərdən biri kimi xarakterizə etmək olar. Musiqinin qüdrətli integrasional potensionali, beynəlxalq cəmiyyətin yaranmasında və onun mərhələli inkişafında çox mühüm amillərdən biri kimi çıxış edir. Müasir sivilizasiyanın yaranması və inkişafi tarixində, müxtəlif xalqların və ölkələrin musiqi mədəniyyətlərinin iştirakı, bu zaman onların özünəməxsusluğunu və sərf individual cəhətlərinin qorunub saxlanması ilə yanaşı, bu proses mədəniyyətlərin yaradıcı mübadiləsinə səbəb olmuş, hər bir xalq öz təkrarolunmaz mədəni sərvətlərini dünya xəzinəsinə daxil etmişdir. Hal-hazırda müasir elmin, kompüter, audiovizual və telekommunikasiya texnologiyasının görünməmiş inkişafı sayəsində bu proseslər xüsusi şəraitlərə sərtlənmiş və yeni kosmopolitik vüsət almışdır – mədəni mühitdə yaranmış bu yeni şərait hər bir ayrıca götürülmüş mədəniyyətləri, çağdaş sivilizasiya ilə addımlamaq və mobilşəmə problemi qarşısında qoyur, bunun əksi olacağı təqdirdə, bütün bunlar həmin mədəniyyətin dünyəvi sivilizasiyadan təcridinə, onun yavaş-yavaş ölməsinə və gelecekdə tamamilə itirilib, tarixdən silinməsinə getirib çıxara bilər.

Bu kontekstdə Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafı, dünya musiqi proseslərinə integrasiyası, mədəni irsimizin və mənəvi dəyərlərimizin qorunub saxlanması, bütün bunların yeni yaranmış şəraitə adaptasiyası böyük məna kəsb edir. XX əsrin əvvəllərində dahi Üzeyir bəyin musiqimizdə başladığı yeni mərhələ – müasir professional musiqi mədəniyyəti – artıq inkarolunmaz bəhrələrini vermiş, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi anlayışı dünya müasir musiqisində öz yerini tapmışdır. Bu mərhələnin verdiyi güclü impulslar milli musiqi mədəniyyətimizin məkan bağlılığını dağlımış, professional milli musiqi ənənələrimizi və Qərbi Avropa klassik musiqi ifade vasitələrini tamamilə yeni bir səpkidə bir araya getirmişdir. Lakin bütün bunlarla yanaşı, Üzeyir bəyin musiqimizə getirdiyi yeniliklərin, sonradan bir çox hallarda hərfi mənada anlanmış yaradıcılıq istiqamətləri, semiotik "ortalaşdırılmış" basmaqlıb normalara getirmiş, bu da XX əsr Azərbaycan yazılı musiqi mədəniyyətində paradoxal vəziyyəti mövcudlaşdırılmış və labüldəşdirmişdir. Bəzən

çox sadə qavranılmış və tədricən musiqimizin bir növ ideoloji kabusuna çevrilmiş "iki mədəniyyətin sintezi" – xalq intonasiyalarının Qərbi Avropa janrları ilə birləşməsi – uzun zaman bir çox bəstəkarlarımızın yaradıcılığına hazır qəliblər şəklində basqı etmişdir. Buna bəzər ştamplara qarşı digər böyük bəstəkarımız Qara Qarayev bütün yaradıcılığı boyu mübarizə aparmışdır. Ümumiyyətlə, yaşadığımız XXI əsrin yüksəkliyindən ölkəmizin artıq 100 illik müasir musiqi mədəniyyətinin nailiyətlərini, bu prosesin müsbət və mənfi, yəni ümumi mənzərəsini təsvir və tədqiq etdikdə, həddən artıq siyasi şəhərdirilmiş keçən əsrin araya gətirdiyi və siyasi konyukturanın "bir övladı" olan standart incəsənət tərzlərinə öz yaradıcılığı ilə qarşı duraraq, həqiqi ziyan mövqeyi olan bəstəkarlarımızın əsərlərinin yalnız musiqi sahəsində deyil, vətənimizin gələcəyi, onun ümumbehəşəri dəyərlərə əsaslanacaq yeni ideologiyasının yaranmasında müstəsna rolu olduğu qənaətinə gəlmək olur. Bu tədqiqatın yazılımasını doğuran başlıca səbəb belə bəstəkarlarımızdan olan Vasif Zülfüqar oğlu Adıgözəlovun yaradıcılığının zirvəsi olan son 10 ilinə bir baxışdır.

Vasif Zülfüqar oğlu Adıgözəlov (1935) yaradıcılığının yetkin dövrünü yaşayan, artıq heç şübhəsiz musiqimizdə özünəməxsus yer tutmuş və bunu dəfələrlə beynəlxalq seviyyələrdə təsdiqləmiş, sənətdə mütəfəkkir bir mövqədə duran sənətkardır. Bəstəkarın yaradıcılığı, bütün yetkin sənətkarlar üçün səciyyəvi olan özünəməxsusluğu ile fərqlənir. Öz əsərlərində o "normativ klassik estetikadan" çox tezliklə uzaqlaşmış, lakin heç bir zaman qərbin texnoloji modern yeniliklərin kor-koranə təqlid etməmişdir.

Sənətkarın bütün əsərlərində yaşatdığı milli ideal, mədəniyyətimizin dərin qatlarına – onun fundamental arxitipik əsaslarına yönəlmüşdir, və bəstəkarın yaratdığı bədii sisteminin istenilən əhəmiyyətli elementinin ikili yozumu ola bilər: həm klassik qərb incəsənəti ənənəsi (müasirlik), həm də milli musiqi dilimizin ənənəsi (ənənəvilik) kimi. Bəstəkarın mədəniyyətimiz kontekstində qaldırıldığı problematika, milli musiqi ənənələrimizə xüsusi diqqətli münasibəti və çağdaş musiqimizdəki aparıcı rolu müxtəlif səpgili, çoxşaxəli analiz tələb edir, lakin onun yaradıcılığının bir aspektini dəqiqlikli qiymətləndirmək mümkündür – Vasif Adıgözəlov öz yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqisini yeni bir seviyyəyə qaldırmışdır. Bu qənaətə gəlməyimizin bir çox xüsusi kulturoloji-siyasi və tarixi-dialektik səbəbləri vardır. Bütün XX əsrində, musiqimizdəki "Qərb-Şərq" qarşidurması mədəniyyətin daxili məkanda məna-deyər və mənəviyyat imperativi olaraq qalmışdır. Musiqimizin bir əsrlik inkişaf yolu, ənənəvilik və pro-

fessional musiqi mübarizəsi daima bu "cögərəfi" stilistik dialektikadən keçir. Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, bu məsələnin aktuallığı yalnız bizim musiqidə deyil, bütün XX əsr Avropa musiqisində də mövcud olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, hətta "Petruška" və "Svadebka" kimi əsərlərin müəllifi olan İ. F. Stravinski kimi bir bəstəkarın bu probleme münasibəti – "Onlar biri-birindən o qədər də fərqlənmir, tutallım neft və su qədər və yaxud adı su və mürqədəs su kimi, ancaq onlar yağı və su kimi çox pis birleşirlər" ("Folklor Simfoniyası"nın məqalesindən) – özünün qatı antipodu və tamam başqa mədəni mühitin yetirməsi olan A. Şönberqin mülahizələri ilə üst-üstə düşür. Bütün bunlar əsrlər boyu müxtəlif mühərribələr şəklində baş vermiş Qərb və Şərqi qarşıdurmasının bu gün, nəinki kulturoloji aspektdə, habelə mənəviyyat, sosial amillər, iqtisadi maraqlar və ən başlıcası, biri-birinə zidd intellektual istiqamətlər və mentalitet-dünyagörüşü sferasına keçərək, geopolitik qütbleşmənin yeni aktuallığından xəbər verir. Bu müasirləşmiş antaqonizmin əsas xüsusiyyəti onun cəmiyyətin bütün təbəqələrinə sirayət etməsi və qarşıdurmanın qloballaşaraq artıq planetar xarakter almasıdır. Buna görə də qarşımızda duran ümde vəzifelərdən biri bu gərgin qarşıdurmanın tarixi, geopolitik və kulturoloji özüllərini (tədqiqatımızın yazılımasını doğuran başlıca səbəblərdən biri!) əsaslı surətdə nəzərdən keçirməkdir – bunu vətənimizin mənafeyi, qədim mədəniyyətimizin müasir dünyada intişar tapması və inkişafi, təkrarolunmaz incəsənatımızın gelecek taleyi tələb edir.

Bir qayda olaraq qabaqcıl sənətkarlar daima bu cür qlobal miqyaslı hadisələrə ilk, öncül olaraq, bir çox hallarda belə də təhtəşüri tərzdə, özünəməxsus bir üslubda reaksiya verirlər (məsələn, Salvador Dalinin 1940-ci ildə yaratdığı məşhur "Mühərribə tablosu") və bu sırada əsərlər öz forma miqyasılılığı, ifade genişliliyi, ideya nəhayətsizliyi və ən nəhayət janr monumentalizmi ilə seçilirlər. Bu baxımdan musiqidə, kantata-oratoriya canrı monumental bir janrlardan biri kimi, daim tarixi-ekstremal vəziyyətlərdə cəmiyyətin və xüsusiə sənət insanların bir növ etiraz səsi kimi (buna misal olaraq Q. F. Hendelin yaratdığı şeidevr əsərlərin – "İsrail Misirdə", "Messiya", "Samson", "İuda Makkavey" və s. oratoriyalarının məhz İngiltərənin bir imperiya kimi təşəkkəl tapması zamanı və bu proseslərlə əlaqədar olaraq total stress dövrü keçirən müasirləri ingilislərə çox yaxın olan, mövzusu incildən və antik eposdan götürülmüş vətənpərvər süjetlərdən ibarət olması, Fransanın almanlar tərəfindən işğali zamanı A. Oneggerin məşhur "Canna d'Ark tonqalda", S. S. Prokofyevin II dünya mühərribəsindən bir qədər önce, 1939-cu ildə yaratdığı "Aleksandr Nevski", habelə, Vasif Adigözəlovun, bəstəkar Ramiz Mustafayevin son illərdə Qarabağ mühərribəsi mövzusunda yazdığı, VI hissədən ibarət, (1 s. 12 dəq. çəkən!) "Məhəmməd və Leyla" oratoryasını göstərə bilərik) ucalaraq xüsusi yer tutmuş, ictimai həy-

atda və intellektual dairələrdə xüsusi rezonans doğurmuşdur. Bütün bunların yaşadığımız dövr üçün aktuallığını nəzərə alaraq, tədqiqatımızın əsas məqsədi, Vasif Adigözəlovun son 10 ildə yaratdığı və bəstəkarın yaradıcılığı ilə bərabər olaraq, musiqimizdə də yeni bir mərhələ kimi qəbul edilə biləcək üç nəhəng oratoriyanı – "Qarabağ şikəstəsi" (1989), "Çanaqqala" (1998) və "Qəm karvanı" (1999) – bu gün çox səcəyyəvi və rəmzi məna daşıyan, yüksək bədii keyfiyyətləri ilə seçilen monumental əsərləri nəzərdən keçirək araşdırmaqdır.

Bununla yanaşı bu əsərlərin araşdırılması və seçilmiş janrin əsas nailiyyətlərinin tədqiqi, çağdaş musiqimizin dünya müasir musiqisi kontekstində müsbət və mənfi cəhətlərini anlamak, ümumi mənzərəsi barədə geniş təsəvvür əldə etmək, bu proseslərin nəbzini duymaq baxımından çox vacibdir.

* * *

Bu gün musiqimizdə kantata-oratoriya janrinə, dərin daxili məzmunlu və fakturasına görə açıq strukturlu kompozisiyaları aid etmək olar. Bunların əkeriyəti, özündə səhne-teatr elementlərini də birləşdirən, böyük sayılı ifaçılarından ibarət-solistlər, xor, bəzən qiraətçi və xüsusi instrumental heyətlər (o cümlədən milli professional və folklor), üçlü, dördlü və yaxud qarışq tərkibli orkestr – forma və məzmunca monumental, irimiyyaslı, musiqi tablolarıdır. Bədii obrazlarda yenilik tələb edilərkən, janrin tiplaşdırılmış qatlarından imtina etmə şəraitində, "kanona alternativ" (M. Aranovski) axtarışları zamanı, klassik janr qəliblərinin əvəzi və bəzən bunların təmamilə kənar edilməsi qəçinilməzdir. Bu zaman, oratoriyanın dəqiq forma stereotiplərinin və her hansı bir reglamentləşdirilmiş qanunlarının olmaması, daxili strukturlarının individuallaşmasına geniş meydandır. Lakin, bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, bütün mümkün ola biləcək yeniliklər və konkret formaların deyişkənliliyi ilə bərabər olaraq oratoriyanın ideya mənbəsi və daxili mahiyyəti deyişməz olaraq qalır – musiqi təfəkkürünün əsas keyfiyyətləri bədii ümumileşmənin yüksək pilləsində duran fəlsəfilik və konseptualliğə əsaslanır.

Müasir oratoriya və kantatanın janr palitrası çoxşaxeli və çoxobrazlı olduğundan, bunların aparıcı tipoloji müxtəlifliyi heç bir ciddi sistematizasiyaya tabe olmur. Burada əsasən ayrı-ayrı təməyül dairələri və strateji inkişaf yolları haqda danışmaq daha yerinə düşərdi.

Oratoriya janrı bütün tarixi yolu ərzində bir çox hallarda bu və ya digər formada teatr ilə əlaqəli olmuşdur – xüsusiə spesifik səhne janrları ilə sintezdə olduqda və ya əsərin üz başlanğıcını (yəni əsərin yaranma impulsunu) qeyri-musiqi mənbəyindən götürdükdə. Bu cür ikili mahiyyətin məhdudiyyətini bir tərəfdən iri formalı, immanent musiqi məntiqli əsərlər yaratmaq və bunun ümumileşdirilmiş fəlsəfi varlığı konsepsiyasını təsəvvür etmək, və yaxud "təmiz" musiqi hüdudlarını aşaraq ideyalar və ha-

disələr aləminə çıxməq cəhdii kimi əsaslandırmaq olar (oratoriya-kantata janrı bu gün akademik musiqi ilə yanaşı hətta rok(!) musiqisində də (məsələn, məşhur "İsa Peygəmbər – Super Ulduz" rokoratoriya-operası) çoxhissəli silsile şəklində – burada şübhəsiz ki, səhbət zəmanəmizin yaratdığı simbioz bir janrdan gedir – bu isə bir örnək kimi çox maraqlıdır – təmsil edilə bilər). Bir çox hallarda oratoriya və kantatanın musiqi konsepsiyasını və konstruktiv qanuna uyğunluqlarını mətn və söz müəyyən edir – burada daha çox açıq tipli kamera-vokal formalarının əlamətləri hökm sürür. Çağdaş dövrümüzdə mətn və sözün (programlığın) vacibliyi simfoniya janrı ilə kantata-oratoriya silsiləsinin sintezi təcrübəsində də təsdiqlənmişdir və təcrübədə çox genişlənmişdir, buna Q. Malerin (III və VIII sayılı simfoniyaları), D. D. Şostakoviçin (III və XIII sayılı simfoniyaları) və s. bəstəkarların əsərləri misal ola bilər (vokalın çox zaman, sadəcə bir tembr kimi istifadəsi hallarını bura qatmamalı!). Həmçinin müasir canr eksperimentlərinin başlanğıcı – XX əsrəki bəstəkar axtarışlarının, kantata-oratorial janrin simfoniya ilə simbiozuna yönəlməsi və tədricən hibrid simfoniyalar kimi janrin meydana gəlməsilə nəticələnir – burada ənənəvi simfoniya forması özündə həmçinin messa, oratoriya və vokal silsilərinin əlamətlərini ehtiva etmişdir (məsələn: B. Brittenin Simfoniya – rekviemi, İ. F. Stravinskinin Symphony of Psalm's, A. Oneggerin Liturgik simfoniyası, Q. Qarayev və F. Qarayevin birgə "Qoysa" simfoniyası və s.). Oratoriya-kantata da öz növbəsində simfoniyadan konseptuallığı, bədii dramaturgiyanın konfliktliyini, tembrlərin personifikasiyası, materialın spesifik simfonik inkişaf əslubunu əks etmişdir.

Müasir oratoriya yaradıcılığının bir tendensiyası da – bir çox hallarda programlığın ümumiləşdirilmiş (fəlsəfi-psixoloji) və yaxud əsərin süjet planı şəklinde mövcud olmasıdır. Bu sırada hallara programlığın, əlbəttə ki, istifadə edilən mətnin məzmunundan başqa, əsərin musiqi dramaturgiyasına rəmzlərlə:

- əsərin və hissələrin adı;
- əsas ideyanı açıqlayan ön söz-epiqraf (o cümlədən ithaf, memorial);
- Musiqi konsepsiyasının impulsuna səbəb olmuş ədəbi və ya təsviri mənbələrə istinad şəklinde və s.;
- yeridilməsi və onun bilavasitə ekşi baş verir.

Oratoriya janrinin tamaşa-səhnə sənəti ilə bağlılığını qeyd edərkən, bu zaman, həmçinin kino qanuna uyğunluqlarının bu janrin musiqi məntiqinə təsirindən danişmamaq mümkün deyil. Kinematoqrafik "leksikanın" – stop-kadr, montaj prinsipi və s. – təsirini Arif Mirzəyevin, 20 yanvar şəhidlərinə ithaf etdiyi "Məsləm Məssasi", R. Mustafayev və V. Adigözəlovun bir çox oratoriyalarında, həmçinin Q. Qarayev və F. Qarayevin artıq yuxarıda qeyd edilmiş eyniadlı filmin musiqisi əsasında qurulmuş "Qoysa" simfoniya-kantatasında görürük. Müsiqidə kinematoqrafın təsiri haqqında danişarkən, bunun

çox zaman musiqi əsərlərinin dramaturgiyası ilə bağlı olduğunu söyləyirlər – bu fikir yuxarıda çəkdiyimiz və bir sıra başqa misallarda təsdiqlənir.

Müasir musiqimizin oratoriya-kantata janrinin bir müstəqil qatı da, janrin dramaturgiyasında ümumavropa və spesifik milli prinsiplərin uzlaşması, qarışılıqlı təsir qoludur. Bəzi bu qəbildən olan əsərlərdə, klassik sonata prinsiplərinin müğam formaları ilə birləşərək, buna müvafiq tərzdə forma transformasiyası baş verir. Qeyd etdiyimiz bu səbəblərə görə – xüsusilə bizim musiqimizdə, praktik olaraq hər bir yeni əsər, çox orijinal, özünə görə yeganə olan janr-əslub sintezi, individual bədii-dramaturji konsepsiyanı ifadə edir.

Oratoriya-kantata janrinin musiqimizdə yaranması tarixi dahi Ü. Hacıbəyovun adı ilə bağlıdır. Onun ilk kantatası 1934-cü ildə yazdığı və Firdösinin 1000 illiyinə həsr edilmiş, 1938-ci ildə isə M. F. Axundova həsr olunmuş "Ölməz sənətkar", daha sonra 1942-ci ildə II dünya müharibəsi zamanı "vətən və cəbhə" olmuşdur. Qara Qarayev də 1938-ci ildə Moskvada keçiriləcək Azərbaycan ongünüyü üçün "Ürək mahnısı" kantatasını yaratmış və öz yaradıcılığında sonradan dəfələrle bu janra qayıdaraq "Zamanın bayraqdarı" (1959) kantatısını, "Lenin" (1970) oratoriya-plakatını yaratmışdır. Sonralar bir çox bəstəkarlarımız bu örnəklərdən yararlanaraq, yüksək bədii dəyərlər daşıyan sənət nümunələri yaratmışlar. Bunlardan ilkleri kimi C. Cahangirovun – qeyd edək ki, bu bəstəkar öz yaradıcılığı ərzində 9 kantata və 4 oratoriya yaratmışdır – "Füzuli" (1959) kantatası, "Sabir" (1962), "Hüseyin Cavid – 59" (1984) və s. oratoriyaları, R. Mustafayevin "Oktyabr" (1967) və s. (bura həmçinin V. Adigözəlovla birgə yazılmış "Səbuhi" əsəri də aiddir – V. Adigözəlovun yaradıcılığı barədə aşağıda xüsusi səhbət olacaqdır), A. Əlizadənin "İyirmialtılar" (1969), N. Məmmədovun "Azərbaycan" (1970) oratoriyaları və başqalarını misal göstərə bilərik – musiqimizdə baş vermiş bu proses XIX əsrde öz mövqeini itirmiş oratoriyanın XX əsrəki dirçiləşinin tərkib hissəsi idi (İ. F. Stravinskinin "Çar Edip" (1927), K. Orfun "Karmina Burana" (1937) və s., müasirlərimizdən K. Penderetskinin Osvetsimin qurbanları xatirəsinə yazdığı "Dies irae" (1967), "Te Deum" (1979), Polşa rekviemi (1983) və s. habelə A. Onegger, B. Britten, D. D. Şostakoviç, V. Lütslavski, O. Messian, H. Hentse və başqalarının yaradıcılığı bunu təsdiqləyir).

Bələliklə, oratoriya-kantata, musiqimiz çərçivəsində həyata vəsiqə almış və inkişaf edərək bəstəkarlarımız üçün tədricən aparıcı janra çevrilmişdir. Oratoriyanın musiqimizdə ənənəvi olması, bu janrin mədəniyyətimiz çərçivəsindəki dinamik inkişafı, artıq bir neçə nəslin aparıcı nümayəndələri tərəfinən (Ü. Hacıbəyov, Z. Hacıbəyov, Q. Qarayev, S. Ələsgərov, C. Cahangirov, Z. Bağırov, R. Hacıyev, R. Mustafayev, V. Adigözəlov, N. Məmmədov, A. Əlizadə, A. Mirzəyev və s.) ona dönə-dönə

müraciət edildiyini nəzərə alaraq, onun müasir musiqimizin janr klassifikasiyasında yeri barədə müzakirə və mübahisələr səngimir – bütün bunlar janrin musiqimizdə çox aktual olduğu, oratoriyanın bədii ifadə vasitələrinin tükənməzliyini və bu sahədə böyük örnəkləri olan, gənc bəstəkarlarımızın yaradıcılığı üçün böyük gələcəyini göstərir. Oratoriya-kantatanın yüksək mənə və məzmununun zərurəti XX əsrin sonu və indiki dövrümüzdə xüsusiət lüzumluudur – elə bir zamanda ki, bu janrdan artıq klassik kanonlara (qəliblərə) əməl etmək tələb edilmir və bu şəraitdə istənilən inandırıcı bədii və dramaturji qərarlar, mümkün ola bilən ifaçılıq və ifadə vasitələri məqbul hesab edilir. Bu janrin daimiliyi – onun "mənəvi parametrlərində", dövrün aparıcı ideyalarını cəmləşdirmək və özündə eks etdirmək xüsusiyyətlərindəndir. müasir musiqinin janr ierarxiyası sistemində oratoriya-kantataya tarixən aparıcı yer verilmişdir. Böyük ənənələrin daşıyıcısı olan bu janr indi də daima aparıcı bəstəkar axtarışlarının yol ayırcında yerləşir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bu tədqiqatımız, zəmanəmizin görkəmli bəstəkarının, hal-hazırda öz yaradıcılıq yolunun zirvəsinə qalxmış Vəsif Zülfüqar oğlu Adığözəlova, daha dəqiq onun üç böyük oratoriyasına həsr edilmiş bir tədqiqatdır. Bu tədqiqatın əsas mövzusu və predmeti, onun mərkəzində, V. Adığözülovun bu əsərlərinin vacib tərəflərindən biri olan – onun 80-ci illərin sonu, 90-ci illərdə, musiqimiz üçün yeni, özünəməxsus və orijinal bir tərzdə, musiqi formalarının ən yüksək səviyyəsində, janr-üslub sintezi, bədii-dramaturji və bəstəkarlıq texnikası cəhətdən novatorcasına yaradılmış ideoloji konsepsiyanın durur. V. Adığözəlovun yaradıcılığının bu dövründə qaldırdığı problematika, cəmiyyətimiz üçün zəruri olan, beynəlxalq ümuməddəni diffuziya və integrasiya prosesləri ilə mütənasiblik məcrasındadır və böyük mənada, müasir dünya incəsənətində yeni tendensiyaları və yeni zamanın nəbzini ifadə edir. Belə ki, XX əsrə bütün Avropa-Qərb mədəniyyəti və incəsənətində, böyük alman filosofu və kulturoloqu O. Şpenqlerin hələ 1918-ci ildə "Avropanın qürubu" (daha doğrusu almanca tərcüməsi çox çətin olan – "Der Untergang des Abendlandes" – bizim variantda kitabın adı ruscadan götürülmüşdür – müəllif) əsərinin xəoerdarlıq etdiyi və hal-hazırda Qərbin bütün sənətşunaslarının təsdiq etdikləri kimi, dərin böhran baş vermişdir. Bütün XX əsr ərzində Qərbin aparıcı sənətkarları bunu daima hiss etmiş və yaranmış bu vəziyyətdən çıxış yollarını aramış, Avropa mədəniyyət və incəsənətinin bürüyən dekadans, material kateqoriyaların mənəviyyat üzərində üstünlüyü (pragmatizm və s.), "qapalı dairə" və s. kimi ideyalar kompleksi (daha doğrusu ideyasızlıq) çərçivəsindən azad olmaq cəhdləri etmişdirler. Bu istək və cəhdlər, müxtəlif konsepsiya və formalarda – yeni

harmoniya axtarışları-avanqard modernizm (kubizm-surrealizm, dodekafoniya-serializm, konstruktivizm və s.), qədim arxitipik qatlara qayğılı-arxatizm (dinimistik-ritual incəsənet, neoklassisizm və s.) və "yeni sadəlik" (folklorizm, minimalizm və s.), abstract incəsənet növleri (video-art, performans və s.), "yeni oriyentalizm", həmçinin totalitar möhtəşəmlilik-monumental icesənet və xüsusilə iri miqyaslı formaların tədrici bərpası şəklində – idafə edildi. Bütün bu hadisələr müasir Azərbaycan incəsənətindən də yan keçməmişdir – bu bizim sivilizasiya quruculuğunda dünya ilə birge addımladığımızı və bu proseslərin bərabər iştirakçısı kimi bir daha təsdiqləyir – dahi Ü. Hacıbəyovun əsasını qoyduğu, müasir professional musiqi məktəbində əvvəl bu meyllər, bəstəkarlarımızı əsasın iki ümumi düşərgəyə – "Qərib" (Q. Qarayev, C. Hacıyev və s.) və "Şərqi" (F. Əmirov, S. Hacıbəyov, C. Cahangirov və s.) – ayırmışdışa, sonradan bu bədii cərəyanlar və istiqamətlər tədricə genişlənərək, bütün dünyada olduğu kimi bir çox şaxələrə bölündü:

- qərbçi-modernizm (F. Qarayev, F. Əlizadə, X. Mirzəzadə, F. Hüseynov və b.);
- arxitipik plastlara qayğılı (C. Quliyev, R. Həsənova, N. Mırışlı və b.);
- "yeni sadəlik" (İ. Hacıbəyov, A. Mirzəyev və b.);
- "yeni oriyentalizm" (A. Əlizadə, A. Əzimov və b.);
- möhtəşəmlilik-monumentalizm (V. Adığözəlov, A. Məlikov, R. Mustafayev və b.).

Əlbəttə, bu klassifikasiya çox təxminidir, musiqimizdə ola bilsin ki, bu ümumiləşmədən kənara çıxmış xeyli başqa istiqamətlər də var, lakin müasir bəstəkarlıq məktəbimizdə hazırkı mənzərə, təqribən belədir. Bu bədii cərəyanların nümayəndələri arasında olan ideya-istiqamət müxtəlifliyi və müasir musiqimizdə, onun gələcək inkişaf yolları barəsində mövcud olan mübahisələrə baxmayaraq, tam əminliklə söyləmək olar ki, məhz bu çoxşaxəlilik müasir musiqimizin inkişafında həllədici rol oynamış və onu bir mədəni hadisə kimi dünya səhnəsinə çıxartmışdır (təəssüf ki, bu vacib problemləri dəha geniş şəkildə araşdırmaq tədqiqatımızın imkanları xaricindədir, bunlar daha geniş araşdırmaların mövzusudur. Öz yaradıcılığı ilə daima bu prosesin ayırmaz hissəsi olan, onun aparıcı fiqurlarından və yeni mərhələlərə keçməsində hərəkətverici amil kimi, əsərlərinin ağırlıq mərkəzində duran müasir ideoloji kopseptualizm nöqtəyi-nəzərindən çıxış edən V. Adığözəlov bədii dünyagörüşlərinin kateqoriyalar sistemi, bəstəkarın müxtəlif janr modellərində bunların fərqli konfiqurasiyaları xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Ən əvvəl və ən əsas olaraq, V. Adığözəlovun bədii dünyagörüşləri kontekstində bütün kateqoriyalar rəmzi əhəmiyyət kəsb edir – ilk olaraq bu özünü, zaman tənasübündə göstərir – bunun bir

çox dərin səbəbləri vardır. Zaman – XX əsr müsiqisindəki bütün əsas hadisələrin mərkəzində duran, bu dövrdə musiqi təfəkküründə baş vermiş tarixi dönüş ilə bilavasita bağlı olan ümumiləşdirilmiş bir kateqoriyadır (bu problem haqqında əsrin əvvəllərindən indiyədək bir çoxları düşünmüşlər, məs: A. Losev, "Muzika kak predmet iogiki" – M., 1927; K. Schtrockhausen "...wie die Zeit vergeht...// Texte zur elektronischen und instrumentalischen Musik" Bb.I-Köln, 1963). Musiqinin zaman strukturları, elementar fraza və motivlərin ritmlərindən başlayaraq (İ. Stravinski və O. Messianın təcrübüsünü yada salaq!), ta canrların zamanı təşkilatçısı kimi (A. Vebernin cəmi 13 s. çəkən pyesi və 10 dəq. simfoniyasından O. Messianın nəhəng formalarına qədər!) və əvvəlki, klassik-romantik ənənələrdəki tematik-melodik asılılığından çıxaraq, bir çox hallarda, artıq həlledici faktor kimi çıxış edir.

Bütün bunlar V. Adigözəlovun yaradıcılığının son dövrü (80–90-ci illər) üçün xüsusi olaraq əhəmiyyətlidir, bu zaman bəstəkarın önündə seçim problemi qalxmışdı – bu sərf musiqi problemi deyildi, bütün cəmiyyətimizi bürümüş mənəvi yeniliklə də bağlı məsələ idi, əsl sənətkar buna bigənə qala bilməzdi – ənənəyə necə riayət etməli: olduğu kimi saxlamaq, tamamile rədd etmək, yoxsa müxtəlif janr modellərinə transformasiya edərək yeni bədii sintezdə yaşatmaq. Müəllif xüsusiyyətləri bəstəkarın ənənədən necə yan keçdiyi və bunun əvəzinə (məsələ ənənəni tamamile rədd etmək şəklində qoyulmur) nə yaratdığı zaman aydınlaşır. Bu haldə bəstəkarın yaradıcılığının son dövrə üçün xarakterik olan oratoriya janrıının, hansı səbəblərdən, artıq öz "təbii" sərhədlərini aşaraq möhtəşəm, əzəmətli, qeyri-adi miqyaslı, simfonik əsası bir paradiqmaya transformasiyası aydınlaşır. Bəstəkarın tarixi refleksiyası forma və janr səviyyəsində səmərəli olaraq reallaşır. Bu zaman müəyyən edilmiş üslub istiqaməti kimi, həm bütöv bir əsər, yaxud janr (bizim misalımızda oratoriya), həm də müəyyən bir əsərin (janrı) hissələri çıxış edə bilər – orijinal dramaturji ideyalar öz ardınca formanın-sxemi plastik modifikasiyasını gətirir (bu həm yaradılmış əsərin bütöv organizminə-strukturuna, həm də ayrı-ayrı hissələrin formalarına aididir).

Vokal-simfonik əsərlər V. Adigözəlovun yaradıcılığında xüsusi yer tutur – ("Səbuhi" poeması (R. Mustafayev ilə birgə), "Eşq" olsun" vokal-simfonik poeması, "Novruzum" kantatası, "Təntənəli kantata", "Hacı Qara" (R. Mustafayev ilə birgə), "Məişət səhnələri", "Nənəmin şahlıq quşu", "Boşanaraq evlənərik", "Lənət şeytana" müsiqili komediyaları, "Ölüler" operası, "Odlar yurdu", "Qarabağ şikəstəsi", "Çanaqqala" və "Qəm karvanı" oratoriaları və s.) – demək olar ki, bütün bunlar və əsasən sonuncular, özündə ümumiləşdirilmiş psixoloji tipli programlılığı təmsil edir – burada müəllif insan həyatının mənasını vurğulayan müxtəlif ədəbi qaynaqlara müraciət edir (M. F. Axundov, M. Ə. Sabir,

C. Məmmədquluzadə, M. A. Ərsoy, R. Rza, T. Bayram, R. Z. Xəndan, F. Qoca, T. Elçin və s.). Bu zaman bəstəkarın bədii niyyəti birhissəli və yaxud çoxhissəli struktur şəklində gerçəklişir – burada müəyyən bir tarixi və ya individual üsluba yönəlmış konsepsiya dramaturji invariant keyfiyyətində çıxış edə bilər. Burada, müraciət edilmiş poetik metnin dramaturji modelini canlandıran əsərlər xüsusi məraq doğurur. Bunlara əsasən sonuncu oratoryalar da rast gəlinir, misal üçün "Çanaqqala" oratoryasının müsiqisi və mətninin (S. Duru) forması – struktur, M. A. Ərsoy tərəfindən proobraz kimi Türkiyənin himnində verilmiş, obrazlı konfliktin həll edilməsində tədrici-pilleli inkişafə söykənen, dramaturgiyanın klassik fabula tipli modelinə əsaslanır. Bele olan hallarda, V. Adigözəlovun əsərlərinin əsas forma "yaradıcısının" – tematizmin, seçilmiş modelə görə müvafiq surətdə "metaforası"-obrazlaşması və bu deyişkənlilikə uyğun olaraq, təqdimi baş verir. Bununla əlaqədar olaraq, müsiqinin yeniləşməsi sistemində müəyyən novasiyalar və tematik qanunuñunluqların keçiricisi rolunda, artıq qeyri-spezifik ifadə vasitələri (əgər belə demək mümkünsəl) – temb, registr, yüksəklikdən dinamika, həmçinin əvvəller daha konkret, daha predmetli ifadə vasitələri – interval, motiv və s. çıxış edir. Burada, harmoniya, metr, tərtibata bu və ya digər dərəcə müddətli struktura salınmış mövzu-melodiyalardan başqa, əsərin semantika və müxtəlif funksiyalarının sabitliyindən asılı olaraq, mövzu əhəmiyyətinə-yaxınlaşdır-uzaqlaşan seqmentar formula-material, geniş yayılmışdır. Bu material xüsusiyyətində, fakturanın homogen (xəttlərin üst-üstə yığılması) və heterogen (müxtəlif səs blokları) tiplərini müəyyən edən "tembr-səslənmə" də ola bilər. Bezi hallarda mövzunun struktur xassələrinə malik olmayan, lakin bununla belə forma yaradıcılığında iştirak edən faktural-sonor-ritmik komplekslərinə də rast gəlinir (bu tipli ifadə vasitələri, məşhur gürcü simfonisti Q. Kançelinin simfonik yaradıcılığında özüne böyük yer tapmışdır – bəstəkarların eyni regiondan, eyni nəslin, 60-in nümayəndələri və s. ümumi cəhətləri nəzərə alsaq – maraqlı paraleldir). Bununla yanaşı, bir çox hallarda, dərin məna və rəmzlər daşıyıcıları olan ayrı-ayrı intervallar və yaxud intervalların qatarı (bağlantısı), mikromövzu rolunda çıxış edir (musiqimizdə buna çoxlu misallar göstərmək olar, bəstəkarın böyük örnəyi vardır – öz müəllimi Q. Qarayevin III simfoniyasında bu rolu əsərin seriyası daşıyır, F. Qarayevin "a la Nostalgia" kamerası konsertində bu rolu cəmi bircə interval – triton temsil edir və b.).

V. Adigözəlovun yaradıcılığının bir xüsusiyyəti də zaman-zaman, sənətkarın 1. cədiyi bütün mərhələlərdə müşahidə olunur – musiqimizə gətirdiyi bütün yeniliklərlə bərabər, o heç bir zaman, müasir müsiqinin bir çox hallarda qarşılaşduğu "bəstəkar-dinləyici" problemi ilə üzvləşməmişdir. Musiqinin XX əsrde "elitar-peşəkar" və "kütləvi-əyləndirici" növleş-

məsi, müasir bəstəkarların yaradıcılığına olan marağın tədricən səngimesinə gətirib çıxarmışdır. Arthur Oneggerin ürək yanığı ilə qeyd etdiyi kimi – "Müasir bəstəkar – nəyin bahasına olursa-olsun, dəvət edilmədiyi yerde olmaq arzusuna düşən, çağırılmamış qonaqdır" (Aptur Onerrep. "Я – композитор". L., Muzgiz, 1963). Lakin V. Adığözəlovun yaradıcılığı, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi əksinə, mütəxəssislərin diqqət mərkəzində qalmaqla bərabər, daima geniş dinləyici kütlələrinin də marağına səbəb olmuşdur. Bəs buna bəstəkar necə nail olmuş, ifrat hərfi mənada anlanmış "sadəlik" və "folklorizm"ə baş vurmadan, bir çox müasir bəstəkarların yaradıcılığı və düşüncəsinə hakim olmuq "elitarizm"dən necə yan keçə bilmüşdür? Bu sualın müasir musiqimiz və bəstəkarlarımızın yaradıcılığı üçün çox ciddi bir problem olduğundan, məsələni elmi nöqtəyi-nəzərdən keçirək. Avstriyalı musiqişünas Andreas Liss, musiqinin anlanılması-qavrayışı problemini araşdıraraq, dinləyicinin istənilən əsəri qavramaq qabiliyyətinə malik olduğu qatların mövcudunu vurğulayır. Formanın bu qatları təhtəşüri arxitipləri" (yeri gəlmışkən – "kollektiv qeyri-şüuri arxitip" anlayışı, məşhur isveçrəli psixoloq və filosof K. Q. Yunq tərəfindən verilmişdir) – tarixin qədim dövrlərində yaranan, insanların şüurunda yaşayan rəmzi fiqurları – ifadə edir. Təhtəşüri arxitiplərə münasibətlərində insanlar tamamilə bərabərdir, məhz buna görə də, bu səviyyədə bəstəkar və dinləyici arasında kommunikasiya mümkündür. Bu əlaqə, dərin, qeyri-şüuri, arxitipik sahələrə yönəlmış signallar vasitəsilə baş verir. Musiqinin məzmununun növbəti səviyyəsi, hiss-somatik qat, şüuri dairələrə bəzən müvafiq olduğu üçün, artıq bu cür "qarışılıqlı" münasibət və özüqavrama"ya malik olmaya da bilər. Və ən nəhayət, sonuncu, bədii-intellektual qat gəlir, və bu səviyyə sirf intellektin-beynin, rasional səviyyədə yaranmış mehməludur, buna görə də və ümumiyyətlə, "əsərlərin analizi üçün gərəkli olan final mərhələ meydana çıxır" (Liess A. Kritische Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik. Wein, Köln, Graz, 1980). Beləliklə, musiqi əsərlərinin daxili strukturu səviyyələri haqda, öz ideyalarını Liss bu cür ümumiləşdirir:

- 1) bədii-intellektual səviyyə (araşdırıla və təhlil edile biləcək, dinləyicilər üçün qavranılması çətin olə bilən qat);
- 2) hiss-somatik səviyyə (araşdırıla və təhlil üçün o qədər də qiymətli olmayan və dinləyicilər üçün daha əlverişli qat);
- 3) dərin, arxitipik qeyri-şüuri səviyyə (araşdırıla və təhlilə gəlməyən, demək olar ki, mümkünsüz, dinləyicilər üçün ən qiymətli qat).

Əlbəttə, bu ümumiləşmə tamamilə qüsursuz deyil, lakin bir çox aspektlən inandırıcı görünən bu nəzəriyyədən V. Adığözəlovun yaradıcılığına diqqətetsək, yuxarıda qaldırıldığımız sualların cavabı aydınlaşır. Bu neticəni girişimizin əvvəlində bir cümlə ilə

xarakterizə etmişdik: sənətkarın bütün əsərlərində yaşatdığı milli ideal, mədəniyyətimizin dərin qatlarına – onun fundamental arxitipik əsaslarına yönəlmışdır və bəstəkarın yaratdığı bədii sisteminin istenilən əhəmiyyətli elementinin ikili yozumu ola bilər: həm klassik qərb incəsənəti elementi (müasirlilik), həm də milli musiqi dilimizin elementi (ənənəvilik) kimi. Bu nöqtəyi-nəzərdən artıq, bəstəkarın əsərlərinin həm mütəxəssislər, həm də geniş dinləyici kütłesi tərəfindən, nədən bu qədər rəğbətlə qarşılandığı anlaşılır – əsas məsələ ənənənin daim diqqət mərkəzində olması və müxtəlif formalarda yaşıdlamasıdır (əlbəttə, çağdaş dövr ilə addımlayaraq, bərabər səviyyədə!) – gənc bəstəkarlarımız üçün parlaq örnek olacaq bu fakt, müasir musiqinin və ümumiyyətlə yeni incəsənətin, arasıkəsilməz böyük bir prosesin üzvü davamı və inkişafi olduğuna əsaslı sübutdur.

Uzun bir kulturoloji prosesin nəticəsi olaraq meydana çıxmış, minlərlə nəsillərimizin əsrlər boyu zaman-zaman yaratdığı Azərbaycan mədəniyyəti bu gün bir neçə səviyyədə – qlobal, əmum bəşər, geopolitik, sivilizasiya və bununla yanaşı daha məhdud çərçivələrdə – sərf milli, sosial-siyasi, kultural bir varlıq kimi nəzərdən keçirilə bilər. Azərbaycan xalqı – stabil siyasi və kulturoloji subyektin bütün əlamətlərini dolğunluqla özündə ehtiva edən, tarixi bir birlilikdir. Biz etnik, mənəvi-psixoloji və dini cəhətdən birləşmişik. Lakin müasir dövrdə, xalqımızın dünyada və regionda, siyasi və sosial bir subyekt kimi dominantlığı üçün, geopolitik doktrinamızın əsasına yalnız bunlar durmamalıdır. Azərbaycan xalqı, bir çox başqa xalqlardan fərqli olaraq, xüsusi tipli mədəniyyətin daşıyıcısı kimi yaranmış və planetartarixi sivil varlığın bütün fərqli cəhətlərini özündə birləşdirir. Azərbaycanlılar – bir yox, bir çox dövlətlərin (Urartudan başlamış ta indiye qədər!) yaranmasında əsas olan sivil konstantadırlar və burada əsas məsələ xalqın, bu dövlətlərin yaranmasında sadəcə etnik rolu deyil, bunların vasitəsi ilə, xüsusi dini-mistik-sivil ideya ifadə etməsidir – Azərbaycanın islama qədərki dövründə keçidiyi müxtəlif dillər (mitraizm, şamanizm, zərdüştiük, xristianlıq və s., habelə islamın mistic qollarının – təsəvvüf və hürufiliyin xüsusi inkişaf alması və madaniyyətimizdə buraxıldığı dərin təsiri də bunun təsdiqidir) və onların kulturoloji qatlarının tədricən müasir mədəniyyətimizdə əridilərək simbioz-medium şəklində təqdimli, buna parlaq misaldır. Bunların əsasında, bir anlığa, xalqımızın əsrlər boyu keçidiyi tarixə nəzer salsaq və bu dövrlər ərzində yaratdığı, ictimai zərurətdən doğmuş və müxtəlif qaynaqlardan qidalanmış, bəzən hətta təsadüflərin rolü (şübhəsiz ki, metafizik qüvvələrin də!) nəticəsində, bir çox həllarda paradoksal bir tərzdə, əkslikləri özündə birləşdirmiş, universal bir varlıq olan müasir mədəniyyətimizin (bura ənənəvi mədəniyyət də daxildir) nə-

qədər vacib bir müddəə olduğu aydınlaşar.

Bu gün, Qərb və Şərq əlaqələri inkişafının yeni impuls aldığı dövrde, bununla əlaqədar olaraq Büyük İpek Yolunun intensiv dirçəlişi kontekstində ve xüsusilə bir çox Avropa və Asiya xalqlarının tarixi yaddaşının renessansı çərçivəsində, bizim bütövlüyüümüz, mədəniyyətimizin milli özünəməxsusluğunu və çoxobrazlılığını baxmayaraq, bütün buların sivil-ümumbaşeri, kosmoqonik-planetary əhəmiyyətine malik olduğunu dərk və tədqiqi, ənənələrimizin və incəsənətimizin yeni mənəvi-ruhi dirçəlişi prosesi başlanır. Bu prosesdə əsas və aparıcı

rol, ənənələrin daşıyacısı, mümkün ola bilən bütün obrazların və süjetlərin keçiricisi olan Böyük Sənətkarlar məxsusdur. Öz yaradıcılığı ilə artıq mədəniyyətimizə şübhəsiz ki, iri fiqurlardan biri kimi daxil olmuş, bəstəkar Vəsif Adıgözəlov, kommunikaşıya və elektron texnologiyaların inkişafı dövrü olan müasir zamanımızda, xalqımızın gen yaddaşında əsrlərdən bəri qorunub saxlanmış arxitipik rəmzlərin və obrazların estetik ümumiləşməsini generasiya edərək, bunnara emosional rəngarənglik və bədii obrazlılıq verə biləcək Böyük sənətkarlarımızdan biridir.

QARA QARAYEV VƏ MUSIQİ FOLKLORU

Cəmilə HƏSƏNOVA-İSMAYILOVA

Qara Qarayev və musiqi, folkloru çox əhatəli bir problemdir və şübhəsiz ki, kiçiq bir məqalədə bu problemin bütün cəhətlərini əhatə etmək mümkün deyildir. Qara Qarayev bütün əsərlərində xalq musiqisinin qanuna uyğunluqlarına söykənmişdir. Lakin Q.Qarayevin musiqi dili xalq musiqisinin ən qiymətli özəyini yeni lad-intonasiya xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. una görə də biz tədqiqat dairəsini müəyyən dərəcədə mehdudlaşdırıq. Əsas diqqətimizi Q.Qarayev musiqisində milli lad-intonasiyaların təzahürü məsələsinə yönəltmişik. Daha dəqiq desək, biz Q.Qarayevin yaradıcılığını mərhələlərle araşdıraraq, xalq musiqi mənbələrindən, xüsusilə lad-intonasiyalardan istifadə üsullarının təkamülü prosesini izləməyə və bu aspektdə Q.Qarayevin əsərlərində xalq musiqisi ilə əlaqə prinsiplerini açıqlamağa çalışmışıq.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq musiqisi ilə əlaqə Q.Qarayev yaradıcılığının hər bir dövründə özünü bürüzə vermişdir. Bəstəkarların üslub axtarışları folkloraya yaxınlıq dərəcəsini və xalq musiqisindən istifadə üsullarının mürəkkəbliyini şərtləndirmişdir. Buna görə də bəzən Q.Qarayevin əsrlərində mürekkeb transformasiyaya uğramış xalq musiqi elementlərini təhlil etmek çətin görünür.

Q.Qarayev xalq musiqisinin ümumi qanuna uyğunluqlarını, lad əsasını, harmonik və ritmik xüsusiyyətlərini professional musiqi qanunları ilə, milli bəstəkarlıq məktəbinin naliyyətlərile, müasir musiqisinin texniki vastələrilə qovuşdurur. Q.Qarayev musiqisinin kökləri milli lad-intonasiya əsasları ilə six bağlıdır. Məhz lad-intonasiya milliliklə müasirliyi üzvi surətdə bir-birinə qovuşdurən tellərdir.

Təsadüfi deyil ki, görkəmli musiqişunas alim L.Mazel müasir dövrün Gerşvin, Albenis, De Fayla, Bartok, Koday, Yanaçek, Martinu, Villa Lobas, Voan Uilyams kimi bəstəkarları sırasında Q.Qarayevin də

adını çəkərək, yazar ki, mütərəqqi dünya musiqi mədəniyyətinə müxtəlif ölkələrin, o cümlədən, Amerika zəncilərinin, ispan, macar, çex, Azərbaycan, afro-brazilıya, ingilis xalq musiqisinin xüsusi lad cizgileri böyük təsir göstərir.

Q.Qarayevin yaradıcılığına gəlincə, qeyd etmək lazımdır ki, məhz milli lad-intonasiyalarının bəstəkarın yaradıcılıq məqsədlərinə tabe edilməsi nəticəsində yüksək səviyyəli əsərlər yaranmışdır.

Q.Qarayevin yaradıcılığı əsrimizin 30-40-ci illərində formalaşaraq inkişaf etmişdir.

Haqqında danışdığımız dövr bəstəkarın tələbəlik illərinə təsadüf edirdi. O, həm müəllimlərinin rəhbərliyi altında bəstəkarlıq sənətinin sırlarına yiyələnir, həm də onların ənənələrindən bəhrələnərək öz üslubunu təkmilləşdirirdi.

Bu mərhələdə fortepoano və orkestr üçün «Sevinc poeması», «Ürək mahnısı» və «Səadət nəğməsi» kantataları, Birinci və ikinci simfoniyalar, «Vətən» operası (C.Hacıyevlə birgə), «Azərbaycan suitası», «Sarskoye selo heykəli» fortepoano pyesi, fortepiano üçün Soiatino, xalq mahnı işləmələri və onlarca başqa əsərlər yaranmışdır. Bu dövürdə yaranmış əsərlər keçid mahiyyəti daşısa da bəzən mübahisə və tənqid obyektinə çevrilərə də, onların hər birinin meydana gəlməsi Azərbaycan musiqisində əhəmtəli hadisə, bəstəkarın yaradıcılığında irəliye doğru mühüm addım kimi qiymətləndirilir. Bu əsərlər, eyni zamanda, bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun formalşma prosesini əks etdiri.

Bu əsərlərdə xalq mahnı və rəqs intonasiyaları, məqam quruluşu, muğam təfəkkür tərzi, aşiq musiqisi elementləri öz əksini tapmışdır. Xalq musiqisindən alınmış hər bir üsulu bəstəkar öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirmiş, öz bədii məqsədinə tabe etmişdir.

Onu da qeyd edək ki, bu dövrün əsərlərində

xalq musiqisi ile əlaqə bəzən aydın nəzərə çarpar, bəzən də daha dərində olurdu. Bu da həmin dövrde bəstəkarın milli üslubunun qeyri-müəyyənliliyi haqqda rəyler doğururdu. Çünkü o zaman folklorə münasibətdə konservativ mövqə üstünlük təşkil edirdi. Q.Qarayevin dar çərçivəyə siğışmayan yenilik axtarışları «yabançı dil» kimi qələmə verilirdi, bəstəkarın yazı üslubunu «süni» və «qəribə» hesab edənlər de tapılırdı. Lakin həmin əsərlərdə bu gunkü meyarlarla yanaşsaq, görərik ki, bu fikirlər əsassızdır. Əsas şərt bəstəkarın xalq musiqisindən «çox və ya az» istifadə etməsi deyil, onun milli ruhu duymasıdır.

Məsələn, «Ürək mahnısı», «Səadət nəğməsi» kantatalarında bəstəkar Azərbaycan lad-intonasiyalardan sadə, lakin olduqca effektli bir tərzdə istifadə etmişdir. Hər iki əsərin mövzularında şur ladının istinad pərdələri, kadans ifadələri özünü aydın bürüze verir. Birinci və ikinci simfoniyalarında isə Q.Qarayev polifinik yazı üsullarını Azərbaycan xalq musiqisinin ümumi inkişaf prinsipləri, ritm və lad-intonasiya xüsusiyyətləri ilə qovuşdurmağa cəhd göstərir. Bu simfoniyalarda o, Azərbaycan ladlarının daha dərin qatlarına nüfuz etməyə çalışmışdır. Buna görə də bu simfoniyalarda lad-intonasiyalardan istifadə üsulları daha professionaldır. Yaradıcılığının ilkin mərhələsində Q.Qarayevin xalq musiqisindən istifadə üsullarını, xüsusiilə onun milli ladlara istinadını araşdırarkən, belə bir nətcəyə gəlmək olur ki, Q.Qarayevin ilk əsərlərində milli lad-intonasiyalar «təmiz», «saf» şəkildə eşidilir, sonrakı əsərlərdə isə bəstəkar ladların qovudurulmasına, laddaxili modulyasiyalara daya geniş yer verir. Bu üsullarla onun yetkin əsərlərdə daha da inkişaf etdirilərək, yaradıcılığının apardığı prinsipine əevrilir.

Bu baxımdan 1947-ci ildə yazılmış «Leyli və Məcnun» simfonik poemasını xalq musiqisi ilə əlaqə sahəsində bəstəkarın cəsarəti axtarışlarının bəhrəsi və həm də neticəsi kimi qiymətləndirmək olar. Xalq musiqisinin dərin köklərilə bağlı bu əsərdə milli xüsusiyyətlər özünə məxsus, orçinal bir forma kəsb edir.

«Leyli və Məcnun» simfonik poemasının mövzuları böyük gərginliyi, dramatizmi ilə diqqəti cəlb edir. Onlar lad-harmonik, ritm, tembr və s. cəhətdən inkişaf edərək tədricən mürəkkəbləşir. Buradan milli lad-intonasiyalardan sərbəst və dolğunluqla istifadə olunur. Giriş mövzuda şur ladının, əsas mövzuda şüştər ladının, köməkçi mövzuda rast ladının xüsusiyyətlərinə istinad edən bəstəkar bütövlükdə xalq musiqi təfəkkürünün ən dərin qatlarında yatan qanunauyğunluqların dərk edərək, üzə çıxartmağa çalışır.

Poemada qeyd etdiyimiz ladların mühüm funksional pərdələri qabarlıq verilmişdir. Buradakı formul xorekterli səciyyəvi lad-intonasiyalar «milli əlamət» rolunu oynayaraq, mövzuların inkişaf prosessindəki gərginliyi tənzimləyir. Bu proses Q.Qarayevə məxsus bir sərbəstliklə, sadə ifadə

vastələrindən istifadə etməklə həyata keçirilir.

«Leyli və Məcnun» simfonik poemasında Azərbaycan xalq musiqisinin lad sistemi formanın dinamikləşdirilməsində mühüm rol oynayır.

«Leyli və Məcnun»-da əldə olunmuş ugurlar 50-ci illərdə «Yeddi gözəl» baletində davam etdirilmişdir. «Yeddi gözəl» baletinin milli lad-intonasiya və tematizm cəhətdən təhlili göstərir ki, xalq musiqisinin intonasiya və ritimləri əsərin ümde xüsusiyyətlərini, onun necə deyərlər «canını» təşkil edir.

Baletdə xalq instrumental musiqisini müəllim üçün mühüm yaradıcılıq mənbəyi olmuşdur. Əsərdə milli musiqi folklorunun xüsusiyyətlərini, ilk növbədə lad sahəsində özünü göstərir. Belə ki, xalq melodiyanın əhəmiyyəti dərəcədə dəyişilməsi lad transformasiyası ilə sıx bağlıdır.

Xüsusiilə Ayişə obrazının səciyyələndirilməsində, bu obrazın musiqi – dramaturji inkişaf xəttində xalq musiqi dilinin maraqlı amilləri təzahür edir. (Nümunə üçün onlardan birini – leytmotiv əhəmiyyəti sekunda intonasiyasını qeyd etmək olar ki, bu da Azərbaycan musiqisinin lad-intonasiya spesifikasiyası ilə bağlıdır).

Xysusi qeyd etmək lazımdır ki, Q.Qarayev bu əsərlərində musiqi materialının inkişafında müğəm prinsiplərində özünə məxsus istedadla istifadə etmişdir.

Q.Qarayevin bu baletində tapdığı milli musiqi mənbələrlə bağlı ifadə vastələri və üsulları sonrakı illərdə yazdığı əsərlərdə də inkişafə uğramışdır. Bəstəkarın yaradıcılığında xalq mənbələrinə istinad prinsiplərinin təkamül yolunun yeni və daha kamil mərhələsi 1965-ci ildə Üçüncü simfoniyasının yaranması ilə bağlıdır.

Bu simfoniyasında, ilk növbədə, müasir professional sənətinin inkişaf etmiş vəsítələri ilə xalq musiqi təfəkkürünün sintezi öz əksini tapmışdır. Bunun Q.Qarayevin özü belə şəhər edirdi ki, «12 tonlu texnikaya ciddi riayət edərək, milli musiqi yazmaq olar». Üçüncü simfoniyanın melodik funksionallıq yönündən araşdırılması göstərir ki, burada xalq musiqisi ilə əlaqənin yeni növü meydana çıxır. Başlanğıcını xalq musiqisində götürən və seriya üslubu ilə yaxından qovuşan melodianın motiv quruluşu, motiv variantlılığı kimi xüsusiyyətləri Q.Qarayevin seriya ilə folkloru qovşundra bilməsi üçün zəmin olmuşdur.

Simfoniyanın ilk xanələrində seslənen və 1-hissənin inkişafında mühüm yer tutan lad-intonasiya elementi aşağı hərəkətli kiçik sekunda intonasiyası diqqətə layiqdir. Bu intonasiya verilmiş mövzunun kontekstinə məntiqi sürətdə daxil olaraq, obraz-məzmun mənasını dərinləşdirir. Bundan əlavə, bu simfoniyanın lad-intonasiya qurluşunda ardıcıl təzahür edən kvarta prinsipi də Azərbaycan lad sisteminin qanunauyğunluqlarındandır. Üçüncü simfoniyada bu cür qanunauyğunluqlar müasir harmoniyanın 12 pərdəli sistem, dissonansiyaların

müstəqilliyi, funksionallıq kimi əsas xüsusiyyətləri ilə çülgalaşır.

Bələliklə, Q.Qarayevin əsərlərində xalq müsiqisindən istifadənin yeni üsulları formalaşmış və bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun mühüm tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bu üsulların formalaşma prosesi bəstəkarın bütün yaradıcılığı boyu davam etmiş, hər bir yeni əsərdə tekminləşərək, yüksək pilləyə qalxmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığının təkamül prosesinin izlənməsi bunu bariz surətdə göstərir. Q.Qarayevin hansı mövzuya müraciətindən, nə cür yaradıcılıq məsəlesi həll etmeyindən asılı olma yaraq, o, milli köklərdən ayrılmır. Əgər yaradıcılığının ilkin dövründə xalq müsiqisi ilə professional sənət

arasında qovuşma nöqtələrinin axtarışı diqqəti cəlb edirə, yetkin əsərlərdə bəstəkar bu qovuşmaya nail olur. Sənət sahəsində onun hər bir yeni naliyyəti milli mənbələrə daha dərin əlaqəsini bürüzə verir. Q.Qarayev Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi məkanında xalq müsiqisine, muğam köklərinə yeni baxışın, yeni münasibətin əsasını qoymuş, milli müsiqi mənbələrindən novator sənətkar kimi istifadə etmişdir. Təqdirə layiqdir ki, onun bu aspektde yaradıcılıq ənənələri çağdaş dövrün bəstəkarları tərəfindən diqqətlə öyrənilir və onların yaradılmasında yeni keyfiyyətlə davam etdirilir.

ƏMIROVUN ÜSLÜB XÜSUSİYYƏTLƏRİ VƏ ONUN FORMALAŞMASINDA MİLLİ XALQ YARADICILIĞININ ROLU

Inarə MƏHƏRRƏMOVA

daxildir¹.

"Əsərlərdə olan üslub xüsusiyyətləri anlayışı bu və ya digər əsərin konkret məzmununun təcəssüm formasına, yəni müsiqi ifadə vasitələri anlayışı ilə bərabərleşir"².

Hər bir üslub onun təbietini, səciyyəsini xarakterizə edən, onu başqalarından fərqləndirən prinsipial əhəmiyyətli ümumilik xüsusiyyətlərinə malikdir (təbiidir ki, müsiqinin estetik quruluşu əhəmiyyət kəsb edir). Üslubda prinsipial fərqlərin tədqiqi və yaxud nəzəri anlayışı müsiqi dilinin və quruluşunun bütün komponentlərinin tədqiqi ilə əlaqədardır. Ü. N. Tülinin redaksiyası altında çıxmış "Musiqi forması" dərsliyində üslub anlayışı bir qədər başqa tərzdə ifadə edilmişdir. Üslub anlayışının "yaradıcı xüsusiyyətinin, ifadə tərzinin adı anlayışının müəyyən edilməsindən sonra belə bir ifadə qeyd edilir: "əslində, üslub anlayışı qat-qat genişdir; o, ifadə vasitələrinin (cəm şəklində və ayrılıqla) hər hansı əsərin, bəstəkarın yaradıcı istiqamətinə xas olan keyfiyyət və xarakterini müəyyən edir" və s.

Artıq 40-ci illərdə ilk əsərlərini yaradan zaman F. Əmirovun müsiqisi özündə parlaq ifadə edilmiş melodik, harmonik və kompozisiya quruluşunun əsasını eks etdirirdi ki, bu da onun yaradıcılıq üslubunun əsasını təşkil etdi. Əmirov müsiqisinin bədii-üslub quruluşu xüsusi maraq kəsb edir. Əmirovun üslubu obyektiv intonasiya əsası və subyektiv emosionallılıqla, parlaq ifadə olunan milli ənənələrlə müəyyən olunur. Şübhəsiz ki, bəstəkarın üslubunun

Üslub ümumi anlayışdı. Bu, məlum olduğu kimi təzahürün bir çox qrupunun əlaqələndirən obyektiv bədii vahidin yüksək növüdür. Bununla belə – üslub anlayışı çox tərəflidir, çünki bunu bütövlükde milli üslub kimi və yaxud ayrı sənətkarın üslubu kimi – yəni fərdi üslub kimi başa düşmək olar. Üslub – elə xüsusiyyətin, nümunənin, əlamətlərin kompleksinin nümunəsidir ki, bu konkret dövrün bu və ya digər milli məktəbindən yaranan həm fərdi müəllifin yaradıcılığı üçün, həmçinin də bütöv istiqamət üçün tipik ola bilər. Üslub eyni zamanda yaxınlaşdırır və uzaqlaşdırır, birləşdirir və fərqləndirir. Üslub haqqında, onun vahidiyyi haqqında bütövlükde əsərin obrayıqlaşdırır, münasibəti baxımından danişmaq olar. Musiqidə üslub vahidiyyi onun dilində, tematizmə və formayaranlarında izlənir. Üslub haqqında müəyyən janrların obrayalarının quruluşu planında, müəyyən dövren tarixi etapının estetik normaları planında, həmçinin bu və ya digər janrlarda bəstəkar əsərlərinin xüsusiyyətlərindən istifadə olunan ifadə vasitələri planında da danişmaq olar.

Məşhur müsiqisünas L. A. Mazel yazır: "Müsiqi üslubu – müəyyən sosial-tarixi əsasda yaranan və müəyyən dünyagörüşü ilə bağlı olan müsiqi təfəkkürü sistemidir, ideya-bədii konsepsiyanın obrayı və onların təcəssümünün vasitəsidir..."

Üslub anlayışına həm müsiqi vasitəsi, həm də məzmunu daxildir, vasitələrin məzmunlu sistemi

formalaşmasında şifahi xalq yaradıcılığının iki janrı əsas rol oynayır – bu, onun milli simasını müəyyən edən ənənəvi muğam və mahni janrıdır. Əmirov musiqisinin əsas xüsusiyyətlərindən biri olan parlaq subyektiv emosionallıq onun yaradıcılığının əhəmiyyətli hissəsinidə obrazların romantikləşməsinə getirib çıxardı. Təbiidir ki, öz individual-milli simasını taparaq Əmirovun romantizmi bir çox romantik bəstəkarların səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri olan amillərlə (faktorlarla) ifadə edilmişdir. Əmirovun musiqisində bu hər şeydən əvvəl fərdi dünyagörüşünün zənginliyində, ehtirasda, fikrin ifade qüvvəsində, melodik başlangışında özünü göstərir.

Əmirov yaradıcılığının etik-estetik əsasına görə, mezzmunun və onun inkişaf xəttinə görə romantikdir. Onun romantizmi hər şeydən əvvəl bəstəkarlıq təfəkküründə, janr prinsiplərində və janr yeniliklərində,ladın semantikasında özünü göstərir. Beləliklə, onun əsərləri romantizmin bədii-üslub sistemine aid edilir. Məsələn, (əsərlərin araşdırılması zamanı) bəstəkarın melodiyası, ideyaları, obrazları, tematikası, ümumi ideyaları təcəssüm etdirilərək romantiklərin melodiyasına xas olan daxili ekspressiya və genişliklə dolğunlaşır. Belə bir hal bəstəkarın yaradıcılığında harmoniya sahəsində özünü göstərərək milli ladın major-minor sistemi ilə qarşılaşaraq romantik sənətin üslub xüsusiyyətlərindən olan rəngarəngliklə təsvir edilir. Şəxsi mülahizələrin məhrəmanə lirik tonu, melosun ehtiraslı – potetik tonu, romantik estetikanın sintezi Əmirovun üslubunu məhz romantik üsluba yaxın olan bir çox müasirlərinin üslubundan fərqləndirir və müəyyən edir. Əmirovun dəst xəttinin xüsusiyyətlərindən bir çoxu bəstəkarın 40-ci illərdə yazdığı əsərlərdə parlaq əksini tapmışdır ("Ulduz" romansı, "Gülüm" qəzəl-romansı, forte-piano variasiyaları, prelüdlər və s.).

Bu əsərlərin musiqi üslubu, şübhəsiz, Ü. Hacıbəyovun ənənələrini davam etdirərək artıq tipik Əmirov cizgilərini nümayiş etdirir. Demək olar ki, Əmirov o bəstəkarlardandır ki, üslubu tez bir zamanda formalaşaraq romantik melodiyasına xas olan fərdiliyi ilə qeyd edilir. Əger ümumi cəhətlər bu halı əlaqələndirirsə, xüsusi cəhətlər onun özünəməxsusluğunu yaradır (beləliklə, üslu beyni zamanında yaxınlaşdırır və uzaqlaşdırır, birləşdirir və fərqləndirir – onun dialektikası bundadır "Gülüm" qəzəlinin Əmirova xas olan musiqi üslubu tipikdir. Lakin qəzəl Hacıbəyovun ənənələrini davam edir. Məsələn, Əmirov romansda Şur (q-moll) ladını qoruyub saxlayır, bununla belə bəstəkar sərbəst və geniş surətdə Şurun koloristik və emosional imkanlarından istifadə edir. O, sərbəst surətdə lad alterasiyalarının əsasında yaranan mikroxromatikaya müraciət edir, subdominantə sahəsi ilə əlaqələndirirək (II, VI, VI) ikinci pilləni əskildir, VI natural pilləni yüksəlmiş altıncı pillə ilə qarşı-qarşıya qoyur. Muğam oxumala-

rından geniş istifadə edərgək, melosu bəzəklərlə zənginləşdirərək, bəstəkar, onu metro-ritmik dairesindən əhəmiyyətli dərəcədə azad edir və melodik xətt xilas edir. Beləliklə, melodik xəttin özünə məxsus axarlığı – bütövlüyü yaranır ki, bu da melodik muğam bağlılığını xatırladır. Romantik meyl sözsüz, həm subdominantə qrupunun alterasiyalılığı ilə, gizli tonikanın göməkçi tonla əvəz edilməsi ilə özünü biruze verir. Melodik ekspressiya ilə yanaşı, bəstəkar üslubunun ən parlaq xüsusiyyətlərindən biri olan harmoniyanın və orkestrin parlaq rəngarəngliyini qeyd etmək lazımdır. Bu funksional cəhətdən rəngarəng romantikanın, yəni, major-minor həməhəngliyinin, lakin milli ladın əsasında VI yüksələn və VI natural pərdələrindən əmələ gelən rəng qalarıdır. "Ulduz" romansı sırf-milli özünəməxsus dili ilə fərqlənərək romantizmin bədii üslub sistemində üzvi surətdə daxil edilir. Romansın melodiyasına geniş ifadə qüvvəsi xasdır. Əvvəl qeyd etdiyimiz obyektiq intonasiya əsasının və subyektiv emosionallığın sintezi burada da obrazların romantikləşməsinə getirib çıxardı. Milli lad çalarları burada klassik funksional harmoniya və major sistemi ilə deyil, tipik romantik rəngarəngliklə musiqidə xüsusi kolorit yaranan impressionizm ilə qarşılıqlı əlaqəyə girir. Həmçinin qeyd edək ki, opera və vokal musiqisi sahəsində Əmirovun lirik təbiəti daha dolğun və parlaq gözə çarpar. Bəstəkara xas olan açıq, sırf millilik, təsviri ahəngdarlıq, nehayət-poetik obrazların açıqlanmasında romantik coşqunluq özünü biruze verir. Bütövlükdə bir sıra mahnilarda Əmirov xalq musiqi janrlarına yaxın olan parlaq obrazların yaranmasına cəhd göstərirdi. Məsələn, "Toy", "Lay-lay" mahniları buna misal ola bilər. Bəstəkar onları artıq dərəcədə obyektivləşdirir və eyni zamanda konkretləşdirir. Həmçinin Əmirov mahniların obrazlarını yeni ifadə vasitələri ilə müasirləşdirir. Bu xalq musiqisindən gələn intonasiyaların xüsusi rəngarəngliyi, xüsusi sadəliyi, və eyni zamanda melodik üslubun bütövlükdə parlaq fərdiliyi ilə əlaqədardır. Lirikanın romantik məxfi-şəxsi tonunu "1001 gecə" baletinin səhifələrində və "Sevil" operasında da izleyə bilərik (buna misal Sevil və Balaşın ariyaları ola bilər).

Rusiyánın məşhur musiqişunası S. Skrebkov yazır: "Hər bir üslub onun təblətinə, spesifikasını səciyyələndirən, bir üslubu digerindən fərqləndirən ümumi mühüm prinsial cizgiləre malikdir".

Bu fərqlənmələr yalnız musiqinin daxili estetik quruluşuna aid deyil – musiqinin bədii təşkilinin özü ictimai təxəsile müəyyən edilir ki, musiqi sənəti də öz dövründə bunu qəbul edir".

Əmirovun musiqisi daima geniş dinləyici kütłəsinə yönəlmışdır ki, bu da bəstəkarı şübhəsiz ünsiyyət yollarının axtarışına getirib çıxardı. Buradan da xalq sənəti janrlarına və hər şeydən əvvəl şifahi yaradıcılığın ənənəvi janrı olan – müğama – üzvi

istinad özünü biruze heyir. Musiqi əsəri tematizm, dil-quruluş kimi üç cəhətin dramaturji vahidi olaraq bu cəhətlərin münasibətində hədsiz müxtəliflik imkanlarına malikdir. Tematik məzmun – mövzunun dinləyicidə canlı musiqi obrazı yaratmaq qabiliyyəti – üslubun bütün növlərinin realistik musiqi estetikasının əsas tələbidir. Lakin, mövzunun məzmunluğunu vacibdir. Bu keyfiyyətlər Əmitrova daha yaxındır. Eyni zamanda Əmitrovun mövzularının tematizmi çox vaxt obraz cəhətdən müəyyən edilmişdir və bunun səbəbi onun janrlılığıdır.

S. Skrebkov⁴ qeyd edir ki, mövzunun obrazlı müəyyənləşməsi həmişə onun konkret canr siması ilə əlaqədardır, və o, musiqinin janr xüsusiyyəti ni musiqi mövzusunun reçitativliyi, "mahnilığı" "rəqsvarlılığı" kimi anlayışlarla müəyyən edir. Hələ XIX əsrden romantik musiqidə inkişaf edən fərdi özünəməxsus xüsusiyyətlər melum olduğu kimi hal hazırda tematizmin janr çalarlarının müxtəlif rəngarəngliyini əldə etmişdir, və bu da romantik sənətin ən vacib amillərindən biridir. Üslub məfhumunun özü bütövlükde əsərin və mövzunun janr növünün fərdiləşməsinin vasitəsi oldu. Əmitrov musiqisinin başqa müəlliflərdən fərqlənən üslub xüsusiyyətini dinləyicilər daim hiss edirlər. Lakin üslubda prinsipial fərqlərin nəzəri dərki və əsası dəqiq "zərgar" tədqiqini tələb edən mürəkkəb və əhəmiyyətli məsələnin çətinlikleri ilə əlaqədardır. Geniş fərdi ifadənin zənginliyi (hər şeydən əvvəl, melosda, daha sonra rəngarəng harmoniyada) Əmitrov üslubunun ən vacib prinsiplərindən biridir. Obraz mənasının çoxcə-hətəliliyi (heç olmasa lirika hüdudunda) və musiqi intonasiyalarının "mikroskopik" zəngin təfsilatının müxtəlifiyi, hissələri mürəkkəb kompozisiya prinsiplərinin əsasında əlaqələndirən və fərdiləşdirilmiş motivlərin halqasından təşkil edilmiş tematizm bəstəkarın özünəməxsus musiqi məntiqindən danişır. Bu, intonasiya əlaqələrinin özünəməxsus dialektikası, qarşılılıq çevrilmesi, dönməsi, melosun və tematizmin dəyişilmə bacarığı, xalq musiqisinin ehtiyatından götürülmüş prinsip və üsulların əsasında yaranan forma təşkilidir. Bütün bunlar ondan bəhs edir ki, mill əsasda formalaşan məntiqi və klassik-romantik prinsipləri əvəz qavrayan Əmitrov eyni zamanda musiqi dramaturgiyasının bu prinsiplərini bədii qanuna uyguluğu sintezləşdirir və yeni keyfiyyətlərlə təqdim edir.

Əmitrov – lirikdir. Onun bütün musiqisini yaradıcılığının aparıcı obraz sahəsi olan lirikka təşkil edir. Hər hansı bir həyat mənzərəsi, mübarizə, epik dastan – bütün bunlar onun əsərlərində fərdi, şəxsi, lirik aspektde istiqamətləndirilir. Hetta, epik, dramatik mülahizələr, fəlsəfi fikirlər lirik çalarlara boyanır. Lirikanın özünün çalarları da müxtəlifdir. Lirikanın dərəcəsi-romantik-patetik təsirlilikdən ince məlahət-liliyə kimidir. O, özünü emosional cəhətdən dolğun,

həzin, plastik, möşət janrı planında da biruze verir. F. Əmirovun lirikasında muğam üslubunun və musiqi kompozisiyasının mahni üsulları həmişə diqqəti cəlb edir – burada aparıcı melodiya (səs) və poetik söz daim ön plandadır. Əmirovun musiqisi zəngniliyinə görə nadir lirik sənətdir. Onun melodiyasının və tematizminin intonasiya üslub mahiyəti ondadır ki, melodiyanın müxtəlif xüsusiyyətləri milli sahədə olduğu kimi, ümum-avropa vokal-instrumental xüsusiyyətlərini də özündə cəmləşdirir (biz burada mahni reçitativ, deklamasiya, rəqsli nəzərdə tuturuq).

Əmirovun musiqisi böyük potensial fərdi qüvvəyə malikdir və bu qüvvələr tematik cəhətdən daha bədii və məzmunlu olmaq imkanını aşkar edir. Əmirovun melodiyasında funksional qarşidayışlımları çok vaxt linearlığa əsaslanır – başqa sözlə – linearlıq funksiyaların qarşılıqlı dəyişilməsi üçün imkan yaradır. Sözsüz Əmirov yaradıcılığının üslubuna onun bir çox xüsusiyyətlərini müəyyən edən xalq ifaçılıq təcrübəsindən götürülmüş janrlara, şifahi ənənəvi musiqi janrinə etdiyi istinad təsir göstərir. Mahni, rəqs, muğam janrinin və aşiq yaradıcılığının xüsusiyyətlərindən müxtəlif aspektlərdə geniş istifadə edərək Əmirov eyni zamanda klassik ənənələrə istinad edir və bu sintezdə musiqi ifadəsinin üzvü qovuşmasının yeni imkan və vasitələrinin axtarılmasına başlamışdır. Janrların sintezində yeni ifadə vasitələrinin axtarışları Əmirovu öz üslub sisteminin fərdiləşdirilmiş xalq materialının ifadəsinə gətirib çıxardı. Məsələn, Əmirovun muğama olan münasibəti onların müxtəlif intonasiyalarının geniş həyata keçirilməsində və təfəkkür qanunauyğunluğu ilə bərabər eyni zamanda simfonik muğam janrlarının yanmasına özünü biruze verdi. Xalq musiqisi və şifahi ənənəvi yaradıcılıq sahəsində Əmirovun dəstxəttində iki janr aparıcı əhəmiyyət kəsb edir: muğam və mahni. Muğamin intonasıya materialına möhkəm istinad edərək, onların inkişafının üsul və prinsiplərini istifadə edərək, bəstəkar çox vaxt bu materialı mahni tipinin forma-sxemində həyata keçirir, beləliklə xalq yaradıcılığının iki janrinin keyfiyyət və prinsiplərini ümumiləşdirir. Əlbəttə, simfonik muğamlarını yaradarkən Əmirov bir sıra dəyişikliklər etməliydi. Təsadüfi deyil ki, Q. Qolovinski yazar: "əgər, əsər və yaxud onun elementi bir üslub çerçivəsindən başqa bir üsluba keçirse, onda onun dəyişməsi zəruridir"¹⁵. Sözsüz ki, parlaq melodist olaraq – "melodiya onun musiqisinin ruhudur" – deyə Şostakoviç yazdı, – Əmirov təbii ki, həmişə melosa, onun aparıcı roluna istinad edir.

Q. Qarayev yazdı: "musiqidə emosional başlangıçın aparıcısı olan melodiya bəstəkarın əsas ifadə vasitəsidir"¹⁶.

"Sevil" tamaşasının quruluşundan sonra İ. Martinov qeyd edirdi: "F. Əmirovun musiqisi azərbaycan mahni və muğamlarının qeyri-adi özünəməxsus

gözəl intonasiyaları ilə dolğundur⁷. Müxtəlif intonasiya quruluşlu çoxçəsməli melodik tiplərin arasında müxtəlif mahni quruluşlu melodiylar əsas diqqəti cəlb edir. Mahni tipli bu melodiylar aramlı sərbəst inkişaf edir və axarlıdır. Onlar həzin, sevgi-lirik, çox vaxt qəmli, kədərli, ehtiraslı-emosional, işıqlı və dəlgindirlər və s. Bu tip melodiyların intonasıya-tematik məzmunu və obrazlı-emosional ifadə vasitəsinin diapozonu çox genişdir. Xüsusi lirik dolğunluğu, ifadəliliyi, həyəcanı ilə Əmirovun bu melodiyları həmişə genişliyi ilə fərqlənir. Bestəkarın istinad etdiyi xalq təcrübəsində olduğu kimi bu melodiylar adətən aramlı və yaxud bir qədər aramlıdır, xalq mahniları və çox vaxt muğamlarda təsadüf edilən improvisasiya axıcılığı, xanə bölgülərinən elə bil ki, arabir silinməsi bu melodiyların səciyyəvi xüsusiyyətidir. Buna misal opera ariyaları, "Gülüm" romansı, simfonik əsərlərdən parçalar, baletdən sevgi mövzusu və s. ola bilər. Melodiyların başqa bir növü xalq təcrübəsində olduğu kimi mahnılı-rəqsvari, cəld hərəkətlidir, qısa nəfəslidir, lakin əvvəl bəhs etdiyimiz melodiya növündən fərqli olaraq burada obrazların əhval-ruhiyyəsi daha da məhduddur. Bu, ince, şüx, çox vaxt yumoristik obrazlardır. Onlar dəqiq ritmlidir, qısa motiv və obrazlara çox asan bölünürler və adətən qısa sətri formalara yerləşdirilir. Məsələn, operadan Atakişinin kupletləri, baletdən Mərcanənin rəqsi mövzusu, bir sıra forte-piano miniatürlərinin mövzusu nümunə ola bilər. Birinci və ikinci növ melodiyların tematik inkişafı motiv və onun variantlı təkrarı üzərində qurulur. Özünəməxsus tərzde birləşdirilmiş və təkrar olunan hissələr onların melodik xəttini təşkil edir, burada motivlər ardıcıl variant halında təkrar olunur, əsas motivdən adətən yeniləri "yetişir", törəmələr yaranır. Yeni yaranmaların tonu üzərində sekvensiyalarla yerini dəyişir ki, bu da xalq mahni və rəqslerinin səciyyəvi xüsusiyyətini eks etdirir. Bir sıra xalq mahnilarını təhlil etsək deyilənlərin şahidi olarıq. Bu nümunələrdə hər bir sonrakı motiv əvvəl gələn motivdən əmələ gəlir ("Aman nənə", "Araz üstə", "Ay laçın").

Rəqs melodiylarının ifadə quruluşu və tipi bir qədər başqdır. Əmirovun rəqs melodiyları kiçik

diapazonlu, qısa nəfəslidir, onlarda tez-tez kiçik motiv özəklər təkrar olunur. Bu tip melodiyalarda dəyişilmə melodik deyil, daha çox ritmikdir, tez-tez ilk tematik özəyə qayıtma baş verir (xalq musiqisində olduğu kimi). Bu melodiyalarda ölçü sürəti hətta kiçik motivlərin variant təkrarlarının müəyyən dəyişkənliyi özünü göstərir. Çox vaxt Əmirovun musiqisində melodiyların sintetik növünə də təsadüf olunur. Onlarda xalq mahni xüsusiyyətləri ilə müasir kütləvi mahnilar üzvi surətdə qovuşur. Qeyd etmek lazımdır ki, bu melodiyalarda klassik major-minorun funksional əsası parlaq biruzə olunur. Bu tip melodiyalarda melodik yüksəkliyə cəhd qeyd olunur, nəticədə səsin tessitura genişlənir. Çox vaxt bu sintetik melodiylar septakkord və üç səsin pərdələrinə əsaslanır. Melodiyanın istiqaməti "əsil" mahnilardan fərqli olaraq yüksəlir.

Azərbaycan musiqisində melosun bu cür sintetik növü hələ 20 illərin sonu – 30 illərin əvvələrində mövcud idi. Üz. Hacıbəyovun və M. Maqomayevin ilk kütləvi mahnilarında Maqomayevin və Hacıbəyovun operalarında kütləvi mahnilara və marşlara xas olan üstünlükle yeni intonasiyalar səslənirdi.

(ardı var)

ƏDƏBİYYƏT:

¹ Mazel L. Musiqi əsərlərinin quruluşu. M., 1960 il.

² Mixaylov M. Musiqidə üslub. "Музыка", 1981, səh.

127.

³ Skrebkov S. Musiqi üslublarının bədii prinsipləri. "Музыка", M., 1973, səh. 16.

⁴ Skrebkov S. Musiqi üslublarının bədii prinsipləri. "Музыка", M., 1973, səh. 17.

⁵ Qolovinski Q. Bestəkar və folklor". "Музыка", M., 1981, səh. 273.

⁶ Qarayev Q. Sevil. "Бакинский рабочий" qəzeti. 13 yanvar, 1954 il.

⁷ Martinov İ. "Sevil" çadranı atır. "Известие" qəzeti, 24 may, 1959 il.

802

Kulturoloji məsələlər

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ДИАЛОГ С ШАРИФОМ ШУКУРОВЫМ

Аниа Амрахова: В последнее время повсеместно усилился интерес к суфизму. Чем Вы это объясняете?

Шариф Мухаммадович: Обострение интереса к суфизму полностью связано с тем, как общество в разных странах и в определённые периоды своего исторического развития, чаще - переломные, - обращается к мистике, к оккультизму. Но это обращение, как правило, повсеместно носит поверхностный характер. Для того чтобы заниматься суфизмом или исихазмом, - нужно быть суфием или исихастом по-настоящему, т.е. нужно пройти Путь. Ведь что такое суфий? Это знаток Шариата. Только после того, как человек хорошо изучит Шариат, становится мастером Шариата, он переходит к Тарикату, т.е. собственно суфийскому пути познания. А современные увлечения носят исключительно поверхностный характер, и, как правило, - ошибочный.

Существует и третья позиция - позиция учёных, которые не являются сами суфиями, но знают тексты, знают языки (арабский, персидский), прошли определённую научную школу. Мало знать язык, мало уметь читать тесты, их надоено еще и понимать для того, чтобы заняться интерпретацией. Существуют ещё и обладатели научного знания, которые одновременно, посвящены в определенные тарикаты. В частности, это группа западных исследователей: Ф. Шуон, Т. Буркхардт, М. Лингс и примыкающий к ним С.-Х. Наср. Ананда Кумарасвами - он не был суфием, но хорошо знал сакральные формы, сакральное содержание культур древности. Книги Кумарасвами являются хорошим образцом обращения с традицией. Громадное значение для понимания эзотерического Ислама и вообще сакральности имела личность Рене Генона, крупного ученого-метафизика и суфийского шайха.

(Меня, однако, часто волнует вопрос: почему люди присваивают себе право знать и препрезентировать истину? Рене Генон принадлежит к таким мыслителям. Он субъективировал истину, выдавая в своих книгах и статьях лишь ее часть. Такая позиция меня в настоящее время не интересует). Я занимаюсь исключительно поэтикой искусства, литературы, культуры. Я не ищу истину, занимаясь лишь техникой ее добывания. Меня интересует путь, а не цель,

принципы построения вещи, а не то, что она означает.

АА: Может быть, изменилась культурная парадигма во всём мире: семиотика сделала свои позиции как методология гуманитарного знания, и, после исканий герменевтики, усилился интерес к искусству интерпретации, толкования, в ретроспективе - к текстам суфиеv. И Ваша последняя книга («Искусство и тайна») по глубине постижения проблемы и стилю изложения сильно отличается от всего написанного Вами ранее. Подобного рода стилевая модификация не может быть вызвана погоней за стилистическими эффектами. Какой мировоззренческий поворот стоит за этими превращениями научного текста - в текст-интерпретацию Бытия?

ШМ: Я вырос из структуральной школы, как и вся западная научная культура, потом произошёл отход от неё. И в конце моих увлечений структурализм (это по времени совпало с завершением моей работы по «Шах-наме» Фирдоуси), я столкнулся с работами этой интернациональной школы практикующих суфиеv, философов, учёных, о которых я уже говорил. И меня увлекла пропагандируемая ими направленность на интерпретацию сакрального, увлечение метафизикой. Хотя структурализм - это тоже своего рода интерпретация, но интерпретация, суженная границами самой исследуемой вещи. Отсюда, на мой взгляд, частое насилие над материалом, желание буквально «развинтить» его, разбить его на оппозиционные пары. Но во имя чего? - Этот вопрос остается без ответа, либо вопрос перестает соответствовать самой вещи. Структурализм обладает избыточной толикой субъективности, субъективности, которая встает над вещью, и даже заменяет собой вещь. Позиция субъекта-исследователя заменяет собой объект изучения.

Любая научная мысль, обращённая к древности, не может исходить из субъективных позиций, она непременно будет опираться на прошлое и на знания прошлого. И в какой-то момент для меня стало ясно, что искусство Ислама (которым я занимаюсь), сама культура Ислама - в отличие от христианства (и это принципиальнейшее отличие) - интерпретирующая. При этом позиции субъекта и объекта принципиально разведены для того, чтобы в какой то момент ли-

шить вещь ее субъективизма, открыть ее человеку культуры. Человек Ислама - это человек, воспринимающий бытие не в его данности, а в его пред-данности, человек, воспринимающий вещи такими как они есть. Рефлексия же человека культуры должна быть образованной - что в буддизме, что в христианстве, что в иудаизме. Интерпретирующий человек должен быть образован в рамках этой традиции, иначе ничего не выйдет. И привлекать, предположим, модную сейчас французскую постструктуральную философию для интерпретации иных культурно-исторических ареалов - дело безнадёжное. Это важно и нужно делать, ибо французская философская мысль за 20 в. сделала очень много принципиальных шагов, но, привлекая ее выводы, следует ведать, что ты делаешь. Французы учат видеть вещь, видеть по новому, с учетом новых горизонтов. Я же придерживаюсь мнения, что важно знать традицию того культурно-исторического ареала, который исследуешь, причём традицию, исходя из текстов.

Главный критерий отбора специалистов в мой отдел - знание текстов и умение их понимать на современном уровне. Человек должен уметь читать. Мало того, он должен уметь мыслить. Этому учат с детства: в школе, в университете. Должен быть Учитель, так же как в суфизме, даосизме, - любом другом религиозном учении, - также и в науке должен быть Учитель. Об ученом судят, в том числе и по его учителю: «Скажи мне, кто твой учитель, и я скажу, кто ты». За время, проведенное в науке, я твердо знаю, что это так. Ученый должен пройти школу изустного обучения, никакие книги не помогут, если нет учителя. Книги надо уметь читать, а учитель должен учить и этому непростому занятию.

Я рос на трудах Eranos Jahrbuch. У нас их мало знают. С этими трудами в России работают, пожалуй, только В.Н. Топоров и В.В. Малявин. Двух человек я знаю в Таджикистане, они специально провели в Ленинке месяцы с тем, чтобы освоить громадный по объему материал этой серии книг. Американцы переводят серию на английский, но, к сожалению, в сокращенном виде.

Это удивительная серия книг. Сначала руководил этой серией Густав Юнг, потом - Мирча Элиаде. Где-то в Швейцарии, на одном из озер, в замке собираются каждый год учёные-гуманистарии со всего мира. Приезжают с женами. С утра мужчины принимаются за работу, жены же ведут светский образ жизни. Вечером - все собираются (в вечерних туалетах) за столом. Так проходят эти семинары. Это потрясающие по содержанию тома, которые выходят с конца 20-х годов и по сию пору.

АА: Специалисты собираются по истории культуры?

ШМ: Нет, это в основном религиеведы, люди - как М. Элиаде - мыслящие предельно широко.

Эти труды во многом изменили мою, условно говоря, научную позицию. Ведь работая над «Шахнаме» я понял, что мало знать текст, мне хотелось

знать и понимать больше текста, больше Фирдоуси.

АА: По-моему, подобную же установку овладения искусством перевода давал один из Шлегелей: «Чтобы понять какого-либо автора, надо сначала быть умнее, чем он, затем быть столь же умным и, наконец, таким же глупым как он. Недостаточно понимать подлинный смысл путаного произведения лучше, чем понимал его автор. Нужно также конструировать самое путанство».

ШМ: Я думаю, что дело даже не в уме. Ведь ум - это понятие растяжимое и относительное. Дело в увлечении. Оглядываясь назад, вспоминаю, что я постоянно был увлечён чем-то. Какие-то из этих научных увлечённостей не нашли отражения - ушли, но они остались со мной - «ушли» от публикаций, но кто его знает, что и когда из человека истергнется.

Шлегель прав в том, что ученый должен быть заведомо настроен на повторение пути автора, но в своем исполнении. Копирование ни к чему не приведет. Важно, положим, почему Одиссей называет себя «Никто», когда циклоп спрашивает о его имени. Мы должны понять ту логику, согласно которой Одиссей назвал себя именно так, и то, почему циклопа удивил этот ответ. Надо уметь выбираться из лабиринта Минотавра, ведь его построил Дедал, следовательно, другой человек в состоянии отгадать его «путаности».

АА: Даже в Вашей ранней книге («Искусство средневекового Ирана»), подчёркивается мысль о том, что в этом искусстве существовал зазор между «означаемым» и «означающим» - пустота (ла-макан), т.е. пространство, лишённое зрительных и звуковых образов. Что сегодня для Вас лично заметило понятие знака? Ведь существуют ситуации, когда перед человеком приоткрывается завеса незнания на его пути к Истине...

ШМ: Что касается знаковости, которая приоткрывает мне смысл мира, в котором я нахожусь или могу оказаться, то это - вещь. Я еще раз повторю: для меня вещь больше, чем знак. Меня интересует значение пластики самой вещи, независимой от того, что стоит за вещью, каков окажется ее пресловутый смысл. Значение пластики вещи может заметно отличаться от логоцентрического смысла. Именно так я рассматривал идею американского небоскреба. Меня интересует не истина и не конкретный смысл, а нечто, рожденное на пересечении трансцендентного и имманентного планов вещи.

АА: Не идея?

ШМ: Нет, вещь, которая тут же обрастает разного рода концептами, идеями. Ла-макан - это уже не вещь, но еще и не вещь. Я думаю, что нельзя полагаться на то, что стоит за вещью. Нельзя допустить, чтобы то, стоящее за вещью, трансгрессировало и заменило собой саму вещь. Ла-макан - это, то, где вещь дана как таковая, вне своей формы и своего первичного или далекого смысла. Понятие «ла-макан» меня увлекает своей апофазисом, ибо я понимаю искусство Ислама как апофатичное в своей основе, в отличие

от христианского искусства. Апофатика учит понимать вещь как таковую. Важно понять саму вещь, а не то, что стоит за ней. Такой технике видения вещи следует обучаться, разом этому никогда не научишься без учителя. Кстати, суфии придавали фигуре учителя-шайха нередко даже трансцендентный характер. Суфиев учили шайхи, а не книги, аналогичная ситуация протекает и в науке.

Но вот какой поворот: учителем в какой-то момент твоей подготовки может стать вещь. Я учусь предвидеть вещь, не видя ее, знать о ее существовании. Однажды мне удалось в рукописном Отделе одной библиотеки в Питере обнаружить то, о чем я знал до обнаружения этой вещи. Именно поэтому я много времени в своей жизни провёл в музеях, в книгохранилищах, - учёный должен быть Мастером дела. Мои книги - это уже рефлексия на то, что я знаю. А то, что я знаю - скрыто, этого никто не видит. Но основная моя задача - знать вещь.

Я приведу такой пример из Курта Воннегута. В одном из его произведений описывается бомбёжка Дрездена. Герой повествования скрывается от фашистов, его прячет антиквар в своём подвале, где полно вещей. За месяцы, который этому человеку пришлось провести в этом убежище, он научился на ощупь отличать сунскую бронзу от танской - и т.д. Он стал вещевиком, но не стал историком искусства. Знать вещь не достаточно, надо её понимать. Уметь понимать вещь - моя задача. Более того - необходимо сдружиться с вещью, ведь настоящему другу ты не позволишь нечего навязать. У одного персидского поэта есть такие слова: «Эй дуст, мийани ма «эй дуст» намигунджад» (О друг, между нами слова «о друг» не вмещаются). Породнившись с вещью, исследователь не сможет навязывать ей свои взгляды.

АА: Для меня большим откровением в Ваших работах стала мысль о том, что культура Ислама апеллирует к слуху, а не зрению. В западноевропейской философской традиции принято считать (во всяком случае, после Л.Витгенштейна), что человеческое мышление связано со зрительным рядом. Сам процесс отнесения предмета к классу явлений - таксономический акт - в какой-то мере сросся с визуальной информацией. Одно дело определить предмет, который стоит перед нами на столе как *ничто с трубкой красного цвета, и совсем другое - назвать этот предмет телефоном*. Таким образом, именуя предмет (относя его к классу) мы выносим о нём суждение. Не могли бы Вы чуть-чуть поподробнее остановиться на связи «вещи» и её именования в Вашей концепции?

ШМ: Безусловно, акт именования вещи имеет громадное значение. Пока мы не назовём вещь, мы её не знаем. Скажем, христианство, исходит из следующей позиции: вот вещь, она именуется так-то, и она означает то-то. Такая прямая отсылка к значению порождает символическое богопознание и символическое познание вещи. Ислам же исходит из совершенно другой позиции. Он основополагается на ме-

тафоре. Вещь может быть переименована, т.е. исходное имя может быть изменено. Скажем, в выражении «он поёт как соловей» - «соловей» - это сравнение. «Он - соловей» - то же слово уже является метафорой. Но потом субъект высказывания может стать ещё кем-то, при дальнейшем чтении. Образ разворачивается, он предстаёт разными гранями.

Ислам живёт многообразием идеи и потому он виртуален. Сейчас слово *виртуальность* совершенно неправильно используют в значении возможного. Искусство и культура христианства - это искусство возможного, основанного на тождестве и процессуальном подобии. А виртуальность уходит от подобия, исключает подобие и принцип тождества. Для неё важно многообразие и различие. Именно поэтому в книге об искусстве Ирана я писал о том, что здесь нет канона, нет подобия, а идёт расподобление. Именно поэтому имя может изменить своё именование, оно может оказаться другим, даже ложным. Важна сама вещь, а не ее имя. Имя уходит, чтобы возвратиться снова, но в другом наряде. А это означает, что что-то произошло и с вещью. Моя задача состоит в том, чтобы понять, что же произошло в этом случае с вещью. О своих именах знает только вещь, мы же можем угадать лишь направление поисков.

Томас Элиот в «Книге о кошках» говорит об именах, которые дают кошкам люди. Сначала её как-то называют (первое имя индивидуально), но каждый день её зовут по-другому, например: Пышечка или Толстячок, т.е. второе имя уже типизирует животное. Но есть ещё третье имя, которое знает... только кошка. Только кошка, которая знает вещь «изнутри». И вот Ислам это учитывает.

АА: Может быть, именно в этом кроется и ответ на мой самый первый вопрос - о причинах всеобщего интереса к суфизму. Как это ни покажется парадоксальным, постмодернистская эра, в которой мы все дружно требуем, также вывела на авансцену принципиальную множественность в самом осмыслиении художественных (и не художественных) явлений.

Ещё на заре научной деятельности меня совершенно потрясла «Притча о древе познания» Д.Руми.

Оно единое на целый свет,

Хотя его названьям счёту нет.

Так некто, будучи единственным

Кому-то был отцом

Кому-то - сыном.

Что имя или название чего-нибудь?

Коль ты мудрец - старайся вникнуть в суть.

Как известно, в логике подобные соотношения назывались относительными именами. И только совсем недавно (в конце 80-х) наука пришла к выводу о том, что кроме деления рода на виды в именовании, возможны и другие смысловые конструкции. Мышление человека не всегда категориально. Есть ситуации, которые предполагают «мышление полем». Подобного рода набор событий, фактов, «вещей», которые в определённом контексте соотносятся

друг с другом, принято теперь называть фреймом. Например, фреймом является та же самая дилемма «отец и сын»: понять, кто такой отец, мы можем, только активировав в памяти концепт «сына». Прочитав Ваши книги, я поняла, что древним суфиям это было известно давно.

ШМ: Безусловно. Я недавно сдал в издательство большую книгу о Храме. (Последние 8-10 лет я занималась проблемой авраамического Храма - в иудаизме, христианстве и Исламе). Но меня интересовал не только Храм, но и пути подхода: я искал, как можно исследовать не просто архитектурную традицию, а архитектурный образ - это совершенно другая вещь. Я обратился к топологии Аристотеля, вкратце это выглядит следующим образом: вот вещь, у неё есть значение (родовое), потом появляется что-то (видовой признак), потом ещё что-то (привнесенный признак) и ещё что-то, - и вещь перестаёт нести то значение, которое у неё было, а получает новое значение, не предусмотренное ранее. Логика топологического развертывания вещи - это удивительное, захватывающее зрелище. Суфии прекрасно это знали. Впрочем, не только суфии - и христианская патристика. Если только возьмёте суфийские трактаты хорошо переведённые (скажем, в переводах Кныша) и тех же Отцов Церкви, - Вы найдёте очень много сюжетов и, самое главное, - общий тип рассуждений. Поэтому я полностью отвергаю то, что сказал ранее о различии между исламом и христианством. Мудрость, она всегда единообразна и единообразна. То, что мы знаем о символизме христианской доктрины - на уровне чтения христианской доктрины Иоанна Дамаскина оказывается, что это не только символика, но и активное использование метафоры. То же самое в Исламе: существуют ситуации, когда мы можем говорить об устражении позиции, об отходе от метафорического склада мышления и обращении к символике.

Поэтому говорить «да» или «нет» всегда опасно. Да и нет при обсуждении культурной практики чревато оплошностями. Не зря ведь столь часто бывали случаи тесной дружбы суфииев и христианских монахов. Они вели не диалог, а тихую беседу. Иранский суфизм называл такое тихое говорение двух людей «суъбат». Диалог слишком громок, он парадоксальным образом мешает слышать и слушать, он мешает взглянуть человеку прямо в глаза, а, следовательно, в сердце. Везде и всегда я предпочитаю доверительную беседу и ухожу, стараясь уйти от диалога, для меня он шумен, антиномичен и трансгрессивен.

АА: В западно-европейской традиции (и в философии империи) имя созвучно эйдосу, оно делает «вещь» видимой. Суфийская доктрина утверждает, что имена не могут выражать всей божественной сущности.* (Как пишет Ибн ал-Араби: «Божественная сущность чиста от какой-либо связи с миром становления, творения и Божественного повеления или какой-нибудь соотнесённости с ними, поскольку сама [природа] Божественной сущности не прием-

лем этого. Рассмотрев то, что повелевает этим миром и воздействует на него, мы обнаружили, что это - Прекрасные Имена, проявившиеся в нём во всей своей всеобъемлющей полноте, не скрываясь. Они воплотились в нём в своих действиях и характеристиках, но не в своих сущностях, в своих образах и связях, но не в своих самостях»).

Какой мыслительный парадокс стоит за этим внешним противоречием? Т.е. с одной стороны важность именования, апелляция всей культуры Ислама к Слову, с другой - утверждение того, что имена не выражают сущности?

ШМ: Действительно, Ислам как монотеистическая религия апеллирует к Слову, поскольку Слово является откровением Всевышнего. Коран же опирается на - книгу, которая объединяет собой все Откровения. В этом смысле Ислам действительно опирается на слово и подтверждает это графически - изображением Слова. Именно поэтому центральным, говоря аристотелевским языком, топосом, общим местом культуры Ислама является изображение Слова. Более того, человек Ислама живёт в мире открытой книги. Выходит на площадь - там мечеть, медресе, и всё это покрыто письменами. Человек подходит к дому - перед ним открываются двери, они тоже унизаны арабской вязью. Если он воин, то даже его оружие (рукоятка сабли) испещрена надписями.

Имена в Исламе безусловно обладают эйдитической сущностью, они - атомы вещей. Полезно в этой связи знать, что человек в Исламе ведает только те имена, что преподаны ему. Но, поскольку Всевышний неведан и неизведен, никто не может уразуметь Его как такового, то существует бесконечное количество имен Бога, о которых человек никогда не сможет узнать. Так что Ваш вопрос не учтывает позиции Ислама во всей его полноте.

АА: Один из постулатов когнитивной лингвистики звучит так: абстрактное мышление, т.е. мышление, повернутое не к миру, а глубь ментального пространства, апеллирует не ко времени, а к логическим формам. Наверное, какая-то была в культуре Ислама изначальная настроенность не на мир, а на осмысливание мира, а потому - на пространство, а не на время?

ШМ: Действительно, заканчивается в Исламе время, и начинается только пространство, без времени. Да и в любой религии, также и в христианстве, и в зороастризме, конечность времени предопределена. И после этого идёт такая бесконечная сфера, где время «покоится» в пространстве. Оно не исчезает - оно именно покоится в пространстве небесного мира. Время покоится не стагнируя, поскольку в определенный момент время может активизироваться, прйти в движение, и это будет началом чего-то нового. Именно время порождает и Человека и вещь.

АА: Считается, что историческое сознание, пришедшее на смену мифологическому, отдало действие от цели. Организующий человеческие действия центр переместился из прошлого в будущее.

Но это касается западного мышления. Из Ваших же слов получается, что время в Исламе может быть членено, дискретно, «качественно», как и пространство?

ШМ: Да, время исчезает, заканчивается с тем и культурой, и жизнь человека в культуре. Время стекается в пространство. Но я говорил о другом: может наступить некоторая парадоксальная ситуация, когда время может выплынуть вновь. И тогда уже возникнут другие пространственные и временные измерения. Предположим, где был Ислам исторически до его рождения? Его не было, да? А сами мусульмане утверждают другое. Они говорят о том, что дух Мухаммада существовал ещё до рождения Ислама. И таким образом Мухаммад в своём духовном измерении предшествовал всему тому, что явилось потом – иудаизму и христианству. А кто его знает, чей дух бродит по миру сейчас? Вот в этом смысле. Иудаизм жив, но у него нет Храма. Т.е. позиции иудаизма сильно поколеблены. Где жрецы Египта? Их нет. Но кто из нас знает, как это отсутствие может повлиять на дальнейшее судьбы мира? Ведь отсутствие может, по словам того же самого Бодрийара, соблазнить. И сюда явится что-то другое.

Казалось бы, с зороастризмом покончили мусульмане, нет зороастризма как государственной религии. Сасанидский Иран разгромлен, на смену пришёл Ислам. А вдруг дух Заратуштры бродит по миру и осуществляет нечто такое, чего мы не знаем? И в какой-то момент быть может этот дух и внесёт новое измерение и времени и пространства. И мы будем жить в совершенно другом мире. Ницше очень хорошо прочувствовал эту постэсхатологическую ситуацию, введя в мир философский образ Заратуштры. Образ его перешел в современное философское знание Запада, этого нельзя не учитывать.

Вообще может быть поставлен вопрос о существовании определённой религиозной формы. Мне пришлось заниматься довольно усердно Софией Константинопольской, её переходом в Ай Софию. Имя сохранилось и, тем самым, каким-то образом сохранилась и сущность памятника. Интереснее всего другое. В 1453 году вошли турки в Константинополь, и они не стали сбивать росписи, мозаики, а замазывали их. И после того как 20 годах XX в. встал вопрос о том, чтобы Айя-София превратилась в один из экуменических или католических храмов (Запад очень сильно на этом настаивал, а Турция была слаба, чтобы открыто противостоять). Тогда турки объявили мечеть музеем. Пригласили архитекторов, реставраторов; они сняли всё, что было замазано. И каждый теперь может войти и в храм как таковой без разделения на его византийскую и османскую историю. Всё это существует одновременно. Всё обратилось в музей, Храм-Музей. Кстати, известный австрийский теоретик искусства Ханс Зедльмайр обращал внимание на проблему сползания храмов к музеям, и храмовости архитектуры музеев. Спрашивается, а не судьба ли это религий вообще? Ведь существуют же

бехаисты, у которых Храмы имеют круглые основания и в которых могут молиться все: и христиане, и буддисты, и мусульмане, - кто угодно. Пока это периферия культурного мира, но всё может измениться, и некоторые новые ценности возобладают, и мир превратится в нечто музейподобное, тем более, статус музея всё выше и выше. Человечеству нравятся музеи, люди что-то в этом находят. Я не люблю музеев, но, будучи историком искусства, мне много приходится бывать в них. Меня смущают мёртвые вещи, и что с ними делать? Некоторые люди не выдерживают груза мертвого тела вещей, посягают на них, уничтожают их, обливают кислотой или режут ножом как живых. В музеях есть что-то болезненное, онтологически не оправданное. Собирание вещей, исторически не предназначенных друг для друга, и болезненная реакция людей на это, на мой взгляд, является двумя сторонами одного психоза. В детстве что-то подобное я читал у Паустовского, он резко выступал против музеев. Быть может, с тех пор и сложилось у меня такое отношение к ним.

Если прошлое мумифицировано, то почему так же не поступить и с настоящим. Вот что может быть. Я не говорю, что это будет, я говорю о том, какие существуют симптомы. И некоторые симптомы указывают на то, что со временем мир может оказаться в таком мумифицированном состоянии.

АА: Без доли положительности в Ваших словах, я это ощущаю, что в общем достаточно скептически относитесь к этой перспективе?

ШМ: Мы не можем позволить себе оценки будущего, будущее будет таковым, каковым оно станет. Будущее - это становление, отрицательно отнести к будущему опасно, ведь будущее входит в цепь божественных Творений. Мы можем, так или иначе, оценить тенденцию. Можно в качестве аргумента привести жизненность бехаистских идей, а бехаистов очень много, или, положим, те же самые масоны. Очень много мусульман, которые являются мастерами масонских лож. Вот Вам тоже пример универсальной позиции. Это религия и не религия, скорее, верование. Всё может превратиться в такую красивую поделку. Я не думаю, что к этому нужно относиться отрицательно. Каждая религия, каждая позитивная мысль сохранит свою самоценность. Мы не должны относиться к культурным ценностям с позиции *хорошо это или плохо*. Если мы увидели, заметили какие-то симптомы, мы должны работать с ними, делать соответствующие выводы, думать.

АА: Должна сказать, что, как и всякий человек, воспитанный в атеистической среде, я не очень хорошо разбираюсь в ситуации, но мне кажется, что с точки зрения христианства - это ересь.

ШМ: Нет, поскольку ересь есть оборотная сторона религии. Ересь находится с религией в одном семантическом поле значений. Именно это позволяет религии оспаривать ересь, а ереси оспаривать ортодоксию. В нашем случае речь не идет об оспаривании постулатов какой-либо религии. Речь идет о другой форме

ее же существования. Иерархи должны понимать, что божественное Бытие столь многомерно, что оно может включать и неожиданные для них формы и значения. Поняв это, они смогут прочитывать в Писании нечто такое, на что ранее не обращалось внимания.

АА: *И всё-таки поговорим ещё о пространстве в Исламе. Мне кажется, что далеко не случайно в Ваших книгах бытует такое выражение как «архитектурное сознание». Ряд доказательств того, что культура Ислама апеллирует всё-таки к пространству, а не ко времени можно пополнить и примером из музыки: например, мугам отличает совершенно определённый род членного пространственного синтаксиса... У Вас встречается выражение «архитектурное мышление». Вы не могли бы чуть-чуть подробнее его характеризовать?*

ШМ: В последней книге я ещё более устроил эту дефиницию и назвал это «архитектурное мышление» храмовым сознанием. Почему? Мышление работает на уровне образов, а сознание - это имманентная структура человеческого существования. Само мышление, опирающееся на сознание, возникает в Храме. Храм центрирует Бытие человека. Из Храма истекают ценности. Они хранятся в Храме как в скорлупе (и подобно содержимому яйца могут стать, образно говоря, и птенцом, и яичницей). Если дополнить ряд сравнений современными концепциями, то можно сказать и так: вся культура содержится в Храме как заархивированный файл. А потом Вы раскрываете этот файл, и перед Вами разворачивается текст. Вот что такое Храм: это основоположение нашего мышления. Храмовое сознание - это и есть, собственно, культура в сжатом виде. Для демонстрации того, как оно действует, я и модернизировал топологию Аристотеля.

АА: *Если можно, чуть-чуть поподробнее о модернизации топологии.*

ШМ: Аристотель - создатель топики - исходит из того, что диалектика и вообще гуманитарное знание, риторика, - строятся на основании общих мест - топов, топосов. А.Ф. Лосев, комментируя «Топику» подчеркнул, что Аристотель создал топологическую схему развития сюжета. Это означает, что именно взаимодействие выявляемых топологических констант может позволить обнаружить не только собственно сюжет, но внутренние правила построения как отдельной вещи, так и более массивных образований. Из этого следует, что не существует знака отдельно, самого по себе, значение знака выявляется в результате со-положения, взаимодействия окружающих знаков. Не может быть так, что мы берём какую-то картину, и говорим, что вот этот-то элемент что-то означает. И тот, кто сказал это - не прав, поскольку этот элемент может означать что-то только во взаимодействии с другими элементами. Т.о. выявляется новое значение этого целого, не предусмотренное, быть может, даже автором. Эти рассуждения Аристотеля вполне состояли в логической связи с тем, как я себе представлял природу знака. Во многом мне

помогли и рассуждения исследователя культуры и философии Ислама - Мухаммада Аркуна, живущего во Франции. Ему принадлежит честь в обосновании топологии смыслов всего круга авраамических религий. Все эти рассуждения и легли в основу моей книги об архитектуре авраамического Храма.

Именно в авраамическом Храме удалось обнаружить невероятное топологическое взаимодействие разных компонентов, что вместе рождало нечто новое. Мысль о том, что Храм центрирует собой культуру, долгое время оставалась на уровне риторики - центрирует, мол, и центрирует. Однако выяснилось, что идея Храма, пронизывающая культуры иудаизма, христианства и Ислама, имеет очень много общих мест (топосов и топологических рядов). Эти «общие места» могут уходить в тень, и то, что было на переднем плане в иудаизме, в христианстве уходит в тень, но при этом они сохраняют свою актуальность. Они несколько теряют в репрезентативности, но сохраняют актуальность, нужно просто уметь их увидеть. А в Исламе они вновь могут из актуального состояния выплыть наружу, т.е. репрезентироваться. И вот эта игра должна постоянно учитываться. Более того, следует говорить не просто о топике, которая образует форму (формообразующая топика) здесь следует продолжить ряд, ибо существуют ещё и мысле-формы топики, в которых смысл остаётся относительно стабильным, а форма может изменяться.

Выясняется также, что есть ещё топика скрытая, топика пред-смысловая. Это - имманентный план топики, который готов к актуализации и репрезентации. Отсюда и появилось словосочетание храмовое сознание. Т.е. это то сознание, которое основано на взаимодействии во-первых, топологических единиц, во-вторых, оно центрирует не просто храм, но и творческое сознание в целом. Вся культура есть результат топологического развития храмового сознания.

АА: *И в западном научном существуют попытки отойти от жёстких рамок категориальности Аристотеля. Я имею ввиду доводы прототипической семантики. Эта теория трактует значение слова не от объектов действительности, а от способа их концептуализации в человеческом сознании.**

Эта концептуальная изменчивость и Ваши принципы модернизации топологии Аристотеля находятся в одном русле исканий?

ШМ: Есть понятие концепта, которое обозначает содержательность идеи. И эта основная содержательность действительно пробивает себе дорогу сквозь все тернии и преграды. Я утверждаю другое: даже этот понятийный густок способен измениться. Но этот концептуальный густок является собой изначальную смыслоформу: все смыслы таятся в нём. Как, предположим, Моисей встречается с Господом на горе Синай. В числе прочего Моисею даётся прообраз скинии, мишкана, шатра божественного Присутствия. Всевышний предрек Моисею то, что Он будет присутствовать в этом шатре, а евреи будут Ему преклоняться. Т.е. Бог сам для себя по существу

руками Моисея и его племени возводит Храм. Это и былproto-храм. А потом эту скриню (или по-еврейски мишкан) внесли в Храм Иерусалимский. Соломонов храм построен над мишканом. Таким образом, могут менять свои смысловые оттенки в зависимости от ситуации не только концепты и понятия, но и первоисход, если мы условимся, что таковой существует. Я только хочу еще раз предупредить, что поиски абсолютного значения малопродуктивны. Прав был Фуко, когда говорил о «трансцендентном нарциссизме». Трансцендентное значение должно учитываться и ни более того.

Я согласен с теми, кто считает, что ценность знака не может быть оправдана тем, что находится за знаком. Знак имеет свою пластическую форму и свое особенное значение, не равное тому, на что он, по мнению интерпретаторов, указывает. Именно поэтому меня увлекла топика Аристотеля. Ценность вещи определена не тем, на что эта вещь указывает, а тем, какое силовое поле возникает в результате ее взаимодействия с вещами другими, близлежащими и отдаленными, явными и внутренними.

АА: Мне кажется, что это одно из самых существенных проникновений в дух и букву культуры Ислама. Здесь архиважно не отнесение к какому-то прототипу, т.е. не центрирование какого-то родового понятия, а хождение как бы «вокруг», через метафорическое определение (как Вы это отмечаете) качеств: то одно, то другое, то третье, не выходя в центр этого прототипического образца.

ШМ: Культура Ислама, в силу своего неприятия иконичности, не приемлет и тождества, то есть того, на чём стоит христианство. (Кроме письма, о письме отдельный должен быть разговор, потому что действительно, я почти согласен с теми, кто утверждает, что письмо арабское, арабская вязь, она-то почти заменяет икону в христианском понимании). И Богочеловеческой идеи здесь нет. Нет тождества богочеловеческой природы человека и Иисуса. Нет богочеловека ни в земной жизни, ни будущей. Нет подобных изображений, нет принципа тождества. Нет изначальной установки: Маджнун должен изображаться так и не как иначе. Нет такой прототипической фигуры: даже изображения Мухаммада разнятся. Уподобление возникает потом - на излёте культуры, но это уже другое время, другой разговор. А классика не приемлет этих уподоблений.

АА: Пожалуй, самым ярким свидетельством несходства двух мыслительных систем - западной и восточной, является онтологическое различие между суфийской «стоянкой» (макамом) и европейским представлением. По мнению Хайдеггера, само состояние стояния (*im Stand bleiben*), понималось греками как бытие, как присутствие и, одновременно, как пред-стояние и пред-стavление. Стояние предполагает наличие формы, т.е. некой границы, а потому пред-стояние как пред-стavление - это также и самопрезентация, явление видимости: «Слово ... подразумевает узренное в зрителе, зрелище, в чём-то

преподносимое. То, что преподносится, есть соответствующий вид, ... того, что является. Вид какой-либо вещи есть то, в чём она, как мы говорим, презентирует себя, пред-стavляет - в качестве таковой перед нами стоит; то, в чём и в качестве чего она при-стует, т.е. в греческом смысле есть».

Насколько я понимаю, отличие макама от подобного рода представления в том, что здесь, в суфизме акцент делается не на «вещь», а на сам акт «вопросения» (вхождения, созерцания), т.е. подразумевается действенный характер *стояния*?

Я думаю, что в сравнении арабо-исламского понятия *макам* с Хайдеггером и греками ущербно. Вот против чего я постоянно и резко выступаю, в лекциях, статьях, книгах. Нельзя сравнивать виноград и капусту, кита и слона, Рустама из «Шах-наме» и Илью Муромца из русских былин. Подобные сравнения, сами по себе, без дополнительной обработки всегда дадут даже не отрицательный, а нулевой результат. Сравнение должно быть подготовленным.

Макам - это стоянка, некое пространственно-временное целое, в котором оказывается человек. Человек в макаме гость, он следует субъективным правилам обустройства в данном ему макаме. Следовательно, человек никак и никогда не сможет навязать свои условия этому пространственно-временному континууму, будь то ситуация в суфизме или в музыке. Вот Вам ответ на вопрос: человек не может себя манифестиовать и более того; презентировать нечто. На этом пути из макамов человек способен каждый раз приобретать разные личины, маски. Итак, человек в макаме презентирует то состояние, ту маску своего обличия, которую он приобрел именно в этом макаме. Наступит время, человек перейдет в другой макам и все изменится. Вялый и нерешительный вдруг окажется сильным и твердым в своих решениях. А на пути такого человека ожидают и другие состояния. Не человек презентирует себя, а макам презентирует человека. Это различие между Вашим вопросом и моим ответом важно понять.

Занимаясь теорией суфийских макамов, я делал это с одной целью. Я искал вход в Бытие культуры Ислама. Вот одна единственная, центральная тема книги «Искусство и тайна». С этой точки зрения цепь макамов действительно является неким входом в будущее и вопрошанием о нем, ибо вход всегда является вопрошанием, если он корректен. В такой стоянке много движения, статика здесь замешана на динамике. Это - динамичная статика и статическая динамика. Подлинным хозяином, субъектом макамов, их жильцом является Совершенный Человек (Инсан-е Камил), а не просто человек.

АА: Я позволю себе одну цитату из Вашей книги «Искусство средневекового Ирана», 133:

«...в средневековом изобразительном искусстве Ислама - одной из наиболее выраженных, а посему и наиболее ярких рефлексий духа ислама - отсутствовала необходимость в зрительном закреплении облика изображаемых героев. Художник ограничи-

вался только стереотипом, этнографически оформленным и непременно непостоянным обликом персонажей. Стереотипные изображения типа *махруй* (луноликий, луноликая) или сочетание женских и мужских лиц с косами оставались только абстрактными образами, узнать которые без надписи не представлялось возможным».

Таким образом, Ваша заслуга заключается в том, что Вы определили сущностное ядро культуры Ислама. Мне же хотелось подчеркнуть другое: эта установка на стереотип, а не прототип, носит когнитивный характер, а потому, как свойство мышления человека, может вновь вскрыть (стать доминирующей) в каких-то культурных ситуациях. (И тому мы все свидетели. Достаточно вспомнить такое явление в постмодернистской философии и эстетике как симулякр. Но какой разительный контраст выявляется между религиозным трепетом принципа расподобления в Исламе и почти вырожденческой апелляции к стереотипам культуры постструктурного общества!)

ШМ: Это легко говорить, это нужно было всё проработать и часть жизни я этому, собственно, и посвятил. Целью для себяставил взаимоотношение, условно говоря, эстетических программ (условно - потому как эстетика дискредитировала себя), даже не в том понимании, в котором работает В.Бычков, а в том ракурсе, как это делает С.Аверинцев: т.е. это симбиоз космологии, космогонии и онтологии. Различие между принципами изобразительного искусства, по крайней мере, между христианским искусством и искусством Ислама.

АА: Децентрализация мышления в культуре Ислама (апелляция к стереотипу, а не прототипу, принцип расподобления, т.е. позиция интерпретирующего сознания между тождеством и подобием), - не спровоцировано ли всё это генетически особенностями арабской письменности? Я имею ввиду частичную неразделимость смыслового ядра в арабском языке. Например, Вы в своих работах описываете явление редукции. Корневая форма, которая выражается буквально несколькими буквами, в ней не отделены акт предication от акта номинации?

ШМ: Эти несколько букв задают пра-смысл. Они вокруг себя группируют сферу значений. И в зависимости от подстановки тех или иных букв, смысл изменяется. Но слово остаётся тем же. Это семантический корень, определяющий семантику всей сферы, всего шлейфа смысловых обертонов.

АА: Читая Ваши книги, приходишь к выводу, что Ислам - это не только религия и не столько культура, но и способ мышления и что-то ещё сверх того (Даже слово мышление сужает это понятие). Чем же является Ислам для Вас?

ШМ: Во всём мире, кроме России (я имею в виду Западную Европу), слово Ислам пишется с большой буквы, а христианство - с маленькой. Поэтому что Ислам - это понятие, Иудаизм и Христианство - это названия религий, а Ислам - это и название ре-

лигии, и нечто больше того. Вера (иман) занята исключительно транцензусом, а попросту, отношениями между Богом и Человеком, преимущественно по вертикальной оси. Ислам же является мерилом онтологической позиции Человека, преимущественно по горизонтальной оси. Не зря ведь раскинувшееся пространство мира Ислама перебивается уходящими в небо башнями минаретов. А там, где мы издали видим минарет, подойдя чуть ближе обнаруживаем мечеть, дом Бога, место утверждения основ вероисповедания. Если перевести сказанное на язык образов, то можно уподобить Ислам прозрачной пелене, за которой таится вероисповедное начало Ислама. Кстати, образ пелены, вуали постоянно преследует мусульманина даже в его частной жизни. Женщины укрываются вуалью, их не скрывают, а сокрывают от посторонних глаз. Интересно, что и в Европе женщины света стали укрывать лицо вуалью только после знакомства и увлечения европейцев с восточным миром, начиная с романтизма.

Вера (иман) является сердцевиной Ислама, его непоколебимой интериорностью. Соответственно, вера есть лишь часть Ислама, важнейшая, интегральная, предопределяющая, но только часть. Вера, взятая в ее целостности, и есть Ислам, но Ислам - это не только вера. Ислам понятие более общего характера. Вера - это твердое внутреннее убеждение, а Ислам - это внешняя манифестация этих убеждений. Подтверждением этого положения считаются следующие строки из Корана: «Арабы говорят: мы веруем. Скажи: вы не уверовали, а покорились Исламу» (49:14).

Божественно-унифицированного языка у иудеев и христиан - нет, поэтому Откровение - Библия - переводится на разные языки. Можно перевести и Талмуд. Коран перевести нельзя. Коран - принципиально непереводимый текст. Поэтому не стихают споры между умными, образованными переводчиками Корана и их критиками.

Сакральным языком Ислама является арабский язык. Это божественный язык. Именно поэтому с этого языка невозможно перевести.

Ислам - это мировоззрение, основанное на Откровении, это Богооткровенная религия и культура на священном языке.

В средневековые времена такая позиция мало устраивала, и тогда они придумали хадис, приписав это словам Пророка, что арабский - это божественный язык, а персидский - это язык ангелов.

АА: Можно сказать, что эта широта мировидения не помешала Вам отдать предпочтение определённой религии?

ШМ: Я же занимаюсь не философией, а наукой. Философ может отражать в письме мировоззрение. К примеру, Бердяев - он какой есть, такой он и в своих книгах - вспыльчивый, непримиримый, верующий человек. Он должен был уехать отсюда, и он уехал, его выдворили. А я учёный. Я стараюсь смотреть на вещь непредвзято, делаю всё, чтобы увидеть вещь.

Гоню от себя всё, что я знаю.

Сейчас я занимаюсь кошками. Я «убираю» всё, что я знаю о том, какое значение имела кошка в Египте, в Исламе, в Европе, - эти знания могут мешать. Я должен посмотреть и увидеть их совершенно другими глазами, что очень похоже на философию. И быть может в этот момент мои внутренние пристрастия могут проявиться.

А в том, что Вы читали - это и я и не я. И это не значит, что я хороший. Быть может, совсем наоборот. Это может говорить о том, что я двуличен.

Я всегда объяснял студентам: вы не имеете права говорить о том, что это искусство хорошо, а это плохо. Такие оценки недопустимы. «Это мне нравится, это мне не нравится», - вот позиция. И очень часто бывает, что эти оценщики исчезают, их нет, а то, что они называли плохим - остается и радует людей, которые считают это хорошим.

Я занимаюсь поэтоманией искусством. Законами управления искусства, законами того, как это искусство делается - риторикой, этикой. Вот эти вещи в поле моего зрения. Я хочу написать книгу, - не знаю, хватит у меня сил на это, - «Универсальная поэтика искусства» - то, что начал делать Александр Николаевич Веселовский, но не закончил. Это большая работа. Всё что я делал до сих пор можно назвать подготовительной работой, это подготовительные книги, подготовительные статьи, но я ещё не готов.

АА: Чуть ранее Вы говорили о том, что изучаете принципы построения вещи, а не то, что она означает. Мы уже знаем, что «означать» одна и та же вещь может в корне противоположное в разных культурно-исторических ситуациях.

И тем не менее, Вы никогда не задумывались над тем, что «поиски принципа построения вещи» - это всего лишь этапы Вашего её постижения?

Мне кажется, что нельзя даже гипотетически забыть (или намеренно отбросить) всё, что знаешь. Ведь сам процесс познания вещи имеет своим результатом то, что изменяется не вещь, а наше отношение к ней, наша информация о ней, наше осмысление её. Как говорил Витгенштейн: «Интерпретировать - значит сравнивать с чем-то». Шкала сравнения всё время в нас присутствует, она у каждого своя. И разве процесс познания не связан напрямую с развитием и формированием нашей концептуальной системы?

ШМ: В том числе. Чем больше мы знаем о вещи, тем больше проявляется оперативных возможностей работать с ней. Но знания даёт сама вещь. При этом человек должен быть подготовленным для того, чтобы разговаривать с вещью, чтобы не навязать вещи своё достаточно ограниченное понимание этой вещи. Это важно. Особенно этим грешат люди, которые близки к науке, не профессионалы, а находящиеся как бы около. Эти люди не всегда понимают, что наши знания ограничены. Они были ограничены всегда. Вещь остаётся. Её самоценность и самобытность остаются при ней всегда. Например, Бодрийяр, кни-

га которого «Соблазн» лежит сейчас передо мной на столе, резко возражает против знаковой теории. Он возражает против того, что значение вещи определяется тем, что лежит по ту сторону вещи. (Это то, на чём, собственно, стоит психоанализ). Бодрийяр утверждает, что речь должна идти о соблазне. Положим, горячее соблазняет холодное, а не противостоит ему. Мужское соблазняет женское и наоборот. И на пересечении этих отношений и рождается значение. Оно не запрограммировано - его нужно увидеть, почувствовать.

АА: Шариф Мухаммадович, Вы говорили, что отбрасываете всё, что Вы знаете о кошках, чтобы увидеть её такой, какая она есть..., а если она не захочет Вам показаться? Из Вашей же последней книги видно, что существует как бы двуединый процесс в той духовной связи, что устанавливается между «вещью» и взыскивающим. С одной стороны, Вы на неё смотрите, с другой стороны - она Вам открывается...

ШМ: И тут важным ключом является вопрос. Всё зависит от того, кто спрашивает и как спрашивает. Простой пример: у одних следователей не получается разговор, а другой следователь работает с человеком совсем чуть-чуть, но узнаёт все, что ему надо. Я знаю женщину, если ей что-то необходимо узнать, она начинает беседу совершенно на другие темы. И во время этого разговора, она узнаёт всё, что хотела. Это прирождённое.

АА: (Это не я...)

ШМ: Это означает, условно говоря, следующее: задаёшь вопрос о яблоке, а получаешь ответ о груше. Человек, (а в моем случае - вещь), должен сам рассказать то, о чём его не спрашивают.

А я вырабатываю в себе эти навыки. У меня нет этого дара. Я импульсивен. Но сидя за столом, я себя стремяжу, я начинаю обкладывать вопросами вещь, тревожу её.

АА: Это всё понятно на метафорическом уровне, если это касается проблем культуры, проблем искусства и т.д. Но когда это касается кошки? - я не знаю...

ШМ: Она ничем не отличается от всего другого. Я писал большую работу о птицах. Она вошла в мою последнюю книгу - «Искусство и тайна». Я задавал вопросы птицам. Мне попалась персидская миниатюра, где множество птиц - 13 или 14. Там были утки, горлицы, сокол на руке, перепёлка, соловей и т. д. И я провёл такое расследование, почти детективное.

АА: И всё-таки эта глава о птицах в контексте определённой культуры. Сейчас нечто аналогичное по отношению к кошкам будет?

ШМ: Нет, кошка меня интересует как таковая. Она ничем не отличается от всего другого. Здесь дело не в количестве знаний, важно - качество вопросов. Кораническое выражение «язык птиц» - это тайный язык, язык посвященных, после Фарида Аттара птичьим языком стали называть язык суфии. В данный момент мне важно понять тайный язык ко-

шек. Понятно, что добиться этого историко-культурными методами не удастся. Ведь понял же Жак Лакан, о чём говорили, обращенные в свиней друзья Одиссея. Почему же нельзя понять тайный язык кошек?

АА: У Вас дома есть кошка?

ШМ: Нет, спорадически бывают, я даже сказал бы, забредают. Их никто не зовет, они заходят сами и о чём-то говорят именно со мной, не обращая внимания на домашних. Я хочу понять - о чём. Я бы не хотел об этом пока говорить, потому что говорить пока не о чём. Может быть, она даже и не получится. Не знаю, пока я только приступил.

АА: В таком случае я благодарна Вам за оказанное доверие. Должна сказать, что Ваша откровенность греет самолюбие: Вы пошли на этот разговор со мной о том, о чём пока ещё не знает...

ШМ: Проговорился, что называется...

АА: Но это не моя заслуга.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Например, классическая теория утверждает, что категория, кроме четко очерченных границ, обладает устойчивым набором свойств, обязательных для всех предметов (понятий), под ней подводящихся. Когнитивная семантика исходит из того, что порождающие значения интеллектуальные процессы (в восприятии людей) едины для всех языков мира. Человек при осмыслении действительности выделяет прежде и чаще всего центры категориальных сетей. Это свидетельствует о знании говорящим родовых характеристик, знании тех условий, при которых тот или иной объект можно отнести к получившему наименование классу объектов.

Для того чтобы провести границу между птицами и всеми остальными живыми существами, необходимо знать, что у птиц есть крылья, они летают, кладут яйца и т.д. (Исходя именно из этой особенности человеческого восприятия «воробей» в обыденном сознании «более» птица, нежели «курица»). Таким образом, в когнитивном понимании прототипа аристотелевская категория занимает место понятийного ядра, в то время как родовые признаки (они - то и называются прототипическими) носят изменчивый характер. Поэтому главное отличие категории от прототипа заключается в том, что последний включает в себя социокультурный пласт значения: знания определённой среды, веры, вкусовые и стилевые привязанности эпохи и даже стереотипы ошибок и заблуждений. Лучше всего разницу в подходе к осмыслинию действительности между Аристотелем и прототипической семантикой определил Дж.Лакоф: «Классическая теория категорий не является когнитивной теорией, эта теория рассматривает отношения между реали-

ями естественного мира, но не рассматривает того, как человек рассматривает мир».

2. Попытаемся обосновать, почему стереотип не несёт здесь никаких отрицательных конnotation.

Начиная с Аристотеля было принято считать, что акт отнесения к роду предполагает не только указание на объект, но и на его существенные свойства. («Философы... признают родом то, что оказывается при указании существа <вещи> о многих и различающихся по виду <вещах>»). Но XX век перевернул многие привычные, казалось бы, незыблемые представления. Выяснилось: для того, чтобы верно (истинно) идентифицировать род предмета (явления), не обязательно дифференцировать все родовые признаки на существенные и несущественные. Одним из первых философов, которому удалось приблизить понимание процесса смыслообразования через связь имен естественных классов с принципами действия концептуальной системы, оказался Г.Патнэм, представитель американского крыла аналитической философии. В своей работе «Значение «значения» (The Meaning of «meaning») он ввёл понятие стереотипа - условной, часто неточной идеи, которая содержит минимально необходимый для употребления имени естественного рода объём знаний об объектах соответствующего ему класса.

Стереотип - стандартизированное описание типичных признаков данного вида: «Главные признаки, включённые в стереотип, как правило, выступают критериями, т.е. в обычных ситуациях они являются способом установления принадлежности той или иной вещи к данному виду... Не все критерии, используемые лингвистическим сообществом как неким коллективным телом, входят в стереотип; в некоторых случаях стереотипы могут быть довольно слабыми. Так, для меня (если только я не являюсь нетипичным носителем языка) стереотип вяза - это стереотип обычного листопадного дерева. Эти признаки действительно образуют необходимое условие принадлежности к данному виду.., но их явно не хватает для распознавания вязов. С другой стороны, стереотип тигра позволяет распознавать тигров (если только они не являются альбиносами или если не имеет места ещё какой-нибудь нетипичный случай), и стереотип лимона обычно позволяет распознавать лимоны. В крайнем случае стереотип может содержать один лишь маркер: стереотип молибдена может указывать только на то, что молибден - это металл» (2, 182).

По теории Патнэма экстенсионал (денотат, объём языкового выражения) выводится не из знания какого-либо необходимого и достаточного количества свойств представителей родов, а из факта распространённого употребления терминов. (Не в этом и таится ещё одна интеллектуальная перекличка - сквозь толщу веков - с теорией Имён Ибн

ал-Араби?). Согласно гипотезе этого философа, термины естественных родов подобны в своём «поведении» не определённым дескрипциям, а индексикалом (indexical words) - словам вида «я, ты, он», референция которых зависит от обстоятельств их употребления. Поэтому можно сказать, что термины родов жёстко закреплены и смыслнесущи по отношению к конкретному месту. Чтобы интерпретировать такой термин как «вода», мы должны знать не только то, на какое вещество этот термин указывает, но и время и место (ситуацию) употребления этого термина. Патнэм не сводит значение термина к экстенсионалу. Для него значение представляет собой многоярусный «вектор», отражающий различные аспекты употребления данного термина: «То общее, что имеется у всех правильных употреблений, составляёт относительно устойчивое «ядро» значения, служащее центром сближения сходных признаков («конвергенции») для всех исторически изменяющихся значений данного термина».

P.S. Для Шарифа Мухаммадовича.

Открою небольшой секрет: все мои вопросы были сформулированы таким образом, чтобы Вы в контексте беседы дали ответ - почему суфизм называют философией постмодернизма? Мне хотелось, чтобы само содержание «интервью» ответило на этот вопрос. А потому прилагаю таблицу, остав которой изначально присутствовал в моём сознании, но окончательно оформился только в результате нашего разговора.

Культура Ислама и постмодернизм

Возможные параллели

1. Многосмысленность. Установка на интерпретируемость.

2. Пространство, а не время.

Архитектоничность всего: искусства поэзии, Квантитативность синтаксиса в мугаме Приоритет в мышлении логических форм Ризома - явно пространственное понятие, несмотря на внешнюю расраспластанность и путанность

3. Концептуализация языка и культуры.

Апелляция к Слову, а не к миру. Апелляция к Тексту, (не реальность, а интертекст), цитатное мышление⁴. Приоритет интенсионалов имеет последствием ещё один важный показатель:

«Критичность» отношения к Именам, которые не выражают сути. «Вещь» может быть переназвана. Родовые понятия - всего лишь термины, значение которых зависит от места и времени употребления. (Патнэм). «Плавающее» означающее. (Лакан)⁵. Децентрализация, вызванная приоритетом

мыслительной позиции между предикацией и номинацией.

Не тождество и уподобление, а расподобление. Не прототип, а стереотип. Обилие таксономических эффектов в поэзии. Понятие симулякра в философских штудиях Делёза, Бодрийара, Батая и т.д.⁶. Многосмысленность, вызванная изначальной установкой не на категориальность, а на ситуативность мышления.

Относительность, дополнительный характер всех дефиниций в философии и теодицеи. Вторичная номинация. Эффект «двойного» прочтения в поэзии, когда один образ отсылает к двум мирам - к тексту Корана, хадисам и к реальности. Фреймовое строение мыслительного мира. Вторичная номинация. Поэтика и эстетика «возможных миров». Одновременное сосуществование разных потенций развития сюжета. Основной закон аристотелевской логики - закон исключения третьего (высказывание может быть либо истинным, либо ложным) - здесь не срабатывает. Например, выражения возможно, он ушёл возможно, он не ушёл (как бы, может и т.д.) не противоречат друг другу.

7. Многоязычие.

Обязательность вербальных пояснений в искусстве миниатюры, и симбиоз Слова и архитектуры в Храме. Инструментальный театр, в котором взаимодействие искусств осуществляется не на видовом уровне (как в «старых» балетах и опере), а на языковом, когда музыка начинает «говорить», в слова естественного языка низводятся до фонологических эффектов.

P.P.S. Для читателей.

Вспоминаю период работы над этим интервью. Июль 2001. Раскалённая Москва, (ощущение пребывания в пекле усугублялось тем, что почему-то встречались в два часа дня), плывущая перед глазами от жары станция метро «Кузнецкий мост», рядом с которой находится Институт Востоковедения... Долгие разговоры, а потом - по первому прочтению материала - обоюдное согласие написать, всё, что хотели сказать, но не получилось, ввиду сложности теоретических посылок. Поэтому жанр работы точнее можно было бы определить как некий постмодернистский симбиоз эпистолярного диалога (отсюда и закономерность появления постскриптузов), только к концу плавно смодулировавшего в беседу.

Самый любознательный из читателей может после ознакомления с таблицей новым взглядом окунуться в интервью. Самый проницательный - и без этой интеллектуальной подсказки, конечно же, поймёт, насколько преходящи и вторичны все современные интеллектуальные изыски, которые меркнут перед духовным космосом Человека и культуры Ислама.

Анна АМРАХОВА

ШЕХИНА И САКИНА

Ритуальное паломничество

и динамический образ Храма

(глава из книги)

Шариф ШУКУРОВ (Россия, Москва)

В этой главе мы остановимся на ритуальном путешествии, паломничестве к Храму. Храм не может существовать без Пути к нему, без этого он пуст, одинок и беспомощен. Не существует земного и даже небесного Храма без Пути к нему. Оставшись же в одиночестве (если предположить такое), земной Храм, сохраняя в незыблемости свои вертикальные, трансцендентальные связи, лишается не менее существенных для его жизнедеятельности связей онтологических. Главное, что он теряет в этом случае, это - человек. Ведь человек на своем жизненном пути должен когда то остановиться, обдумать пройденное, задуматься. На его пути встает Храм. В Храме человек находит упокоение своей души. Однако Храм возникает на пути человека вовсе не для того, чтобы остановка казалась ему местом отдохновения или неким препятствием, человек, идущий к Храму, начинает свой новый Путь уже в Храме. Поэтому упокоение человека в Храме обманчиво, на самом деле оно обладает изрядной долей динамики, движением к обретению все новых и новых ценностей. Именно по этой причине выше мы сказали, что Храм это место, где Бог как таковой встречается с Человеком как таковым.

Выраженное антропоморфное и антропоцентрическое начала Храма выводят человека из состояния незыблемой задумчивости, придает ему должный статус *присутствия* и динамики, актуализирует, а затем презентирует его многочисленные и многообразные связи с миром бытия и инобытия. Паломничество является одним из условий жизненности, обновления Храма, активной, динамичной памяти о нем. Но вместе с тем, Путь к Храму обладает своей собственной энергетикой, смыслом и значениями. Достаточно только напомнить, что одним из эпитетов Иисуса Христа было имя Путь. А центральным значением Дао так же является понятие космического, а потому и нескончаемого Пути. Нижеследующее будет посвящено теории Пути в определенном аспекте. Путь, о котором будем говорить мы, парадоксальным образом не длится во времени. Оно составлено из отдельных отрезков времени и пространства, но значимо оно как совокупное и целостное одно движение. В этом смысле такое движение утрачивает свое земное измерение временем, а вовлекается в принципиально новый космический круговорот. Паломничеством управляет не частная воля конкретного человека, а воля универсальная, воля как таковая.

В Исламе это положение эксплицируется тем, что паломничество к центральному Храму в Мекке входит в число пяти столпов веры. То есть воля верующего к совершению паломничества предопределена свыше, она, в понимании исламских философов, универсальна.

В силу всего сказанного можно, однако, сказать и следующее: Путь к Храму обратим, обратный Путь паломника вводит Храм в пространство его распространения, а, следовательно, сообщает ему полноценный онтологический статус. Назначение Храма, тем самым, состоит в стягивании пространства. Так возникают предпосылки суждения о том, что вся земля явлена Храмом. Храм центрируют мироздание, и он же объемлет его (см. подробнее об этом Гл. 6).

Паломничество отлично от простого путешествия, и все же в обоих случаях, если то и другое не бесцельно, и при внимательном рассмотрении мы сталкиваемся с формально сходными измерениями Пути. В древности и средневековье в путь отправлялись с охотой, поскольку многомерность и телеологичность любого дальнего путешествия существовали нераздельно. Путь вне зависимости от его конкретных целей всегда уводит в будущее. Послушаем, например, что говорит о не бесцельном путешествии К. Леви-Стросс: "Обычно под путешествием понимают перемещение в пространстве. Этого недостаточно. Каждое путешествие одновременно вписывается в пространство, время и в социальную структуру. Любое впечатление поддается определению только путем его взаимного соотнесения с этими тремя осьми, а поскольку пространство само по себе имеет три измерения, то, для того чтобы составить о путешествии адекватное представление, потребуется, по крайней мере, пять измерений". Леви-Стросс обладал громадным опытом внешних и внутренних путешествий для того, чтобы столь уверенно говорить о проблеме. Поскольку мы предпринимаем не простое путешествие, то на этом Пути мы должны быть готовы обнаружить и те измерения, о которых говорил Леви-Стросс, и то, что составляет специфику именно ритуального Пути к Храму.

МАХМАЛЬ

В центре нашего внимания окажется явление, лежащее в фокусе храмового сознания со времен Первои иерусалимского Храма, утратившее свое значение с разрушением Второго Храма и восстанов-

ленное в полном объеме только с приходом Ислама. Практика ежегодного трехразового паломничества к иерусалимскому Храму получила статус ритуальной необходимости в силу убежденности в том, что только в Храме располагалось *место-пребывание*, буквальное *место-присутствие* Бога. Само же приближение к Иерусалиму означало приближение к Богу и вступление в Его непосредственные чертоги. Ветхозаветные строки говорят о том, что по сути эсхатологическое движение верующих к Храму означает единство не только Израиля, но и всех народов. Уже во времена Давида устремление к Богу и еще не отстроенной, но чаемой святыни облекалось в форму *поисков Храма*: «Не войду в шатер дома моего, не взойду на ложе мое / Не дам сна очам моим и веждам моим дремания / Доколе не найду места Господу, жилища Сильному Иакова /.../ Пойдем к жилищу Его, поклонимся подножию ног Его / Стань, Господи, на *место покоя* Твоего, - Ты и ковчег могущества Твоего» (Пс. 131:4-8). Мотив отсутствия внутреннего покоя в поисках *места Храма* - покоя Бога - и ковчега Завета не надо забывать, ибо мы еще вернемся к этим же мотивам, но уже в другой связи. С мотивом паломничества семантически сближается и другой концепт: странничество: «Странник я на земле; не скрывай от меня заповедей твоих» (Пс., 118:19). Паломничество/странничество к Храму - это не просто многотерпкий труд и духовный подвиг, но это и процесс поисков *места святыни*. Обретение *мишкана* Моисеем и всем народом Израиля только усилило этот процесс: *мишкан* останавливался только там и тогда, где и когда замирало в покое сопровождавшее его облако - знак божественного присутствия и трансцензуса. Паломник пребывает в поисках на пути Учения, целью же пройденного пути оказывается *место покоя* Всевышнего, что на самом деле означает преодоление онтологии Пути и вхождение в сферу принципиально нового трансцендентального пространства. Храм обретается в Пути и это обстоятельство очень важно для экспликации закономерностей храмового сознания в ветхозаветных текстах. Ведь именно так - на пути - был найден Иаковом Храм, названный им Бэйт-Эль (Дом Божий) (см. Гл. 2). Еврей - не только исторически, но и в метафизическом смысле - паломник, пребывающий на своем пути в поисках и ожидании завета и храмовой святыни. В Ветхом Завете неоднократно дается понять, что все скитания евреев по чужбине являются своеобразным паломничеством, ожиданием, предуготовлением и поиском святыни на иерусалимской горе: «И будет в тот день: вострубит великая труба, и придут затерявшиеся в ассирийской земле и изгнанные в землю Египетскую, и поклонятся Господу на горе святой в Иерусалиме» (Ис. 27: 13).

С приходом и утверждением христианства традиция паломничества к центральному Храму общине не была утрачена, но в значительной степени понизилось ритуальное значение этого явления. Целый ряд причин способствовал тому. Ведь теперь Бог,

илицетворявший собой Церковь и Храм, во-первых, пребывал вместе с верующим, где бы тот ни находился, во-вторых, Рим, а затем и Константинополь, подчеркнуто замещая собой место Иерусалима, ослабили и, буквально, дезинтегрировали внимание к Святой Земле и Иерусалиму и, в третьих, появление множества Новых Иерусалимов с воссозданием надлежащей топографии Св. Земли способствовали росту центробежного чувства в сознании верующих. Верующему не было нужды отправляться в далекий путь, ибо Новый Иерусалим всегда оказывался столь близко, чтобы полностью удовлетворить все его чаяния. Кроме того, известны многочисленные примеры воспроизведения уменьшенных копий храма Гроба Господня и/или ротонды Воскресения или эдикулы далеко за пределами Иерусалима и Святой Земли (илл.). Такие копии возводились как внутри храмовых сооружений, так и за их пределами. В некотором смысле Храм Гроба Господня не просто находился, а пребывал там, где возникали его очертания и формы. До нас дошли и прямые запреты на паломничество в силу того, что долгое отсутствие паломника влечет за собой различные формы праздности. Новгородскому архиепископу Нифонту (1130-1156) поступил вопрос от поместного священника о допустимости его запрещения паломничества в Св. Землю: «Идут в сторону Иерусалима к святым местам, а я, напротив, запрещаю, не велю идти. Это запрещение мною было установлено недавно, не согрешил ли я, владыко в этом...». Ответ архиепископа был таков: «Ты поступил очень хорошо, поскольку ходят для того, чтобы в праздности есть и пить, а это тоже зло, которое надо запретить». В свою очередь, западная Церковь для тех, кто по разным причинам не мог отправиться в паломничество, устраивала в готических соборах символический Путь в Иерусалим. Этот Путь выкладывался в виде лабиринта на полу и назывался *Le chemin de Jérusalem*.

Обязательная для иудеев религиозно-этическая дисциплина паломника, дисциплина плоти (страдания, отсутствие покоя и лишения во время паломничества) и дисциплина духа (устремление к месту святыни и центру мироздания) были ослаблены, почти сведены на нет. Но, вместе с тем, в христианстве возрастает роль духовного подвига - странничества, функции странника предельно трансцендируются: странника не вмещает мир и Храм земной, ибо странники суть люди Божии, страннику подобает молчать, ведь *молчание* - знак отстраненности и осраненности, странник зрит в мир запредельный, цель его поисков *внемирна*.

Следовательно, есть основания говорить о концептуальной *вездесущности* храмового Центра и его *внемирности*, обостренном чувстве трансцендентного начала в храмовой теологии христианства. Новые Иерусалимы - это мультиплексия сокрытого и *вездесущего* Небесного Иерусалима, формопоявление интра-религиозных представлений о потаенности эсхатологической парадигмы храмового сознания. И,

вместе с тем, Небесные Иерусалим, а в целом и все храмы, построенные, согласно метрическим и нумерологическим принципам апокалиптического описания, являются иконно-архитектурными образами, различающимися иконографически, но передающими один и тот же новозаветный канонический прототип. Так появился новый тип стратегии паломничества, отличный от прежнего иудейского.

Ситуация изменилась с приходом Ислама. Ежегодное паломничество (*хаджж*) в Мекку к Заповедной мечети (Харам) и Каабе входило в число пяти обязанностей каждого мусульмана. Каждый год в установленный месяц Зу-л-Хиджжа миллионы мусульман со всех стран света устремляются в Мекку. Если человек совершает полноценный *хаджж*, он должен во время своего путешествия непременно посетить и Медину - место погребения Мухаммада во второй по степени святости мечети Ислама (см. Гл. 4). Существует даже специальный термин с обозначением двух заповедных святынь - Харамайн. Во время совершения *хаджжа* воссоздается динамический образ Храма, в отличие от статичного образа, с которым человек сталкивается каждодневно (см. об этом ниже и в Гл. 6). Это немаловажное обстоятельство подчеркивает завершительная традиция семикратного ритуального обхождения (*таваф*) вокруг Каабы. Сам реликварий-святилище при этом должен оставаться по левую руку от паломника. Поскольку паломники пребывают к мекканской Мечети ежедневно, если не сказать ежечасно, то процедура движения к Каабе и совершение *тавафа* происходит беспрерывно. Ислам предельно обострил идею паломничества, радикализировал ее. Но не только паломничество и *таваф* характеризует то, что мы назвали динамическим образом Храма. Проблема многое более глубока и интересна. Заметим только, что нижеследующее изложение, касаясь почти исключительно исламской традиции и, на самом деле, восстанавливающая внутренний смысл (*Sinn*) паломничества к Храму, призвано пояснить аналогичные процедуры в других авраамических традициях, глубинный смысл которых остается недостаточно проясненным.

Начнем мы с одного обычая, возникшего довольно поздно в XIII в. (1276 г.) во время правления мамлюкского султана Байбарса. В Мекку во время ежегодного паломничества стали отправлять шатер, сший из дорогих тканей и украшенный драгоценными камнями, так называемый *махмаль* или *махмиль*. Существуют основания полагать, что этот обычай уходил корнями в ранние времена арабского язычества. Древние арабы переносили своих богов в специальных ящиках на носилках. Сказав это, мы вновь напоминаем, что любое явление в особенности сакральной культуры имеет свои корни.

Небезынтересно, что, как правило, в качестве *махмала* использовался женский шатер, что в который раз заставляет нас вспомнить о роли женского начала в теологии Храма (более подробно о женском начале в храмовой теологии см. Гл. 6). Не менее при-

мечательно, что вместе с *махмалем* в путь уходила и очередное покрывало (*кисва*) для Каабы. *Махмаль* отправлялся в составе каравана паломников и из других мест мусульманского мира - из Ирана, Сирии, Йемена, Магриба и османской Турции. *Махмаль* по-коился на верблюде во главе всего каравана паломников и наделялся несомненными сакральными функциями, смысл которых утрачен.

Факт отсылки *махмала* в Мекку, засвидетельствованный в достаточно позднее историческое время, тем не менее, прямо связан с истоками храмового сознания и появлением Храма. Это обстоятельство важно для нас очередной генерацией исходной идеи паломничества, т. е. дополнительным развертыванием смысловой структуры родового топоса храмового сознания Ислама. Поэтому для более глубокого понимания феномена *хаджжа* важна не только исторически-генетическая преемственность, но и собственно мусульманская генеративная разработка идеи паломничества к Храму.

Согласно позднему, но довольно пространному описанию *махмала* Э.У. Лэйном, внутри *шатра-махмала* помещался ларец со списком Корана (в виде свитка или книги). Устройство *махмала* вновь отсылает к хорошо знакомым нам параллелям: таковой являлась Моисеева скиния с хранимой в ней ковчегом Завета. Но, вместе с тем, довольно позднее появление в Исламе украшенного драгоценными камнями шатра с ковчегом Писания должно напомнить и эсхатологические представления мусульман о небесном прообразе Каабы в виде шатра. *Махмаль* вместе со скрытым от взора ковчегом Писания, будучи точной репликой прототипа Храма, возглавляет паломничество к земному Храму, символически воспроизводя и концентрируя каждодневные обращения мусульман в сторону Заповедной Мечети и Каабы. По своему существу молитва, формально обращенная в направлении стены *киблы* мечети, а по существу к Каабе, есть концентрированная, духовная форма паломничества, интровертированный вариант реального паломничества. Пояснения одного из известных суфийских шайхов о значении слова *хаджж* хорошо иллюстрируют сказанное: «Знай, что смысл слова *хаджж* в арабском языке означает устремление к всеобъемлющему значению ('ила-л-итлак), а в *шиариате* - это особое устремление к дому Бога Все-вышнего и Пресвятого, а в *хакикате* - это также устремление, но устремление к Все-вышнему и Пресвятому Владыке дома». Глубинный *хаджж*, сохраняя внутреннюю динамику движения, не предполагает, однако, реального движения к месту Присутствия, заменяя это внешне недвижным устремлением к собственно божественному Присутствию.

В истории отсылки *махмала* к Каабе отмечается один чрезвычайно интересный эпизод, к описанию которого мы перейдем чуть ниже. Для предварительного прояснения этого эпизода нам необходимо вновь возвратиться к генетическим связям идеи паломничества к Храму с иудаизмом. Теменология

иудаизма неотделима от талмудического (вне-бблейского и пост-бблейского) понятия Шехина (Шхина) - незримого божественного Присутствия и Славы Господней в миикане Моисея в образе облака, иерусалимском Храме и в небесном Граде в видении Иезекииля. Именно Шехина олицетворяет собой *мудрость Шломо* (Соломона), т. е. априорно связана с началами храмового сознания, и патронирует даже сексуальную жизнь человека. Божественная Слава избирает местом своего постоянного пребывания внутреннее пространство Храма, означая собой присутствие и, что немаловажно, место-присутствие Яхве. А другими словами, это местоприсутствие или утверждение Яхве является *активным* присутствием, Он присутствует там, в том месте, где возникает необходимость в Его созидающем присутствии. Вся история еврейского народа связывается с незримыми или более заметными «действиями» Творца. В период египетского плена эти действия были не так заметны, во время вавилонского плена они проявились более явно через Тору, а в Первом и Втором Храмах при посредстве Шехины эти действия нашли свое проявление в форме чудес. Храм - идеальное место-присутствие Шехины, яви Творца. Согласно пророчеству Иезекииля, возрождение Храма является по своему существу возвращением Славы Господней (Иезек., 10:18-19, 11:23). В кабалистике Шехине придается серьезное значение - она контекстуально и нумерологически связывается с такими реалиями как Синай, Тора, божественное имя Элохим.

Но, если в книгах Ветхого Завета понятие божественного присутствия преимущественно связывается со словами Слава Господня и образом облака, то уже в Коране иудеям говорится: «Знамение Его власти в том, что придет к вам ковчег, в котором Сакина от вашего Господа» (2:24). Речь ведется, конечно же, о прежней Шехине, но, как мы увидим, в несколько более расширенном контексте исходного значения. Само слово *сакина* происходит от арабского корня **СакНа** со значениями быть в покое, присутствовать, обитать, жить. Семантическое поле этого слова представлено в Коране довольно широко и охватывает, кроме ковчега с Заветом, такие реалии, как «сердца верующих» (48: 4, 18), т. е. Сакина увеличивает в людях веру; пророка Мухаммада и «Слово богоизненности» (9: 26, 48: 26). При всей контекстуальной широте словоупотребления, очевидно, что понятие Сакина связано в Коране с реалиями максимальной духовной насыщенности - ковчегом Завета, сердцами верующих, верой, пророком Мухаммадом, божественным Словом, - являясь знанием божественного Присутствия (власти, покоя).

В связи со сказанным наибольший интерес вызывает кораническая сура «Ал-Фатх» (Победа). Провозглашена она была после дипломатической победы Мухаммада в Худайбийи (близ Мекки) над курайшитами в результате попытки Пророка совершил первый хадж из Медины в Мекку в 628 г. Сура «Ал-Фатх» по праву могла бы быть названа и сурой «Ас-

Сакина», поскольку в небольшом по объему тексту (29 аятов) слово *сакина* встречается три раза (из шести упоминаний в Коране). «Явная победа» (фатх мубейн) была одержана в результате «нисхождения Сакины» в «сердца верующих» и на Мухаммада: «...и Бог низвел Свою Сакину на Своего посланника и на верующих и сделал неотлучным для них Слово богоизненности, и они имели право на него и были достойны его» (48: 26). Следует также упомянуть, что Мухаммад, несмотря на то, что по договору с курайшитами хадж из Медины в Мекку должен был состояться через год, тем не менее, отправил необходимый для совершения хаджа обряд: обрил голову и заклад жертвенных животных. Символически хадж был все-таки совершен и историческая победа над курайшитами, т. е. достижение договора с ними, не могла затенить победы явной, победы Мухаммада над многобожниками и достижения поставленной Пророком цели - совершение хаджа в Мекку. Об этом говорится в суре «Ал-Фатх» и именно на это указывает первый же ее аят: «Воистину, даровали Мы тебе явную победу».

В другой суре «Ат-Таубат» (Покаяние) о Сакине говорится в связи с этими же событиями (9: 26, 40), но предшествуют аяту с упоминанием Сакины рассуждения о том, что многобожники не должны *созидательно присутствовать* в мекканских мечетях Бога (йамуру масаджида-л-Лахи) (9: 17-18). Понятие *созидающего присутствия* передается в Коране словом *йамур(ун)*, в основе которого лежит глагол 'амара со значениями населять, жить, строить, заселять, окультуривать, наполнять светом, достоинством. Созидающая и особенно строительная топика глагола включают в себя и отлагольные существительные *'имарат* (строительство, архитектурное здание), *мимар* (строитель, архитектор), а также слово предельно совпадающее с темой нашего разговора - *'умрат* (умра, малый хадж). Слова *'йамуру масаджида-л-Лахи* И. Ю. Крачковским уверенно переводятся, на первый взгляд, неожиданным - «оживлять мечети Аллаха», что предельно далеко от серьезных русских переводов (у Саблукова - невыразительное *посещать*, у Османова - компромиссное *бывать и находиться*). Учитывая этимологию слова *йамур* и весь круг коннотаций, а также то, что буквально через несколько аятов и в этом же содержательном и синтагматическом контексте говорится о Сакине, то перевод И.Ю. Крачковского оказывается наиболее ответственным и самым предпочтительным. Знаток Корана прекрасно понимал, что в данном случае можно говорить не просто о посещении или нахождении в мечетях верующих, но прежде всего и по преимуществу, действительно, об оживлении, обновлении, обустройстве, восполнении духовных сил, на-полнении мечетей сердцами верующих, сердцами, в которых покоится Сакина. Наиболее точным а, впрочем, и буквальным русским эквивалентом этого арабского слова с пояснением его неоднозначности напрашивается слово *на-полнять* в

том значении, которое ему придал И.Ю. Крачковский и вытекающего из сложившейся контекстной ситуации словоупотребления.

Слово не должно переводиться, согласно его ближайшему грамматическому значению, но, перевод его обязан учитывать всю этимологическую неоднозначность, непременно в контекстной и более широкой синтагматической, и, что немаловажно, ситуативной заданности. Необходимо отдавать себе отчет в том, что мы сталкиваемся не со значением одного слова, а с контекстным употреблением слов и понятий, смысловой конструкцией, составляющей которой являются, как исторические события, так и их сакральная подоплека. А в целом можно и надо говорить о существовании широкого контекстного поля, в пределах которого конкретное грамматическое значение слова наполняется многое более емкими значениями. Именно в этих условиях поисков более глубокого и контекстного смысла слова В.Н. Топоров предлагает говорить о «транс-семантике» и «метафизической этимологии», ведущими поиски на уровне запредельности узкого значения слова в его контекстном (синтагматическом, текстовом, культурном) и мотивационном окружении. Для нас же важным во имя уяснения глубинного значения коранического словоупотребления остается, во-первых, собственно историческая ситуация преуотовления Мухаммада и его сподвижников к хаджсу и входу в мечети, во-вторых, близкая контекстно-ситуативная связь этого слова с понятием Сакина. Знаменательно также и то, что в Коране для этого выбрано далеко не случайное, очень емкое и предельно точное слово. Попутно отметим, что все сказанное имеет прямое отношение к мечети, не к зданию, постройке, а понятию, обладающему устойчивыми транс-семантическими признаками.

Исторический и религиозный контекст упоминаний слова Сакина позволяет значительно расширить семантическое поле этого слова-понятия и связать его непосредственно с хаджжем (и, как мы видели, имплицитно со словом умра), паломниками и, что особенно важно, с мечетями (*масъ?джид*). Храмовое сознание Ислама, обязанное своим появлением понятию Сакина, во многом обогащается проблемой антропологического плана - вместе с низведением божественного Присутствия/Покоя в сердца верующих рождается *новый человек*, человек Ислама: «... и Он узнал, что у них на сердцах, и низвел на них Свою Сакину и дал им в награду близкую победу» (48: 18).

Новый человек Ислама - это человек творческого, созидающего плана, человек-строитель, человек новых культурных горизонтов. Новый человек Ислама - это строитель и архитектор одновременно. Его присутствие в мечетях, а прежде всего в Заповедной Мечети должно быть активно, исполнено внутренней динамики, он призван оккультурить прошлое, выстроить его по-новому. Антропологическая позиция, новый антропологический горизонт, выявляемый Кораном, идет рука об руку с рождением иных, чем преж-

де, принципов храмового сознания. Инаковость новой стратегии мысли о Человеке и Храме, направленная против идолопоклонников-курайшитов, вместе с тем включает в себя и скрытое противостояние бывшей антропологии и храмовому сознанию иудеев и христиан.

Сказанное оставалось бы большей или меньшей очевидностью, если бы не одно, на первый взгляд, странное обстоятельство, сопутствующее отсылке *махмала* из Каира в Мекку. Э.У. Лэн пишет: «Несколько лет назад Махмаль сопровождала еще и старуха, одетая в одну рубаху, с непокрытой головой. Ее называли Умм ал-Кутат (Мать котов), поскольку около нее на верблюде всегда сидело пять или шесть котов». Автор никак не комментирует этот странный обычай, не располагая для этого дополнительной и весьма важной информацией. Появление старухи, окруженной котами, рядом с махмалем именно в Египте объясняется двумя причинами. Во-первых, одним из символов Сакины в Исламе является белый кот. Во-вторых, в Марокко во времена Э.У. Лэйна существовал нищенский суфийский орден Хеддава, отличительной чертой которого являлось почитание котов, а неофитов ордена называли котятами. В этой же связи, безусловно, заслуживает внимания и поверье о том, что пророк Мухаммад почитал и любил кошек. Мистериальное значение образа кота/кошки в Древнем Египте, о котором знали мусульмане (илл.) и, видимо, сам Мухаммад, не замедлило закрепиться, как мы видели, в исламской эзотерике. А следовательно, и в суфийской поэзии. В поэзии знаменитого персидского поэта Хафиза мы встречаемся с выражением *кот/кошка отшельника, аскета* (гурбаде заРнид).

Особое отношение Пророка и мусульман к кошкам, ритуализация этого отношения и образная связь белого кота с Сакиной находит и еще одно, довольно неожиданное продолжение. Во время процесса над тамплиерами инквизицией был сформулирован довольно длинный список обвинений. Первые одиннадцать пунктов обвинения касались порицаемых связей тамплиеров с мусульманами и катарами, а с точки зрения инквизиции идолопоклонниками. Один из этих пунктов гласит: «А также, что они поклонялись некому коту, (который) порой появлялся перед ними во время их собраний». Если большинство обвинений инквизиции были надуманными, преследующими сугубо политические и меркантильные цели, то в случае с поклонением коту во время собраний тамплиеров пункт обвинения мог основываться на действительном положении дел. Тайные отношения тамплиеров с мусульманами, действительно, имели место, но важнее всего то, что Орден открыто и целенаправленно пытался восстановить соломонову традицию Храма, обосновавшись на его месте. Но это место было уже занято мусульманами и именно их святыни послужили тамплиерам началом их храмовой теологии. Тамплиеры, будучи посвящены в секреты основ храмового сознания иуде-

ев и мусульман, не могли не знать о Шехине и Сакине, они не могли не знать и об образном воплощении божественного Присутствия в Храме - белом коте/кошке. Даже изощренному воображению инквизиции было бы нелегко внести в список обвинений столь странный мотив поклонения коту, попутно связав это с мусульманами. Изменить же окраску кота с белой на черную и связать это с традиционными европейскими стандартами демонологии, все это входило уже в непосредственные задачи инквизиции. Вернемся, однако, к мусульманским и основным сюжетам этой главы.

Отсылка *махмала* к Каабе обогащается еще одним мотивом, поясняющим его функциональное назначение. *Махмаль* по преимуществу является вместе с тем Сакиной, незримого божественного Присутствия, символизируемого в одном из случаев сопровождающими его котами. Подчеркиваемый мотив божественного Присутствия еще раз отсылает в коранической суре «Ал-Фатх», где связь *хаджса* и Сакины выражена однозначно.

Существенно дополняет сказанное мусульманское Предание об обретении Каабы под водительством Сакины. Согласно Корану Каабу построили Ибрахим (Авраам) и сын его Исмаил (2: 119, 121; 3: 90), но основы Дома воздвиг именно Ибрахим, им же вменяется в обязанность очистить Дом (такхирабайти), по-видимому, место Дома. В Предании поясняется, что привела их к этому месту Сакина в образе двухглавой змеи. Она свернулась кольцом и повелела строить Храм на ней. Ибрахим и Исмаил не только построили Каабу, но являлись первыми из тех, кто совершил *хаджс*, к чему призывает Коран как дну из важнейших заповедей для «богобоязненных». Существует и еще одна шиитская версия VI имама Джафара, связывающая появление Каабы с образом Сакины. Изгнанного из Рая Адама, сопровождал на землю ангел Джабраил. Над ними появилось белое облако, тень которого очертил ногой Джабраил, что и стало периметром будущей Каабы. Следовательно, надо признать, что само понятие паломничества в сопровождении Сакины стоит у начала основания Храма,proto-*хаджж* совершается к еще не найденному и не отстроенному Дому. Паломничество типологически предшествует Храму как формальной данности, но не его идее. Местоприсутствие Храма должно быть найдено, для его поисков отправляются не просто в путь, но паломничество к еще не существующему Храму. А в целом понятия Храм, Сакина и паломничество составляют единое семантическое поле, характеризующее основания мусульманской теменологии.

Важно при этом помнить, что Сакина олицетворяет собой не просто факт божественного Присутствия, образного выражения покоя души на пути к Храму. Принципиально важным и в суре «Ал-Фатх», и при отсылке *макмала* из Каира, и в Предании об основании Каабы остается динамический аспект образа Сакины. Именно Сакина, как божественное

Присутствие, создает реальную возможность для отправления и успешного завершения *хаджа*. Более того, Сакина призвана возглавить процессию паломников - взыскивающих Путь к Храму - и точно указать на него. Так это произошло во времяproto-*хаджа*, совершенного Ибрахимом и Исмаилом, все повторилось и в традиции отсылки *макмала*. На этом, однако, история с *макмалом* не заканчивается.

Макмаль с тем же караваном возвращается обратно. То есть Сакина, совершив центростремительное движение к Храму, после завершения *хаджа* продлевает обратное центробежное движение в «сердца верующих» и многочисленные дома Бога (мечети), в которых свидетельствуется «Слово богобоязненности». Для храмового сознания Ислама возвращение *макмала* с Сакиной симптоматично, ибо, в отличие от иудаизма, Храмом для мусульман является не только Заповедная Мечеть с Каабой, но буквально весь мир, а молитва совершается мусульманином там, где заспало его ритуальное время ее исполнения.

Храмовое сознание Ислама генерирует многое более отчетливо выраженный по отношению к иудейскому образу Шехины динамический и вездесущий принцип божественного Присутствия. Тем самым преодолевается строгая локализация (или привязанность) Шехины в Святая Святых иерусалимского Храма, которая исчезла вместе с падением Храма Ирода. Внутренняя духовная динамика образа Шехины в новой храмовой теологии христиан лишь углубляется исследователями в новозаветных текстах в присутствии Духа Божьего (и Иисуса Христа) в верующих и в наосах (Святая Святых) храмов. Иисус Христос создал новый нерукотворный Храм собою и для себя, ибо теперь только он обитал в верующих: «Но говорю вам, что здесь Тот, Кто больше Храма» (Мат., 12: 6). В то время, как прежний иерусалимский Храм был создан для Творца, и Он обитал в нем в образе Шехины среди людей. Наполнение христианского Храма фимиамом в более поздней традиции аналогировалось с облаком божественного Присутствия у иудеев: «Фимиам при этом служил также и вместо облака, которым наполнилась освящаемая скрипция и Соломонов храм, по внесении ковчега: потому что облако знаменует Святого Духа».

Столь прямые отсылки, однако, не могли поколебать принципиальных расхождений в понимании существа храмового пространства в иудаизме и христианстве. Поэтизованные представления о небесном облаке, за которым двигался *мишкан*, и которое остановилось лиць в иерусалимском Храме, сменились прозаическим сопоставлением с прежними ценностями храмового сознания, облеченные в форму иносказания. Иудейскому визионерству было противоставлено точное указание в Ком отныне покоящаяся божественное присутствие. При таких условиях, естественно, идея паломничества к Храму перестает нести в себе прежнюю остроту и всю степень напряжения внутренней необходимости. Современные исследователи, однако, находят некоторые косвенные

указания на присутствие образа Шехины в христианской теологической доктрине. Слова Иисуса: «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мат. 19:20) напрямую соотносятся с поверием о том, что Шехина пребывает там, где всего лишь один человек занят чтением Торы. Перед Иисусом Христом в Иерусалиме жил мудрец по имени Хиллел. Он был очень популярен и у него была своя раввиническая школа. Именно ему принадлежат слова: «Где двое или трое соберутся во имя мое, там буду я среди них». Выражение *во имя мое* (евр. *Lishmi*) имело строгую лексическую и, по-видимому, риторическую форму и было достаточно известно в раввинической литературе в значении близкому к тому, о чём говорил Иисус: все те, кто собираются во имя их учителя, познают его учение во имя учителя.

Начиная с Корана, каждого верующего, всю мусульманскую общину и многочисленные мечети связывают с Заповедной Мечетью и Каабой не только внутренние устремления и буквальное ритуальное паломничество, но и ведущая в *хаджэс* Сакина. Ритуал вхождения в универсальный в представлениях мусульман Храм охватывает фактически все пределы земного пространства, онтологически скрепляя статичные и разведенные в пространстве и пространствах *сердца верующих*, здания мечетей и саму Заповедную Мечеть в единый образ Храма. В силу этого любая мечеть является храмом на Пути к Заповедной Мечети, ибо живы и каждый раз актуализируются ее всевозможные связи с центральным Храмом. Только один пример покажет, насколько важна для религиозного и одновременно градостроительного начала память о Сакине. В Иерусалиме в числе врат архитектурного комплекса Харам аш-Шариф мы находим и ворота, именуемые Сакина. Расположены ворота на юго-западной стороне комплекса, открывая путь на юг, к Мекке. Если Шехина, покинув иерусалимский Храм, переместилась в здания общественного богослужения - синагоги, то Сакина знаменует свое Присутствие в каждой мечети, незримо связывая с Первовхрамом и путеводительствуя к нему. А Кааба, центрируя центральный Храм общину, в таком случае оказывается не только *axis mundi*, но в равной степени и всеобъемлющим космическим Храмом. Именно в этом по большему счету и состоит *покой* (сакина) мироустройства, о котором в упоминаниях на строительство Храма говорил царь Давид.

Наиболее яркой и подчеркиваемой уже в суре «Ал-Фатх» чертой храмовой концепции Ислама является неразделимое и взаимодополнительное сочетание двух начал: антропоцентрического и космоцентрического (или - исторического и космического), онтологического и метафизического, имманентного и трансцендентного. Бытие Человека и бытие Космоса связывает незримое божественное Присутствие, интегрирующее их в единое целое, в одно неразделимое пространственно-временное единство универсального Храма. Идея соборности, всеобщая духовная и практическая устремленность к единению му-

сульманской общины не может затенить выраженного чувства индивидуального пути и личностного спасения. Находясь в пути, мусульманин, в сердце которого низведена Сакина, ограничивает себя в пространстве и даже во времени молитвенным ковриком. Позицию человека во многом определяет рисунок коврика, завершающийся изображением стрельчатой арки, - купола мечети или подобия михраба, - что не позволяют молящемуся в полной мере ощущать статичность своего положения, ибо пути его устремлены вслед за направлением места излома арки. Статический и динамический аспекты пребывающего на коврике человека отчетливо характеризуют антропоцентрический образ Храма, сосредоточение этого образа непосредственно в молящемся Человеке. Нельзя сказать, что антропоцентрический аспект храмового сознания возник с приходом Ислама. Близкие идеи существовали и у греков. Однако с появлением христианской храмовой теологии концепт Человека-Храма утверждается в новой для средиземноморья смысловой однозначности, отныне говорится не о человеке как подобии храма, а о Человеке - Храме, о Церкви - Храме: «Разве вы не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (I Кор., 3: 16), а также: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм, живущего в вас Святого Духа, которого имеете от Бога, и вы не свои» - сказано апостолом Павлом (I Кор., 6: 19). Различие между христианским и мусульманским пониманием идеи Храма могло бы показаться непреодолимым, если бы мы не знали о роли Сакины в формировании храмового сознания Ислама. Ведь Сакина, будучи эманацией идеи Храма в сердца верующих, напрямую связана с кораническим и общепринятым в культуре Ислама понятием Св. Духа (Рух Аллах и Рух ал-Кудс). Все эти понятия встречаются вместе в связи с обсуждением теории *письма* в христианской и исламской традициях.

Теория письма

Что, казалось бы, общего между теорией письма и образом Храма? История мирового искусства не показывает нам очевидных примеров неразрывности, концептуальной связаннысти конкретных проявлений письменности и храмовой архитектуры. Те же образцы, где мы можем видеть теснейшее сплетение письменных и архитектурных форм, чаще всего выдаются за стилистические ухищрения конкретных исторических эпох. Стены архитектурных сооружений, частично или даже полностью покрытые письменными знаками, чаще всего рассматриваются в качестве одной из возможных заполняемых плоскостей среди многих других видов искусства и ремесла. Мы предлагаем взглянуть на существование проблемы с иных, чем прежде, позиций, что одновременно пояснит нам причины того, почему мы завели разговор о теории письма в главе о паломничестве к Храму.

Вспомним сначала упомянутый выше *айат* из сура «Ал-Фатх»: «И Бог низвел Свою Сакину на Своего посланника и на верующих и сделал неотлучным

для них Слово богоизбранности, и они имели право на него и были достойны его» (48:26). Выражение *Слово богоизбранности* (калимат ат-таква) следует понимать в широком семантическом контексте значения слова *таква* - богоизбранность, благочестие, набожность, вера. Смысл этого *айата* сводится к тому, что Бог через посредство Сакины наделяет приверенных божественным Словом, полученным в *покое божественного Присутствия*.

Теологема наделения паства Словом вышним и пророческим неотвратимо влечет за собой возникновение не только новой антропологической перспективы, о чём мы говорили выше, но и появление слова книжного, письменного. На этом стоит многовековая культура Ислама, многое воспринявшая из прошлого и повлиявшая на поздние идеологические построения иноверцев. И, заметим, вычерчивание письменного слова, согласно божественному знамению, приобретает статус сакрального действия: одна из ранних сур Корана - «Ал-Калам» (Тростниково Перо) - начинается со слов клятвы Каламом. Бог - Начертатель, Художник (Мусаввир) всего сущего. И ответное слово паства не заставило ждать себя. В художественной культуре от Кордовы до Бухары формируется значительный пласт, свойственный во всей своей полноте и проработанности, только культуре Ислама: искусство каллиграфии. Даже в Китае каллиграфия не приобретает столь разительного свойства покрывать собой все и вся: начиная с домашней утвари и заканчивая сплошным покрытием архитектурных памятников. Однако мы должны говорить не только об утверждении особого вида творческой деятельности, но и о возникновении особой сферы ментальной и практической деятельности - о Логосфере культуры, широко распространившейся со страниц книг и рассуждений теологов, суфииев и поэтов на стены мечетей и медресе, жилых домов, керамические и металлические изделия. На многих памятниках искусства и ремесла появились в большом количестве антропоморфные и зооморфные очертания письма. Очертания человека появлялись даже в сакральном пространстве мечетей. Феномен антропоморфизаций письма был одним из самых ярких проявлений собственно исламской позиции по отношению к Человеку. Мир Ислама, а в особенности его восточные, ираноязычные области Ирана, Мавераннахра и Индии являл собой буквально мир раскрытой, разверстой книги. Это был мир, который можно было бы назвать «изнанкой» его потаенности, вовсе не профанацией сакральных основ, но, скорее, необходимым и онтологически взвешенным до-полнением и на-полнением сущего начертаниями когда то произнесенного Слова. Тем самым устанавливалось необходимое равновесие, баланс и мерность двух планов мироздания - Сокрытого (Батин) и Явленного (Захир) (см. специально об этом в Гл. 1). Это состояние онтологической полноты и взвешенности сакрального и обыденного можно с полным на то правом назвать *покоем*.

В сефевидское время именно в иранской среде появляется теоретическое обоснование стойкой генетической приверженности к изобразительным образам. Эстетствующее сознание иранцев выдвигает тщательно сформулированную с религиозной точки зрения теорию о *втором Каламе*, призванном стать обоснованием уже давно состоявшейся в изобразительном искусстве Иконосферы. Начертания вторым Каламом, как и первым, тоже являли собой письмо, но письмо изобразительными образами, и это письмо следовало уметь прочитывать, оно обладало своими законами. Не случайно, что реальное обозначение художественной рамки в книжной иллюстрации позднего Ирана теряет свои очертания, буквенные и изобразительные образы составляют единое целое, безграничное поле начертаний первым и вторым каламами.

Суммируя сказанное, подчеркнем, что Логосфера и Иконосфера в культуре Ислама обязаны своим происхождением вышнему Каламу, воплощению божественного Слова, созидальному, творческому началу *Слова богоизбранности*, породившему в культуре представления о трансцендентном, до опытного понятия Письма как такового. Транслятором вышнего Письма как благочестивого, в своей сути вероисповедного понятия, как мы помним, является божественная Сакина.

Но рядом с мусульманским миром ценностей уже давно существовала другая культура, отправляющаяся от кардинально иного понимания понятия письма: «Вы - наше письмо, написанное в сердцах наших, узнаваемое и читаемое всеми человеками. / Вы показываете собой, что вы письмо Христово, через служение написанное не чернилами, но Духом Бога живого, не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца» - сказано было апостолом Павлом (2 Кор., 3: 2-3). Воистину, отыскать компромисс между христианским и мусульманским пониманием письма при такой аргументации, казалось бы, невозможно. Тем более, что христианская теология, а вслед за ней искусство и архитектура оказывают явное предпочтение богочеловеческому образу Иисуса Христа. Этим, в частности, объясняется распространение в христианстве образов воплощенного Слова - икон. «Поклонение «»Лику»» ограничивает поклонение «»Книге»» - писал С.С. Аверинцев. И все же, как нам далее поясняет С. С. Аверинцев, само понимание святости Св. Писания не могло не придать почтения атрибутам письма (каламу, чернилам, свитку, книге) и самому письму. Но произошло это в византийской культуре много позже приведенных нами слов апостола Павла. Между тем, обоснования иконопочитателей отправлялись от понятия письма, а икона была логичным зрительным дополнением к тому, что постигается слухом: «и чем является книга для тех, которые помнят чтение и письмо, тем для неграмотных служит изображение». Не менее важно и то, что наиболее логичное местопребывание иконы предусмотрено традицией в Храме, что косвенным

образом, но достаточно твердо, свидетельствует о связи двух понятий - Храма и Письма.

Понимание сути и задач письма в текстах Нового Завета и Корана, действительно, различно, но не настолько, чтобы не видеть и некоторой толики сходства. Как мы помним, поиски трансформативного (прообразовательного) понятия иудейской Шехины в христианской теологии усматривается исследователями в персоне Иисуса Христа и понятии Св. Духа, что логически переносится и на кораническую Сакину. И в этом есть свой резон, поскольку в Новом Завете и Коране *сердца верующих* оживляют вовсе не чернила, а именованное божественное Присутствие (Св. Дух и Сакина). В исламской теологической и суфийской мысли Сакина может олицетворять собой и божественное Слово, Логос (Калима). И именно поэтому как в христианстве, так и в Исламе сакральным воплощением божественного вечносущия становится Имя: в первом случае в форме иконного изображения, а в другом в виде письменного. В обоих случаях в основе изобразительных и каллиграфических знаков покоятся принцип, концепт и эпистема Письма как такового.

Проявленные и явленные пространства Логосферы и Иконосферы образуют единое смысловое поле в интерьере и на стенах мечетей и медресе. Именно архитектура связывает две указанные сферы воедино. Не менее выразительна с этих позиций и христианская архитектура. За Иконосферой, покрывающей интерьеры и стены церквей и соборов скульптурами и изображениями, отчетливо видятся явные очертания Логосферы Св. Писания. Творческое начало культуры Ислама со всей возможной остротой поставило ту проблему, что, несомненно, существовала в христианстве. Скажем больше: за подобными законо мерностями таится общая для христианской и исламской архитектурно-изобразительной практикой причина, а за видовыми признаками таится родовые начала (более подробно об этом см. Гл. 6).

В некоторых и принципиальных случаях формальная организация престижных письменных начертаний в христианских и исламских архитектурных и рукописных памятниках сочетается или совпадает с греческим типом орнамента - меандром (илл.). Письменность смело вторгается или, точнее, вовлекает в пределы Логосферы орнаментальную форму, устоявшуюся в искусстве Средиземноморья. Выбор греческого меандра не случаен. Во-первых, это тип нескончаемого орнамента, по сути, вполне подходящий для экспериментов по передаче бездонной глубины и многозначности Слова. Логосфера не может быть одномерной. Во-вторых, слово меандр происходит от малоазийской и очень извилистой реки. Намеренно или невольно, но новое значение буквенного меандра вновь обращает нас к понятию Пути, обремененного божественным Словом. Движение меандровой полосы, подобно Слову, уводит в нескончаемое. Это же нескончаемое может предстать и в виде точки схода лабиринта, к которой сводит опять же

меандр. Таков опыт мусульманских художников, у которых прямоугольный куфический шрифт, напоминающий меандр, образует лабиринтообразную композицию. И еще точнее: это, скорее, метопы с меандровым заполнением в виде лабиринта.

Понятие *Письма* в христианской и исламской культурах превосходит границы письменного текста, но неизменно включают его в себя. Художественная практика Ислама вырабатывает особый вид письменности антропоморфными и зооморфными образами, еще раз свидетельствуя о том, что понятие *письмо* не ограничивается только графемами и, напротив, предусматривает активнейшее участие в формировании письменных текстов антропоморфных образов, а в целом изобразительно-иконических знаков. И это логично, поскольку создание Человека было важнейшим актом творения Словом.

Важно понимать, что нами берется в расчет не буква Закона, но его Дух, ибо сопоставляются *принципы* отношения к понятию *письма*. И эти принципы, в отличие от буквального расхождения двух вероисповедных установок, оказываются вполне релевантными *en gros*. Совсем иное дело узаконенные традицией теологические и прочие правила формального воплощения этих принципов, они то оказываются и должны быть различными.

Идея письма и культовая архитектура в художественном мышлении мусульманина были неразрывно связаны на протяжении всего существования традиционной культуры. Появление архитектурных образов мечети, сотканных из сакральных фраз, убедительное свидетельство тому. Письмо и Храм настолько связаны, что, практически, невозможно сказать, какой из образов доминирует в подобных изображениях (об этом более подробно см. Заключение). Можно, по-видимому, думать и так: наиболее естественной формой презентации письма оставалась архитектура. Архитектура Храма, в свою очередь, обретала свое истинное присутствие только в сочетании с письмом. Связь понятий Письма и Храма имманентна, она предсуществует в творческом сознании мусульманина, но в то же самое время эта связь предельно репрезентативна на всем продолжении средневековой культуры. Вот пример, отсылающий нас к становлению всей культуры Ислама.

В ранних рукописях Корана (VIII - IX вв.) нашла свое буквальное воплощение связь между архитектурным (храмовым) и письменным образами. В качестве заставок между сурами ранних списков Коранов появляются ничем не предусмотренные изображения храмовых колонн с изображениями традиционных светильников. Храмовые элементы введены в рукописное поле не только для того, чтобы послужить функциональным целям оформления рукописи, но и громогласно заявить о существующей семантической связи между понятиями Письма и Храма. Не менее выразительным примером в истории искусства является по существу иконографическое оформление чернильниц в виде купольных объемов, воспроиз-

изводящих здания мечетей или мазаров (илл.). Важнейший атрибут письма в виде культовой постройки - это достаточно емкий образ для суждения о теснейшей связи архитектурного образа Храма и понятия Письма как первооснов культуры.

А более позднее появление арабских начертаний на наружных стенах мечетей и медресе окончатель-

но подытоживает историю взаимоотношения двух родственных эпистем в духовном и художественном творчестве авраамической традиции. Последний пример, получивший свое полновесное воплощение на тимуридской сакральной архитектуре и далее, должен быть отмечен в истории мировой культуры как пример, эксплицирующий неразрывность имманентных связей между письмом и архитектурой Храма.

AZƏRBAYCAN SƏSLƏNƏN MƏKANINDA YENİ MUSIQİ

Zümrüd DADAŞZADƏ

1989-cu ilin noyabri. Bakıda «Üzü zirvəyə» devizli Yeni Musiqi Günləri keçirilir. Azərbaycan paytaxtına Norveç, Kuba, Polşa, Yuqoslaviya, Rusiya, Gürcüstan, Özbəkistandan bəstəkarlar axışib gəliblər. Konsertlər, mühazırələr, görüşlər və paralel olaraq şəhərin mərkəzi küçə və meydanlarında nümayişlər, ədalətə, müstəqilliyyətə çağırışlar. Bakıdakı hadisələrə qonaqların müxtəlifdir: ukraynalı L. Yakub və A. Şetinski yaranmış vəziyyətin bütün təfərruatları ilə canlı şəkildə maraqlanır, gürcü Z. Nadareyşvili problemlərimizi daha yaxşı anlayaraq dərdimizə tam şərik çıxır, köhnə dostumuz Yuqoslav D. Mixalek gördüklerini, eşitdiklərini sakitcə, müdrikcəsinə araşdırmağa çalışır. «Azadlıq adası» ndan qonaqlar: «Kubada belə məzmunlu mitinqlər qeyri-mümkündür. Biz Fidel ataya etibar edirik», - deyə bir qədər karixmiş halda söyləyirlər. Biz, məclis sahibləri, gərgin intzar, dəhşətli təşviş və həyəcan vəziyyətindəyik. 1990-ci ilin qara yanvarına iki aydan az vaxt qalır ...

80-ci illərə retrospektiv baxış Azərbaycanın musiqi həyatını həmişə rəngarənglik və zənginlik fərqləndirirdi: burada eyni zamanda bir çox cəreyanlar təmsil olunmuş, müxtəlif üslub və ənənələr - akademik musiqi və caz, avanqard və şifahi ənənəli professional sənət «dic yanaşı yaşamış», səslənən məkanın məxsusiliyini, əlvənlığını doğurmuşdur. Respublikanın medəni həyatında xüsusi bir canlanma 80-ci illərin ikinci yarısında müşahidə edilirdi. Məhz həmin dövrə bu rəngarənglik irimiqyaslı tədbirlərin geniş vüsət almasına getirib çıxardı. Mən müasir musiqi festivallarını, «Xarı bülbül» folklor baxışlarını, V. Mustafazadənin adını daşıyan caz forumlarını nəzərdə tuturam. Özü də Bakıda avanqard sənətin statusu həmişə yüksək olmuşdur. Başqa respublikalarda müasir musiqini təbliğ edən tənənmiş ifaçıların qastrolları təxirə salındığı, programlardan avanqardçı bəstəkarların əsərləri çıxarıldığı vaxtlarda belə Bakı bir növ yeni musiqi gəmilərinin manəsiz lövbər saldığı sakit liman rolunu icra edirdi. Həmin vəziyyətin başlıca təminatçısı isə Azə-

baycan bəstəkarlıq məktəbinin öndəri - «patriarx-novator», «patriarx-üsyankar» (İ. Abəzqauz) Qara Qarayevin şəxsiyyəti idi. Öz çıxışlarında Q. Qarayev aşağıdakı fikri dəfələrlə vurğulayırdı: «Biz dünya təcrübəsini daha dərindən öyrənməliyik. Lakin «burdur biz, budur dünya nailiyətləri» - belə düşünmək səhvdir. Axı biz də dünyanın bir hissəsiyik və bizim bugünkü işimiz ümumbəşər işinin bir hissəsidir».

Dəyərli və layiqli musiqinin böyük hissəsinin Bakıdakı orkestrlərin repertuarından xaricdə qaldığını nəzərə alaraq Qarayev hələ 70-ci illərin sonunda Azərbaycan Konservatoriyasının Opera studiyası nəzdində kamera orkestrini yaratmaq təşəbbüsü nüvəli sürdü. Rauf Abdullayevin başçılıq etdiyi həmin kollektivin repertuar siyaseti ilk növbədə müasir sənətin təbliğinə yönəlmüşdür. Bu işdə dirijorun məslekdaşları bəstəkarlar F. Qarayev və O. Felzer həm təşkilati, həm də yaradıcı yardım göstəridilər. Orkestr mövcud olduğu illər ərzində Stravinski, Vebern, Ayvaz, Keyc, Şnitke, Qubaydulina, Denisovun, habelə dövlət orkestrləri tərəfindən hətta qurultay və plenumlarda ifa olunmayan Azərbaycan müəlliflərinin bir sıra əsərlərini səsləndirdi.

Müasir musiqinin təbliği işində bəstəkar və pianoçu Firəngiz Əlizadənin səyləri vurğulanmalıdır. Onun məxsus konsepsiaya malik, dramaturji baxımdan orijinal quruluşlu konsertləri coxsayılı auditoriyani, ilk növbədə ziyanlılar və tələbələr sırasından dinləyiciləri cəlb edirdi.

Bir çox Azərbaycan musiqiçilərinin məqsədönlü fealiyyəti 1986-ci ildə məşhur ifaçıların, xarici qonaqların iştirak etdiyi Q. Qarayev adına «XX əsr musiqisi» festivalının keçirilməsi ilə nəticələndi. 1989-cu ildə isə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının gənclər birliyinin təşəbbüsü ilə daha bir sanballı layihə - «Üzü zirvəyə» adlı Yeni Musiqi Günləri reallaşdırıldı. Gənclərin forumunu Qarayev festivalları ilə növbələşdirmək nəzərdə tutulurdu.

Lakin 1990-ci ilin faciəyi yanvari Azərbaycanda genişlənməkdə olan festival hərəkatını müvəqqəti olaraq ləngitdi. Sonrakı hadisələrin xronikası belə

dir: 1990-ci ilin fevralında konsert və yaradıcılıq diskuşiyalarından kənarda, tələm-tələsik Azərbaycan bəstəkarlarının VII «təşkilat» qurultayı, həmin ilin dekabrında isə bir növ ətalət üzrə, daha yığcam formada üçüncü və hələ ki axırıncı «XX əsr musiqisi» festivalı keçirildi.

Çaşqınlıq, məyusluq, itkilər – sonrakı bir neçə ilin musiqi həyatını məhz bu sözlələ səciyyələndirmək olar. Başqa ölkələrlə yaradıcılıq tellerinin qırılması, informasiya qıtlığı, təcridolunma, yüksək ixtisaslı musiqiçı kadrlarının xaricə axını ... Lakin əvvəlki onilliklərin nehəng təcrübəsi, Azərbaycan musiqi sənətinin Üzeyir bəy tərəfindən dəqiq müəyyənləşdirilmiş başlıca istiqamətləri qısa müddətdə problemləri dəf etməyə kömək göstərdi. Musiqimiz əfsanəvi Feniks quşu kimi küldən dirçəlib yenidən həyata qayıtdı.

Dünya musiqisi ilə integrasiyaya doğru
Respublikanın müstəqillik əldə etməsi ilə milli musiqi sənətinin dünya musiqi mədəniyyətinə integrasiyası prosesi sürətləndi. Azərbaycan professional musiqi mədəniyyəti daha açıq məkanda, Avropa və dünya incəsənəti kontekstində mövcüdiyyətini davam etdirdi. Bəstəkarlarımızın xarici ölkə ifaçıları, səsyazma firmaları və nəşriyyatları ilə əlaqələri, istedadlı gənclərin sənətlərini xaricdə təkmilləşdirmək imkanları, azərbaycanlı müəlliflərin beynəlxalq festival və müsabiqələrdə müntəzəm iştiraki yeniləşmiş sistemdə musiqi mədəniyyətinin inkişafına təkan verdi.

MDB ölkələrindən birinci olaraq Azərbaycan ISCM (Beynelxalq müasir musiqi cəmiyyəti) və ACL (Asiya bəstəkarları cəmiyyəti) kimi nüfuzlu təşkilatlarda təmsil olundu. ISCM-in 1922-ci ildən, yəni yarandığı ildən müntəzəm keçirdiyi «Dünya musiqisi günləri»nə 90-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarları da (F. Əlizadə, C. Quliyev, Z. Fərhadov) qoşuldu. Məsələn, 1999-cu ildə Buxarestdə ISCM-in növbəti tədbirində İ. Hacıbəyovun fleyta və orkestr üçün «Konzerstück» əsərinin Buxarest radiosunun milli simfonik orkestri (dirijor Lüdvik Baks) və dünya miqyasında tanınmış fleytaçalan Pyer-Ayvz Arto tərəfindən ifası əlamətdar hadisə adlandırılara bilər.

ACL-ə üzv seçilərkən Azərbaycanın coğrafi mövqeyi ilə bağlı problemlər üzə çıxdı. Təşkilatın rəhbərliyinin fikrincə, Azərbaycan Asiyadan uzaq qərbində yerləşir, daha çox Avropaya aid edilməlidir. Lakin nəticədə məsələ müsbət həll olundu. ACL-in işində iştirak Azərbaycanın yeni musiqisini daha geniş təbliğ etmək imkanı verdi ki, bəstəkarlarımız da bu şansı əldən buraxmadılar.

Cəmi bir neçə il ərzində təşkilatın Bangkok (1995), Manila (1997), Taybey (1998), Cakarta (1999), Yokohamadakı (2000) festivallarında Azərbaycan musiqisini A. Məlikov, X. Mirzəzadə, İ. Hacıbəyov, C. Abbasov, Ə. Əlizadə və E. Mirzəyevin əsərləri təmsil etmişdir.

Müəlliflerimizin Şərqi və Qərbi musiqi mədəniyyətlərinin, müxtəlif təfəkkür tiplərinin sintezi ideyasi-

na əsaslanan bir sıra irimiqyaslı layihələrdə iştirakı da önemlidir. Məsələn, Hollandyanın «Nieuw Ensemble» kollektivinin təşəbbüsü ilə keçirilən «Tokkelfestival»ın, habelə məşhur Amerika violonçelçələni Yo-Yo-Manın «İpək yolu» layihəsinin əsas məqsədi Avropa və Şərqi musiqi alətləri, daha geniş götürsək, ənənələri arasında ümumi nöqtələrin aşkarlanmasıdır.

Məsələn, «Tokkelfestival»da – yeni simli-dartımlı alətlər festivalında müxtəlif xalqların musiqi alətləri – pipa, tənbur, biva və s. ilə yanaşı, ud (F. Əlizadənin «İlgim» kompozisiyası) və Azərbaycan tarı (F. Qarayevin «Xütbə, Muğam və Sürə» əsəri) də təmsil olunmuşdur (sonuncu əsər barədə daha müfəssəl bax: Dadaşzadə Z. Etiraf anı. «Qobustan», 2000, №2).

1994-cu ildə Amsterdamda «Minilliye rekviyem» adlı irimiqyaslı festivalda «Nieuw Ensemble» «Yeni dini musiqi» programı ilə çıkış edib həmyerlimiz R. Həsənovanın – sufiliklə bağlı mövzunu musiqidə ardıcıl təcəssüm etdirən müəllifin «Səma» əsərini ifa etmişdir.

Yo-Yo-Manın uzunmüddətli «İpək yolu» layihəsinə isə Azərbaycandan C. Quliyev (fleyta, saz və violonçel üçün «Karvan») və F. Əlizadə (skripka, viola, violonçel, zərb, ney və qiraətçi üçün «Dərvish») cəlb olunmuşdur.

2001-ci ildə payızında Almaniyada ABŞ, Avropa ölkələri və Azərbaycanın görkəmli musiqiçilərinin (təkcə onu demək kifayətdir ki, dərvish partiyasını Alim Qasimov təfsir etmişdir) ifasında səslənən F. Əlizadənin kompozisiyası «İpək yolu» layihəsinin ən uğurlu əsəri kimi qiymətləndirilmişdir. Hal-hazırda Firəngiz xanımın beynəlxalq miqyasda reytinqi çox yüksəkdir. Bəstəkarın adı müasir musiqinin ən önemli fiqurları (məsələn, S. Qubaydulina, A. Pyart, G. Kançeli) ilə bir sırada çəkilir, onunla ümumdünya şöhrətli ifaçılar (Yo-Yo-Ma, İ. Monigetti, «Cronos», «The Hilliard Ensemble») əməkdaşlıq edir, həmyerlimiz haqqında ən nüfuzlu ensiklopediyalar, jurnal və qəzetlər (bu sıradə «The New York Times» qəzetinin yüksək rəyi xüsusi seçilir) geniş məqalələr dərc edirlər. Bütün bunlar son nəticədə Azərbaycan musiqisinin nüfuzunun artmasına xidmət edir. Ümumiyyətlə, bu gün Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri müxtəlif festivallarda səslənərək qərb musiqisinin ən yeni, ən təravətli nümunələri ilə bərabər əsaslıda, uğurla rəqabət aparır.

«Yeni musiqi»

İnteqrasiya proseslərinin tənzimlənməsində «Yeni Musiqi» adlı cəmiyyətin rölu əhəmiyyətlidir. Rəsmən 1995-ci ildə fəaliyyət göstərən bu cəmiyyətə müasir musiqi aləmində böyük nüfuza malik məşhur Azərbaycan bəstəkarı F. Qarayev və yeni sənətin əla bilicisi musiqişünas C. Səlimxanov rəhbərlik edir.

Buradaca qeyd edim ki, «Yeni Musiqi» heç də Bəstəkarlar İttifaqına alternativ kimi nəzərdə tutul-

mayib. Təşkilatlardan hər birinin öz yolu, məqsəd və vəzifələri var. Belə ki, İttifaq daha çox öz üzvləri haqda informasiyani toplayıb ümumileşdirir, bəstələnən əsərlərin plenumdan-plenuma ifasını təmin edir, öz fəaliyyətində yaradıcılıq məsələlərinin müzakirəsinə diqqət yetirir, müxtəlif, o cümlədən maddi problemlərin həllində bəstəkarlara yardım edir. Yeni cəmiyyətin əsas məqsədi isə Azərbaycan musiqisinin dünyada geniş təbliğindən, çoxçəsidli beynəlxalq əlaqələrin yaradılmasından, XX əsr sənətinin ən yaxşı, çox zaman ən yeni nümunələrinin Bakıda ifası yolu ilə səslənən məkanımızda «ağ ləkələrin» ləğvindən ibarətdir. Onu da deyim ki, İSCM və ACL-də Azərbaycanı elə «Yeni Musiqi» təmsil edir.

Dərhal belə bir sual meydana çıxır: bu nəhəng vəzifələrin həlli üçün maliyyə vesaiti haradan tapılır?

«Hər bir konkret halda konkret sponsorlar axtarıb tapırıq, - deyə C. Səlimxanov sualımı cavablaşdırarkən qeyd edir. - Bizə müəyyən fondlar, xarici dövlətlərin səfirlilikləri, gənclərle bağlı tədbirlərdə Azərbaycanın Gənclər və İdman Nazirliyi yardım göstərir. 1998-ci ildə AMOK Neft konsorsiumu «Sibelius - 7» sistemli ən yeni kompyuter avadanlığının tam komplektini cəmiyyətə hədiyyə etmişdir. Bir çox teşəbbüslerimizdə bizi dəstəkləyən Açıq Cəmiyyət İnstitutunun (Soros fondu) yardımını isə xüsusi vurğulamaq istərdim».

F. Qarayevin fikrincə, dövrün özünəməxsus nişanəsi – kiçik, mütəhərrik təşkilatlar mütləq bir-biri ilə əlaqədar işləməlidir. Məsələn, «Yeni Musiqi» Hollandiyada qeydə alınmış, mərkəzi ofisi Tbiliisdə yerleşən Qafqaz fondu Moskvadan Yeni Musiqi Studiyası, «American voices» təşkilatı ilə əməkdaşlıq edir. Bu yaxnlarda cəmiyyətə Rudeki adına Tehran Opera və Balet teatrının balet truppasının bərpasında partnyor kimi iştirak etmək barədə təklif daxil olub. Bu truppenin «Fars baletləri» («Rus baletləri», «Fransız baletləri» ilə analogiya mümkündür) adı ilə İsveçdə fəaliyyət göstərməsi nəzərdə tutulub. Gənc İran xoreoqrafi Nima Kianni Azərbaycan bəstəkarlarının yaratmaları – Q. Qarayevin «Yeddi gözəl», A. Əlizadənin «Babek»i maraqlandırılmışdır.

«Yeni Musiqi» çox zaman Azərbaycan musiqiciləri və xarici ölkələrin tanınmış ifaçıları və kollektivləri (məsələn, İsveçrədən TaG, Hollandiyadan «Nieuw Ensemble» və s.) arasında vəsitəçi kimi çıxış edir.

İsveçrə gitaraçalanı Kristof Yaqqin Bakıda olarkən aşağıdakı fikri vurğulayırdı: «Menim üçün incəsəndə ən önemli olan insandır. Fikrimcə, birbaşa dostcasına ünsiyyət yad musiqini də qavramağa yol açır».

Ifaçının Azərbaycan həmkarları ilə dostluq ünsiyyəti gitara üçün bəstəkarlarım X. Mirzəzadə, F. Qarayev, F. Əlizadə, E. Mirzəyev, Ə. Əlizadə tərəfindən əsərlərin yazılması ilə nəticələndi.

«Yeni Musiqi» hemişə öz fəaliyyət formalarını təzələyir, müxtəlif təşkilatların maraqlı təkliflərinə həvəslə qoşulur. Məsələn, BMT-nin Azərbaycandakı

nümayəndəliyinin təklifi ilə 1998-ci ildə Bakıda İnsan Hüquqları haqqında Ümumdünya Bəyannaməsinin beş illiyi münasibətə musiqi əsərinin bəstələnməsinə həsr olunmuş müsabiqə keçirildi. Müsabiqəyə təqdim olunan əsərlər Bəyannamənin ideal və principlərinə uyğun gəlməli, onun ruhu və ideyalarını əks etdirməli idi. Münsiflər heyətinin qərarı ilə laureat adına M. Quliyev, F. Hüseynov, C. Abbasov, Z. Fərhadov, E. Mirzəyev layiq görüldü. Əsas mükafat isə Ə. Əlizadənin «Serenate Dolore» əsərine verildi.

Bir cəhəti də vuruşulamaq lazımdır. Cəmiyyət «yeni musiqi» anlamını geniş təfsir edir, ancaq avangard və ya postavangard musiqi çərçivəsi ilə məhdudlaşdırır. Prinsipcə, cəmiyyət bütün qeyri-adi, maraqlı sənət hadisələrinə öz qapılmasını açır: olsun caz, Olsun muğam və ya olsun akademik musiqi. F. Qarayevin fikrincə, əsas məsələ musiqinin müxtəlif növlərinə yeni baxış bucağından nəzər salmaq iqtidarıdır.

Yarandığı gündən «Yeni musiqi» Cabbar Qarayevi adına muğam üçlüyü, «Bakustik Jazz» qrupu ilə müntəzəm əməkdaşlıq edir.

Mini-festivallar

90-ci illərin ortalarında hələ iri, tammetrajlı festivalların təşkili qeyri-mümkin idi. O zaman cəmiyyətin rəhbərliyi şəraitdən maraqlı çıxış yolu tapdı, formaca daha mütəhərrik, yiğcam tədbirlərə – vahid ideyaya tabe olunan, cəmi iki və ya üç konsertdən ibarət mini-festivallara müraciət etdi.

1996-ci ildə keçirilən ilk mini-festival sadə, lakin kifayət qədər mənalı və qabarlı bir ada malik idi – «Onlar və biz». Onlar – XX əsrin Qərb bəstəkarları, biz – Azərbaycanın müasir sənətçiləridik.

İsveçrənin «TaG» ansamblının iştirakile həmin ilde keçirilən ikinci mini-festival «Sükutla dialoq» adlanırdı. Bu kollektivin bədii rəhbərliyi ilə danışqlar zamanı belli oldu ki, ansamblın repertuarında məxsusi estetikaya malik – sakitlik aşılanmış, pauzalarla zəngin əsərlər əksəriyyət təşkil edir. Odur ki, gənc Azərbaycan bəstəkarı Aliyə Məmmədovanın əsərinin adı – «Sükutla dialoq» festivalın konsepsiyasına cavab verdiyi üçün bir ümumi başlıq kimi istifadə olundu.

Yeri gəlmışkən qeyd edim ki, 2001-ci ildə Moskvada, gənc bəstəkarların P. Yurqenson adına kaməra musiqisi müsabiqəsində A. Məmmədova öz ikinci simli kvartetinə görə laureat adına layiq görülmüşdür.

1996-ci ilin payızında daha bir mini-festival «Rusiymanın yeni musiqisi»ni təqdim etdi. Festivalın məğzi onun təşkilatçıları tərəfindən belə açıklanır: «Uzun illərin bahəm (mahiyətə məcburi, reallıqda isə kifayət qədər üzvi) yaşayışından sonra biz yeni enerji ilə uzaq ölkələrdə həmkar və dost axtarmağa başladıq. Keçmiş həmvətənlərimizə marağımız bir növ soyudu, aktuallığını itirdi, onlarla ünsiyyət imkanla-

ri mürəkkəbleşdi. Odur ki, indiki şəraitdə rus musiqisi ilə bağlı festivalın keçirilməsi az qala qəfil bir aksiya kimi qarşılana bilər. Bu layihə arxasında «Böyük qardaşla dostluq günləri»nin etalətini, uzun illər boyu nəhəng ərazilərdə insanların ümumi hesab etdiyi dəyerlərin bərpasını, və ya itirilmiş vəhdətə görə nostalgiya hissinin əlamətlərini axtarmaq əbəsdir. Bele bir festivalın təşkili daha çox musiqi avanqardı adlı cazibədar aləmlə görüşmək tələbatından irəli gelir».

«Yeni Musiqi»nin fəaliyyəti Q. Qarayevin 80-ililiyi tamam olduğu 1998-ci ildə daha məhsuldar və zəngin idi. Bütün kollektiv və ifaçıları eyni vaxtda, eyni yerdə toplamaq və ilk növbədə zəruri maliyyə vasaitini tapmaq qeyri-mümkün olduğu üçün «Yeni Musiqi» festivalı bütün il ərzində keçirilən tədbirlər sırası kimi qurdu.

Dövlət səviyyəsində bu əlamətdar tarix qeyd olunmasa da, Bakı həmin il bir növ böyük konsert meydancasına çevrildi: mexsusı Qarayev marafonunda Fransadan (Quatuor Danel), Avstriyadan («Ensemble XX Jahrhundert») və skripkaçalan P. Kopaçinskaya), İsveçrədən («Ensemble fuer Neue Musik Zurich») və gitaraçalan K. Yaqqin) ifa-

çılar, habelə Azərbaycan musiqiciləri – pianoçular R. Rzayeva, Ü. Hacıbəyova, orqançalar N. İsmayılova, «SoNoR» ansamblı iştirak etdi. V. İbrahimoglu'nun rejissor olduğu ilk tədbir isə simvolik bir ad daşıyırıldı – «Qayğıda prelud». A. Şəhriyarın

ninim YUNESKO-nun qərarı ilə Bax musiqisi ili elan olunmuş 2000-ci ili «Yeni Musiqi» «İrəli ... Bax!» adlı konsertlər silsiləsi ilə qeyd etdi. Bu ad XX əsrin əvvəlində geniş intişar tapan «Geriye, Baxa doğrul!» şəhəri ilə paralellər doğurdu. Xatırladım ki, o zaman yaranmaqdə olan neoklassizm cərəyanı romantik musiqi ənənələrinə keskin inkar mövqeyi tutaraq, öz mübarizəsində bir ali nümunə kimi Baxın yaradıcılığına müraciət edirdi. Bakıdakı konsertlərdə XX əsr musiqisinin kifayət qədər geniş panorama (O. Messian, K. Ştokhauzen, L. Berino, A. Şnitke, S. Qubaydulina və b.), Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri (X. Mirzəzadə, F. Qarayev, C. Abbasov, E. Mirzəyev, A. Məmmədova) təqdim olundu. Hər şeyin fövqündə isə Baxın həmişəcəvan, əlçatmaz sənəti ucalırdı.

Nəhayət, 2000-ci ildə Avropa bəstəkarlarının qeyri-formal görüşü də Bakıda, yiğcam festival şəklində keçirildi. Bu görüş, doğrudan da, qeyri-formal



"SoNoR" ansamblı.

Soldan sağa: R. Məmmədov, E. Mirzəyev, N. Zeynalov, S. Mirzəyev, F. Məmmədova.

xarakter daşıyordu. Bütün iştirakçılar Zağulbada, «Gənclik» istirahət mərkəzində yerləşdirilmişdi. Burada onlar – Azərbaycan, Ukrayna, Polşa, Makedoniya, Rusiya, İsvəç, Finlyandiya, İngiltərə, Gürcüstan, Fransa, Avstriyadan gənc sənətçilər dəniz sahilində, al-əlvan payız təbiəti qoynunda bir-birinin əsərlərini dinləyir, fikir mübadiləsi aparır, mübahisə edir, öz təcrübəli həmkarları – Köln Konservatoriyanın professoru Kışistof Meyer və bizim Fərəc Qarayevinən səriştəli məsləhətlər alırdılar.

Görüşün yekunlarını qiymətləndirərək K. Meyer aşağıdakı fikri vurğuladı: «Bakıda temasda olduğum gənclərin bir hissəsi Qərb musiqiçilərindən fərqlənlər. Onlar öz kökləri – Azərbaycan, Ukrayna, rus kökləri ilə daha sıx bağlıdır. Özü də mən «köklər» dedikdə, yalnız xalq musiqisini deyil, daha geniş – milli mədəniyyətin xüsusiyyətlərini, milli ənənələri nəzərdə tuturam. Diqqətimi cəlb edən bəstəkarların əsərlərində bədəhetin mövcudluğu vacibdir. Onlar abstrakt sistemlərə qapanmir, ürəkdən yazib-yaradır, başqa insanlarla ünsiyyət yollarını axtarırlar. Həmin rəbitənin qurulması isə incəsənətdə həmişə ən vacib məsələ olmuş və bundan sonra da olacaqdır».

Yeni musiqinin təbliğatçıları. "SoNoR"

«Yeni Musiqi»nin tədbirlərini kim icra edir? Əlbəttə, ifaçılar. Azərbaycanda XX əsrin sənəti ilə maraqlanan, onu sevə-sevə ifa edən musiqiçilərin sayı, konservatoriydakı ənənəvi akademik təhsilə baxlamayaraq, get-gedə artır.

Pianoçu Rəna Rzayeva. Onun qastrol marşrutları bir çox ölkələrdən – Rusiya, ABŞ, Almaniya, Avstriya, Hollanda, İsvəçrə, İngiltərə, Türkiyədən keçir. Renanın konsert proqramları, məsələn «Qarayevin dövri», «Musiqi – şərlərdə» müəyyən ideyaya tabe olunur, quruluşca maraqlı, qeyri-adidir, çoxsaylı auditoriyani müasir sənət dünyasına cəlb etmək kimi mühüm bir missiya yerinə yetirir.

«Yeni Musiqi»nin «SoNoR» ansamdbi – sırf müasir musiqinin ifasında ixtisaslaşan ifaçılar birliyi ilə eləqələri daha sıx və müntəzəmdir.

SoNoR – abbreviaturadır. 1995-ci ildə Samir Mirzəyev (piano), Nizami Zeynalov (klarnet) və Rövşən Məmmədovun (gitara) təşəbbüsü ilə yaranmış və adı həmin ifaçıların adlarının baş hərflərinin birləşməsindən quraşdırılan və çox uğurlu tərzdə «so-nor» (yəni səslənmə) sözünə uyğunlaşdırılan bu ansamblın tərkibində BMA-nın birinci kurs tələbəsi və professorlar, məsələn, violonçelçaların R. Abdullayev və E. İsgəndərov, təcrübəsiz və tanınmış musiqiçilər bahəm, ciyin-ciynə çıxış edir, müasir musiqinin ideyalarını dinləyicilərə çatdırmaq naminə çalışırlar.

Kollektivin bədii rəhbəri bəstəkar Elmir Mirzəyevin fikrincə, «SoNoR»u ansambl yox, müasir musiqi təşəbbüs mərkəzi adlandırmak daha düzgün olardı. Çünkü kollektiv öz işini təkcə gənc bəstəkar-

ların əsərlərinin təbliği ilə bitmiş hesab etmir, müasir musiqi prosesinin önemli problemlərini də müzakirə etməyi nəzərdə tutur. «Digər tərəfdən bizim məşq üçün daimi meydançamız, öz alətlərimiz yoxdur: biz ancaq tədbirdən – tədbire yiğisinq», - deyə Elmir qeyd edir. Düzdür, həmin «tədbir»lərin sayı ilə artı. Bakıdakı bütün festivalların fəal iştirakçısı olan «SoNoR» dəfələrlə Azərbaycanı beynəlxalq səviyyədə, özü də çox ləyaqətlə, təmsil etmişdir. Həmin forumlar, çıxışlar sırasında GIFT – festival (Tbilisi, 1998), Yeni Musiqi Marafonu (Praqa, 1999), «İlham XX» (Daşkənd, 2000), «Yeni musiqinin iki günü və iki gecəsi» (Odessa, 2001) festivalları, habelə keçmiş sovet respublikalarının şəhərlərini (Moskva, Tallinn, Tartu, Kişinev) və Avropa ölkələrini (Almaniya, Hollanda, Belçika) əhatə edən iki turne (hər ikisi 2000-ci ilə aiddir) qeyd olunmalıdır. 2001-ci ilin avqustunda isə Almanıyanın bir sıra şəhərlərində, o cümlədən Berlində maraqlı programla (F. Qarayev, E. Mirzəyev, Ə. Əlizadə, A. Məmmədova ingilis C. Klark, fransız F. Sərxan, İsvəç F. Osterlinqin əsərləri) çıxış edən «SoNoR» "Youngö Euro. Classic" festivalının rəhbərliyi tərəfindən «ən avanqardçı ansambl» adlandırılmışdır.

Ansambl daim təcrübəli, tanınmış dirijorlarla əməkdaşlıq edir ki, bu da səslənmənin keyfiyyətinə, bədii səviyyənin artmasına, təfsirlərin dolğunluğuna təsir göstərir. Avstriyalı dirijorlar R. Frayzitser (o, 1998-ci ildən kollektivlə mütəmadi olaraq işleyir), P. Koyşniq (2000-ci ilin turneləri), ukraynalı V. Runçak (2001-ci ilin Almaniya qastrolları) ilə çıxışların, «XX Jahrhundert» ansamblının dirijoru P. Burvikin Bakıdakı ustad dərslerinin səmərəsi göz qabağındadır.

«SoNoR»un tərkibi mütəhərrikdir. Lakin bu tərkib ne qədər yeniləşsə də, kollektivin əsas yaradıcılıq nüvəsi sabit qalır. Ansamblın musiqiçilərindən hər biri öz-özlüyündə maraqlıdır: Samir Mirzəyev – araşdırmağa meylli pianoçu; Rövşən Məmmədov – Azərbaycanda çeşidli gitara repertuarına ardıcıl yiyələnən nadir ifaçı; Soltan Məmmədova – öz texniki ustalığını günbegün təkmilləşdirən skripkaçalan. Zərif cüssəli bu qız bir neçə vaxt əvvəl Q. Qarayevin mürəkkəb Skripka konsertinin öhdəsində uğurla gələrək qeyri-adı enerji və əzəmət nümayiş etdirdi.

Ansamblın digər üzvlərinin məziyyətlərini heç də azaltmayaq mən hər halda klarnetçalan Nizami Zeynalovun və vokalçı Fəridə Məmmədovanın adlarını xüsusi vurğulayardım.

İstedadlı, həssas musiqiçi N. Zeynalovun öz alətine kövrək, məhəbbət dolu münasibəti valeh etməyə bilməz. Onun «İrəli ... Bax!» festivalı çərçivəsində təqdim etdiyi «Klarnet plus ...» programı (burada solo əsərlər ansambl illərə ardıcılılaşdırıldı) 2000-ci ilin konsert həyatında əlamətdar hadisə oldu. Ən çətin texniki fəndlərdən (klapanlarda çalğı, multifoniya, səslə çalğı və s.) bacarıqla istifadə edərək, musiqiçi rəngarəng, müxtəlifçəsi dili – zərif, xışidayan, nərildəyən, ovsunlayıcı səslənmələrə nail olur:

elə təsəvvür yaranır ki, səhnədə tək deyil, bir neçə alət yerləşir. Ümumiyyətlə, N. Zeynalovun solo konsertlərini vahid, lakin çoxobrazlı çoxçalarlı personajın – klarnetin iştirak etdiyi teatr tamaşası ilə müqayisə edərdim.

Vokalçuların Bülbül adına II Beynəlxalq müsabiqəsinin laureati F. Məmmədova geniş dünyagörüşünə, bir neçə Avropa dillərinə bələd müğənnidir. Fəridənin hər bir musiqi ibarəsinə diqqəti, dramaturji duyumu, intonasiya zənginliyi, aydın tələffüzü, nəhayət, əsl aktyor məharəti yaddaqalan obrazların yaranmasını doğuran amillərdəndir. Bütün bu keyfiyyətlər özünəməxsus səhnəciklər – isveç bəstəkarı F. Osterlinqin «Love: formal aspects» və fransız F. Sərxanın «CRWTH» kompozisiyalarının təfsirində özünü daha bariz göstərir.

«SoNoR»un bədii rəhbəri E. Mirzəyev Azərbaycan bəstəkarlarının gənc nəslinin ən maraqlı, axtarışda olan nümayəndələrindəndir. Onun adətən orijinal, musiqidən kənar ideyası olan, teatrlasdırmaya meylli, fərdi formada təcəssüm edilən əsərləri Azərbaycandan kənarda rəğbətlə qarşılanır. Bir dəfə mən R. Frayzitserə «Siz Elmirin məhz azərbaycanlı olduğunu duyursunuzmu?» suali ilə müraciət edib belə bir cavab aldım: «İntonasiya səviyyəsində musiqinin milli mənsubiyətini axtarmaq indi mənasıdır. Amma mən bir şey aydınlaşdır: sözsüz ki, Elmir fərqli zaman-məkan ölçülerində yaşayıb-yaradır, milli təfəkkürün üst deyil, daha dərin qatlarına enməyə çalışır».

Hal-hazırda «SoNoR»un professional dairələr-

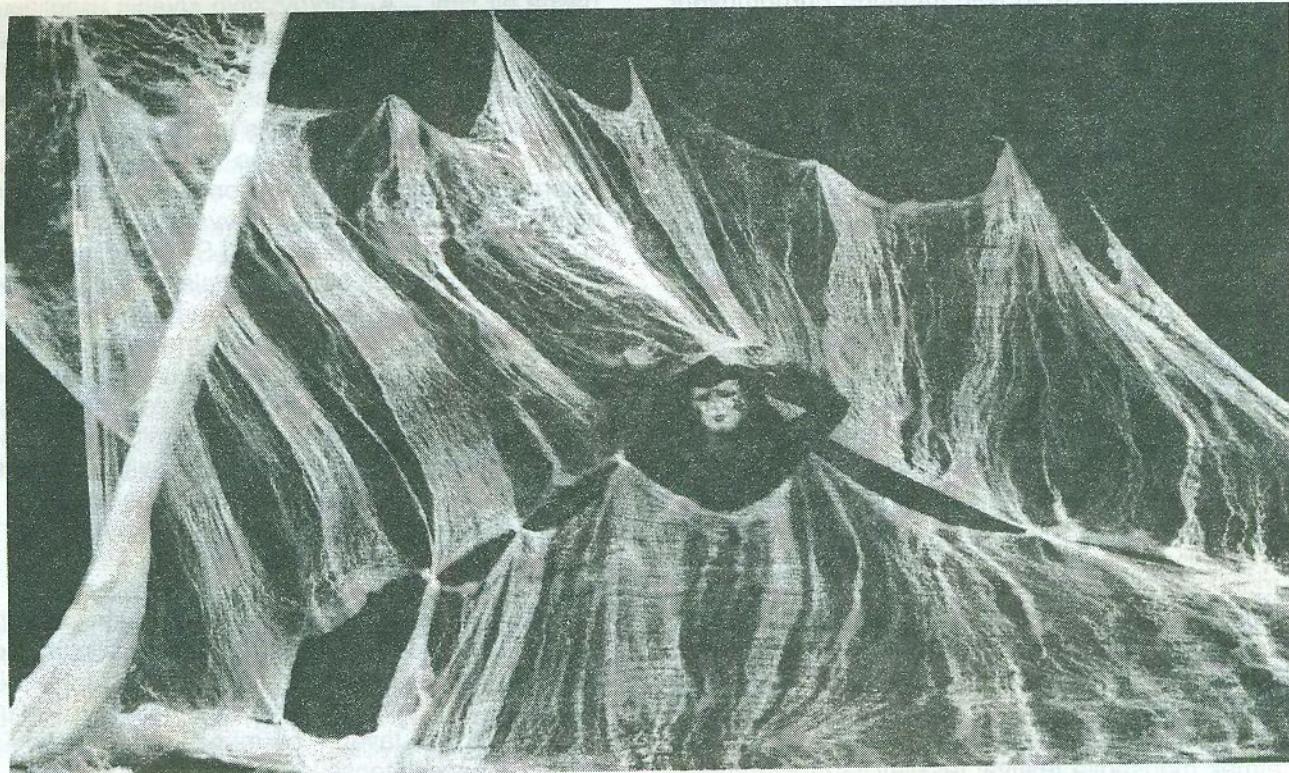
də nüfuzu artmaqdadır. Rusiya, Ukrayna, Polşa, Avstriya, Fransa, İngiltərə, İsveç, nəçə-neçə başqa ölkələrin bəstəkarlarının ansambla ithaf etdiyi əsərlər (onların sayı 30-u adlayır) həmin nüfuzun ən bariz inikasıdır.

«Keçmiş əsrən yeni musiqi»

Toplanan təcrübə, mini-festivalların artan sayı gec-tez, kəmiyyətin keyfiyyətə keçidi qanununa əsasən, tammetrajlı festivalın təşkili ilə nəticələnməli idi. Bu, 2001-ci ilin iyununda baş verdi. Onillik fasilədən sonra sonuncu (Qarayev adına «XX əsr musiqisi» festivalı 1990-ci ilin dekabrında olub) Bakıda, nəhayət, «Keçmiş əsrən yeni musiqi» adlı böyük layihə həyata keçirildi. Bu, ilk nəzərdə paradoxal adın izahını festivalın bukletində tapmaq olardı: «Keçmiş əsr» dedikdə biz son vaxtlaradək XIX əsri təsəvvür edirdik. Bir neçə aydan bəri bu anلامı XX əsrə aid etmiş oluruz.

«Yeni musiqi» deyildikdə XX əsrə yaranmış məfhumu xatırlayıraq. O əsrədək musiqinin yenisi-köhnəsi olmamışdı. İndiki əsrin astanasında «yeni musiqi»nin gerçəkliyi artıq sual doğurmağa başlayır və indi o, tarixə qovuşan əsrin daha bir əlçatmaz utopiyası, daha bir devrilmiş inqilabına çevriləkdədir. «Keçmiş əsrən yeni musiqi» ifadəsi səthi mənada məntiqsiz görünənə belə onun daxili əsaslanması məhz belə açıqlama ilə verile bilər».

Festivalın bukleti və afişalarında XX əsrin ortalarının sovet memarlığında konstruktivizmin nadir



Yanq-Ca Banq-Ço.

"Yaşama sənəti" performansında. Foto Azad Rrayevindir.

nümunəsi – Azərnəşrin binasının təsviri rəmzi məna daşıyır. Doğan günəşin qızılı və çəhrayı şüaları altında çəkilmiş bu foto Azərbaycanın ən çağdaş, ən yeni, naməlum sənət ideyalarına açıqlığı fikrini ifadə etməli idi.

Festival programlarının orijinallığı ondan ibarət idi ki, bu programlar adətən olduğu kimi Avropanın hüdudları ile məhdudlaşmış, diniyicilərə dünya müsiqî fəzاسının müxtəlif bölgelərini təqdim edirdi. Həmin özünəməxsus «sivilizasiyalar, mədəniyyətlər polifoniyası»nda XX əsr Amerika bəstəkarlarının əsərləri («Continuum» ansamblı) və Koreyalı Cin-A Anın müsiqisinə performans (müəllif və ifaçı – Yanq-Ca Banq-Ço idi), Norveçin «Kyberia» qrupunun təqdimatında ekstravaqant müsiqili – multimedya şousu və yapon bəstəkarlarının elektron-akustik əsərləri (danimarkalı fleytaçalan Lars Qraugaard) təbii surətdə «yanaşı yaşayır», bir-birini tamamlayırdı. «Uzaq ölkələr» adlı bütöv bir program isə diniyiciləri Latin Amerikasının – Argentina, Meksika, Çili, Venesuelanın müsiqisi ilə (arfaçalan Sofiya Asunsyon Klaro və L. Qraugaard) görüşdürdü.

Bu gün ənənəvi konsert forması – statik və dərixdirci – diniyici auditoriyasını cəlb etmek iqtidarından olmadığından öz aktuallığını itirir. Odur ki, festivalın təşkilatçıları konteksti gücləndirməyə, müsiqini incəsənətin müxtəlif növləri – kino, teatr, təsviri sənətlə sintezdə təqdim etməyə, texnoloji yeniliklərin geniş tətbiqinə səy göstərildilər. Maraqlıdır ki, festivalın dramaturgiyası janr spektrinin ardıcıl olaraq genişlənməsi, finala doğru sırf müsiqili aksiyalarından tədrīcən uzaqlaşmaq istiqamətində qurulmuşdur. Belə ki, festival marafonunun iki kənar nöqtəsini «Continuum»un kamerası və orqan müsiqisi zalında kifayət qədər «ənənəvi» konserti və Yanq-Ca Banq-Çonun Gənc Tamaşaçılar Teatrında «Yaşama sənəti» performansı təşkil etdi. Milliyyətcə Koreyalı olan bu sənətçi Almaniyada yaşayır. O, Hamburgda təsviri sənət Kollecini bitirib. Yanq-Ca Banq-Ço dünyanın bir sıra ölkələrində keçirilən sərgi və tamaşalarda iştirak etməklə yanaşı, çeşidli festivalların (məsələn, 1997-ci ildə Hamburgda buddist festivalın, 65-ci Beynəlxalq «Paper art» festivalının) kuratoru olmuşdur. İpəkdən, kağızdan installyasiyaların istifadəsinə əsaslanan Bakıdakı performansda müsiqili daha çox qeyri-adi, ekzotik tamaşanın komponentlərindən biri, hətta tamamlayıcı vasitə kimi çıxış edirdi. Belə ki, «Zen painting of my tongue» performansında ifaçı – qoy oxocular məni bir qədər qeyri-estetik təfərruatlara görə bağışlaşınlar, - ağızına mürəkkəb alıb dili ilə qurtarmaq bilməyən kağız rulonlarında yarım saat müddətində (!) heroqliflərə bənzər işarələr «yazırdı». Tamaşadan sonra T. Cuvarlı bu aksiyani uğurlu şəkildə «kütləvi hipnoz seansı» ilə müqayisə etdi.

Gəncləri, tələbələri müasir sənət aləminə cəlb etmək məqsədilə festival təşkilatçıları qeyri-ənənəvi, bəzən gözənlənməz yerlərdən, məsələn, «Qız qalası» rəsm qalereyası, dənizkənarı mehmanxana,

Milli Olimpiya Komitəsinin zalı, klub-diskotekadan konsert meydancası kimi istifadə etdilər. Bu, daima dəyişən, mütəhərrik «dekorasiya» dinləyici maraşını bire on artırır, hər tamaşada təkrarsız, xüsusi atmosfer, ovqat bərqərar edirdi.

Sessiz kino, mavi dəniz, improvisasiya

Azərbaycan kinematoqrafçıları tərəfindən 1930-cu ildə çəkilmiş «Lətif» sessiz filminin (ssenari müəllifi və rejissor M. Mikayılov) «Bakustik Jazz» qrupunun (pianoçu S. Qəmbərov, kamancalaşan F. Daşaov, nağaraçalan E. Qafarov) improvisasiyaları altında nümayışı, mənçə, festivalın əsl kulminasiyası adlandırılara bilər. Məhz burada axtarılan sintez əldə olundu: təsvir, müsiqı, landscape («Crescent Beach Hotel»ın yaz meydançası) ahəngdar sürətdə uzlaşıb vahid tam yaratdı.

Məşhur Azərbaycan kinoşunası və rejissoru, bu tədbirin təşəbbüskarlarından biri olan Ayaz Salayevin «Musiqiye qulaq asmaqla məhdudlaşmayıb ekran da baxmaq» çağrılarına cavab olaraq toplasınlar ilk növbədə məhz təsviri sıranı maraqla izləyirdi. Bu işdə isə onlara müsiqili kömək edirdi. Ayaz müəllimin narahatlılığını yer qoymayaraq tamaşaçılar bir qədər sadələvh bu lətin qeyri-adi poetikliyini lazıminca qiymətləndirmək iqtidarında oldular. Filmin başlıca məziyyəti isə ondadır ki, müəlliflər dünyaya uşaqlın, Lətif adlı oğlanın gözleri ilə çox təbii, səmimi, lirik tərzdə baxa bilmışlər. «Lətif»ə tamaşa etdikcə qeyri-iradi olaraq çox-çox sonra çəkilmiş başqa bir film – A. Tarkovskinin «İvanın uşaqlığı»nı xatırlayırdım. Hərçənd mənə tam aydın idi ki, bu iki film sənətkarlıq baxımdan müqayisə olunmazdır.

«Bakustik Jazz»ın ixtiraçılıq, təxəyyül, bəzən incə humor hissisi ilə aşılanmış improvisasiyaları ekranındaki hadisərlərle (filmde isə xalq-janr, rəqs səhnələri kifayət qədərdir) bir unison yaradır, bəzən isə bu və ya digər kadrın təsir qüvvəsini artırır. Belə ki, epizodlardan birində pianoçu Salman Qəmbərov sessiz filmlerin sabit atributu – valsın bayağı motivlərini, A. Zeynallının şairəne «Ölkəm» romansından ayrı-ayrı ibarələri və ... dövrün məxsusi rəmzi – «Bəzvəytesə kostramı» pioner mahnısının səciyyəvi dönümlərini (bu, sonuncu, kənddə kollektivləşdirmənin ilk illərində bəhs edən filmin ideoloji tərəfinə incə eyham kimi qavranılırdı) virtuozcasına bir-birinə calayıb auditoriyanın alqışlarını qazandı.

Gözəllik bir xəyaldır ...

«SoNoR» ansamblı Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının foyesində çıxış etdi. XX əsrin əvvəllərinə aid bu memarlıq abidəsi – İttifaqın binası bərəbad bir vəziyyətdədir: qırılmış şüşələr, çat vermiş divarlar, uçulmaqdə olan tavan – bu mənzərə heç də könül açır, acınacaqlı təəssürat doğurur.

«SoNoR»un «Gözəllik bir xəyaldır?» çoxmənalı başlığı altında İttifaqın ürəksizci, tozlu, ustəlik

zəlzələdən zərər çəkmiş bina-sında keçirdiyi tədbir, «Kosmopolitika» rəssamlar qrupu tərəfindən buradaca təşkil olunan performanslar, uzlaşmayan an-lamlar – gözəllik, harmoniya və dağıntı, miskinliyin paradoksal tərzdə uzlaşdırılması, daha də-qiq desək, qarşılaşdırılması güclü effekt yaratmalı, ictimai-yətin diqqətini binanın problemlərinə cəlb etməli idi. Yeni tədbir adı konsertdən çox bir aksiya kimi düşünülmüşdü. Bestəkarlar İttifaqının girəcəyində qəmli «Sarı «Gelin»i tütkədə çalan diləngçinin tənha fiquru bu kontek-stdə rəmzi mənə kəsb edirdi.

Mühümdür ki, «SoNoR»un aksiyası üçün ingilis C. Klark, ukraynalı I. Qromadski, fransız F. Sərhan xüsusi əsərlər bestə-leyərək öz azərbaycanlı həm-karlarının (F. Qarayev, E. Mirzəyev) etirazına qoşuldular. Həmin axşam ifa olunan bütün əsərlərdə bir nostalgiya, itirilmiş idealdan ötrü nisqil hissi duyuldu. Bu ovqat istedadlı gənc ukraynalı bestəkar I. Qromadskinin «Cizgilər» kompozisiyasında daha bariz üzə çıxdı.

İngilis Ceyms Klarkın «Concerto spaziale» əsəri də reğbətlə qarşılandı. C. Klark «new complexity», yəni «yeni mürəkkəblik» cərəyanının ardıcıl tərəfdarıdır. Həmin cərəyanın nümayəndələri sırasında onun həmvətəni, XX əsr musiqisinin ən önemli fi-qurlarından biri B. Förnihounun adı seçilir.

«Concerto spaziale» italyan minimalist rəssami Luçio Fontanonun sərgisində alınan təəssürat nəticəsində yazılıb. L. Fontano öz lövhələrini çox qeyri-adi tərzdə, bıçaqla «çəkir», Klarkın yozumunda gözəlliyi zorakılıqla yaradırdı. Ingilis müəllifinin kompozisiyasının təməlində məhz bu ideya durur: bura-da ayrı-ayrı alətlərin kəskin fərdiləşdirilmiş kəskin şaxələri (klarnet, skripka, percussion, fortepianoya maqnitofon yazısı əlavə edilir) qarşılıqlı əlaqəyə girə-rək ecaib bir tam, özünəməxsus «səslər qalereyası» yaradır. Özü də bu səsləri həm ayrı-ayrılıqda, həm də bir-birilə rabitədə izləmek maraqlıdır.

Yeni musiqinin təbliği yollarının müxtəlifliyi

Əlbəttə, festival konsertlerinin heç də hamisi eynilə inandırıcı adlandırılara, müsbət qiymətləndirile bilməz. Məsələn, «Tunnel» gecə klub-diskotekasında «Kyberia» Norveç qrupunun «Navigations» adı ilə göstərdiyi musiqili multi-media şousu ziddiyyəti hissələ doğurdu. Proqrama minilliyyin sonu ərefəsində qrupun xüsusi sıfərişi ilə Norveç bestəkarlarının yazdığı qısa pyeslər daxil idi.

«Biz yeni minilliyyin naviqatorlarıyız, məqsədimiz



Ceyms Klark BMA-da.

Soldan sağa: Z. Dadaşzadə, R. Həsənova, A. Məlikov, C. Klark, E. Dadaşova.

də müxtəlif sənət sahələrinin, heterogen oyun fəza-sının yaranmasına istiqamətlənib. Biz eyni zaman-da musiqiçi, bestəkar, dizayner və memarıq. Müasir Norveç landşaftında yeni musiqinin heç bir xə-ritədə qeyd olunmamış yolunu açmaq arzusunday-ıq». «Kyberia» qrupu – Tanya Orning (violonçel), Viktoriya Yonson (skripka) və Rendi Neylor (digital – xoreografiya və saksofon) öz yaradıcılıq kredosunu bir qədər nümayiş karanə tərzdə belə müəyyən-ləşdirir. Norveçlərin şousunda her şey sanki qəsdən qeyri-akademik xarakter daşıyırı: T. Orning və V. Yonsonun kosmos aləmi ilə assosiasiya doğuran gümüşü, işıq saçan kostyumlari, ecaib makiyaj, pank üslubunda saç düzümüz, sərbəst davranış ter-zı. Belə sərbəstlik populyar skripkaçalan V. Meyin çıxışlarından bizə tanışdır.

O saat qeyd edim ki, qrupun musiqiçilərinin pro-fessional səviyyəsi əsla şübhə doğurmur, onların virtuozluğu isə hətta heyrətləndirirdi. Lakin, fikrim-cə, nəyin bahasına olursa-olsun gəclərdən ibarət auditoriyanın xoşuna gəlmək niyyəti bədii nəticənin aşağı enməsinə, zövq baxımdan qüsurlara getirib çıxarırdı. Belə ki, finalda qrup öz kollektiv yaradıcı-liğinin bəhresini – «Play learning sequence» adlı «kompozisiya»nı təqdim edərkən musiqi oyuncalarını – uşaq qarmonları, tütəkləri, klaksonlarını işə salıb, kük effektlərindən bolluca istifadə edib hamını karıxdırdılar. Göstərilən səhnəcik (burada musiqiya çox cüzi bir yer ayrılmışdı) hal-hazırda dəbdə olan sirk tamaşası estetikası ilə səsleşsə də, bədii nəti-cəni inandırıcı adlandırmaq çətindir.

Şəxsən mənə, eləcə də festivalın digər dinləyi-cilərinə XX əsr Amerika musiqisinin üslub müxtəlifliyini və hətta əlvənlığını – proqrama A. Kopland, E. Karter, C. Kramb kimi məşhur bestəkarlarla ya-naşı, bizə bəlli olmayan müəlliflər – H. Kouell,

P. Söñfeld, U. Mamlok, R. Syerranın əsərləri salınmışdır – nümayiş etdirən «Continuum»un konserti daha güclü təsir bağışladı. Ansamblın çıxışı səs nüanslarının tükənməz müxtəlifliyi, üslub duyumu, sərbəstlik, daha dəqiq desək, unikal ifaçılıq təbiiyi, artistizmi ilə heyran etdi. Bu keyfiyyətlər F. Şvartsın «Kannibal-Kaliban» kompozisiyasının təqdimatında – məxsusi «emosiyalar teatrı»nda özünü daha parlaq bürüzə verdi: müxtəlif musiqi replikalarına müvafiq olaraq ansambl uzvlərinin sıfətləri dəyişir, qorxu, qəzəb, sevinc, heyret ifadə edirdi ...

Fleytaçalan Lars Qrauqaardin yapon müəlliflərinin (T. Rai, M. Haşıda, Ş. Matsuda) əsərlərindən ibarət konsertində dinleyicilər səsin kompüter vəsi-təsilə dəyişdirilməsini, səsin «sərgüzəştlərini» maraqla izləyir, özlərini ecazkar bir aləmə düşmüş kimi hiss edirdilər. Danimarkada K. Nilsen adına Musiqi Akademiyasının kompüter musiqisi şöbəsinin müdürü, görkəmcə xeyirxah cəngavər – Don Kixotu xatırladan professor L. Qrauqaard konsertdən sonra su-alıma cavab verərkən aşağıdakı anları vurğuladı: «Mən kompüteri adı bir alet kimi qiymətləndirirəm, onu fleyta və yə fortepiyanodan fərqləndirmirəm. Əslinə qalsa, məni həqiqətən narahat edən məsələ bədii netice, musiqinin keyfiyyətidir. Yaradıcılıqda mənim üçün nə daha əsasdır – ifaçılıq və ya bəstəkarlıq? – sualına isə belə cavab verərdim: fleytaçalan kimi mən daha geniş üslub diapazonunu, müxtəlif region və ölkələrin musiqisini əhatə edə bilərəm. Odur ki, özünüz netice çıxarın».

Əslən Çiliidən olan, hal-hazırda Danimarkada yaşayan arfaçalan Sofiya Asunsyon Klaronun konserti də bizim üçün faydasız olmadı. O, stereotip təsəvvürlərə əks olaraq nümayiş etdirdi ki, Latin Amerikası ölkələrində nəinki gözəl romanlar və sentimetal seriallar, habelə kifayət qədər maraqlı «aka-

demik» musiqi bəstələnir. Belə ki, arfanın özünə-məxsus imkanlarını audioyazı ilə orijinal tərzdə uzaşdırılan meksikalı Hayyer Alvaresin «Acuerdos por Diferencia» kompozisiyası yadda qaldı. Onu da qeyd edim ki, programın bir neçə nömrələrində S. A. Klaronun partnyoru kimi onun həyat yoldaşı L. Qrauqaard çıxış etdi.

Mənimlə söhbətimdə bu məlahətli, gülərüz, temperamentli sənətçi xanım aşağıdakı möqamlara diqqət yetirdi: «XX əsrin sonu bütün dünyada arfa sənətinin renessansı dövrü adlandırılara bilər. Latin Amerikasında isə arfa, onun folklor növü olduqca geniş intişar tapıb. Odur ki, regionumuzun bəstəkarlarının bu alətə müraciəti təbiidir».

«Bəstəkarlarınızın təxəyyülü heyrətamızdır...»

Coel Saks, «Continuum» ansamblının həmdirektoru: «Azerbaycan kimi coğrafi baxımdan kiçik ölkə üçün bu qədər istedadlı bəstəkarların mövcudluğu çox əlamətdar və səciyyəvidir. Mən həyatının son illərini Amerikada yaşamış həmyerliniz mərhum O. Felzerle tanış idim. O, vaxtılıq Azərbaycan musiqisi haqda məni məlumatlaşdırmış, Q. Qarayevin milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında görkəmlə rolunu açıqlamışdır.

Ansamblımız müxtəlif illərdə O. Felzer, F. Qarayev, F. Əlizadənin əsərlərini həvəsle çalıb. Etiraf edim: bu müəlliflərin hamısı heyrətamız təxəyyüle malik sənətçilərdir. Müasir musiqidə isə mən təxəyyül hüduduzluğunu xüsusən qiymətləndirirəm. Bəzi əsərlərdə, məsələn, F. Əlizadədə milli ənənələrdən, məsələn, muğamdan çox təravətlə istifadə olunur ki, bu da valeh etməyə bilməz. Onu da deyim ki, mən sizin regionun ənənəvi musiqisi ilə yaxşı tanışam, özüm hətta zərbdə calmağa çalışıram.



"Continuum" ansamblı. Foto Azad Rzayevindir.

Azərbaycan sənətçiləri ilə əməkdaşlığımı davam etdirmək, istedadlı gənclərinizlə tanış olmaq istərdim».

Ceyms Klark, bəstəkar: «Rəngarənglik – Bakıdakı festivaldan aldığım başlıca təəssüratı bir sözlə məhz belə ifadə edərdim. Mənçə, festivalın konsertləri müasir musiqini hansı yollarla təqdim etməyin, dinleyici auditoriyası ilə dialoq problemini necə həll etməyin gözəl nümunəsidir. Festival yaxşı planlaşdırılmışdır: hər bir program müyyəyen mövzuya tabe idi, konsertlər hər dəfə tamamilə qeyri-adi, hətta gözənlənməz yerdə keçirilirdi ki, bu da tədbirin özünəməxsus intriqasını, əlavə mətnaltı qatını yaradırdı.

Mənim Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə tanışlığım on ilə yaxın müddəti əhatə edir. Deməliyəm ki, musiqiniz meni çox maraqlandırır və yaxşı mənada təəccübəldəndirir. Vaxtaşırı müxtəlif beynəlxalq festivallarda olarkən, orada bu və ya digər bəstəkarın musiqisini dinleyərkən öz-özümə sual verirəm: müəllifin kökü, görəsən, haradandır? O, dinleyicilərinə hansı mətbəblərdən söz açır? Əfsus ki, çox zaman bu suallar cavabsız qalır.

Açığımı söyleyim ki, Bakıda eşitdiyim, tanış olduğum nümunələr, məsələn, A. Məlikovun partituraları, X. Mirzəzadə, F. Qarayev, gənc müəlliflərin əsərləri mənə qərb müəlliflərinin bir çox yaratmalarından daha maraqlı göründü. Azərbaycanda yaradıcılıq iradəsinə, dərin daxili enerjiyə, qüvvəyə malik parlaq şəxsiyyətlər az deyil. Bu ise yalnız əzəmətli ənənələrə malik güclü bəstəkarlıq məktəbinin mövcudluğunu şəraitində mümkündür.

Mənim «SoNoR» ilə əməkdaşlığım çox uğurlu oldu. Zənnimcə, ansamblın zəngin yaradıcılıq potensialı, inkişaf, artım üçün yaxşı imkanları var.

Azərbaycan və Böyük Britaniya arasında mədəniyyət sahəsində əməkdaşlığın perspektivləri də göz qabağındadır. Mən qarşılıqlı ünsiyyət tellərinin inkişafı üçün əlimdən gələni etmək niyyətindəyəm. Belə ki, mən Azərbaycan musiqisinin Britaniyada, Avropa ölkələrində təbliğinə, onun beynəlxalq yaradıcılıq təşkilatları, BBC kanalları vasitəsilə ifasına yardım göstərə bilərdim. Fikrimcə, musiqiniz dünyada daha geniş təqdim olunmaq haqqını qazanıb. Öz növbəmdə mən təcrübə və biliyklərimi gənc Azərbaycan musiqiçiləri ilə bölmüşəm, onlara hər bir məsləhət verməyə hazırlam. (2001-ci ilin payızından C. Klark BMA-nın fəxri professorudur).

Başqa sahələrdə deyə bilmərem, ancaq musiqidə siz hełə ki total standartlaşdırma – mən bunu «koka-kolalaşdırma» adlandırıram – təhlükəsini dəf edə bilmisiniz. İndi əsas məqsədiniz özünəməxsusluğunu, unikal mədəniyyətinizi, zəngin xalq yaradıcılığınızı qoruyub saxlamaqdır».



Sofiya Asunsyon Klaro və Lars Graugaard. Foto Azad Rzayevindir.

Bəzi nəticələr

Bu gün respublika dünya siyaseti, iqtisadiyyatı, mədəniyyətinə şüretlə integrasiya olunur. Müxtəlif problemlərə baxmayaraq Azərbaycanın musiqi həyatı, deyəsən, heç vaxt olmadığı kimi fəaldır. Bakıda ən müxtəlif musiqi nümunələri – klassika, caz, pop, folklor səslənir, dünya miqyaslı görkəmlə sənətkarlar – həmyerilərimiz M. Rostrapoviç, B. Dividoviç, D. Sitkovetski və eyni zamanda mədəniyyətimizin real professional səviyyəsini təsəvvür etməyən təsadüfi ifaçılar çıxış edir BMA-da tanınmış mütexəssislər tərefindən vaxtaşının verilən ustاد dərsleri gənclərimizin yaradıcılığını stimullaşdırır.

Lakin musiqi həyatının bütün rəngarəngliyinə baxmayaraq programlarda ənənəvi konsert repertuarına aid əsərlər üstünlük təşkil edir. Qastrolçuların çıxışlarını dinleyərkən, onlarla səhbatlaşdırken əmin olursan ki, konservatoriya təhsili, özü de təkcə Azərbaycanda yox, daha artıq dərəcədə ənənəvi akademik səciyyə daşıyır, əsasən klassik musiqi irsinin menimsənilməsinə yönəlib.

Belə şəraitdə «Yeni Musiqi»nın fealiyyətini yalnız teqdir etmək olar. Axi hər bir sivilizasiyalı cəmiyyət öz həmvətənlərini dünya, o cümlədən müasir dünya sənətinin ən yaxşı nümunələri ilə tanış etməlidir. Bugün tam aydınlaşdır ki, «Yeni Musiqi»siz Azərbaycanın səslənən mekanı xeyli dərəcədə cazibəsiz, maraqsız, hətta sönükdür. Cəmiyyətin keçirdiyi festivallar təhsilimizdəki çatışmazlıqları ləğv edir, müasir sənətdəki proseslər barədə bizi məlumatlaşdırır, ənənəvi həyatımızı zənginləşdirir, Azərbaycan və dünya arasında körpü salır.

Etnomusiqisünaslıq

GÖYÇƏ AŞIQ MƏKTƏBİ

(ARDI)

Azad Ozan KƏRİMLİ

DƏYMƏYİN

(arakəsmə)

Telli sazi sinəm üstə alanda
Çala-çala yırğalanım, dəyməyin.
İsmi pünhan, o qadası dediyim
Göz eyləsin, gözəl xanım, dəyməyin.

Adəm cana gəlsin desin «ruh hanı»?
Səs salmayın, qoyun çalım «Ruhani».
Təlatümdə olsun Nuhun tufanı,
Kömək ister, mən oyanım, dəyməyin.

«Kərəm» i də Kərəm kimi yanım mən,
«Dilqəmi» də Dostu xanım anım mən.
«Cənki» çalım, Misri qılınc anım mən,
Hünər olsun hər gümanım, dəyməyin.

Dastan deyim, telli saza calanım,
«Saritel» də bu dağları dolanım.
· Zəmbür olum, çiçək üstə yalanım
Belə olsun hər bir anım, dəyməyin.

«Dübeyti» də binələrə baş çəkim,
«Qəmərcanı» gülfincəni gül əkim.
Xalq mahnisi, el havası, baş həkim.
Qoy unutsun dərdi-canım, dəyməyin.

Segah çalım, Qarabağı dolanım,
«Çoban bayatı» da dağdan boylanım.
Şahin olum, zirvələrdə qıylanım,
Ov axtarsın özcə canım, dəyməyin.

Muğamda xalqımı yenidən gəzim,
Hər havada sazdı mənim sağ gözüm.
Şah Xətai, şah pərdədə, şah düzüm,
Belə olsun hər bir anım, dəyməyin.

· «Dərbəndi» də mən Dərbəndi yad edim,
Tufarqan Abbasla Dərbəndə gedim.
«Səməndəri» uyğun döymü, düz deyim,
Düz çalmağa var gümanım, dəyməyin.

Naxçıvana Ağrıdağın başınınan,
Baxım od yurdunun üzük qaşınan.
Sazda çalım ox sinəli daşınınan
Vətənimdi şöhrət-şanım, dəyməyin.

«İncəgülü» qoy səs versin səsimə,
«Göyçəgölü» özü gəlsin bəsimə.
«Şahsuvarı» həm yaxşıma, pisimə,
Qiymət versin, özüm qanım dəyməyin.

«Narinci» da Araz kimi lal axım,
Araz ovalığına təzədən baxım.
«Şaqayı gəraylı» da yandırıım, yaxım.
Çoxdu hələ xanimanım, dəyməyin.

Həmi mərddi, mərddə bilir özünü,
Naməpd hani, görən varmı üzünü?
Ata oğlun, ana qızın sözünü,
Qoy danışın, din-imanım dəyməyin.

Haşaların çıxu qalmır yadımda,
Balabansız yaddan çıxır adım da.
«Müxəmməs», «Divanı», «Təcnis» dadımda,
Məzələnim, məzə qanım, dəyməyin.

«Misri» çalım, qılınc asım belimə,
«Keşisoğlu» onda keçsin əlimə.
«Arazbarı», «Nəcəfi» ni dilimə,
«Məmmədsöynü» düzgün anım, dəyməyin.

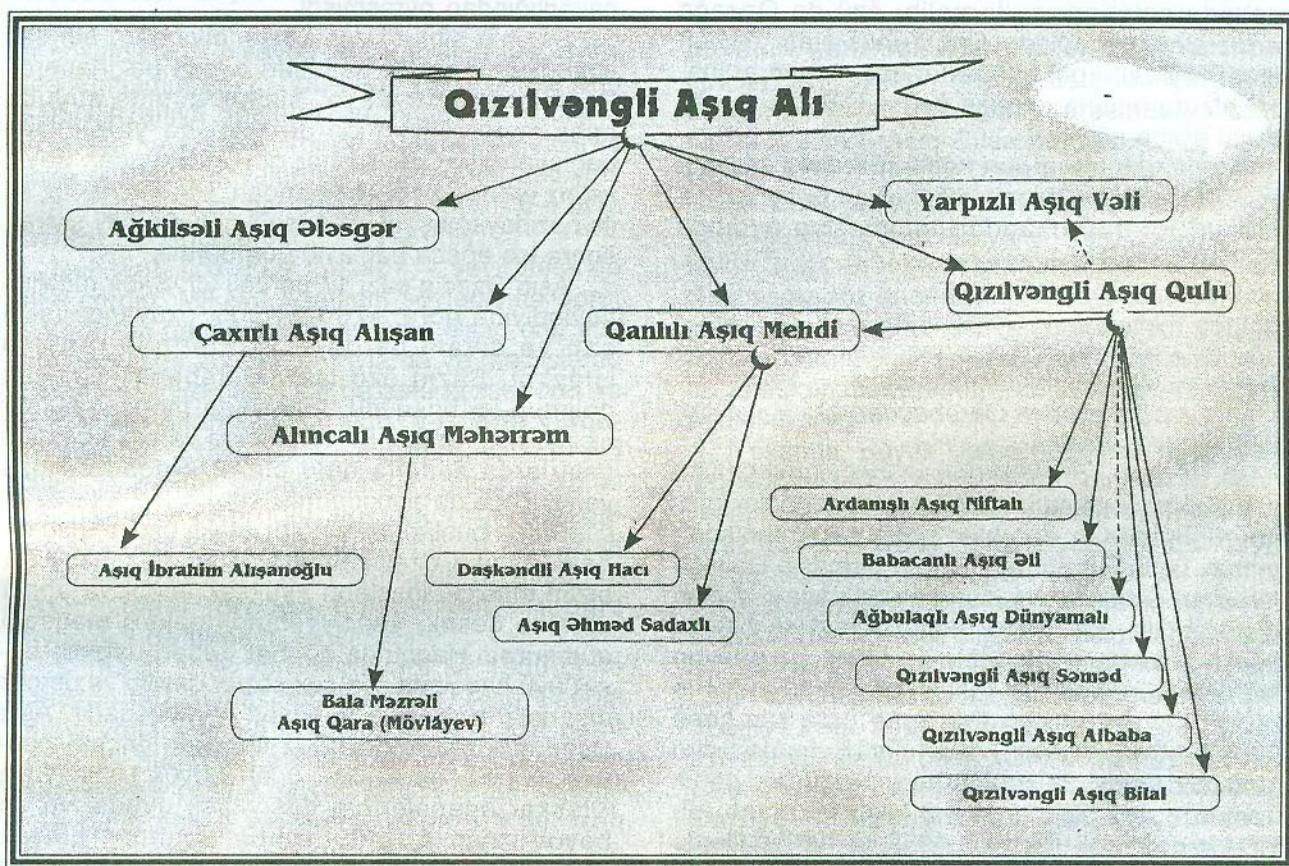
Muğanı dolanım, Milə yollanım,
El havası şirin dilə yollanım.
Qayıdım Göyçəyə, Cilə yollanım,
Zəki olsun hər qurbanım, dəyməyin.

Aşıq Əsədin Azərbaycana köçməyinin birinci səbəbini aşıqlıqlıdan sonra ikincisinə keçək. Artıq 1924 – 1925-ci illerdə Azərbaycan hökuməti onu Bakida yaxud Gəncədə görmək istəyirdi. Ev, məhəllə yaxud da bir bölüm torpaq seçimi qalmışdı. Lakin Aşıq Əsəd şəhər yerində qala bilmirdi, ürəyi sıxlırdı. 1928-ci ildə Qazağın Çaylı kəndində ötəri yurd salıbmış, lakin Bozalqanlıdakı qohumlarının varlığı, Tovuza olan үrək yatımı öz işini görüb. 1930-cu ildə Aşıq Əsəd Tovuzda birləşəlik yer alıb, ev tikdirir. Maraqlıdır ki, elə həmin ildəcə Cilovdarlı Aşıq Mirzə Kür qıragından köçərək, elə həmin Tatlar məhəlləsində onunla yanaşı yurd salır.

"Aşıq Əsəd səsi" haqqında dastanlar bağlanıb desək, heç kim heç kimi qınamaz. Bu heç də şisirtmə deyil. Əger özü və səsi haqqında söhbətləri dastanın nəşr kəsimi, şərləri isə nəzm kəsimi kimi toplasaq, vəlkə də «Şah İsmayıł» yaxud da «Novruz və Qəndab»dan da tutumlu yazılı kitab alınar. Lakin mahiyyətə Aşıq Əsədin səsi adı yüksək tessituralı, zilə qaxdıqca incələn və geniş nəfəsini, gücünü itirən nə aşiq səsi, nə də mugamatçı-xanəndə səsi deyildi. Bunu onun 1938-ci ilde Moskva çıxışlarından sonra buraxılan və xırıltılı səslənsə də, hazırda bərpası mümkün qrammafon valından duyub yozmaq olar. Belə çeşiddə səs yalnız hazırda əfsanəyə dönmüş italyan opera müğənniləri E. Karuzo və M. Lantsanın səslərile tutuşdurula bilər, lakin diapazon və registr baxımdan Aşıq Əsədin üstünlüyü şübhə doğurmur.

çiriliirdi. Mən də «El bayatısı» ilə çıxıb filarmoniya səhnəsini zəngülə (yaxud boğaz) qaynatması! – A.O.) vura-vura iki dəfə hərləndim. Səhnəyə də iki tərəfdən giriş var. Girdiyimə əks tərəfdən çıxanda Cabbar Qaryağdioğlu yolumu kəsib dedi: «Bir dayan!» Dədim: «Nədi?» Dedi: «Bir ağızını aç!» Dədim: «Nə işə?» Dedi: «Deyirəm ki, abzını aç, sənin boğazında nəsə başqa bir şey var! O səs bu bədəndən çıxmırı, sən boğazına nəsə qoyubsan!». Dədim: «A kişi, o boyda böyük sənətkar ola-ola cəfəngiyat danışırsan!» Dedi: «Yox ey! Səni buraxan deyiləm. Açıcaqsan ağızını, baxa-cağam boğazına!»

Nə isə, boğazımı baxandan sonra dedi: «Vallah, mən lap məəttəl qalmışam. Belə kiçik bədəndən, belə dar boğazdan elə zil, özü də gur səsmi çıxar?!».



Məndə olan (və ləntə yazılmış) bilgiyə görə, onun səsinin oxşarını, - Aşıq Zeynal Gəncəlinin lap gənc yaşında, 1945-ci il noyabrın 6-da opera və balet teatrindəki çıxışını eşidən Mircəfər Bağırov Üz. Hacıbəyovun (və bir sıra vokal üzrə tanınmış müəllimlərin) həmin gəncin Bakıda hazırlıq keçib İtaliyaya oxumağa göndərilməsi arzusunu bəyənmişdi.

Lakin hər halda Aşıq Əsədin oxumağı əfsanəvi gərcəklilik kimi yozulurdu. Məsələn, özünün oğlanlarına söylədiyinə görə, «1924-ci ildə Bakı filarmoniyasında aşıqlara və xanəndələrə baxış ke-

Daha bir olayı Sabir müəllim belə xatırlayır: «1944-cü ildə məktəblilərin respublika olimpiadasında qardaşım Bahadırla iştirak edirdim. IV sinifdəydim, 11 yaxud 12 yaşım olardı. Olimpiada bitdi və biz radioda çıxışa yollandıq. O zaman atamız da yanımızdaydı. Atam çıxışa hazırlananda bir işçi dedi ki, «mikrofonu aralı qoyun, Aşıq Əsədin səsi mikrofonu batırar, cihazlar işdən çıxar. Qoy mikrofon lərzəyə gəlməsin...». İndiki xanəndələr az qalır ki, mikrofonu udsunlar».

Tanınmış rus musiqişünası V. Krivonosov yazdı ki, «aşıqların səs diapazonu adətən 2 + 1/2

oktavaya yaxın olduğu halda, Aşıq Əsədin diapazonu 3 oktavdan artıqdır» (51)... Lakin təkcə diapazonumu? Bəs səsinin gücü?... Axi, lap öncədən deyildiyi kimi, «Əsədin gur səsi qulaqlardadı?» (Zeki İslam).

Atamın dayısı Rəhim Zaman oğlu (İmranov, 1905 –1992) söyleyirdi ki, «1925-ci il olardı. Aşıq Əsəd hər dəfə Qaraqoyundan Tovuza yaxud Qazağa gedib-qayıdanda bizim kənddə – (Göycənin Cil kəndine, – A. O. K.) öncədən qonşum, sonalar yeznəm balabançı Bala Əlinin (Mazanov, Abbas Vəfadağının atası – A. O. K.) evinə düşüb, orada dincələrdi. Həmin gecələr məclis qurular, Aşıq Əsədlə hələ yeni tanınan Cilli Aşıq Yunus (onun haqqında da sonra ayrıca danışacağıq) səhərədək çalıb-çağırdılar.

Bir gün gördük ki, Aşıq Əsəd cüt qoşulmuş arabada balabancısı ilə gəlib, özü də Qazağa qarız almağa gedirlər. Aşıq Yunus atam Zaman kişiye deyir ki, «gəl öküzlərini qos mənim arabama, biz də onlarla qaripa gedək.» Bunlar qoşulub iki araba çıxdılar.

Aradan bir neçə gün keçdi. Bir dəfə axşama yaxın araba təkeri düzəltməkdə Bala Əliyə kömək edirdim. Birdən uzaqdan, amma lap aydınca «Çobanbayatı» eşitdim:

«....., Qarabağdan,
Gəlmışəm Qarabağdan.
Dolandım cümə cahani,
Doymadım Qarabağdan».

O vaxtları yol gədikdən aşındı, çünkü Göycə gölü dağların, qayaların dibinə deyirdi. Bizim kəndin günbatandan ən yaxın qonşusu Ardanişdan gəlmək üçün lap öncədən dağa dırmaşıb Deliağa dərəsinə, ondan sonra isə yene də dağa dırmaşıb aşardılar Cile. Sən demə, arabalar gədiyə çıxanda Göycə gölünyən onu üzük qaşı kimi çevrələyen dağlardan ürəyi qalxıb-coşan Aşıq Əsədlə Yunus sazları köynəkdən çıxarıb ayaq üstə səs-səsə verərək «Çobanbayatı» oxuyurlar. Bunu da bizim kəndimiz eşidir, baxmayaraq ki, evimizlə gədik arası düz xətt üzrə ən azı 2 kilometr olardı (bu sözlərin doğruluğunu 1978, 1985 və 1987-ci illərdə öz gözlərimlə aşkarlamışam).

Tez Bala Əliyle bir toğlu, çoxlu toyuq-cüce kəsib yemek hazırlatdıq, samovara od saldıq. Saat yarım keçməmiş arabalar həyətə girendə Əsəd kabab və samovar hazırlığını görüb soruşur ki, «deyəsən, evdə qonağınız var?» Bala Əli də «qonağımız elə sizsiz, Əsəd əmi» cavabını verir. Aşıq Əsəd bir də soruşur: «Axi qayıtmağımızı hardan bildiniz?» Bala Əliyənən birağızdan cavab veririk ki, «sizin bayatinizi eşitdik». Aşıq Əsəd inanmadı: «O hansı bayatiydi, hansı sözüydü?» Mən də sözlerini olduğu kimi təkrarladım. Aşıq Əsəd ciyinlərini çəkib daha bir söz demədi. Nəsə fikrə getdi. Sonralar mən özüm Aşıq Yunusdan

xəber alanda, o gədikdə «Cobanbayatı» oxuduqlarını boynuna aldı. Həmin gecəni, həmişəki kimi, Aşıq Əsədlə Yunus səhərədək oxudular və sırin söhbətlər elədiler.

Onu da oxucuya çatdırımlıyan ki, Aşıq Əsəd aşıqlar arasında, ən çox dostu və silahdaşı Aşıq Mirzə kimi, müjam sənetini, - xanandəliyi gözəl bilir və, bir sıra hallarda, dirləyicilərin isteyini yerinə yetirirdi. Əlbəttə ki, öz sazinin müşayiəti ilə. Onun sazi haqqında ayrıca danışmalıyıq. Oğlanlarının söylədiyinə, atalarının bütün sazları 10 simli imiş. Yəni o zamanki sazların zil simləri 3 idisə, Aşıq Əsəd sazinin 4 zil simi variydi. Əlbəttə, 4 simi barmaqda birləşdirmək (tutmaq) hər çalğıçının işi deyildi, özü də çox zil köklənib son dərəcə gərilmiş 4 simi. Belə sazda adı çalğıçının barmaqları yorulurdu, o isə cavanlığından öyrəşmişdi.

Sazının simləri zilə kökləndiyindən, adı saz simindən nazik idi və onları ayrıca hazırladardı. Paslanmasınlar deyə, simlər gümüş suyuna salınmışdı. Sazın pərdələrini də yalnız özü bağlayarmış. Özü də hər qoyunkundan deyil, yalnız erkəklərin bağırsağından. Pərdəni də özə ilə hazırlayarmış: acı bağırsağı götürüb hey sıyrar, sonra isə ağaca bağlayıb qurudarmış.

Aşıq Əsədin sazi 17 pərdəli idi. Sabir müəllim söylədiyinə görə, «Zil Qaytağı» oxuyanda, səsi şah və divanı pərdələrin zillerində rahatca işləyirdi. Sazın özü isə «xəttəbənd» sazyidi: qolunun içi boşuydu, içerisinde muncuğaoxşar cisimciklər variydi. Bir torbası da variydi ki, bütün çalarlarda sədəfle dolu olardı. Sədəfi də özü yonub, özü də bərkidərmış.

Bütün bunları yazmaqla, istekli oxucu, heç də Aşıq Əsədin özelliklərini açıqlamaq (yaxud da bizim müsiqisünasların «yüksek ədəbi və əbədi dili» ilə desək, «səciyyələndirmək!») məqsədi güdmürəm. Haqqında söhbət gedən ustadin böyüklüyü haqqında çox-çox sözər deyilib və gerçək əfsanələr söylənilib. Məqsəd bambaşqadır. Aşıq Əsəd milli mədəniyyətimiz tarixində öncəki, çağdaş və gələcək nəsillər üçün Böyük Ustad Aşıq Ələskər ənənələrinin daşıyıcısı, aynası və en böyük yayımlayıcısı – ötürücülərindən biriydi. Hamımızın Ələskər soyuna bəslədiyimiz hörmətlə yanaşı, boynumuza almalıyıq ki, yeridə, duruşda, çalğıda, qoçaqlığda, heç kimə boyun eyməməkdə, qorxu-hürkü nə olduğunu bilməməkdə, havacat biliciliyində, yaddaşda, lap elə pərdə hazırlayıb bağlamaqda bütün ustadların ən sayımı yetirmələri arasında Aşıq Əsəd olayına bənzər parlaq olay olmayıb. Və, yəqin ki, olmayıacaq. Əsəd olayı artıq tarixi yaddaşdır, misilsiz örnəklərdən biridir.

Aşıq Əsədin Tovuz yaşımı saz-söz sənetinin gur qaynaqlanması zamanıdır və bu qaynaqlanmada onun aparıcı yeri şübhə doğurmur. Göycə aşiq məktəbinin yetirməsi olsa da, o, əslində, Tovuz aşiq məktəbinin fəxri, sevimliyi və yön-

rici-ustadı kimi daha çox tanınındır və indi də tanınır. Əldə olan tek-tük sənədlərdən görünür ki, onun fəaliyyət çevrəsi ancaq Aşıq Mirzə və Aşıq İslamlı (Yusifov) tutuşdurula bilər. Məsələn, ümum respublika olimpiyadalarında o daim münsiflər heyətinin üzvü olmuşdur (52). Hətta Tiflis radiosunun 1936-ci ildə ilk verilişlərində, daha sonralar Ş. Rustavelinin yubileyi və çox-çox digər mədəni olaylarda Aşıq Əsədə Aşıq Mirzə cütlüyünün parlaq çıxışları böyük səs-küyle sonuclanmışdır (53). Hazırda sağ qalan Aşıq Mirzənin Tovuz məktəblilər ansamblı iştirakçılarının yaddaşında da o silinməz izlər buraxıb. Söyləyirlər ki, tez-tez ansamblın məşqlərinə gələr, sakitcə qulaq asar, ara-sıra fikrini bildirərdi.

Mən 1980-ci ildə uzun zaman Respublika xalq yaradıcılığı evində işləmiş, gözəl folklor bilicisi, alim və alovlu vətəndaş Səttar Axundovdan Aşıq Əsəd Rzayevin öz əli ilə qələmə aldığı və yazı maşınınında çoxaldılmış 72 sayıda aşiq havaları toplusunu əldə etmişdim (54). Sonralar, 1985-ci ildə onu Mikayıllı Azaflıya göstərərkən bildirdi ki, «burada göstərilən havacat şeyirdlərə, o cümlədən vaxtı ilə mənə öyrətdiyi havallardır.» Yəni, onun dediyinə görə, Aşıq Əsədin qat-qat geniş, sayı 100-ü ötən havacat saxlancı (repertuarı) var imiş.

Nəhayət, çox incə mətləbə, - şeyirdlərə də gəlib çatdıq. Mikayıllı Azaflıının söylədiyinə görə, 1942-ci ildə qacaq düşərkən Aşıq Əsəd onu gizlədərək başqa ad altında toyılarda və məclislərdə yanında gəzdirmiş. Özü də üstü açılsa, onu nə gözlədiyini bilərəkdən. Lakin, yuxarıda vurğuladığım kimi, Aşıq Əsədə qorxu hissi yad idi. Elə bəlkə də bunun sonucunda «Koroğlu» qollarını onun kimi, - «Koroğlutək», «Koroğlusayağı» danişan olmayıb. Və bəlkə də həmin sonucdan H. Hüseynzadə (H. Arif) sonralar yazmışdı ki, «Aşıq Əsədi torpağa tapşırarkən, Koroğlu havacatını da torpağa tapşırıq.»

Sonralar M. Azaflı xatırlayırdı ki, 1950-ci ilə həbsdən buraxılmasında, görünür, Aşıq Əsədin dolayı yolla köməyi olmuşdusa da, özü bunu boynuna almırıldı. Lakin elə həmin Aşıq Əsəd Mikayıllı Aşıq Yusif Azaflıının yanına apararaq, ona belə bir tapşırıq veribmiş: «Yusif, mən artıq qocalmışam, Mikayılsıa gələcəyi var. Onu elə öyrət ki, Tovuz üçün həm şair, həm də ustaq aşiq yetişsin.»

M. Azaflıdan önce Aşıq Əsəd bir neçə yetkin, «ustad silləsi yeməli» aşiq yetişdiribmiş. Doğrusu, M. Azaflı onlardan sonuncusuymuş. İlk şagirdi isə kiçik qardaşı Məhəmməd olub ki, onu indiyədək Tovuz aşıqları döñə-döñə yad edirlər. Hazırda Şəmkirdə yaşayan Ustaq Aşıq Murad Niyazlı (1930) Aşıq Məhəmməd Rzayevin yetirməsidir. Daha sonra, Aşıq Əsədin kürəkəni Daşkəndli Aşıq Ziyad da çox istedadlı imiş, lakin 1941-ci ildə cəbhəyə gedib qayıtmamışdı. Tovuzdan (Öysüzlüdən) Məhəmməd Çodaroğlu (sonralar savadlı mollalar-

dan biriydi, 1922), Qazağın Çayı kəndindən Aşıq Cəfər (deyilənə görə, çox gözəl oxuyurmuş), Qaraxanlı Aşıq Rza, Şinxılı Aşıq Məhəmməd də ona «qulluq etmişlər». Bundan savayı, Sabir müəllimin verdiyi bilgiyə görə, Qaraqoyunlu Aşıq Cahad (1930)-da 1949-1950-ci illərdə onların evində qalırdı.

Ən nəhayət, Aqstafalı Aşıq Əlhəm (Ərəbov) da uzun illər Aşıq Əsədə qulluq etmişdi. Aşıq Əlhəm həm də qoçaqlığı, - daha doğrusu, qacaqlığı ilə tanınmışdı. Onun yetirməsi, Dağkəsəmənli Aşıq Səhadət (Gülməmmədov) (1928) ustad səviyyəli sənətkardır.

Aşıq Əsədin 10 yaxud 12 illik Böyük Ustaq qulluğunda durması onun yetirmələrinin söz-dastan yatırı və havacat saxlanclarının geniş tutumunda özünü göstərib və indi də göstərməkdədir. Tutarlı sübüt kimi vaxtı ilə M. Azaflıdan və son illərdə Aşıq Şəhadətdən ləntə alınan havaları gətirmək olar. Digər tərəfdən, mən şəxsən adı çəkilən hər iki ustadda gördüğüm dastan biliçiliyini tanıdıqlarım arasında yalnız və yalnız Zərzibilli Aşıq Əlidə gördüm. Onun da ən başlıca ustadı, Böyük Ustadın qardaşı oğlu Aşıq Nəcəf idi ki, yuxarıda vurgulanan sözlərinə görə, «çox materiallı, tutumlu yazılı arxivli sənətkarıydı. Lakin əgər Ələskər soyu əski (yaxud klassik) Göycə saz-söz ənənələrinin qoruyucusu sayılmışsa və sayılırsa da, Aşıq Əsəd sənətinin yönümü tamam bambaşqadır. Və bu bambaşqalığın özü də Ələskər məktəbinin özəlliyyindən irəli gəlir. Aydınlaşdırıraq.

Yuxarıda, Böyük Ustaq haqqında düşüncərimi açıqlayarkən, onun ustalığını milli mədəniyyətimiz tarixində yalnız və yalnız böyük bəstəkarımız Qara Qarayevlə tutuşdurula bilecəyini vurğulamışdım. Doğrudan da, hər iki dahinin ustaq şəxsiyyətini yaşıdan yetirmələri istənilən saydadır (hətta, deyə bilərlər ki, istəniləndən daha artıqdır! – digər ustadların qoy minnəti olsun!). Lakin eyni zamanda hər bir yetirmənin özünün özəlliyi kimi açıqlanan və bizim də duyub-ashkarladığımız öz dəsti-xətti, səpgisi, əslubu, öz yolu olub və hazırda var. Bu günümüzdə Q. Qarayevin yaşayıb-yaradan və dənyasını dəyişmiş (ölənlərə rəhmət, qalanlarına cansağlığı, - onlar hər zaman Vətənimizə gərəklidirlər!) yetirmələri arasında nə ustadını açaqaydın yamsılayana, nə də biri-birinə bənzərlərinə rast gəlinməyib (55). Lakin onları təkcə ustadlarının adları deyil, çox-çox başqa deyərlər birləşdirir ki, bu olduqca geniş başlıqdır: yüzlərlə, bəlkə də minlərlə səhifəlik, bitib-tükənməyən, - bir yox, bəlkə də iki-üç müsiqisünaslar nəslinin yaşamını dolduracaq en dəyərli mövzulardan biridir. Həmin mövzunun mahiyəti çox qısa yozumla açıqlanır: «Sənətə xəyanət yoxdur!»

Deyəcəklər: «Bəs axı bu elə Böyük Ustaq Aşıq Ələskərin yüz ildən də öncə dediyi

sözlərdir?»... Bəli, Dahiləri də birləşdirən, biri-birinə oxşadan ən böyük ölçü-meyar bu deyilmə? Düzüne varsaq, Göycəli Aşıq Ələskərin boyabaşa çatdırıqları ilə Qara Qarayevin yetirmələrini birləşdirən birçə başlıca dəyer var: Şəxsiyyət. Bir azca qaba çıxsa da, dahi heykəltaraşın yaradıcılığı yada düşür: onun xam materialdan yonduğu heykəldir, - yonulmasa, heykəl olmaz; lakin yonub düzəlddiyi, tişə ilə siğal çəkdiyi hər bir əsəri oxşarsızdır, təkrarsızdır, bənzərsizdir. Və bu baxımdan Büyük Ustaq yetirmələrini birləşdirən Şəxsiyyətdirsə, onları oxşarsızlaşdırın hər birinin həqiqətə yön almış öz təriqəti, özəl sənət yoludur. Və ilk sayda Aşıq Əsəd kimilərin.

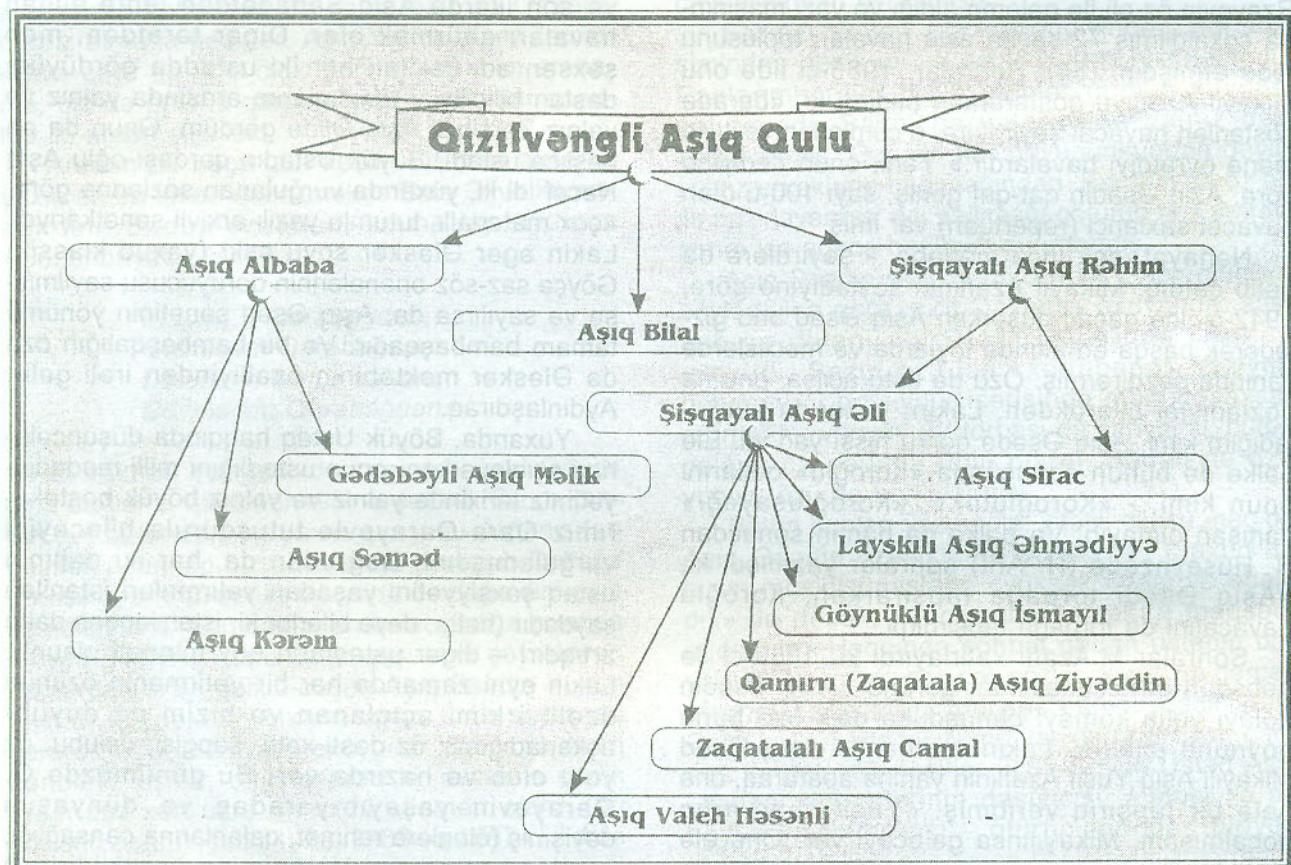
Aşıq Əsəd şəxsiyyəti canlı sənət görkədür. Bildiyimiz kimi, XX yüzilliyin ən böyük bəstəkarlarından biri – D. D. Şostakoviçin də yetirmələri az olmayıb (56), lakin arasında parlaqlığı, ümumbəşəri

lazer diskı ilə tutuşdurula bilən, lakin sırrı açılmamış yazı ilə yazılırdı.

Məhz bunun sonucunda onun dastan-söz yarılı əski Goyçə örnəkləri ilə yanaşı çağdaşlarının yaradıcılığını, bütün «aşıq bölgələrinin» dastan-söz örnəklərini mənimsəyib «özünükülöşdirirdi».

Aşıq Əsədin musiqi yaradıcılığı bir sıra əski havacatın («İrəvan cuxuru», 7 Koroğlu havası və i.a.) özəl şəklidəyişmələrlə (variantları ilə) yanaşı, özünün yaratdığı oxşarsız «Əsədi» və «Əsəd dübeyti» («Göyçə dübeyti» də adlandırıllar) havalarını çevrələyir. Sonuncu 1986-ci ildə Aşıq Mahmudun ifasında qrammafon valına yazılıb (57), mənim arxivimdə isə 1990-ci ildə dünyasını vaxtsız dəyişmiş misilsiz Aşıq Əkbərin ifası da saxlanılır.

Nəhayət, bir incə məsələyə toxunmağı da lazımlı bilirəm. Aşıq Əsədin ölçüyəgelməz şan-



dəyeri və-çoçralarlı yaradıcılıq sanbalı ilə seçilən bəstəkar kimi yalnız Q. Qarayev və Alfred Şnitkenin adı çekilir. Və Aşıq Əsəd olayına da yalnız belə baxımdan yanaşmalıyıq. Onu hətta qocalığı zamanı görüb-dinləyənlər hamılıqla heç bir ölçüyə siğmayan yaddasını dile getirirler. Adətən hər bir insan yaddasının hansısa kəsimi digərləri hesabına daha iti işləyir. Aşıq Əsədin isə həm söz, həm dastan, həm musiqi, həm də görüb-götürmədə «siyırmaqlınc» yaddası vardı. Hər deyilən şer, hər dinlənilən dastan və hekayət, hər eşidilen təkcə hava deyil, musiqi parçası həmin an yaddasına

şöhrəti, Quzey Azərbaycan çevrəsini yarib daha yüksək seviyyədə tanınması və çıxışlarının parlaqlığı istər-istəməz qısqanlıq və paxılıq doğurmaliydi. Və doğurdu da. Çox yazıqlar olsun ki, ilk növbədə tanınmış göyçəli saz-söz sənətkarları arasında. Həmin göyçəli sənətkarlar Aşıq Ələskər və Növrəs İman haqqında hekayələrə Aşıq Əsədin xainliyi, nankorluğu, Büyük Ustadın sözlerini öz adına çıxmağı haqqında uydurmalar artırımağa başladılar. Hətta bu yöndəki azğınlıq o dərəcəyə çatdı ki, onu Növrəs İmanı zəhərləməkdə, ən yaxın dostu və sirdəsi Aşıq

Mirzənin səsini batırmaqdə və pozğunluqda şərəyənlər də, Goyçədən köcüb getməyini isə ona və ailəsinə qarşı edilən zülmə deyil, «pis əməllərinin» Goyçədə aşkarlanması və xalq tərəfindən suçlanması ilə bağlayanlar da tapıldı. Aşıq Əsədi, - şair Zəki İslamin «Qoymayın» şerində dediyi kimi, - Tovuzda, Qazaxda şərə saldılar. Özü də öz yerliləri. Şair Hüseyn Hüseynzadə (daha doğrusu – H. Arif) isə «lap gözündən vurdu». Gelin onun «Ulduz» jurnalının 1974-ci ildəki 11-ci sayında çap etdirdiyi yazıda (s.33) Aşıq Əsədi «duzaqoyma» çalışmasını bir daha nəzərdən keçirək:

«...Zarafat səbəbsiz deyildi. Əsəd Koroğlu oxumaqda misilsiz idi. Bəziləri deyirdilər: Ayaqlarını yerə döyəcləyib, hay vurub, qıy vurmaqda o Qızılıvəngli Aşıq Alının eynidir. Bəziləri deyirdilər: Əyər Mirzə Əsədlə qabaq-qabağa Koroğlu oxumaqla özünü zora salmasayıdı, bağırı vaxtsız yarılmazdı». Vəssalam.

Demə, Əsəd digər aşıqların, istəsə də, istəməsə də, «bağrını yarırmış». İlk nəzərdən «deyirdilər» deyimi ilə yazan yaxasını qırğa çəkir, - guya ki, «mən demirəm, belə deyirdilər», özü də «bəziləri». Digər tərəfdən «saman altından su yeridir».

Mən bütün bunları yazmayacaqdım, bəlkə heç xəbərim də olmayıacaqdı, əger həmin «Ulduz» jurnalının mənə ustadın oğlu Vüdadi Rzayev göstərməsəydi. Yeri gəlmışkən bildirməliyəm ki, Aşıq Mirzənin böyük oğlu, 2000-ci ilin başlangıcında dünyasını dəyişmiş Vaqif müəllim (Bayramov) atasının tamamile bambaşqa xəstəlikdən (başında qan təzyiqindən!) əzab çəkdiyini vurğulayırdı.

Məne elə gelir ki, «Hüseyn qağanın» bu «tutalqasıını» dəyərləndirməyə ehtiyac yoxdur. Təkcə onu deye bilərəm ki, Aşıq Əsədlə Aşıq Mirzənin oğlanları və qızları (ölənlərə rəhmət, qalanlara cansağlığı!) bu günün özündə də biri-birini «əmi-oğlu-əmiqizi» deye çağırırlar. Keçək Növrəs İmanla bağlı «hallandırmalar».

Növrəs İmanın bacısı oğlanları (Zərzibilli Aşıq Əli, Yadigar və Səfiyar İmanquliyevlər) söyləyirdilər ki, «Aşıq Əsəd dünyasını dəyişəndən sonra oğlanları bizi axtarıb tapdilar və dayımızın vaxtı ilə atalarına bağışladığı çox bahalı, el ilə işlənmiş gümüş kəməri bize Növrəs İmandan qalma yadigar kimi bağışladılar. Belə kəmərlərə yalnız muzeylərdə rast gəlmək olar».

Birincisi, bağışlamaya da bilərdilər. İkincisi, sual verirəm: «Əgər aralarında umu-küsü olsayıdı, bunun oxşarı baş vererdimi?». Kişi kişiyə kəmər bağışlar, daha paxillığını çekənlərə yox! Qaldı ki, Növrəs İmanı şagird götürməməyinə, mən də Aşıq Əsədin yerine ustad olsayıdım, 25-30, bəlkə də daha artıq yaşıını, - hansı istedad olursa-olsun! – şagird götürməzdim. Bir də, bu naşı səhbətdir, İman artıq məclis aparan yetkin sənətkarıydı. (Ardanlılı Aşıq Niftali haqqında danişarkən biz İmanı bir daha yad edəcəyik!).



Aşıq Rəhim Həsən oğlu
RƏSULOV
(1878-1973)

İstəkli oxucu, 1978-ci ildən indiyədək Aşıq Əsəd haqqında bol-bol yaddaş olayları toplamışam ki, bitib-tükənən deyil. Hətta adını hallandıran aşıqlardan, özlərindən asılı olmayaraq, onun uşaqqən inadıllığı, dönməzliyi, sənət yolunda fədakarlığı, əyilməzliyi, qorxu-hürkü nə olduğunu anlamamağı haqqında saysız və maraqlı bilgilər əldə edib lətə yazmışam. Və belə düşünürəm ki, öz xalqını, Vətənini tanıtıcıdan, milli mədəniyyəti yaşadan böyük, azman şəxsiyyətləri şərə qoymamaq hər bir Vətən oğlu yaxud qızının borcudur. Aşıq Ələskərin ən sayımlı yetirməsi haqqında qısa hekayətimi isə ustadın Bozalqanlı Aşıq Hüseynin «Gərək» rədifi serinə verdiyi mərifətli cavabla (nəzirə ilə) bitirirəm:

Dünya bivəfadır insanlar üçün,
Ancaq öz yerini biləsən gərək.
Faydasız yaşamaq nəyə gərəkdir,
Faydalı ömr edib güləsən gərək.

Omür bir binadır, qeybdən tikilir,
Hər gündə bir kərpic ordan söküür.
İnsan qocaldıqça beli bükülür,
Vaxtında qeydinə qalasan gərək.

Böyük zəfərlərçün cavanlıq ola,
Ağılnan, kamalnan o yaşa dola.
Ömrün çıçeyini qoymaya sola,
Ağsaqqaltək yaşa dolasan gərək.

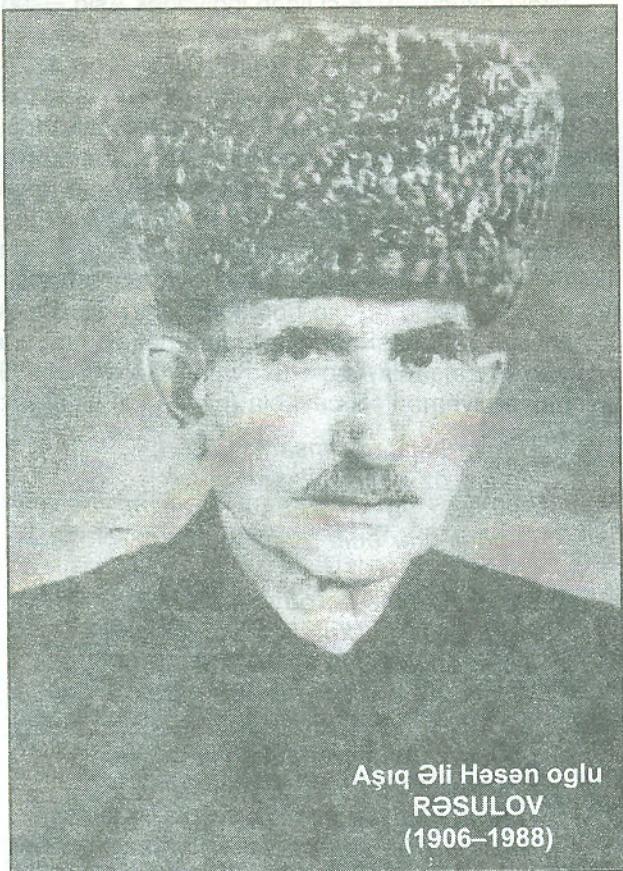
Əsəd, qocalığı qoyma yaxına,
Ağ saçına vurma nə rənq, nə xına.
Fələk fırlatdığı dövran çarxına
Ancaq öz vaxtında dalasan gərək (58).

QIZILVƏNGLİ AŞIQ QULUNUN YETİRMƏLƏRİ

Şişqayalı Aşiq Rəhim və Aşiq Əli.

Göycə saz-söz ənənələri yaşamında Büyük Ustad Ələsgerdən sonra en sayımı yer Aşiq Alının digər yetirməsi – Qızılvəngli Aşiq Qulunundur ki, bunu öncədən vurğulamışdıq.

Lakin aşkarlıq xatirinə deməliyik ki, Aşiq Ələsgərlə tutuşdurula bilmədiyindən, onun şagirdlerinin adı-sənə Daşkəndli Nəcəf, Aşiq Əsəd, Kəsəmənli Nağı və Aşiq Talibla bir tərəzidə ölçülməyib. Halbuki elə həmin şagirdlərin Göycə saz-söz ənənələrinin qorunub saxlanmasında eməyi öncəkilərdən heç də az deyil. Və əger Büyük Ustadın yetişdirdiyi ustadlar və onların sonrakı yetirmələrinin en başlıca maraq dairesinin mərkəzi Quzey Azərbaycanın 2-ci şəhəri Gəncə idisə, Aşiq Qulunun davamçıları Quzey-Batı və Batı (Şimal-Qerb və Qerb) bölgələrində çıxışlara üstünlük vermişlər. İkincilər arasında Şəki – Zaqatala–Qax–Balakən bölgələrində aşılıqlı sıradan çıxmaga qoymayıb yaşıdan, ona qol-qanad verən iki ustad, - iki əmioğlunu, - Şişqayalı Aşiq Rəhim və Aşiq Əlinin adları ayrıca vurğulanmalıdır.



Çünki yenə də aşkarlıq xatirinə deməliyəm ki, bizim bugünümüzdə onların adı bir sıra başqaları kimi, haqsız unudulub. Baxmayaraq ki, saz-söz sənətinin tarixində azman sənətkar Aşiq Əsədin bir deyimi indi də yaddaşlardan silinməyib: «Nə olaydı Aşiq İsləm Yusifovun barmaqları, Şişqayalı Aşiq Rəhimin dili və söhbəti, və bir də öz səsim, öz nəfəsim təkcə məndə olaydı».

Şişqayalı Aşiq Rəhim (Rəsulov), onun oğlu, saz-söz sənətinin biliciliyi və, həmma, şairliyi ilə seçilən, lakin özünün «aşiq» deyə çağırılması ilə razılaşmayan Valeh müəllimdən (o doğrudan müəllimdir!) aldığımız bilgilərə görə, 1878-ci ildə dünyaya göz açmış. 18 yaşına çatarkən özündə qoçaqlıq taparaq Ağkilsəyə, Aşiq Ələsgərin yanına gələrək, onu şagird götürməsini xahiş edir. O zaman da Büyük Ustad Aşiq Əsədi və Daşkəndli Aşiq Nəcəfi aşılıqla hazırlayırmış. Üç şagirdin bir yerde yolə getməyəcəyini yaxşı başa düşən Aşiq Ələsgər onu yoxladıqdan sonra deyir ki, «oğul, sən böyük sənətkar ola bilərsən və bunun üçün gərək böyük sənətkara qulluq edəsən».

Rəhim Büyük Ustadın göndərişi ilə Qızılvəngə, Aşiq Qulunun yanına gedir və hamisini ona danışır. Və həmin gündən Aşiq Qulu onu şagirdliyə götürür. Valeh müəllimin dediyinə, - daha doğrusu, atasından eşitdiyinə görə, adı çekilən ustad, şairliyi olmasa da, bilikdə Aşiq Ələsgər qədər yetkin olmuş, lakin eyni zamanda yaxşı ruhani təhsil görülmüş. Onun Aşiq Aliya şagirdliyi Aşiq Ələsgərdən 10 yaş cavan düşübmüş. Daha doğrusu, Aşiq Qulu ustادının yaxın qohumu olduğunu görə, ləp uşaqlıqdan onun yanındaymış.

Şişqayalı Aşiq Rəhim əsil dastançı kimi tanınmış, çox dərin biliyi və möhkəm yaddası ilə seçilmiş. Yaddaşının qeyri-adi kəsəri çoxlarında qıskanlıq oyadılmış.

Valeh müəllimin sözlerinə görə özündən 25-30 yaş kiçik qardaşı Alibaba da çox gözəl sənət bilicisi olsa da, aşılıqlı etməzdi. II dünya savaşından sonra 1948-1952-ci illərdə o tez-tez Aşiq Rəhimilə gələr və, demək olar ki, onların ailə üzvü sayılmış. Aşiq Rəhim həmin dövrde Zaqatala bölgəsini Aliabad kəndində yaşayırırmış və elə həmin illərdə ustadlığa başlayıb bölgənin istedadlı gənclərini, o cümlədən gələcək Aşiq Sirac və başqalarını sənətə həvəsləndirir. Aşiq Rəhim 1978-ci il noyabrın 10-da Şişqayada dünyasını dəyişib.

Aşiq Rəhimin kiçik qardaşı Aşiq Əli isə 1906-ci ildə dünyaya göz açıb, 1988-ci ildə dünyasını dəyişibmiş. Büyük qardaşından təkcə bir üstünlüyü – ancaq şairlik təbii ilə seçilmiş. Çox parlaq musiqi ifaçılığı da varılmış.

Aşiq Əlinin II dünya müharibəsində kontuziyanadan dilli-qulağı tutulur. Lakin 2 il sonra bir aşiq məclisində (dinləyici kimi!) əsəb sarsıntısı sonucunda kontuziyadan azad olaraq yenə də aşılıqla başlayır. 1962-ci ildə onun yatdığı yerdəyanığın

baş verdiyindən yenidən dili-qulağı tutulur və müalicədən sonra dili açılır. Həmin zamandan Aşıq Əli sazi yerə qoyur.

Şişqayalı Aşıq Rəhimin başladığı işi qardaşı Aşıq Əli ömrünün sonunadək davam etdirmiş. Onların Şəki-Zaqatala-Qax-Balakən bölgəsində yetişdirdiyi saz-söz sənətkarlarından ən öncülləri aşağıdakılardır:

1. Bütün Quzey Azərbaycanda və həmma ondan uzaqlarda təkcə aşiq deyil, şair və sazbənd kimi tanınmış Yuxarı Layskılı Aşıq Sirac (Həbibulayev, 1930).

2. Göynüklü Aşıq İsmayıllı.

3. Yuxarı Layskılı Aşıq Əhmədiyyə.

4. Hazırda dünyasını dəyişmiş Qimirlı (Zaqatala) Aşıq Ziyəddin.

5. Zaqatalalı Aşıq Camal Əhmədov.

6. Varxiyanlı (Zaqatalanın Bəhmədli kəndi) Şair Cahangir Dalğın (Əhmədov Cahangir Əmrullah oğlu, 1929-1981).

7. Nəhayət, özünü «Aşıq» deyə çağırılmasını istəməyən, lakin ustad oğlu Aşıq Valeh müəllim. Bu deyimimizin nə dərəcədə doğru olduğunu doğrultmaq üçün söhbətimizin gedisində maraqlı bir durğuya yol verək. Daha doğrusu, sözü onun özü nə verək:

Valeh müəllim söyləyir ki, «gündərin bir günü əmimlə talvari altında çay içirdik. Əmim birdən soruşdu ki, «eşitmışəm, şer-zad yazırsan? Bir bağlama desəm, onu aça bilərsənmə?» Dədim: «Baxır bağlamaya». Amma məni eşitmədi, qulağı eşitmirdi. Əmim Xəyyat Mirzənin samovara qoşduğu qiflibəndi dedi. Mənsə dəftəri cibimdən çıxarıb qabaqcə dediklərini və cavabını bəndbəbənd yazıb qoymadı. Əmim oxuyub gülüməsdi və alnimdan öpdü».

Xəyyat Mirzə

Cümənin günündə bir xoşxanədə

Abu-atəş bir qalada dayandı.

Kərkəs öz yerində bərqərar oldu

Atəş bùxrə verdi, abu oyandı.

Valeh

Eşidəndə ulu ustad kəlami,

Ömrüm boyu cismim oda ha yandı.

Cümə günü deyil, hər gün, hər zaman

Odla su bir samovarda dayandı.

Xəyyat Mirzə

Bir cavan aq geyib var endamina

Yüz nazinan çıxdı qala damına.

Göz yaşını tökdü eşqin camına.

Mey badəsi hər məclisdə paylandı.

Valeh

Çay dəstgahının daim ahillar qurar,

Çaynik samovarın başında durar.

Həm ağa, həm nökər, sadə və kübar,



Aşıq Valeh Rəhim oğlu HƏSƏNOV
(1937)

O əziz ismətdən hey faydaləndi.

Xəyyat Mirzə

Naxışı ayətdi, qaməti əlif,

Abu-atəş o qalada müxtəlif.

Dahanından əsir badi müxalif

Bacalardan dud asimanə dayandı.

Valeh

Od zəbana gələr, çox fəğan eylər,

Su qızar-qaynayar, gör, çığa neylər.

Məxməri çay verər, ərməğan eylər,

Bu sırr deyil, hər bir kəsə əyandi.

Xəyyat Mirzə

Qapıdan girəndə bəzər otağı,

Misli Suleymana bənzər növraqı.

Üç bacası vardır, dörddür otağı,

Xəyyat Mirzə hər gün ona mehmandı.

Valeh

*Her evdə samovar var adət-peşə,
Çaynik yüz nazınan minər dudkeşə
Bu məclisə gəl salmayaq əndişə,
Aşıq Valeh böyük-kiçik sayındı.*

Şışqayalı Aşıq Əlinin şerləri əski əlifba ilə ya-
zıldılarından indiyədək çap olunmayıb və əl-
yazmaları ailəsi və Aşıq Valeh tərəfindən qorunur.
Ona görə Şışqayalı saz-söz sənətkarları haqqında
söhbəti sonuncunun divanısı ilə bitirmək istərdim:

*Mən bir dərdə girifdaram, halim yaman ystədi,
Axtarıram, yoxdu təbib, xeyli zaman ystədi.
Əldən getdi cavanlığım, başladı piranəlik,
Bundan belə şəfa bulmaq xeyli güman üstədi.*

*Yüz iyirmi dörd min nəbi gəldi-getdi ibtidə,
İyirmi səkkizi efsəldi, yeddisi fərz dünyada.
Dördü əsas yol göstərir, dörd kitabdan ziyada,
İncil, Zəbur, Söhvə Torat, sonu Quran üstədi.*

*Valeh, gəlsən, ol xudadan dərdinə dərman dilə,
Çağırğınan Şahlar Şahın etiqadla, sidq ilə.
Gələ yüz min təbib, logman ya bilməyə, ya bilə,
Sidqi dilnən haq-taladan istə, aman üstədi.*

Yarpızlı Aşıq Veli (Əhməd oğlu) də Aşıq Alının tanınmış şagirdlərindən biri olub. 1854-cü ildə dünyaya göz açan Aşıq Veli Aşıq Alıdan savayı onun ən sayımı yetirmələrindən biri – Qızılıvəngli Aşıq Quludan da dərs almış, cavanlıq illərində uzun zaman onunla birgə çıxış etmişdir. İlyas Əfəndiyevin «Geriye baxma, qoca» romanında Qarabağın ən sayımı, ən kübar toylarının yaraşığı, aparıcı aşağı kimi Goyçəli Aşıq Vəlinin adı vurğulanır ki, bu həmin Yarpızlı Aşıq Vəlidir.

Onun haqqında yalnız əfsanələr bize gəlib çatıb: zil oxumağı, çıraq və lampaların «nəfəsini qaraldan» səsi. Aşıq Vəlinin söz yaradıcılığı da, yazıqlar olsun ki, bize gəlib çatmamışdır. Hətta fotosəkli də.

Aşıq Veli 1929-cu ildə doğma kəndi Yarpızlıda dünyasını dəyişib.

Yarpızlı Aşıq Oruc.

Aşıq Oruc 1920-ci ildə yuxarıda söhbət açdığımız Yarpızlı Aşıq Vəlinin ailəsində dünyaya gəlib. «Ustad oğlu şagird olmaz» desələr də, aydınlaşdır ki, 9 yaşlı uşaq atasından çox az görüb-götürə bilər. Gənc yaşına çatan Oruc isə ən sayımı Goyçə saz-söz ustadları, - Aşıq Talib Ələsgəroğlu, Aşıq Əsəd, Cilli Aşıq Müseyibdən çox uzun zaman görüb-cötürdüyüne baxmayaraq, onun əsil və tekce bir ustadı olub, - Alişanoğlu (Çaxırılı) Aşıq İbrahim.

Aşıq Oruc 30-cu illərin 2-ci yarısında, ləp erkən

yaşlarından Bakı və Gəncədə keçirilən olimpiada və festivalarda çıxış edirmiş. Lakin 1948-ci ildə Azərbaycan türklərinin öz doğma yurdlarından zorla qovulması sonucunda o öz ailəsi ilə Gədəbəyə gəlməli olur. Zəhmət kəndində yeni yurd salan goyçəli sənətkarın çıxış coqrafiyası çox geniş imiş: Goyçə, Dərələyəz, Tərtər, Gəncəbasar, Qarabağ, Qazax-Borçalı. Yetkinləşdikcə onun şairliyi də üzə çıxır: qoşma, gəraylı, təcnisləri onu daha geniş tanır. Bir gəraylısında özünün aşılılığı haqqında o belə deyib:

*Öz eybini bilməzlərə
Qohum-qardaş, el neyləsin?!
Zati xain olan kəcə,
Düzungün ürək, dil neyləsin?!*

*Elmə sinə gərməyənə,
Ustaq dərsi görməyənə,
Düza qiyət verməyənə,
Alim, şair, bil, neyləsin?!*

*Eli sevər ər oğlu ər,
Qanı təmiz, canda hünər.
Haqsız ölsə-nadan, sərsər,
Ona külüng, bel neyləsin?!*

*Sarvar ümid bağlar nərə,
Şair olan şah əsərə.
Səyyah yorğun, çətin bərə,
Ovun getsə, sel neyləsin?!*

*Aşıq Oruc, de sözünü,
Tərifləmə gəl özünü.
Bil, çevirsə el üzünü,
Yüz köməkçi əl neyləsin?!*

1953-cu ildə Aşıq Oruc Gədəbəy bölgəsində ilk dəfə aşiq ansamblı yaradır. Həmin ansamblı hazırda Gədəbəy aşıqlarının öncülü və ağsaqqalı İsfəndiyar Rüstəmov, daha sonralar Aşıq Sədaqət Rəsulov, Aşıq Zahid Aslanoğlu, Fəzail İsmayılov, Şahsuvar Fərzəliyev, Yusif Quliyev, Aşıq Sayad və çox-çox başqaları sənətin sırrlərində yetkinləşmişlər. Bir neçə (11) ən örnek aşiq havası onun ifasında lente yazıllaraq Dövlət teleradio şirkətinin fondunda bu gün də qorunur. Ayrıca vurğulanmalıdır ki, «Qurbani» dastanı ən dolğun şəkildə məhz Aşıq Orucun dilindən yazıya alınıb, bir sıra qoşma, gəraylı və təcnisi, eləcə də Morullu Aşıq Teymurla deyisməsinin aşiq dastan-söz yatırında özəl yeri var.

Yarpızlı Aşıq Oruc 1976-ci il iyulun 19-da göz-lənilmədən dünyasını dəyişib. Araşdırımızın yönünə baxmayaraq, ustadın bir təcnisi və vaxtı ilə Morullu Aşıq Teymura dediyi, mənimse həzirdə oxuculara ünvanlayacağım qifilibəndlə onun haqqında qısa bilgiyə sonluq verməyi lazımlı bilirəm:

Təcnas

O hilal qaşını görəndə gözüm,
Müştəq oldum onun yar sinəsinə.
Laçın tərpənişli, tovuz cilvəli
Qaldım qulluğunda, yar, sinə-sinə.

Gəzib bu qaqları lalə üzəsən,
İnsaf eylə, gəl, dərdimi üzəsən.
Busə nədir, qıymayırsan üzə sən,
Xəncərlə bağımı yar sinə-sinə

Oruc deyir: «Sən gələndə, Yasəmən,
Gah şad olub, gah batıram yasa mən».
Nitqi, nəfəsindən qopur yasəmən
O nədir köksündə, yar, sinə-sinə.

Qıfilbənd

Səndən xəbər alım, ay Aşıq Teymur,
Necə daşdır hər nişanı kölgəsiz?
O nədir ki, nə dincəlib dayanmaz,
Nə dolanır bu dünyani kölgəsiz.

O nədir ki, nəfəsi yox, qanı var,
O nədir ki, hər rəngdən donu var?
O nədir, nə yurdud, nə məkanı var,
Geşt eyləyər hər bir yanı kölgəsiz.

Oruc deyir: «Nədir yerin pərgari,
O nədir ki, gah qız olur, gah qarı.
O nədir ki, yerin, göyün ləngəri,
Əgər bilsən, hər nişanı kölgəsiz?!...»

(ardı var)

XIX ƏSİRDƏ AZƏRBAYCAN MUSIQİ FOLKLORU RUS ZİYALILARIN ƏSƏRLƏRİNDE

Əhməd İSAZADƏ

1861-ci ildə çap olunmuş P.Siyalskinin «Zaqafqaziya vilayətində mahnı və musiqi haqqında» məqaləsində (П. Сияльский. Нечто о песнях и музыке в Закавказском крае. «Иллюстрация» журналы 2, 9, 23 ve 30 noyabr 1861-ci il.) Azərbaycan xalq musiqi məişətinə əhəmiyyətli yer verilir. Əger Zaqafqaziyada olduğu ilk illərdə o, rus musiqi həvəskarri kimi «aziat musiqisinə» və onun ifaçılıq tərzinə qarşı öz narazılığını bildirirsə, sonrakı illərdə isə (Zaqafqaziyada o üç dəfə olmuşdur) Siyalski bu xalqların nəinki mənşət və məneviyyatını öyrənir, həmçinin xalq mahnilarını da yazmağa başlayır. Bunu həmin «İllüstrasiya» jurnalında nəşr olunan «Səkkiz aziat mahnisı və bir lezqinka» adlı not nümunələri təsdiq edir. Burada iki kurd, bir gürcü və dörd tatar mahniları əhatə olunmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, sonuncu dörd nümunə tatar mahnisı adlandırılmasına baxmayaraq onlarsıf Azərbaycan xalq musiqisini təmsil edir. Onlarda melodik, ritmik müxtəlifliyi və lad əsası ilə yanaşı bəzi mahnilarda Azərbaycan sözlərinin rus transkripsiyasında verilməsi ilə də təsdiq olunur. Misal üçün, beş nömrəli mahnida «Dönüm qözüne balam ... can, can», yeddi nömrəlidə «Ərzurum dağdakı ceyran, can, can bala ... sənin dayın oğlı», doqquz nömrəlidə isə «Qaladan qalaya mən gördüm onu». Şübəsiz, doqquz nömrəli mahni Azərbaycanda və onun sərhədlərindən uzaqlarda geniş yayılmış «Qalanın dibində» xalq mahnisinin

variantlarından biridir. Mahnının təkrar olunan bir bəndinin cümlesiində belə sözlər istifadə edilir: «Qalanın dibində bir daş olaydım. Gələnə-gedənə sirdəş olaydım».

P. Siyalskinin nəşrində verilmiş «Tatar mahniları» lad müəyyənliyinə görə eyni planlı melodiyalardan ibarətdir. Məsələn, dörd nömrəli mahnida rastladığın kadensiyası aşkar özünü göstərir. Melodiya öz müləyimliyi, sakitliyi, təntənəliyi ilə seçilir və bu qəbildən olan mahnilar üçün xarakterli sayılan aşağı kvartadan toniaya kecid hərəket özünü təsdiq edir. Mahnının ilk iki cümlesiində isə bitmiş period təşkil olunur və daxilən genişləndirilmiş ikinci cümləsi onunla maraqlıdır ki, ornament bəzəntilər mövzunun birinci dəfə özünü göstərməsi ilə aşkar olur, halbuki ikinci cümlə, əksinə, təmkinli və ciddi səslənir. Mahnının böyük olmayan altı taktlı nəticəsi melodiyanı digər tonalıq sferasına aparır, ona minor çaları getirir.

Beş nömrəli mahnının janr və xarakterini lirk janr müəyyən etməyə imkan verir. Həm mətnin xarakteri («Qəlbim kədərimdir ... sevinc vaxtları keçdi» və s.) həmçinin nisbətən iri frazalarla və öz aralarında qeyri-bərabər bölünən (2 takt + 1 takt) və tələsmədən inkişaf edən melodiyanın quruluşu bir daha bunu təsdiq edir. Melodiyanın strukturu formanın ikinci yarısında parçalanır, bu da Azərbaycan lirk mahniları üçün séciyyəvidir (not misali № 1).

Valse

Misal № 1.

Andante con moto



Yeddi nömrəli mahni əvvəlki nümunələrdən öz feallığı, çevik və canlı xarakteri ilə seçilir. Onun melodik quruluşunda kvarta intonasiyaları diqqəti xüsusilə cəlb edir. Mahnının forması iki dəfə təkrarlanan və «Rast» ladında xarakter kadensiya ilə bitən səkkiz taktlı cümlədən ibarətdir. Melodiyanın ritmik xətti bir qədər statik olub hər bir taktın (2/4 metrə uyğun) ikinci hissəsindəki qeyri-adi təzqiq ilə seçilir (not misali № 2).

Misal № 2.

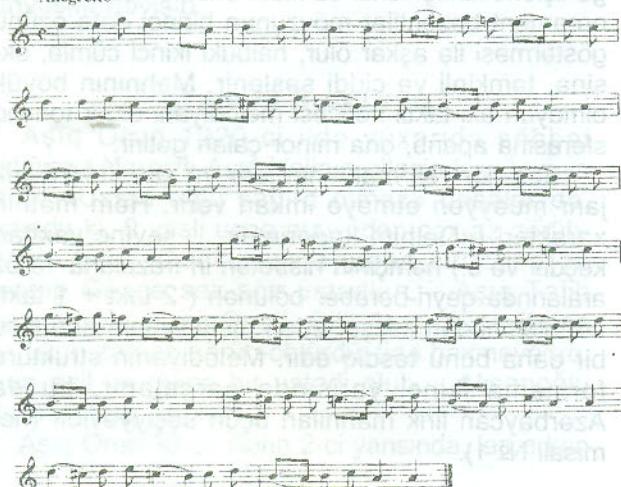
Allegro con brio



Doqquz nomrəli mahnının melodikası özünün son dərəcə gözləyi, məlahətliyi, lad calarları, ritmik rəngarənkliliyi ilə seçilir. Kiçik variasiya dəyişiklikləri ilə yanaşı kuplet iki dəfə təkrar olunur (not misali № 3).

Misal № 3

Allegretto



XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanda rus mədəniyyətinin və qabaqcıl inqilabi demokratik ideyaların təsiri altında ölkədə Rusiya və onun vasitəsilə Qəlb mədəniyyəti ilə bağlı olan yeni-dünya görüşlü ziyanlıların sayı artır. Onlar nəinki Azərbaycanda, həftə onun sərhədlərindən uzaqlarda da şöhrət qazanırlar. Onlارın sırasında Peterburg Universitetinin şərqşünaslıq kafedrasının rəhbəri, professor M.D. Topçubaşov, maarifçi, alim və yazıçı Ç.K. Bakıxanov, Qazan universitetinin görkəmli alim-sərqşünası, Peterburg Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü seçilən ilk azərbaycanlı professor M. Kazimbəy, maarifçi-demokrat, ictimai xadim, filosof və dramaturq M.F. Axundov, alim publisist və «Əkinci» qəzetiinin nəşriyyatçısı H. Zərdabi xüsusile seçilirdilər.

XIX əsrin 80-cı illərində mədəniyyət və incəsənətinin öyrənilməsi işində Tiflisdə Qafqaz təhsil dairesi idarəsi tərəfindən nəşr edilən «Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа» məcmuəsi mühüm mənbə rolü oynamışdır. Həmin məcmuədə Azərbaycan etnoqrafiyasına dair nəşr edilmiş məqalələrini bir neçə qrupa bölmək olar, məsələn, rayon və ərazinin kompleks etnografik təsviri, xalq sənətkarlığı, din və adət-ənələri, folklor və etnoqrafik materialları.

Məcmuənin nəşri ilə yanaşı Azərbaycanda şifahi poetik xalq yaradıcılığına xas olan folklor nümunələrinin, həmçinin rəvayətlərin, mahnıların, nağılların, atalar sözlerinin Qazax, Lənkəran, Şamaxı, Göyçay, Cavanşır, Yelizavetpol, Şuşa və Naxçıvan uyezdlerində yaşayan azərbaycanlılar arasında geniş yayılmış toplama və yazıya alma kimi böyük iş başlamışdır. Bu sahədə çalışan tədqiqatçıların əksəriyyəti Zaqafqaziya müəllimlik seminarıyasının məzunları və xalq maarifi işçiləri idi: M. Mahmudbəyov, M. Quliyev, A. İsmayılov, A. Kalaşov xüsusi fiəlliq göstərmişlər. Onların nəşr etdikləri bir sıra materiallarda qəhrəmanların ığidliyini, mərdliyini əks etdirən rəvayət və mahnilarla yanaşı, xalqın həyatının müxtəlif tərəflərini təsvir edən xalq yaradıcılıq nümunələri də diqqəti cəlb edir.

M. Maxmudov tərəfindən Aşıq Qəribin 87 mahnısının mətninin yazılması xüsusi maraq doğurur, o bu yazını Bakı guberniyasının, Şamaxı uyezdinin Tircan kəndindən olan aşiq Orucun sözlərinə əsasən həyata keçirə bilmüşdür. Bütün mahnilar rus dilinə tərcümədə nəşr olunmuşdur (Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Выпуск XIII, Tiflis, 1892, str. 179).

Maldarların və balçılıq təsərrüfatı ilə məşqul olanların həyatını öyrənməkdən ötrü «Yaylağan aranla mübahisəsi», «Göyün yerlə mübahisəsi», «Ari haqqında mahni» kimi etnoqrafik materialların da müsbət rolü vardır. Onların hamısı Zaqafqaziya müəllimlik seminarıyasının məzunları tərəfindən toplanmışdır. İlk iki mahnını M. Quliyev Yelizavetpol guberniyası, Cavanşır uyezdinin Mamurlu kəndində

yazmışdır. Həmçinin qeydlərdə göstərilir ki, bu mahnılar dialoq tərzində aşıqların ifasında nəinki yalnız Cavanşir, həmçinin Şuşa uyezdində də geniş şöhrət tapmışdır. (Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Выпуск XIII. Тифлис, 1892, стр. 230).

Folklor materiallarının fəal toplayıcılarından biri də Yelizavetpolda Mixaylovski məktəbinin müəllimi A. Kalaşov idi. Onun topladığı mahnıların mövzusu son dərəcə rəngarəngdir. Azərbaycanın müxtəlif şəhər və kəndlərində o, bir çox lay-lay və uşaq mahnılarını, sevgi və təbiyyətə həsr edilmiş mahnıları qeyd edə bilmışdır. Onların hamısı Azərbaycan və rus dillərində nəşr olunmuşdur.

Rus və Azərbaycan mədəniyyətinin qarşılıqlı əlaqəsi ölkənin musiqi həyatına da əhəmiyyətli təsir

göstərirdi. Belə ki, musiqi folkloru toplanır, nəşr olunur, musiqi alətləri, musiqi məişəti öyrənilir, poeziya və incəsənətin bədii-estetik problemlərini geniş müzakirə etmək məqsədi ilə bir sıra şəhərlərdə (Şuşa, Şamaxı, Bakı) musiqi dərnəkləri, ədəbi-musiqi məclisləri təşkil edilir. Fealiyyət göstərən musiqi məclislərinin xidməti xüsusile qiyamətləndirilməlidir. Çünkü onlara xas olan yüksək ifaçılıq sənəti və sənətkarlar arasında yaranmış qarşılıqlı əlaqələr Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinə də böyük təsir göstərmişdir. Eyni zamanda bu məclislər musiqimizi yad təsirindən qorumuş və şərq musiqisinin incəliklərinə dərindən bələd olan çox el sənətkarlarını yetişdirmişdir.

500

Redaksiyamıza aşağıdakı məzmunda məktub daxil olub:

Hörmətli baş redaktor
Tariyel Məmmədov!

"Musiqi dünyası" jurnalının 1-2/7.2001-ci nömrəsinin 134-ci səhifənin çıxarışında mən "Bülbül seçilmiş məqale və məruzələri" (Bakı, Azərb.SSR EA-nın nəşriyyatı, 1968) etmədiyimiz nəzərə alaraq növbəti nömrədə aşağıdakıları çap etdirməyinizi sizdən xahiş edirəm:

Tərtibçilər: Əhməd İsazadə və Qubad Qasımovdur.

Hörmətlə,

Ramiz Zöhrabov,
sənətşünaslıq doktoru, professor

Ustadlarımızın xatirəsinə

ZƏRİF GÖZƏLLİK QƏLB SİRDAŞI...

Ceyran Mahmudova

Biz "yuvarlaq" tarixləri, "yubiley"ləri qeyd etməyi sevirik. Bəzən adları illərdən bəri unudulmuş insanlar yalnız anadan olmasının və ya vəfatının hansısa ildönümü ilə bağlı olaraq xatırlanır. Elə sənətkarlar da var ki, onların adları təvəllüd tarixində asılı olmayaraq, həmişəlik yaddaşlara həkk olunur, xatirələrdə yaşayır. Belə xoşbəxt sənətkarlardan biri də xalq artisti, professor Cahangir Cahangirovdur. Onun şəxsiyyəti, yaradıcılığı Azərbaycan musiqisində daim anılan, xatırlanan hadisədir. C. Cahangirov musiqisi xalq yaradıcılığı, ümumiyyətlə, milli köklərimiz ilə üzvi surətdə bağlı olmuş, ondan bəhərlənmişdir. Bəstəkarın həyat yoluna nəzər salsaq görərik ki, bu heç də təsadüfi hal deyil. Gələcək bəstəkar kiçik yaşlarından musiqiyə böyük həvəs göstərir, musiqi məktəbində ibtidai təhsilini alandan sonra Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq musiqisi şöbəsində, dahi bəstəkarımız Ü. Hacıbəyovun rəhbərliyi ilə şifahi ənənəli musiqimizin öyrənilməsi ilə məşğul olmağa başlayır. Cəsarətə demək olar ki, bu illər Cahangirovun bir bəstəkar kimi formalaşmasında həllədici rol oynamışdır. Bu, bir tərəfdən Ü. Hacıbəyovun təsiri ilə, digər tərəfdən isə gənc bəstəkarın xor musiqisi ilə maraqlanması ilə müəyyən olunur. O xalq mahnlarını xor üçün işləyir, Filarmoniyanın mahni və rəqs ansamblının xor bölməsinə rəhbərlik edir və s. Tələbəlik illərində qazanılan bu zəngin təcrübə gələcəkdə Cahangirovun bütün yaratdığılarında, xor və səhnə üçün yazılmış çoxsaylı əsərlərdə öz parlaq əksini tapmışdır. Bu baxımdan heç də təsadüfi deyil ki, bəstəkar ilk növbədə xor musiqisi sahəsindəki əsərləri – "Füzuli",



"Nəsimi" və "Aşıq Ali" kantataları, "Arazın o tayında" vokal-simfonik poeması, xor və simfonik orkestr üçün bir sıra əsərləri ilə musiqi tariximizə daxil olmuşdur.

"Füzuli" kantatası, ümumiyyətlə, Cahangirovun yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Dahi şairin 400 illik yubileyi ilə bağlı bəstələnmiş bu əsər istər musiqi, kompozisiya, istərsə də mətnindən istifadə nöqtəyi-nəzərindən bəstəkarın istedadının parlaq nümunəsidir. Kantatanın solo partiyasını ifa edən gözəl müğənni, xalq artisti Şövkət xanım Ələkbərovanın unudulmaz ifası əsəri dinleyen hər bir kəsin yaddasına həmişəlik həkk olunmuşdur.

Cahangir Cahangirov yaradıcılığı haqqında danişarkən onun operaları haqqında da xüsusi söz açmağa dəyər. O iki operanın – müasir mövzuya həsr olunmuş "Azad" (1957) və Cənubi Azərbaycan həyatı ilə əlaqədar olan "Xanəndənin taleyi" (1979) operalarının müəllifi olmuşdur. Qeyd edək ki, bu operalar fərqli xüsusiyyətlərinə malikdir. Belə ki, "Azad" operası ənənəvi opera kimi yazılmışdır, "Xanəndənin taleyi" Üzeyir bəyin yaratdığı muğam operası janrı davamı kimi nəzərdə tutulmuşdur. "Xanəndənin taleyi" bu səpkili əsərlər arasında özünəməxsus yer tutur – o Cənubi Azərbaycan həyatı timsalında "pullu əsl sənəti məhv etməsi" ideyasının tərənnümunə həsr olunmuş bir səhnə əsəridir. Operada məşhur xanəndə Seyid Mirbabayevin keşməkeşli həyatının təsviri verilmişdir. Onu da qeyd edək ki, bu ilk milli operadır ki, baş qəhrəman kimi məhz xanəndə göstərilmişdir. Operanın yazılmışında bəstəkarın 40-ci illərdə Cənubi Azərbaycanda yaradıcılıq ezamiyəti də

əhəmiyyətli rol oynadı. Məhz o dövrdə C. Cahangirov Arazın o tayında həmvətənlilərimizin həyatı ilə yaxından tanış olmuş, oradan unudulmaz təəssüratlarla qayıtmışdır.

Məlum olduğu kimi, muğam operalarını bəstələnməsində en mürəkkəb an klassik opera nömrələri ilə muğam parçalarının ahəngdar uyğunlaşmasını əldə etmək-dən ibarətdir. Ü. Hacıbəyov məktəbinin laiyqli davamçısı olan Cahangirov bu çətin vəzifənin öhdəsindən məharətlə gələrək məraqlı və yadda qalan səhnə əsəri yaratmağa nail olmuşdur. "Xanəndənin taleyi" Azərbaycan dövlət Opera və balet teatrının səhnəsində böyük müvəffəqiyətlə səhnəyə qoyulmuşdu.

C. Cahangirovun yaradıcılığında xüsusi yeri onun mahniları tutur. Bəstəkar mahni janrına, müxtəlif illərdə müraciət etmiş, bu janrda bir çox yadda qalan əsərlər yaratmışdır. O istər xor üçün, istərsə də solo ifa üçün nəzərdə tutulan bir sıra yadda qalan mahnilar yaratmışdır. Bunların sırasında Nizaminin qəzəlinə yazılmış "Gül camalın" qəzəl-romansını, Xəqanının sözlərinə "Nazənin", Molla Pənah Vaqifin sözlərinə "Durnalar", İslam Səfərlinin sözlərinə "Ana", "Zərif gülüslüm", "Buludlar", "Zəriflik", "Ağ şanı-qara şanı", Rəfiq Zəkanın sözlərinə "Məhsul nəğməsi", "Nigar qızım" və bir çox başqalarını qeyd etmək olar. Onların arasında eleleri də var ki, bu janrin klassik nümunələri sayıla bilər. C. Cahangirov mahnilarını, digər vokal əsərlərində olduğu kimi, geniş nəfəslə melodiya, xalq musiqi dilinə yaxınlıq, poetik mətnlə məharətlə işləmək bacarığı kimi cəhətlər fərqləndirir. Onun mahniları səsləndikdə o dəqiqə bu mahnının kim tərəfindən bəstələndiyini təyin etmək mümkündür: Cahangirov dəst-xətti hər ifadədə, hər musiqi cümləsində duyulur.

Cahangir Cahangirov şəxsiyyətini yad edərkən onun həyat və yaradıcılığının mühüm sahələrindən biri olan pedoqoji fəaliyyətini də qeyd etmək lazımdır. Bəstəkar uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyasının) xor dirijorluğu kafedrasına rəhbərlik etmiş, neçə-neçə tələbələrə xor



C. Cahangirov qələmdaşları arasında.

musiqisinin incəliklərini tədris etmişdir. Onu da qeyd edək ki, heç də həmişə istedadlı bəstəkar yaxşı müəllim ola bilmir. Cahangir müəllimə şamilən demək olar ki, onun simasında istər gözəl bəstəkar, istərsə də gənclərə sənətin sırrlarını səbrlə öyrədən müəllim birləşmişdi.

...Deyirlər ki, əlyazmalar məhv olmur. C. Cahangirov musiqisine tətbiqən demək olar ki, bəstəkarın özü on ildən artıq həyatda olmasa da, onun yaratdığı istedadlı, yadda qalan əsərlər indiki zamanda da yaşayır, yaşayacaqdır. Məqalə çapa hazırlanı zaman Cahangir Cahangirovun 80 illiyi ilə bağlı Kamera musiqisi zalında musiqi gecəsinin keçirilməsi haqqda xəber alıq. Orada bəstəkarın, əsasən, xor üçün əsərləri ifa olunacaq. Zənnimizcə, Cahangirov musiqisi bir deyil, bir neçə silsilə konsertlərə, musiqili-bədii gecələrə layiq olan sənətkarlardandır. Son zamanlar yeni bir tendensiya - Azərbaycan musiqisində dərin iz buraxmış opera və balet əsərlərinin yeni quruluşda səhnəyə qoyulması prosesi başlanılmışdır. Əminəm ki, tez bir zamanda biz Cahangirovun operalarını da yeni quruluşda Opera və balet teatrımızın səhnəsində görəcəyik. Sonda bir təkliflə də çıxış etmək istərdim. C. Cahangirovun Azərbaycan musiqi sənətində rolunu və xidmətlərini nəzərə alaraq, onun adını daşıyan xor əsərləri müsabiqəsinin keçirilməsi məqsədə uyğun olardı. Bu, bəstəkarın xatirəsinin əbədiləşdirilməsi və ölkəmizdə xor musiqisinin daha da inkişaf etməsi üçün gözəl töhvə olardı.

CAHAN TALİŞİNSKAYA

Əfruz MƏMMƏDOVA

Həqiqətində Cahan
Parlayır Sürayyatək,
Münəvvər ölkəmizin
Ən gözəl Yavəriyəm.

Əliağa Vahid bu dörd sətri öz dövrünün görkəmli qadın-xanəndələri Haqqət Rzayeva, Sürəyya Qacar, Minəvver və Yaver Kələntərli və Cahan Talışinskaya həsr etmişdir.

Azərbaycanın əməkdar artisti, gözəl müğənni Cahan xanımın adı müasirləri tərəfindən rəğbətlə çəkilirdi. Zaman keçir, Cahan xanımı səhnədə görənlər və həyatda tanışanlar da öz dünyalarını dəyişirlər. Lakin onun lənt yazıları və müasirlərinin xatirələri qorunub saxlanmışdır. Bu mürəkkəb və marağlı taleli şəxsiyyət, istedadlı müğənni və qeyri-adi qadın haqqında xatirələr qalmışdır. Qəddar və ziddiyətli XX əsr bir neçə nəsildən olan insanlar üçün «möhkömlük və davamlılığın sınağı»na çevrildi. Adətən olduğu kimi, məhz bu dövrde bir sıra parlaq şəxsiyyətlər meydana gəldi. Onlar həyatsevərlik və mərdlik göstərərək öz istedadları və insanpərvərliyi ilə fərqlənirdilər. Onlardan biri də Cahan xanım idı.

Cahan xanım Talışinskaya 1909-cu ildə fevral ayının 9-da Lənkəran şəhərində anadan olmuşdur. O, Mir Rzaxan Talışinski ilə general Səməd bəy Mehmandarovun bacısı Məryəm xanım Mehmandarovanın qızı idi. 1918-ci ildə onun ailəsi Bakıya köçür. Cahan böyük bacısı Bilqeyis xanımın evində qalırdı. Bilqeyis xanım «Yeni yol» qəzetinin baş redaktoru Rzaqulu Nəcəfovun həyat yoldaşı idi. O, Azərbaycan qızlar seminariyasına qəbul olundu və eyni zamanda musiqi və vokal ilə maraqlanırdı. Bacısının evində piano var idi və Cahanın gözəl musiqi qabiliyyəti olduğundan tanış melodiyaları pianoda çalırdı. Beləliklə, xüsusi musiqi savadı olmadan o, pianoda və tarda gözəl ifa edə bilirdi. Xanəndənin oğlu, Azərbaycanın əməkdar memarı Nazim Məmməd oğlu Hacıbəyov öz xatirələrində Cahan xanımın hər hansı bir alətdə, - istər qarmon, istər fleyta, istər qaval olsun, - necə asanlıqla çalmağından danışır.



Seminariyada oxuduğu illərdə Cahan xanım o dövrdə Əli Bayramov adına klubun nəzdində təşkil olunmuş bədii özfəaliyyət dərnəyində iştirak etməyə başladı. 1927-ci ildən Bakı şəhərinin radio şəbəkəsində işə daxil olur, sonra Dövlət estradası və nəhayet 1934-cü ildən Azərbaycan Dövlət filarmoniyasının solisti olur. Bu dövr Cahan Talışinskayanın həyatında yaradıcılıq yüksəllişi idi. Onun adı musiqisevərlərin və mütəxəssislərin diildən düşmürdü.

O, bir çox konsertlərdə çıxış edir, konsert briqadaları ilə Azərbaycanın bir çox rayonlarına və hərbi hissələrə qastrola çıxır. Cahan xanım xalq mahnılarının və Azərbaycan muğamlarının gözəl ifaçısı idi. Müasirlərinin xatirələrində deyildiyi kimi, onun ifa etdiyi Şahnaz, Segah, Bayati-Şiraz və həmçinin Qarabağ şikəstəsi muğamları dinləyicilərin gurultulu alqışları ilə müşayiət olunurdu. Lakin Qatar muğamı onun ifa etdiyi şah əsəri idi. Çox vaxt onu belə də adlandırırlar – Qatar Cahan. Cahan xanımın səsinin geniş diapazonu, virtuozi səs aparatına malik olması bu texniki cəhətdən mürekkeb olan muğamı onun ifasında təkrar olunmaz edirdi.

Onun sənətinin nə qadar güclü tə sir buraxmasına bir hadisə misal ola bilər. 20-ci illərin axırı – 30-cu illərin əvvəlində Bakıya Avropaya səfərə hazırlaşan Əfqanistan şahı Əmənulla xan gəlmışdır. Bu yüksək qonağın tərefinə qonaqlıq verilir və bundan sonra konsert programı göstərilir. Konsertdə iştirak etmək üçün Cahan Talışinskayayı dəvət edirlər. Konsertdən sonra şahın xanımı minnətdarlıq əlaməti kimi qızıl qol saatını Cahan xanıma hədiyyə etdi. Ertəsi gün Cahan xanımı NKVD-yə dəvət etdilər və saatı bir günə aldılar (yəqin ki, yoxlamaq üçün). Səhəri gün saatı qaytarıldılar: saatın arxa tərəfində «Cahan Talışinskaya Əmənulla xandan» sözleri yazılmışdı.

O dövrde Cahan xanım Cabbar Qaryağıdı, Hüseyinqulu Sarabski, Seid Şuşinski, Xan Şuşinski, Həqiqət Rzayeva, Qurban Primov, Zülfü Adıgözəlov kimi görkəmli xanəndələr ilə konsert programlarında iştirak edərdi. Azərbaycanın xalq artisti Bəhram Mansurov xatirelərinin birində C. Qaryağıdı, X. Şuşinski, H. Sarabski, Yavər və Mənəvvər Kələntərli, Cahan Talişinskayanın birlikdə oxuduqları Qarabağ şikəstəsinin ifası haqqında danışırı. Bahram Mansurovun sözlərinə görə, bu əsərin belə görkəmli artistlər tərəfindən birlikdə ifası dinləyicilərə təsiri dəfələrlə gücləndirirdi. Bundan əlavə, o dövrde Cahan xanım özünü istedadlı folklorist kimi göstərmüşdür. Çox az adama məlumdur ki, «Qurbanın ağ alması», «Uca dağlar», «Deli Ceyran», «Kürdün gözəli» kimi bir çox populyar xalq mahniları məhz ilk dəfə onun ifasından yazılmış və ifa edilmişdir: bu mahniları Azərbaycanın rayonlarına etdiyi qastrol səfərlərində toplamış, bütün vasitələrdən istifadə edərək yeni melodiyaları yadda saxlayaraq onu dinləyicilərə oluğu kimi çatdırırırdı. Belə ki, müğənninin oğlunun xatirələrinə görə, Cahan xanım bu mahnilardan bəzilərini üçqar dağ rayonlarında, çay qırığında palṭar yuyan bir qadından eşitmiş və yazmışdır. İndi məşhur «Qurbanın ağ alması» mahnisini isə ona akademik Mustafa bəy Topçubaşovun həyat yoldaşı Reyhan xanım oxumuşdur.

1933-cu ildə «Şərq musiqi» ansamblının tərkibində Cahan xanım Moskva, Leningrad və Kiyev şəhərlərinə qastrol səfərlərinə çıxır. 1936-ci ildə isə o yenə Moskva və Leningrad qastrolları zamanı Ümumittifaq yazı studiyasında Qatar və Segah muğamlarının, «Uca dağlar» və «Yeni kənd» mahnilarının yazılı onun ifasında lenta alınır. Müharibədən əvvəlki bu illərdə Cahan xanım tamaşaçıların hədsiz rəgbətini və məhəbbətini qazanmışdır. Onu hər yerdə tanıydırlar. Çox açıq üzəkli, şən, mehriban insan olan Cahan xanımın saysız-hesabsız dost və tanışları var idi. Bunlardan – Səid Rüstəmov, Bülbü'l, Həqiqət Rzayeva, Şovkat Məmmədova, Şəmsi Bədəlbəyli, Yavər Kələntərli, aktyorlardan Mustafa Mərdanov, Sona Hacıyeva, Əzizə Məmmədova, Fatma Qədiri, Mərziyə Davudova kimi bir çox məşhur adamların adını çəkmək olar.

Cahan xanımın bu yaradıcılıq fəallığına, işgüzarlığına, həyatsevərliyinə heyran olmaq olar – çünki, bu dövr, 30-cu illər Stalin repressiyasının ölkədə kölgə saldığı bir dövr idi. Cahan xanımın böyük hörmətə malik olmasına bilərək bir çox adamlar özləri barədə yüksək orqanlardan bu və ya digər məsələ üçün onun havadarlıq etməsini xahiş edirdilər. O, heç vaxt köməyini əsirgəməzdidi; məhz qolçamaqlıq dövründə bir neçə adam onun köməyi ilə xilas olunmuşlar.

1937-ci ildə bacısı Sitarə xanımın əri şərqsünas-türkoloq Xalid Səid Xocayev və Sitarə xanım özü də həbs edilmişdi. Cahan xanım heç

nədən çəkinməyərək bacısının qızı Bəhicəni öz evində saxlayır. O, başqa bacısı Bilqeyis xanımı da kömək edir. Bilqeyis xanımın da əri həbs edilmişdi. O, bacısı oğlu Hüseyine də köməklək göstərirdi. Cahan xanımın keçmiş əri Məmməd Hacıbəyov və qardaşı Rüstəm Talişinski də həbs edilmişdi. Cahan xanım tek özü oğlu Nazimi böyüdü və onunla anası Məryam xanım da yaşayırı. Bu, çox çətin dövr idi və onun evi sakitlik adasını xatırladırı.

Lakin Cahan Talişinskayanın da başının üstünü qara buludlar aldı. NKVD-də kizlı əməkdaşlıq etməyə razılıq vermədiyinə görə Cahan xanıma 1938-ci ildə Moskvada keçirilən ilk Azərbaycan incəsənet ongünüyükdə iştirak etməyə icazə vermadılar. Onun adı iştirak edənlərin siyahısından silinmişdi. Həmin hadisəni Cahan xanım çox ağır keçirdi. Buna baxmayaraq 1939-cu ildə estrada artistlərinin Birinci Ümumittifaq müsabiqesinə yollandı. Burada münsiflər heyətinin sədri L. Utyosov, münsiflər heyətinin üzvləri isə – İ. Dunayevski, Smirnov-Sokolski, İrma Yaunzem idilər. O, Klavdiya Şulcenko, Olqa Lepeşinskaya və Tamara Sereteli ilə yanaşı bù müsabiqənin laureati oldu. 1940-ci ildə Cahan Talişinskaya respublikanın əməkdar artisti adını aldı. 33 yaşında o, artıq yaradıcılığının yüksək zirvəsinə çataraq xalq tərəfində sevilirdi.

1942-ci ildə onu 14 yaşlı oğlu ilə birlikdə yalançı donos nəticəsində Qazağstanın Petropavlovsk rayonuna sürgün etdilər. «Xalq düşmənleri» adı altında ona orada (1942-ci ilin avqust ayına qədər) güclü nəzərətdə oldular. Bir sıra xahiş ərizələrindən sonra Cahan xanım Özbəkistanın Çimkənt şəhərinə köçməyə icazə aldı. Lakin bunun əvəzində o Daşkəndə köcdü və oğlu Nazimi Bakıya öz qardaşı məşhur professor-travmatoloq Əbülfət Talişinskinin yanına göndərdi.

Daşkənddə Cahan xanım şəhər filarmoniyasında solist ifaçı kimi çalışmağa başladı. Şübəsiz, gənc qadın oğlunun, vətənin, qohumlarının həsrətini çekirdi.

Vətənə bir qədər yaxınlaşmağa Cahan xanıma bir təsadüfi hadisə kömək etdi. 1943-cü ildə Daşkəndə SSRİ Xalq komissarlığı nəzdində yerləşən musiqi idarələrinin başçısı V. Surin gəlmişdi. O müəyyən bir vaxta Ümumittifaq estrada artistlərinin müsabiqəsində münsifler heyətinin üzvü idi. Həmin müsabiqədə Cahan xanım laureat adına layiq görülmüşdür. O, Cahan xanımı tanır, onunla səhbət etdikdən sonra Tbilisi şəhərində incəsənet işləri üzrə idarəyə təyinat verir. Beləliklə Cahan xanım Tbilisi şəhərində Azərbaycan teatrının səhnəsinə qayıdır. Burada o Leyli («Leyli və Məcnun»), Telli («Arşın mal alan»), Əslı («Əslı və Kərəm»), Şahsənəm («Aşıq Qərib») rollarında iştirak edir və müvəffeqiyyət qazanır. Lakin Bakıda NKVD təşkilatı Tbilisiye məktub göndərir və bu məktubda Cahan xanımın yenidən Orta Asiyaya

sürkün edilməsi məsələsini qaldırır. Onu bu dəfə keçmişdə Bakıda yaşamış Zaqavkaziya hərbi şurasının üzvü, SSRİ deputatı Xaver Vəliyev xilas edir. Onun köməkliyi ilə Cahan xanım Tiflisdə qalır və bir çox xahişdən sonra nəhayət Vətənə qayıdır. Həmin dövrə musiqi teatrının direktoru və bədii rəhbəri Şəmsi Bədəlbəyli onu Teatra dəvət edir. Cahan xanımın parlaq komediya aktrisa istədiyi bir daha özünü biruzə verir. Onun təbiətində olan şəhərəvərliyə yenidən canlanır. Deyilənə görə, tamaşaçılar o dövrə musiqili komediya teatrına «Talişinskayanın teatrı» adı ilə gedirdilər. Onun «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun», «Gözün aydın», «Durna» operettalarında yaratdığı Telli, Sənəm, Nargilə, Lale obrazları o qədər parlaq və yadda qalan ididir, tamaşaçılar onu səhnəyə dəvət edir, hətta, mahni və Ariyalaları bir neçə dəfə ifa etməsini tələb edirdilər. Sənəm rolunun ifası zamanı Segah müğamı üzərində edilmiş improvisasiyalarda gürültülü alqışlara səbəb olundu. Qeyd etmək lazımdır ki, Cahan xanımın ifa etdiyi bəzi rollarını o vaxtı gənc aktrisa Nəsibə xanım Zeynalova dublyaj edirdi.

1949-cu ildə repressiya və sürgünlərin yeni dalğası başlanır. Yenidən Cahan Talişinskaya oğlu ilə Daşkənddə sürgün edilir. Yalnız 1954-cü

ildə Stalinin ölümündən və M. C. Bağırovun həbsindən sonra Cahan xanımın və onun oğlunun azad olunması barədə qərar qəbul olunur. Cahan xanım Daşkənddə yaşamağı davam edir. O demək olar ki, işləmirdi, lakin hər ay radioda onun konsertləri səslənirdi. Daşkənddə oğlu evlənir, nəvələri dünyaya gəlir. Onlar tez-tez Bakıya qohumlarını görməyə gəlirdilər. 1966-ci ildə Daşkənddə baş verən zəlzələ onların Vətənə qayıtmaya təkan verdi. Daşkənddə onların yaşadığı ev tamamilə uçulur və təsadüf nəticəsində sağ qalan Cahan xanım və ailəsi təcili Bakıya qayıdır. Cahan xanım bir il sonra 1967-ci ildə vəfat edir. Pianoda çalışıb oxuduğu zaman paralıq nəticəsində həyatını dəyişir. Bundan sonra uzun illər vaxtaşırı radioda onun konsertlərinin lent yazıları səslənirdi. Axırıncı dəfə onun səsi televiziya ilə ömrünün il-dönümü münasibətə səslənmişdir.

Məlum olduğu kimi, Daşkənddə Dövlət televizyonunun arxivində Cahan xanımın konsertinin yeganə videoyazısı qorunub saxlanır. İnanmaq istəyirik ki, bizim xalqın Cahan xanım Talişinskaya kimi nümayəndələri haqqında xatirələri qorunub saxlanacaq və nəsildən nəsilə ötürülcək. Bu xatirə olmadan bizim nə mədəniyyətimiz, nə tariximiz nə də evladlarımızın gələcəyi ola bilər.

RƏŞİD BEHBUDOV FENOMENİ

(ARDI)

Kamil ŞAHVERDİYEV

1962-ci ilin yazında İrandan qaydan Rəşid Behbudov bəstəkar Rauf Hacıyevin «Romeo mənim qonşumdur» operettasının ekranlaşdırılmasında iştirak edir.

Sənətkar bu əsərdə əsas partiyani ifa edir. Eyniadlı filmdə səslənən bir çox mahnilər «Romeo mənim qonşumdur» filmi ekranlara çıxan kimi tamaşaçılar tərəfindən hərəkətlə qarşılanmış və hətta bu günə qədər öz təravətini itirmir. «Sevgilim», «Bakı» mahniları Rəşid Behbudovun ifasında qızıl fonda daxil olmuş, istər bəstəkara, istərsə də müğənniye böyük şöhrət getirmişdir. Həmin mahnilər bu gün də Azərbaycanda ən populyar, ən sevilən və heç zaman unudulmayan mahnilərdir.

Həmin il martın sonunda görkəmli sənətkar SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının III Ümumiitfaq Qurultayına nümayəndə kimi dəvət olunur. Qurultay çərçivəsində təşkil olunmuş bütün konsertlərdə iştirak edən Rəşid Behbudov Azərbaycan bəstəkarlarının yadıldı-

ları yeni vokal əsərləri yüksək səviyyədə ifa edir. SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının sədri T.Xrennikov sənətkar yazdıgı məktubda qeyd edir: «SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının katibliyi Sizə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının III Ümumiitfaq qurultayının konsertlərində iştirak etdiyinizə görə dərin təşəkkürünü bildirir. Sizin tükənməz istedadınız və parlaq sənətkarlığınız bəstəkarlarımızın yeni əsərlərinin qurultayın konsertlərində yüksək səviyyədə və təmmiqyəşli ifasını təmin etdi...».

Moskvadan, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının III qurultayından Bakıya qaydan Rəşid Behbudov tezliklə Ruminiyaya səfərə yola düşür. Qeyd etməliyəm ki, Ruminiya ilə Azərbaycan Respublikası arasında ikinci dünya müharibəsindən sonra möhkəm iqtisadi, ticari və mədəni əlaqələr mövcud idi. Qəhrəman Bakı neftçiləri Ruminiyada Ployeşti neftçiləri ilə tez-tez görüşür və qazandıqları təcrübələrini onlarla bölüşürdülər. Mədəniyyət sahəsində də xalqlarımız

arasında geniş əlaqələr yaranmışdı. Üzeyir Hacıbəyovun, Qara Qarayevin, Fikret Əmirovun əsərləri rumın dinləyiciləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilir və sevilirdi. Xüsusilə də «Arşın mal alan» filmi 15 ilə yaxın bir müddətdə bu ölkədə təkrar-təkrar ekranlarda göstərilirdi. Buxarest teatrı «Arşın mal alan»ı bir neçə dəfə səhnələşdirmişdi. Ona görə də bu ölkədə çox sevilən filmin baş qəhrəmanı – Tacir Əsgərin rolunu məhərətlə ifa edən görkəmli sənətkar Rəşid Behbudovun yolunu səbirsizliklə gözləyirdilər. Buxarestdə böyük təmtəraqla qarşılanan müğənni elə ilk gündən Ruminiyada sonsuz sevgi və ehtirama malik olduğunu şahidi olur. 10 gün davam edən səfər zamanı Rəşid Behbudov Buxarestdə 7 konsert verir. Eyni zamanda o Buxarest radiosunda 30-dan artıq mahnını lente alır. Bu mahniların arasında Azərbaycan xalq mahnları, bəstəkar mahnları ile yanaşı Rumin mahnları da var idi. Rəşid Behbudovun verdiyi bütün konsertlər yüksək səviyyədə keçərək müğənninin bu ölkədə şöhrətini daha da artırırdı. Dinləyicilər böyük sənətkarın ifa etdiyi bütün mahnları sürəkli alqışlarla qarşılayırlar, onu səhnədən buraxmaq istəmirdilər. Xüsusilə Rəşid Behbudov bu ölkədə çox məşhur olan və sevilən Rumin xalq mahnısı «Bütün günahlara bais sənin gözlərindir, Mariya» mahnısını ifa edərkən zaldakılar vəcdə gələrək 15 dəqiqə sənətkarı ayaq üstə alqışlayırlar.

1963-cü ildə Azərbaycanda səfərdə olan Ruminiya ilə SSRİ arasında dostluq əlaqəleri cəmiyyətinin sədri, Babeş adına Kluj universitetinin prorektoru Aleksandru Roşka «Kommunist» qəzetinə verdiyi müsahibədə bildirirdi:

«... Maraqla qeyd etməliyəm ki, Ruminiyanın hər bir kuşəsində SSRİ xalq artisti Rəşid Behbudovun ifasında Azərbaycan mahnları səslənir və sevilir. Bu mahniların lənt yazıları Buxarest radiosu ilə tez-tez efirdə səslənir...»

Ruminiyadan qayıtdıqdan sonra Rəşid Behbudov Tula silah zavodunun 250 illiyinə həsr olunmuş Ümumittifaq incəsənət bayramına dəvət olunur. Bir neçə gün davam edən bayramda müğənni müxtəlif programlarla çıxış edir. Şəhər zəhmətkeşləri ilə, Tula silah zavodunun əmək kollektivi ilə maraqlı görüşlər keçirir. Görkəmli sənətkar Tuladan birbaşa Kubana gedir. Burada neçə ildən bəri Rəşid Behbudov sənətinin pərəstişkarları onun yolunu səbirsizliklə gözləyirdilər. Nahayət, o, Kubandaki pərəstişkarları ilə də görüşmək imkanı əldə edir. Rəşid Kubanda, daha doğrusu Krasnodar şəhərində bir neçə konsert verməyi planlaşdırır. Onun ilk konserti Krasnodar filarmoniyasında keçir. Həmin gün filarmoniyanın ətrafında minlərlə insan konsertə bilet əldə etmək ümidi ilə toplaşmışdı. Ən maraqlı odur ki, bu insanlar bilet əldə edə bilməsələr də, konsertin sonuna qədər gözləmiş, hətta konsert bitdikdən sonra belə, uzun müddət dağılmışmamışlar. Onlar konsertə baxa bilməsələr də heç olmasa Rəşid Behbudovu yaxından görmək arzusunda idilər. Nahayət, müğən-

ni filarmoniyadan çıxarkən gecə saat 12-yə az qalmasına baxmayaraq on minlərlə insanın ətrafda durduğunu görür. O binadan çıxar-çıxmaz ətrafi alqış sədaları bürüyür. Rəşid sənətinin pərəstişkarları sevimli kumiri fasılısız, heyrətlə, məhəbbətlə alqışlayırlar. Bu mənzərədən təsirlənən müğənni konsertdən sonra onun şərəfinə ziyaflət verən şəhər rəhbərliyinə bildirir ki, sabahki konserti filarmoniyada deyil, 25 minlik şəhər stadionunda təşkil etsinler. Çünkü onu dinləmək istəyənlərin hamisini filarmoniyanın zalına toplamaq mümkün deyil. Vaxt da çox azdır. Kubandan sonra o, Bakıya dönməli və bir neçə gündən sonra Moldovaya getməlidir. Şəhər rəhbərliyi bu təklifi sevincə qarşılıyır və 3 gün stadionda Rəşidin konserti təşkil olunur. Bu konsertlər çox böyük uğurla keçir və yerli mətbuat konsertləri geniş işıqlandırır.



R. Behbudov xalq mahnlarını ifa edir.
Arxada Ə. Dadaşov.

1962-ci ilin may ayında Rəşid Behbudov Moldovanın paytaxtı Kişinyova yola düşür. Kişinyovda sevimli müğənnini yüksək seviyyədə qarşılıyırlar. Konsertlər çox böyük uğurla keçir. Sənətkar Azərbaycan xalq mahnıları, bəstəkar mahnıları, dünya xalqlarının mahnılarından ibarət maraqlı, rəngarəng proqramlarla çıxış edir. Sonuncu gün isə Moldova səfərinin kulminasiya nöqtəsi olur. Kişinyov Dövlət opera və balet teatrında təşkil olunan son konsertin başlanmasına bir neçə saat qalmış tamaşaçılar zaldə yerlərini tutmağa başlayırlar. Nəhayət konsertin başlan-

geyimde idi. Konsert başlayır. Rəşid Moldav xalq mahnıları ile Azərbaycan mahnılarından ibarət olsuqca maraqlı repertuarla çıxış edir. Bu konsert əsil bayrama çevirilir. 1962-ci il 10 may tarixli «Sovetskaya Moldaviya» qəzeti yazdı:

«...Bu qeyri-adi bir musiqili gecə idi. Həmin gecə sanki iki qardaş xalqın – Azərbaycan və Moldaviya xalqları dostluğunun nümayiş gecəsi idi. Unudulmaz gecənin qəlbini isə Rəşid Behbudov idı....».

Hər yayda olduğu kimi, Rəşid 1962-ci ilin yayında da doğma Azərbaycanın bir çox rayonlarına səfərə çıxır. Gəncə, Xanlıq, Əli-Bayramlı, Ağdaş, Göyçay, Mingəçevir və başqa rayonlarda o doğma xalqı ilə çoxlu sayda görüşlər keçirir, elə torpaqlarda, müəssisələrdəcə zəhmət-keşlər üçün konsertlər verir. Bütün dünyani gəzən müğənni öz xalqını, Azərbaycan tamaşaçılarını heç zaman unutmur və demək olar ki, hər yay bir neçə rayonda saysız-hesabsız konsertlər verir. Ən maraqlısı budur ki, dünyanın ən gözəl, ən məşhur, ən elitar səhnələrində misli görünməmiş uğurla konsertlər verən sənətkar Azərbaycanın rayonlarında doğma xalqı ilə görüşmək üçün ən ağılaşımaz imkanlardan istifadə edirdi. O, pambıq tarlalarında, üzüm, çay plantasiyalarında yük maşınlarının üzərində ekspront səhnələr qurdurur və elə tarladaca konsertlər verirdi. Çünkü xalqın sevimli sənətkarı, əsil xalq artisti çox gözəl bilirdi ki, sadə, əməksevər kənd camaatı ağır iş gündündən sonra rayon mərkəzinə gəlib onun konsertinə qulaq asa bilməyəcək. Ona görə də o özü xalqın hüzuruna gedir və birbaşa iş yerlərində camaatla görüşürdü. Eyni ilə zavod və fabriklərdə. Neft daşlarında olduğu kimi. Əlbəttə ki, bütün bunlar Rəşidin xalqına sevgisinin, məhəbbətinin parlaq



R. Behbudov "Azərbaycan" orkestrinin rəqs qrupu ilə. 1958.

diğinə işaret verilir. Zalda işıqlar söndürülür. Zülmət qaranlıqda tamaşaçılar nefəslərini dərib gözlerini görünməz səhnəyə zilləyirlər. Qısa bir müddətdən sonra işıqlar yandırılır və pərdə açılır. Zalda uğultu başlanır və bu uğultu getdikcə güclənir. Uğultu şiddətli alqışlara keçir. Tamaşaçılar müxtəlif vasitələrlə heyretləri ifadə edirlər. Bir anın içində bütün zal ayağa qalxır və uzun müddət (konsert anlamında) insanlar ayaq üstə sevimli müğənnini alqışlayırlar. Çünkü onlar səhnədə gördüklerini heç cür ağillarına belə getirə bilməzdilər. Rəşid Moldav milli geyiminin əllerini açaraq səhnənin tən ortasında dayana-raq tamaşaçılarla səmimi alqışlarına görə təşkkürünü bildirirdi. Rəşidi müşayiət etmək üçün isə səhnədə, onun arxasında Moldav xalq çalğı aletləri ansamblı düzülmüşdü. Ansamblın üzvləri də milli

nümunesi idi.

Azərbaycanın rayonlarında keçirdiyi saysız-hesabsız görüşlərdən sonra Rəşid Moskvada, Kreml də konsertə hazırlaşır. Moskvada verilən konsertlər də artıq ənənəvi xarakter daşıyır. Çünkü, görkəmli sənətkar demək olar ki, hər il Moskvada, Sankt-Peterburqda (Leningrad) və keçmiş SSRİ-nin başqa mərkəzi şəhərlərində geniş konsert programı ilə çıxış edirdi. Bu konsertlərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yeni mahnılarını məharətlə ifa edərək olsuqca geniş dinleyici auditoriyasını Vətəninin mədəniyyəti, incəsənəti, musiqisi ilə yaxından tanış edirdi. Beləliklə, Rəşid Behbudov Azərbaycan musiqisinin təbliğində misilsiz xidmətlər göstərməklə yanaşı bəstəkarlarımızın yaradıcılığının, mahni janının inkişafına əvəzsiz təkanlar verirdi.

Kremlədə keçən yüksək səviyyəli konsertlərdən sonra Rəşid Behbudov 1962-ci ildə M.Ə.Sabirin 100, M.F.Axundovun 150 illik yubileylerində də ya-xından iştirak edir. Bu yubileylər həm Bakıda, həm də Moskvada dövlət səviyyəsində qeyd olunmuşdu.

Ümumiyyətlə, ister Azərbaycanda, ister Moskva-da, istərsə də keçmiş SSRİ-nin digər respublikalarında keçirilən dövlət tədbirlərinin hamısında Rəşid Behbudov iştirak edirdi. Onun yaradıcılıq bioqrafiyası olduqca zəngin idi. 1962-ci ilin sonunda Moskva zəhmətkeşlərinin xahişi ilə sevimli sənətkar Kremlin qurultaylar sarayında 2 konsertlə çıxış edir. Bu konsertlər də çox böyük uğurla keçir.

Rəşid Behbudovun həyat və yaradıcılığına həsr olunan bu yazıda bir çox faktlar və hadisələr ilk dəfə olaraq çap olunur. Ümumiyyətlə, ölməz sənətkarın çoxşaxəli yaradıcılığını, saysı-hesabsız xarici səfərlərini, müxtəlif ölkələrdə verdiyi konsertləri, keçirdiyi görüşləri qələmə almaq qeyri-mümkündür. Mən çalışıram ki, qüdrətli musiqi korifeymizin həyatında, yaradıcılığında baş verən hadisələrin daha önemlisi xronoloji qaydada istəkli oxuculara çatdırıram. Çünkü bu hadisələr Azərbaycan mədəniyyətinin parlaq səhifələri olmaqla yanaşı eyni zamanda bir örnək kimi nəsillərə nümunədir. Əfsuslar olsun ki, bu günə qədər dahi, ustad sənətkarın həyat və yaradıcılığı, səhne fəaliyyəti geniş işıqlandırılmışdır. Ona görə də çalışıram ki, bu yazıda xronoloji ardıcılılığa nəzarət edərək Vətənimizi, onun mədəniyyətini, incəsənətini ilk dəfə olaraq bütün dünyada tanıdan, sevdirən ölməz sənətkarın fəaliyyətini qismən də olsa işıqlandırırmı.

Apardığım araştırmalar zamanı 1962-ci ildə çap olunan «Polşa» curnalında bir məqale diqqətimi cəlb etdi. Stanislav Yanitskinin yazdığı bu məqale «Arşın mal alan» Polşa səhnəsində adlanır. Məqalənin izi ilə mən Azərbaycan-Polşa mədəni əlaqələrinə dair olduqca maraqlı faktlar əldə etdim. Məşhur Polşa dramaturqu S.Povolotskinin xatirəleri isə mədəniyyət tariximiz üçün çox qiymətli faktlarla zəngindir. Ona görə də əldə etdiyim nadir məlumatları istəkli oxucularla bölüşmək istəyirəm.

Tanınmış Polşa jurnalisti Stanislav Yanitski öz məqaləsində yazır:

«Polşa xalqı Azərbaycanı neft və pambıq ölkəsi kimi tanıyordu. Son zamanlara qədər bu respublikanın mədəniyyəti, incəsənəti, ədəbiyyatı haqqında biz yalnız ümumi anlayışlara malik idik.

Mühəribədən sonraki ilk illərdə (II Dünya müharibəsi nəzərdə tutulur – K.Ş.) Polşa tamaşaçıları Üzeyir Hacıbəyovun gözəl, təkrarolunmaz «Arşın mal alan» musiqili komediyası ilə tanış olmaq imkanı əldə etdilər. (Məqalə müəllifi 1945-ci ildə çəkilmiş və Rəşid Behbudovun Əsgər rolunda oynadığı məşhur «Arşın mal alan» filmini nəzərdə tutur. Bu film ekranlara çıxdığı andan ildirim sürəti ilə bütün dünyaya yayıldı. Əldə etdiyimiz statistik məlumatlara görə, «Arşın mal alan» filmi 136 ölkədə müqayisələnən şöhrət qazanmışdı – K.Ş. Sadə, təmiz

yumor, dərin həyatı, həqiqətəuyğun material, müsinin sehirlə melodiyası bu komediyani ən sevimli əsərə çevirib).

«Arşın mal alan» komediyasına ən uğurlu quru-luşu «Mazovetski Teatrı» vermişdi. Bu teatr tez-tez Polşanın şəhər və kəndlərinə qastrola çıxır. Teatrın rejissoru ve bədii rəhbəri Vanda Vrublyovska əsərin yüksək səviyyəsi və keyfiyyətlərini hərərət-lə qeyd edərək quruluşun qazandığı əlcətməz uğurları haqqında söhbət açır.

Vrublyovska ilk dəfə bu əsərə 1958-ci ildə quruluş verib. «Çadra altında qız» adı ilə səhne-ləşdirilən «Arşın mal alan» komediyası aramsız ola-raq «Mazovetski Teatrı»nda 90 dəfə oynanılmış və əsərə 30 min tamaşaçı baxmışdır. Bu il (1962-ci il – K.Ş.) teatr yenidən həmin quruluşu bərpa edib və yaxın günlərdə tamaşaçılar ölməz əsərə baxa biləcəklər...»

Məqalədən göründüyü kimi, dahi Üzeyir bəyin «Arşın al alan» Polşada olduqca populyar və sevilən bir əsərdir. Jurnalın ötən saylarında çap olunan yazının əvvəlki hissələrində, daha doğrusu «Arşın mal alan ulduzu» bölməsində Rəşid Behbudovun «Arşın mal alan» filmində baş rolda çəkilməsi haqqında, bu filmin bütün dünyaya yayılması haqqında geniş məlumat verilib. Lakin bu mövzu o qədər geniş, maraqlı, tarixi faktlarla zəngindir ki, bütün məlumatları bir məqalədə işıqlandırmaq imkan xaricindədir. Bir danılmaz həqiqətdir ki, Rəşid Behbudovun həyatında, taleyində «Arşın mal alan» demək olar ki, «Bəxt ulduzu» rolunu oynamışdı. Eyni zamanda ölməz sənətkar öz «bəxt ulduzunu» – yəni «Arşın mal alanı» bütün dünyada ən yüksək səviyyədə təbliğ etməkdən yorulmurdu.

O, xarici ölkələrə səfəri zamanı konsertlərində mütləq «Arşın mal alan»dan bir neçə aria və mahniları həmin xalqın dilində ifa edərdi. Əsər haqqında geniş məlumat verərdi. Oluğlu ölkədə rejissörən, musiqi xadimlərini bu əsərlə yaxından tanış edərdi. Bir sözə, Rəşid Üzeyir bəyin ölməz əsərinin qızığın təbliğatçısı idi. Bunun nəticəsi kimi, yəni Rəşid Behbudovun təbliğatı sayəsində «Arşın mal alan» Çində Çin dilində, Polşada Polyak dilində, Bolqaristanda Bolqar dilində, Macarıstanda Macar dilində, Çexoslovakiyada Çex dilində və s. səhne-ləşdirilirdi. Halhazırda «Rəşid Behbudov Fondu» bu məlumatları və buna aid olan materialları toplamaqla məşğuldur. Mədəniyyət tariximiz üçün qiymətsiz olan bu materiallardan birini – tanınmış Polşa dramaturqu S.Povolotskinin 1969-cu ildə «Bakı» qəzetindəki «Arşın mal alan» Polşada» məqaləsindən bezi hissələri istəkli oxucuların diqqətinə təqdim edirik: «Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisi bütün dünyada, eləcə də mənim doğma Polşamda həmişə məhəbbətə dirlənənir. Mən konkret olaraq, sözün əsl mənasında, dahi bəstəkar sayılan Üzeyir Hacıbəyovun «Arşın mal alan» musiqili komediyasından danışmaq istəyirəm. Polşa tamaşaçıları on beş ildir ki, bu məşhur komediya ilə tanışdırılar. On

beş ildir ki, Üzeyir Hacıbəyovun həmişə təravətli, həmişə müasir səslənən, son dərəcə lirik və oynaq, Şərqi koloriti ilə zəngin musiqisi Polşa səhnələrinin ən sevilən sakininə çevrilmişdir.

Mən ilk dəfə Əsgərin ariyasını sizin məşhur müğənniniz Rəşid Behbudovun ifasında eşitmışəm. Valeh olmuşam. Rəşid Behbudovla görüşəndə, o mənə «Arşın mal alan» operettası haqqında geniş danişdi. Sonra mən həmin əsərin fədakar təbliğatçısına çevrildim.

Belə gözəl bir söz var: incəsənət qurbansız olmur. Bu kəlam böyük məhəbbət mənasında deyilmişdir. İstedadlı əsər harda olursa-olsun insanların ürəyini fəth edir, insan o əsəri bütün varlığı ilə sevir.

Mən istər R.Behbudovun söhbətindən, istərsə də komedyanın rus mətnindən gördüm ki, Üzeyir Hacıbəyov təkcə böyük bəstəkar deyil, həm də böyük komediya-nəvəsidir. Onun bənzərsiz obrazları, ince, təbii yumor, həyata nikbin baxışı hamını valeh edir.

Mən də valeh olaraq, ürəyimin bütün məhəbbəti verərək dahi Üzeyir Hacıbəyovun tərcüməcisinə çevrilmişəm. Bəli, bu gün fəxr edirəm ki, «Arşın mal alan» komedyasının polyak dilinə ilk tərcüməcisi mən olmuşam.

«Arşın mal alan» musiqili komedyası mənim tərcüməmdə ilk dəfə 1954-cü ildə A.Venqerska adına Belostok Dövlət Teatrında tamaşaşa qoyulmuşdur. Sonra öyrənəndə ki, bu, polyak səhnəsində ilk Azərbaycan pyesidir, sevincim ikiqat artı. Deməli, mən Azərbaycan dramaturgiyasından Polşa səhnəsinə əsər gəlməsinin ilk təşəbbüs karyaram. Mən ilk körpüşalanam.

«Arşın mal alan» əsərini o vaxt səhnədə görkəmli səhnə xadimimiz Yevgeni Poreda canlandırdı. Yevgeni Poreda həm teatrın baş rejissoru, həm də direktoru idi. Gülcöhərə rolunu o dövrün ən məşhur aktrisası S.Voloşina oynadı. Bundan əlavə, teatrın ən güclü aktyorları «Arşın mal alan» komedyasının tamaşasına cəlb edilmişdilər.

Yadimdadır, məşqlərdən əvvəl Y.Poredanın xahişi ilə mən yaradıcı kollektivə Üzeyir Hacıbəyov və onun vətəni Azərbaycan haqqında bildiklərimi danişdim. Mən «Arşın mal alan» tərcümə edərkən sizin respublikanız, xalqınız, xalq sənətiniz barədə ədəbiyyatlığımı yığmışdım. Xeyli oxumuşdum. Xüsusən Azərbaycan xalqının koloritli adət və ənənələri obrazları səciyyələndirmək üçün çox lazım idi. Teatrın foyesində «Azərbaycan» adlı foto sərgisi açıldı. Burada Sovet Azərbaycanının memarlıq abidələrinə və mədəniyyət yeniliklərinə daha geniş yer verilmişdi. Sonralar «Arşın mal alan» komedyasını tamaşaşa hazırlayan başqa teatrlar, hətta, bukletlər də buraxdırılar. «Arşın mal alan» Polşanın Varşava, Poznan, Olştin, Qnezno, Belsko-Byali və başqa şəhərlərinin səhnələrində müvəffeqiyətlə oynanılır. Aldığım məlumatə görə son bir neçə ildə «Arşın mal alan» Polşa səhnəsində 1500 dəfə oynanılmışdır. Təkcə

Vrotslav şəhər teatrında 450 tamaşadan çox getmişdir.

Onu da qeyd edim ki, «Arşın mal alan»ın televiziya tamaşasına dəfələrlə bütün Polşa baxmışdır. Bu orijinal televiziya tamaşasında Polşa səhnəsinin İrena Kvyatkovskaya və Edvard Dzevonski kimi sevimli sənətkarları iştirak etmişlər.

On beş ildir ki, dahi Üzeyir Hacıbəyovun Tacir Əsgəri Polşa səhnələrində «Arşın mal alan» oxuyur. On beş ildir ki, Azərbaycanın saf yumorunu bizə sevinci bağışlayır.

1963-cü il də Rəşid Behbudovun yaradıcılıq biografiyasında maraqlı hadisələrlə zəngin idi. Həmin ilin ilk aylarında Bakıya Kubadan, Türkiyədən, Əlcəzairdən geniş tərkibli nümayəndə heyətləri gəlir. Rəşid Behbudov SSRİ ilə Xarici Ölkələr Arasında Dostluq və Mədəni Əlaqələr Cəmiyyətləri Mərkəzi Şurası Rəyasət Heyətinin üzvü kimi belə görüşlərin təşkili və keçirilməsində yaxından iştirak edirdi. Ona görə də bütün bu tədbirlərə o ciddi hazırlanır və hər dəfə də xüsusi konsert proqramı ilə çıxış edirdi. Həmin il Bakıda Ümumdünya qadınlarının konqresi, 26 ölkə gənclərinin beynəlxalq seminarı da Rəşid Behbudovun iştirak etdiyi tədbirlərdən idi.

Görkəmli sənətkar 1963-cü ildə 2 ay müddətinə Azərbaycanın 24 rayonunda səfərə çıxır və maraqlı konsert proqramları ilə doğma xalqını sevindirir. Bu səfər zamanı onu gənc bəstəkar Vasif Adıgözəlov müşaiyət edirdi.

Görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlov 1996-ci ildə 5 fevral tarixli «Baku» qəzetində «Dahi sənətkar» adlı məqalədə Rəşid Behbudovla bağlı xatirələrini çap etdirmişdir. Sevimli bəstəkar bu məqalədə yazar: «1963-1966-ci illərdə mənə Rəşid Məcid oğlu ilə işləmək xoşbəxtliyi nəsib olmuşdu. Mən həyatda çox qüdrətli sənətkarlarla təmasda, işbirliyində olmuşam. Bunlar ilk növbədə mənim müəllimim Qara Qarayev, uzun illər yaradıcılıq dostluğununda olduğum maestro Niyazi və yaradıcılıq ünsiyyətdə olduğum və bu ünsiyyətdən bir bəstəkar, bir pianoçu kimi çox faydalandığım Rəşid Behbudovdur.

Rəşid müəllimlə ünsiyyətdə olduğum hər saat mənim qəlbimi, daxili aləmimi çox dərindən zənginləşdirirdi. Çünkü, bu sənətkarın öz sənətinə münasibəti çox tələbkar, ciddi və prinsipial idi. Biz bəstəkarlar Rəşid müəllimin misli görünməmiş zəhmətsevərliyinin şahidi olmuşuq. O bir mahnı üzərində aylarla işləyərdi, sanki bu mahnı ilə yaşayar və ilhamlanardı. Bəli, bu unudulmaz günlər idi. Həqiqətən də həmin günlər bizim üçün əsil dahi ilə təmasda olduğumuz günlər idi...».

Qeyd etməliyəm ki, məhz bu yaradıcılıq dostluğu nəticəsində Vasif Adıgözəlovun «Qızıl fonda» daxil olan bir neçə gözəl mahnısı dünyaya gəlir. «Qızıl fond»dan söz düşmüşkən iştərdim ki, ölməz sənətkarın ifa etdiyi əsərləri ləntə almasından bir qədər söz açam. Ümumiyyətlə, Rəşid Behbudov bu prosesə çox ciddi hazırlaşındı. Çünkü o bilirdi ki, əsər necə ləntə alındısa, elə də tarixdə qalacaq. Onun

səsini ləntə alan sənətkarlar Adil Bəbirov, Zakir İsmayılov, Aydın Əzimov, Cavanşir Quliyev, mərhum, səs texnikası mühəndisi Salavat Axundzadə hər dəfə Rəşid Behbudovun tələbkarlığı haqqında heyrlə sözbət açırlar. Onlar şahidi olublar ki, ölməz sənətkar bir mahnını bir neçə variantda və saysız-hesabsız dubl yazdırılmış. Sonra isə onların arasından en uğurlusunu seçib səslənməsinə icazə verərdi. Bir faktı təessüfə qeyd etməliyəm ki, Rəşid Behbudov ifa etdiyi bütün əsərləri ləntə aldırma bilməmişdi. Çünkü buna onun sadəcə olaraq vaxtı çatmamışdı. Bir çox bəstəkarlar xatırlayırlar ki, o, onların yazdığıları çoxlu sayıda əsərləri ifa edib. Hətta bu əsərlərin notları, sözləri də bu gün qorunmaqdadır. Həmin əsərlərin lənt yazıları haqqında soruşduqda, onlar heyiflənərək bildirirlər ki, Rəşid müəllim bu mahniları canlı konsertlərdə ifa edib. Əfsuslar olsun ki, həmin mahniları o ləntə aldırmağa vaxt tapmırıldı. Həqiqətən də görkəmli sənətkar xarici ölkələrə, keçmiş SSRİ-nin demək olar ki, bütün şəhərlərinə, dəfələrlə qarış-qarış gəzdiyi Azərbaycanın bütün rayon və şəhərlərinə o qədər səfər edirdi ki, ifa etdiyi bütün əsərləri ləntə almağa zamanı çatmirdi. Lakin buna baxmayaraq, o texmini hesablamalarımıza görə 1000-ə yaxın əsəri ləntə aldırmışdı. Bir faktı da qeyd etməliyəm ki, Rəşid Behbudov getdiyi xarici ölkələrdə mütləq bir neçə Azərbaycan və həmin xalqların mahnilarını o dövlətin radiolarında ləntə alırdı. Bu haqda onun yol qeydlərində məlumat verilir. Biz indi həmin ölkələrlə əlaqə yaratmağa çalışır və istəyirik ki, onlarda olan lənt yazılarını ölkəmizə gətirək.

Rəşid Behbudovun Bakıdan sonra ən çox lənt yazıları Moskvada qorunur. Əldə etdiyimiz məlumatata görə, bu əsərlərin sayı 400-ə yaxındır. Rusiya Dövlət səs arxivində və Rusiya Dövlət Radiosunun fondunda qorunan lənt yazıları SSRİ dağlıqlıdan sonra Rusyanın mülkiyyəti elan edildi. Çünkü Rusiya keçmiş SSRİ-nin xarici borclarını öz üzərinə götürməklə dağılan möhtəşəm imperiyanın varisi elan edildi və bu imperiyaya məxsus hər şeyə sahib çıxdı. Əqli mülkiyyətə aid olan bütün vəsitələrin əslə, orçinalı SSRİ-nin paytaxtı Moskvada toplandıqına görə istər kino sahəsində, istər səs yaradıcıları sahəsində, istərsə də digər sahələrdə Moskva arxivləri dönyanın ən zəngin arxivlərindən sayılır. Biz neçə ildir ki, Rusiya arxivlərində Rəşid Behbudova aid kino, audio materialları əldə etmək üçün həmin arxivlərə müraciət edirik. Lakin bizə hər dəfə bildirirlər ki, bu məsələ dövlət seviyyəsində həll olunmalıdır. Yəni Azərbaycan Dövləti adından Mədəniyyət Nazirliyi rəsmi qaydada müraciət edərək həmin əsərlərin surətini ala bilər. Lakin dəfələrlə bu barədə istər mətbuatda, istərsə də əlaqədar təşkilatların qarşısında məsələ qaldırsaq da, hələ ki, bir nəticə hasil olmayıb. Ümid edirik ki, nəhayət, biz xalqımıza məxsus olan nadir arxiv materiallarını ölkəmizə gətirə biləcəyik.

Mən Moskva arxivlərində qorunan lənt yazılarının-

dan təsadüfən söz açmadım. İmkan düşdükçə Rəşid Behbudov həm Bakıda, həm də Moskvada səsini ləntə alırdı. Adətən o daha çox Moskvada səsini yazdırardı. Çünkü, Moskvadanın Mərkəzi Səsyazma Evi Texniki təchizat baxımından yüksək səviyyədə qurulmuşdu. Həm də Moskva Mərkəzi Səsyazma Evi vaxtaşırı Rəşid Behbudovun ifasında əsərləri ləntə almağı planlaşdırır və bunun üçün xüsusi tədbirlər görürdü. Belə ki, dönyanın ən zəngin arxivlərindən birini yaradan Moskva Mərkəzi Səsyazma Evi öz fondunu Rəşid Behbudov kimi məşhur sənətkarın ifası ilə daha da zənginləşdirməkdə maraqlı idi.



Soldan: H. Əliyev, R. Behbudov, H. Məmmədov.

1958-ci il, Brüssel.

1963-cü ildə növbəti dəfə Rəşid Behbudov Moskvada, Mərkəzi Səsyazma Evində ifa etdiyi əsərləri ləntə aldırmaq üçün yola düşür. Görkəmli sənətkar hər 2-3 ildən bir imkan tapıb hazırladığını ləntə alırdı. Bu dəfə o, 3 ay müddətində Moskva da qalır və 100-dən artıq mahnını ləntə aldırır. Ən maraqlı budur ki, onu keçmiş SSRİ-nin müxtəlif adlı-sanlı musiqi kollektivləri ilə yanaşı Əliağa Quliyevin idarəsi ilə Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı da bu səfərdə müşayiət edirdi. Daha doğrusu, Rəşid Behbudov programı elə tərtib etmişdi ki, bir çox xalq və bəstəkar mahnilarını o xalq çalğı alətlərinin müşayiəti ilə ifa edərək ləntə alırmışdı. Bundan başqa, onu Niyazinin idarəsi ilə Ümumitt-

faq Radiosunun Büyük Simfonik Orkestri, Vadim Lüdvikovskinin idaresi ile Ümumittifaq estrada simfonik orkestri, Nekrasovun idaresi ile Rus xalq çaligi aletleri orkestri, o dövrde çok dəbdə olan Meşerinin idaresi ile elektron musiqi alətləri ansamblı müşayiət edirdi. Həmcinin Tofiq Quliyev, Adil Gəray, Səid Rüstəmov, Andrey Babayev və başqa sənətkarlar da ayrı-ayrı əsərlərə diricorluq etmək üçün Moskvaya ezam olunmuşdular.

Rəşid Behbudov bu dəfə 100-dən artıq ifa etdiyi mahnılar arasında müxtəlif variantlarda bir neçə xalq mahnısını da ləntə aldırır. Ümumiyyətlə, görkəmli sənətkarın Azərbaycan xalq mahnılarına olan münasibəti xüsusi araşdırılmalı və mütəxəssislər tərefində diqqətlə tədqiq olunmalıdır. Çünkü o, xalq mahnılarımıza xüsusi ehtiram, ehtiyat və yaradıcılıqla yanaşırıdı. Onun yaradıcılığında xalq mahnıları böyük bir dövr təşkil edirlər. 1940-ci-1980-ci illər ərzində müxtəlif variantlarda və interpretasiyalarda ləntə aldığı xalq mahnılarını dinlərkən qarşımızda böyük bir məktəbin - Rəşid məktəbinin qapıları açılır.

Rəşid hələ uşaqlıq yaşlarından atası, məşhur xanəndə Məcid Behbudovun ifasında xalq mahnılarımızın vurğunu id. Bu haqda yazının başlanğıc hissəsində geniş məlumat verildiyinə görə onun yaradıcılığının bir qədər sonrakı – Bakı dövrünün ilk illərində başlayaraq xalq mahnılarına aid olan məqamlar üzərində dayanmaq istərdim. Məlum olduğu kimi, 1945-ci ildə «Rəşid Behbudov «Arşın mal alan» filminin çəkilişi ilə əlaqədar Bakıya dəvət olunur və bundan sonra ömürlük taleyini doğma, əziz şəhərə bağlayır.

1945-ci ildən başlayaraq Rəşid yaradıcılığının yeni dövrü, yeni erası başlanır. Görkəmli bəstəkar Tofiq Quliyevlə Rəşid Behbudov misli görünməmiş bir tandem yaradaraq Azərbaycan musiqisinin yeni, daha parlaq səhifələrini yaradırlar. Bu dövrde onların yaradıcılığında xalq mahnıları əsas yer tutur. Rəşid bir çox xalq mahnılarını tamamilə yeni sərgidə, o zaman dəbdə olan caz üslubunda ifa edir. Əlbəttə ki, Tofiq Quliyevin müşayiəti ilə. Əldə etdiyimiz məlumatlara görə, Rəşid Behbudovla Tofiq Quliyev Azərbaycan xalq mahnılarından ibarət bir neçə silsilə hazırlayıblar. 12 mahnı tamamilə yeni formada, yeni redaksiyada və yeni ifa tərzində dinleyicilərin ixtiyarına buraxılıb. Əfsuslar olsun ki, bu gün həmin silsilədən yalnız beş mahnı – «Qalalı», «Qalanın dibində», «Ağacda leylek», «Güloğlan» və «Yar bize qonaq gələcək» mahnıları bize gəlib çatmışdır. Digər mahnıların, daha doğrusu Tofiq Quliyevin tərtibatı və müşayiəti ilə Rəşid Behbudovun ifa etdiyi xalq mahnılarının axtarışı davam edir və ümid edirik ki, biz həmin qiymətli əsərləri tapıb üzə çıxara biləcəyik. Çünkü həmin mahnılar Azərbaycan musiqisində yeni bir dövrün, yeni bir canının, yeni bir epoxanın başlanğıcı deməkdir. Müasir estrada canının inkişafı məhz bu dövrden başlayır. Əlbəttə ki, xalq mahnıları ilə yanaşı Rəşid Tofiq Quliyevin özünün bəstələdiyi mahnıları da gözəl, böyük məharətlə ifa

edirdi. «Züleyxa», «Gözəldir Vətənim», «Bakı», «Nəsreddin və kölgəsi» və s. mahnılar o dövrde nəinki Azərbaycanda, keçmiş SSRİ ərazisində də çox məşhur idi. Lakin bu yazida mən «Rəşid Behbudovun yaradıcılığında xalq mahnıları» mövzusu üzərində dayanmaq istəyirem.

Rəşid Tofiq Quliyevin müşayiəti ilə ifa etdiyi xalq mahnılarını mütləq bir neçə variantda ifa edirdi. Ən maraqlı cəhət isə ondan ibarətdir ki, görkəmli sənətkar uşaqlıqdan əzbər bildiyi və həddən artıq çox sevdiyi xalq mahnılarını tamamilə yeni formada təsdiq edirdi. Artıq məlumat verildiyi kimi, 1945-ci ildən Rəşidin şöhrəti bütün dünyaya ildirim süreti ilə yayılır. O SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərinə tez-tez qastrol səfərlərinə dəvət olunur və bu səfərlər zamanı onu Tofiq Quliyev müşayiət edir. Hər iki sənətkar ənənəvi Azərbaycan xalq mahnılarını müasir dinləyici-nin millətindən asılı olmayaraq başa düşə bildiyi musiqi dilində və tərtibatında ifa edir və onları təbliğ edirdilər. Eyni zamanda görünməmiş bir hal idи ki, Rəşid xalq mahnılarımıza bir hissəsinə oricinalda, yeni Azərbaycan dilində, digər hissəsinə isə Rus dilində ifa edirdi. Dünyanın 6/1-ni təşkil edən keçmiş SSRİ kimi nəhəng bir dövlətin milyonlarla dinləyici-si görkəmli sənətkarın ifasında Azərbaycan xalq mahnılarını dinləyir və onları sevirdi. Bu sevgi bu günümüzə qədər yaşamaqdadır.

1993-cü ildə mən Moskvada olarkən dəvət olunduğum bir məclisdə ev yiyesinin anası haralı olduğunu soruşturdum. Mənim cavabım o alicənab, ziyali, olduqca məlumatlı qadının yaşı olmasına baxmayaq həyat eşqini itirməmiş gözlərində, müləyim çohrəsində, zərif simasında xoş bir təbəssüm yaratdı. O baxışlarını yuxarı qaldıraraq intonasiyası tanış olsa da, mənə məlum olmayan bir mahnıni zümrüdə etməyə başladı və sonra məndən soruştum: - Siz bu mahnıni eşitmisinizmi? Tərəddüb keçiridiyi görən xanım – bu Azərbaycan xalq mahnısi «Güloğlan»dır – dedi. Mən çox təəccübləndim. Baxmayaq ki, bizim mahnıları çox seviri, ancaq bu mahnıni deyəsen eşitməmişdim. Yaşı rus qadını müləyim səsle «Güloğlan» mahnıını ifa etməyə başladı. Bu hadisədən qürur hissi keçirirdim: ulu babalarımızın yaratdığı nadir incilər əsrlərin süzgəcindən keçərək bu gün nəinki azərbaycanlıları, hətta digər millətlərin də nümayəndələrini həyecanlandırır.

Bütün bunlardan sonra mənim doğma, yaxın bir adamıma çevrilən rus xanımı yerində qalxıb qonşu otağa keçdi. Bir qədərdən sonra xanım əlində bir val geri döndü. O titrəyən əllərində tutduğu valı mənə uzadaraq dedi: «Bu gəncliyimdən xoş xatirədir. O dövrde, mühəribədən sonrakı dövrde həyatımız çox ağır olsa da, bu vallar bizi özümüzə qaytarırdı. Elə bir şənlik yox idi ki, orada Rəşid Behbudovun valı səslənməsin. Bizim nəsil bu mahnılarla böyüyüb. Hər axşam bir yerə toplaşıb həmin valı təkrar-təkrar dinləyər və əylənərdik».

Mən valı götürüb baxdım. «Azərbaycan xalq

mahnısı «Güloğlan». O oxuyur Rəşid Behbudov. Tərtibat və fortepianoda müşayiət edir Tofiq Quliyev».

Həmin gün mən valdakı mahnını dinləyə bilməsəm də, sonralar «Güloğlan» mahnısının bir neçə variantını əldə etdim, 40-cı illər üçün həqiqətən də çox cəsarətli bu mahnı Tofiq Quliyevin qeyri-adi gözəllikdə caz improvisrları ilə başlayır. Bəstəkar 2 dəqiqəyə yaxın royalda improvisizə edir və bundan sonra Rəşid oxumağa başlayır.

Beləliklə, Rəşidin Bakıya gəlisi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında güclü sıçrayışa səbəb olur. Bir faktı da qeyd etmək yerine düşər. «Arşın mal alan» filminin rejissoru, görkəmli sənətkar Rza Təhmasib 1943-cü ildən, Rəşidi ilk dəfə səhnədə gördüyü andan onu Əsgər roluna çəkməyə qərara alır. O, həmin dövrdə Ermənistan cazının əsas solisti Rəşidi hər vasitə ilə Bakıya dəvət edir. Lakin Yerevanda bu dəvətlərə olduqca qısqanc yanaşır və müğənnini müxtəlif təkliflərlə, bəhanələrlə dəvətlərdən yayındırmağa çalışırlar. Bu haqda jurnalın əvvəlki saylarında geniş məlumat verdiyim üçün istəkli oxucuların diqqətini başqa bir maraqlı və nadir fakta cəlb etmək istəyirəm. Rza Təhmasib 1944-cü il may ayının 10-da Rəşidə növbəti dəfə məktub yazır. Məktubdan mövzuya aid bir hissəni nəzərinizə çatdırıram.

«...Sizin məktubunuzu aldım. Diqqətinizə görə təşəkkür edirəm. Çox şadam ki, Siz bizim işlərlə maraqlanır və xəbər tutursunuz. Bir az tələsin. Biz Sizinlə çox şəyər haqqında danışmalıyıq, hələ çox işlər görməliyik. Tələsin, eks halda hər gün bizim birgə qəlebələrimizin və xoş əməyimizin «kisəsindən» gedir.

Sizi dəvət etmək üçün yanınızda xüsusi adam göndərilib. Filmdən əlavə Siz həm də burada caz yaratmaq üçün dəvət olunursunuz. Əminəm ki, Siz maksimum energi, təşəbbüs və əzmkarlıq göstərəcəksiniz.

Sizi sevincə gözləyirəm.

Əlinizi sıxıram. Rza Təhmasib.

10.5.44».

Məktubdan göründüyü kimi, o dövrdə Rəşid Bakıya «arşın mal alan» filmində çəkilməklə yanaşı həm də burada 40-cı illərdə çox dəbdə olan caz janrı yaratmaq üçün dəvət olunur. Sözün açığı, hal-hazırda əlimizdə kifayət qədər məlumat, fakt olmadığı üçün Rəşidin Bakıda caz yaratmaq istiq-

mətindəki fealiyyəti üzərində geniş dayanmırıq. Bu sahədə tədqiqatlar davam edir və ümidi edirəm ki, yaxın gələcəkdə bu mövzunu daha geniş və ətraflı işləşdirməq üçün kifayət qədər məlumat əldə olunacaq.

Rəşid Behbudov Tofiq Quliyevlə parallel olaraq görkəmli bəstəkarımız Fikrət Əmirovla da xalq mahnları üzərində işləyir. Tofiq Quliyevdən fərqli olaraq Fikrət Əmirov xalq mahnlarını klassik vocal nümunəsi kimi – romans şəklində işləyir və Rə-



R. Behbudov və onun ansamblı.

şid həmin əsərləri çox yüksək səviyyədə, olduqca klassik bir formada ifa edir. Sözün açığı, Fikrət Əmirovun konkret olaraq neçə xalq mahnısını işlədini dəqiq söyləyə bilmərəm. Bu istiqamətdə də axtarışlarımız davam edir. Ancaq 5 mahnını tapıb üzə çaxarmışıq. Həmin mahnilar – «Küçələrə su səpmişəm», «Kəklik», «Qoy gülüm gəlsin», «Evleri ar xanə-xanə» və «Laçın» mahnılarıdır. Qeyd etməliyəm ki, «Küçələrə su səpmişəm» və «Kəklik» mahnılarını ölməz bəstəkarımız royalda özü müşayiət edir. 1946-ci ildə yazılan əsərlər «Qızıl fond»un ən nadir incilərindəndir. Maraqlıdır ki, Fikrət Əmirovla da Rəşid xalq mahnlarını bir neçə variantda lente alıddır. «Qoy gülüm gəlsin» və «Evleri var xanə-xanə» mahnılarını görkəmli bəstəkar simfonik orkestr üçün işləyir. Bununla da Azərbaycan xalq musiqisi tarixində yeni bir dövrün əsası qoyulur. Rəşid ilk dəfə olaraq xalq mahnlarını böyük simfonik orkestrin müşayiəti ilə ifa edir. Maestro Niyazi-nin dirijorluğu ilə bu əsərlərdən hər biri şədevrə çevrilir. Bir müddət sonra Niyazi daha bir xalq mahnısını, «Küçələrə su səpmişəm» simfonik orkestr üçün işləyir və Rəşid bu mahniya da ölməzlik ruhu verir. Beləliklə, qədim xalq mahnalarımız tarixdə ilk

dəfə olaraq dünya vokal canının ən gözəl nümunələri kimi klassik romans şəklində dahi Rəşid Behbudov tərefindən dinləyicilərə təqdim olunur.

Rəşid Behbudov yaradıcılığının bütün dövrlərinin də xalq mahnılarına müraciət etmiş və hər dövrdə onları müasir tələbata uyğun musiqi janrılarının dünya musiqisindəki axınlara uyğun şəkildə dinləyicilərə təqdim etmişdir. O, xalq mahnılarımızın təbliği ndə misli görünməmiş xidmətlər göstermişdir.

Jurnalın ötən saylarında məlumat verildiyi kimi, 1957-ci ildə Rəşid «Azerbaycan» adlı möhtəşəm, unikal bir kollektiv yaradır. Bu kollektivin də repertuarında xeyli sayıda xalq mahnıları özünə yer alır. Həmin kollektivi yaradanda ölməz sənətkar demək olar ki, bütün bəstəkarlarımıza yeni əsərlərle yanaşı xalq mahnılarını da yenidən tərtib etməyi sıfariş edir. Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələskərov, Rauf Hacıyev, Cahangir Cahangirov və başqa görkəmli bəstəkarlarımız «Azerbaycan» orkestri üçün xalq mahnılarını yenidən işləyirlər. Əfsuslar olsun ki, biz həmin mahnıların lent yazılarını əldə edə bilməmişik. Ümid edirik ki, nə zamansa biz bu nadir əsərləri tapacağıq. Həmin kollektivin ifasında bir neçə bəstəkar mahnısı ilə yanaşı bir xalq mahnısının lent yazısı bu güne qədər qorunub saxlanır. Bu Tofiq Quliyevin tərtib etdiyi «Qalanın dibində» mahnısıdır. Olduqca gözəl işlənmiş, qeyri-adi gözəlliliklə ifa olunan mahnı Rəşid Behbudov yaradıcılığının həmin dövrü ilə əlaqədar fikir söyleməyə tam əsas verir. «Qalanın dibində»

mahnısı «simfocaz» janrına aid xalq mahnılarımızın yeni bir formada həyata vəsiqə almasına sübutdur. Həmin mahnını da biz «Səni tərənnüm edirəm, doğma Azərbaycanım» adlı diskler toplusuna daxil etmişik.

1960-cı illərdə Rəşid Behbudov yenidən xalq mahnılarına müraciət edir və gənc, istedadlı bəstəkar Vəsif Adıgözəlovu bu işə cəlb edir. Vəsif Adıgözəlovla da ölməz sənətkar xalq mahnılarını silsilə şəklinde hazırlayıır. Bu silsilədən günümüze gəlib çatan «Getdi yar», «Dağlarda çiçək», «Ləbu-ləb - Bülbüller oxur», «Güləbatın», «Güloğlan» mahnılarıdır. Bu dəfə dahi sənətkar xalq mahnılarını xalq çalğı aletləri ansamblının müşayiəti ilə ifa edir. Gözəl tarzen Əliağa Quliyevin rəhbərliyi ilə təşkil olunan xalq çalğı aletləri ansamblı klassik ənənələri qoruyub saxlamaqla mahnılara eyni zamanda yeni ahəng, müasir səslənmə və dinləyici zövqünü oxşaya biləcək harmonik quruluş vermişlər. Vəsif Adıgözəlov bu mahnıları böyük ustalıqla işləmiş və həmin mahnılar bu gün də sevilir və həvəsələ dinlənilir.

Ölməz sənətkar Rəşid Behbudov yaradıcılığının ən son dövrü olan Mahnı Teatri dövründə də xalq mahnılarına müraciət etmişdir. Gözəl musiqiçi Rafiq Babayevlə də onlar xalq mahnılarından ibaret yeni silsilə yaratmışlar. «Qalalı», «Çal oyna», «Gözəlim sənsən», «Bayatılar» və s. xalq mahnıları musiqimizdə tamamilə yeni bir mərhələnin əsasını qoymuşdu. Bəstəkarın bu dövrü haqqında gələcək saylarımızda daha ətraflı və geniş məlumat verəcəyik.



Rəşid Behbudov SSRİ bəstəkarlar ittifaqının III qurulfayında. 31.03.1962.

Rəşid Behbudov xalq mahnılarını müxtəlif manera ilə, müxtəlif forma və janrlarda ifa etdiyi kimi, həmin ifaların müşayiətləri də müxtəlif idi. O daim axtarır, yeni-yeni formalar tapırdı. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, Tofiq Quliyevlə o xalq mahnılarını sərf estrada, caz stilində ifa edirdi. Fikret Əmirovla xalq mahnılarını klassik romans janrnna uyğunlaşdırıldı. Niyazi ilə simfonik orkestrin müşayiətində bu mahnıları dünya vokal janrinin gözəl nümunələri kimi təqdim edirdi. «Azərbaycan» orkestri ilə «simfocaz» janrnna, Vasif Adıgözəlovla xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətinə üstünlük verirdi. Rafiq Babayevlə isə tamamile yeni formada, ultra müasir instrumental səslənmədə xalq mahnıları mız dünyaya yayılırdı. Bəzən caz-rok elementlərindən istifadə olunurdu. Çünkü 70-80-ci illərdə musiqidə bu janr daha çox qəbul olunurdu. Bundan başqa, Rəşid Behbudov ənənəvi üçlüyün müşayiəti ilə də (tarda Hacı Məmmədov, kamançada Habil Əliyev, dəfdə Rəşid Behbudov) çıxış edirdi. O bir çox eksperimentlərin də müəllifi idi. Bəzi xalq mahnılarını tar və fortepianonun müşayiəti ilə oxuyurdu (tarda Əhsən Dadaşov, fortepianoda Çingiz Sadıxov). Eyni zamanda tar, skripka, fortepiano və dəf (tarda Əhsən Dadaşov, skripkada Azad Əliyev, fortepianoda Çingiz Sadıxov, dəfdə Əzizəğa Nəcəfzadə) kimi alətlərin də sintezini yaradır və xalq mahnılarını ifa edirdi.

Bütün bu axtarışlar, yeniliklər yalnız bir məqsədə xidmət edirdi. O da ondan ibarət idi ki, zəngin xalq mahnılarımız yaşasın və sevilsin. Rəşid Behbudov Azərbaycan xalq mahnılarını yenidən xalqa qaytarı və onlara əbədi həyat verdi. Görkəmlı şairimiz Bəxtiyar Vahabzadə ölməz sənətkarın bu xidmətlərini nəzərə alaraq söyləmişdi: «Mən xalqına bundan böyük xidmət tanımırıam...».

Rəşid Behbudovun yaradıcılığında daha bir məraqlı cəhəti qeyd etmək vacibdir. Belə ki, sənətkar ifa etdiyi mahnıların böyük bir qismini bir neçə dilində oxumuşdu. Mövzumuz xalq mahnıları olduğu üçün onların üzərində dayanmaq daha məqsədə uyğun olar. Əldə etdiyimiz xalq mahnılarının bəziləri həm Azərbaycan dilində, həm də rus dilində müxtəlif illərdə ləntə alınıb. Bəzi mahnıların isə bir hissəsi Azərbaycan dilində, bir hissəsi isə rus dilində ifa olunub. Görkəmlı sənətkar xalq mahnılarını ya bütünlükle, ya da qismən rus dilinə tərcümə elətdirərək onları daha geniş dinleyici auditoriyasına çatdırmaq üçün bu üsullardan istifadə edərdi. Keçmiş SSRİ-də müxtəlif millətlərin ümumi dili, ünsiyyət dili olan rus dili vasitəsi ilə 100 milyonlarla dinləyici Azərbaycan xalq mahnılarını dinləyir və sevirdi. Bu qədim xalq mahnılarımızın müasir tərtibatda çox



R. Behbudov udda çalan zaman. Kukla teatrı, 1976-ci il.

geniş bir ərazidə yayılmasına, sevilməsinə xidmət edirdi.

Dahi sənətkar Rəşid Behbudovun ifa etdiyi Azərbaycan xalq mahnılarının əldə edərək bərpə etdiyimiz siyahısı.

1. «Qalalı» - 3 variantda.

I variant – tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri dilində), fortepianoda müşayiət edir Tofiq Quliyev – 1946.

II variant – tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri və rus dillərində), fortepianoda müşayiət edir Tofiq Quliyev – 1946.

III variant - tərtibatı Rafiq Babayevin, (Azəri dilində), müşayiət edir Mahnı Teatrının solistlərindən ibarət ansambl – 1969.

2. «Güloğlan» - 3 variantda.

I variant – tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri dilində), fortepianoda müşayiət edir Tofiq Quliyev – 1946.

II variant – tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri və rus dillərində), fortepianoda müşayiət edir Tofiq Quliyev – 1946.

III variant – tərtibatı Vasif Adıgözəlovun, (Azəri dilində), müşayiət edir Əliağa Quliyevin idarəsi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı – 1963.

3. «Ağacda Leylək» – 3 variantda.

I variant – tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri dilində), fortepianoda müşayiət edir Tofiq Quliyev – 1946.

II variant – tərtibatı Tofiq Quliyevin, (rus dilində), fortepianoda müşayiət edir Çingiz Sadıxov – 1958.

III variant - tərtibatı Rafiq Babayevin, (Azəri dilində), müşayiət edir Mahnı Teatrının solistlərindən ibarət ansambl – 1969.

4. «Yar bızə qonaq gələcək» - tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri dilində), fortepiyano da müşayiət edir Tofiq Quliyev – 1946.

5. «Qalanın dibində» - tərtibatı Tofiq Quliyevin, (Azəri dilində), müşayiət edir Rəşid Behbudovun rəhbərliyi ilə «Azerbaycan» Dövlət konsert ansamblı - 1958.

6. «Küçələrə su səpmişəm» - 2 variantda.

I variant – tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), fortepiyano da Fikret Əmirov müşayiət edir – 1946.

II variant – tərtibatı Niyazinindir, Azəri və rus dilində, müşayiət edir Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri, dirijor Niyazi – 1954.

7. «Qoy gülüm gəlsin, ay nənə» – 2 variantda.

I variant – tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), fortepiyano da müşayiət edir Valter – 1946.

II variant – tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), müşayiət edir Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri, dirijor Niyazi – 1950.

8. «Evləri var xanə-xanə» – 2 variantda.

I variant – tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), fortepiyano da müşayiət edir Vladimir Kozlov – 1946.

II variant – tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), müşayiət edir Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri, dirijor Niyazi – 1950.

9. «Keklik» - tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), fortepiyano da müşayiət edir Fikret Əmirov – 1946.

10. «Laçın» - tərtibatı Fikret Əmirovun, (Azəri dilində), fortepiyano da müşayiət edir Valter – 1946.

11. «Girdim yarın baxçasına» - tərtibatı Süleyman Ələsgərovun, (Azəri dilində), fortepiyano da müşayiət edir Valter – 1946.

12. «Getdi yar» - tərtibatı Vasif Adigözəlovun, (rus dilində), müşayiət edir Əliağa Quliyevin idarəsi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı – 1963.

13. «Dağlarda çıçək» - tərtibatı Vasif Adigözəlovun, (rus dilində), müşayiət edir Əliağa Quliyevin idarəsi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı.

14. «Güləbatın» - tərtibatı Vasif Adigözəlovun, (Azəri dilində), müşayiət edir Əliağa Quliyevin idarəsi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı – 1963.

15. «Ləbu-ləb – Bülbüller oxur» - tərtibatı - ?, müşayiət edir xalq çalğı alətləri ansamblı, bədii rəhbər - ?

16. «Ay Dilbər» - müşayiət edirlər - fortepiyano da Çingiz Sadıxov, tarda Əhsən Dadaşov. Tehran konsertindən lento alınıb – 1962.

17. «Çal oyna» - tərtibatı Rafiq Babayevin, (Azəri dilində), müşayiət edir Mahnı Teatrının solistlərindən ibarət ansambl – 1969.

18. «Gözəlim sənsən» - tərtibatı Rafiq Babayevin, (Azəri dilində), müşayiət edir Mahnı Teatrının solistlərindən ibarət ansambl.

19. «Bayatlılar» - müsəqisi Rəşid Behbudovun, sözləri xalqındır Tərtibatı Rafiq Babayevin, (Azəri dilində), müşayiət edir Mahnı Teatrının solistlərindən ibarət ansambl.

Poeziya və musiqi

FİKRƏT ƏMIROVUN MAHNILARINDA SÖZ İLƏ MUSIQİNİN QARŞILIQLI ƏLAQƏSİNİN BƏZİ MƏQAMLARI HAQQINDA

"Fikrət Əmirov zəngin melodik istedada malikdir. Melodiya onun yaradıcılığının qəlbidir".

Dmitri Şostakoviç

Bir əsrlik Azərbaycan musiqisi dünya musiqi mədəniyyətinə bir çox dahi sənətkarlar bəxş etmişdir. Onların arasında Fikrət Əmirovun adı xüsusi yer tutur. F. Əmirov musiqi tarixinə bir çox parlaq əsərlər – simfonik muğamlar, opera və baletlər, bir çox digər dəyərli əsərlərin müəllifi kimi daxil olmuşdur. Lakin hansı janrıda əsər yaratmasından asılı olmayaq, onun bəstələdiyi bütün musiqi nümunələri fitri istedadın daşıyıcısı olan əsərlərdir. F. Əmirov yaradıcılığının təcəssüm formalarından biri də onun mahnilarıdır. Əlbəttə, onu tam mənasında «mahnı bəstəkarı» adlandırmak düzgün olmazdı, çünki bu janrı Əmirov yaradıcılığında heç vaxt aparıcı istiqamət kəsb etməmişdir. Lakin bəstəkarın mahnilarda, yaratdığı bütün əsərlərdə olduğu kimi, onun dəst-xətti duyulur. Fikrət Əmirov mahnalarnı poetik mətnin bütün çalarlarını özündə əks etdirən dolğun, ifadəli melodiya və zəngin fakturalı fortepiano müşayəti səciyyələndirir. Bu mahniların sayı otuza yaxın olsa da, onların hər biri sözün eśl mənasında sənət əsərləridir. Onu da qeyd edək ki, F. Əmirovun hər bir mahnısı ifa olunduğu andan məşhurlaşaraq dillər əzbəri olmuş, indiyə qədər də müğənnilərin repertuarını bəzəyən musiqi nümunələridir. Hazırkı məqalədə bəstəkarın müxtəlif illərdə yazdığı bir neçə mahnında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi nəzərdən keçiriləcək, onların mətn xüsusiyyətləri araşdırılacaq.

F. Əmirov öz mahnilarını ən gözəl Azərbaycan şairlerinin sözlərinə bəstələmişdir. Onların arasında Nizami, M. S. Ordubadi, H. Cavid, S. Vurğun, M. Dilbazi, N. Xəzri, T. Elçin və başqalarının adlarını çəkə bilərik. Bu mahnilar ister forma baxımından, isterse də mətnin quruluşu nöqtəyi-nəzərindən bir-birindən fərqlənir. Nəzərdən keçirəcəyimiz ilk nümunə Nizaminin sözlərinə (tərcümə edəni C. Xəndandır) yazılmış «Gülüm» mahnısıdır (bu mahnını qəzəl-romans da adlandırmaq olardı, çünki onun mətn əsasını qəzəl təşkil edir). Əsər nəqərat-

sız mahni formasında yazılmışdır. Mahnının melodik quruluşunu AB VB AB kimi işaret etmək mümkündür. Qəzəlin qafiyə düzümünü – AA BA VA yada salsaq görərik ki, melodiyanın inkişafı ilə mətnin quruluşu arasında birbaşa əlaqə mövcuddur. Əvvəlcə qəzəlin ilk misralarını göstərək:

Aşıqəm, əmrini ver aşıqi nalanə gülüm!
Yanına gəlim ya əql ilə, ya divanə, gülüm!

Nə qədər təndə canım var, səni candan araram;
Ya ölüb ya yetərəm sən kimi cananə, gülüm!

Mahnının melodiyasında bu iki bəytin hər misrası bir melodik cümlə ilə təkrarlanır:

Nümunə № 1



Mahnının orta bölməsi eyni zamanda onun kulminasiyasını təşkil edir :

Nümunə № 2



Nəhayət, mahnının sonuncu bölməsində melodiya öz əvvəlki axarına qayıdır və mahnının ilk melodik cümlələri yenidən təkrarlanır.

“Gülüm” mahnısının xüsusiyyətlərindən biri də burada səslənən qəzəlin ritminin (onu da qeyd edək ki, qəzəl Rəməl bəhrinin üçüncü növündə yazılmışdır) melodiyyada öz əksini tapmasından ibarətdir. Belə ki, melodiya əvvəldən sonadək iki səkkizlik və iki çərək notun ardıcılılaşmasına əsaslanan ritm üzərində qurulmuşdur. Bu ritm, qəzəlin ölçüsüne tam uyğun olaraq, bütün mahni boyu dəyişməz qalır.

Fikrət Əmirovun bəstələdiyi mahnilar arasında ən maraqlı və yadda qalan nümunələrdən biri də bəstəkarın Hüseyin Cavidin “Şeyx Sənan” dramına yazılmış musiqisindən “Kor ərəbin mahnısı”dır. Bu

mahnı ister yarandığı illerdə, isterse de indiki dövrde olduqca populyar olan mahni nümunələrində biridir. Təkcə onu demək kifayətdir ki, son bir il ərzində həmin mahniya iki klip çəkilmişdir. Burada da, "Gülüm" mahnisında olduğu kimi, mahnının mətn əsasını təşkil edən qəzəlin metri melodiyada öz əksini tapmışdır:

Nümunə № 3



Göstərilən nümunədəki musiqi ölçüsü bütün mahni boyu dəyişməz qalır. Mahnının melodik inkişafı yuxarıda göstərilən iki melodik cümlənin variant şəklində səslənməsi üzərində qurulmuşdur. "Kor ərəbin mahnısı" ələ nadir mahni nümunələrindəndir ki, burada ən* ənəvi mahni formalarında olduğu kimi kulminasiya anına təsadüf olunmur. Mahnının aramlı, ağır tempi, ritmik təkrarlılıq sanki dinişyicidə səhrada addimlayan karvanın obrazını yaradır.

Nəzərdən keçirəcəyimiz digər mahni M. S. Ordubadinin sözlərinə yazılmış "Gülərəm güləsən" mahnisıdır. Nəqəratsız formada bəstələnmiş bu mahnının poetik əsasını on bir hecalı mətn təşkil edir. Burada sətirlərin qafiyələnməsi AABB VVVVBB QQQQBB prinsipinə əsaslanır. Şerin ilk bəndini göstərək:

Gözlərim o qara gözə bənd oldu,
Saçların boynuma bir kəmənd oldu,
Ağlasan ağlaram, gülərəm güləsən.
Ömrümün yazında təzə bir güləsən.

Yuxarıdakı mətnin son iki misrası mahnının sonunda ona uyğun melodik cümlələrlə birlikdə təkrarlanaraq, kompozisiyada üç hissəli formanın yaranmasına gətirib çıxarır:

Nümunə № 4



Mahnıdakı kulminasiya anı bir cümləni əhatə edir və yüksək registrdə səslənmə ilə səciyyələnir:

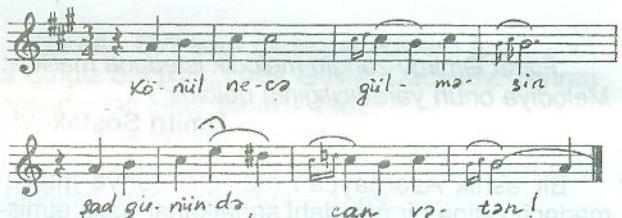
Nümunə № 5



Bələliklə, mahnıda təkrarlanan poetik sətirlər təkrarlanan melodik cümlələrlə müşayət olunur və bununla da özünəməxsus haşıyə əmələ gətirir.

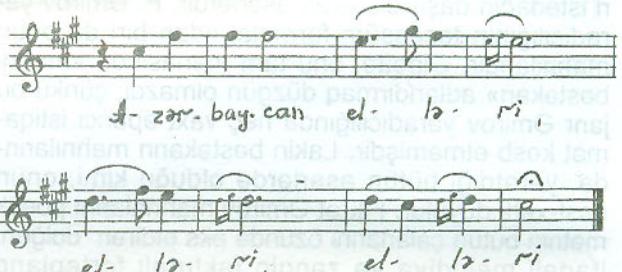
Fikrət Əmirovun ən məşhur mahnılardan biri də Mirvarid Dilbazinin sözlərinə yazılmış "Azərbaycan elləri" mahnisıdır. Yeddi hecalı mətnə əsaslanan bu mahni nəqəratsız formada yazılmışdır. Mahni hərəsi iki ibarədən təşkil olunmuş iki melodik cümlə ilə başlayır:

Nümunə № 6



Pilləvari hərəkətli ilk cümlələrdən fərqli olaraq, kulminasiya bölməsi kvarta sıçrayışlı nida xarakterli ifadədən ibarətdir. Həmin anda, mahnıda ilk dəfə olaraq, "Azərbaycan elləri" ifadəsi səslənir:

Nümunə № 7



Sonra sekvensiyavari ibarələr vasitəsilə melodiya bir qədər aşağı registrə enir. Kulminasiyadan sonra mahnının əvvəlindəki melodik cümlələr cüzi melodik dəyişikliklərlə yenidən səslənir. İlk dəfə kulminasiya anında səslənmiş və mahnının adını da müəyyən edən "Azərbaycan elləri" söz birləşməsi bu hissədə dəfələrlə təkrarlanır və bununla da yekun əhvali-ruhiyyəsi yaradır. Mahnının maraqlı xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, o, ənənəvi olaraq tonika pərdəsində deyil, onun bir oktava yuxarıda uzadılmış səslənməsi ilə tamamlanır.

Yuxarıda nəzərdən keçirilən mahnilar daha çox mahni-romans ("Gülüm", "Azərbaycan elləri"), mahni-ballada ("Kor ərəbin mahnısı") səpkili idisə, indi araşdıracağımız mahnilar bu janrı tipik nümunələrindəndir. Onların arasında ilk növbədə T. Əyyubovun sözlərinə yazılmış lirik xarakterli "Mən səni araram" mahnisını göstərmək istərdik. Cəmi dörd cümlənin variant şəklində təkrarlanması üzərində qurulmuş bu mahni ifadəli melodiyaya və mənalı mətnə malik olduğundan maraqlı bir musiqi nümu-

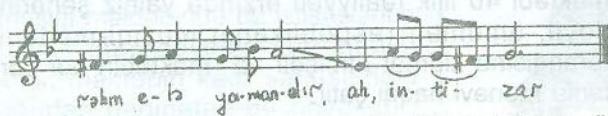
nəsi kimi haqlı olaraq F. Əmirov yaradıcılığının yaddaşalan səhifələrindən birini təşkil edir. Mahnının ilk melodik cümlesi nəzər salaq. Burada şerin ahənginə uyğun olaraq pauza vasitəsilə misranın sonuncu sözü daha qabarlıq səsləndirilir:

Nümunə № 8



Bu tendensiya sonrakı melodik cümlelərde də davam etdirilir və, nehayət, dördüncü cümlede "cəmləşmə" ("summirovanie") nəticəsində melodiya artıq pauzasız, aramsız səslənlər:

Nümunə № 9



Bəstəkarın mətnlə məhərətlə işləmek bacarığı bu mahnında özünü bütün parlaqlığı ilə göstərir.

F. Əmirovun gözəl mahnılardan biri də T. Əyyubovun sözlərinə bəstələdiyi "Reyhan"dır. Sade, ləkən melodiyaya malik bu mahnında bəstəkar minimal vəsítələrlə maksimum edə bilmiş və gənc, sıltaq qızın yaddaşalan obrazını yaratmağa nail olmuşdur. Mahnının ilk cümlesi aşağı hərəkəti sekvensiya üzərində qurulmuşdur. Sekvensiyanın hər bölümü "Reyhan" adının təkrarlanması ilə müşayət olunur. Bəstəkar burada bir çox mahnilarda müşahidə olunan tendensiyadan uzaqlaşaraq, mahnının həsr olunduğu şəxsin adını nəqərat bölümündə deyil, birinci kupletdə verir:

Nümunə № 10



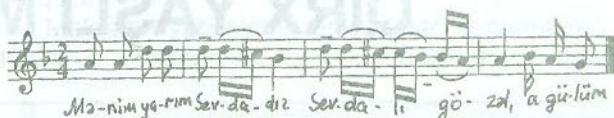
Nəqərat isə sual-cavab xarakterli qısa ibarələrin növbələşməsi üzərində qurulur. Burada da, "Mən səni araram" mahnısında olduğu kimi, bəstəkar melodik cümplenmiş pauzalar vasitəsilə bir neçə hissəyə ayıraq, mətdə vacib sayıldığı ifadələri vurğulayırlar:

Nümunə № 11



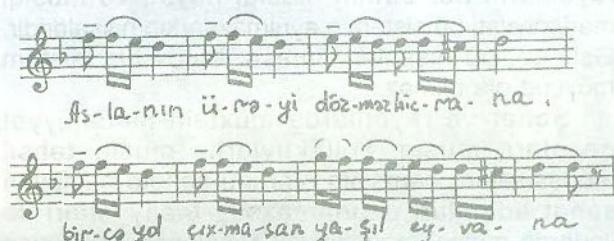
Fikrət Əmirovun kompozisiya və poetik mətn baxımından maraqlı olan digər mahnısı "Aslanın mahnısı"dır. Bu mahni bəstəkarın "Şəhər" kinofilminə yazdığı musiqiyə aid olsa da, kino ekranının serhədlərini aşaraq, tez-tez ifa olunan mahniya çevrilmişdir:

Nümunə № 12



Mahnının melodiyasını araşdırarken görürük ki, onun inkişafında ən yüksək kulminasiya anı, adətən olduğu kimi, nəqərat bölümünə deyil, kupletin ikinci cümlesi təsadüf edir. Bu da mahni janrı üçün heç də səciyyəvi hal saylla bilməz:

Nümunə № 13



Nəqərat bölümü isə bütövlükdə kupletin ilk cümlesi variant şəklində təkrarlanması üzərində qurulur.

Mətn nöqtəyi-nəzərindən də nəqəratın birinci misrası kupletin ilk misrasının təkrarından ibarətdir – "Mənim yarımlı Sevdadı".

Beleliklə, qısa da olsa, F. Əmirovun bəzi mahnılarda metn ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələrini araşdırıq. Gösterilən nümunələrində aydın olur ki, bəstəkar yaratdığı mahni nümunələrində kompozisiyanın bütün tərkib hissələrinə diqqət yetirək, melodiya ilə mətnin həməhəng səslənməsinə nail olmuş, şerin bütün üslub və məzmun çalarlarının musiqidə tərənnüm etməklə kamil musiqi əsərləri yaratmışdır. Bu baxımdan Fikrət Əmirovun mahniları bu janrı yazılmış tam mənasında klassik nümunə hesab oluna bilər. Məqalənin sonunda bir fikri də xüsusi olaraq vurgulamaq istərdik. İndi geniş yayılmış olan yanlış fikirlərdən fərqli olaraq, gözəl, illərlə yaşanaçaq və musiqi tarixinə dəyərli örnek kimi daxil olacaq mahni bəstələmək heç də asan iş deyil. Bunu yalnız əsil musiqi istedadına, söz ilə musiqinin ahəngini hiss etmək bacarığına və yüksək bəstəkarlıq peşəkarlığına sahib olan kəs edə bilər. Yalnız bu cəhətlərin məcmusu yazılmış mahnının bir gün ya da bir il yox, onilliklərlə yaşayacağına zəmanət verə bilər. Uzun illər bundan önce yaranmış və indiyədək öz təravətini itirməmiş Fikrət Əmirovun mahniları buna ən parlaq nümunədir.

Musiqi təhsili

QIRX YAŞLI MUSIQI MƏKTƏBİ

Ariz Abduləliyev

Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafında hər bir şəhər və rayonun, hər bir bölgənin özünəməxsus rolu və əhəmiyyəti var. Əgər respublikanın musiqi mədəniyyəti, musiqi həyatı bütöv bir sistemdirse, ayrı-ayrı şəhər və rayonların hər birinin musiqi həyatı və musiqi mədəniyyəti bu sistemin ayrılmaz tərkib hissələridir. Əslində, bu hissələr olmasa, bütöv bir sistem mövcud ola bilməz.

Şəhər və rayonlarda müxtəlif mədəniyyət ocaqları, musiqi kollektivləri, musiqi-təhsil müəssisələri, həmçinin ömrünü sənətə bağlayan sənət adamları özünəməxsus fəaliyyətləri ilə yerlərdə musiqi mədəniyyəti sahələrində müəyyən işlər görür, bu sahədə insanlara xidmətlər göstərir, musiqi sənətini yaşadır, sənətin davamçılarını yetiştirdir və beləliklə də, musiqi mədəniyyətimizin yaşamasının, inkişafının bilavasitə iştirakçılarına çevirilirlər.

Bu fikirləri sözün tam menasında Əli Bayramlı şəhər yeddiillik uşaq musiqi məktəbi haqqında da söyləmək olar. İlk baxışdan qəribə görünə bilsə də, bu, həqiqətdir.

Əli Bayramlı şəhərinin musiqi məktəbi inдиya qədər ölkədə musiqi kadrlarının yetişdirilməsində, uşaq və gənclərin musiqi tərbiyəsində, insanlara mədəni xidmət göstərilməsində çox dəyərli işlər

görtmüşdür. Nəzərə alaq ki, professional musiqi təhsilinin ilk pilləsi məhz uşaq musiqi məktəbindən başlayır və mövcud musiqi təhsili sisteminde həmin ilk pillə olmadan, ali pillələrə də çatmaq qeyri-mükündür. Bu baxımdan Əli Bayramlı uşaq musiqi məktəbi 40 illik fəaliyyəti ərzində yalnız şəhərin deyil, ümumən respublikanın musiqi-mədəni tərəqqisinə xidmət etmişdir və məktəbin hər cür tərifə mənəvi haqqı çatır.

Əli Bayramlı şəhər musiqi məktəbinin 2001-ci ilin may ayında 40 yaşı tamam olmuşdur. Uşaq musiqi məktəbi üçün bu yaş, bu fəaliyyət elbəttə, böyük göstəricidir, böyük yaşıdır. Qırx illik yubileyini keçirmək, həm də nailiyyətlərlə, təntənə ilə keçirmək hər musiqi məktəbine nəsib olmur. Qırx il ərzində yaşamaq, uğurla fəaliyyət göstərmək, respublikada nüfuz qazanmaq və bu nüfuzu, bu hörməti həmişə saxlamaq hər mədəniyyət ocağına nəsib olmayan xoşbəxtlikdir. Əli Bayramlı musiqi məktəbi 40 illik fəaliyyəti ərzində tədris illerini uğurla yola salmış, öz vəzifəsini layiqincə yerinə yetirmiş, hər gələn yeni dərs ilini üzüağ qarşılımışdır. 40 illik ömrü ərzində musiqi məktəbi şəhər əhalisi qarşısında, respublikanın musiqi ictimaiyyəti, musiqi pedaqoqları, əlaqədar təşkilatlar qarşısında daim başı uca olmuşdur. Ele buna görə də məktəbin yubileyi bütün şəhər ictimaiyyəti üçün, şəhərin mədəni həyatı üçün, bu məktəbi yaxından tanıyan mütəxəssislər üçün böyük mədəniyyət bayramına, xüsusi bir hadisəyə çevrildi və bu cür əhval-ruhiyyə ilə də qeyd edildi. Şəhər icra hakimiyyətinin, mədəniyyət şöbəsinin, təhsil işçilərinin, coxsayılı valideynlərin, ziyalıların, respublika Təhsil nazirliyi və Mədəniyyət nazirliyi əməkdaşlarının birləşirək iştirak ilə keçirilən yubiley tədbirində məktəbin məzunları, müəllim və şagirdləri də öz ürək sözleri ilə çıxış etdilər.

1961-ci ilin avqustun 1-dən fəaliyyətə başlayan musiqi məktəbinde ilk əvvəl 4 (tar, kamança, fortepiano və akkardeon) ixtisas tədris edilirdi, və



Şəhər İH başçısı S. Qəhrəmanova (soldan ikinci) musiqi məktəbinə qayğı göstərir.

hazırda 9 ixtisas üzrə 670 şagird təhsil alır. Bu gün məktəbdə şagirdlərin musiqi təhsili ilə yüz nəfər müəllim məşğul olur.

Qeyd etmək önemlidir ki, müəllimlərin böyük əksəriyyəti həmin musiqi məktəbini bitiriblər. Müəllimlərin altı nəfəri ali təhsilli, digərləri orta ixtisas təhsiliidirlər. Ümumiyyətlə 40 il ərzində bu məktəbi 3094 şagird bitirmişdir. Bunlardan 178 nəfəri öz ixtisaslarını musiqi ilə bağlamış, respublikanın ali və orta ixtisas məktəblərini bitirmişlər. Məktəbin məzunlarından hal-hazırda burada işləyənlərdən başqa 78 nəfəri respublikanın digər şəhər və rayonlarında, uşaq və orta ixtisas musiqi məktəblərində, həmçinin ali musiqi məktəbində öz ixtisaslarına uyğun dərs deyirlər. Göründüyü kimi, məktəbin kadr sahəsindəki uğurları həqiqətən de böyükdür, ferəhləndiricidir. Şübə yox ki, Əli-Bayramlı məktəbi bu gün də gələcəyin peşəkar musiqi müəllimlərini və ifaçılarını yetişdirməkdə uğurla davam edir.

Başqa bir məsələni də qeyd etmək yerine düşər. 60-90-ci illər ərzində respublikanın orta ixtisas musiqi məktəblərini, Konservatoriyanı müxtəlif ixtisaslar - tar, kamança, balaban, zərb alətləri, skripka, qarmon, musiqi nəzəriyyəsi, musiqişunaslıq, fortepiano, xor dirijorluğu ixtisasları üzrə bitirən yüzlərlə mütəxəssis ilk pedagoji təcrübəsinə məhz Əli Bayramlı musiqi məktəbində işləməklə qazanmış, sonra Bakının orta ixtisas və xüsusi təmayülli məktəblərdə müəllimlik fəaliyyətlərini davam etdirmiş və, beləliklə, Əli Bayramlıda qazandıqları ilk təcrübə sayesində uğurlar qazanmışlar.

Şəhər əhalisi də, yaşılı nəsil müəllimlər də həmişə deyirlər ki, Əli Bayramının musiqi məktəbi çörəkli yerdir və buranın çöreyi bu gün çox insanlara qismət olub. Əlbəttə, həqiqətə uyğun fikirdir. Çünkü müəllim zəhməti həmişə halal işdir, xeyirli əməldir. Çünkü insanlar həyatda bütün mərtəbələrə müəllim zəhməti sayesində çatır və maddi-mənəvi durumlarını bu zəhmet sayesində təmin edirlər. Bu baxımdan, Əli Bayramlı musiqi məktəbində vaxtile təhsil alanlar öz əmək fəaliyyətlərinə neçə il əvvəl ilk dəfə bu məktəbdə qədəm qoysalar da, həmin bu təhsil ocağını daim minnətdarlıqla xatırlayırlar.

Şəherin musiqi məktəbi respublikada ad-san, nüfuz qazanmış məktəblərdəndir. Bu ad-san, bu nüfuz isə illər ərzində müəllimlərin, şagirdlərin, məzunların uğurları ilə, tədris-təlim işlərinin düzgün qurulması ilə, müəllimlərin öz peşə borclarına məsuliyyətli münasibəti ilə qazanılıbdır. 40 il ərzində məktəbin qazandığı nailiyətlərdə direktor, tədris-

hissə müdürü işləmiş şəxslərin, müəllimlərin hər birinin, bütün işçilərin özünəməxsus əməyi və payı vardır. Məktəb bu ad-sənə təkcə tədris işindəki müsbət göstəriciləri ilə deyil, həm də səliqəsahmanı, təmizliyi, tərtibatı, əyani vəsaitləri, şəraitini ilə qazanıbdır.

Məktəbin yubileyine toplaşanlar, o cümlədən, təhsil və mədəniyyət nazirliklərindən dəvət almış



Məktəbin direktoru M. Dadaşov müəllimləri təbrik edir.

hörmətli qonaqlar bu təhsil ocağının keçdiyi fəaliyyət yolunu nailiyetləri istedadlı yetirmələri və şagirdləri barədə, rəhbərlik barədə ürək dolusu danışdır, müəllim və işçi kollektivinə təşəkkür etdilər. Xüsusilə Əli Bayramlı şəhər icra Hakimiyyəti başçısı S.Qəhrəmanovanın və icra hakimiyyətinin məsul işçilərinin bu yubileydə iştirak etmələri və olduqca maraqlı çıxışları - təbrikleri tədbirə toplaşanlar tərəfindən rəğbetlə qarşılandı və şəhər mədəniyyətinə göstərilən diqqət kimi qiymətləndirildi. Çox səmimi və təntənəli şəkildə keçən rəsmi bölmədən sonra müəllim və şagirdlərin iştirakı ilə yubiley konserti verildi.

Məktəbin yubileyi münasibətə öz fikirlərini oxucularla bölüşdürmək istəyənləri təqdim edirik.

Sədaqət Qəhrəmanova – Əli Bayramlı şəhər icra Hakimiyyətinin başçısı:

- Heyatım, ictimai-siyasi və əmək fəaliyyətim həmişə bu şəhərlə, şəhərin inkişafı ilə bağlı olub. Müxtəlif illərdə məsul, rəhbər vəzifələr tutduğum üçün bütün imkânlarım daxilində Əli Bayramının bir sənaye şəhəri kimi inkişafına, bu gözəl şəhərin mədəniyyətinin təreqqi etməsinə çalışmışam.

- Mən bu şəhərin hayatı ilə bağlı bir siyasi-tarixi həqiqət üzərində dayanmaq istərdim. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, möhtərəm cənab Heydər Əliyevin Azərbaycanda siyasi hakimiyyətə ilk gəlişindən sonra respublikanın şəhər və rayonlarında olduğu kimi Əli Bayramlıda da bütün

sahələr üzrə həyat durmadan fəallaşmağa başladı. Həmin dövrlərdə Əli Bayramlı sənaye kompleksindən ibarət bir şəhər kimi dayanmadan, günbəgün çiçəklənib inkişaf etməyə istiqamət aldı. Xatırladım ki, bu şəhər nəinki respublika məqyasında, hətta SSRİ məqyasında tanınındı. Burada ittifaq əhəmiyyətli sənaye obyektləri işləyir və istehsalla məşğul olurdu. Əli Bayramlı az zaman içərisində bütün ittifaqda əhəmiyyətli sənaye şəhəri, neftçilər və energetiklər şəhəri kimi tanındı. Məhz Heydər Əliyevin Azərbaycana rəhbərliyi sayəsində Əli Bayramlı respublika və ittifaq səviyyəli mədəniyyət tədbirlərində, festivallarda, mədəniyyət sahələri üzrə müxtəlif müsabiqələrdə uğurla iştirak edərək, həm də inkişaf etmiş bir mədəniyyət şəhəri kimi tanındı. Nəzərə ala q ki, Əli Bayramlıda 1961-ci ildə musiqi məktəbi yaradılarkən o qədər də lazımi kadrlara, imkanlara malik deyildik. Bununla belə məktəbin yaranması şəhərin mədəni həyatında mühüm bir hadisə idi və şəhərdə mədəniyyətin inkişafında təsireddi güce malik olmuşdur. Heydər Əliyev Azərbaycanın hər yerində əhalinin mədəni səviyyəsinin yüksəlməsinə daim xüsusi diqqət və qayğı ilə yanaşırıdı. 70-ci illərin əvvəllərindən etibarən şəhərin mədəniyyət işlərində

işləmiş məktəb direktorlarından Miryusif Manafovun, Oqtay Həsənovun və Nazim Kazımovun məktəbin nailiyyətlər qazanmasında xidmətlərini xüsusi ilə qeyd etmək istəyirəm.

Bu gün isə məktəbin bütün imkanları və göstəriciləri əvvəlki illərlə nisbətən on dəfələrlə irəli gedibdir. Şəhərin ictimai tədbirlərini, mədəni həyatını musiqi məktəbi olmadan təsəvvür etmek mümkün deyil. Təhsil alan şagirdlərin musiqi tərbiyəsi, musiqi zövqü ilə tərcübəli, ixtisaslı müəllimlər məşğul olurlar. Biz şəhərin mədəniyyətinin, mədəniyyət ocaqlarının inkişafı üçün, əhaliyə mədəni xidmət işinin daha da yüksək səviyyəyə çatması üçün əlimizdən gələni əsirgəmirik. Möhtərəm Prezidentimiz cənab Heydər Əliyevin ölkədə yaratdığı siyasi sabitlik bütün sahələrdə olduğu kimi təhsil və mədəniyyət sahələrinin inkişafı üçün də real imkan və şərait yaratmışdır. Əli Bayramlılar bu şəraiti yüksək qiymətləndirirlər.

Məktəbin yubileyi münasibəti ilə müəllim kollektivini, bütün işçi heyəti, bu məktəbdə vaxtile işləmiş mütəxəssisləri, məktəbin valideyn və şagirdlərini, bütün şəhər ictimaiyyətini təbrik edirəm, onlara bundan sonra da dəyərli işlərində uğurlar arzulayıram.

**Nazim Kazımov –
Təhsil Nazirliyinin
nümayəndəsi (hazırda
Bakı Musiqi Kollecinin
direktoru), Musiqi
Akademiyasının
dosenti, pedaqoji elmlər
namizədi:**

– Mən 70-ci illərin əvvəllerində A.Zeynallı adına Musiqi texnikumunu bitirib Əli Bayramlıya təyinat aldım. Müəllimlik fəaliyyətinə ilk dəfə bu məktəbdən başladım. Qazandığım təcrübəyə, müəllim nüfuzuna və rəhbərlik bacarığımı görə bu məktəbə ömrüm boyu



V. Bünyadov yubiley təbrikinə şagirdlərin xor və orkestri kollektivi ilə qoşulur.

bir canlanma, tərəqqi, bir fəallıq yarandı. O cümlədən, şəhər musiqi məktəbi də məhz həmin illərdən etibarən daha real perspektivlər əldə etdi. Əvvəller musiqi məktəbi hansısa isə təsərrüfat idarəsinə məxsus və bir neçə sinifdən ibarət kiçik bir yerə yerləşirdi və məktəbin müəllim, şagird heyəti çox kiçik idisə, bu göstəricilər 70-ci illərdən etibarən köklü surətdə dəyişdi. Musiqi məktəbinin şagirdləri respublika müsabiqələrində uğurla çıxış edərək, məktəbin nüfuzunu daha da artırdılar. Məktəbin ayrıca binasının olması, şərait və imkanlarının xeyli yaxşılaşması sayəsində burada ixtisaslı pedaqoji kadrların da işləmək marağı artdı, şagirdlərin sayı çoxalmağa başladı. Mən 70-80-ci illərdə

minnətdaram. Bütün sonraki həyatım, fəaliyyətim bu məktəblə, bu şəhərlə bağlı oldu. Mən Konservatoriyanı bitirindən sonra da həmin məktəbə təyinat aldım. Dərs hissə müdürü, 1983-1992-ci illərdə isə direktor işlədim. Məktəbin çox səmimi, çox bacarıqlı, işini yaxşı bilən, məsuliyyətli kollektivi var. Məktəbdə işlədiyim illəri əmək fəaliyyətimin və həyatımın ən parlaq, ən gözəl sehifəsi hesab edirəm. Xoşbəxtəm ki, bu məktəbin uğurlarında, respublikada nüfuz qazanmasında mənim də əməyim var. Əli Bayramlı əhalisi musiqiye, sənətə, uşaqların bədii tərbiyəsinə çox önem verən, müəllim əməyini qiymətləndirən insanlardır. Onlardan hemişə diqqət, səmimiyyət, sənətə və müəllimə

hörmət görmüşəm.

Mən fəxr edirəm ki, məktəbin sənet arxasında gedən məzunlarının böyük əksəriyyətinə dərs vermişəm. Vaxtılı dərs dediyim şagird və tələbələr indi həmin məktəbdə, eləcə də ali və orta ixtisas musiqi məktəblərində dərs verirlər. Bunların sırasında Bakı, Sumqayıt, Lənkəran, Quba, Gəncə orta ixtisas musiqi məktəblərində, musiqi təmayüllü məktəblərdə, hətta Musiqi Akademiyasında işləyənləri var. Bəziləri musiqi məktəblərinə rəhbərlik edirlər. Məsələn, Əli Bayramlı musiqi məktəbinin hazırkı direktoruna vaxtılı Konservatoriyyada ixtisas dərsi vermişəm.

Mən qəlbən həyatım boyu bu təhsil ocağına bağlıyam. Məktəbin yubileyi hamı kimi mənim üçün də böyük hadisədir, toy-bayramdır. 40 il ərzində qazanılan nə varsa müəllimlərin zəhməti, ictimaiyyətin dəstəyi hesabınadır. Bu məktəbdə vaxtılı və indi işləyən müəllimləri də, bütün məzunları da, bütün işçiləri, valideynləri və şagirdləri də ürəkdən təbrük edirəm. Yubileydə iştirak etdikləri üçün təhsil və mədəniyyət nazirliklərinin əməkdaşlarına və şəhər icra hakimiyyətinin başçısına minnətdarlığımı çatdırıram. Hamiya möhkəm can sağlığı və xeyirxah əməllərində nailiyyətlər arzulayıram. Bu məktəbin hər bir uğuruna ürəkdən sevinirəm. Arzum budur ki, məktəb 100 illiyini də belə uğurla, təmtəraqla, belə alnıaçıq, başıuca keçirsin.

Mubariz Dadaşov – Əli Bayramlı uşaq musiqi məktəbini direktoru:

- Mən özüm ilk musiqi təhsili mi bu məktəbdə almışam. O vaxt mənə dərs verən müəllimlərin bəziləri artıq həyatda yoxdurlar. Mənə ilk musiqi təhsili verən bütün müəllimləri minnətdarlıqla yad edirəm. Hesab edirəm ki, məktəbin bu günkü yubileyində, uğurlarında onların da xüsusi zəhməti var. Müxtəlif illərdə məktəbə direktorluq etmiş Aydin Babayevi (1961-1964), Camal Qasımovu (1964-1970), Mir Yusif Manafov (1970-1974), Elmar Hacıyevi (1974-1979), Oqtay Həsənovu (1979-1983) bu yubileydə xatırlamamaq, onlara təşəkkür etməmək olmaz. Məktəbin sürətli inkişaf mərhəlesi respublikada böyük nüfuz qazandığı illər pedaqoji elmlər namızədi, dosent Nazim Kazimovun direktor və Adil İsrafilovun tədris-hissə müdürü işlədiyi dövrə (1983-1992) düşür. Bu müəllimlərin musiqi məktəbinin nailiyyətlərində, dərs keyfiyyətinin yüksəlməsində, məktəbin abadlaşdırılmasında, yerli kadrların yetişdirilməsində xüsusi əməyi var.

Bu gün şəhər icra Hakimiyyəti, mədəniyyət şöbəsi, bütün şəhər ictimaiyyəti, mədəniyyət və təhsil nazirlikləri məktəbimizin problem və qayğılarının həllində yaxından köməklik göstərirler. Ölkəmizdə keçid dövrü ilə bağlı yaranmış bəzi ötəri çətinliklər məktəbimizdə də yox deyildir. Lakin onların arada qaldırılmasına birgə səyle çalışırıq.

Məktəbdə 35 sinif otağı və 100 nəfərlik konsert zalı var. Xor kollektivi, skripkaçılar ansamblı, xalq çalğı alətləri orkestri, «Arazbarı» xalq ansamblı,

nağaraçalanlar ansamblı, qızlardan ibarət mahni qrupu məktəbimizi şəhərin bütün ictimai və mədəni tədbirlərində layiqincə təmsil edirlər. Bu kollektivlər tez-tez şəhərdə məskunlaşmış qaçqınlar üçün və yaxın ətrafdakı qaçqın düşərgələri üçün, həmçinin hərbçilərimiz üçün də konsertlər verirlər.

Məktəbimizin şagirdləri son illər bütün respublika müsabiqə və festivallarında iştirak etmiş, 1-2-3-cü dərəcəli diplom və fəxri fermanlarla mükafatlandırılmışlar. Müəllimlərdən Vahid Bünyadov, Şəfaqət Məmmədova, Mürvət Verdiyev, Vaqif Məlikov, Afət Şirəliyev, Telman Qurbanov, Rəhman Həsənpur, Cəfər Qafarov, Fəridə Həsənova, Tərəne Məlikova, İlhamə Soltanova, Vaqif Abuzərov, Yaqut Quliyeva, Sevda Bağırcızadə, Kəmale Qafarova, Vəfa Qəmbərova, Mahir Fərəcov artıq neçə illərdir ki, məktəbdə dərs verirlər. Onların əksəriyyəti vaxtılı bu məktəbdə ilk musiqi təhsili alıblar. Bütün şəhər ictimaiyyəti qabaqcıl və təcrübəli müəllimləri ilə fəxr edir. Bu gün uşaq və yeniyetmələrin musiqi təriyəsi kimi şərəflə bir işin ağırlığını, məsuliyyətini bu müəllimlər layiqincə öz ciyinlərində daşıyırlar. Ümumiyyətlə, məktəbimizin çox səmimi, mehriban, sağlam kollektivi var. Müəllimlərin hamısı çalışır ki, məktəbin 40 il ərzində qazandığı hörməti, ad-səni öz işləri ilə layiqincə davam etdirsinlər və yaşadaraq gələcək nəsillərə ötürsünlər.

Onu da qeyd edim ki, məktəbimizin şagird kollektivi son illərdə radio və televiziya vasitəsilə çıxışlar edib, hətta 1995-ci ildə radio-televiziyanın «Yaşlı yarpaq» respublika müsabiqəsinin qalibi də olmuşuq.

Məktəbimizdə yaxşı ənənələr var. Məsələn, müəllimlərin əmək fəaliyyətini, yaşı yubileylərini keçiririk. Tanınmış, görkəmli sənət, elm, mədəniyyət xadimləri ilə görüşlər təşkil edirik. Süleyman Ələsgərov, Ramiz Mirışlı, Arif Babayev, Alim Qasımov, Oqtay Quliyev, Ramiz Quliyev, Mirəli Seyidov, Nazim Kazimov, Səid Hacıyev və bir çox başqaları bu görüşlər sayəsində məktəbimizlə yaxşı tanışdırılar.

Mən istər bu məktəbin yetirməsi, istər müəllimi, istərsə də direktoru kimi 40 il ərzində məktəbin yaşayıb inkişaf etməsində, durmadan uğurlar qazanmasında böyük, yaxud kiçik zəhməti olan hər bir həmkarıma dərin təşəkkürümüz bildirirəm. Yubileyin təşkil olunmasında iştirak edənlərə, məktəbin yubileyine qoşulanlara, bütün qonaqlara və Əli-Bayramlı ictimaiyyətinə, bütün işçilərimizə və valideynlərimizə ürəkdən «sağ olun» deyirəm. Söz verirəm ki, məktəbin müəllimləri istedadlı Azərbaycan balalarının musiqi təriyəsi işində bundan sonra da bütün səyərini əsirgəməyəcəklər və ölkəmizin musiqi mədəniyyətinin tərəqqi etməsində bundan sonra da öz rollarını layiqincə yerinə yetirəcəklər. İnanıram ki, şəhərimizin musiqi məktəbi 100 illik yubileyini də beləcə uğurlarla, sevincə və başuculuğu ilə qarşılıyacaqdır.

Yubiley təbrıklarına qoşulmaqla və hörmətlə

DÜNYA PEDAQOJİ MƏKTƏBLƏRİ SİSTEMİNDE MUSIQİLİ-ESTETİK TƏRBİYƏNİN ROLU

Gülnarə SƏFƏROVA

Pedaqoji elmin əsası hələ qədim Şərqi fəlsəfəçilərin traktatlarında qoyulmuşdur. Qədim mütəfəkkirlərin fikirlərinə görə, mütəşəkkil təbiyyə sistemi şəxsiyyətin və, ümumiyyətlə, cəmiyyətin hərtərəfli, harmonik inkişafı üçün zəruri olan şərtlərdən biridir. Bu prinsiplər daha parlaq şəkildə Çin fəlsəfəçi Konfusinin (m.ö. VI-V əsr) əsərlərində öz əksini tapmışdır. O yazır: «İnsanda təbiiliy təbiyəyə üstün gəlirsə, o, nadandır. Təbiyyə təbiiliydən üstündürse, o, quru, təcrübəsiz alıma bənzəyir. Yalnız təbiyyə və təbiiliy tarazlıqdadırsa insan alicənab bir şəxsiyyət ola bilər». Konfusi hər insan üçün gərəkli olan etik qaydalar kompleksini işləmişdir. Qədim Şərqdə təbiyənin ayrılmaz biz hissəsi olan möhkəm fiziki hazırlılıqla yanaşı, insanın incəsənətə yiyələnməyi onun mənəvi həyatının ikinci yarısı hesab olunurdu. Təsadüfi deyil ki, «altı incəsənət növü» («lü-i») adlanan Konfusinin kompleksinə cənk arabası idarə etmək, yaddan atışma, riyaziyyat, etiket, musiqi və kalliqrafiya daxildirlər.

M.ö. VI-IV əsrlər dövrü qədim Yunanistan və Romada da təlim-təbiyyə sistemlərinin yaranması ilə əlamətdar idi. Təbiyyə problemləri xüsusən yunan mütəfəkkirlərin marağını cəlb edir. Görkəmli fəlsəfəçilərin əsərlərində təbiyənin məqsədi, mətni və metodları haqqında fikirlər toplanmışdır. Məsələn, Sokrat (m.ö. V-IV əsr) «dinləyicinin qoyulmuş suallara düzgün və sərbəst cavab tapmaq bacarığına yönəldilmiş induksiya təlim metodunu» tövsiyə etmişdir. Aristotel isə (m.ö. IV əsr) vaxtı ilə Demokritin ifadə etdiyi «təbiyyətə uyğun təbiyyə» haqqında fikrini əsaslandırmış, insanın hərtərəfli təbiyəsi haqqında ideya irəli sürmüştür. Qeyd edək ki, qədim yunan məktəblərində mövcud olan tədris sistemi oxu, yazı, idman ilə yanaşı kiçik yaşı uşaqlarda musiqini və oxumağı da öyrətməyi nəzərdə tuturdu.

Bu faktlar qədim sivilizasiyada təlim-təbiyyə prosesində incəsənətin aparıcı rolunu təsdiqləyir.

Orta əsrlər, və xüsusən, Renessans dövründə dünya pedaqogikası T.Kampanella, T.Mor, F.Rable M.Monten və s. kimi yeni alim adları ilə zənginləşmişdir. O dövr üçün en radikal pedaqoji ideyalar ingilis humanisti T.Mor və italyan tədqiqatçısı T.Kampanellanındır. Onlar öz əsərlərində ilk dəfə olaraq ictimai təbiyyə, ana dilində təlim, tədris prosesinin əməkli bağlılığı kimi qabaqcıl fikirlər irəli

sürmüdürlər. Burada xüsusən T.Kampanellanın «Güneş şəhəri» kitabını göstərmək lazımdır. Uşaqların təbiyyə prinsiplərini təsvir edərək, müəllif əsas diqqəti intellektual inkişafa, şagirdlərin müxtəlif peşələrə yiyələnməsinə yönəldir. Kampanellaya görə, ibtidai təlim bütövlükle əyani prinsipinin üzərində qurulmalıdır və bu fikir gələcəyin qabaqcıl pedaqoji məktəblərində geniş inkişaf etdirilib istifadə olunmuşdur.

Təbiyyə problemləri habelə Şərqi görkəmli alımlarının əsərlərində də açıqlandırılmışdır. Burada əsas yeri Avropada Avisenna kimi tanınmış Əbu Əli İbn Sina (X-XI əsr) tutur. Onun ölüm və yaradıcılıq yolunun tədqiqatçılarından birisi olan U.Kərimov qeyd edir ki: «İbn Sinanın əsərləri... orta əsr Şərqində elmi inkişafın ən yüksək pilləsini temsil edir».

Dahi həkim, fəlsəfəçi, şair Avisenna həm də musiqi-nəzəriyyə problemlərinin tədqiqatçısı kimi də şöhrət qazanmışdır. Öz traktatlarında o, uşaqların ruhi və fiziki təbiyəsi haqqında bir sıra elmi müdədələr irəli sürmüştür. Məsələn, o, altı yaşından başlayaraq uşaqlarda məqsədyönlü, sistematik təlimin gərəkliyini vurğulayır. Avisenna hətta musiqiye cəmiyyətə təsir göstərə bilən bir dövlət işi kimi də yanaşırıdı.

Musiqini populyarlaşdırma, ən yaxşı əsərləri dahileşdirmə məqsədi ilə görkəmli Azərbaycan musiqicisi və alim S.Urmavi (XIII əsr) hərf-rəqəm tabulaturası adlanan musiqinin yazılı fiksasiyasını yaratmışdır. Onun davamçısı olan Ə.Q.Maraqi (XIV-XV əsrlər) elmi traktatlarından birini («10 fayda») musiqi tədrisi metodikasına həsr etmişdir (adlanan traktat itirilmişdir).

Yeni əsirin pedaqogikası əsaslarını XVII əsrin ortasında görkəmli çex mütəfəkkir və pedaqoqu Y.A.Komenski qoymuşdur. İlk dəfə dünya pedaqoji təcrübəsində şagirdlərin yaşına uyğun dördpilləli tədris sistemi işlənmişdir:

1. körpələr üçün,
2. uşaqlar üçün,
3. yeniyetmələr üçün,
4. yetkinler üçün.

Burada xüsusən birinci pilləni qeyd etmək istərdik. Komenskinin sələfləri məktəbəqədər təbiyənin problemlərini faktiki olaraq kənarda qoymuşdular və bunun əsas səbəbi - kiçik yaşı uşaqlarla məqsədyönlü pedaqoji iş aparılmağın

qeyri-mümkünlüğünün zənn etməkləri idi. Məhz Komenskinin pedaqogikasında «ana məktəb» adlanan ibtidai tərbiyə sistemi tədqiq və təklif olunur. Bu məktəbin əsasını elementar səviyyədə bir sıra fənnlərlə tanışlıq təşkil edir ki, bunların içərisinə incəsənət növləri - şer və musiqi də daxildir. Beləliklə, Komenski ailəni tərbiyənin vacib faktoru kimi hesab edirdi.

Uşaqların yaradıcılığa həvəsini nəzərə alaraq, o, tərbiyənin məqsədini təbii istedadların aşkarlanmasında görürdü. Bu Komenskide bir sıra ideya formallaşdırılmışdır ki, bunlardan biri - yeni, asan, aydın mətnli, hər materiala parlaq nümunəli dərsliklərin yaranması idi. Komenskinin tərtib etdiyi təlim prosesinin qaydalarının məqsədi - asan, möhkəm və əsaslı öyrətmək, liberalizmdən uzaqlaşmaq idi. Çex pedaqoq-tərbiyəçinin nəzəriyyəsinin rasional özülü gələcək pedaqoji məktəblərdə də öz eksini tapmışdır.

Maarif dövrünün alim-mütəfəkkirleri arasında J.J.Russonu (XVIII əsr) qeyd etmək lazımdır. Russzonun elmi əsərlərinin əsası - sensualistik dünyagörüşüdür. Təlim prosesində hiss üzvlərin inkişafı şəxsiyyətin formallaşmasında özül kimi hesab olunurdu. Ümumiyyətlə, Russo belə hesab edirdi ki, uşağa əsas üç tərbiyə amili təsir göstərir: təbiyət, insanlar və cəmiyyət. Hər amilin öz rolü var: təbiyət hissələr və bacarıqları inkişafına kömək edir, insan onlardan istifadə etməyi öyredir, əşya və hadisələr isə təcrübəni zənginləşdirirlər. Bütövlükde, bunların hamısı uşağın təbii inkişafına təminat verir. Tərbiyəçinin məqsədi - bu amillərin hərəkətini müvazinə etməkdir. «Emil, və yaxud tərbiyə haqqında» kitabı Russonun pedaqoji problemlərin araşdırılmasına həsr olunmuş əsas əsərlərdən biridir. Müəllif, uşaqların inkişafının, fiziki, intellektual, əxlaqi qanunlarına əsaslanaraq, sərbəst, təbii tərbiyə haqqında nəzəriyyəni dərindən araşdırır.

Bədii-estetik tərbiyə rus pedaqoqların tədqiqatlarında da mühüm yer tutur. Daha dərin bu problemə V.Suxomlinski (XX əsr) yanaşmışdır. Öz tərbiyə nəzəriyyəsini o, sələflərin zəngin tarixi təcrübəsi əsasında qurmuşdur. Tədqiqatçı belə hesab edir ki, peşəkar müəllimin ən vacib və zərif xüsusiyyətlərdən biri - uşağa düşünmə imkanı yaratmaqdır. Bu məsələni hansı yollarla həll etmək olar? Təbiyətin vasitəsi ilə. Məlumdur ki, hər hansı bir informasiyanı eşidib dərk edərək, uşaq öz təsəvvüründə bu informasiyaya uyğun surətlər təsvir edir: «Uşağın beyni tələb edir ki, onun zəkası fikrin mənbəyi yanında - əyani obrazlar içerisinde və, ən əvvəl - təbiyət qoynunda formallaşın ki, fikir əyani surətdən bilavasitə onun «emalına» yönəldilsin». Beləliklə, Suxomlinski təbiyəti uşaq üçün əsas fikir mənbəyi hesab edir. Suxomlinskinin bədii-estetik tərbiyə sistemində uşaq yaradıcılığının ayrılmaz bir

hissəsi olan oyun və nağıl ilə yanaşı, musiqi də böyük rol oynayır.

Azərbaycanda pedaqogika bir elm sahəsi kimi, əsasən, XIX əsrin ikinci yarısında formallaşmağa başlamışdır.

Mütərəqqi pedaqoji fikrinin inkişafında M.F.Axundovun xidmətləri böyükdür. Yeni Azərbaycan əlifbasının üzərində ciddi tədqiqatlar aparmış, öz əsərlərində real surətlər yaratmış M.F.Axundov Şərqi mədəni inkişafına böyük təhsir göstərmişdir.

Mütərəqqi milli ziyalılar S.Ə.Şirvani, M.Ə.Sabir, H.Zərdabi, C.Məmmədquluzadə, F.Ağazadə, Ü.Hacıbəyov, S.S.Axundov və b. Azərbaycanda demokratik pedaqogikasının inkişafında mühüm rol oynamışlar. Bunların arasında xüsusən Ü.Hacıbəyovu qeyd etmək lazımdır.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycanda professional musiqi sənətinin əsasını qoymuş və, ümumiyyətlə, respublikamızın musiqi mədəniyyətində köklü dönüş yaratmışdır. XX əsrin əvvəlində Azərbaycanın mühüm problemləri arasında musiqi təhsili məsələləri də xüsusi diqqət tələb edirdi ki, cəmiyyətin gələcək inkişafı məhz təhsil sisteminin düzgün qurulmasından, biliyin yüksək səviyyəyə qaldırılmasından asılı idi. Mədəniyyətimizin milli özünəməxsusluğunu nəzərə alaraq, Ü.Hacıbəyov, ilk dəfə olaraq, məqsədyönlü təhsil sistemi yaratmışdır. Bu sistemin əsas məqsədi - tədris prosesini Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqəsi əsasında qurmaq idi. Demək olar ki, Azərbaycanın musiqili-estetik tərbiyəsinin inkişafında dahi Ü.Hacıbəyovun fəaliyyəti həlliədici bir rol oynamışdır.

Hər tarixi dövr pedaqogikada öz izini qoymuşdur və təbii ki, rasional elmi fikirlərə yanaşı, təlim-tərbiyə sistemində bir sıra nöqsanlar da yox deyil. Məsələn, qədim yunan və, həmcinin, feodal dövrünün pedaqoji məktəblərində təhsil yalnız cəmiyyətin elita adlanan yüksək təbəqəsi üçün nəzərdə tutulmuşdu; Renessans dövrünün humanistləri tərbiyə sistemini bir qədər ideallaşdırılmış, probleme utopik baxımdan yanaşmışlar; bundan başqa, əsrlər boyu təlim əsasən oğlanlar üçün nəzərdə tutulurdu, yəni kişi və qadın arasındaki sosial bərabərsizlik elmi-pedaqoji təfəkkürə də öz təsirini göstərmişdir.

Amma bütün bu problemlərə baxmayaraq, pedaqogika və onun bir hissəsi olan estetik tərbiyə daimi inkişafdadır. Aktual pedaqoji məsələlər daim alim-pedaqoqların diqqət mərkəzində olub, və musiqili-estetik tərbiyə hər zaman təlim prosesinin vacib hissələrdən biri hesab olunub. Dünya pedaqozi təfəkkürünün inkişafının tədqiqi də bunu təsdiqləyir. Yalnız hərtərəfli təlim güclü, yüksək əxlaqi tələblərə uyğun şəxsiyyətin formallaşmasına imkan yaradır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Абу Али Ибн Сина. «Канон врачебной науки», ч.1. М.-Ташкент, 1994.
2. Долин А., Попов Г. «Компо-традиция воинских искусств». М., 1990.
3. Пискунов А. «Хрестоматия по истории зарубежной педагогики». М., 1981.
4. Коменский Я.А., Локк Д., Руссо Ж.Ж., Песталоцци И. «Педагогическое наследие». М., 1989.
5. Сухомлинский В. «Сердце отдаю детям». Киев, 1988.

G.G.ŞAROYEV ADINA 35 SAYLI ONBİRİLLİK MUSIQİ MƏKTƏBİ: ƏNƏNƏLƏRİN DAVAMI

Cəmile HƏSNOVA-İSMAYILOVA

Respublikamızda çox sayıda uşaq musiqi məktəbləri fəaliyyət göstərir. Musiqi məktəblərində təhsil alan uşaqların əksəriyyəti üçün bu incəsənətlə temas vasitəsi, başqa sözə desək, musiqi məşğulliyətidir. Lakin musiqi sahəsində ilkin addımlar sonradan professional sənətin bünövrəsinə də çevrilir. Uşağın musiqi zövqünün formallaşmasında, ondakı istedad rüşeymlərinin inkişaf etdirilərək, yetişməsində sənətə vəsiqə verən musiqi müəllimlərinin üzərinə ciddi məsuliyyət düşür. Çünkü uşağın sonradan musiqini özünə peşə seçməsi və professional musiqiçi kimi yetişməsi məhz ilk musiqi müəllimin dən, geniş mənada isə musiqi məktəbində təhsilin səviyyəsindən, tədrisin ixtisas və nezəri fənlər baxımından kompleks şəklində məqsədyönlü xarakter daşımasından çox asılıdır.

Tədris prosesinin və müəllimlərinin yüksək professional səviyyəsi ilə seçilən musiqi məktəblərindən biri G.G.Şaroyev adına 35 sayılı onbirillik musiqi məktəbidir.

65 ildən artıq bir dövrə fəaliyyət göstərən bu musiqi məktəbini Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin və fortepiano ifaçılığı məktəbinin inkişafında böyük xidmetləri olmuş mahir pianoçu, təcrübəli pedaqoq Azərbaycan respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, professor G.G.Şaroyev təşkil etmişdir. Məktəb hal hazırda onun adını yaşadaraq, ənənələrini davam etdirir.

G.G.Şaroyevin əsil mənada, yaradıcılıq məhsulu olan bu məktəb haqqında söhbət açmazdan əvvəl, bir qədər onun özünün həyat və fəaliyyəti barədə məlumat vermək istərdik. Zənnimizcə

G.G.Şaroyevin ölüm yolu həm respublikada musiqi təhsilinin inkişaf tarixinin, həm onun uzun illər boyu çalışdığı Bakı Musiqi Akademiyasının tarixinin, həm də elə 35 sayılı musiqi məktəbinin tarixinin mühüm səhifələri kimi oxucular üçün məraqlı olar.

G.G.Şaroyev 1890-ci ildə iyunun 13-də Moskvada anadan olmuşdur. O, gözəl təhsil almış, 1900-cü ildə, 10 yaşında olarken Moskva konservatoriyasına qəbul olunmuşdur. Burada o, Q.A.Paxulski, V.I.Safonov, K.N.Iqumnov kimi məşhur pedaqoqlardan dərs almışdır. Onların ailəsi Peterburqa köçdükdən sonra isə, o, təhsilini Peterburq konservatoriyasında



2000-ci ildə məktəbin yubiley konserti zamanı müəllim və şagirdlərin fəxri fərman və diplomlarla təltifatı mərasimi. Şəkildə soldan: Təhsil Nazirliyinin nümayəndəsi N. Kazimov, məktəbin şagirdi S. Babayeva, məktəbin direktoru Y. Vəliyev, müəllim S. Hüseynova

da davam etdirmiş və görkəmli rus pianoçuları M.K.Benua və A.N.Yesipovanın tələbəsi olmuşdur. Bütün bu pedaqoqlar onun bir pianoçu və müəllim kimi yetişməsində böyük rol oynamış və Georgi Georgiyeviç sonrakı pedaqoci fəaliyyətində onların ənənələrinə əsaslanmışdır.

Peterburq konservatoriyasını bitirdikdən sonra «Azad sənətkar diplomu» almış bu istedadlı musiqiçi 1918-ci ildə Bakıya musiqi müəllimi kimi dəvət olunmuş və taleyini ömürlük bu şəhərlə bağlılaşdır. O, respublikamızda mədəniyyətin inkişafı işinə rəhbərlik edən musiqimizin korifeyləri Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayevlə ciyin-ciyinə milli musiqiçi kadrların yetişdirilməsi uğrunda əzmlə yorulma- dan çalışmışdır.

Ü.hacıbəyov G.G.Şaroyevə böyük hörmət bəsləyir, istedadlı pianoçu və pedaqoq kimi onu yüksək qiymətləndirir, musiqi təhsili ilə bağlı məsələlərdə ona çox etibar edirdi.

G.G.Şaroyev müəllim kimi Bakı musiqi texnikumunda fəaliyyətə başlamışdır. O, həmçinin, Azərbaycan Konservatoriyasının (indiki Ü.Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasının) yaradılmasında böyük əmək sərf etmiş, 1921-ci ildən ömrünün sonuna kimi burada çalışmış, müəllimlikdən professora kimi şərəfli bir yol keçmişdir. O, uzun illər boyu ixtisas fortepiano kafedrasının müdürü (1934-1952), fortepiano fakultəsinin dekanı, sonra isə konservatoriyanın elmi və tədris işləri üzrə prorektoru olmuşdur.

Əlbəttə ki, Bakı Musiqi Akademiyasının yaradılmasının 80 illik yubileyi ərefəsində həyat yolu respublikanın ali musiqi məktəbinin tarixi ilə çarpanlaşan bir şəxsiyyətin xatırısının anılması vacibdir.

G.G.Şaroyev geniş dünyagörüşünə, nadir eridisiyaya və tükənməz yaradıcılıq qüvvəsinə malik bir şəxs idi. O, həm gözəl pianoçu və konsertmeyster kimi, həm də musiqi sənətinin müxtəlif məsələləri barədə məqalə və resenziyaların, bir sıra elmi işlərin müəllifi kimi tanınmışdır.

Lakin o, musiqi pedaqogikası sahəsində xüsusilə böyük nailiyətlər əldə etmişdi. Müəllimlik onun həyat amalı idi. O, bütün ömrünü yüksək səviyyəli professional musiqiçi kadrların yetişdirilməsinə həsr etmiş, bununla da Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafına əhəmiyyətli xidmət göstərmişdir.

G.G.Şaroyev böyük bir pianoçular nəslini yetirmişdir. Yetirmələrinin eksəriyyəti sonradan onunla birlilikdə çalışaraq, Azərbaycan fortepiano ifaçılığı məktəbinin inkişafında mühüm rol oynamış, respublikanın hüdudlarından kənarda da çox məşhurlaşmışdır. Onlardan respublikasının əməkdar insasənət xadimi, xalq artisti, professor kimi yüksək fəxri və elmi adlara layiq görülmüş Kövkəb xanım Səfərəliyeva, Elmira Nəzirova, Çingiz Sadixov və başqlarının adlarını qeyd edə bilərik. Müxtəlif illərdə G.G.Şaroyevin sinfini bitirmiş tələbələrdən, həmçinin, V.Mu-stafazadə, Z.M.Stelnik, E.M.Nikomarova, İ.V.Abez-

qauz, E.Kremer, L.N.Yeqorova, S.Xanina, Y.İ.Perveztaylo, İ.Q.Plyam, S.T.Daşdəmirova, F.Quliyeva, N.A.Yujanın, E.Vəlizadə, A.Abdullayev, V.Apresov, N.A.Qasimova – Şaroyeva, N.V.Tsinam – Dzqra-vişvili, N. Dadaşlı və başqlarını göstərmək olar. G.G.Şaroyevin yetirdiyi mütəxəsislər, eyni zamanda, onların da tələbələri hal-hazırda Ü.Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasında, Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində, A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Kollecində, G.G. Şaroyev adına 35 sayılı onbirlik orta musiqi məktəbində və respublikanın hüdudlarından kənarda yerləşən digər şəhərlərdəki musiqi təhsili ocaqlarında çalışırlar. Bütün bunlar G.G.Şaroyevin böyük bir ifaçılıq məktəbi yaratdığıni sübut edir.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayev də vaxtılıq G.G.Şaroyevin tələbəsi olmuş, fortepiano sənətinin sirlərini bu böyük müəllimdən oxz etmişdir. Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində saxlanılan Q.Qarayevin G.G. Şaroyeva yazdığı məktubunda belə sözler diqqəti cəlb edir: «Siz mənə atamdan da artıq köməklik göstərməsiniz». Bu fikir G.G.Şaroyevin bir insan kimi qiymətli keyfiyyətlərini bariz şəkildə eks etdirir.

Ümumiyyətlə G.G.Şaroyevin bir pedaqoq kimi ən gözəl xüsusiyyəti onun tələbələrinə və sənət yoldaşlarına qarşı qeyri-adi səmimi, qayğıkeş münasibəti, təmənnasız yardım etməsi idi.

Tələbələri xatırlayırlar ki, G.G. Şaroyev tələbənin zövqünü və istedadını qiymətləndirir və onları həvəsləndirməyi bacarırdı. O, hər bir tələbəyə fərdi yanaşındı. Bu, onun əsas pedaqoci prinsiplərindən biri idi. Buna görə də onun hər bir tələbə ilə iş metodu müxtəlif idi.

G.G.Şaroyev tələbenin istedadını tam şəkildə üzə çıxarılmasına böyük diqqət yetirir, onun fəntiziyasına sərbəstlik verirdi. O, ifaçılıq texnikasını əsərin bədii təfsirinə tabe etməyi tövsiyyə edir, ifaçılığın bədii və texniki cəhətlərini qovuşdurmağı tələbəyə öyrədir. Bu da çox müsbət nəticələr verirdi. O, həmçinin müəllif metninin dürüst öyrənilməsinə, ifa olunan əsərlərin təhlilinə çox fikir verir, çalğı texnikasını artırmaq məqsədiilə tələblərə xüsusi məşğələlər təklif edirdi. Dərslərdə tələbələrə bu və ya digər əsərin təfsirini verərkən, o özü gözəl ifaçılıq qabiliyyəti nümayiş etdirir. Xüsusilə onun konsertlərdə ilhamlı çıxışları yaddaşlarda həkk olunaraq, xatırılardə yaşayır.

O, eyni zamanda, tələbələrin dünyagörüşünün inkişafına çox diqqət yetirir, dərsdə onlarla ədəbiyyat, təsviri sənət barədə söhbətləraparır, opera tamaşalarına və konsertlərə getməyi tövsiyyə edirdi.

G.G.Şaroyev fəaliyyətini elmi tədqiqat və metodiki işlə əlaqələndirirdi. Elmi tədqiqatlarında o, fortepiano pedaqogikası problemlərinə böyük fikir vermiş, öz pedaqoji prinsiplərini əsaslandırmışdır. O, həmçinin, pedaqoji repertuarın zənginləşdirilməsi məqsədilə Azərbaycan xalq və bəstəkar mövzuları

əsasında virtuozi transkripsiyaların yaradılmasının təşbbüskarı olmuş və bu ideya Ü.Hacıbəyovun köməyi sayesində həyata keçirilmişdir.

G. G. Şaroyev ictimayı işlərlə fəal surətdə məşğul olmuş, bacarıqlı təşkilatçı kimi tanınmışdır. Onun təşbbüsü və rəhbərliyi ilə 1934-35-ci illərdə Müdafiə Nazirliyinin Bakı Dairəsi Zabitlər Evinin nəzdində fəaliyyət göstərən musiqi dərnəklərinin bazasında uşaq musiqi məktəbi təşkil olunmuşdu. Həmin məktəbə, o, əsil atalıq qayğısıyla yanaşır, onunla övladı kimi fəxr edirdi. Öz tükənməz enerjisi və təşkilatlıq bacarığı sayesində o, cözel bir kollektiv yaratmış, 35 il ərzində (bunun 20 ilini isə ictimai əsaslarla) məktəbin direktoru olmuşdur.

G.G. Şarayev bu məktəbdə dərs demək üçün öz sənət yoldaşlarını və tələbələrini, konservatoriyanın professor və müəllimlərini: S. A. Bretanitskini, S. İ. Berolskini, V. T. Anşelleviçi, K. Səfərəliyevani, Y.İ. Plyamı, Y. İ. Perevertaylonu, L. N. Yeqorovani, P. İ. Siroviçi, N. D. Mironovu, A.S. Şvartsı və bir çox başqalarını dəvət etmişdir. İndi həmin müəllimləri məktəbdə dərin ehtiramla xatırlayırlar. Yüksək mədəniyyətə malik bu musiqicilər böyük əzmkarlıqla uşaqlarla təmənnasız məşğul olur, onlarda musiqiyə məhəbbət hissi aşılıyıldır.

Tezliklə məktəb profesional səviyyəsi ilə diqqəti cəlb edərək respublikada tanınmağa başladı. Məktəbin müəllim və şagirdlərinin təşkil etdikləri açıq konsertlər, musiqi lektoriyaları, mühazirə – konsertlər yüksək səviyyədə keçirdi. Çox zaman G.G.Şaroyev özü də bu konsert və mühazirələrdə çıxış edirdi.

G.G. Şaroyev özünə qarşı qeyri-adi dərəcədə tələbkar bir insan idi, həmçinin, məktəbin bütün müəllimlərindən və tələblərindən işə məsülliyyətlə yanaşlığı tələb edirdi.

İller keçdikcə, məktəbi bitirən şagirdlər konservatoriada ali təhsil alıqdandan sonra yenidən doğma məktəbə müəllim kimi qayídaraq, öz taleyini musiqiyə bağlayırdılar.

Məktəbdeki ruh yüksəkliyi, müəllimlərin təmənnasız, fədakar işi bəhrəsiz qalmadı. 1975-ci ildə tədris prosesinin səviyyəsinin yüksəldilməsi ilə əlaqədar olaraq, məktəb 10 illik orta ixtisas musiqi məktəbi statusu aldı. Tədris prosesinin bütün mərhələləri üzrə ixtisas və nəzəri fənlər genişləndirildi. 1961-ci ildən isə məktəb 11 illik tənsil sistemi nə keçirildi.

1969-cu ildə G.G. Şaroyev vəfat etdikdən sonra məktəbə onun adı verildi.



Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində G. G. Şaroyevin 110 illiyi münasibətlə yaradılmış, onun həyat və fəaliyyətini əks etdirən sərgi-lovhənin qarşısında. Şəkildə sağdan I cərgədə: məktəbin direktoru Y. Veliyev, G. Şaroyevin tələbəsi, BMA-nın professoru İ. Q. Plyam, direktor müavini L. Kunakova, müəllim İ. Qrinik. II cərgədə sağdan: müəllimlər – S. Qrişəkina, D. Axundova, İ. Zinina, S. Merzəyeva, C. Həsənova, M. Maqomayeva, Ts. Tsinamdzqvarişvili, N. Tabasaranskaya, İ. Semyonova, R. Qasımovaya-Heydərova, A. Fyodorova, C. Səfərova, N. İsmayılova.

G.G.Şaroyevin ruhu sanki yenə də bu məktəbdə yaşayır. Burada keçirilən hər bir tədbirdə – istər sinif konsertlərində və imtahanlarda, yubileylərde və musiqi sevərlər dərnəyinin toplantılarında, istərsə də müsabiqələrdə, baxış, müsamirə və festivalarda həmişə onun adı anılır, xatirəsi ehtiramla yad edilir. Musiqi məktəbinin illərdən bəri formalaşmış gözəl müəllim kollektivinin hər bir üzvü G.G. Şaroyevin ənənələrinə sadıq qalaraq, öz işi ilə məktəbin adını ucaltmağa çalışır, öz sənətinə tam məsuliyyətlə yanaşır, bu hissi şagirdlərə də aşılayırlar.

2000-ci ildə G.G.Şaroyevin anadan olmasının 110 illiyi və onun yaratdığı 35 sayılı onbirillik musiqi məktəbinin isə 65 illiyi musiqi ictimaiyyəti tərəfindən cəniş qeyd olundu. Bu yubilleylərə öz yüksək nailiyyətlərini töhvə edən 35 sayılı musiqi məktəbinin kollektivinin silsila konsertlərə Azərbaycan Dövləti Musiqi Mədəniyyəti muzeyində, Kamera və Orqan musiqi zalında, Bakı Musiqi Akademiyasının Büyük zalında çıxışları musiqi həyatında diqqətəlayiq hadisəyə çevrildi. Yubiley ərəfəsində məktəbin respublikanın hüdudlarından kənarda yaşayan məzunlarından, G.G.Şaroyevin tələbələrindən çoxlu telearamlar gəlmışdır. G.G.Şaroyevin oğlu Anton Şaroyevin və nəvəsi Nataliya Şaroyevanın yubileyə göndərdiyi telegram xüsusile təsirli idi.

Mədəniyyət Nazirliyinin nəzdində fəaliyyət göstərən G.G. Şaroyev adına 35 sayılı 11 illikmusiqi məktəbinin bugünkü həyatı, tədris prosesi barədə müəllim kollektivinin işi və şagirdlərin müvəffəqiyətləri barədə bir qədər geniş danışmaq məqsədə uyğun olardı.

Məktəbin direktoru musiqişunas Yusif Vəliyevin gözəl təşkilatlığı və rəhbərliyi sayesində ildən – ilə professional səviyyəsini artırın 35 sayılı musiqi məktəbi bu gün respublikanın ən güclü musiqi təhsili ocaqlarından biri kimi tanınır. Məktəbdə forteplano ixtisası, simli alətlər, nəfəs alətləri, xalq çalğı alətləri, nəzəriyyə şöbəleri, o cümlədən, bəstəkarlıq sinfi, vokal, xanəndəlik muğam, xor sinifləri fəaliyyət göstərir. Burada pedaqoji işdə böyük səriştəsi olan müəllimlər çalışır. Məktəbin şagirdləri isə öz müəllimlərinin yorulmaz əməyi sayəsində konsertlərdə, festivalarda mütəmadi olaraq çıxış edir, gözəl nəticələr nümayiş etdirirlər.

İlk növbədə G.G.Şaroyevin ənənələrinin bir başa davamı kimi məktəbin forteplano şöbəsinin işini qeyd etmək lazımdır. Bu şöbənin aparıcı müəllimlərindən Tsiala Vaxtanqovna Tsinamdzqvarişvili, Nelufər xanım Tabasaranskaya, İrina Mixaylovna Semyonova, İrina Akimovna Qrinik və başqları çox mehşuldar çalışırlar. Rəna xanım Qasımovaya – Heydərova, Stella xanım Ərəbova, Qalina Mixaylovna Zikova, Kamran Səlimzadə kimi müyüllimlər də yaxşı iş göstəriciləri nümayiş etdirirlər. Gənc müyüllimlərdən isə Səbüre Mirzəyevanın, İsmət Hüseynovanın, Nuridə Suleymanovanın fəaliyyəti diqqətə laiyiqdir.

Adətən müəllimin işi onun hazırladığı şagirdlərin səviyyəsinə görə qiymətləndirilir. Hər bir yadda qalan istedadlı şagird isə müəllimin fəxridir. Bu baxımdan da müəllimlərin ağır zəhmətinin bəhəresi kimi onların yetirmələrinin əldə etdiyi nailiyyətləri qeyd etmək lazımdır.

Ts.Tsinamdzqvvarişvili yetirmələrindən biri, məktəbin fəxri sayılan Səriyyə Babayeva 1996, 1998, 2000-ci illərdə «Qönçə» festivallarının diplomati, Qara Qarayev adına müsənqibənin (1999) diplomantı olmuşdur. 2000-ci ildə orta ixtisas musiqi məktəbləri arasında keçirilən VIII respublika müsabiqəsində III mükafata layiq görülrək, Taurat adını qazanmışdır. Hal-hazırda Səriyyə Fransanın Qajjard şəhərində yerləşən Beynəlxalq Musiqi Akademiyasının I kurs tələbəsidir. Ts. Tsinamdzqvvarişvili istedadlı yetirmələrindən olan Yuliya Milyutina da adlarını çəkdiyimiz festival və müsabiqələrdə iştirak edərək, diplomlarla təltif edilmişdir. O cümlədən, Yuliya Nazim Əlivedibəyov adına müsabiqənin də diplomantı, A.S.Puşkinin anadan olmasının 250 illiyinə həsr edilmiş yubiley konsertinin iştirakçısı olmuşdur. Tsiala Vaxtanqovnanın şagirdlərindən Ülviiye Vəliyeva və Ayan Ziyadxanlı da bir sıra festival və müsabiqələrin iştirakçısı olub, məktəbin cənc ümidi verici pianoçularından sayılır, onların məktəb konsertlərindəki inamlı çıxışları təqdirə layiqdir.

Respublikada forteplano ixtisası üzrə tanınmış pedaqoqlardan biri, özünəməxsus tədris metodikasına malik Nelufər xanım Tabasaranskayanın şagirdləri yüksək professional hazırlığı ilə seçilir. Onlardan N. Əlivedibəyov adına müsabiqədə III mükafata layiq görülmüş Rzayeva Fəridə bu il Tbilisidə keçiriləcək gənc musiqiçilərin Zaqqavkaziya müsabiqəsində iştirak etmək üçün dəvət almışdır.

I.Qrinikin sinfinin şagirdlərindən Aysel Abdulazadə N. Əlivedibəyov adına müsabiqənin ən gənc iştirakçısı kimi fəxri diploma layiq görülmüşdür. Bu müəllimin sinfində məşqul olan şagirdlərdən Samirə Fərəcova, Mehman Abdullayev, Ülviiye və Süleyman Süleymanzadələr də məktəb konsertlərinin fəal iştirakçılarından. Onu deyək ki, Ülviiye və Süleyman Süleymanzadələr forteplano ilə yanaşı, skripka ixtisası üzrə müəllim Səbahi Məmməbovunda sinfində məşqul olur, həm pianoçu, həm də skripkaçı kimi bacarıqlarını numayış etdirirlər.

I.Semyonovanın yetirməsi Aytən Hüseynova və K. Səlimzadənin şagirdi Əziz Mürşüdülünün, Tofiq Quliyevin xatirəsinə həsr olunmuş festivalda forteplano duetində ifa etdikləri bəstəkarların mahnları əsasında popurri festivalın yekun konsertində xüsusi qeyd olundu.

Her tədris ilinin sonunda orqan və kamerası musiqi zalında məktəbin hesabat konserti keçirilir. Bu konsertdə şagirdlər həm solo, xor, ansambl nömrələrində, həm də simfonik orkestrin müşayəti ilə çıxış edir, il ərzində qazandıqları nailiyyətləri musiqi ictimaiyyətinə təqdim edirlər. Xüsusilə şagirdlərin

Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri ilə çıxışı onlarda yüksək hazırlıq və məsuliyyət tələb edir. Hər belə bir konsertin arxasında isə gərgin iş prosesi, gündəlik məşqlər dayanır.

Məktəbin şagirdləri dirijorlardan B.Buxin (Sankt-Peterburq), Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənet xadimi Teymur Göyçayev, xalq artisti, professor Rauf Abdullayevin rəhberliyi altında həm xarici ölkə bəstəkarlarının, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının instrumental konsertlərini ifa etmişlər. Uşaqların həvəslə ifa etdikləri əsərlərdən İ.S. Baxın, L.V. Bethovenin, Y.Haydnın, V.A.Motsartın klassik fortepiano konsertləri yanaşı, F. Əmirrov və E.Nəzirovanın «Ərəb mövzuları» əsasında konserti A.Rzayev, G.Səfərəliyevanın konsertləri də çox sevilir. Xüsusi ilə dirijor T.Göyçayevin gənc piannoçularla işləməsi, onların ifaçılıq imkanlarını üzə çıxarmaqla yanaşı, həm də daha ciddi sınaqlara ruhlandırır. Maestro Rauf Abdullayevin rəhberliyi ilə bu il S. Babayeva tərəfindən C.Gersvinin «Rapsodiyasının» və L.Eyvazova (müəllim R.Qasımovaya-Heydərova) tərəfindən L.V.Bethovennin III konsertinin ifası isə musiqisevərlərə əsil töhfə oldu.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, 35 sayılı musiqi məktəbi Bakı şəhər mədəniyyət idarəsinin təşkil etdiyi «Qönçə-2000» musiqi festivalında III dərəcəli diploma layiq görülmüşdür. Bu müvəffəqiyyətin qazanılmasında məktəbin fortepiano müəllimlərilə ya-

naşı, digər ixtisas müəllimlərinin də böyük əməyi vardır.

Bu baxımdan məktəbin xalq çalğı alətləri şöbəsinin fəaliyyəti diqqətə layiqdir. Bu şöbədə tar, kamança, xanəndə, saz, nağara, qanun, qarmon, balaban ixtisasları üzrə bacarıqlı müəllimlər çalışır. Onlardan respublikanın əməkdar müəllimi Ramiz Firudunbəyli, Arif Məhərrəmov, Qüdret Məmmədov (tar), Əlbəndə Əliyev (kamança), Vüsalə Suleymanova (qarmon), və başqalarının adını çəkə bilərik.

İstedadlı, savadlı şagirdlər yetişdirən Əlbəndə Əliyevin kamança sinfində təhsil alan Pervane Əliyeva musiqi qabiliyyətilə seçilir. Kanon sinfi üzrə müəllim Aida Məmmədətgayıyeva bu aləti uşaqlara sevdirdi bilmışdır. Yüksek professional keyfiyyətlərə malik konsertmeyster Dürdanə Axundovanın xalq çalğı alətləri ifaçılarını fortepianoda müşayiət etməsi tədris proqramlarında bəstəkar əsərlərinə daha geniş yer verilməsinə şərait yaratmışdır.

Tarzən Elbrus Məmmədyarov və kamançacı Əlbəndə Əliyev həm də xanəndəlik sinfində konsertmeyster kimi fəaliyət göstərir, festival və müsabiqələrdə çıxış edən məktəbin gənc xanəndələrini böyük məhərətlə müşaiyət edirlər.

Xanəndəlik sinifinin müəllimi, muğam sənətinin gözəl bilicisi, Xan Şuşinski ənənələrinin davamçısı Əlisəfa Hüseynov öz şagirdlərinə də bu ənənələri aşılıyaraq, onlara muğam sənətinin də-



“Qönçə-2000” musiqi festivalının qalibləri – məktəbin xanəndəlik şöbəsinin şagirdlərinin çıxışı.

Sağdan: konsertmeysterlər Ə. Əliyev, E. Məmmədyarov, şagirdlər (oturanlar) R. Sadixov, Z. İbrahimova, (ayaq üstə) C. Rəcəbov, E. Səfərova, A. Gülməmmədova.

rin sırlarını öyrənməyə çalışır. Xüsusilə «Qönçə - 2000» festivalında xanəndəlik sinifinin şagirdlərinin çıxışı uğurlu olmuş, Sadıxov Rəşad I mükafat, Zemfira İbrahimova fəxri diploma layiq görülmüşlər. Gənc muğam ifaçılarının respublika müsabiqəsində Sadıxov Rəşad I mükafat, Rəcəbov Cavid III mükafat qazanmışdır.

Məktəbdə çalışan saz ustası Qəzənfər Tağıyevin də işi təqdirə layiqdir. Onun şagirdlərinə həveslə öyrətdiyi xalqımızın qədim saz-söz sənəti ildən-ilə daha çox diqqəti cəlb edir. Qəzənfər müəllimin həm şer qoşması, həm saz çalıb-oxuması uşaqların bu sənətə marağını artırır. Onun istedadlı şagirdlərində Lamiya Səfərova müəlliminin yolunun layiqli davamçısıdır. Bayramov Toğrul və Təmirov Fariz isə «Qönçə - 2000» festivalında müvəffəqiyyətlə çıxış edərək diploma layiq görülmüşlər.

Musiqi məktəbində direktor Y. Vəliyevin təşəbbüsü ilə yaradılmış xalq çalğı alətləri orkestri də fəaliyyət göstərir. Bu orkestrə təcrübəli mütəxəssis Arif Məhərrəmov rəhbərlik edir. Arif müəllimin məhz uşaqlarla ünsiyyəti, onların diqqətini səfərbər etmək bacarığı, şagirdlərə orkestrdə ifaçılıq vərdişlərini aşılaması gözəl bəhərlər vermişdir. Orkestrlə iş prosesində, həmçinin, xalq çalğı alətləri üzrə ixtisas müəllimlərinin də əməyi az olmamışdır. Orkestrin ilk çıxışı məktəbin bu ilki hesabat konsertində oldu və onun ifasında «Heyrat» zərbi muğamı böyük müvəffəqiyyətlə qarşılandı.

Məktəbdə şagirdlərdən təşkil olunmuş daha bir ansambl fəaliyyət göstərir. Bu, skripkaçılar ansamblıdır. Müəllim Səbuhı Məmmədovun rəhbərlik etdiyi bu ansamblın nümunəvi çıxışları rəğbətlə qarşılanır. Bununla yanaşı, simli alətlər şobəsinin aparıcı müəllimlərindən Yuri Tolbinin və Təranə Hacıyevanın da səmərəli əməyi qeyd olunmalıdır.

35 sayılı musiqi məktəbində 20 ildən artıq bir müddətdə fakultativ bəstəkarlıq sinfi fəaliyyət göstərmışdır. Uzun illər boyu onun rəhbəri məktəbin qocaman müəllimlərindən biri, Q. Qarayevin yetirməsi A.A. Semenkov olmuşdur. Ondan sonra isə bir müddət məktəbdə çalışmış Fərəc Qarayev və Oleq Felzer bəstəkarlıq sinfinin işində yaxından iştirak etmişlər.

Müəyyən bir dövrdə bəstəkarlıq sinfinin fəaliyyəti dayandırılsada, 1996-ci ildə tanınmış bəstəkar, Q. Qarayevin yetirməsi və layiqli davamçısı, maraqlı əsərlərlə musiqi ictimayyətinin diqqətini cəlb etmiş Cəlal Abbasovun əməyi sayəsində fakultativ bəstəkarlıq sinfi öz fəaliyyətini bərpa etmiş, demək olar ki, öz ikinji həyatını yaşamağa başlamışdır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu sinifde məşğul olan şagirdlər sonradan öz peşə marağ-

ını məhz bu sahəye yönəldərək, məktəbi bitirdikdən sonra BMA-nın bəstəkarlıq şobəsinə qəbul olunurlar. Bu da müəllim C. Abbasovun professional səviyyəsinin göstərijsi kimi diqqətə layiq fətdir. Belə ki musiqi məktəbində C. Abbasov sinfinin məzunları Səbinə Əhmədova, Şəhla Abbasova hal-hazırda BMA-nın tələbəlidir. XI sinif şagirdi lazura Eyvazova da bəstəkarlıq şobəsinə daxil olmağa hazırlanır. Bu şagirdlər həmişə konsertlərdə öz əsərləri ilə çıxış edərək hərarətle qarşılanırlar. Fortepiano şobəsinin şagirdi Ülvıyyə Veliyeva da, həmçinin, C. Abbasovun bəstəkarlıq sinfində məşğul olur. 1998-ci ildə R. Behbudov adına Mahnı Teatrında Ülvıyyə öz mahnisi ilə çıxış etmiş və onu bacısı Nərimin müşayiət etmişdir.

2000-ci ildə Cəlal Abbasov Bakı şəhər mədəniyyət idarəsi tərəfindən bəstəkarlıq üzrə yüksək səviyyəli şagirdlər hazırlığına görə fəxri fərmanla təltif edilmişdir.

C. Abbasov məktəbin xor kollektivi ilə de səmərəli əməkdaşlıq edir, xorun repertuarında onun əsərləri əhəmiyyətli yer tutur. Belə ki, məktəb xorunun ifasında C. Abbasovun 6 hissədən ibarət Azərbaycan uşaq folkloru nümunələri əsasında bəstələdiyi «Düzgülər» kantatası «Qönçə - 1998» festivalında səslənmişdir. 2000-ci ildə respublika üzrə keçirilmiş Vətəni tərənnüm edən mahnilar müsabiqəsində «Şəhriyar qəsidi» III mükafata layiq görülmüşdür. «Qönçə - 2000» festivalında isə bəstəkarın «Qönçəyə töhfə» və «Vətən çağırır» mahnıları böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır. Yeri gəlmışkən, məktəbin xorunun fəaliyyətindən bir qədər etrafı danışaq.

Məktəbdəki xor kollektivi yarandığı vaxtdan da çox məhsur olmuşdur. Uzun illər boyu xorun rəhbəri məktəbin məzunlarından biri, hal-hazırda Sankt-Peterburg radio və televiziyası simfonik orkestrin baş dirijoru S.Qorkovenko olmuşdur. Ondan sonra bir neçə xormeyster bu kollektivlə işləmişdir. Onlardan ixtisasca vokalçı olan, məktəbdə həm vokal, həm də xor-dirijorluq şobəsinin müdürü V. Vlasenkonun, məhsur «Atikva» xorunun rəhbəri M.S.Şapiroğun fəaliyyəti məktəbin tarixinin yaddaşalan səhifələrindən olub, indi də xoş təəssuratla xatırlanır.

Son illerde məktəbin xoruna xormeyster Svetlana Qrişəckina başçılıq edir. Xorun repertuarında həm xarici ölkə bəstəkarlarının, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri, həm də xalq mahnı işləmələri mühüm yer tutur.

Xor kollektivinin müxtəlif festivallarda, məktəbin hesabat konsertlərində, ənənəvi bayram konsertlərində müvəffəqiyyətli çıxışları şagirdlərin yüksək hazırlığından xəbər verir. Bu baxımdan «Qönçə-1998 və 2000» festivallarında xorun çıxışı diplomlarla qeyd olunmuşdur. Xor kollekti-

vinin uğurları siyahısında yukarıda qeyd etdiyimiz kimi, 2000-ci ildə « Vətəni tərənnüm edən mahnılar » respublika müsabiqəsində bəstəkar C. Abbasovun « Şəhriyar qəsidi »nın ifası bu müsabiqədə iştirak eden bütün kollektivlər arasında yeganə canlı ifa olmuşdur. «Qönçə-1998»-də isə C. Abbasovun «Düzgülər» kantasi xorun ifasında Azərbaycan Radiosu tərəfindən lente alınaraq, radionun fonduna daxil edilmişdir. «Qönçə-2000»də ifa olunmuş C. Abbasovun «Qönçəyə töhfə » mahnısı da çox bəyənilərək, festivalın yekun konsertində səslənmək hüququ qazanmış və çox hərarətlə qarşılanmışdır.

Şagirdlərin böyük həvəs göstərdikləri fakultativ məşğələ siniflərindən biri vokalıdır. Vokal sinifinin müəllimi Səidə Xudiyeva öz yetirməsi Şəhla Abbasova ilə fəxr edə bilər. Çünkü Şəhla « Qönçə-2000 » festivalında məhz vokalçı kimi diploma layiq görülmüşdür. Hazırda BMA-nın II – kurs tələbəsi kimi, görkəmli müğənni, xalq artisti, professor Xuraman Qasimovanın vokal sinifində təhsil alır.

Güclü səsə, gözəl texnikaya malik bu istedadlı qız musiqi məktəbinin fortepiano şöbəsini (müəllim C. Səfərovanın sinifi) bitirmiş, həm vokal, həm də yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bəstəkarlıq üzrə fakultativ məşğul olmuşdur. Bütün bunlar onun istedadının hərtərəfli inkişafı üçün bünövrə yaratmışdır. Belə ki, bir sıra festivallarda Ş. Abbasova öz əsərlərlə çıxış etmişdir. O cümlədən, «Qönçə – 2000 » festivalında Şəhla öz sonatasının ifasına görə diplom almışdır. Orta ixtisas musiqi məktəbləri arasında keçirilən VIII respublika müsabiqəsində də Ş. Abbasova pianoçu kimi diploma təltif olumuşdur.

BMA-da vokalla yanaşı, Şəhla tanınmış bəstəkar Azər Dadaşovun bəstəkarlıq sinifində məşğul olur. Keçən il bəstəkarlıq şöbəsi tələbələrinin konsertində Şəhla bəstəlediyi əsərləri – sonata və prelyudiyaları pianoçu kimi, romanslarını isə vokalçı kimi ifa edərək, mütəxəssislərin diqqətini cəlb etmiş, müəllimlərinin yüksək rəyini qazanmışdır.

Məktəbin ümidverici vokalçılarından biri də Esmira Rzayevadır. O, T. Quliyevin xatirəsinə həsr olunmuş festivalda gözəl səsi ilə münsflər heyətinin diqqətini cəlb etmişdir.

Göründüyü kimi, musiqi məktəbində şagirdlər bir neçə ixtisasaya yiyələnlər, bu da onların musiqi istedadının hərtərəfli üzə çıxmasına şərait yaratır.

Məktəbdə uşaqların estetik tərbiyəsinə də çox böyük fikir verilir. Bu baxımdan, nəzəriyyə şöbəsinin müəllimlərinin əməyi əvəz olunmazdır.

Hər tətildə Alla Konstantinovna Fyodorovanın şagirdlərini Musiqi mədəniyyəti muzeyinə və

digər muzeylərə aparması onların dünyagörüşlərinin genişləndirilməsinə böyük təsir göstərir. Bununla yanaşı, A.K.Fyodorovanın dünya bəstəkarlarının anadan olduğu tarixləri mühazırələr qeyd etməsi ənənə halını almışdır. «Musiqi entuziastları » klubunun fəaliyyəti də diqqətə layiqdir. Əvvəllər müəllimlərdən L.Y. Kunakovanın və İ. Y. Zininanın, indi isə N. İsmayılovanın rəhbərlik etdiyi bu klubun məşğələlərində xarici ölkə və Azərbaycan bəstəkarlarının tədris proqramına daxil olmayan əsərlərini dinləyirlər. Eyni zamanda, bu məşğələlərdə şagirdlər özləri də bu və ya digər bəstəkarın yaradıcılığı, musiqi cərəyanları haqqında hazırladıqları mülahizələri oxuyur və müzakirə edirlər.

Solfecio, harmoniya, musiqi ədəbiyyatı, musiqi əsərlərinin təhlili kimi fenlərin tədrisində L.Y. Kunakova, İ. Y. Zinina, N. İsmayılova, Z. İskəndərova kimi yüksək ixtisaslı müəllimlər öz bilik və bacarıqlarını əsirgəmirler. Onların eməyi sayəsində hər il məktəbin məzunları qabiliyyət imtahanlarını müvəffəqiyyətlə verərək, Bakı Musiqi Akademiyasına, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinə qəbul olunurlar.

Gənc nəzəriyyə müəllimlərdən Könül Kərimova, Rəna Pənahova, Vəfa Həziyeva da şagirdlərə hərtərəfli biliklər aşılamağa çalışırlar.

Bütün bunlar, əlbəttə ki, 35 sayılı onbirillik musiqi məktəbinin müəllim və şagird kollektivinin yüksək göstəriciləri, nailiyyətləri kimi təqdirəlayıqdır.

Onu da deyək ki, məktəb 1980-ci illerde itirdiyi orta-ixtisas musiqi məktəbi statusunun bərpa etmek uğrunda əzmələ çalışır. İnanıraq ki, məktəb tam layiq olduğu bu statusu bu günkü fəaliyyəti ilə, müstəqil respublikamızın musiqi mədəniyyətinin yüksəldilməsi naməne eməyini əsirgəməyən, Azərbaycan İncəsənətini irəli apara biləcək professional musiqiçilərin hazırlanmasını özünün vətəndaşlıq borcu hesab edən müəllim kollektivinin səyi ile qazanacaqdır.

Azərbaycan professional musiqi təhsilinin beşiyi başında duran-şəxslərdən biri olmuş G.G. Şaroyevin adını daşıyan məktəbin yarandığı dövründən bu günə kimi məhz professional milli musiqiçi kadrların yetişdirilməsində böyük xidmətləri vardır. İller boyu onun məzunlarının adı respublikamızın qabaqcıl mədəniyyət xadimləri sırasında, Bakı Musiqi Akademiyasının tələbə və müəllim kollektivinin ön cərgəsində çəkilir, həminin, onların xoş sorağı xarici ölkələrdən gəlir. Əminlik ki, bu gün G.G. Şaroyevin musiqi təhsili sahəsindəki ənənələrini yaşadan və inkişaf etdirən məktəb nümunəvi bir musiqi təhsili ocağına çevrilərək, bu ənənələri gələcək nəsillərə çatdıracaq.

MUĞAM JANRININ TƏDRİSİ PROBLEMLƏRİ

Arif ƏSƏDULLAYEV

Professional Azərbaycan musiqisinin banisi Üz. Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqinin əsasları»ndan qidalanan bəstəkar və nəzəriyyəçilərimiz muğam sənətinin çox qədim tarixə, Şumer dövrünə qədər uzanan yola malik olduğunu artıq sübut ediblər. Son illər muğam elminə olan maraq, mənəvi dəyərlərimizin əlçatmaz zirvədə olduğunu bir daha ictimaiyyət qarşısında nümayiş etdirdi.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin və xalq incəsənətinin görkəmli ifaçıları (sazəndə və xanəndələr) bu ənənələri nəsildən-nəsilə yaşadaraq böyük və zəngin bir irs yaratmışlar. Klassik musiqiçilərin təcrübə və yaradıcılıq ırsını yalnız not və səsyazma sayesində öyrənib araşdırmaq XX əsrde mümkün olduğu üçün bu əsri Azərbaycanda musiqiçünaslıq elminin inkişaf dövrü adlandırsaq heç də yanılmarıq.

Azərbaycan xalq musiqisinin əsas sahələrindən biri sayılın müğamların əvvəllər səkkiz, sonralar on, daha sonralar isə on iki olmasını iddia edən alımlar hazırda müğamların sayını regionlarla (müxtəlif ölkələrlə) əlaqələndirirlər. Bu da bir həqiqətdir ki, Azərbaycanda muğam adlandırılın bu şifahi ən ənənəli xalq musiqisini Şərq ölkələrində makom, makam, dəstgah, raqa, nuba adlandırırlar. Artıq bütün Şərqdə və eləcə də dönyanın bir çox ölkələrində mövcud olan şifahi ənənəli xalq musiqisinin (muğam, makam, makam, dəstgah, raqa, nuba) bir ananın övladı olması hamiya bəlliidir. Etiraf etmək lazımdır ki, artıq şifahi ən ənənəli xalq musiqisi əslərlə bundan öncə xalqlar tərefindən özəlləşdirilib və xalqın mənəvi varlığına çevrilmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bugünkü Azərbaycan müğamları dönyanın bütün ölkələrində yaşamaqda olan şifahi ənənəli xalq musiqisinin yüksək inkişaf yolu keçmiş, zənginləşmiş xüsusi forma və özünəməxsus program (yüksek səviyyəli, sivil) qazanmış aparıcı bir janrdır. Şifahi ənənəli Azərbaycan xalq musiqisini tələbələrə öyrədən «Muğam» dərsi «Bəstəkarlıq», «Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi» kafedrallarında təhsil alan öyrəncilər üçün çox vacib, həm də məsuliyyətli bir fənnidir.

Əvvəla, bu fənni bilən tədris programında göstərilən bütün şöbə və guşələri hər hansı bir xalq çalğı alətində özü də professional səviyyədə ifa edə bilən, lazım gələrsə tədris olunan müğamı fortepiyano da çala bilən təcrübəli müəllimlər aparmalıdır. Onu da qeyd etmək istərdim ki, son illərdə Üzeyir bəy Hacıbəyov

adına Bakı Musiqi Akademiyasının sənətşünaslıq doktorları E. Babayevin, R. Zöhrabovun, R. İmraninin və başqalarının bu sahəde yazdıqları elmi əsərlər müəllim və tələbələr üçün əvəzsiz bir töhrədir. Azərbaycan xalq musiqisinin yaradıcıları olan musiqi ifaçıları və xanəndələri, hələ b.e.əvvəlki minilliklərdə musiqi mədəniyyətimizi bütün Şərqə, daha doğrusu, dünyaya yamyışlar. Müğamlarımızın qorunub saxlanılmasında və inkişaf etdirilməsində hər bir ifaçının özünəməxsus zəhməti olmuşdur. Bu baxımdan xanəndələrdən Cabbar Qaryabdioglunun (1861-1944), Seyid Şuşinskiyin (1889-1965), Zülfü Adigözelovun (1898-1963), tarzənlərdən Mirzə Fərəc Rzayevin (1847-1927), Mənsur Mensurovun (1887-1967), Əhməd Bakıxanovun (1892-1973) və son illərdə Kamil Əhmədovun (1920-1998), eləcə də gözəl xanəndə-müəllim Nəriman Əliyevin (1930-1998) müğam sənətinin qorunub saxlanılmasında və tədris olunmasında gördükleri əvəzsiz xidmətlər diqqətəlayiqdir. (Onu da deməyi özümə borc bilirəm ki, bu gün bütün müğam ifaçıları və xanəndələri kimi mən də məhz adları çəkilən insanlara – sənet fədailərinə minnətdaram, onların ruhları qarşısında baş əyirəm).

Muğam sənətini yaradan, inkişaf etdirən, bu günümüzə qədər yaşıdan sənətçilərin xidmətlərindən birini açıqlamaq istərdim: «Rast» müğamı bütün Şərq ölkələrində (istər müsəlman, istər də başqa dinə mənsub olsun) özünə «vətən» qazanmışdır. Ən maraqlı odur ki, «Rast» özüne çox geniş və maraqlı bir ailə yaratmışdır. Əgər «Rast»-KİÇİK OKTAVANIN SOL SƏSİNİ (səslənir kiçik oktavanın fadiyez səsi) özüne dayaq nöqtəsi yaratmışsa, «Mahur hindı» rastdan xalis kvarta (X.4) yüksək, birinci oktavanın DO səsini (səslənir kiçik oktavanın si səsi), «Orta Mahur» istinad pərdəsi «Mahur hindı»-dən xalis kvarta (X.4) ZİL FA SƏSİNİ (səslərin birinci oktavanın mi səsi), «Bayati-Qacar» isə özüne söykənəcək – tonika (şöbə və guşələrin ana nöqtəsi) «Orta Mahur»dan xalis kvarta (X.4.) daha ZİL SI-BEMOL SƏSİNİ (səslənir birinci oktavanın IUA səsi) «seçmişdir». «Rast» + 2,5t = «Mahur Hindı» + 2,5t = «Orta Mahur» + 2,5t = «Bayati Qacar» + 2,5t = «Düğah».

Yuxarıda göründüyü kimi, «Düğah» müğamı «Bayati Qacar»dan xalis kvarta (X.4.) ZİL SƏSLƏNMƏLİ olardı (ikinci oktavanın MI BEMOL, səslənir ikinci oktavanın RE səsi). Lakin düğah bir oktava BƏM (birinci oktavanın MI BEMOL – səslənir birinci oktavanın RE səsi) çalınır-oxunur. Buradan BƏL qənaətə gəlmək olar ki, «Düğah» dəstgah şəklində istinad etdiyi pərdədə deyil, bir oktava BƏMDE ifa olunub. (ikinci oktavanın MI BEMOL – səslənir ikinci oktavanın RE səsi xanəndə ifaçılığından çox uzaqdır). Bu pərdə də (səs) «Şur» dəstgah-

hına (ladına) aid olduğu üçün (bayati türk pərdəsi), burada «Dügah» dəstgah şəklində deyil, şöbə şəklində ifa olunub («Bayati türkdən» sonra) və eyni zamanda Rast ladı ilə Şur ladı arasında keçid rolunu oynayıb. Elə həmin səbəbdən də «Dügah» müğamı «Bayati Qaçar» kökündə (birinci oktavanın si bemol – səslənir birinci oktavanın lya səsi) dəstgah şəklində ifa olunub və haqlı olaraq Üzeyir Hacıbeyovun təşkil etdiyi xüsusi müğam şurası tərəfindən çıxarılan qərara əsasən dügah şöbə kimi ifa olunmağa və tədris programına daxil edilib. Hal-hazırda dügah «Bayati Qacar» dəstgahının (vocal-instrumental yaxud instrumental) tərkibində «zəmin xaradan» sonra ifa olunur. Ola bilsin ki, bəzi ifaçılar keçmiş zamanlarda (buna bənzər hadisələr indi də təsadüf olunur) «Bayati Qacar» ifa edib, adına «Dügah» deyiblər. Bu ifaçıların səhlənkarlığı üzündən təkrar olunub.

Hal-hazırda «Rast» müğam ayləsinə aid olan kiçik həsmli «Qatar» müğamı da mövcuddur. «Qatar» müğamı «Mahur hindı» dəstgahının bir şöbəsi olaraq, sonralar kiçik həsmli dəstgah şəklində (XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllerindən) ifa olunmağa başlamışdır (müğamin ən parlaq ifaçısı Cabbar Qaryagdi oğlu olmuşdur). Öz kökünü «Mahur hindı»dən alan «Qatar» müğamı rast ladına əsaslanır. «Qatar» müğamının kökündə ifa olunan özünəməxsus «Çoban bayati»sı var ki, bu gün Azərbaycanda mövcud yeganə müğam – bayatıdır. Azərbaycanda çox geniş yayılmış və xalq tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanan «Herati» (Heyratı) zərbi müğamı «Rast» müğam ayləsinə mənsubdur. «Herati» zərbi müğamı da, «Qatar» dəstgahı kimi «Mahur hindı» müğamının kökündə ifa olunur (Əraq – pəncəgah şöbələrinin intonasiyaları əsasında).

Müğam sənəti özünəməxsus improvisə xüsusiyyətinə malikdir. Bildiyimiz kimi, hər bir xanəndənin və ya sazəndənin ayrı-ayrılıqlı ifaçılıq sərgisi var. Bu baxımdan bir neçə müğam ifaçısının yaradıcılığına nəzər salaq.

Cabbar Qaryagdi oğlu gözəl, şaqraq zəngüləyə, geniş nəfəsə, yüksək duyuma, aydın yaradıcılıq qabiliyyətinə, dincəyicinin zövqünü oxşaya bilən, musiqi mədəniyyətimizin inkişafı namənə əlin-dən galəni əsirgəməyən və nəhayət, iki oktava yarımlı səs diapazonuna malik nadir bir xanəndə idi. Onun ifasında zil registrdə oxunan müğamlar daha cazibəli və təsirli səslənir. «Şur», «Rast» kimi dəstgahların mayələrini oxumaq onun səsinin xüsusiyyətinə müvafiq olmadığı üçün Cabbar əmi (onun bütün xalq, musiqi ifaçıları və xanəndələri belə adlandırlar) «Şur»u simayı-şəms (mayedən bir oktava zil) pərdəsindən, «Rast»ı isə əraq pərdəsindən (birinci oktavanın sol səsindən səslənir - birinci oktavanın fa diyez səsi) başlayardı.

Mənim eşitdiklərimə qörə, «Bayati Kurd» müğamının bayati əcəm şobəsində ikinci dəfə bayati kurd pərdəsi oxuyardı. Cabbar Qaryagdi oğlunun həyat və yaradıcılığı haqqında F. Şu-

şinskinin «Azərbaycan xalq musiqiçiləri» kitabında maraqlı yazılarla tanış olmaq məslehət görülür.

Azərbaycan xanəndələri içərsində çox nadir ifaçılar olub ki, bütün müğamları eyni şövq ilə, eyni təravətlə, yüksək savada malik və heç bir xanəndədə təkrarı hiss olunmayan ifaçılıq qeyrətini (A.Ə.), özünəməxsus yaradıcılıq hissəti, yüksək xeyriyyəçilik ürəyini bizlərə qoyub gedib. Seyid Şuşinskiyin yüksək ifaçılıq mədəniyyəti ilə ifa etdiyi müğamlar və ya zərbi müğamlar (səs yazıları) bu gün müğam sevənlər və xalq musiqisi ilə musiqişunaslıq elmini daha da zənginləşdirən alımlarımız üçün çox dəyərli bir istinad mərkəzidir. Ağanın (xalq musiqi ifaçıları-xanəndələr, eləcə də xalq kütłələri arasında Seyid Şuşinskiyə həm seyid olduğu üçün, həm də yüksək hörmət əlaməti olaraq «Ağa» deyə müraciət olunurdu) ifasında müğamlar istər «Çahargah», «Orta Mahur», «Şur», «Bayati Şiraz», istərsə də zərbi müğamlar «Arazlari», «Mani», «Herati», «Ovşarı» və s. təkrar olunmayan ustalıqla dinləyi-ciyə çatdırırlı.

Helə Ağanın 19 yaşı (1908-ci il, Şuşa şəhəri, «Yay klubu») olarkən onun ecazkar səsinin, fitri istedadının və hədsiz ustalığının şahidi olan Cabbar Qaryagdi oğlu sehnəyə çıxıb Seyidi bağrina basaraq gözleri yaşarmış halda «Camaat! İndi mən ölsəm də, daha gəmim yoxdur, çünki məndən sonra Seyid vardır» demişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Seyid Şuşinskiyin müğam ifaçılıq məktəbinin davamçısı, gözəl pedaqqoq Nəriman Əliyev uzun illər Ağanın işini davam etdirmişdir (1963-1998).

Zülfü Adıgözəlov deyəndə mənim qulaqlarım sanki «Rast», «Zəbul seqah» müğamlarını, xüsusən «Fars Şikəstəsi»ni eşidir. Şifahi ənənəli xalq musiqisinin ifaçılarını adətən iki hissəyə böülürlər: zil-xan və pəsxan xanəndələr. Zülfü müəllim pəsxan xanəndə idi. Buna baxmayaraq, deyilənlərə görə vaxtı ilə Zülfü əmi «Orta Mahur» ifa edib. Zülfü Adıgözəlovun şirin, aydın və təmiz diksiyası, çox təsirli ifa tərzi, oxuduğu müğamin təkrar olunmayan hissəti, ürək yanığı ilə ifa etməsi, şöbələr arasında xalq mahnılarını və təsnifləri böyük yaradıcılıq məharəti ilə oxuması XX əsr Azərbaycan müğam ifaçılığı tarixində bənzərsiz bir obraz yaradıb.

Instrumental müğam ifaçılığından söz açar-kən tarzən Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, kamancاقalan Şəfiqə Eyvazova sənətindən danışmaq yerinə düşərdi.

Hacı Məmmədov müğamları çox böyük ifaçılıq texnikası ilə ifa edən özündən əvvəl yaşayış-yaratmış tarçalanları təkrarlamayan, yeni ifaçılıq məktəbi yaranan solist idi. Instrumental müğamlarımızın yaşamasında Hacı Məmmədovun xidmətləri hədsizdir. Onun ifasında «Orta Mahur», «Çoban bayati» və bir çox xalq melodiyaları bü gün də dincəyicilərin yaddaşında yaşayır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Hacı Məmmədov bir sıra Azərbaycan,

Rus, Avropa bəstəkarlarının əsərlərini ilk dəfə tarada yüksək səviyyədə ifa etmişdir. Bu da sevindirici haldır ki, Bakı şəhər mədəniyyət idarəsi xalq artisti Hacı Məmmədovun xatirəsini əziz tutaraq, Bakı şəhərində iki ildən bir gənc ifaçılar arasında Hacı Məmmədov adına müsabiqə keçirir. Əhsən Dadaşov bəstəkar qələbli, Azərbaycan müğamlarını gözəl bilən, xanəndələri müşayiət edərkən onun daxili imkanlarını üzə çıxarmağı bacaran, Şərq musiqisi-ni dərindən mənimsemış, lakin Şərq musiqisi ilə Azərbaycan müğamlarının sintezini yaratmamış, əksinə müğamlarımızı yeni-yeni çalarlarla, musiqi frazaları ilə zənginləşdirmiş, çox geniş dünya görüşünə, misilsiz musiqi zövqünə malik sənətkardır. İfaçılıq mədəniyyətimizin tarixində ilk dəfə Hacı Xanməmmədovun tar ile orkestr üçün bestələdiyi «Bir sayılı Kosert»i Əhsən Dadaşova həsr edilmiş və bu «Konsert»in ilk ifaçısı Əhsən (1924-1976) müəllim olmuşdur. Təkrarsız musiqi duyumuna malik olan Əhsən Dadaşovun gərgin zəhməti nəticəsində Qədir Rüstəmov kimi onlarda xanəndə və ifaçı xalq

musiqimizin adını yüksəklərə qaldırıb, yaşatmadır.

Şəfiqə Eyvazova kamançaçalanlar arasında yeganə ifaçı qadındır ki, istər özündən əvvəl yaşıyıb-yaratmış instrumental ifaçıları, istərsə də müasirlərini təqlid etməmişdir. O, özüne məxsus ifaçılıq ənənəsini yaratmış, ardınca yüzlərlə qızlara bu sənəti sevdirmişdir. Sonsuz musiqi duyumuna malik olan Şəfiqə xanım öz ifası ilə sübüt etdi ki, kamança çalmaq ancaq kişilərə məxsus deyil. İfaçılıq sənətinə özünəməxsus tələbkarlıqla yanaşan Şəfiqə Eyvazova «musiqiçinin qadın-kışı yoxdur» deyir. Yüksək ifaçılıq texnikasına, musiqi mədəniyyətinə malik olan Ş. Eyvazova dünyadan müxtəlif ölkələrdə xalq musiqimizi, Azərbaycan müğamlarını uzun illərdir ki, təbliğ etməkdədir.

Üzeyir Hacıbəyov adına BMA-nın professoru, respublikanın xalq artisti Şəfiqə Eyvazovanın yetirmələri bu gün musiqimizin inkişafı üçün əllərindən gələni əsirgəmirlər.

HEKAYƏTLİ MUSIQİ LÜĞƏTİ

(ardı)

Sevda ƏLİQİZİ

HOMOFON - Homofon - harmonik musiqidə isə imitasiyadan nadir hallarda istifadə edilir.

IMPRESSIONİZM - XIX əsrin sonunda Avropa ölkəlerinin mədəniyyətində yaranmış bədii cərəyanıdır. İlk dəfə təsviri sənətdə (rəngkarlıqla) yaranan bu cərəyanın nümayəndələrinin (fransız rəssamları K. Mone, K. Pissarro, O. Renuar və b.) yeni yaradıcılıq üslubu XX əsrin əvvəllərində tədricən digər incəsənət növlərinə də sirayət etdi.

Impresionistlər etraf mühiti dərk edərək, onun xırda təzahürlerindən aldıqları ani təəssüratları əks etdirmək üçün xüsusi bədii ifadə vasitələrindən istifadə edirdilər. Fransız rəssamı K. Mone öz əsəri ni məhz «Impression» («Təəssürat») adlandırmışdı.

Musiqi incəsənətində impressionizmin ən parlaq nümayəndələrindən biri fransız bəstəkarı K. Debüssi olmuşdur. Impressionizm xüsusiyyətləri həmcinin digər fransız bəstəkarlarının - M. Ravel, P. Dyuka, ispan M. De Falya və b. yaradıcılığında öz bədii əksini tapmışdır.

IMPROVİZASIYA - Latin sözü olan «improvisus» - «gözlənilmədən», «qəfil» mənasında işlənilir. Musiqidə «improvizə etmə» dedikdə, önce ha-

IMITASIYA - Latin sözü olan «imitatio» - «təqlid etmə» deməkdir. İncəsənətdə, eləcə də adı həyatda imitasiyaya tez-tez rast gəlmək olar. Demək olar ki, hər bir insan başqa girişinin danışq tərzini, hərəkət və mimikalarını, eləcə də quşların və heyvanların səsini təqlid edə bilər. Bəzi incəsənət növlərində - teatrda, kinoda, radio və televiziyada tamaşalarında adətən, yağışın sesini, küləyin viylitşini, dənizin uğultusunu təqlid etmək (bənzətmək) lazımlı gelir.

Musiqidə isə «imitasiya» xüsusi bədii üsuldur. Melodiyanın eynilə başqa bir səsda və ya aletdə təkrar səslənməsinə «imitasiya» deyilir. İmitasiyadan, adətən, polifonik yazı üslubunda geniş istifadə edilir. Məsələn; İ. S. Baxın fuqalarına nəzər salsaq, görərik ki, fuqa birsəsli melodiya ilə başlanır. Birinci səsədə keçən bu melodiya sonra başqa yüksəklikdə - ikinci səsədə təkrarlanır. Daha sonra isə üçüncü səsədə və s. səslənir.

İmitasiya polifonik musiqidə səslərin həm-həngili üçün istifadə olunan ən əsas yazı üsuludur.

zırlıq görmədən, bədahətən bəstələnmiş yeni əsərin birbaşa tamaşaçıların gözü önünde ifa edilməsi nəzərdə tutulur.

Orta əsrlərdə improvisə etmə sənəti çox geniş yayılmışdı. Konsertdə çıxış edən hər bir musiqiçi tamaşaçıların təklif etdiyi müəyyən forma (varasiya, fuqa, sonata və s.) və mövzü (melodiya) əsasında improvisə etməyi bacarmalı idi.

Musiqi tarixindən maraqlı bir hadisəni nəql etmək istərdik. XVII-XVIII əsrlərdə ifaçılar arasında yarışlar təşkil edildi. 1717-ci ildə Dresden şəhərində təşkil edilmiş bu yarışa o dövrə məşhur fransız organ və klavesin çalani, bəstəkar Lui Marşan və hələ heç kəsin tanımadığı alman musiqiçisi Johann Sebastian Bax dəvət olunmuşdular. Yarışdan bir gün əvvəl İ. S. Bax öz rəqibinin ifasını dinləyir və onun ifa etdiyi improvisasiyanı olduğu kimi, hətta daha böyük ustalıqla təkrar edir. Dahi improvisator olan İ. S. Baxın qarşısında aciz qalacağının başa düşən fransız musiqiçisi yarışdan imtina etməyi qərara alır.

Dahi Avstriya bəstəkarı Motsart hələ kiçik yaşılarından müxtəlif Avropa şəhərlərində konsertlər verir, tamaşaçıların təklif etdiyi mövzuları improvisə edirdi.

Bethoven, eləcə də o dövrün digər bəstəkarları gözəl improvisator olmuşlar. Dahi italyan skripkaçısı və bəstəkarı Nikkolo Paqanini məşhur improvisator imiş və öz improvisasiyalarını heç zaman təkrar çalmamışdır. Müasirlərinin söylədiyinə görə, onun ən kamil əsərləri bəlkə də, hamiya məlum olan və çap olunmuş əsərləri deyil, məhz improvisasiyaları olmuşlar.

Müasir dövrə improvisasiyadan caz musiqisi sahəsində və organ ifaçılığında geniş istifadə edilir.

Azərbaycanda improvisənin inkişaf yolu, istiqaməti öz kökü etibarilə xalq musiqisinə bağlıdır. Aşıq yaradıcılığında, müğam dəstgahlarının ifasında improvisə etmə ən vacib şərtlərdən biridir. Lakin xanəndə və ya sazəndələr improvisəni müəyyən qaydalar çerçivəsində aparmalıdırular.

İmprovizə etmə şer sənətinin de əsas ifadə xüsusiyyətlərindən biridir. Xalq yaradıcılığında, xüsusiylə, aşıq sənətinin (deyişmə, bağlama, qıflıbənd, hərbə-zorba və s.) şer formalarında improvisə etmə məqamı əsas yer tutur.

INVENSİYA - latin sözü «inventio» - «kəşf etmək» demekdir. Dahi alman bəstəkarı İ. S. Bax öz şagirdləri üçün xüsusi olaraq yazdığı polifonik pyeslərini belə adlandırmışdır.

Bu pyeslər çətin polifonik əsərləri, əsasən fuqalari ifa etmək üçün nəzərdə tutulmuş xüsusi çalışmalar idi. İnvesiyalar yalnız yüksək ifaçılıq bacarığı əldə etmək üçün deyil, həmcinin musiqiçilərin polifonik üslubda melodiyalar bəstələmək qabiliyyətini inkişaf etdirmək üçün çox gərəkli çalışmalar idi.

İ. S. Bax 15 ikisəsli, 15 üçsəsli invensiya yazımışdır. Üçsəsli invensiyalarını o, «simfoniya» (yunanca - «razılıq», «həməhənglik») adlandırmışdır.

Baxın invensiyaları hal hazırda uşaq musiqi məktəblərinin tədris programında geniş istifadə edilir.

INTERVAL - Latin sözü olan «intervallum» - «məsafə» mənasında işlənir. Gündəlik həyatda bu sözlə tez-tez rastlaşıraq: «Avtobuslar arasındaki interval 15 dəqiqədir». Yəni, sərnişin avtobuslarının hər 15 dəqiqədən bir gəlməsi nəzərdə tutulur.

Muisqidə də interval məsafə mənasında işlənir. Lakin burada zaman deyil, iki səs yüksəkliyi arasındakı məsafə kimi anlaşıılır. Intervalın alt səsi onun əsası, üst səsi isə onun zirvəsi adlanır. Intervalın əsası və zirvəsi arasındaki məsafə pillə sayına görə müəyyənləşdirilir və latınca belə adlandırılır: prima (1), sekunda(2), tersiya (3), kvarta (4), kvinta (5), seksta (6), septima (7), oktava (8). Oktava çərçivəsini aşmayan bütün intervallar sadə intervallarıdır. Oktava çərçivəsindən geniş intervallara isə mürəkkəb intervallar deyilir. Mürəkkəb intervallar xalis oktavanın sadə intervallarla birləşməsindən əmələ gəlir. Məsələn, nona (oktava + sekunda), detsima (oktava + tersiya), tersdetsima (oktava + kvarta) və s.

Bütün intervallar keyfiyyət ölçüsünə görə bir-birindən fərqlənirlər: xalis, böyük, kiçik, artırılmış, əskildilmiş, iki dəfə artırılmış, iki dəfə əskildilmiş. Verilmiş hər hansı bir intervalın keyfiyyət ölçüsü onun tərkibindəki tonların və yarımların sayı əsasında müəyyənləşdirilir.

Səslənmə xüsusiyyətlərə görə intervallar iki cür olur: harmonik və melodik.

INTERMEDİYA - Latin sözü «intermedia» - orta, aralıq mövqə bildirir. Teatr tamaşalarında fasilə zamanı ifa edilən kiçik pyeslərə (tamaşalar) intermediya deyilir. Əvvəller dramatik teatrda və opera teatrında intermediyalar geniş yayılmışdır. Daha sonra bu kiçik tamaşalar - intermediyalar əsasında yeni komik opera janrı yarandı. İlk əvvəl bu operalar müstəqil olmayıb, yalnız ciddi opera janrı - opera-seriyanın pərdələri arasındaki antraktılarda səslənirdi.

Intermediya polifonik pyeslərdə (fuqalarda) mövzunun iki ardıcıl səslənmələri arasındaki hissəcik kimi də anlaşıılır. Intermediyanın bu anlamı onu interlüdiya sözü ilə yaxınlaşdırır. Belə ki, interlüdiya iri həcmli əsərlərin hissələri arasında səslənən kiçik pyeslərdən ibarət olub, bağlayıcı vəzifəsi tutur.

Bu sözlə kökü eyni olan başqa bir termin - «intermetso», (italyanca «intermezzo» - fasilə, antrakt) iri həcmli silsilə əsərlərin hissələri arasında səslənən kiçik pyeslərdən ibarətdir.

INTERPRETASIYA - musiqi əsərinin ifaçı tərefindən özünəməxsus tərzdə təfsir edilməsinə deyilir. Latin sözü olan «interpretatio» - «izah etmək», «şərh etmək» kimi anlaşıılır.

Diger incəsənət növlərində fərqli olaraq musiqi yaradıcılığında bilavasitə ifaçıya böyük ehtiyac var. Çünkü əsərin not yazılısı mehz ifaçı tərefindən şərh edilərək tamaşaçıya çatdırılır. Hətta A. Rubinsteyn demişdir ki, «ifa etmə - ikinci yaradıcılıq prosesidir». Həqiqətən, ifaçının dünyagörüşü, daxili mədəniyyəti, professional hazırlığı nə dərəcədə yüksək

səviyyədədirse, əsərin təfsiri də o qədər keyfiyyətli olacaq.

İFAÇI - pianoçu, diricor, solist-müğənni və b. - bestekarın öz əseri ilə dinleyəcılara qatdırmaq istədiyi əhval-ruhiyyəni, ideya və düşüncələri eks etdirməyə çalışır.

INTRODUKSİYA - «Introductio» - Latınca «giriş» mənası daşıyır. Teatr tamaşalarının, oratoriya və ya kantataların evvelində müqəddimə kimi səslənən orkestr pyeslərinə introduksiya deyilir. Bəzi operaların evvelində verilen xor səhnələri və ya vokal ansambları da introduksiya adlandırılır. Məsələn; M. İ. Qlinka «İvan Susanin» və «Ruslan və Lüdmila» operalarının başlangıç səhnələrini introduksiya adlandırmışdır.

- J -

JANR - Ədəbiyyatda, musiqidə və digər incəsənət sahələrində müxtəlif əsər növləri tarixən inşətər təpib formalaşmışdır. Məsələn; ədəbiyyatda - roman, povest, hekayə; poeziya - poema, sonet, ballada; təsviri sənətdə - peyzaj, portret, naturmort; musiqidə - opera, balet, simfoniya və s. Bu əsərlərin hər biri öz forma, mövzü müxtəlifliyi, ifade vasitələri və digər əlamətləri ilə bir-birində fərqlənir. Sənət əsərlərinin belə fərqlənməsi janr bölgüsündə öz əksini tapmışdır. Fransız sözü «genre» - «növ», «tərz» kimi tərcümə edilir.

Musiqi əsərlərini bir neçə əsas janrlara bölmək olar: simfonik, opera, kamera, vokal və s. Bu terminin daha geniş mənada tətbiqi rəngarəng janr təsnifatı yaradır. Məsələn; simfonik janrda - simfoniya, simfonik poema, süita, simfonik muğam və s.; opera janrında - lirik opera, komik opera, epik opera və s.; vokal janrında - mahni, romans, ballada və s. janr müxtəlifliyi yaranmışdır.

- K -

KADENSIYA - instrumental konsertlərin (fortepiano, violonçel, skripka üçün) birinci hissəsində virtuoza passaclardan ibarət geniş solo-improvizasiyadır. Burada solo alətin texniki imkanları qabarlıq şəkildə göstərilir. XVIII əsrde kadensiya nota yazılmışdır. Hər bir ifaçı kadensiyanı özü «bestəleyir», öz texniki ustalığını və improvisasiya qabiliyyətini nümayiş etdirirdi. İlk dəfə L. Beethoven 1809-cu ildə V fortepiano konsertinin notunda solo-kadensiyanı yazmışdır. Sonralar digər bestekarlar da kadensiyanı yazılı şəkildə göstərməyə başladılar.

«Kadensiya» sözü (italyanca - «kadenza») - «sonluq» mənasında işlənərək, həmçinin kiçik musiqi episodunun, melodik və harmonik dönmələrin tamamlanmasını bildirir. Bu məqsədə, çox zaman kökü eyni olan «kadans» termini işlədirilir.

KAMERA MUSIQİSİ - XVI əsrə hələ iri konsert zallarının, filarmoniyaların olmadığı bir dövrde instrumental musiqi və kiçik vokal əsərləri musiqi hevəskərlərinin evlərində ifa edilirdi. Bu konsertlərdə adətən, klavesinin müşayiəti ilə skripka, violon-

çel, hoboy və b. solo alətləri çalınır. Bestekarlar belə musiqi yiğincələri üçün kiçik həcmli əsərlər - sonata, trio, kvartet, romans və s. yazırlar.

«Kamera musiqisi» anlayışı (italyanca «camera» - «otaq» deməkdir) elə o zamanlardan mövcüb olub, böyük konsert zallarında və ya kilsədə deyil, məhz kiçik salonlarda ifa olunan musiqi anıları kimi formalaşmağa başlamışdır. Tədricən, kamera musiqisi salonlardan kənara çıxaraq iri konsert zallarında ifa edilmişdir. Lakin «kamera» anları yenə də saxlanılmışdır. Hal-hazırda kamera musiqisi konsertləri simfoniya və oratoriyaların ifa edildiyi iri konsert zallarında deyil, nisbetən kiçik həcmli xüsusi kamera musiqisi salonlarında keçirilir.

KAMANÇA - Azərbaycanda yaranan qədim simli musiqi aletidir. Qədim kamança yalnız bir simli olub, uzun qoldan və aysıcıdan ibarət idi. Üç simli kamançanın tarixi isə XVII əsrənə məlumudur. Müasir dövrə 4 simli kamançadan istifadə edilir.



Kamançanın uzunluğu 650-900 mm olub, tut və yaxud qoz ağacından hazırlanır. Gövdəsinin açıq hissəsinə baliq dərisindən pərdə çekilir. Kamançanın qolu dairəvi və pərdəsizdir. Qolun aşağı qurtaracağına mil vurulur. Bu mil bütün gövdənin içərisindən keçərək ayaq kimi kənara çıxıb alətin söykənəcəyinə xidmet edir. Kamança çox vaxt sümükle və sedəfə bezədir. Onun üzerindeki xərək çəp qoyularaq simlərin düzgün və rəvan səslənməsinə kömək edir. Əvvəller kamançanın təlli damarlı simlərdən ibarət olmuşdur. Sonralar isə damarlı simlər metal simlərlə əvəz edilmişdir.

KAMANÇA KAMANLA - hər tərəfdən uclarına çox sayıda at tükü bağlanmış azca əyri çubuqla çalınır.

Müasir kamançanın diapazonu kiçik oktavanın «iya» səsindən II oktavanın «mi» və ya «sol» səsinədək davam edir. Müasir kamançanın simləri xalis kvarta və kvinta üzrə köklənir.

Kamança Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestrlərində özüne həm solo, həm də müşayiətçi kimi läyiqli yer tutmuşdur. Milli musiqi yaradıcılığında kamança məşhur sazandalar «üçlüyü»ne (tar, kamança, qaval) daxil olan alətlərdən biri kimi muğam ifaçılığında əvəzsizdir. Son dərəcə təsirli, məlahətli tembrli kamançanın ifasında Azərbaycan bestekarlarının lirik mahnları və pyesləri, eləcə də klassik Avropa musiqi nümunələri, çox ifadəli səslənir.

KAMERTON - Adətən poladdan hazırlanan, iki-dilli uzun çəngələ bənzər xüsusi cihazdır. Kamertondan (almanca «kammer» - otaq, «ton» - səs) musiqi alətlərinin dəqiq köklənməsində və a capella xor oxunuşunda istifadə edilir. Adətən, kamerton

ton birinci oktavanın «lya» notunu səsləndirir.

KANON - Yunan sözü olan «kanon» - «qayda-qanun», «nümunə» deməkdir. Əsas polifonik yazı üsullarından biri olan kanon imitasiyaya əsaslanır. Kanonda bütün səslər növbə ilə eyni bir melodiyani tekrar edir. Hər yeni səs özündə əvvəlki səse nisbətən bir qədər «gecikir» və melodiyani ciddi şəkildə dəyişilmədən tekrarlayır. Kanonun xüsusi bir növü sonsuz kanondur. Burada melodiyanın sonuncu dəfə səslənməsindən sonra yenidən əvvələ qayıdır və sonsuz sayda tekrarlana bilir.

Kanon, əsasən, mürəkkəb polifonik əsərlərdə (fuqada) geniş tətbiq edilir. Bundan başqa kanon kiçik həcmli müstəqil pyes kimi, və yaxud iri musiqi əsərinin bir epizodu kimi işlənə bilər. Məsələn; M. Qlinkanın «Ruslan və Lüdmila» operasından I pərdədəki kvartet; P. Çaykovskinin «Yevgeni Onegin» operasından V şəkildən Onegin ilə Lenskinin dueti kanon formasında yazılmışdır.

KANTILENA - Latin sözü «cantilena» - ifadəli oxuma tərzi kimi anlaşılır. Gözəl, axıcı, geniş nəfəslər melodiyaları da kantilena adlandırmış olar. İtalyan bəstəkarlarının, Qlinka, Çaykovski və b. rus bəstəkarlarının, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında gözəl kantilena nümunələrinə rast gelmək olar.

KAPELLA - Muasir anlamda «kapella» - xor kollektivi kimi işlənir. «Cappella» sözü italyanca «kilsə» deməkdir. Hələ ötən əsrlərdən katolik kilsələrində ibadət musiqi ilə müşayiət olunurdu. İri kilsələrdə orqan quraşdırılır və orqançalan müxtəlif dini mahnıları improvisə edərək xoru müşayiət edirdi. Kiçik kilsələrdə isə orqan yox idi və xor orqan müşayiəti olmadan oxuyurdu. Beleliklə, tədricən müşayiətsiz xor oxunuşu - «a capella» (yəni «kil-sədəki kimi»), xorun özü isə kapella adlanmağa başladı.

XVIII əsrde müxtəlif tərkibli orkestrlər də kapella adlanırdı. Hal-hazırda kapella dedikdə yalnız xor kollektivi və ya a capella - müşayiətsiz xor üçün yazılmış xor əsəri nəzərdə tutulur.

KAPELMEYSTER - XVIII əsrde tanınmış kübar ailələrin təhkimci musiqicilərdən ibarət orkestri, xoru, solist-müğənniləri olurdu. Belə orkestrlər və ya xorlar-kapella, onun rəhbəri isə kapelmeyster («kappella» - xor, «meister» - rəhbər, ustə) adlanırdı. Məsələn; Avstriya bəstəkarı Y. Haydn 30 il-dən artıq knyaz Esterqazinin kapellasında kapelmeyster işləmişdir.

Kapelmeysterin vəzifəsi yannız musiqicilərə rəhbərlik etməkdən ibarət deyildi. O, həmçinin, repertuarı seçməli, xüsusi olaraq bu orkestr üçün əsərlər yazmalı, musiqi alətlərinin vəziyyətinə, not kitabxasına nəzarət etmeli, musiqicilərə dərs vermeli idi. Tədricən kapelmeyster yalnız orkestr dirijoru funksiyasını yerinə yetirməyə başladı. Daha sonralar, artıq simfonik orkestrin formalasdığı dövrlərdə kapelmeyster termini əvəzinə «dirijor» sözü işlənmişdir. Son zamanlaradək bəzi hərbi-nəfəs orkestrlerinin rəhbərləri kapelmeyster adlanırdı. Hal-hazırda isə bu termin artıq işlənmir.

KAPRİÇİÖ - İtalyan sözü «capriccio» - «şilqəliq» kimi tərcümə edilir. Musiqidə, adətən, sərbəst quruluşlu, oynaq, dəyişkən xasiyyətli pyeslər kapriçcio adlanır. Məsələn; P. Çaykovskinin orkestr üçün «İtalyan kapriççiosu»nda şəh karnaval səhnəsinə eks etdirək rəngarəng italyan xalq melodiya və ritmlərindən istifadə edilmişdir. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı F. Əmiriyun «Azərbaycan kapriççiosu» da rəngarəng orkestri, zəngin melodikası və ritmi ilə fərqlənir.

Bəzən bu terminin fransız variantından («caprice») - kapris - istifadə edilir. Məsələn; Paqaninin skripka üçün virtuoz Kaprisləri, A. Rubinsteynin fortepiano üçün Vals-kaprisi geniş şöhrət qazanmışdır.

KASTANYET - İspaniyada yaranmış bu özünməxsus tembrli musiqi aletinin müşayiəti ilə ispanlar bolero, segidilya, xota və b. rəqsəri ifa edirlər.



Kastanyet orkestrin zərb alətləri qrupuna daxildir. Bəstəkarlar öz əsərlərinin rəqs episodlarında kastanyetlərdən geniş istifadə edirlər. Məsələn; Qlinkanın ispan uvertüralarında («Arago xotası», «Madridde gecə»), Çaykovskinin və Qlazunovun baletlərindən ispan rəqsərində; J. Bizenin «Karmen» operasında kastanyetdən istifadə edilmişdir.

İspan kastanyetləri qarağac, şümşad, kokospalma kimi möhkəm və davamlı ağaclardan düzəldilir. Kastanyet iki cüt baliqqlaşı formasında kiçik çanaqcılardan ibarət olub, qalın iplərlə baş barmağa keçirilərək çalınır. Kastanyetdə çalğı texnikası çox çətindir. İspan rəqqasələri hələ uşaq yaşlarında bu alətdə çalmağı öyrənirlər.

Orkestrdə kastanyetin xüsusi dəstəyə birləşdirilmiş iki cüt qapaqdan ibarət sadə formasından istifadə edilir.

KƏRRƏNAY - Qədim nəfəs musiqi alətidir. Uzunluğu 3 m olan tunc borudan düzəldilir. Müştüyü borunun yuxarı tərəfinə taxılır, aşağı tərəfi isə tədricən genişlənmiş olur. Kərrənayın səsi olduqca gür, şiddətli və güclüdür. Odur ki, çalındığı zaman çox uzaqlarda eşidilir.

Keçmişdə kərrənay əsas etibarı ilə hərbi musiqi aləti kimi işlədilmişdir. Eyni zamanda oyunbazlar, kəndirbazlar göstərəcəkləri tamaşaaya adam toplamaq üçün əvvəlcə kərrənay səsləri ilə car çəkərdilər. Nizami öz əsərlərində kərrənay (kərnay) haqqında tez-tez yazar. Hazırda kərrənay musiqi alətindən özbək və tacik xalqlarının musiqi məişətində geniş istifadə edilir. Bəzən ona «özbək zurناسı» da deyilir.

KƏSMƏ ŞİKƏSTƏ - Azərbaycanda zərbi müğam kimi məşhurdur. Şikəstələr hələ XIX əsrde də zərbi müğam kimi geniş yayılmışdır. Azərbaycan xanəndəlik sənətində «Şikəstə»nin iki növü əsas yer tutur: «Qarabağ şikəstəsi» və «Kəsmə şikəstə».

«Kəsmə şikəstə»ni adətən qadın xanəndələr ifa edirlər. «Kəsmə şikəstə» bir neçə «Segah» kökün-

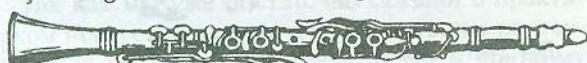
də («Orta segah», «Mirzə Hüseyin segahı», «Haşim segahı») ifa oluna biler.

«Kəsmə şikəstə»də musiqi ibarələri qırıq-qırıq, kəsilə-kəsilə, yə ni sezuralarla oxunur. Məhz bu cəhətənə görə xalq arasında «Kəsmə şikəstə» kimi adlandırılmışdır. Adətən «Kəsmə şikəstə»də şikayət, əzab-əziyyət, iztirab, ümid hissələri vəsf olunur. Bu isə onun musiqi dilinə həzinlik, kövrəklik, lirizm və emosionallıq xüsusiyyətləri göstərir. «Kəsmə şikəstə»nin mətnini «Bayatı» təşkil edir.

KLAVİR - Bu söz almanca «Klaverauszug» (tərcümə - «klavir üçün çalınan») sözünün ixtisas edilmiş şəklidir. Orta əsrlərdə klavişli-simli alətlər qrupu (çembalo, klavikord, klavesin, fortepiano) klavir adlanırdı.

Halhazırda opera, balet, simfoniya, oratoriya və b. mürəkkəb janrlı əsərlərin partiturasının fortepiano üçün işlənməsi klavir adlanır. Əsərin klavir variantı musiqi ədəbiyyatının müxtəlif simfonik və opera əsərləri ilə tanış olmağa imkan yaradır.

KLARNET - Klarnet ağaç nəfəs alətlərindən biri olub, e. ə. IV minillikdə Qədim Misirdə yaranmışdır. Artıq XVIII əsrən etibarən müasir təkmilləşmiş formada orkestrlərin tərkibinə daxil olmuşdur. Solo, ansambl və elcə də simfonik orkestrin ən başlıca ağaç nəfəs aləti kimi geniş tədbiq edilir.



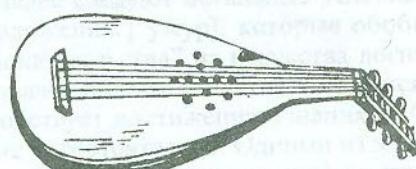
Klarnet - uzunluğu 70 sm olan borudan və qamış müştükədən ibarətdir ve çoxlu sayıda klapanlar vasitəsilə çalınır. Onun diapazonu kiçik oktavanın «re» («re b») notundan III oktavanın «lya» - «si b» notuna qədər davam edir. Klarnetin tembri registr bölgüsünə görə müxtəlidir: aşağı registrdə daha tutqun; orta registrdə mülayim, ifadəli; yüksək registrdə işıqlı və cingiltili səslənir.

Bu baxımdan onun adının mənası da maraq doğurur. İtalyanca «clarinetto» - «kiçik klarina» deməkdir. Klarina isə (latınca «clarus» - aydın) XVIII əsrən aydın, təmiz səsə malik olan yüksək registrli truba aləti idi.

Klarnet transpozisiyali musiqi alətləri qrupuna aiddir. Orkestr və ansamblarda, adətən in A və in B kökündə klarnetlərdən istifadə edilir.

Əsas klarnetdən başqa onun iki növü var: kiçik klarnet və bas klarnet.

KOBZA - Qədim ukrayna xalq çalğı alətidir. Kobza dərtimli simli alət olub plektr (mizrab) ilə çalınır. Onun lütnyaya oxşar çanağı, arxaya qatlanmış qolu var. XVI-XVII əsrlərdə xüsusiətənən geniş yayılmış kobza daha sonralar öz yerini banduraya vermişdir. Hazırda kobzadan Moldova, Rumınıya, Macaristan ölkələrində istifadə edilir.



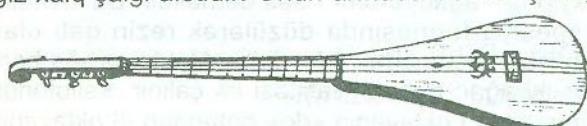
XVII-XIX əsrlərdə Ukraynada nəgməkar səy-

yahaların - kobzarların sənəti geniş yayılmışdı. Kobzarlar öz mahnılarını kobzanın, daha sonralar isə banduranın müşayiəti ilə oxuyurdular.

KOLORATURA - İtalyanca «coloratura» - «bəzək» kimi tərcümə edilir. Musiqidə isə koloratura dedikdə vokal melodiyanı zənginləşdirən virtuoz passaclar, trel və b. melodik «naxışlar» anlaşılır. Koloraturaya, adətən, en yüksək registrli qadın səsi (koloratura - soprano) üçün yazılmış opera əsərlərində rast gəlmək olar.

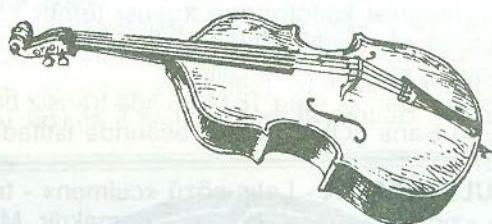
Koloratura xüsusiət italyan bəstəkarlarının operaları üçün səciyyəvidir.

KOMUZ - Ən geniş yayılmış və en məşhur qırızıq xalq çalğı alətidir. Onun armuda bənzər çanağı



və üzərində 3 sim birləşdirilən qolu var. Kənar simlər unison və ya oktava kökündə, orta sim isə kvinta və ya kvarta yuxarı kökdə olur. Orta simdə melodiya çalınır, kənar simlər isə müşayiət edici rol oynayır. Komuzda, əsasən, qırızıq əfsane və nağılıları ilə bağlı «küy» - instrumental pyeslər çalınır. Komuz həmçinin müşayiət edici alət kimi işlənir.

KONTRABAS - Öz tembrinə görə ən qalın səsleri ifadə edən kontrabas-simfonik orkestrin simli-kamanlı alətlər qrupu içerisinde mühüm yer tutur. Kontrabasin səsləri sanki bütün orkestr alətlərinin özüünü təşkil edir.

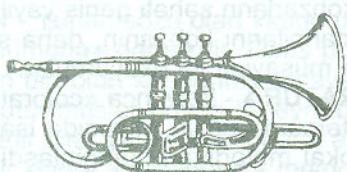


Kontrabasin diapazonu kontroktavanın «mi» notundan I oktavanın «sol» notunadək davam edir. Not yazısında əlavə xətlərdən istifadə etməmək məqsədilə, kontrabasin partiyası bir oktava yuxarı yazılır.

Kontrabas çox nadir hallarda solo aləti kimi çıxış edir. Çox böyük olduğuna görə bu alətdə galmaq üçün xüsusi hündür stulda əyləşirlər. Bu isə simlərin vibrasiyası üçün çətinlik törədir. Kontrabas «pizzicato» üsulu ilə də çalınır. Bəzi məşhur kontrabas çalanlar, hətta violonçel üçün yazılmış virtuoz pyesləri də bu alətdə ifa edə bilirlər. Belə virtuoz kontrabas çalanlardan biri görkəmli dirijor kimi tanınmış Sergey Kusevitski olmuşdur.

Kontrabasdən, həmçinin estrada və caz orkestrlərində də geniş istifadə edilir.

KORNET - Mis nəfəs alətləri qrupuna daxil olan kornet italyanca «corno» buyınız quruluşuna və çalğı üsuluna görə trubaya oxşayır, lakin tembri bir qədər yumşaqdır. Onun diapazonu kiçik oktavanın «mi» notundan - III oktavanın «do» notunadək davam edir.



Simfonik orkestrə kornet ilk dəfə XIX əsrde daxil olmuşdur. Bundan başqa kornetdən nefəs orkestrlərində, hərbi orkestrlərdə geniş istifadə edilir.

KSİLOFON - Müəyyən yüksəkliyi ifadə edən zərb aletidir. Ksilofon müxtəlif uzunluqlu tırəbənzər kiçik ağac lövhələrdən ibarətdir. Yunan sözü «xylon» - ağac, «fon» - səs deməkdir. Bu lövhələr trapesiya formasında düzülərək rezin qatı olan yumşaq döşəmədə yerləşdirilir. Aletdə qasıqə bəzər iki ağac qubuq vasitəsi ilə çalınır. Ksilofonun diapazonu I oktavanın «do» notundan III oktavanın «mi» notuna qədər davam edir.

Ksilofon qədim alət kimi Asiyada yaranmış,



orta əsrlərde Avropaya getirilmiş və xalq çalğı aləti kimi geniş yayılmışdır. XIX əsrden sonra solo aləti kimi simfonik orkestr və estrada ansamlılarının tərkibində tətbiq edilməyə başlamışdır.

Bəstəkarlar ksilofondan xüsusi tembr effekti əldə etmək məqsədilə istifadə edirlər. Onun temibri çox soyuq, şəraflı və cingiltlidir.

Ksilofondan ilk dəfə 1874-cü ildə fransız bəstəkarı Sen-Sans «Ölüm rəqsi» əsərində istifadə etmişdir.

KULMINASIYA - Latin sözü «culmen» - tərcümədə «zirvə», «yüksek nöqtə» - deməkdir. Musiqi əsərlərində kulminasiya dedikdə ən yüksək emosional gərginlik anı yaradan epizod nəzərdə tutulur. İri həgħmi əserin daxilində bir neçə kulğınasiya anını müşahidə etmək olar. Hər bir melodianın da öz daxilində kulğınasiya nöqtəsi (ən yüksək not) var.

Ovşarı - «Şur» muğam dəstgahı kökündə zərb muğamıdır. Fikret Əmirovun bəstələdiyi «Ovşarı» adlı məşhur simfonik muğamında ovşarı zərb

muğamı ilə yanaşı «Maani» («Osmani») zərb muğamından da geniş istifadə edilmiş və əsər «Şur» simfonik muğamının intonasiyaları ilə tamamlanır ki, bu da hər iki əsər arasında bəhdət yaratmış olur.

KVARTET - Kvarta intervalı ilə kökü eyni olan latinca «quartus» - yəni «dördüncü» - 4 ifaçıdan ibarət xüsusi ansambl üçün nəzərdə tutulan müstəqil kamera musiqisi janrıdır. Instrumental kvartetlər iki skripka (birinci və ikinci), alt və violonçel üçün yazılır. Belə tərkibli kvartet klassik simli kvartet adlandırılır. Haydn, Motsart, Beethoven, Şubert, Brams, Çaykovski, Borodin və b. simli kvartetləri ilə məşhurlaşmışdır.



Bə zən başqa tərkibli kvartetlərə də rast gəlmək olur. Məsələn; fortepiano kvarteti (skripka, alt, violonçel və fortepiano üçün). Nadir hallarda nefəs alətlərindən ibarət kvartetlərə də rast gəlmək olar.

Vokal kvartetlər (qadın, kişi və qarışıq səslerdən ibarət) müstəqil kamera əsəri kimi, həm də opera, oratoriya və kantatalaların tərkib hissəsi kimi mövcuddur. Məsələn; C. Verdinin «Rigoletto» operasında sonuncu pərdədən kvarteti göstərmək olar.

Kvartet ifa edən bezi məşhur kollektivlərə görkəmlı bəstəkarların adı verilmişdir. Məsələn; Beethoven adına kvartet, A. Borodin adına kvartet, Taneyev adına Leningrad kvarteti, D. Şostakoviç adına kvartet, Q. Qarayev adına Azərbaycan Dövlət kvarteti və s.

(ardı var)

Məxəzşünaslıq

АБУ НАСР МУХАММАД АЛ-ФАРАБИ "БОЛЬШАЯ КНИГА МУЗЫКИ"

*Переводы фрагментов. Комментарии
(ПРОДОЛЖЕНИЕ)*

Саида ДАУКЕЕВА
(Казахстан, Алматы)

Часть первая о введении в искусство музыки

Глава первая из введения в искусство музыки

(82) (Понятие "наука" и его значение)

Так как мы уже достаточно сказали о практическом искусстве музыки в соответствии с поставленной здесь целью, перейдём теперь к краткому изложению вопроса теоретического искусства музыки. Начнём с положения, на котором мы остановились, а именно: выше было сказано, что каждое искусство есть форма, которая мыслит одним из тех способов, которые там перечислялись. Мыслящие формы бывают действующими и недействующими. Недействующую (форму) назовём знающей, а каждое теоретическое искусство, если оно мыслит, будет знающим ['алима].

Понятие "'илм'" может иметь разные значения. Все они уже перечислялись в других искусствах, помимо этого. Мы используем это понятие в разных смыслах, обосновывая надлежащее значение в каждом (конкретном) случае, и лишь опасение затянуть речь о том, что не принесет никакой пользы данной книге, удерживает нас от их перечисления здесь. Однако, мы разъясним смысл того, что подразумеваем здесь под словом "'илм'" и под словом "'алим'", не касаясь остальных их значений.

Я утверждаю, что "'илм'" - "знание" - заключается в нашем постижении вещи как некоего бытия и причины этого бытия, (а также) того, что вещь не может существовать сама по себе, вне нашего познания. Далее следуют остальные условия [шара'ит] и положения [гумур], которые обобщены в книге "Доказательства" из искусства логики. (83) К числу значений этого (понятия) относится всё то, что способствует достижению (знания) и без чего это знание несостоятельно. Одними из этих вещей являются определения [ат-тахдидат], описания [ар-русум] и указания [ад-дала'ил] и, в целом, следо-

вание от концов к началам [ал-масир мин ал-ауахир илил аль-ауа'ил] и прочее, чему посвящена эта книга. А под "'алимом'" - "учёным" - мы подразумеваем того, кто обладает этим знанием.

* * *

(Теоретические (науки) математики [ал-та'алим ал-назарий])

Мы утверждаем теперь, что теоретическое искусство музыки - это умопостижающая форма, знающая о мелодиях и их следствиях на основе предшествующих достоверных представлений, имеющихся в душе.

Под выражением "их следствия" [лауахикуха] мы имеем в виду присущие им собственные акциденции [ал-'а'рад аз-затийа], не прибегая к упоминанию звуков и вещей, составляющих мелодии,



поскольку они подразумеваются, (когда) мы говорим (о) "знания" - ведь то, с помощью чего они соединяются, - одна из причин их бытия. Акциденции же (мелодий) не являются причинами их бытия, (и) поэтому нам следует открыто упомянуть их.

Достоверные представления, которые мы упомянули, это - представления первооснов и начал [ал-мабади' ал-ула, ал-ауа'ил], на которых зиждется данное знание, ибо оно может возникнуть только на основе того, познание чего предшествовало. Ясно также, что мы имеем в виду, говоря об "умопостижающей форме" [хайату тантық] (84). Это - форма, которая по сути есть актуальное мышление [нұтқун би-л-фи'л], не в смысле его действия или представления своей идеи в процессе действия, но в значении "первого совершенства" [ал-камал ал-аввал], а именно - осуществления, когда угодно, присущего ему действия - передачи описаний того, что запечатлелось в сознании, созерцания того, познание чего ещё не завершилось или подвергнуто сомнению, и выведения [истинбат] того, чем он (ранее) не обладал.

Под выражением "знающий" мы иногда подразумеваем того, чьё познание возникло так, как было описано выше, и того, кто обладает стремлением и способностью изучать по собственному побуждению то, чему он не был обучен, до тех пор пока он таким образом не достигнет знания. (В том же, что было сказано выше) мы имели в виду оба эти значения, когда обладатель этой формы уже владеет достоверными положениями и потенциями, с помощью которых он может вывести то, чего он не (знает) посредством имеющихся у него познаний. Ведь, поистине, теоретические искусства содержат положения, актуальное познание которых необходимо тому, кто намеревается заниматься этими искусствами, наряду с положениями, познание которых не обязательно должно быть актуальным, однако он должен обладать потенцией извлечения пользы из того, что он уже знает, путём дедукции, (тогда), когда он (этого) пожелает.

Действие этой формы у того, кто обрёл познание, (заключается) в том, чтобы он вызвал его в своём сознании (85), возобновил его и припомнил то, от чего он отклонился. У того же, кто не обрёл (знания), (оно заключается) в его дедукции. Это - действие, которое должно быть по меньшей мере присуще обладателю этой формы. Что же касается действия, превышающего его, то (оно заключается в том,) чтобы он был способен объяснить другому то, в чём он убеждён.

Мелодии, как сказано выше, бывают двух родов. Это искусство рассматривает оба рода. Один из них, как говорилось, соотносится с другим либо в качестве рода [джинс], либо его праматерии [шибху л-мадда]. То, из чего соединяются мелодии, бывает первостепенным, второстепенным, третьестепенным - и так до тех пор, пока не будет достигнуто то, при составлении чего возникает мелодия.

Мелодия (подобна) касыде и стиху, ибо фонемы [ал-хуруф] - первое, из чего соединяются эти (последние), затем (следуют) слоги [ал-асбаб], далее стопы [ал-аутад], потом словосочетания из слов и стоп [ал-мураккаба], далее части (86) полустиший [аджза'у л-масари'], полустиший [ал-масари'] и байты. Также и мелодии - то, из чего они соединяются, бывает первостепенным, второстепенным - и так до тех пор, пока не будет достигнуто то, что относится к мелодии так же, как бейт к касыде. А то, что относится к мелодиям как фонемы к стихам, есть звуки [ан-нагм]. Под звуками я имею в виду звучности разнообразной высоты [ал-аусат ал-мухталифа фи л-хидда уа с-сикала], которые кажутся протянутыми [ал-мамдуда].

Все остальное, что (расположено) между звуками и мелодиями, пока не разъясняется - каждая из этих вещей является предметом этого искусства, следствия которого рассматриваются, затем переходят к (вещам) второстепенным по отношению к ним, и рассматривают их следствия до тех пор, пока не исчерпают их, и, наконец, изучают мелодии и их следствия, так как это делается в искусстве стихосложения [сина'ату вазни ш-ши'р].

Звуки, мелодии и их следствия могут рассматриваться либо как таковые, не готовыми к восприятию, либо предрасположенными к нему. Мы утверждаем, что в данном искусстве они рассматриваются с точки зрения их предрасположенности к чувственному восприятию человека.

(87) Данные чувственного восприятия бывают естественными и неестественными для человека. Естественные ощущения - те, при восприятии которых возникает чувство особого совершенства, сопровождаемое наслаждением. А неестественные - те, при восприятии которых, возникает чувство неполноты, которое влечёт за собой неприятие. Полнота ощущения - это то, что способствует наслаждению, а неполнота (несовершенство) - то, что причиняет страдания. Естественность - наилучшее состояние бытия, присущее воспринимаемым предметам, которые рассматриваются с точки зрения их предрасположенности к восприятию человеком и с точки зрения их естественности или неестественности для него.

Среди искусств есть такие, в которых любые два противоположных предмета [ал-мутакабила] рассматриваются одинаково. Так, например, в арифметике [сина'ату л-а'дад] чётные и нечётные (числа) [аз-заудж уа л-фард] рассматриваются в равной мере, без изучения нечётных (чисел) в большей степени, чем чётных. Среди (искусств) есть и такие, которые исследуют один из противоположных предметов в первую очередь, а другой во вторую.

В данном искусстве в целом рассматриваются звучности [ал-масму'ат], которые являются естественными и неестественными для человека, и в первую очередь только то, что является естествен-

ным, а во вторую - то, что неестественно, подобно тому, как в физике [ал-'ilm at-tabi'iy], рассматриваются сущности [ал-мауджудат] и естественные для тел акциденции [ал-а'рад] в первую очередь, а неестественные - во вторую.

(88) Единичные сущности [ашхас ал-мауджудат], составляющие предмет этого искусства, могут возникать как естественным, так и искусственным (путём), однако для того, кто занимается этим искусством, безразлично, каково их бытие, является ли оно природным или искусственным, как это имеет место в арифметике и геометрии [ал-ханда-са], единичные сущности которых могут существовать как в природе, так и в искусстве, однако геометр не заботится о том, каким образом возникает их бытие.

Так же и многие вещи, которые изучает физик, могут существовать в природе, а могут возникать в искусстве, однако он не рассматривает их как существующие в искусстве. Пример тому здоровье и болезнь: если врач принимает их в качестве производных сущностей, то физик рассматривает их как существующие от природы.

Что касается математических наук ['улум ат-та'лим], то в них предметы рассматриваются ни как возникающие естественным или искусственным (путём), но безотносительно их бытия. Однако большинство частных предметов этой науки являются (объектом) искусства и фактически не (89) существуют в природе. Утверждение же пифагорейцев [Али Фисагурс] о том, что небесные сферы и планеты при движении производят слаженные звуки [нагам та'лифийа], является ложным. В физике пришли к выводу о том, что то, о чём они говорили, невозможно, и что небеса, светила и планеты при движении не могут производить звуки [асутат].

А поскольку большая часть (исследуемого) здесь возникает искусственным, (а) не природным (путём), то принято считать, что это искусство и теоретическое, и практическое - по причине общего наименования данного искусства с практическим искусством музыки. Это так только в том смысле, в каком о геометрии говорят, что она - научная и практическая, но не в том, в каком (принято) говорить о медицине. Ибо хотя цель науки геометрических предметов (заключается) не в том, чтобы осуществляться на практике, однако отдельные положения геометрии оказываются действенными в других искусствах, и (поэтому) многие из них также называются геометрическими. То же имеет место и в данном искусстве: частные положения этой науки действуют и в другом искусстве и (поэтому) также обозначены именем этого искусства. Что же касается знания необходимого на практике, то это - не теоретическое знание, ибо оно неотделимо от подготовленности, благодаря которой возникает действие, как это имеет место в науках астрономии, столярного дела и во всех практических искусствах. Это, таким образом, на-

ука и практика акцидентально [би л-'арад], но не по существу [би з-зат].

(90) Что касается причин, приводимых в данном искусстве, то из четырёх родов причин, перечисленных во "Второй Аналитике", они восходят только к формальным причинам, указывающим на то, "что есть вещь" [маза хуа ш-шай], поскольку средние члены [ал-худуд ал-вуста] во всём, что здесь доказывается, дают возможность получить (такие) положения предметов, бытие которых следует за бытием искомых (целей). Подобного этому могут придерживаться в некоторых теоретических науках двумя способами: одним из них восходят от четырёх причин к действующей [ал-фа'ил], а другим следуют к указанию на то, "что есть вещь".

Однако поскольку в математических науках нет необходимости и, также, возможности использовать действующие причины, ни способом, согласно которому неопытный в этой науке может посчитать её наукой и практикой (одновременно), ни методом тех, кто, не углубившись в исследование многих причин явлений, изучаемых в математической астрономии, полагает, что (астрономические вопросы) есть действующие причины (этой науки), как, например, причины затмений, восходов и заходов светил, их возвращений и пребываний и тому подобное (91), то (вследствие этого) данные вопросы не являются также действующими причинами и в науке (музыки).

Что касается причин, восходящих к так называемой необходимой [ад-дарурий] или материальной [ал-мадда] (причине), то можно предположить, что они имеются в этой науке в (том) отношении, в каком их рассматривают в геометрии и арифметике, ибо положение в геометрии (предметов), составляющих куб в шаре или геометрическое тело, имеющее двенадцать оснований в шаре, подобно положению того, что считается субстратом этой науки.

Подобным же образом составляются целое число в арифметике, части границ, например, части радиуса, границ квадрата и так далее, а также части силлогизмов в искусстве логики, части касыд и части одного байта в искусстве стихосложения, однако они подобны формальным [причинам].

(92) "Что есть вещь" (в данной науке) подразделяется на части и состоит из частей не в том смысле, в каком подразделяются тела и материальные предметы, но в том, в каком (части) геометрии и арифметики рассматриваются в качестве действующих причин и целей этих искусств.

Здесь мы ограничимся тем, что было сказано о причинах этого искусства, а глубокое изучение всего того, что мы упомянули, (содержится) в других искусствах.

* * *

(Опыт и основы доказательств)

Перейдём теперь к первоосновам [ал-мабади ал-ула] этого искусства и скажем, что:
достоверные первоосновы доказательств [ма-

бади ал-бараҳин ал-йакинийа] в каждом искусстве возникают в душе при восприятии его единичных частей [ашхас аджза'иха], согласно тому, что разъяснено в “Последней Аналитике”. Среди них есть те, что довольствуются ощущением немногих единичных предметов, и те, которые нуждаются в ощущении большего (числа) предметов. Каждый из этих (видов первооснов), после того как они чувственны воспринимаются [таксул махсусатан] и воображаются [мутахайалатан], подвергается действию, присущему разуму [ал-‘акл], а именно, от делению каждого из них от другого [ифрад] и составлению их [таркиб]. (Разум) обладает также (93) естественной потенцией суждения (об) их составных частях и получения достоверного знания о том, что должно быть удостоверено.

Ясно также, что в суждении о (первоосновах разум) не ограничивается лишь данными чувственного восприятия, ведь если бы это было так, у него не возникло бы достоверного знания, так как ощущение не может составить истинного суждения о вещи и о её совокупности, как определено в “Аналитике”. Напротив, убеждение есть действие, своеобразное разуму, которое выполняет его в вопросах, возникающих от ощущений. В некоторых вешиках разум в состоянии удостовериться сразу же, при их (первоначальном) восприятии, в других же он способен на это тогда, когда ощущения повторяются много раз и в большинстве случаев, отличных друг от друга.

Подобное убеждение относительно вещи складывается (у человека) не по собственному выбору и в любое угодное (для него) время, но посредством естественной потенции, присущей разуму: когда он способен на достоверное суждение о том, к чему пришёл от ощущения, у него возникает убеждение, а когда он не способен на это, возникающее в душе (представление) остаётся на том уровне, который разум достиг, (будучи) уверен в этом.

Самый минимальный уровень предположений - тот, на котором разум не превышает степени уверенности, возникающей посредством суждения (94) восприятия. Некоторые единичные сущности [ашхас] воспринимаются человеком с самого рождения или в пору его развития, когда данные восприятия достигают (определенной) степени (утверждённости), возникающей благодаря разуму посредством ощущения. Случается и так, что разум оказывается способен на особое (для него) действие относительно данной вещи вне сознательного участия самого человека. Эта (способность) возрастает вместе с развитием интеллекта, и если человек в дальнейшем приходит к осознанию происходящего в его уме, то он обнаруживает в себе (определенные) познания, в которых он ранее удостоверился, не отдавая себе отчёта (ни в том), как они возникли, (ни в том), когда они возникли. Поэтому их считают подобными внушениям и интуитивным (знаниям),

присущим (человеку) от природы с начала его бытия.

Некоторые вещи требуют сознательного восприятия после составления (первоначального представления о предмете). Среди них (есть) и те, которым может хватить опоры на их ощущение один раз, и разум выполняет в нём его особое действие. И среди них есть те, в которых разуму не достаточно ощущения ни один и ни два раза, но потребуется его неоднократное восприятие, либо в одной вещи, либо в различных вещах, и тогда (95) разум произведёт из них посылки достоверные [мукаддимат йакинийя] либо абсолютным образом [куллийат камила], либо по преимуществу [‘ала л-акар]. Поистине, первоосновы необходимых положений [ал-умур ал-дарурийя ал-ула] достоверны при убеждении разума (в том), что их предикат [махмул] действителен для всех их предметов [майду‘], согласно условиям [аш-шара‘ит], о которых говорится в “Последней Аналитике”.

Первоосновы положений, существующих по преимуществу - (те,) относительно которых разум убеждён, что их предикат действителен в большинстве случаев для большей части или для любого (рассматриваемого) предмета. Это суждение - не есть суждение посредством преобладающего мнения, ибо преобладающее мнение [аз-зан ал-галиб] - это убеждение, при котором (предмет рассмотрения) может быть иным, а убеждение относительно того, что существует по преимуществу, не может быть неверным.

Опора восприятия на множество вещей и неоднократное число раз, с тем чтобы разум на (основе) данных чувственного восприятия осуществлял присущее ему действие, до тех пор пока не обретёт достоверного знания одним из этих способов, называется опытом [ат-таджриба]. (96) (Опыт) подобен индукции [ал-истикра‘], но не тождествен ей, так как индукции не свойственно действие, осуществляющее разумом на основе ощущения, достигнутого в сознании. Посредством же опыта разум совершает присущее ему действие на основе ощущения, закреплённого в сознании, до тех пор пока не будет достигнута убеждённость. И поэтому то, что возникает в результате опыта, становится первоосновами доказательств, а то, что возникает посредством индукции, не является таковым. Поэтому Аристотель неоднократно говорит о том, что “ощущение используется в основах доказательств”, имея в виду под этим данный смысл.

Среди искусств и наук (есть) такие, чьи первоосновы обретаются с самого рождения и (в пору) развития (человека) посредством чувственного восприятия или восприятий, возникающих непреднамеренно. Подобные данные чувственного восприятия называются естественными познаниями, распространёнными и общепринятыми знаниями [ал-‘улум ал-‘аммийя уа л-мута‘арафа]. Среди (искусств и наук есть и) такие, некоторые первоосновы которых подобны (перечисленным), а некото-

рые доказаны в других науках. И среди них (есть) те, некоторые первоосновы которых подобны первому (виду основ), некоторые - второму, а другие возникают благодаря опыту так, как уже было изложено. Основы теоретического искусства музыки (97) характеризуются данным качеством: некоторые из них общепринятые знания, (возникающие) естественным образом [ал-'улум ал-мута'арафа бин-тиб'], некоторые - положения, доказанные в других искусствах ['умур тубархана фи санай' ухар], а некоторые возникают посредством опыта [хасила 'ан ат-таджриб].

Большинство общепринятых знаний в каждом искусстве столь очевидны, что нет нужды ни в их освоении, ни в написании книг о них, но каждое из них используется в (определенных) местах по мере необходимости, и мы придерживаемся относительно этих знаний в данном искусстве подобного метода. Что же касается основ (искусства музыки), доказанных в других искусствах, то пока остаётся неясным ни то, сколько их, ни то, из какого искусства они должны быть заимствованы, и поэтому нам следует отложить (их рассмотрение). Начнём же с разговора о третьем роде его основ [ас-синф ас-салис], возникающих посредством опыта, и когда данный (род основ) будет разъяснён, станет ясно и то, сколько основ входит во второй род, и то, из каких искусств их следует заимствовать. И мы говорим:

Поистине, существующие предметы [ал-мауджудат] бывают либо естественными, либо возникающими посредством искусства, или по другим причинам. Единичные сущности предметов искусства музыки могут быть явлениями как природы, так и искусства, однако то, что существует от природы либо менее ощутимо, либо совершенно недоступно чувственному восприятию, или степень ощутимого в них такова, что (на основе этого) не возникает опыта. Что касается сущностей, являющихся продуктами искусства, то очевидно, что (98) они вовсе не отличаются от того, что естественно для человека, их испытание и внимательное рассмотрение возможны, скорее наоборот - невозможны, чтобы опыт накапливался без них.

Первичные основы [ал-мабади'] ал-ула ал-'узма] достижимы только посредством восприятия и опыта. Не может быть опыта в восприятии того, что существует от природы. И, наоборот, опытные (знания) могут собираться, разъясняться, пополняться и давать нам полную и совершенную совокупность (всех) опытных основ только в том случае, когда для нас не составляет исключения ни одно из единичных данных чувственного восприятия, возникающих посредством искусства. Так что если (человек) обладает совокупностью данных чувственного восприятия, существующих благодаря искусству, от него не уклонится ничего из того, что естественно для (его восприятия). Это возможно (лишь) тогда, когда существуют (соответствующие) формы [ал-хайат], составляющие и

производящие (основы данного искусства) чувственно воспринимаемыми и законченными, а опыт утверждается после того, как (подобные формы) уже имеют место. (Из этого) с необходимостью следует, что практическое искусство музыки должно значительно предшествовать теоретическому искусству музыки во времени.

(99) Уже выяснилось, что в рассмотрении данного вопроса мнение широкой публики [каумун мин ал-джумхур] отличается от мнения тех, кто обладает осведомлённостью и опытом в овладении науками. Причина мнения (первых) заключается в том, что они убеждены, что мудрость и науки, относящиеся к ней, охватывают всё предметы, и что владеющие (данными науками) знают всё. Поэтому они считают, что мудрец - первый, кто изобрёл практические искусства и передал (знание) о них широкой публике, не в силу правильности его действий и превосходного выполнения работы, но благодаря его превосходному умению и способности постичь все вещи. Это мнение абсолютно неверно.

В обобщении этого (вопроса) здесь нет надобности, необходимая же часть его уже разъяснялась, а именно то, что теоретическое искусство музыки следует за практическим искусством со значительным промежутком во времени, и что оно создано в последнюю (очередь), после того как сформировано практическое искусство музыки, завершены и извлечены мелодии, которые являются естественными для чувственного восприятия человека. Кроме того стало ясным и то, каков путь к первичным основам этого искусства, и откуда следует начать их изыскание.

* * *

(100) (Тип учёного в теоретическом искусстве)

Так как опыт возникает при многократном восприятии многих единичных сущностей, всех или большинства из них, необходимо, чтобы рассматривающий это искусство обладал приобретённой или природной способностью ощущать с помощью них то, что естественно для человека, и что неестественно, что из (этого) более естественно для него, а что менее (естественно). (Необходимо также, чтобы) он внимательно рассматривал мелодии одну за другой, слушая все или большинство из них, и выделяя среди них естественные и неестественные, более и менее естественные, либо обладал знанием того, что является распространенным у музыкантов-практиков и одобрено слухом как естественное или неестественное. Что же касается того, необходимо ли теоретику (этого искусства) практически владеть формами сочинения [хайату сигати л-алхан] или исполнения мелодий [хайату ада' ал-алхан], то это не обязательно.

Ситуация в этом искусстве подобна ситуации в науках, большинство основ которых достигаются навыком восприятия, например, в астрономии, оп-

тике, медицине. Искусство врачевания многое заимствует из основ физики, а многое заимствует из опыта чувственного восприятия, как например, то, что достигается посредством эксперимента, анатомирования и испытания отдельных лекарств (101). Подобным образом многое из основ астрономии проистекает для рассматривающего его из восприятия при наблюдениях с помощью (специальных) приборов.

Рассматривающий искусство астрономии и медицины не обязательно собственоручно берётся за наблюдение и анатомирование, но ограничивается тем, что присутствует при анатомировании и свидетельствует о том, что обнаруживается в (процессе наблюдения). Подобным образом и теоретику данного искусства не обязательно самому браться за использование музыкальных инструментов, но достаточно и предпочтительнее, чтобы их использовал кто-то другой, а он слушал бы это и оценивал. А если ему это не удаётся из-за отсутствия исполнителя или по причине неспособности его слуха к восприятию многоного из того, что он слушает, то он уподобляется теоретику медицины и астрономии, когда этим (последним) не удаётся, чтобы анатомировали или производили наблюдение в их присутствии, а они могли бы наблюдать за этим, либо из-за недостатка в исполнителях, либо из-за отсутствия инструментов, либо из-за их неспособности воспринять это, то тогда они заимствуют то, что распространено у того, кто исполняет или воспринимает это. Так поступает Аристотель во многих вопросах естествознания, касающихся животных и растений (?), а также многие врачи в медицине - они используют то, что распространено у тех, кто производит анатомирование, и у тех, кто испытывает лекарства. Также поступают и те, кто занимается астрономией - они говорят о ней на (основе) наблюдений своих предшественников.

Подобным же образом, когда (теоретику) не удаётся воспринять единичные сущности (этого искусства), как это имеет место во многих (102) науках, чьи первоосновы доказаны в других искусствах, тогда учёный этой науки заимствует их так, как они разъяснены в тех искусствах, и если ему требуется их доказательство, он препоручает его учёным данных искусств, как поступает астроном при раскрытии причин различных движений, которые обнаруживаются у планет во время наблюдений. И, действительно, он может предоставить такие причины, как, например, орбиты, центры (которых) находятся за пределами центра вселенной и небесные сферы орбит, когда предположит, что движения планет заключены в них самих. Он не может выяснить эти (причины) в астрономии, но он принимает их в качестве предпосылок у учёных естествознания и, когда требуются их доказательства, передаёт их физике. Также и практическое искусство музыки. Мелодии естественные и неестественные для человека различаются в нём, (бу-

дучи) воспринимаемы теми, кто практикует это искусство, а теоретик принимает их - в отношении того, что естественно, а что неестественно, - предпосылками от музыкантов-практиков, и если требуется произвести их слышимыми, он препоручает (это) им, и это не преуменьшает его знания, также как и знаний теоретиков (других искусств).

Известно, что многие древние (теоретики), которым приписывается мастерство в данной науке, не (103) обладали натренированным слухом относительно всего того, что является естественным для человека из числа звуков и мелодий. Так, математик Птолемей, упомянул в своей "Книге о музыке", что он не воспринимает большинства созвучий [мула'имат ан-нагм], и (что) если он хочет проверить их, то повелевает натренированному искусству музыканту испытать их для него. Далее Фемистий известный (своим) мастерством в философии, один из великих учеников Аристотеля и последователей его учения, высказался таким образом: "Я знаю, из того что почерпнул путём обучения, что звук, называемый ал-мафруда (просламбанионем) созвучен тому, который называется ал-вуста (меса), хотя я не воспринимаю их созвучности из-за недостаточной натренированности в этой области." (104) Ал-мафруда - это звук мутлак ал-бамм на уде, а ал-вуста - саббаба ал-масна, их созвучие является наибольшим из консонансов [а'заму л-иттифакат], и редко когда человек не воспринимает их созвучности. Фемистий же сообщает, что он не слышит этой гармонии, несмотря на то, что теоретически знает о (105) ней, и это (николько) не умаляет (его заслуг) в теории.

Также и Аристотель сказал в своей "Второй Аналитике", что многие из тех, кто занимается рассмотрением всеобщих понятий [ал-куллият], не воспринимают частных [ал-джуз'ийат], так как они нуждаются для этого в другой потенции, отличной от потенции познания общих понятий. Пример этому, теоретик музыки - поистине, он может не обладать познанием многоного в его науке, относящегося к (слуховому) восприятию, если он познал это научным (путём).

Способ, которым тот, кто не воспринимает это (искусство), достигает его представления [тасаур] - это путь, с помощью которого представляют то, чему совершенно не свойственно быть воспринимаемым, как, например, душа [ан-нафс], разум [ал-'акл], первая материя [ал-мадда ал-ула] и далее совокупность различных существующих (предметов) [джами' ал-мауджудат ал-муфарика]. Ибо невозможно ни использовать, ни подвергнуть испытанию то, что так или иначе не было бы воображаемым. Однако, поскольку их воображение невозможно с точки зрения восприятия их единичных сущностей, в них придерживаются другого метода, связывающего их с воображением [тахайул]. Это то, что называется методом сопоставления [ал-мукийаса] и аналогии [ал-мунасба], который мы кратко изложили в других местах.

(Конец первой главы
“Введение в искусство музыки”)

(107) Глава вторая “Введение в искусство музыки”

(Мелодии естественные для человека)

Сейчас мы перейдём к уточнению основ (искусства музыки), познаваемых с помощью опыта, и объясним сначала, что представляют собой естественные вещи в отношении звучностей, которые мы здесь рассматриваем.

Естественные положения, присущие вещи по природе, это (положения), присущие ей в целом, всегда или большей (частью) и в большинстве слушаев. Звучности естественные для человека - это те, при восприятии которых слух человека достигает своей полноты, либо всегда и у всех людей, либо у многих из них, всегда или в большинстве случаев.

Когда потенции восприятия достигают совершенства, за ними следует наслаждение [глазза], а если их восприятия возникают неестественным образом, они вызывают неприятие [азан].

(108) Поэтому следует считать возникающие (от них) наслаждения показателями [сибарат] того, что естественно для восприятия, а то, что (естественно) для большинства людей или всегда - показателями того, что естественно для человека.

Существующие наслаждения могут следовать за совершенствами неестественным для человека образом, а именно у тех, чьё восприятие не является нормативным, как, например, случается с большими, когда потенция, воспринимающая вкус пищи, становится неестественной, и они воспринимают сладкое горьким. Точно также, когда потенция слуха того или иного человека от природы не является естественной, он ощущает то, что на самом деле неблагозвучно [гейр мула'им] благозвучным [мула'им], а то, что благозвучно неблагозвучным, (но) это случается реже.

Из этого ясно, что человеку недостаточно испытать (что-либо) одному, не имея при этом показателей восприятия других (людей), и поэтому ничто из (воспринимаемого им) не будет (считаться) совершенным без свидетельств остальных людей, как это имеет место в астрономии.

Что касается людей, восприятие которых благозвучного и неблагозвучного следует считать естественным для человека, то это жители (стран, расположенных) (109) между пятнадцатым и сорок пятым градусами (северной) широты, и особенно население (территорий), входящих в арабскую империю, с 1200 г. до н.э. (финикийская цивилизация) и далее, вплоть до сорокового года (в правлении) Александра (Македонского), а также те, кто отклоняется к востоку и западу от этих регионов, включая жителей византийской империи. Это народы, жизнь, образ действий и пропитание которых являются естественными.

А что касается проживающих за пределами (этих регионов), к югу, как, например, негры и суданцы, и к северу, как кочевые тюркские племена на востоке и многие славянские племена на западе, то они явно отходят от того, что является преимущественно естественным для человека, и особенно те из них, кто углубился в сторону северных (регионов).

(110) А народы, физическое строение, пропитание и образ жизни которых являются естественными, в большинстве своём имеют возможность наблюдать различные мелодии и инструменты каждого из них, поскольку сегодня они объединены в одном государстве - арабской империи [мамлакату л-'араб], которая в наше время охватывает всех обитателей естественных регионов, за исключением самих греческих и византийских стран, а также тех, что (расположены) рядом с ними. О состоянии их (музыкального искусства) можно также узнать через их соседей и многих выходцев из Греции и Византии в арабской империи, которые доносят до нас сведения о них, а также книги древних греков о теоретическом (искусстве) музыки.

КОММЕНТАРИИ

1. Начало главы опубликовано в предыдущем номере журнала.

2. Имеются в виду философские и логические трактаты автора. Определения ““ильм” содержатся, в частности, в “Книге классификации наук” (“Китаб ихса’ ал-‘улум”), “Книге выражений, используемых в логике” (“Китаб ал-алфаз ал-муста’мила фи л-мантик”), “Книге о достижении счастья” (“Китаб тахсил ‘ала с-са’ада”). См. след. издания и переводы: Ал-Фараби. Китаб ихса’ ал-‘улум/ Изд., пред. и комм. Усман Амин. - Каир, 1968; Ал-Фараби. Китаб ал-алфаз ал-муста’мила фи л-мантик/ Изд. Мухсин Маҳди. - Бейрут, 1968; Ал-Фараби. Китаб тахсил ‘ала с-са’ада. - Бейрут, 1983; Аль-Фараби. Книга о классификации наук// Музыкальная эстетика стран Востока/ Общая ред. и вступ. статья В.П.Шестакова. - М., 1967; Аль-Фараби. Избранные трактаты. - Алма-Ата, 1994.

3. Данное истолкование сущности знания восходит к учению о разуме и теории познания ал-Фараби, в которых акт познания рассматривается во взаимодействии объекта, субъекта познания и Деятельного Разума (ал-‘акл ал-фа’ал) - субстанции, происходящей из бытия Первого Сущего и являющейся источником образования материального мира. К объектам познания (“ал-ма’кулат” - “умопостижаемые объекты интеллекта”) относятся только те существующие предметы (“ал-мауджудат”), которые доступны восприятию мыслящего субъекта благодаря воздействию на них Деятельного Разума. Это воздействие ал-Фараби, используя неоплатоническую символику света, сравнивает с воздействием солнца, освещивающего предметы зримого мира и, тем самым, реализующего возможности их восприятия (см. “Книга о взглядах жителей добродетельного города”, “Гражданская политика” в изд.: Ал-Фараби. Китаб ара’ ахли л-мадинати л-фадила/ Изд. А.Н.Надир. - Бейрут, 1959; Ал-Фараби. Ас-сийаса ал-маданийа/ Изд. Ф.Наджар. - Бейрут, 1964).

4. В данном абзаце перечисляются различные по характеру представления предмета формы и методы лингвистической логики, составляющие, по Фараби, основу любого теоретического знания и применяемые им в дальнейшем при рассмотрении музыкального искусства: “условия” (“условные предпосылки” силлогизма - “мукаддимат шартийа”), определения, описания, ссылки, индукция. Специальному обсуждению данных методов посвя-

щены, в частности, комментарии ал-Фараби ко "Второй Аналитике" ("Китаб ал-бурхан" - "Книга доказательства") и "Книга выражений, используемых в логике". См.: Ал-Фараби. Китаб ал-бурхан// Ал-мантик 'инда л-Фараби (Логика ал-Фараби)/ Изд. Маджид Фахри. - Бейрут, 1986; сн. 1.

5. Истолкование логической категории "акциденции" в теории музыки ал-Фараби см. в пред. номере.

6. О значении понятия "умопостижающая форма", введённого ранее в связи с рассмотрением "форм музыкального искусства", см. комм. в пред. публ. Дедуктивный процесс познания в любом "теоретическом искусстве", в том числе, теории музыки, включает три этапа: первоначальное представление предмета исследования, умопостижение "основ" и выведение "следствий" данного искусства.

7. "Мелодии как таковые" - инструментальная музыка, безтекстовая вокализация, и "мелодии, сочетающиеся с речами, указывающими на значения" - вокальная музыка (см. параграф "Понятие "мелодия" и его значение", первая глава "Введение в искусство музыки").

8. Два вида "мелодий" рассматриваются в логическом отношении "общего"- "частного": рода - вида, "подобия материи" - материи как таковой.

9. Проведение параллелей между музыкой, поэзией и стихосложением (в частности, уподобление структурных элементов мелодии и касыды) определяет подход ал-Фараби при рассмотрении "композиции мелодий" (третий раздел "Большой книги музыки" - "О композиции единичных мелодий").

10. Данное определение "ан-нагм" как звуков "разных по высоте и низкости" стablyно присутствует в сочинениях арабо-мусульманских теоретиков музыки со времён ал-Кинди.

11. Подобно тому, как познание распространяется, по ал-Фараби, лишь на "умопостижаемые объекты интеллигции", предметом теории музыки являются феномены, предрасположенные к слуховому восприятию (т.е. относящиеся к области "искусства"). В связи с этим в концепции Фараби большое значение приобретает определение эстетических критериев слухового восприятия ("естественное" - "неестественное", "совершенное" - "несовершенное") и выведение на их основе теоретических закономерностей организации лада и ритма.

12. Один из основных методов "теоретических наук" - логическое определение рода (вида) предмета в ряду противоположностей.

13. т.е. в искусстве физики.

14. Критика пифагорейского учения о "гармонии сфер" направлена, вероятно, против последователей этого учения на мусульманском Востоке - ал-Кинди (9 в.), Ихван ас-Сафа - Братьев Чистоты (10 в.) (см. изд.: Му'аллафат ал-Кинди ал-муслимийа (Сочинения о музыке ал-Кинди)/ Изд. Закарийа Ибусуф. - Багдад, 1962; Раса'ил Ихван ас-Сафа (Послания Братьев Чистоты). Ч.1/ Изд. Хейр ал-Дин аз-Заркили. - Каир, 1928).

15. Фараби разграничивает понятия "теоретическое" и "практическое искусство музыки", указывая на специфику каждой из форм и их тождественность лишь в смысле применения теоретических основ знания на практике.

16. Фараби характеризует метод познания в музыке в понятиях логической теории доказательства: при использовании силлогизма в данной науке "средний термин" ("ал-хадд ал-аусат") - утверждение, действительное для обоих посылок силлогизма, определяет лишь формальные причины предмета ("что есть вещь").

17. Свойство "материальности" ("мадда"), согласно ал-Фараби, присущее науке музыки в той же мере, в какой оно рассматривается в других математических науках (геометрии, арифметике), логике и поэтике, а именно в смысле

составности и делимости её предмета - субстрата научной мысли. Аналогичное данному фрагменту высказывание находим у Аристотеля (см.: Аристотель. Метафизика// Соч. в 4 томах. Т.1. - М., 1975, 147).

18. "Ашхас" ("единичные субстанции", "индивидуалии") в логическом учении ал-Фараби - вид предиката, характеризующий единичные предметы исследования.

19. Первосновы познания в искусстве музыки вновь отождествляются ал-Фараби с посылками логического суждения, которые по степени адекватности отражения предмета бывают либо абсолютно достоверными, либо достоверными по преимуществу. В современной логике эти виды обозначаются терминами "суждения необходимости" и "суждения вероятности" (см.: Кондаков Н.И. Логический словарь- справочник. - М., 1976. Кондаков, 82, 378).

20. Чрезвычайно важная роль опыта в познании (в том числе, в теории музыки) постоянно подчёркивается ал-Фараби. В данном случае опыт как рациональный метод познания на основе анализа предметов исследования противопоставляется индукции, которая рассматривается как механический способ выведения "посылок" знания на основе непосредственных наблюдений.

21. Первый вид основ подразумевает некие аксиоматические знания, сформировавшиеся у человека - "представления о необходимом, существующем, возможном - суть ясные, утвердившиеся в уме понятия" ("Существо вопроса" - Ал-Фараби. Избранные трактаты. - Алма-Ата, 1994). Заимствованные положения других наук составляют основу любой науки постольку, поскольку каждая дисциплина составляет часть всеобщей картины знания - путём переноса их методов в теорию музыки задействуется вся система научного познания. Наконец, третий вид основ - опытный - возникает при участии чувственного восприятия и "действия разума".

22. Закономерной в ходе рассуждения об особом значении опыта в музыке становится мысль об исторически-временном первенстве практического искусства, к которой Фараби подводит читателя. Автор оснаряивает здесь взгляды на "философское" происхождение искусства музыки, высказываемые ал-Кинди и Ихван ас-Сафа (см. сн. 13).

23. "Гармоника".

24. Совершенный консонанс октавы.

25. Имеется в виду, вероятно, метод силлогизма ("кыйяс"), рассматриваемый Фараби в сочинениях "Книга выражений, используемых в логике", комментарии к "Первой Аналитике" Аристотеля и др. См. сн. 1 и изд.: Ал-Фараби. Китаб ал-кыйяс// Ал-мантик 'инда л-Фараби (Логика ал-Фараби)/ Изд. Рафик ал-А'джам. - Бейрут, 1986.

26. 356-323 до н.э.

27. В оценке критериев слухового восприятия и определении "эталонного" музыкального искусства Фараби придерживается идеи централизующего положения арабо-мусульманской культуры. Обозначенный им в историческом и географическом срезе "регион" проживания людей с "естественным" восприятием охватывает то, что в понятиях средневековой мусульманской культуры представляло собой границы цивилизованного мира - арабский халифат и граничащие с ним области. Закономерно и включение в эти пределы территорий Древней Греции и византийской империи - антично-эллинистическая и христиано-византийская цивилизации рассматривались на Востоке как непосредственные предшественницы арабо-мусульманского мира, культурное достояние которых он унаследовал.

(Продолжение публикации переводов и комментариев
к "Большой книге музыки")

Абу Насра Мухаммада ал-Фараби следует)

2002

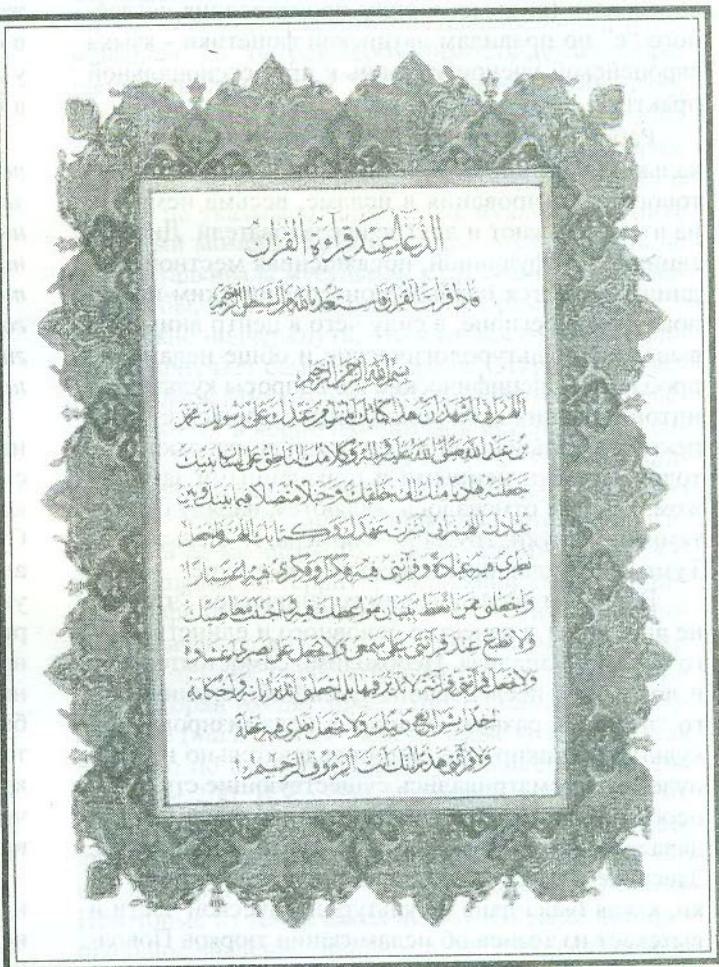
КУЛЬТОВОЕ РЕЧИТИРОВАНИЕ В ИСЛАМЕ

Зиля ИМАМУТДИНОВА
(Башкортостан, Уфа)

Понятие “музыкальных традиций” устной культуры башкир (как и татар) включает в себя культовое кораническое речитирование и музыкальный фольклор¹. Сами мусульмане - ни богословы, ни рядовые верующие - не рассматривают “чтение” Корана как феномен музыки, то есть как вид музыкального искусства. Складывающиеся еще с VII века теоретические точки зрения по проблеме “ислам и музыка” расходятся в ряде вопросов, например в том, содержатся ли в тексте Корана безоговорочные запреты на музыку. Различны позиции (излагаемые в трактатах и имеющие в качестве истока хадисы) и разнообразна ритуальная практика в плане привнесения музыкального начала в шиизме и внутри суфизма, причем мнения основателей разных суфийских орденов также не совпадают. Но канонические формы “чтения” Корана, которые используются суннитами в ортодоксальной службе, обязательны и для остальных направлений ислама (в шиизме и суфизме дополняясь особыми текстами). Западные ученые активно разрабатывают теоретические аспекты проблемы “ислам и музыка”, что обобщается в отношении суннизма и суфизма А. Джумаевым в его исследовании. Данная проблематика затрагивается также в статьях Т. Джани-заде по суфизму и Г. Сайфуллиной, рассматривающей религиозно-философские взгляды рубежа XIX-XX веков в Урало-Поволжье (Х. Кильдебаки)². Не задаваясь целью освещения этой специфической и в целом очень сложной проблемы (“ислам и музыка”), подчеркнем лишь, что категория музыки в буквальном значении не распространяется на практику коранического “чтения”. “Ал-Кур’ан” в одном из двух вариантов перевода с арабского означает “читать вслух”³. (С многозначного “Читай!” открывается, по преданию, первое божественное ниспослание пророку Мухаммаду - сура “Сгусток”, № 96)⁴. Однако образующаяся физико-акустическая реальность и факт мелодизации коранического текста делают неизбежным использование понятия “музыкального”, что осознано и вошло в зарубежную науку (Л. ал-Фаруки)⁵ и упрочивается в отечественной (Т. Джани-заде)⁶.

И.Р. и Л.Л. Фаруки, в связи с возможностью лишь ограниченного применения европ-

ской понятия “музыка” (“musica”) в исламских культурах, предложен иной обобщающий термин для музыкальных традиций мусульман, выведенный в название главы совместной монографии: “Handasah al-Sawt or the Art of Sound”⁷. Арабское *handasah* (*al-sawt*) в буквальном переводе означает “геометрия, инженерия (звука)”. Думается, все же, что терминологическое словосочетание “геометрия звука” не покрывает всего многообразия музыкальных явлений на мусульманском Востоке, хотя и корреспондирует с алгебраичностью - известным качеством верbalного языка, то есть арабского, основополагающего в исламе. В термине “геометрия” обходится, что существенно, ка-



чества спонтанности и импровизационности, характеризующие восточную молодую. (Ведь геометрия, хотя и изучает пространственные отношения и формы, как определяется в математической науке, но при этом "совершенно отвлекается от неопределенности и подвижности реальных форм и размеров и считает все исследуемые ею отношения и формы абсолютно точными и определенными". Кроме того, "геометрическое тело есть абстракция, в которой сохраняются лишь форма и размеры в полном отвлечении от всех других свойств"⁸.)

Видимо, в этом контексте требует оговорок употребление в работе термина "речитирование", восходящего к *recitare* - "декламировать" и имеющего преимущество во всеохватности, подразумевая под собой в музыковедении многообразие форм с переходами от простой "речи" в сторону все большей мелодизации. Термин относим и к "обмирщенному", упрощенному (в народе), и к профессиональному "чтению" (у кари, в мечети), соответствующему нормам ат-Таджвида. В англоязычной литературе (Л. ал-Фаруки) наряду с *recitation* применяется понятие *cantillation*, адресующее нас к мелодизированным формам. Встречающийся в отечественных публикациях термин "речитация" (А.Е. Резван)⁹, думается, все же должен адресовать (видимо, в силу произнесения согласного "с" по правилам латинской фонетики - языка европейской учености) лишь к профессиональной практике.

Работ, в которых бы анализировались музыкальные принципы, действующие в формах культового речитирования в исламе, весьма немного, на что указывают и другие исследователи. Диссертация Г. Сайфуллиной, посвященная местной традиции, является первым монографическим исследованием в регионе, в силу чего в центр внимания выведены культурологические и обще исламские проблемы. Специфические же вопросы культового интонирования пока лишь затрагиваются с перспективой дальнейшей их глубокой разработки. Методологически ценными и признанными за рубежом, как уже отмечалось, являются, наряду с работами ал-Фаруки, труды Х. Фармера, К. Нельсон, Х. Тумы¹⁰, отсылающие к арабской культуре.

В данном исследовании кораническое "чтение" не выступает в качестве основного и единственного предмета анализа. Необходимо самостоятельное и локальное исследование традиций коранического "чтения", развивающихся в исламизированной культуре башкир, где бы последовательно и скрупулезно рассматривались существующие стилевые особенности по всем музыкальным параметрам, давалось их соотнесение с нормами ат-Таджвида. Здесь же в продолжение той общей характеристики, какая была дана в культурологической части и вытекает из тезиса об исламизации тюрков Поволжья и Приуралья, предваряя жанрово-стилевые

обобщения по башкирскому фольклору, остановимся на отдельных вопросах в связи с необходимостью постановки проблемы исламской риторики.

С Корана берет свое начало письменная традиция арабов. Письменная фиксация его текстов, начинавшаяся еще при жизни Мухаммада, их отбор, редактирование и канонизация по времени составили около трех столетий¹¹, в течение которых проходит реформа арабского письма и не только установление арабского языка в границах Халифата¹² в качестве государственного, но и его "выход" вполне благодаря успешной деятельности миссионеров. Составление текстов шло параллельно становлению комплекса коранических наук. В IX веке рождается традиция описания достоинств Корана, его сур и аятов - трактат Абу Убейда ("Достоинства Корана"). Эта традиция легла в основу учения *и'джаз* - "неподражаемости" Корана (раньше идея "Коран как Слово Божье есть чудо" распространялась только как элемент веры). Высшая точка в развитии учения была достигнута в X веке в трактате Абу Бакра ал-Бакиллани "И'джаз ал-кур'ан" ("Неподражаемость Корана").

Разделы о слоге Корана, о совершенстве его языка, об образном употреблении слов, наряду с историографией, комментариями к тексту, содержатся в разных тафсирах - толкованиях, например, в очень популярном "Тафсире" ат-Табари (X век), у Ибн Атийе ал-Мухариби. Андалузский ученый в своем трактате восклицал:

*"И люди сведущие, и все прочие правы, когда полагают, что неподражаемость Корана проявляется в его слоге, ибо все значения в нем правильны, а слова - совершенны, ведь Аллах владеет знанием обо всем и всей речью. Определяя слову место в Коране, он уже знает его целиком. Иначе говоря, слова в изъяснении одного значения за другим подходят друг к другу, и так с начала Корана до самого его конца"*¹³.

Анализ поэтических фигур и троп из Корана находится в центре важнейшего для арабо-персидской поэтической традиции учения *бади*, которое крупнейший энциклопедист своего времени ас-Суйuti в знаменитом тафсире "Ал-иткан фи улум ал-кур'ан" - "Совершенство в коранических науках" (XV век) вносит в составляющие арабской риторики - *ал-балага* - в сочетании с *ал-байан* - наукой об изъяснении и *ал-мани* - наукой о значениях¹⁴. Основы арабской риторики, как считается, были заложены в XI веке ал-Джурджани в трактатах "Доказательства неподражаемости" и "Тайны красноречия". Окончательное оформление риторическая наука получила в учении ас-Саккани в XIII веке.

Специальных обобщающих исследований по исламской риторике в отечественной науке пока нет, однако осуществляется переводческая деятельность и разрабатываются вопросы, касающиеся

арабо-персидской поэтики. Благодаря переводу Н.Ю. Чалисовой был издан трактат Рашид ад-Дина Ватвата “Хада’ик ас-сихр фи дака’ик аш-ши’р” - “Сады волшебства в тонкостях поэзии” (XII век)¹⁵, являющийся одним из самых значительных в персидской культуре. В нем классифицируются и объясняются стилевые фигуры на многочисленных примерах из Корана, хадисов и арабо-персидской мусульманской светской поэзии и прозы. Все это достаточно ярко демонстрирует, с одной стороны, установку в средневековой науке на единство эстетико-стилевых принципов в словесности (поэзии и прозе), а с другой - их изначальную обусловленность кораническим слогом. Не случайно в культуре ислама происходит рождение орнаментальной прозы с новеллистическими, притчевыми и стихотворными вставками в основном сюжете, рифмованным и ритмизованным изложением. По мнению отдельных зарубежных исследователей, увлечение риторическими фигурами приводит даже к перенасыщению ими и развитию прециозного стиля: в адабе - литературе, которая должна была обучать, развлекая¹⁶. (Блистательным примером такой литературы является повесть Таваддуд из “Тысячи и одной ночи”, где в форме занимательного диалога между юной невольницей и халифом объясняются нормы ислама).

На образцах орнаментальной (и прециозной) прозы в медресе шло обучение ораторскому искусству. Предисловие к средневековой книге имело обязательную похвалу Аллаху, тем его качествам¹⁷, которые как бы открываются и укрепляются в ходе сюжетных перипетий в героях повествования. Предисловия обычно использовались как учебный материал и предлагались шакирдам (в том числе Поволжья и Приуралья) для обнаружения явных или кажущихся нелогичностей¹⁸. Во время муниципальных состязаний в ораторском искусстве - толковались уже, как правило, коранические суры. Шакирды учились находить решение вопросам, порождаемым новыми для ислама историческими и жизненно-бытовыми ситуациями. Шариат - мусульманское право, используемое и сегодня в качестве основы законодательства - не дает готовых ответов по всем возникающим проблемам, но содержит примеры в значении обязательного и возможного образца.

Принципы шариата столь специфичны и показательны во многих отношениях, что требуют хотя бы общей характеристики.

Божественными источниками (*ан-накр*) мусульманского права считаются Коран и сунна Пророка¹⁹. К ним приближается *иджма* - единодушное мнение сподвижников (муджтахидов). Помимо богоданных обязательных источников с готовыми предписаниями (в виде аятов Корана, известных хадисов, введенных в законы жизни), шариат использует и рациональные, опирающиеся на человеческий разум, логику (*ал-аклия*). Норма извле-

кается, опять же, из Корана и сунны Пророка (и только в этом случае юридически весома), но путем сложных умозаключений.

И в суннизме, и в шиизме образовалось по несколько мазхабов (правовых школ) в связи с различиями в толкованиях аятов Корана. Ханифитский мазхаб, пустивший корни в Урало-Поволжье, более широко, чем какой-либо другой, прибегает к рациональному методу - *кыйасу*, использующему активно аналогию. (В основе этой логической операции лежит силлогизм, что, по мнению западных ученых, восходит в истоках к античной логике.) Ханифиты отдают большее предпочтение *кыйасу*, чем, например, *иджма* - сохранившемуся мнению муджтахидов. В то же время ханбалиты - также сунниты - прибегают к *кыйасу* в самом крайнем случае. А шииты джафариты не признают *кыйас* как источник шариата, полностью доверяясь мнению имама, фигура которого ими возвышается и обожествляется. Ханифитами допускается и исключение из общего правила. Решение выводится не из “буквы”, а из смысла и причины, - наложенного, например, когда-то запрета 20. Принципы, сформированные и утвердившиеся в шариате гласят, с одной стороны: “обычай имеет значение нормы” (“*Ал-гааддаат мухаакамаат*”), с другой - “не отрицается изменение нормы с изменением времени” (“*Ла юнкар тагайюр ал-ахкаам битагайюр аззамаан*”) и “острая необходимость делает запрещенное разрешенным”. По мусульманскому праву, никто из людей не может претендовать на знание истины. Отсюда допустимость множественности решений, если божественные источники (Коран и Сунна) не указывают прямо, как нужно поступить в данный момент. Хотя и в этом случае жизнь не раз подталкивала мусульман к отступлениям от, казалось бы, жестко установленных рамок²¹.

Важно подчеркнуть, что к гибкости, вариабельности приучает сам текст Корана. Откровения ниспосыпались Мухаммаду с 610 по 632 годы, в течение которых в корне изменилась историческая ситуация. Произошел переход пророка с ближайшими сподвижниками из Мекки в Медину. Пророк из притесняемого и гонимого превращается в религиозного и политического лидера стремительно разрастающейся на территории Аравии уммы (общины). Параллельно меняющейся обстановке и новым задачам развиваются положения учения. Уточняются детали, пересматриваются частично основы. В Коран входят отмененные (*mansukh*) и отменяющие (*nasikh*) аяты - как по смыслу и букве, так и только по букве, по смыслу. Общее количество их более 200. В Коране, в связи с этим, сказано: “Всякий раз, когда мы отменяем стих или заставляем его забыть, мы приводим лучший, чем он, или похожий на него...” (сура “Бакара”, 100-й аят). Некоторые из таких аятов имеют в исламе принципиальное значение, например, те, где предписывается переменить положение во время молитвы (об-

ращая теперь лицо на Восток, в сторону Мекки и священной Каабы, а не на Иерусалим).

Существование теории отменения, уникальной для священных, законоустанавливающих писаний, по-своему могло отразиться на психологии мусульман, на их методе мышления,вольно или невольно приучая к мысли о возможности и допустимости в масштабах целого множественной, варьированной подачи одной мысли, причем меняя ее смысл даже на противоположный.

Отступая здесь от основной мысли, заметим, что практически все видимые и слышимые особенности текста Корана имели свой отзвук в культуре ислама. Часть сур начинается с выписанных (от одной до пяти) арабских букв: - нун (сура 68 "Письменная трость"), - ха мим (суры 45 "Коленопреклоненная", 46 "Пески"), - алиф лам мим (сура 2 "Корова"), - та син мим (суры 26 "Поэты", 28 "Рассказ"), - алиф лам мим сад (сура 7 "Преграды"), - каф ха йа 'айн сад (сура 19 "Мариям"), и т.д. Значение их не разгадано богословами. "Богоданность" (как части священного Корана) означала их высокую самоценность. А вследствие - утонченное восприятие и поэтизацию в словесности на исламском Востоке, где сочиняются байты в честь буквы, искусно рифмуемой (Саади)²². Происходит любование "буквой", не только "словом", чем так известна восточная мусульманская словесность.

Исламская риторика, феноменология которой проистекает из "звучка и буквы" коранического "слова", в каждой конкретной культуре несет, помимо общемусульманского духа, и что-то свое, особенное.

Так, на взгляд Дж.Т. Монроу: "Возможно, персы и были хорошими ораторами, но их красноречие всегда было результатом обдумывания, глубокого изучения и обсуждения. Оно основывается на литературной эрудции... У арабов красноречие носит спонтанный, импровизационный характер, как бы являясь результатом глубокого вдохновения..."²³.

Исконные свойства арабов (а владение искусством художественной речи входило в число доблестей бедуина и было общепринято)²⁴, их тяготение к ритмизации в устной речи заметно предопределили стилистику коранических текстов, на что указывают многие исследователи. Текст Корана пронизан множеством рефренов - лексически тождественных обращений к верующим и отступникам, восхвалений Аллаха. Мухаммад высказывал новые религиозные идеи в спорах, адресуя их людям самой разной веры (иудеям, христианам, зороастрийцам, наконец, язычникам). Ему приходилось не просто убеждать, а переубеждать, поэтому наряду со словесными доводами неизбежно применялись приемы заклинания. Можно удивляться тому, как на расстоянии в тысячелетие сохраняется сила его личности, что ясно прочитывается даже в вос-

приятиях казанских миссионеров-христиан в конце XIX века: "В Коране - везде одна и та же личность, один и тот же пламенный дух, проникнутый религиозными интересами своей отчизны, и облекающий в форму божественных, небесных откровений даже самые простые правила обыденной жизни; - одна и та же страстная натура, глубоко ревнивая сколько к славе единого Бога, столько же и к чести своих жен, - натура, легко поддающаяся и слепым влечениям чувственности и ясным созерцания ума, и неукротимым порывам мстительности и кратким движсениям великодушия; везде виден один и тот же жаждущий власти человек, неутомимо сражающийся с своими врагами и мечом и искусством слова, часто выходящий победителем из борьбы и никогда не унывающий, даже и во дни поражения; везде виден один и тот же поэт, сам воспевающий и свою судьбу, и подвиги как свои, так и своих приверженцев, и придающий своим вдохновениям всегда однообразную форму. Словом: везде виден один и тот же гений, не отступающий ни на одну йоту от своего арабского характера"²⁵.

* * *

Суры расположены в Коране не по хронологии, а по степени уменьшения объема и в зависимости от содержания и некоторых композиционных приемов. Поэтому ранние мекканские суры, пропитанные в наибольшей мере заклинательностью, располагаются в конце. Стилистически эти суры восходят к древней традиции, закрепившейся у кахинов - древнеарабских жрецов-язычников - и представляют образцы *саджа*, то есть ритмизованного, омузыкаленного слога. Для них типично использование анафоры: фразы, абзацы начинаются с одного и того же слова, речевого оборота, что придает изложению мерность, периодичность. Более поздние пророчества Мухаммада - часть мекканских и мединских суры - хотя и включают элементы саджа, в целом выдержаны в форме ритмизованной прозы²⁶.

В названном выше трактате Ватвата приводятся типы саджа - *мутавази*, *мутарраф*, *мутавазин*, а также и другие поэтические приемы, используемые в Коране, - *тадмин ал-муздавидж*, *иштиак*, *маклубат*, *тарси*. Рифмующиеся в лексических группах последние слова, совпадающие по метру, количеству букв и последней букве, образуют мутавази, а, например, совпадающие только по букве (*рави*) - мутарраф, по метру - мутавазин. Если в строки вводятся дополнительные пары слов с одинаковыми окончаниями - это пример на *тадмин ал-муздавидж*; употребление слов, буквы которых взаимообращены ("в ракоходе"), есть *маклубат*. Наконец, при соответствии отдельных речевых отрезков рифмующихся строк в метре и опорных согласных возникает *тарси*.

Рассмотрим несколько коранических примеров с позиций ритмизации и рифмы.

В использовании этих поэтических приемов в коранических сурах нет нарочитости. Тот или другой тип рифмы возникает спонтанно, так же, как и очередная образная ассоциация. Один из показательных примеров - сура "Фатиха" ("Открывающая книгу").

- Bismillaahir-rahmaanir-rahiim

1. Al-hamdu lillaahi Rabbil gaalamiin

2. Ar-rahmaanir-rahiim

3. Maaliki iawmid-diin

4. Iyyaake nagbuduwe iyyaake nestegiin

5. Ihdine,s-siraatal-mustakiim

6. Siraatal-lathiine en-gamte galeyhim

7. Gayril-megduubi galeyhim waladdaaalliiin.

Aamin²⁷.

- Во имя Аллаха милостивого, милосердного!

1. Хвала - Аллаху, Господу миров

2. милостивому, милосердному,

3. царю в день суда!

4. Тебе мы поклоняемся и просим помочь!

5. Веди нас по дороге прямой,

6. по дороге тех, которых Ты облагодетельствовал, -

7. не тех, которые находятся под гневом, и не заблудших²⁸.

"Фатиха" состоит из религиозной формулы бисмилла ("Аллах милостивый, милосердный") и 7-ми аятов - небольших речевых фрагментов. Эти 8 строк разной протяженности рифмуются по буквам рави (1, 3, 4, 7 аяты по букве "n", а 0, 2, 5, 6-й - по "m") и на основе фонетической близости окончаний (опоре на долгий или короткий гласный "u"). Метричность, наметившись, перебивается на значимых и различающихся по смыслу словах. Это сочетается с варьирующимися по местоположению в строке повторами слов, дающими свои ритмические сбои и усиливающими экспрессивность звучания.

Подобные приемы характеризуют ранние суры. Первые пять аятов суры 96 "Сгусток", как уже отмечалось, предположительно первыми (по преданию, при помощи архангела Джабраила) были ниспосланы Мухаммаду. Настойчиво повторенное "Iqra'!" ("Читай!") разделяет аяты на два лаконичных построения с перекликающейся рифмой. Последние слова первых двух аятов соответствуют по принципу мутавази - в метре, количестве букв и по последней букве ("q"). Три последних аята рифмуются по букве рави ("m"), но при этом завершаются словами, имеющими метрически сходную с предыдущими окончаниями аятов двухсложную основу. Но не только это организует двухстrophicный тезис. Особую цельность звуко-фонетической ткани текста придает соединение слов, имеющих в подавляющем большинстве гласный "a" (например, в пятом аяте на фоне девяти "a" произносится лишь одно "и"). Такая специфическая звуко-фонетическая однородность сочетается с повторами слов в тексте, протягивающими нити сквозь все строки.

Едва ли не каждое слово 1-го аята и слова, впервые произносимые в следующих аятах, возвращаются, подчиняясь поэтической логике и необходимости не констатировать, а внушать. Голос "свыше" заклинает, почти впечатывает в души образы и понятия, открывая так божественные тайны:

Сура 96 "Сгусток"

- Bismillaahir-rahmaanir-rahiim

1. Iqra' bismi rabbikal - lathi halaq

2. Halaqal - insaana min galaq(i)

3. Iqra' wa rabbukal - akram

4. Allathi gallama bilqalam

5. Gallamat - insaana maa lam yaglam

- Во имя Аллаха милостивого, милосердного!

1. Читай! Во имя Господа твоего, который сотворил

2. сотворил человека из сгустка.

3. Читай! И Господь твой щедрейший,

4. который научил каламом,

5. научил человека тому, чего он не знал.

С взывающего "Kul!" ("Скажи!") начинаются суры 112, 113, 114 и др. В суре 113 "Рассвет" в начало строк выносятся повторы, обретающие значение конструктивного приема в перечислении (того, что есть зло)²⁹. Рифма группирует аяты, тонко отделяя их по смыслу. Если 1-й и 2-й аяты объединяются при помощи приема мутавази, 3-й аят приымкает к ним по принципу мутавазин (тот же метр), то 4-й и 5-й аяты имеют свою опору - рави "d":

Сура 113 "Рассвет"

- Bismillaahir-rahmaanir-rahiim

1. Kul aguuuthu bi Rabbil falaq

2. Misharti maa halaq

3. Wa mi sharri gaasiqin ithaa waqab

4. Wa mi sharri n-naffaathaati fil guqad

5. Wa mi sharri haasidin ithaa hasad

- Во имя Аллаха милостивого, милосердного!

1. Скажи: "Прибегаю я к Господу рассвета

2. от зла того, что он сотворил,

3. от зла мрака, когда он покрыл,

4. от зла дующих на узлы,

5. от зла завистника, когда он завидовал!"

В суре 112 "Очищение веры", как и в 163-м аяте суры 2 "Бакара", поздней по времени ниспосления, развивается основополагающая для ислама идея единобожия. Но в 1-м случае это облекается в поэтическую форму, во втором же звучит в виде прозы:

Сура 112 "Очищение веры"

- Bismillaahir-rahmaanir-rahiim

1. Kul huwal-laahu ahad (2 вар.: un + i<a>llahus...)

2. Allaahus-samad

3. Lam ialid wa lam iuulad

4. Wa lam iakul-lahuu kufuuwan ahad.

- Во имя Аллаха милостивого, милосердного!

1. Скажи! "Он - Аллах - един,

2. Аллах, вечный;

3. не родил и не был рожден,
4. и не был Ему равным ни один!"

Сура 2 "Бакара" (аят 163)

2 вар.

Wa i^laahukum i^laa hin waahidu(n) l-laaa i^laa ha i^llaahu war-rahmaanur-rahim.

И бог ваш - Бог единий, нет божества, кроме Него, милостивого, милосердного!

Аяты суры 112 рифмуются в окончаниях (буква рави "d" с предшествующим гласным "a"). Слог организует пропадающая метричность, особенно заметная благодаря предельному лаконизму в изложении мысли (эта сура - одна из самых коротких в Коране). Функционально однотипные словосочетания налагаются на варьируемые в деталях метрические формы. В существующем втором варианте "чтения" этой суры 1-й и 2-й аяты произносятся слитно, без цезуры, объединяясь как синтаксическое целое. Окончание 1-го аята продолжается, что меняет метр и разрушает рифму. (В то время как в первом варианте "чтения" рави "d" должно артикулироваться подчеркнуто, утрированно, как бы взрываться, отделяя тем аяты как закругленные построения.)

163-й аят суры 2 "Бакара", являясь образцом прозы, в то же время несет в себе элементы ритмики стиха. Слова первого построения, то есть до возможной цезуры в конце простого предложения, имеют близкую фонетику и однотипные окончания. Повторяемость и варьирование в фонике связывает и первые слова 2-го построения, представляющего собой часть религиозной формулы аш-шахада (символа веры). Смысловая модуляция в формулу бисмилла (мотив Корана, предшествующий каждой суре) сопровождается и переключением в другую темброво-звуковую сферу: пропитанность смягченным "l" сменяется грассированием "r".

Новым в речитировании этого аята суры "Бакара", в сравнении со стилистикой "чтения" суры 112, является обязательное увеличение долготы гласного в ключевом по смыслу отрицании ("нет божества, кроме Него..."). При сохранении серединной цезуры на отрицание, с которого начинается второе предложение, падает аттака и обозначается императивность мысли. При сокращении цезуры частица отрицания оказывается в центре речевого построения, причем внутри просодической словоформы (сливаются три слова), что ведет к смягчению интонации.

Сложная, переменчивая игра ритмов и звуков действует как элемент внешней связи в кораническом тексте, где в целом преобладают эллиптические соединения фраз, недоговоренность, иносказательность. Еще более сильным и необходимым средством связи становится музыкальное интонирование, которое, в сущности, оказывается неизбежным при имеющихся к тому предпосылках как

в самом кораническом тексте, так и в собственно арабском языке (что затрагивалось выше).

* * *

Независимо от степени мелодизированности "чтение" Корана должно в своей основе следовать нормам ат-Таджвида (иначе, ат-Тилаут, то есть "Науки о совершенном чтении"). Но оно вариативно в интонационных ходах, их ритмическом наполнении, цезурировании, так как в самой теории предлагается определенный выбор, который фактически учитывает и объективно существующую картину - неодинаковые у "чтецов" степень музыкальной одаренности, память.

Из наиболее ранних трудов по ат-Таджвиду называют трактат X века имама из Багдада Ибн Муджтахида, которым были описаны системы "чтения" 7-ми наиболее авторитетных чтецов. Свое законченное воплощение наука "чтения" Корана получает в XV веке - в трактате Шамсутдина Ибн ал-Джазари "Ан-нашр фил кира ал-гашир" ("Мнение по поводу 10-ти чтений")³⁰. Термином *Ат-Таджвид* обозначают не только саму науку и искусство чтения, а также и наиболее распевную манеру речитирования Корана. Менее распетый стиль называется *ат-тартил*, существующий же учебный - *ал-мугаллим*. К.Нельсон в ряду широко употребляемых терминов ат-тилава, ал-кира, ат-тартил, ат-таджвид, приводит по отношению к мелодическому стилю также понятие "ал-таганни"³¹. По преданию, многое для развития стилей ат-таджвид и ат-тартил сделал сподвижник пророка - Абдаллах ибн Масгуд, первым призвавший: "Читайте Коран совершенно!"³². Каноническим, практически вытеснившим сейчас все другие традиции, стало "чтение" в передаче Хафса (ученика) от халифа Асима из Куфы. Это "чтение" взято за основу в популярных египетских изданиях Корана (1919, 1923, 1928 годов). Традиция "чтения" аш-Шари'a из Медины укрепилась в Северной Африке. Среди утраченных в современной практике - формы "чтения" Ибн Нафиса, Ибн Тамира из Дамаска, др. В некоторых казанских изданиях Корана прошлого века давались все 7 систем "чтения".

Ат-Таджвид опирается на арабскую грамматику, получившую развитие уже в VIII веке. Разрабатывается классификация звуков арабского языка - по их местообразованию (выделяются области грудная, глоточная вместе с гортанью, относящаяся к языку, губам, носовая), по способу артикулирования (их насчитывается 17). Звуки получают от 1 до 4-5 характеристик. Даются представления о первичных (исходных) признаках звуков и вторичных, которые приобретаются вследствие полной или частичной их ассимиляции. Различаются допустимые и желательные изменения в произношении гласных и согласных (при их стечении), что обозначается в терминах. К примеру, кал-каля по ат-Таджвиду означает громкое подчеркивание согласных (- глубокого "d", - глубокого, горлового "k")

и - “*m*”, - “*b*”) в паузальной форме, такир - произнесение “*p*” раскатывая (как при удвоении или утрении), гунна заключает в себе эффект назализации. Есть особые случаи, по которым гласный и согласный продляются.

По ат-Таджвиду при кораническом “чтении” существует три типа возможных (богоугодных) остановок: 1) по окончании аята, завершенного по смыслу и синтаксису, с целью перехода от “чтения” Корана к другой форме деятельности (ал-катр); 2) внутри аята, но опять же - не разрушая смысла (ал-вакф); 3) внутри слова (ас-сакт - особый случай)!). Остановки в “чтении” запрещены (харам), если это нарушает либо искажает смысл аятов. В связи с чем, введено беспаузальное “чтение” (ал-васл). Возможными “кораническими” темпами являются медленный, средний, быстрый (тахтик, тадвир, хадр)³³.

Осмысление фонетической нормы было продиктовано в самой Аравии существованием диалектов арабского языка, а вовне - его необычной, по отношению к языкам исламизированных народов, физико-акустической природой. Но специфика арабского языка не сводится к этому. В основе его теории - понятие *харфа*, разработанное грамматиком Халил ибн Ахмадом в XIII веке.

Понятие харфа не тождественно понятию слога, привычного для европейцев. Харф - это графический знак, обозначающий согласный с четырьмя формами написания: самостоятельной, начальной, серединной, конечной. Харф есть звуковая, фонетическая единица, включающая в себя согласный и гласный звуки, причем перемена или отсутствие гласного порождают не новый харф, а варианты одного с инвариантным согласным³⁴. Гласные в арабском (их три - “*a*”, “*y*”, “*u*”) указываются при помощи особых значков - огласовок, которые ставятся над или под согласным. Удвоение гласных, как и согласных, имеет морфологический смысл. Отсутствие гласного обозначается при помощи значка “*as-сукун*”.

Слова, завершающие предложение, должны произноситься в паузальной форме - как если бы имели знак “сукун” над последним харфом, то есть без гласного, независимо от написания. В то же время, внутри фраз и предложений слова - два или несколько - с действительным “сукуном” на конце должны сливаться, так как паузы по окончании таких слов не допускаются. Соединение слов может происходить из-за правил произнесения употребляемого в языке определенного артиклия (неопределенный артикль помещается в окончании слова). Есть и другие правила, обязывающие соединять слова в арабской просодии, вследствие чего слово перестает быть самостоятельной артикуляционно-синтаксической единицей. Возникает поток слов, расчленяющийся со специфической нерегулярностью, завися в большой степени внутри построений от складывающейся комбинации слов³⁵. Эти просодические принципы парадоксаль-

но сочетаются по ат-Таджвиду с допустимостью при чтении Корана остановок на “сукун” внутри слова: так избегается нежелательная в данный момент ассимиляция звуков. Хотя такие случаи в сурах единичны, это не могло невольно не уравнивать в сознании как структурные единицы отдельный слог и речевой сегмент из нескольких слов.

Поскольку речь идет о традиции “книжного” речитирования, то нельзя не учитывать и особенности графики. При письме, как и в устной речи, отдельные слова, состоящие из 1-2 харфов, например местоимения, предлоги, должны приращиваться к другим словам (причем совсем не обязательно параллельно слиянию слов в просодии). Вместе с тем, есть харфы, соединяющиеся с другими не с обеих сторон, а только справа (харфы “*dal*”, “*ra*”), вследствие чего слова, их содержащие, расходятся на части для глаза. Например, текст формулы *бисмилла* (“Во имя Аллаха милостивого, милосердного”), которая предполагается каждой суре, имеет следующее начертание.

Первая справа скобка указывает на слитое в одну графическую формулу: “Во имя”. В то же время вторая и третья скобки, внутри которых графические знаки разъединены на группы, намечают в первом случае границы только одного слова “милостивый”, во втором - слова “милосердный”.

Таким образом, в графике, как и в арабской просодии, членение оказывается во многом непредсказуемым, не ориентируя обязательно на границы слова. При этом арабская вязь не имеет прописных букв - их нет - и не разделяется специальными знаками препинания. В Коране в значении точки единственno используется харф “*wa*” (в другом контексте приобретающий значение союзов “*u*”, “*a*”), что в целом создает иллюзию безостановочного, нескончаемого движения графических элементов.

Что же касается глубоких пауз в арабской просодии, то здесь важно подчеркнуть - внутри аятов во множестве случаев намечена двойственная речевая ситуация. Специальные “знаки” над строкой указывают на возможность паузы, однако подразумевая в одних случаях ее предпочтительность, а в других - большую желательность связного “чтения”. Существуют варианты и равные, на усмотрение кари’. Все это ведет к вариабельности в цезурировании на уровне текста, незакрепленной протяженности речевых отрезков.

Суры Корана различны в строе высказывания, колеблясь в объеме (вмещают от 3 до 286 аятов, также, со своей стороны, разных по масштабам). Для ранних мекканских сур, как отмечалось, типичны краткость, формульность в изложении мысли, упорядочиваемой вследствие действия правил параллелизма. Более поздние суры (часть мекканских и мединских) представляют собой образцы ритмизированной прозы, включающие развернутые и протяженные речевые построения.

Необходимому упорядочению свободного речевого потока способствует ритмизация, проявляющая себя на всех уровнях - морфологическом (семитская модель слов, как считают языковеды, несет некий заданный ритм)³⁶, синтаксическом, композиционном. Организующее значение имеют лексические повторы, множественные рефены, соединяющие аяты (как и суры в Коране). Упорядочению способствует и мелодизация, которая приносит в речь-звуковой поток свою, музыкальную логику, намечая очертания трехчастной, строфической, рондальной форм. Но одновременно с этим, благодаря музыкальному интонированию развиваются и принципы свободного развертывания текста.

В Коране как будто бы нет какой-либо системы "мелодийных" знаков (как и музыкальных терминов в трактатах по ат-Таджвиду, написанных в руссле ортодоксального ислама). Но, по всей вероятности, музыкальным содержанием наполнялись "негласно" графические знаки, указывающие на продление фонем. Арабский - язык морний: согласные и гласные в нем по протяженности должны быть равны между собой, соответствуя единице звучания - *харака*. По ат-Таджвиду, в кораническом "чтении" продлятся и гласные - до 6-ти *харака* и согласные - до 3-х. При музыкальном интонировании именно в этих моментах возникают распевы, которые меняют внутренние пропорции формы.

Соотношение масштабов речевых отрезков, аятов, общее дыхание формы в контрастных по стилистике сурах можно отразить, "измерить" в единицах *харака*, в количестве харфов и графических словоформ. Можно было бы расположить для наглядности аяты мекканских 112-й и 113-й сур как поэтические - в "столбик". Протяженность аятов в этих сурах варьируется, но в определенных границах. В 112-й суре сложившиеся пропорции изменяются, когда первые два аята соединяются как смысловое целое при помощи фонетической связки из двух неполных харфов в варианте беспаузального "чтения". Это приближает развертывание к прозаическому, отличающемуся асимметричностью, что характеризует аяты мединской 2-й суры Корана. Наибольший контраст в масштабах достигается между 163 и 164 аятами суры. "Чтение" "бесконечного" 164 аята, к тому же с 5-ю знаками максимального продления гласных в тексте (то есть распевами), на одном дыхании, конечно же, по силам только кари' с их профессионализмом и развитыми природными данными. Смысловое содержание других двух, приведенных в качестве примера, 285 и 286 аятов позволяет делать паузы, расчленяя так или иначе текст³⁷.

Л. ал-Фаруки определяет стилистику коранического "чтения" у арабов, которой стараются придерживаться все мусульмане, как "*vocal genre of improvisatory, free-rhythmed style*"³⁸. Им указывается типичность короткого мотивного развития для

анализируемой им арабской традиции. В Урало-Поволжье культовое интонирование является собой образец орнаментального развития, для которого в целом характерно свободное синтаксическое строение при определенной тенденции к периодичности. В сурах, значительных по объему, намечаются макроструктуры. Импровизационное становление формирует в них особое ощущение времени (у молящихся сознание от него просто отвлекается, погруженное в свою особую ауру).

Ритмизация реализует в тексте идею некоего порядка, музыкальная же логика ее подхватывает, но осуществляет по-своему, чаще не завися от словесных и других повторов, но порой и тонко их обыгрывая. Классический пример - "Фатиха"³⁹, в которой это ясно прослеживается, вне связи с региональной принадлежностью "чтеца", поскольку речь идет о надстилевом принципе (у профессионалов).

Первый аят в суре также, как часто и в других, приближается к ритмизованной скороговорке. Речевая тонема имеет значение устоя, на многочисленных повторениях, опевании (скольжении) которого и строится мелодическое развитие. Музыкальная форма приближается к периоду типа развертывания с последующим суммированием. С 5 по 7 аяты сливаются в протяжное построение, которое произносится на одном дыхании. Отдельные повторы в тексте сочетаются с интонационным обновлением, за исключением "*galeyhit*" в речи, вторично интонируемым без изменений, но с едва уловимым смещением по отношению к условной музыкальной метрической сетке.

Речитирование "Фатихи" является обязательным во время службы в мечети и в молитвах рядовых мусульман, совершаемых в быту в течение суток.

Ас-салат (молитва) имеет своим высшим назначением внутреннее духовное очищение (внешнее очищение - ритуал ат-такара - обязательно предшествует всякому молению). В исламе отправление кульга должно совершаться на рассвете (салат ал-фаджр), в полдень (салат аз-зухр), в предвечернее время (салат ал-'аср), на закате (салат ал-магриб) и с наступлением ночи (салат ал-'иша). Возможна дополнительная ночная молитва (вitr). Объем молитв различен и может включать от 2-х до 13-ти (в дополнительной ночной молитве) рак'атов, то есть повторяемых частей. В них неизменны порядок молитвенных поз, движений, произнесение молитвенных формул - ат-такбир ("Аллах велик"), ат-тахмид ("Хвала Аллаху"), аш-шахада (символа веры). Вслед за "Фатихой" "читаются" другие суры, выбор которых произведен, завися лишь от внутренних побуждений и знания верующих, а также - требований мусульманского календаря. Варьируются в деталях и формулы, некоторые на практике опускаются либо, наоборот, дополняются вступительными призывами и завершающими словами⁴⁰.

Сама молитва, если верующие ограничиваются 2-4 рак'атами, - по времени непродолжительна. Однако соблюдение обязательного суточного цикла молитв порождает психологический эффект неотступного звучания коранических фраз на периферии сознания и ощущение непрерывающейся связи с Божественным началом.

“Чтение” Корана длительно и протекает часами во время рамадана (мусульманского поста), когда Священная книга прочитывается в мечети полностью трижды в вечернее и ночное время. Принципы, организующие такую службу, аналогичны лежащим в основе *салат ал-джума'* - мусульманской дневной пятничной службы.

О начале пятничной службы в мечети возвещает *азан*, яркая мелодичность которого определяется возложенными сигнальными функциями. Столь же развиты распевы в коранических речитациях *фарза* - центральной части богослужения, осуществляемого имамом (главой общиной). Мелодизированность фарза оттеняют подчеркнуто выразительная, проникнутая страстной убеждающей нотой речь в *хутбе* (проповеди) и эмоционально нейтральный, ускоренно проговариваемый *камат* (переход к фарзу).

Многоголосье, как и инструментальное сопровождение были исключены в ортодоксальном исламе, дабы избежать какого-либо сходства с ритуалами в других религиях и культурах, обойти их влияние. (Именно потому сигнальным колоколу у христиан и шаптуру у иудеев был противопоставлен человеческий голос - призывы муэдзина.) Таким образом не допускалось и проникновение светских звучаний⁴¹. Ничто не должно отвлекать от излагаемых постулатов веры, погружения в особый смысл фраз, полных недоговоренности. Их иносказательность загадочна порой даже для специалистов-богословов. Перед нами прямая речь, которая вытекала из конкретной диалогической ситуации (но без “буквальных” реплик второй, убеждаемой стороны), отсылающая многократно к библейским образам и сюжетам без буквального их пересказа, где-то со ссылками на забывающиеся факты древней жизни Аравийского полуострова. Требовалось предельное внимание, вслушивание фактически в каждый звук, чтобы не ошибиться хотя бы в буквальном значении произносимого. Ведь в арабском языке наряду с длительностью слогов нужно еще и учитывать тембровую окрашенность согласных. Одни и те же, как бы одинаковые - с позиций русского и ряда европейских языков, - по названию, согласные (х, г) различаются по характеру звукоизвлечения: могут возникать на выдохе, быть “с хрипинкой” или специфически глубоким (горловым) звуком, что превращает их уже в самостоятельные, смыслообразующие фонемы. Не случайно в исламоведении так развивается наука ат-Таджвид. И вряд ли приходится сомневаться в том, что сведение мусульманского ритуала к звучанию

только голоса, монодии неизбежно вытекало и из самой физико-акустической природы арабского языка⁴².

Максимальная погруженность в реальный звук, внимание к мельчайшим в нем изменениям обеспечивает применение обратного динамического контраста, осуществляемого посредством не напластования звука (как в многоголосии христиан), а его снятия. Драматургически необходимый динамический контраст в службе возникает благодаря *суннам* - частям (их две), когда в мечети воцаряется тишина. (Отвлечению от мирского способствует само убранство мечетей - арабская вязь единственно украшает стены; по-домашнему настенные ковры располагают к долгому сосредоточению.) Присутствующие в эти минуты беззвучно читают молитвы, сопровождая их строгий распорядок - как и во время пяти обязательных суточных молитв - определенными телодвижениями (поворотами головы, наклонами, движениями рук). И вот здесь, как это не удивительно, образуется избегаемое “многоголосие”, но по-особому, в виде “тетерофонии” мысленно произносимых слов. Монодия из плана слышимого переводится каждым присутствующим в план воображаемый, иллюзорный.

Логика культовой драматургии специфична, призвана достичь наибольшего психологического воздействия, внушить. Ролью драматургического стержня в службе наделяется *азан*. Текст *азана* состоит из религиозных формул *ат-такбир*, *аш-шахада*, призывов к молитве, призывов к спасению⁴³, повторяемых таким образом, что вырисовываются контуры трехчастной формы. Ей соответствует музыкальная структура, в которой мелодические построения группируют эти формулы по-новому и образуют свою трехчастность - с иными границами и интонационно связываемую:

	I ч.	II ч.	III ч.
Словесная			
форма	aa aa в в с с dd ee aa в		
Число слогов	55 55 11 11 13 13 66 66 55 11		
Музыкальная			
форма	а а в в в в в а в		
	I ч.	II ч.	III ч.

В мелодике *азана* у различных муэдзинов, включая Поволжье и Приуралье, можно отметить два характерных элемента - восходящий начальный ход (на квинту) с долгой остановкой либо распевом на втором слоге в “*Al - la-a - hu*” и, если обобщить особенности мелодических каденций, - “протянутые” далеко в пространство, “с ферматами” конечные тоны.

О природе принципа повтора в *азане*, утверждаемого благодаря “парам периодичности”, “репризности”, судить трудно. Здесь можно лишь предположить, что в службе должно было использоваться то, что служит сuggestии и стало универсальным для человеческого мышления, применя-

ясь всюду (в архитектуре, искусствах, литературе, народном творчестве).

В службе азан утверждается в роли рефrena, повторяясь перед проповедью и фарзом, где, в силу постепенного снятия сигнальных функций и поддаваясь инерции приближения к "обычной" речи, превращается почти в скороговорку. Тем ярче обозначается кульминационное значение фарза - экспрессивное речитирование Корана имамом, что оттеняют и сунны, образующие в общем плане пятничной службы 1 и 3 части (в центральной части - проповедь и фарз). В суннах мусульмане мысленно произносят, максимально активируя сознание, суры и религиозные формулы, среди которых ат-такбир (первая в азане) следует рефреном, прославляя и остальные разделы службы как сквозная неотступная мысль: "Аллах велик!" ("Аллаху акбар!").

По отношению к мелодизированным азану и фарзу, думается, применимо понятие *музыкально-культового жанра*. Переход в службе от мелодизированных форм речитирования к "обычной" речи может рассматриваться как "модуляция" из культовых музыкальных жанров в жанры культовые же, но "интонационно-речевые" (термин М.Г. Арановского)⁴⁴. (Но молитвы суточного цикла не могут расцениваться как утвердившиеся в бытовании *музыкальные культовые жанры*. Это не допускает, помимо всего, синтетическая природа молитвенных действий, включающая пластический элемент).

* * *

Профессиональные "чтецы" и будущие проповедники руководствовались нормами ат-Таджвида, вдохновляясь примером знаменитых "кариев" (чтецов). Но основы закладывались в медресе. И тут многое зависело от того, где - на родине (в медресе Стерлибашево, Оренбурга, Троицка, Казани, Уфы), в Средней Азии или центрах исламского мира (на Ближнем Востоке). Одни чтецы перенимали адаптированные нормы речитирования еще в детстве; другие подпадали под власть местных традиций интонирования - кто в большей, кто в меньшей степени - по возвращении в родные места. Это может в общем происходить постепенно и как бы незаметно, ведь речь идет о навыке музыкального интонирования в его устной передаче.

У башкир культовое речитование вбирает в себя, с одной стороны, то, что в целом характеризует музыкальный фольклор (элементы пентатоники), а с другой, - перенимает специфические выразительные особенности его классики, то есть озон-кюев (свойства ритмики, например, резко контрастное соотношение длительностей, характер общего интонационного рисунка). Музыкальный синтаксис в кораническом речитировании отображает принципы цезурирования и мотивно-вариантного развития, характеризующие импровизационное становление в озон-кюях.

Стилистика народной музыки в наибольшей мере проникает в сферу речитирования у рядовых верующих, тех, кто не обучался искусству ат-Таджвида. (Это была высшая дисциплина, которую в мектебе дореформенного типа в XIX веке в Урало-Поволжье дано было постичь не каждому⁴⁵). В этом отношении показательно речитирование иными старушками, которые в длинных сурах из Корана нередко вначале придерживаются правил, помня их, но затем все же сбиваются на пентатоническую или иную формулу. В "чтении" обычных мусульман можно отметить и почти полное отсутствие назализации, имеющейся у "кариев".

По-своему наглядны и другие примеры, раскрывающие механизм формирования традиции, возрождающейся в последнее десятилетие благодаря произошедшей социальной ломке. В мечеть сегодня приходят впервые люди разного возраста. Некоторые возвращаются туда после перерыва в несколько десятилетий. Эти верующие, приступая к "чтению" священного Корана и преодолевая естественный барьер (внутреннюю робость и скованность), невольно используют удобные, укорененные в них интонации: фольклорные попевки или же, видимо, из-за своей "нераспетости", нейтральные, почти речевые обороты⁴⁶.

Простота, формульность при заметной или едва ощутимой витиеватости в мелодике характеризуют не только саму манеру коранического речитирования, но и те речитации, которые открытиялись как религиозный музыкальный жанр в исламской культовой традиции и приурочены к мусульманским праздникам, входя в их обрядность. В месяц, когда отмечается день рождения Пророка Мухаммада⁴⁷, исполняются *маулеты*, которые старушки не поют (как и Коран), а, по их словам, "айталяр" - "говорят", "произносят"⁴⁸. Во время рамадана во времяочных молений в мечети звучат тамджид и илягис (духовные поэмы). Исполняется и *таравих*, интонационность которого выразительна своей особой гибкостью и витиеватостью. В то же время, его композиция имеет простое и ясное строение, что вытекает из особенностей текста - масштабных соотношений и внутренней организации построений, повторяемости слов:

"Да будет славен тот, который владеет царями и царствами.

Да будет славен тот, который владеет превосходством, величием, силою, высотою и могуществом!

Да будет славен вечно живущий, - тот, который никогда не умирает, достославный, святой Владыка ангелов и духа!

Нет иного божества, кроме Аллаха.

У Бога мы просим прощения своих грехов; у тебя (О Боже!) испрашиваем себе рай, и под твое покровительство прибегаем от пламени адского!".

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Тезис об относительности общепринятого деления музыкальных традиций Востока и Запада на, соответственно, устную и письменную развивает Е.М. Алкон, которая определяет их более точно: профессиональную восточную как *устно-письменную*, а профессиональную западную - как *письменно-устную*. Фольклор исследователь, как и обычно, относит к *устной* традиции. (См.: Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное. - Владивосток, 1999. С. 5) С учетом этой диалектики, культовое речитирование в исламе, рассматриваемое в музыкальном аспекте, выступает как форма *устной* практики. При целостном подходе, учитывающем опору на вербальный текст, "чтение" Корана оказывается в русле *полустной* традиции. В продолжение этого, жанры фольклора (байт и мунажат), в своем генезисе восходящие к мусульманской традиции "книжного" речитирования, также предстают двойственными по природе и бытованию. Следовательно, в культуре тюрков Урало-Поволжья фольклор выходит за пределы *устной* традиции.

2 Джумаев А. Ислам и музыка // "Музыкальная академия". - М., 1992, № 3; Джани-заде Т. Поэтика музыки в исламе (к постижению ритуала и музыки в суфизме) // Тело. Вещь. Ритуал. - М., 1996; Сайфуллина Г. Проблема "Ислам и музыка" в истории татарской общественной мысли // "Идель", 1996, № 11-12.

3 Во втором значении - "собирающий" главы (суры). Наряду с этим называнием Священного писания мусульман - ал-Кур'ан - в исламе есть и другие: - ал-Фуркан ("Различение" - добра и зла), - Китабу-л-Лаги ("Книга Божия"), - Каляму-л-Лаги ("Слово Божие"), - Каляму-ш-Шариф ("Слово благородное, божественное").

4 Речь идет о первых пяти аятах:

"Читай во имя Бога, Владыки твоего,
Кто создал человека, кто сотворил его
Из кровяного сгустка и дал увидеть свет.
Читай! Щедротам Божьим конца и меры нет.
Господи письмом высоким не знавших научил,
Он человеку знанье сокрытого вручил..."

(Пер. с араб. Т.А. Шумовского. Т.А. Шумовский - ученик И.Крачковского, выполнивший, как и В.Порохова, перевод Корана в стихотворной форме).

5 Al-Faruqi L.L. The Cantillation of the Qur'an...

6 Джани-заде Т. Указ. соч.

7 Al-Faruqi I.R. and L.L. The Cultural Atlas of Islam... P. 441.

8 Большая Советская Энциклопедия. Т. 6. - М., 1971. С. 908 ("Геометрия").

9 "Ислам: историографические очерки" / Под ред. С.М. Прозорова. - М., 1991.; Ислам. Энциклопедический словарь. - М., 1991. С.137. Очерк "ал-Кира'a". Сайфуллина Г. "Чтение" Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Рукопись. Канд. дисс. - Казань-Москва, 1997.

10 Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII-th century. - London, 1929; Nelson K. The Art of Reciting the Qur'an...; Touma H. Die music der Araber...

11 Первоначально Коран не имел диакритических знаков, обозначающих удвоения согласных и гласные, что вело к различиям. Эти знаки в современном их виде, по преданию, ввел некий Абу Асвал ад-Дуй.

12 Арабский халифат, просуществовавший до сер. XIII века, помимо Аравии, занимал громадные территории, куда входили нынешние Иран, Афганистан, Ливия, страны Маг-

риба, Испания, Сицилия, Средняя Азия, а также регионы Закавказья.

13 Примечательно, что в христианстве очень большое значение придавалось критике теории неподражаемости Корана. Г.С. Саблуков в разработанном им противомусульманском цикле лекций при Казанской духовной академии стремится опровергнуть теорию и'джаза, используя аргумент о фонетическом и риторическом богатстве арабского языка вообще. См.: Саблуков Г.С. Сведения о Коране, законоположительной книге мухаммеданского вероучения. - Казань, 1884. С. 226-251.

14 См.: Фролов Д.В. К истории классической арабской филологии: о сложении комплекса "коранических наук" // Вестник Московского университета. Серия 43: "Востоковедение". 1987, № 3; Ислам: исторические очерки, 1991: Джалал ад-Дин ас-Сыйuti. Совершенство в коранических науках. Глава о неподражаемости Корана / Пер. с араб., вст. и комм. // Народы Азии и Африки. - М., 1987, № 2; Курс лекций по корановедению, 1996-2000 гг., факультет исламоведения Института стран Азии и Африки при МГУ.

15 Перевод предваряет статья исследователя, обладающая большой степенью информативности: трактат вводится в контекст мусульманской традиции, анализируются его отличительные особенности. См.: Ватват Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) / Пер. с перс. и комм. Н.Ю. Чалисовой. - М., 1985.

16 Габриэли Ф. Основные тенденции развития в литературе ислама // Арабская средневековая культура и литература. - М., 1978.

17 Всего их по Корану 99: "Высший судья" (ахкам ал-хакимин - сура 95), "Вечный" (самад - 112), "Великий" (азим - 69), "Щедрый" (акрам - 96), "Могучий" ("азиз - 85), "Прощающий" (гафур - 85), "Всеслышащий" (самигун) и др. Слова "Аллах милостивый, милосердный" предваряют каждую суру. Каждому имени в исламе присваивается особая целебная сила. "Кто изучит в совершенстве прекрасные имена Бога, для того времена прошедшее и будущее сольются в одно настоящее..."

18 Валидов Д. Указ. соч.

19 Сунна есть праведная жизнь Мухаммада, отраженная в хадисах. Включает поступки Пророка (фигл), изречения (каул) и "невысказанное одобрение" (такрир) чьих-то действий.

20 В исламе исходно женщинам, из опасений за их честь, не разрешается обучаться вместе с мужчинами. В ханифизме же считается возможным совместное обучение, если на практике такая угроза исключена и женщина вне какой-либо опасности.

21 Сюкяйине П.Р. Курс лекций по мусульманскому праву, 1998-1999 гг., факультет исламоведения Института стран Азии и Африки при МГУ; Мусульманское право: вопросы теории и практики. - М., 1986.

22 В изобразительно-прикладной сфере символическое начертание одной буквы оказывалось равным развернутому тексту, отсылая к религиозной формуле или суре. См.: Шукров Ш. Искусство средневекового Ирана (формирование принципов изобразительности)... С. 36, 37.

23 Монро Дж.Т. Устный характер доисламской поэзии // Арабская средневековая культура и литература. С.101.

24 Ал-Фахури Х. История арабской литературы. - М., 1956.

25 Разумов Н. Историческое значение Мухаммеда. Историко-богословское исследование // Миссионерский

противомусульманский сборник. Тр. студ. миссион. противомус. отд-ия при Казанской духовной академии. Вып. XI. -Казань, 1876.

26 Вопросы стилистики Корана и поэтики саджа специально разрабатываются Д.В. Фроловым в его работах: *Фролов Д.В. О стиле Корана // Теория стиля литературы Востока.* - М., 1995; *Классический арабский стих. История и теория аруда.* - М., 1995.

27 Транскрипция "Фатихи", а также остальных сур выполнена автором.

28 Здесь и дальше - суры в переводе И.Ю. Крачковского (*Коран.* - М., 1963).

29 В связи с этой сурой подчеркнем, что переводы И.Ю. Крачковского представляют собой подстрочник, не допускающий в ряде случаев буквального понимания. Подлинное значение всякого сакрального текста всегда шире его непосредственного смысла.

30 Трактаты по Ат-Таджвиду пишутся практически почти по сегодняшний день. См. их списки - *Стори Ч.А. Персидская литература. Био-библиографический обзор в 3-х ч. / Пер. с англ. Ю.Э. Брегель. Ч. I. Кораническая литература. Всеобщая история. История пророков и ранний ислам.* - М., 1972.

31 *Nelson K. The Art of Reciting the Qur'an.* P.77.

32 Аганина Г.Р. Курс лекций по ат-Таджвиду, 1997-1998 гг., факультет исламоведения Института стран Азии и Африки при МГУ.

33 Там же.

34 Таково истолкование понятия Г.М. Габучаном, возродившим в середине 1970-х годов теорию харфа для современной российской науки. См.: *Габучан Г.М. К вопросу о структуре семитского слова (в связи с проблемой "внутренней флексии") // Семитские языки.* Вып. 2 (ч. 1). Матер. первой конф. по семитским языкам. 26-28 октября 1964 года - М., 1965. На возглавляемой Г.М. Габучаном кафедре арабской филологии в ИСАА разработан и активно внедряется совместно с коллегами (В.В. Лебедевым - впоследствии автором учебника, Г.Р. Аганиной, А.В. Германовичем и др.) и вузовский языковой курс по методике харфа.

35 Вопросы сегментации в отношении к кораническому тексту ставит Д.В. Фролов: *Frolov D. Classical Arabic Verse: History and Theory of 'Arud.* Leiden: Brill, 2000, p. 87-88.

36 Гранде Б.М. Сохранение "слогового ритма" в некоторых моделях слов // Арабская филология / Сб. ст. Под ред. А.А. Ковалева, Г.М. Габучана. - М.: Изд. Моск. Унив., 1968.

37 Русский текст (в переводе И.Ю. Крачковского), объясняющий отсутствие пауз в 159 аяте и их смысловую необходимость в аятах 285-286: "Поистине, в творении небес и земли, в смене ночи и дня, в корабле, который плывет по морю с тем, что полезно людям, в воде, что Аллах низвел с неба и оживил ею землю после ее смерти, и рассеял на ней всяких животных, и в смене ветров, и в облаке подчиненном, между небом и землей, - знамения людям разумным" (159); "Уверовал посланник в то, что нислоано ему от его Господа, и верующие все уверовали в Ал-

лаха, и Его ангелов, и Его писания, и Его посланников. "Не различаем мы между кем бы то ни было из Его посланников". Они говорят: "Мы услышали и повинуемся! Прощение Твое, Господи наш, и к Тебе - возвращение!" (285); "Не возлагает Аллах на душу ничего, кроме возможного для нее. Ей - то, что она приобрела, и против нее - то, что она приобрела для себя. "Господи наш! Не взыши с нас, если мы забыли или погрешили. Господи наш! Не возлагай на нас тяготу, как Ты возложил на тех, кто был раньше нас. Господи наш! Не возлагай также на нас то, что нам невмочь. Избавь нас, прости нам и помилуй нас! Ты - наш владыка, помоги же нам против народа неверного!" (286).

38 *Al-Faruqi L.L.* Указ. соч. С. 7.

39 См. расшифровку автора в ст. "Музыка и культовые формы ислама" ("Сов. музыка", 1991, № 11). Вообще же адекватная форма записи речитирования - есть дело "компьютерного" и, возможно, недалекого будущего. Именно такой тип программы для записи фольклора разрабатывается Э.Е. Алексеевым (в настоящее время - за рубежом).

40 Варьирование нормы можно убедиться, сравнивая руководства по намазу, изданные Духовным управлением мусульман в Москве (1997) и Карабаево-Черкесским муфтиятом (1992), а также знакомясь с живой практикой (среди информаторов, в частности, были молодые женщины из Чечни, Ирана).

41 Этот вопрос освещается в литературе. См.: *Джумаев А. Ислам и музыка // Муз. академия.* - М., 1992, № 3.

42 Развитию же многоголосия в христианстве, видимо, должен был способствовать язык с более простой фонетикой (например, без тембрового варьирования в согласных, так как это бы не прослушивалось, затушевывалось). Такой оказалась латынь в европейских культурах.

43 Текст повторяемых формул: "Аллах велик!" (ат-такбир); "Я свидетельствую, что нет божества, кроме Аллаха!" (аш-шахада); "Я свидетельствую, что Мухаммад - посланник Аллаха!" (аш-шахада); "Идите на молитву"; "Ищите спасения"; "Аллах велик"; "Нет божества, кроме Аллаха".

44 Арановский М.Г. Речевая ситуация в драматургии оперы "Семен Котко" // Статьи и исследования. - М., 1972. С.63.

45 Валидов Д. Указ. соч. С. 48.

46 Информаторы 1995 года (лето) - Виль Башаров, Оренбург, 53 года; Шамситалига-ала Шарифьянова, дер. Верхне-Яркеево Илишевского района, Башкортостан, 71 год.

47 Точная дата неизвестна, поэтому в начале XIII века, по суннитскому богословию, день рождения Мухаммада был приурочен ко дню смерти. См.: Ислам, Энциклопедический словарь. 1991. С. 163, "Маупед".

48 Такое понимание, видимо, определяется психологическим эффектом тембрового восприятия музыкального звука, то есть в отвлечении от изменений высоты (у не музыкантов, что доказывается отечественными и зарубежными исследователями). Имеет место и следование мусульман инерции этико-эстетических установок ислама.

Müəllif və hüquq

COPYRIGHT AND FOLKLORE

Lauri HONKO (Turku, Finland)

Oral traditions constitute a powerful cultural force and an inexhaustible spiritual resource in the history of mankind. Many a venerated literary work has its origins in the songs and narratives of anonymous oral singers and storytellers. In India, for example, the early classical epics Mahaabhaarat and Raamaaya-na are attributed to the great poets Vyasa and Vaalmiki, respectively, even though the historical knowledge about the creation processes in question is scanty. The scholarly understanding is, however, that the poetic materials of both epics largely existed in oral forms before the idea of a truly long and well-integrated superstory was conceived by some individual sage or poet and before the narrative was codified into a written form.

Orality never fully conceded its role to literacy and literature. Performance traditions are a case in point: they have remained oral in a variety of ways. The story of Raama has been recited, sung, danced and orally enacted in dozens of languages in about 20 South and Southeast Asian countries over the centuries. The result is that we have today hundreds of Raamaaya-nas which show so few common features that it is doubtful whether these narratives stem from a common root. Some scholars see here only parallel traditions, not derivations from one and the same story. To complicate the matter further, there are hundreds of anti-Raamaaya-nas or local oral epics which reflect popular interpretations of some themes of the classical epic and shape their meaning to suit mainly local, social and communal ends.

In other words, orality and literacy, *deesi* and *maargi*, folk literature and classical literature have been in a constant dialogue in the past and that dialogue still continues today. In the face of such cultural variety, which seems to question the true identity of the Raama story, it may appear futile to ask questions of copyright. Who is the rightful owner of the Raama story, if it exists? The quick way out of this dilemma seems to be offered by the age of most tellings and retellings of the Raama stories. They have passed the limit of, say, 70 years, and consequently they belong to the public domain. Unfortunately, the matter is not quite that simple.

I am a folklorist and humanist, not a copyright lawyer. Yet I was invited in 1982 and the following years to participate in several meetings organised

by WIPO (World Intellectual Property Organization) and Unesco in Geneva and Paris. One product of these meetings was the «Draft Treaty for the Protection of Expressions of Folklore Against Illicit Exploitation and Other Prejudicial Actions», formulated in 1983 but never formally adopted by Unesco. Another document pertaining to the application of copyright on folklore and produced by several Intergovernmental Expert Committees, in which I had the privilege of participating during 1982-89, was the «Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore», adopted by Unesco's General Assembly in November 1989. I wrote two working documents for the latter process and presided over the meeting in Paris in May 1987 which finalised the Recommendation text. About 80 Member States of Unesco were represented and dozens of Non-Governmental Organizations sent their observers to the meetings. Let me briefly sketch the relevance of these two authoritative statements as regards copyright and folklore.

The background

First a few words about how it all began. The idea that folklore could be copyrighted was obviously in the air in the early 1970s, since it emerged independently in two contexts at least. In 1973, the Government of Bolivia submitted to the Director-General of Unesco the request that Unesco begin to examine the state of folklore and make a proposal for an addition to the Universal Copyright Convention. The background to this action may be illustrated by an anecdote which may or may not be true. It was at about that time that the pop singer Paul Simon published his song «El Condor Pasa», which was soon identified as a Bolivian folk song. Since the record brought the «author» considerable revenue, it was felt that at least some of it should be channelled back to Bolivia.

At any rate, the initiative to copyright folklore reflects the more widely felt need in the developing countries to draw new intellectual strength from the country's own unique, freely developed folk tradition once the country becomes freed from its colonial ties. The term «traditional culture» was preferred to «folklore», because the latter carried disparaging Western overtones. Concern was expressed not only over the economic exploitation of folklore but also over the exportation of traditional culture and

presentation outside its original contexts in a way that offended against the communities producing and preserving this tradition. Mistranslated performances belittled their cultural identity and values.

From the beginning, then, there were two main concerns, the economic and the ethical. The debate was launched in the industrialised countries, too, first in the Nordic countries in 1974, obviously without any connection to the Bolivian initiative at Unesco. At the time I was serving as the director of the Nordic Institute of Folklore and ordered an investigation on the relations between folklore and copyright from a Finnish lawyer. Her report was published in Swedish in 1975. It pondered, among other things, on the concept of folk artist and the question whether folklore could be protected through neighbouring rights, i.e. through the protection given to artists concerning the copyright of their products and performances. Since folklore is observable only in performance, this alternative would comprehensively cover expressions of folklore. An individual ownership of folklore, however, was problematic in view of the dominant role of the tradition community in the interpretation and maintenance of folklore.

The Bolivian initiative started a process which led to the formulation of a model law to be adopted by those countries which wanted to go ahead with copyrighting folklore. A few countries, such as Tunisia, already had national laws regulating commerce in folk handicrafts and other areas of traditional culture. In summer 1982, WIPO and Unesco convened an intergovernmental meeting of experts in Geneva which approved a document known as the «Draft Treaty for the Protection of Expressions of Folklore Against Illicit Exploitation and Other Prejudicial Actions». It is a toothless tiger in the sense that the Treaty was never signed by anyone, yet its thinking made an impact on the copyright and folklore debate carried on in other fora, too.

How to define the object of protection

One of the key problems for the copyright experts meeting in Geneva was the definition of folklore. The lawyers wanted to know just what should be protected and what could be copyrighted. As a folklorist I was asked to clarify whether there was any folkloric «work» comparable to the works of art in high culture. My answer was twofold. First, since variation is the life substance of folklore, there is no master copy of a product of folklore from which all its variants could be derived. Second, I pointed out the tradition community as the prime holder of rights and ownership, not the individual performer who never claims to have invented the folkloric piece he performs. I referred to the definition of folklore which I had helped to formulate at the meeting of intergovernmental experts on safeguarding folklore held in Paris a few months earlier.

Thus we read the following in the first article of the Draft Treaty:

For the purposes of this Treaty, «expressions of folklore» mean productions consisting of characteristic elements of the traditional artistic heritage developed and maintained by a community, or by individuals reflecting the traditional artistic expectations of their community, in particular,

(i) verbal expressions, such as folk tales, folk poetry and riddles;

(ii) musical expressions, such as folk songs and instrumental music;

(iii) expressions by action, such as folk dances, plays and artistic forms of rituals, whether or not reduced to a material form; and

(iv) tangible expressions, such as

(a) productions of folk art, in particular, drawings, paintings, carvings, sculptures, pottery, terracotta, mosaic, woodwork, metalware, jewellery, basket weaving, needlework, textiles, carpets, costumes;

(b) musical instruments;

(c) architectural forms.

The Committee of Experts leaned heavily on the word «artistic» in an attempt to identify in the folk artist a case comparable to the artist of written high culture. If successful, the definition would provide protection of copyright through neighbouring rights to the performer of folklore. In the definition of folklore presented in the more comprehensive Unesco Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore formally adopted in 1989 but already available in 1982, the word «artistic» does not appear at all. It says:

Folklore (or traditional and popular culture) is the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; its standards and values are transmitted orally, by imitation or other means. Its forms are, among others, language, literature, music, dance, games, mythology, rituals, customs, handicrafts, architecture and other arts.

Here the keywords are «tradition» and «cultural identity», not «artistic», for obvious reasons. First, limiting the protection to artistic forms would create a skewed profile of the object of protection and leave important domains of folklore outside regulation. Second, whose aesthetics are we going to apply? The word «artistic» carries with it Western connotations not applicable to all cultures. It may be impossible to assess what is art and what is not art in cases where the actual owner of folklore, the traditional community, does not apply such a concept but rather sees the matter in terms of sacred values, world views and group identity.

The secondary use of tradition must be authorised

The Draft Treaty represents a compromise as regards the ownership of folklore insofar as it leans on the concept of «artistic» visualising a talented individual yet accepting simultaneously the tradi-

tional community as the holder of ownership. Protecting an individual as a performer, if not the creator, of folkloric expressions is much easier than locating the rightful representative for a traditional community. The community may belong to the past or, if still alive, it may lack the infrastructure able to handle claims of copyright or unethical infringement in the use of its traditions. In order to circumvent this difficulty the Draft Treaty leaves it to the «Contracting State» to designate one or more «competent authorities» to administer and enforce the Treaty within national legislation.

The rationale of the Draft Treaty contains two main points: first, the use of folklore, be it performance or publication, must be authorised and, if the use will bring economic gain, part of it should go to the source. Secondly, if the use is unauthorised or ethically damaging to the source, the act is criminal and must be punished. Otherwise the Draft Treaty contains customary technical guidelines for its scope and enforcement. Much responsibility is left to the hypothetical «competent authority».

Whose rights are at stake

The Unesco Recommendation just mentioned deals with the broader issues of safeguarding folklore. Yet it contains a paragraph on the intellectual property aspects of folklore which complements the rationale of the Draft Treaty in an important way by listing more rights to be protected. The Recommendation formulates the recipients of protection by stating that we should

- (i) protect the informant as the transmitter of tradition (protection of privacy and confidentiality);
- (ii) protect the interest of the collector by ensuring that the materials gathered are conserved in the archives in good condition and in a methodical manner;
- (iii) adopt the necessary measures to safeguard the materials gathered against misuse, whether intentional or otherwise;
- (iv) recognize the responsibility of archives to monitor the use made of the materials gathered.

Thus the informant, the collector, the folklore document itself and the folklore archive holding the document should be protected and supported in order to guarantee the responsible use of folklore. Here the focus of protection shifts in fact to tangible objects, the documents containing folklore, be they written, audial or visual. This opens up a pragmatic vista on copyright and folklore, because the works to be protected are not immaterial spiritual phenomena in the minds of people but tangible objects conserving human ideas and expressions. The folklore archive may be said to assume the role of «competent authority» discussed above. The authorisation of use must be sought at the source of folklore performance, the informant, as well as at the source of its documentation, the collector. Both have individual rights concerning particular materials. The folklore archive should monitor their rights

and the forms of folklore dissemination in general.

This last constellation of protection is in harmony with the existing infrastructures of folklore work. It need not remain hypothetical but can be written into archival codes and research contracts even regardless of whether certain international treaties have been ratified or not. In many cases the performer of folklore passes for an artist and may receive recognition as an author, not of folklore as such, but of his unique interpretation and performance of it. Without the collector, however, that performance would have disappeared without trace. So he may be respected as a co-author of folklore.

The folklore document thus created will lead a life of its own which is secondary compared to the original folklore process from which it was derived. Yet it lends the indispensable possibility of reviewing culture to future generations. Thus it must be protected as the container of inexhaustible cultural values. The folklore archive, in turn, lends institutional authority to folklore documents and provides for technical competence and judicial arbitration in matters of folklore protection and use. If there is any kind of royalty generated by folklore materials, it is the folklore archive which should be able to channel the funds to the rightful source, be it the performer, the traditional community, the collector or some institution, including the folklore archive itself.

The «competent authority»

Let me conclude with an anecdote. A scholar wrote to me recently saying that he had worked for several years on a database of 11,000 regional folk tales now ready to be displayed on the Internet. He had consulted lawyers about the copyright concerning the individual tales. The answer was that «every narrator is the owner of his or her recorded performance» and that the publisher should acquire permission for each tale from its narrator, if he is still alive, and if not, from the next of kin if less than 70 years have passed since his death. The scholar, envisioning the difficulties involved, was uncertain whether he could realise his plan of putting his database on the World Wide Web at all.

Here again, the folklore archive holding the materials and acting as the «competent authority» could take the responsibility of granting permission after judging the rights of not only the storytellers but the collectors and other shareholders of folklore ownership as well. In other words, a well-functioning and clearly coded infrastructure represents the best guarantee for the enforcement of copyright and other rights actualised through the secondary use of expressions of folklore.

Çap olunmuş yazıyla INTERNET-də tanış olmaq olar. Ünvan:

<http://www.folklore-fellows.org/netw/ffn21/copyright.html>

İNTELLEKTUAL MÜLKİYYƏT ANLAYIŞI VƏ ONUN HUQUQI QORUNMA SİSTEMİ

(1-ci məqalə)

Natiq İSAYEV

Mülki hüququn subyektləri arasında əqli mülkiyyətin nəticələrindən istifadə ilə bağlı hər hansı hüquqi münasibətlərin qurulmasında digər hüquqlarla yanaşı, əqli yaradıcılığın nəticələrinə olan müstəsna hüquqların əhəmiyyətli yeri vardır.

Bir çox ölkələrin qanunvericilik aktlarında bu hüquqları ifadə etmək üçün adətən ümmükləşmiş formada əqli mülkiyyət terminindən istifadə edirlər. Əqli mülkiyyət qanunvericilik aktları ilə müəyyən edilmiş hallarda və qaydada vətəndaşın, yaxud hüquqi şəxsin intellektual yaradıcılığın nəticələrinə, yaxud ona bərabər tutulan məhsulların, yerinə yetirilən iş və xidmet növlərinə (firma adı, əmtəə nişanı, xidməti nişan və s.) müstəsna hüquqlar kimi təniniz.

Lakin intellektual mülkiyyət termininin hansı formada şərh edilməsindən asılı olmayaraq, dünya hüquq elmində bu anlayışa münasibətdə iki yanaşma üsulu üstünlük təşkil edir. Bəzi alimlər bu anlayışın qanunvericilik sənədlərində möhkəmlənməsini normal hal kimi qəbul edir, bir qrup alim isə belə hesab edir ki, bu termindən ancaq siyasi aktılarda istifadə edilməsi düzgündür və praktiki yönümlü hüquqi normalara daxil edilməsi məqsədə uyğun deyil.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu cür yanaşma üsullarının formallaşmasının tarixi əsasən 19-cu əsrin sonlarından başlayır. Bu illerdə intellektual mülkiyyət anlayışının və onun tərkibinə daxil olan ədəbi (bədii) və sənaye mülkiyyətlərinin artıq bir çox ölkənin qanunvericiliklərində və vacib beynəlxalq konvensiyaların mətnlərində geniş şəkildə istifadə olunmasına baxmayaraq, hələ də o, alimlərin bir hissəsi tərəfindən kəskin tənqid olunmaqdə davam edirdi. Lakin bu anlayışın tərəfdarları da çıxalırdı.

«İntellektual mülkiyyət» termininin mənşəyi haqqında qisaca nə demək olar? Elmi ədəbiyyatda bu termini daha çox 18-ci əsrin sonunun fransız qanunvericiliyi ilə bağlamaq meyli daha güclüdür. Həqiqətən həmin dövrün fransız qanunvericiliyində müəllif hüququ və patent hüququ təbii hüquqlar kimi qəbul edilir və hər hansı yaradıcılıq nəticəsinə (ədəbi, bədii, elmi əsər, sənaye mülkiyyəti) olan hüquqlara yaradıcının ayrılmaz, yəni təbietin verdiyi hüquqlar kimi baxılırdı. Dövlət hakimiyyətinin bu hüquqları tanımışından asılı olmayaraq, bu hüquqların mövcudluğu qəbul edilirdi. Maraqlıdır ki, yaradıcının yaradacılıq əməyinin nəticəsinə olan hüquqları ilə sahibkarın, yaxud material daşıyıcını öz əməyi ilə yaradan şəxsin həmin əmlaka olan hüquqlarına bərabər baxılırdı. Mülkiyyət hüququ kimi

yaradıcılıq fealiyyətinin nəticəsinə olan hüquq da öz sahibinə bu nəticədən öz istəyinə uyğun qaydada istifadə üçün müstəsna imkanlar yaratmayı təmin etməli, hər hansı digər şəxsin həmin hüquq sahibinin müstəsna hüquqlardan istifadə dairəsinə qarışmasını istisna etməlidir.

1791-ci il tarixli fransız patent qanununda elan olunması və həyata keçirilməsi cəmiyyət üçün faydalı olan hər hansı yeni ideyanın onu yaradana məxsus olması, yeni sənaye ixtirasına onu yaradınan mülkiyyəti kimi baxılması bir norma kimi qəbul edilir, buna əməl edilməməsinə insan hüquqlarının məhdudlaşdırılması kimi baxılırdı. Bu yanaşma üsullarının qanunvericiliklərdə öz əksini tapması ədəbi və sənaye mülkiyyəti anlayışlarının da mövqelerinin möhkənlənməsinə səbəb olurdu.

Qeyd etmək lazımdır ki, müəllif hüququna «mülkiyyətin ən müqəddəs növü» kimi baxılması ideyası öz əksini ABS-in bəzi ştatlarının qanunlarında, o cümlədən Massachusetts ştatının 17 mart 1789-cu il tarixli qanununda da tapmışdı. Burada göstərilirdi ki, «insana məxsus olan onun əqli əməyinin nəticəsindən daha dəyərli olan mülkiyyət yoxdur». Müəllif hüququ ilə bağlı eyni məzmunlu fikirlər həmin dövrədə artıq Saksoniya, Prussiya, Danimarka, Norveç və bir sıra digər ölkələrin qanunlarına da daxil edilmişdir.

Lakin müəllif və patent hüquqlarının obyektlərinə mülkiyyət kimi baxılmasının və bu obyektlərə hüquqların mülkiyyət hüququ ilə eyniləşdirilməsinin səbəblərini ancaq təbii hüquqlarda axtarmaq o qədər də düzgün olmazdı. O zaman bu cür yanaşmanın kapitalizmin inkişafından doğan mülkiyyət münasibətlərinin tənzimlənməsi məsəlesi diqtə edirdi.

Çap dəzgahının ixtira edilməsi və manufakturların meydana çıxması kapitalizmin sürətli inkişafının nəticəsi kimi vəziyyəti kəsgin şəkildə deyişdirdi. Yaranmış şəraitdə hər hansı əlyazması, yaxud hər hansı maddi daşıyıcıya köçürülmüş əsər artıq sənaye üsulu ilə çox tez və nisbətən ucuz çıxalla və yayla bilərdi. Getdikcə istehsalata daha tez-tez yeniliklər tətbiq olunur və manufakturların sahiblərinə rəqibləri qarşısında nəzərəçarpacəq üstünlükler verirdi.

Əlbəttə kitabın çapını və ixtiranın tətbiqini ilk dəfə həyata keçirənlər bu işə müəyyən sərməyə qoyur və vaxt sərf edirdilər. Təbii ki, onlar bu və ya başqa şəkildə əsər və texniki yeniliklərin yaradıcılarının əməyini ödəyir, kitabın nəşrə hazırlanması və s. işlərin görülməsi üzrə məsrləfləri öz üzərlərinə götürürdülər. İlk dəfə bazara çıxarılan mal öz sa-

hibinə başqları qarşısında müəyyən üstünlükler qazandırıldı. Lakin bəzən bu üstünlülər bir anın içində heçə enir, bu işə sərmayə qoyanlar külli miqdarda ziyanı düşür, bütöv bir mexanizm sərfəsiz işə çevrilirdi. Bəs bunun səbəbləri nədə nədə idi? Bir çox hallarda nəşr olunmuş kitablar və istehsalatda tətbiq olunmuş yeniliklər istifadə üçün artıq hazır şəkildə kənar şəxslər tərəfindən mənimşənilir və aydınlaşdır ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz xərcləri çəkmədiklərindən, onlar bazara özünü daha ucuz mallarını çıxarırdılar.

Tədricən belə vəziyyət texniki tərəqqinin və mədəni dəyərlərin yayılmasının qarşısında ciddi maneqəyə çevrilirdi. Ədəbi və texniki yaradıcılığın nəticələrinə cəmiyyətin maraqları namənə ilkin olaraq vəsait qoyan, yeni ideya və baxışları yayan və təbliğ edən şəxslərin maraqlarının qanunla müdafiə olunmasına obyektiv zərurət yaranırdı. İlk dövrədə bu şəxslərin maraqlarının qorunması ayrı-ayrı nəşriyyatlara və manufaktura sahiblərinə müəyyən əlavə imtiyazlar verilməklə təmin olunurdu. Lakin kapitalizmin mövqelərinin getdikcə güclənməsi ilə Ali hakimiyyət orqanları tərəfindən verilən imtiyazlar sisteminin qanunlarla əvəz olunması prosesi də sürtənir, əsərlərin və texniki yeniliklərin yaradıcıları və onların hüquqi varislərinə qanunla müəyyən edilən müddətdə onlara məxsus yaradıcılıq nəticələrinə müstəsna hüquqlar tanınır və bu hüquqlardan istifadə üçün hüquqi əsaslar yaradılır.

Müasir anlamdakı ilkin müəllif və patent qanunlarının yaranması tarixinin 17-ci əsrin əvvəllerində İngilterə ilə bağlanması elmi ədəbiyyatda artıq özüne yer tutmuş faktdır. 1623-cü ildə kral Yakob Stüartın hakimiyyəti dövründə qəbul olunmuş «Monopoliyalar haqqında status» qanunu ilə texniki nailiyyətləri yarananların və tətbiq edənlərin müstəsna və heç kimdən asılı olmayan hüquqları tanınır və həmin şəxslərin öz yaratıqlarına 14 il müddətində müstəsna hüquqlarının olduğu bəyan edildi.

1710-cu ildə İngilterədə daha bir qanun - ilk müəllif hüququ qanunu meydana çıxdı. Bu qanunla müxtəlif əsərin nəşri üçün onun yaradıldığı andan 14 il müddətində müstəsna hüquq verilir və həmin müddətin müəllifin sağlığında daha 14 il müddətinə uzadılması da nəzərdə tutulurdu. İngiltərə ilə yanaşı elə həmin dövrlərdə kiçik zaman fərqli ilə bir sıra Avropa ölkələrində və ABŞ-da da müəllif və patent hüququ qanunları qəbul edildi.

Qeyd edilən ilk qanunların müəyyən özüne-məxsusluqları çox zaman onların daha çox naşirlərin və istehsalçıların maraqlarının qorunmasına xidmet etdiyi qənaətinə gəlməyə əsas verir. Çünkü bazarda satılan yaradıcılıq əməyinin nəticələri adətən müəlliflərə və ixtiraçılara yox, məhz naşirlərə və istehsalçılara məxsus olurdu. Buna görə də onların bazarda monopoliyaya malik olması adı zərurətə çevrilir, texniki nailiyyətlərin bilavasitə yardımcılarının hüquqları isə cəmiyyəti az maraqlandırırırdı. Lakin naşirlər və istehsalçılar müəlliflərə və ixtiraçılara

məxsus hüquqları əvvəlcədən satın almadan onları monopol rejimdə istifadə etməsi artıq qeyri qanuni sayılırdı, yəni əvvəl əsərin, texniki nəticənin, yaxud texniki həllin yaradıcısının intellektual hüququ tanınmalıdır və sonra ondan istifadə etmək məsələleri müzakirə obyektiyə çevriləməlidir. Şübhəsiz, bu cür tanınma öz yaradıcılıq əməyinin nəticələrini istifadəçilərə satmaq imkanı əldə edən müəlliflərə daha çox sərf edirdi.

Bir sıra ölkələrdə artıq anlaşıqlı olan və nəzəri cəhətdən əsaslandırılmış ədəbi (bədii) və sənaye mülkiyyəti ifadələrini müəyyən müddətdən sonra bir konstruksiyada birləşdirmək və intellektual mülkiyyət termini ilə adlandırmış meyli güclənir və bu anlayış tədricən öz əksini qanunvericiliklərdə tapmaqdə davam edirdi.

Bununla birləşdə, Avropa ölkələrinin çoxunda müəlliflik hüququ və patent hüququna mülkiyyət kimi baxılması və ya yaradıcılıq nəticələrinin yaradıcılarının hüquqlarının mülkiyyət hüququna bərabər tutulması 19-cu əsrədə daha geniş yayılmışdır. 1883-cü ildə qəbul edilmiş Sənaye mülkiyyətinin qorunması üzrə Paris Konvensiyası intellektual mülkiyyət hüquqlarının müəllif hüququ ilə yanaşı, digər vacib sahəsinin sənaye mülkiyyəti hüquqlarının qorunması üzrə ən nüfuzlu beynəlxalq Sazişlərdən biri sayılır. Artıq intellektual mülkiyyət termini əksər ölkələrin qanunvericiliyində, elmi ədəbiyyatda və praktikada geniş istifadə edilməkdədir.

14 iyul 1967-ci ildə Stokholmda Ümumdünya Əqli Mülkiyyət Təşkilatı (ÜMƏT) təsis edən Konvensiya imzalandı. Bu Konvensiyaya uyğun olaraq intellektual mülkiyyət qorunma obyekti istehsal, elmi və bədii sahələrdə yaradıcılıq fəaliyyətinin konkret nəticələrinə olan hüquqlar kimi şərh olundur.

Artıq qeyd edildiyi kimi, müxtəlif ölkələrin qanunvericiliklərində intellektual mülkiyyət termininin geniş şəkildə işlədilməsinə baxmayaq, bu anlayışın əleyhidarları da qalmaqdə davam edir. Onların əsas arqamenti budur ki, material obyektlərin və öz mahiyyətinə görə müəllif əsərləri və müxtəlif texniki yeniliklər olan qeyri maddi obyektlərin hüquqi rejimi eyniləşdirmək olmaz. Əsas səbəblərdən biri də ondan ibarətdir ki, ərazi məhdudiyyəti qoyulmayan mülkiyyət hüququndan fərqli olaraq, müəlliflər, ixtiraçılardan təmamilə fərqli hüquqi vasitələrlə müdafiə olunur.

İntellektual mülkiyyət anlayışı ilə bağlı bir cəhət də diqqət yetirmək vacibdir ki, Azərbaycanın iştirak etdiyi Beynəlxalq müqavilələrdə onun mahiyəti necə izah edilir. Ümumdünya Əqli Mülkiyyət Təşkilatı (ÜMƏT) təsis edən Konvensiyasının 2-ci madдəsinin 8-ci bəndində göstərilir ki, intellektual mülkiyyət aşağıdakılara olan hüquqlara aiddir.

- ədəbi, bədii və elmi əsərlər;

- ifalara, fonoqramlara və yayım təşkilatlarının verilişlərinə olan hüquqlara;
- insan fəaliyyətinin bütün sahələrində olan ix-tiralar;
- elmi kəşflər;
- əmtəə nişanlarına, xidməti nişanlara, firma adalarına və kommersiya nişanlarına;
- haqsız rəqabətə qarşı müdafiyyəyə;
- həmcinin ilkin istehsalat, elmi, ədəbi və bədii sahələrdəki intellektual mülkiyyətə olan bütün digər hüquqlara.

Bu siyahıdakılardan görünür ki, «intellektual mülkiyyət» termini yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticələrinə və ona bərabər tutulan obyektlərə olan bütün hüquqları özündə birləşdirir.

Hazırda qüvvədə olan beynəlxalq sazişlərin mənində intellektual mülkiyyət adı altında ilk növbədə yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticələrinə, həmcinin bunlara bərabər tutulan obyektlərə olan istər şəksi, istərsə də əmlak xarakterli müstəsna hüquqların məcmusu nəzərdə tutulur.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi «intellektual mülkiyyət» anlayışı ümumiləşdirici xarakter daşıyır və onun tərkibində qeyd etdiyimiz ədəbi-bədii, elmi və sənaye mülkiyyətindən başqa, onların qorunduqları qanunlarla əhatə olunmayan müəyyən obyektlər də vardır. Bu cür obyektlərin qorunması üçün xüsusi qanunların qəbul edilməsi lazımdır. Buna görə də «intellektual mülkiyyət» anlayışına ədəbi-bədii və sənaye mülkiyyəti birlikdə götürüldüyü dairədən daha böyük və geniş anlayış kimi baxmaq lazımdır.

Müasir dünyada əqli mülkiyyət obyektlərinin və bununla əlaqədar baxılan hüquqlar sisteminin mənbəyi araşdırıllarkən əqli mülkiyyətin 4 nisbi müstəqil olan institutunu fərqləndirmək olur. Bu institutların aralarında çox səx qarşılıqlı əlaqə və bir sıra ümumi normaların olmasına baxmayaraq, onların hər birinin öz əksini xüsusi qanunlarda tapmış özüne-məxsus xüsusiyyətləri, vəzifələri, prinsipləri vardır.

Hər şeydən əvvəl, müəllif hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında qanunvericilik elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin (müəllif hüququ), habelə ifalaların, fonoqramların, efir və ya kabel yayımı təşkilatlarının verilişlərinin (əlaqəli hüquqlar) yaradılması və istifadəsi ilə əlaqədar yaranan müqasibətləri tənzimləyir.

Hüquqi ədəbiyyatda elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin yaradılması üzrə fəaliyyətin stimullaşdırılmasını müəllif hüququnun əsas vəzifələrindən biri kimi qeyd edirlər. Bu məqsədə qəbul edilmiş qanunvericilik aktları, o cümlədən 8 oktyabr 1996-ci il tarixdən qüvvəyə minən "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Azərbaycan Respublikası Qanunu yaradıcılıq fəaliyyəti ilə məşğul olmaq üçün lazımi şərait yaradılmasına imkan verir, yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticələrinin hüquqi tanınmasını və qorunmasını temin edir, müəlliflərin öz əsərlərinin istifadəyə hüquqlarının qanunla möhkəmləndirilməsinə və istifadəyə görə qonorar alınmasına

şərait yaradır. Yeri gəlmışkən qeyd etmək lazımdır ki, bu Qanun bütövlükdə müəllif hüquqlarının qorunması və idarə edilməsi sistemine əhəmiyyətli yeniliklər gətirmiş, pozulmuş müəllif hüquqlarının müdafiəsi üzrə məhkəmə işlərinə baxılması məsələlərində prinsipal müsbət dəyişikliklər etmişdir. Bu Qanunun tətbiqi ilə bağlı Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 8 oktyabr 1996-ci il tarixli Fərmanı, həmcinin yeni qəbul olunmuş Azərbaycan Respublikası Mülki Məcəlləsinə, Mülki Prosesual Məcəlləsinə, Cinayət Məcəlləsinə və bir sıra digər qanunvericilik aktlarına müəllif hüququ və əlaqəli hüquqlar üzrə dünya standartlarına uyğun olan müddəaların daxil edilməsi de intellektual mülkiyyət hüquqlarına Azərbaycan dövlətində yüksək qiymət verilməsinin təzahürlərindən.

Müəllif hüququnun digər vacib vəzifəsi cəmiyyətin maraqları naminə əsərlərdən geniş şəkildə istifadəyə şərait yaradılması sayılır. Başqa sözlə, müəllif hüquqlarının qorunma səviyyəsinin yükseltilməsi o demek deyildir ki, əsərlərdən müəyyən məqsədlər üçün, məsələn təhsil və maariflənmə məqsədi ilə istifadəsinə, geniş oxucu, dinləyici və tamaşaçıların onlarla tanış olmalarına qadağa qoyulsun. Müəllif hüququnun göstərilən vəzifələri onların əsas mənbələrinin, ideyalarının universal, yüksək dərəcədə imperativliyə malik olan və ictimai əhəmiyyət daşıyan prinsipləri ilə sıx surətdə bağlıdır.

Müəllif hüququnun prinsipləri müəllif-hüquq normalarının məcmusunun təhlilindən çıxarılır. Bu prinsiplərin nəzərə alınması müəllif-hüquq qanunvericiliyinin düzgün şərh edilməsinə və praktikada onun ayrı-ayrı normaların tətbiq edilməsinə, həmcinin qanunvericilikde birbaşa cavabı olmayan bəzi məsələlərin cavabının tapılmasına gömək edir.

Azərbaycan intellektual mülkiyyət hüququnun əsas prinsiplərindən biri kimi Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 30-cu maddəsində öz əksini tanmış aşağıdakı müddəaları xüsusi qeyd etməyə ehtiyac vardır:

«Hər kəsin əqli mülkiyyət hüququ vardır. Müəlliflik hüququ, ixtiraçılıq hüququ və əqli mülkiyyət hüququnun başqa növləri qanunla qorunur.» Bu müddəə yaradıcılıq məstəqilliyini təmin etməklə təyinatından, dəyərindən və məzmunundan, habelə ifadə formasından və üslübündən asılı olmayıaraq yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticəsi olan həm açıqlanmış, həm də açıqlanmamış, obyektiv formada mövcud olan bütün elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin qorunmasına hüquqi baza yaradır və obyektiv formada olan hər hansı yaradıcılıq nəticəsinə qorumaqla yaradıcı şəxslərə mövzu, janr və forma seçimində tam azadlıq, müstəqillik imkanı yaratmış olur.

Müəllif hüququnun müəllifin şəxsi maraqları ilə ictimai maraqların birləşməsini əks etdirən ikinci ən vacib prinsipi daha çox digər hüquq institutlarında, o cümlədən mülki hüquqda öz əksini tapmışdır.

Bununla belə bu prinsip müəllif hüququnda xüsusi əhəmiyyət daşıyır və əsər müəllifinin öz yaratdığı əsərdən istifadəyə monopol hüququ tanınır. Lakin bu monopol hüququn sərhedlərinin müəyyən edilməsi nə qədər çətin olsa da, qanunvericilik əsərlərdən sərbəst istifadə ilə bağlı müəyyən məhdudiyyətləri və istisna hallarını nəzərdə tutmaqla ictimaiyyətin də eyni dərəcədə yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticələri ilə tanış olmaq maraqlarını təmin etmişdir.

Lakin bu, heç də müəllif hüququnun en vacib prinsiplərindən sayılan şəxsi hüquqların bölünməz və özgənilkileşdirilməz olub, əmlak hüquqlarından asılı olmayaraq müəllifə məxsus olması və əmlak hüququnun başqasına verildiyi hallarda da müəllifdə qalması normasının həyata keçirilməsinə mane olmur. Bu müddəaya görə müəllifin şəxsi (qeyri əmlak) hüquqları (müəlliflik hüququ, ad hüququ, şöhrətinə hörmət edilməsi hüququ, açıqlama hüququ) hətta müəllifin buna razılıq verdiyi halda belə başqasına keçə bilməz, yəni qanun bunu birbaşa qadağan edir ("Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Qanunun 14-cü maddəsi). Bu səbəbdən də müəllifin şəxsi (qeyri əmlak) hüquqları hətta vərəsəlik üzrə belə keçmir. Müəllifin vərəsələri şəxsi hüquqların qorunmasını həyata keçirə bilərlər. Vərəsələrin bu səlahiyyətləri müddətə məhdudlaşdırılmışdır. Buna görə də əsərdən sərbəst istifadə hallarında belə istifadəçi müəllifin şəxsi hüquqlarına ciddi qaydada əməl etməlidir.

Azərbaycan müəllif hüququnun əsas prinsiplərindən biri də müəllif və istifadəçi münasibətlərinin müqavila əsasında tərəflərin iradələrinin tam müstəqilliyi nəzəre alınmaqla tərtib olunmasıdır. Müəllif və istifadəçi münasibətlərini ciddi suretdə reqlaməntləşdirən və bir çox hallarda hətta onları məhdudlaşdırıran Keçmiş sovet qanunvericiliyində mövcud olan müxtəlif nümunəvi müəllif müqavilələrində fərqli olaraq, yeni qanunvericilik tərəflər arasında münasibətlərin ciddi şəkilde reqlaməntləşdirilməsindən imtina etmiş və onların iradəsi əsas götürməklə tərəflərin mütləq qaydada razılaşdırmalı olduğu bəzi şərtlər olan formanı mümkün variant saymış, bununla birləşdə müəllifin yaradıcılığına xələ getirə biləcək hər hansı bir şərtin müəllif müqaviləsinə daxil edilməsini qeyri-qanuni hesab etmişdir.

Azərbaycanın müəllif hüququ kifayət qədəq qədim tarixə malik olsa da, bu yazıda həmin məsələnin araşdırılması məqsəd kimi qoyulmamışdır. Lakin bu gündü kifayət qədər mürəkkəb və bütün sistem olan müəllif hüququnun mənbələrinə nəzər yetirilmesi çox vacibdir. Bunun üçün onun ierarxiya strukturuna baxılması maraqlıdır. Müəllif hüquqlarının tənzimlənməsində başlıca rol qanunvericilik aktlarına məxsusdur. Bu mənada 8 oktyabr 1996-ci ildə qəbul olunmuş «Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanunu əsas yeri tutur. Qanunun 1-ci maddəsinə əsasən, o, Azərbaycan Respublikası ərazisində elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin (müəllif hüququ),

habelə ifaların, fonoqramların, efir və ya kabel yayımı təşkilatlarının verilişlərinin (əlaqəli hüquqlar) yaradılması və istifadəsi ilə əlaqədar yaranan münasibətləri tənzimləyir.

Göründüyü kimi, birinci hissə müəllif hüququnun obyektləri olan elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin yaradılması və istifadəsi ilə bağlı münasibətləri, ikinci hissə isə fonoqramların, ifaların, quruluşlarının, yayım təşkilatlarının verilişlərinin yaranması və istifadəsi ilə bağlı münasibətləri tənzimləyir. İkinci hissədə tənzimlənən münasibətlər birbaşa müəllif hüquqları olmasa da, onunla sıx bağlı, əlaqəli olan hüquqlardır və deməli hər ikisinin bir qanunla tənzimlenmesi məqsədə uyğundur.

«Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanunu 5 bölmədən və 47 maddədən ibarətdir. Qanun Azərbaycanın mülki qanunvericiliyinin tərkib hissəsi olmaqla, onun normaları müstəsna olaraq aid olduğu sahə üzrə münasibətləri tənzimləyir. Yalnız mülki-prosessual xarakter daşıyan 44-cü maddənin və cinayət və inzibati qanunvericiliyə istinad edən 47-ci maddənin müddələri istisna təşkil edir.

Bu qanunun strukturu kifayət qədər dəqiq və mənqılı olduğuna görə, onun normaları praktiki olaraq müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində hüquqi tənzimlənməyə tam imkan verir.

Qanunun müstəsna xüsusiyyətlərinin şərhinə keçməzdən əvvəl, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan müəllif-hüquq qanunvericiliyi səviyyəsinə görə ilk dəfə olaraq inkişaf etmiş ölkələrin qanunvericilikləri ilə bir səviyyədə dayanır. O, ilk dəfə olaraq müəllif-hüquq münasibətlərinin bütün əsas şartlarını Ədəbi-bədii əsərlərin qorunması haqqında Bern Konvensiyasının müəyyən etdiyi təminatlar nəzəre alınmaqla tənzimləmişdir. Əlaqəli hüquqlarla bağlı münasibətlər isə ümumiyyətlə Azərbaycan qanunvericiliy üçün yenidir. Qanun müəllif hüququ və əlaqəli hüquqların sahiblərinə onlara məxsus hüquqlardan istədikləri qaydada istifadə etməyə geniş imkanlar yaratmışdır ki, bu da yeni bazar münasibətlərinin tələbləri baxımından çox əhəmiyyətlidir.

Yeni Qanun ilk növbədə hüquqi şəxslərin əsərlərə müəlliflik hüququnu tanımaqdən imtina etmişdir. Qanunda bu, birbaşa göstəriləməsə də əsərin müəllifinin yalnız fiziki şəxs ola biləcək norması keçmişdir. Digər yenilik və özünəməxsusluq müəlliflərin əmlak hüquqlarının kollektiv əsasda idare olunmasının nəzərdə tutulmasıdır.

Qanunun başlıca xüsusiyyətlərindən biri de kompüter programlarının və məlumat bazalarının müəllif hüququnun obyektləri sırasına daxil edilməsi və əsər kimi qorunmasıdır.

Artıq yuxarıda qeyd etmişdik ki, «Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanununun 5-ci maddəsinə əsasən, müəlliflik hüququ təyinatından, dəyərindən və məzmunundan, habelə ifadə formasından və üsulundan asılı olmayaraq yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticəsi olan

həm açıqlanmış, həm də açıqlanmamış, obyektiv formada olan elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinə şamil edilir. Hüquqi ədəbiyyatlarda əsər termininin tərifi ilə bağlı müxtəlif fikirlər mövcuddur. Lakin əsəre «müəllifin yaradıcılıq əməyi nəticəsində insan duyğularının qavraya bileyəcəyinin surətinin çıxarılmasına imkan verən konkret formada əksini tapmış qeyri maddi obyekt» kimi baxılması fikri üstünlük təşkil edir. Eyni zamanda «əsər-ideyaların, fikirlərin və obrazların möcmusudur». «Əsər insanların əqli fəaliyyətinin nəticəsidir, insan beyni isə ancaq qeyri material obyekt istehsal edə bilər».

Deməli, qeyri material mahiyyətə malik olan əsərlə onun ifadə edildiyi maddi daşıyıcıını, yəni maddi obyekti, məsələn əlyazmasını, şəkli, not yazısını və s. fərqləndirmək vacibdir. Bəzi hallarda əsərin öz maddi daşıyıcısından ayrılmaz formada olması da mümkündür. Rəsm əsərləri öz formasına o dərəcədə daxil olur ki, onları praktiki olaraq maddi daşıyıcısından ayırmak mümkün olmur, yəni əsərlə onun ifadə edildiyi maddi daşıyıcı vahidləşir. Lakin buna baxmayaraq əsər hətta onun ifadə edildiyi maddi daşıyıcının məhv olduğu halda belə müəlliflik hüququ ilə qorunur. Deməli, əsərə müəlliflik hüququ onun ifadə edildiyi maddi obyekte olan mülkiyyət hüququ ilə bağlı deyil. Maddi obyekte mülkiyyət hüququnun və ya maddi obyekte sahiblik hüququnun verilməsi qanunda xüsusi göstərilən hallardan başqa bu obyektdə ifadə edilmiş əsərə müəlliflik hüququnun verilməsinə səbəb olmur (Qanunun 5-ci maddəsi).

Yalnız təsviri sənət əsərləri ilə bağlı bəzi qaydalar istisna təşkil edir. Təsviri sənət əsərinə mülkiyyət hüququnu əldə etmiş şəxs avtomatik olaraq ayrı-ayrı müəlliflik hüququna da sahib olur, məsələn, əsəri heç bir qonorar ödənilmədən sərgidə nümayiş etdirmek hüququ və s. Lakin Qanunun 16-ci maddəsinə görə, «Təsviri sənət əsərinin müəllifinin mülkiyyətçidən öz əsərinin surətinin çıxarmaq ixtiy-

arının həyata keçirilməsinə imkan verilməsini tələb etmək hüququ vardır (təmasda olmaq hüququ).

Deməli, müəllif hüququnun obyektləri o əsərlər sayila bilər ki, onlar yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticəsi olsun və obyektiv formada ifadə edilsin. Əsərin yaradıcılıq yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticəsi olmasının əsas göstəricisi onun yeniliyindədir. Əslində yeniliyə burada əsərin orjinallığının əsas təzahür forması kimi baxılmalıdır. Deməli, müəllif hüququnun obyekti olan əsərin əsas əlamətləri onun orjinallığı, yeniliyi, obyektiv formada ifadə edilməsi və təkrarolunmazlığıdır.

Bu cəhət də vacibdir ki, müəllifin yaradıcılıq əməyinin nəticəsi olan əsər yalnız hər hansı bir obyektiv formada ifadə ediləndən sonra müəllif hüququnun obyekti ola bilir. Əlavə etmək lazımdır ki, müəllif hüququnun şamil edildiyi əsərlər yazılı, şifahi, səs, yaxud videoyazılma, təsviri, həcmli-fəzəvi və digər formalarda ola bilər.

Müasir qanunvericilikdə müəllif hüququ təyinatından, dəyərindən və məzmunundan, kabelə ifadə formasından və üsulundan asılı olmayıaraq, obyektiv formada mövcud olan elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinə şamil edilir.

Müəllif hüququnun yaranması və həyata keçirilməsi üçün əsərin qeydə alınması, yaxud hər hansı başqa üsullarla rəsmiləşdirilməsi tələb olunmur. Müəlliflik hüququ əsərin yaradılması anından yaranır. Lakin əsər müəllifləri onu müəlliflik hüququnun qüvvədə olduğu müddətdə müvafiq icra hakimiyyəti orqanında qeydiyyatdan keçirə bilərlər. Bu qeydiyyat könüllü xarakter daşıyır. Əsər qeydiyyatdan keçiriləndən sonra Əsərin qeydiyyatı haqqında Şəhadətnamə verilir. Bu şəhadətnamə müəlliflik prezumpsiyası kimi çıxış etməsə də, mübahisə yaranan hallarda, digər sübutlar olmadıqda məhkəmə tərəfindən müəlliflik prezumpsiyası tanınır.

REDAKTORDAN:

Hörmətli oxuçular! Müəllif hüquqlar problemlərinin aktuallığını nəzərə alaraq, "Musiqi dünyası" jurnalın redaksiyası Lauri Honkonun "Copyright and folklore" məqaləsinin dilimizə tərcüməsinə müsabiqə elan edir. Ən yaxşı tərcümə jurnalın gələn sayında çap olunacaq və müsabiqə qalibi jurnal və CD ilə mükafatlanacaq.

Yeniliklərimiz

İNTERNET SƏHİFƏLƏRİNDE...

Hörmətli oxucular! Jurnalımızın əvvəlki saylarında biz, müasir elektron texnologiyalardan istifadə etməsi sahəsində görülən işlər haqqında söhbət açmışdıq. Məsələn, «Musiqi dünyası» sayt (2000-ci il, № 1, səh. 3), «Vaqif Mustafazadə» (2000-ci il, № 2, səh. 92) və «Azerbaycan bəstəkarları və müsiqisünaslari» (2000-ci il, № 3-4, səh. 24) saytları sizə artıq məlumdur. Bu gün isə biz, bu istiqamətdə atılan digər addimlardan söhbət açmaq istəyirik.

Özümüzü təkrarlasaqla da, cəsərat edib yenə və yenə de müasir bəşəriyyətin həyatında Ümumdünya kompyuter şəbəkəsinin rolunu vurğulamalıyıq. Çünkü bu olduqca mühüm sahəyə maddi vəsaitlərin cəlb etməsi üçün kifayət qədər cəhdler göstərilmiş və bu hal bizi çox təəssüfləndirir.

İnkişaf edilmiş ölkələrdə əhalinin təxminən yarısı Internetin xidmətlərindən istifadə edir. Yəqin ki, kütləvi informasiyanın bu cür qüdrətli vasitəsini nəzərə almamaq bağışlanmaz sehv olardı. Əlbəttə ki, bu cür yüksək göstəricilərdən biz hełə ki xeyli uzağıq. Lakin, fikrimizcə, dünyada öz real nailiyyətlərimizi təbliğ etmək və özümüzü tanıtırmaq üçün ən təsirli və effektiv vasitələrdən istifadə etməyi hamımız borcluyuq.

Bu məqsədə əməl edərək, yuxarıda adları çəkilən saytların müəllif kollektivi bu istiqamətdə fəal işlər görür. Həmin çalışmaların nəticəsində böyük azerbaycan bəstəkarı Qara Qarayevə həsr olunmuş növbəti sayt meydana çıxdı.

Bu ilin iyunun 26-da «Kapellhaus» zalında keçirilən həmin saytin prezantasyyası ictimaiyyətdə böyük maraq doğurdu. Tədbirdə bir çox görkəmli mədəniyyət xadimləri, o cümlədən bəstəkar Arif Melikov, yazıçı Anar, pianoçu Fərhad Bədalbəyli, tarzən Ramiz Quliyev və başqaları iştirak etmişdir.

Giriş sözü ilə çıxış edən Baki Musiqi Akademiyasının rektoru, professor Fərhad Bədalbəyli kompyuter texnikasının əhəmiyyətini və onun fantastik imkanlarını xüsusi vurguladı. Layihənin rəhbərini, sənətşünaslıq doktoru Tariyel Məmmədovu bu işin fanatiki kimi səciyyələndirərək, o, doğma zəngin mədəniyyətimizin təbliğatı üçün Ümumdünya şəbəkənin imkanlarından maksimal fəal istifadə etməyi arzuladı (təki maddi imkanlar olsun).

Qara Qarayevin əsərlərindən ibarət kiçik konser keçirilən tədbirə uyğun gələn əhval-ruhiyyə yaratdı. Burada həm gənc istedadlar, həm də tanınmış ifaçı Eldar İskəndərov iştirak etdiler.

Sonra isə saytin özünün prezantasyyası başlandı. Tədbirin keçirilməsində Almanmanın Azərbaycandakı Səfirlüyü, Alman-azerbaycan «Kapellhaus» mədəniyyət birlüyü, Baki Musiqi Akademiyası və Azərbaycan bestəkarları ittifaqı yardım göstərdilər. Saytin böyük ekranda göstərilməsini layihənin rəhbəri Tariyel Məmmədov şərh etdi.

Sayt azerbaycan, ingilis və rus dillerində tərtib olunmuşdur. Təəssüflər olsun ki, imkanların məhdud olduğunu görə digər dünya dillərini tətbiq etmək

mümkün olmadı. Lakin, Internetdən istifadə edənlərin nəhəng auditoriyasını əhatə etmək üçün bu üç dil də kifayətdir.

Sayt ən müxtəlif auditoriya üçün nəzərdə tutulub. Bu həm bəstəkarın müasirleri olan yaşlı nəslin nümayəndələri – onlar yəqin ki, saytda öz dövrünün, öz həyatının eksini görəcəklər; bu həm tarihi Vətənindən hər bir xəberi səbirsizliklə gözləyən azerbaycan diasporasıdır; bu həm sələflərimizlə vəsiyyət edilmiş ənənələrə əməl etməli təhsil alan gənclərdir; bu, nəhayət, dünya musiqisi, o cümlədən azerbaycan musiqisi ilə maraqlanan bütün insanlardır.

Unvanlandığı auditoriyanın müxtəlifliyinə görə sayt müxtəlif funksiyalara malikdir. Əsas, informativ funksiya ilə yanaşı bunlar həm təbliğatçılıq, həm pedaqoji-tərbiyəvi, həm də estetik funksiyalarıdır (bədii tərtibatına körə saytı bir növ incəsənet əsəri kimi də qavramaq olar).

Bu cür müxtəlif mena daşıyan saytin yaradılmasında bu kimi müxtəlif tədqiqat metodları çevrələyən struktur-sistemli metodolojiya tətbiq edilmişdir. Bunnar: empirik, sistemli, informativ, statistik və həmçinin kompyuter texnologiyalarına aid metodlardır.

Göründüyü kimi, əsas məqsədə, yeni böyük

müasirimizin xatirəsini əbədiləşdirməyə nail olmaq üçün bir çox vasitələrdən istifadə edilmişdir.

Struktur cəhətdən sayt üç hissəyə bölünür: Qara Qarayevin həyat yolu, yaradıcılığı və xatirəsi.

Birinci hissədə çoxsayılı nadir fotoşəkillərlə illüstrasiya edilmiş bəstəkarın əsas həyat mərhələləri göstərilir. Bölmənin oricinal bədii tərtibati nəzərə çarpır: Qara Qarayevin ta uşaq yaşından yetkin dövründək portret fotoşəkilləri sanki kinolent kadrlarında keçir, onun da dönya mədəniyyətinin görkəmli xadimləri ilə birgə fotoları isə açıq kitab kimi səhifələnir. Bununla yanaşı butun bölmə bəstəkarın əsərlərindən parçalarla müşayiət olunur.

Həmin hissədə həm Qara Qarayevin, həm də digər məşhur musiqiçilərin səsləri yazılıbdır. Məsələn, Qara Qarayev azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun rulu haqqında danışır; Dmitri Şostakoviç, Tixon Xrennikov, Fikrət Əmirov, Niyazi kimi bəstəkarlar isə Qara Qarayevin özünün rolü və yaradıcılığı haqqında öz fikirlərini ifadə edirlər. Bundan savayı, həmcinin bəstəkarın müxtəlif mərasimlərdəki çıxışlarını təsvir etmiş kinoxronika kadrları da verilmişdir.

Nadir materialların axtarıcıları və onların zövqlü tərtib edilməsi ilə əlaqədar müəllif kollektivinin səbr tələb edən böyük zəhmətini qeyd etmək istərdim.

Sayıtın ən geniş və məzmunlu olan ikinci hissəsi Qara Qarayevin yaradıcılığına həsr edilmişdir. O öz növbəsində bəstəkarın yaratdığı janrlar üzrə bir neçə rubrikaya bölünür. Hissənin quruluşu çox maraqlıdır. Əvvəlcə bəstəkarın yaradıcılığının hər hansı bir sahəsinə, məsələn, kinomusiqiyə həsr olunmuş çoxsayılı kadrlar verilir. Sonra da, kursorla hansısa kadri seçib kompyuterin muvafiq klavişini basarken həmin filmdən Qarayevin musiqisi ilə videorolik göstərilir. Digər rubrikalar da məhz həmin prinsip üzrə qurulubdur: balet, müziki, simfonik yaradıcılıq və kamera-instrumental musiqisi.

Burada həmcinin bəstəkarın pedagoji fealiyyəti də eks etdirilib. Təmsil edilmiş və birgə toplanmış Arif Məlikov, Vasif Adıgozəlov, Xəyam Mirzəzadə, Firəngiz Əlizadə, Fərəc Qarayev, İsmayıllı Hacıbəyov, Məmməd Quliyev və saire bu kimi Qarayevin yetirmələri onu müasir azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi və böyük pedaqoq kimi daha qabarlıq şəkildə səciyyələndirir.

«Yaddaş» adlı üçüncü hissədə maestronun xatirəsini əbədiləşdirməkle bağlı materiallar toplanmışdır. Burada bəstəkarın adı verilmiş Dövlət kamera orkestri, uşaq musiqi məktəbi, metro stansiyası, böyük okean gemisi və s. göstərilib.

Həmcinin Qara Qarayevin xatirəsinə həsr olunmuş əsərlərin siyahısı da verilib.

Əlbəttə, saytlı bilavasitə tanış olduqda yaranan təsəvvürünü məqalədə eks etdirmək qeyri-mümkündür. Buna görə də, hörmətli oxucular, sizi imkan təpib Internetə çıxmaga və saytlı bilavasitə tanış olmağa dəvət edirik. Onun elektron ünvanı:

<http://qara-qaraev.aznet.org;>

<http://www.qara-qarayev.in-baku.com>

Yeri gəlmişkən, sayıtin bir xüsusiyyətini də qeyd etmək istərdim. O nəinki kommunikativ, hətta interaktiv funksiyaya malikdir. Yəni hər kəs «forum» adlı bölməyə daxil olub öz fikir və arzuları, bəlkə də Qara Qarayev haqqında dəyərli məlumat ilə bölü-

şə bilər. Müəllif kollektivi buna görə sizlərə yalnız minnətdar olacaq.

Sayıt haqqında danışdıqlarımızı isə Qara Qarayevin şagirdi, görkəmli bəstəkar Arif Məlikovun bəzi mülahizələri ilə tamamlamaq istərdik.

Arif Məlikov: Şübhəsiz ki, müasir dünyada Internetin əhəmiyyəti olduqca böyükdür. İnkışaf edilmiş ölkələr üçün o çoxdan (bizdə televizor, yaxud da 009 telefon məlumat xidməti kimi) adı bir məşət ləvazimatına çevrilmişdir. Xaricdə hər hansı bir kifayət qədər imkanlı adam özünün sayt açdırı bilər. Eşitdiyime görə, bizim bəzi estrada «ulduzları»mız da öz saytlarına yiyələnilərlər. Buna görə də bizim zəmanəmizdə Internetdə saytin açılmasını möhtəsəm «inqilabi» hadisə kimi qarvamaq düzgün olmazdı. Cəmiyyətdə başa düşməlidirlər ki, indiki dövrde saytlar üzrə aparılan iş – ən adı bir şeydir. Amma, saytda verildiyi məlumatdan asılı olaraq, bu «ən adı bir iş» hökümətə, xalqa olduqca böyük fayda getirə bilər. Əgər bizi daha yaxşı tanışdırlar, Azərbaycana qarşı ABŞ Kongressinin 907-ci düzəllişli olardı? Əminəm ki, yox. Gördüyüüz kimi, xərci o qədər də böyük olmayan bir şeydən nə qədər böyük xeyir görmək olar.

Təəssüflər olsun ki, bizim millət bu cəhətdən kifayət qədər passivdir. Öz vaxtında «Sovetstki kompozitor» nəşriyyatında bir çox azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri nəşr olunurdu. Bəs həmin nəşrləri bütün iri, dünya əhəmiyyətinə malik olan kitabxanalar arasında yaymaq olmazdım? İncəsənət aləmində azərbaycan musiqisi ilə maraqlananlar çoxdur və bəstəkarlarımızın əsərləri mütləq öz həvəskarlarını tapardı.

«Qara Qarayev» sayti barədə fikrim müsbətdir – ümumiyyətə o xoşuma gəldi. Lakin, bəzi qeydlərim də var. Zənnimcə, Qarayevi ən yaxşı tərəfdən temsil etmək üçün bütün imkanlardan istifadə olunmayıb. Burada bəstəkarın ən gözəl əsərlərindən ən gözəl parçaları vermək lazımdı. Hərçənd mən başa düşürəm ki, müəllif kollektivi əldə olan materiallara əsaslanırdı. Qarayev haqqda sayt artıq çoxdan bəri meydana çıxmış idi. Lakin gec də olsa, bu bizim üçün çox sevindirici bir həldir.

Mən saytin müəllif kollektivinə bu istiqamətdə daha fəal və inadla çalışmağı və bu xeyirli işdə dövlət strukturları tərəfindən kəsərli yardım göstərməyi arzulayıram.

Yuxarıda verilən məqalədə saytlar yaratmaq üzrə fəal işin davam etdirilməsi arzuları ifadə olundu. Sizi inandırıraq ki, bu istiqamətdə işlər davam etməkdədir. Lakin onu la qeyd etməliyik ki, əgər bir sira təşkilatların sponsorluq aə partnyorluq yardımı olması, müəllif kollektivinin entuziazmı yaratlığı saytlar şəklində maddi təcəssümünü tapa bilməzdi. Həmin təşkilatlara minnətdarlığımızı bildirib, onların adlarını çəkməyi özümüzə borc bilirik. Bunlar: ABŞ Dövlət Departamentinin Mədəniyyət və Təhsil bürosu; Nyu-York Kapnegi Korporasiyası; Beynəlxalq Mübadilə və Tədqiqatlar Departamenti (IREX); Açıq Cəmiyyəti Institutu – Azərbaycan – Yardım Fondu; Öyrədici Proqramlara Internet Yolu (IATP); Azərbaycan Məlumat Şəbəkəsi (ADANET), Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, Bakı Musiqi Akademiyası.

Pərviz QULİYEV

* * *

Sənətşünaslıq doktoru, professor, əməkdar inqasənət xadimi Zemfira Səfərovanın musiqi tariximizə aid kitabları qardaş Türkiyədə də böyük məraq doğurub.

Musiqişunas, professor Fırat Qızılıtuğ «Ayulduz» jurnalında Z. Səfərovanın «Azərbaycanın musiqi elmi» kitabı haqqında «Türk dünyası və musiqimiz» adlı məqalə dərs etdirib. Internetdə

<http://www/aygazete.com/goster.php?yazar=4&tur=0&no=181>

də yer olan həmin məqalədə deyilir: «Zemfira Səfərovanın Azərbaycanın «Elm» nəşriyyatı tərəfindən 1998-ci ildə çap edilmiş «Azərbaycan musiqi elmi» adlı kitabını böyük bir həyəcanla qarşılıdıq. Çünkü Türk musiqisi tarixinin indiyəcən bilmədiyimiz səhifələrindən bir bölümünü işıqlandıran daha bir əsər qazanmış olduq».

Kitabın birinci və ikinci fəslindəki Səfiəddin Ur-məvi, Əbdülləqədir Marağı haqqında araşdırmalarından bəhs edən F. Qızılıtuğ daha sonra yazar «Z. Səfərova üçüncü fəsildə Mir Möhsün Nəvvabın, dördün-

cü fəsidə Üzeyir Hacıbəyli ustadın üzərində dayanır. Mir Mühsün Nəvvabın, sadəcə, adını bilirdik, haqqında bilgilərimiz yox idi. Zemfira Səfərovanın əsəri sayesində bu ustadımız haqqında da məlumat sahibi olduq. Zemfira Səfərovanı belə irihəcmli və böyük zəhmət nəticəsində yaranmış əsərinə görə ürəkdən təbrik edirik».

Z. Səfərovanın bu əsərini, habelə onun hazırladığı «Qədim Azərbaycan musiqi terminləri lügəti»ni İstanbul Texniki Universiteti Türk Musiqisi Dövlət Konservatoriyasının müdürü bəstəkar Yalçın Tura da yüksək dəyərləndirib, bu çalışmaların Şərq musiqi elminə önemli töhfə olduğunu qeyd edib.

Həmin konservatoriyanın musiqişünaslıq bölümünün müdürü Süleyman Şenel «Azərbaycanın musiqi elmi» kitabını musiqi tariximiz üçün dəyərli bir qaynaq olduğunu yazaraq, vurğulayır ki, «bu əsər təkcə Azərbaycan və türk dünyası üçün deyil, eyni zamanda dünya musiqişünaslığı üçün də bir qazancdır».

REDAKTOR

YARADICILIQ...

Azerbaycanda askeri orkestra sanatının başlangıcı 1992 tarihidir. Azerbaycan Cumhuriyeti Savunma Bakanının emri ile ilk askeri orkestra kurulmuş ve ilk askeri orkestra şefi atanmıştır. Bu kurumda görev yapan personelin sayısı ve görevleri ile ilgili bir talimname çıkartılıp onaylanmış, yüqüqlüğe girmiştir.

Cənab Haydar ALİYEV 1992-ci ilin Mart ayında Azerbaycan Devlet Filarmonisində keçirilen «Bakı Birleşmiş Ali Zabitler Mektebinin» orkestralara müzisyenlerin alınmasıyla kadrolar tamamlanıp, repertuar sorunları da ortadan kaldırıldı.

1992 yılında Azadlıq meydanında yapılmış çok görkəmli resmi geçit töreninde Karşılama Marşı ve Azeri bestecilərin eserleri seslendirilmişdi. Azerbaycan Cumhuriyeti emektar ince sanat usta Cavanşir Quliyevin «Asker Marşı» da büyük beğeniyle dinlenmişti.

1970-1980 li yıllarda ülkeyi yöneten Haydar ALİYEV her yıl askeri okulları ziyaret edip, ihtiyaç ve sıkıntılardan dinlerdi ve bu okullarda askeri orkestralalar olmasının gerekliliğini dile getirirdi. Ama koşullar bir türlü bu isteğinin gerçekleşmesine fırsat vermiyordu. Çünkü henüz ülke özgürlüğünə kavuşmuş değildi.

Aradan 20 yıl qibi uzun bir zaman geçmiş ve Azerbaycan müstəkil bir devlet olmuşdur. Ve artık Cumhurbaşkanı Haydar

ALİYEV in bu arzularını yerine getirme zamanı gelmiştir. Kurulan ilk orkestranın şefi S. REŞETOV olmuştur.

Repertuar başta büyük sorun oluşturmuş, daha sonra Azeri bestecilər tarafından vatanperver, askeri ruhta bestelenen halk şarkıları ve marşları yaratılmış ve günümüzde de devam edilmektedir.

1992 yılında Azerbaycan Devlet Filarmonisinde askeri vatanperverlik şarkı ve marşları yarışması



Cumhurbaşkanı Haydar Aliyev professor albay Yusif Ahundzade ile birlikte.

düzenlenmişti. Aralarında 2000 yılında hayatı veda eden bestekar Tevfik QULİYEV, bugünkü Kültür Bakanı Polat BÜLBÜLOĞLU, Askeri Orkestra Şefi Albay Prof. Yusuf Ahundzade nin de bulunduğu heyet 4 eseri seçmişti.

1. R. MUSTAFAYEV «And İçerik».
2. S. FEREcov «Vatan Dara Düşende».
3. A. CAVANŞIROV «Gençlik Marşı».
4. N. MUSAYEV «28 Mayıs Marşı».

Bu eserler değişik ödüllere layık görülmüştü.

1998 yılında Bakü Şehri İcra Hakimiyetin de marşlar ve halk şarkıları yarışması düzenlemiştir.

Bu yarışmada;

1. Süleyman ALESGEROV «Gençlik Marşı» 1.,
2. Dadaş Dadaşov «Askeri Nava Kuvvetleri» 2.,
3. Azer DADAŞOV «Zafer Marşı» 3. Oluştur.

Ve sonunda 1999 yılı Mayıs ayında Savunma Bakanı General S. Abiyevin emrine göre «Asker Şarkıları» yarışması yapılmış olup. Yaratıcılık ön plana çıkarılmaya başlanmıştır.

Ülkemizde olduğu gibi Azerbaycan da da Silahlı Kuvvetler devletin ayrılmaz bir parçası, askeri orkestra sanatı da Silahlı Kuvvetlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Koşullar ne olursa olsun askeri orkestra sanatçıları her zaman görevde hazır olmalıdır.

Askeri orkestra, askerin hem ruhuna hitap edip, hem de disiplinli bir şekilde eğitilmesini sağlamaktadır.

1995 yılında Ü. Hacıbeyov adına Bakü Musiki Akademisi nin Rektörü Prof. Ferhat Badalbeyli ile karşılıklı yapılan protokole göre nefesli ve vurmali sazlar bölümünde, Silahlı Kuvvetler için askeri orkestra şefi sınıfı açılmıştır. Orkestrada görev yapan diğer müzisyenler de çeşitli müzik okullarını bitiren sanatçılardır. Türkiye de Silahlı Kuvvetler Mizika Astsubay Okunu ndan mezun ettiğimiz çok sayıda (aralarında benim öğrencilerimin de bulunduğu) Azeri öğrencimiz de bu orkestralarda görev yapmaktadır.

Askeri orkestralaların bugün için en büyük problemi müzik aletlerinin temin edilememesidir. Bakü Saylanski deki en büyük askeri orkestrada günümüzde kullanılmakta olan tüm müzik aletleri, Türkiye den gönderilmiş olup, tören elbiseleri de bizim ülkemizde giydiklerimizin aynısıdır ve Silahlı Kuvvetlerimiz tarafından Azerbaycana gönderilmiştir.

Yine de bu bahsettiğim konular yeterli olmayıp, ülkedeki diğer askeri orkestralarda müzik aleti ve kıyafet problemleri çok fazladır. Soğuk iklimli bir bölge olduğu için kişilik – daha koruyucu – kıyafetlere ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca rahat huzurlu bir ortamda çalışma yapacakları mekanları bulunmaktadır.

Bu tür eksikliklerin giderilmesiyle orada görev

yapan meslektaşlarımız daha da istek ve coşkuyla çalışacaklar, verimli olacaklardır.

Azerbaycan Askeri Müziği nin gelişiminde Türk Askeri Müziğinin katkısı çok büyük olmuşdur. Azerbaycan Kurtuluş Savaşı sırasında Türkiye den gönderilen Mehter Marşı kasetleri radio ve televizyonlarda sürekli yayınlanarak Azeri kardeşlerimizin birlik ve beraberliğini kuvvetlendirmiş, manevi destek vermiştir.

Azeri marşlarını incelediğimde Mehter Marşları nin derin izlerine rastladım. Kendisiyle çok iyi dost olduğum askeri orkestra şefi Albay Prof. Yusuf AHUNDZADE araştırmalarım boyunca bana her konuda son derece yardımcı olmuştur. Kendisine şükran borçluyum. Yusuf Albayım iki yıldır her gidişimde bana israrla aynı soruyu soruyor: Amerikan Bandosu bile bizi ziyarete geldi de, kardeş Türkiye den bir bando neden hala gelmiyor? Ben yine kendisine bir bu dileğinin gerçekleşeceğini inandığımı tekrarladım. Cevabı, «İnşallah, ümitle bekliyoruz» oldu.

Bildiğimiz gibi, Türk Askeri Müziği köklü bir tarihe ve geçmişe sahiptir. Yüzyıllar boyu bütün dünyaya korku salan, ordumuzun en önemli silahı olan mehterimiz, düşmanlarımızın yenilgisinde büyük rol oynamıştır. Azerbaycan da ise askeri müzik 90 li yıllarda öz benliğine kavuşmaya başlamış, günümüzde de Yusif Albay in katkılarıyla hızla yol almaktadır.

1918-1919 yıllarında genç Üzeyir HACİBEYLİ tarafından Azerbaycan Milli Marşı bestelenmiş ve günümüzde kullanılan şekline, besteci Aydın Azim KERİMOĞLU nun orkestrasıyla kavuşmuş ardından Milli Meclis tarafından da kabul edilmiştir.

Ethem ÜNGÖR ün Türk Marşları kitabında yazdığı gibi bu marş Azerbaycan hürriyetini kaybetmeden önceki yıllarda Azerbaycan Harp Okulu nda her sabah derse başlanmadan önce topluca söylemektedir. Milli Marşın yeniden düzenlenmesi ve kabul edilmesi, Azerbaycan halkın kurtuluş mücadeleşinin en önemli dönemine 1991 yılına rastlamaktadır. 1992 yılında artık o askeri orkestranın yükselişinde seslenir ve böyleselike halkın istiklal savaşı, askeri müziğin gelişimi aynı paralellikte sürerek tarih çarkının içinde dönerek hak ettiği yere kavuşmuştur.

Azerbaycan ve Türk Askeri Müziğinin, Azerbaycan in Kurtuluş Savaşına rastlayan en önemli kesişme noktasını da Bakü de yaptığım incelemelerde buldum. Dünyanın her yerinde olduğu gibi askeri marşlar savaşta halka moral ve manevi destek vermektedir. Bu sözlerin gerçek olduğunu Azeri besteci Cavanşir Quliyev in Karabağ Savaşı nda yazdığı marşın tarihçesinde de açıkça gördüm.



Binbaşı Aydin ÖGÜT

Cevanşir QULİYEV anlatıyor;

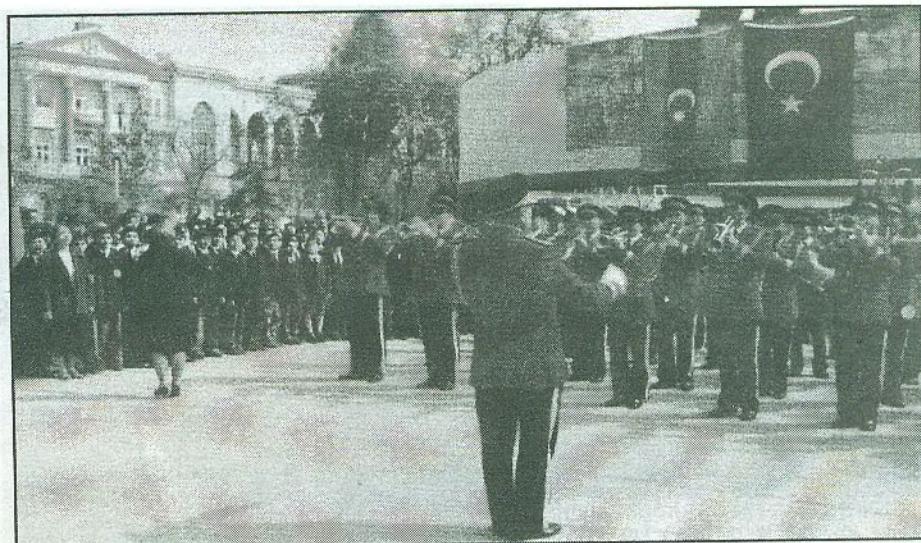
1990 yılında Karabağ da cephedeyken bir asker yana gelip «Biz milli kurtuluş savaşımızda bile Rus askeri marşlarını söylemekten bıktık, ne olur bize kendi marşlarımızi besteleyin» dedi ve bana bu marşın sözlerini verdi. O na nereden bulduğunu sorduğumda asker, bana «eskiden bunu dedem hep bize söyledi» dedi.

Bu sözleri çok beğenmiş besteci bir marş bestelemiş ve Azeri dostlarının bana söylemeye göre bu marş hit parçalarından daha popüler hale gelmiş, dillerden düşmeyip düğünlerde bile söylemiş. Bu marşın adı «Asker Marşı»dır. Aynı marş ülkemizde de Rifat Bey (1820-1888) tarafından Alay Marşı ismiyle Yemen Savaşı sırasında bestelenmiştir. (1871-1872)

ASKER MARŞI

Vatan beni yetiştirdi,
Bu ellere yolladı,
Bu torpağa kurban dedi,
Allah a ismarladı.

Bos oturma çalış dedi,
Hizmet eyle vatana,
Sütüm sana helal olmaz,
Sen baş eğsen düşmana.



Arş ileri, marş ileri,
Azerbaycan askeri dönmez geri,
Dönmez geri, Azerbaycan askeri.

Sonuc olarak söylemek isterim ki; kültürü, tarihi ve özü aynı olan iki kardeş ülkenin her konuda olduğu gibi, askeri müzikte de bir çok ortak noktası ve benzerliği vardır, olacaktır da. Böyle olması çok normaldir.

Gerçekleşmesini istedigim bir dileğim var; nasıl Azerbaycan dan ülkemize öğrenim yapmaya askeri öğrenciler gelip, Türk kültürünü, müziğimizi ve tarihimizi öğreniyorlarsa, oradaki koşullarını, askeri orkestraları da biz Türk sanatçıları görebilelim, yaranabiliyoruz, kıyaslayabilelim. Bu sayede bilgi ve görmümüzü artıracak ülkemize, Silahlı Kuvvetlerimize ve askeri müziğimize katkımız olsun ...

O. Aydin ÖĞÜT (Türkiye)

* * *

Azərbaycanda da, onu çəvrəleyen ölkələrdə də, 1921-ci il iyünün 20-ında Bakıda dünyaya göz açmışdır. 1950-ci ildə Uz. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət konservatoriyasında İ.P. Konoplyovun fleyta sinfini bitirdikdən sonra görkəmli bəstəkarımız Qara Qarayevin dəvəti ilə konservatoriyyada fleyta sınıfı ona tapşırılır. Və həmin dövrdən bu günlərdək «İskəndərov sınıfı» Azərbaycan və digər ölkələr üçün fleytaçılar hazırl-

layır. Gözəl ifaçı və qayğılaş müəlliminə özəl cəhəti ondan ibarətdir ki, o həmişə, hər zaman gənc istedadlıarda basmaqəliblərdən uzaq, daha çox fərdiliyə meylli musiqi duymu oyatmağa çalışır. Ələkbər müəllimin pedaqoji fəaliyyəti çoxçalarlıdır. Çox zaman tədris programının seçimi məqamında o özü də fleytası ilə şagirdinin köməyinə gəlir, hər bir əsərin ifa incəliklərini canlı şəkildə gənc nəslə aşılıyır. Digər tərefdən, Ələkbər müəllim əsərlərin sırf məxaniki yolla qavranmasına dözmür, həmişə bədii məna açımına üstünlük verir. Onun sinfində ifa olunan əsərlərin repertuarı nə dərəcədə geniş olsa da, daim genişlənməkdədir: bu topluda F. Pulenkın «Sonatasını», René-Batonun «Passakaliyasını», A. Dütiyinin «Sonatası» və digər fransız bəstəkar-

lарының чохсаялы өсөрлөрүнү, Кент Кеннонун «Гече монолоу» ве чох-чох бащаларының көйдөмнөштөрүүгө олар.

Өлкөнбай Искендөровун педагогији фәалийтөтүнүң нәтижесинде али мусиқи мектебимиз 50-дөн артык фleytaçı buraxıb. Bununla yanaşı о, мектеб-студијада, Respublika incəsənət gimnaziyasında və 8 №-li uşaq mусиқи мектебində ugurla çalışır. Ө. Искендөровун yetirmələrin-dən opera və balet teatrı orkestrinin solisti, respublikanın əməkdar artisti R. Babayevin; əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru T. Hacıyevin; respublikanın əməkdar artisti, dosent M. Ağamalizadənin; Dövlət simfonik orkestrinin solistləri E. İbrahimovun, E. Mustafayev və O. Bağırovannı; teleradioşirkətin simfonik orkestrinin solisti A. İskəndərovun; Müdafiə nazirliyi əlahiddə nümunəvi orkestrinin pikkoloçusu İ. Orucovun; teleradioşirkətin simfonik orkestrinin artistləri T. Əliyev və R. Feyzulinin və, nəhayət, bu sətirlərin müəllifinin adları çəkile bilər.

Fleyta üçün yazılanların feal tebligatçısı kimi Ө. Искендөров uzun illerdə ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərləri ilə respublika radiosu və televiziyası ilə çıxış edir. Bir sıra bəstəkarlarımız məhz Ө. Искендөровun ifaçılıq sənətkarlığından duyğulanaraq ona bir neçə yaddaqalan əsərlər həsr etmişlər: F. Əmirov – «Lirik mahni»; Rauf Hacıyev – «Mahni»; Tofiq Quliyev – «Səhər»; və, nəhayət, Arif Melikov – Fleyta ilə orkestr üçün «Konsertino».

Өлкөнбай Mirzə oğlu İskəndərov 30 ildən artıq bir dövrde – 1945-dən 1978-dək və daha sonralar M. Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət filarmoniyası və Üz. Hacıbəyov adına Dövlət simfonik orkestrinin əvəzsiz solisti işləmişdir. Notun üzündən oxumaqda fitri istedadı ilə seçilən ifaçı yeni yazılmış əsərləri və bəstəkarların dil-üslubunu, dəsti-xəttini, demək olar ki, bircə baxışla duyub-anlayırdı. Kollektiv çalğının belə məqsədöyölü qurulması əsil müssiqli sənətkarlığının artımı və yetkinliyi məktəbidir. Niyazi, A. Qauk, Ştaseviç, K. Kondraşin, L. Ginzburg, B. Xaykin, N. Raxlin, K. Rojdestvenski kimi dirijorlarla işləyən Ө. İskəndərov böyük və yüksək-səviyyəli orkestr çalğısı məktəbi keçmişdi ki, bu da onun solo çıxışları üçün tükenməz ilham mənbəyi olmuşdur.

Onun solo qastrol çıxışları SSRİ-nin çox-chox bölge və şəhərini, - Moskva, Riqa, Tallinn, Kiyev, Xarkov, Qazan, Odessa, Tbilisi, Dnepropetrovsk, Barnaul və i.a. kimi mədəniyyət mərkəzlərini çevrəlemişdi. Hemin qastrolları radio və televiziya lent ya-



zları, elmi-metodik tədqiqatlarla uzlaşdırı bilən Ə. İskəndərov Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin vaxtı ilə ən «sadiq», «yorulmaz» ifaçısı sayılırdı. Belə bir fikir var ki, orkestr çalğısı müsici-solisti bir növ «sönükləşdirir» və solo çıxışları ilə orkestrdə çalğını bir araya sığışdırmaq mümkün deyil. Lakin bununla yanaşı Timofey Dokitser kimi sözün əsil mənasında dahi trubaçalan deyir ki, «orkestrdə kollektiv çalğı konsern fəaliyyəti aparan ifaçının, - yəni onun özünün peşəkar səviyyəsini lazımlı şəkildə zənginləşdirir, mənəvi baxımdan isə kömək edir, nizam-intizam və məsuliyyət aşılıyır. Ifaçı özünənəzarət və özünənəzəliş kimi keyfiyyətlər qazanır.»

Өləkbər müəllimin tədris-metodik vəsaitlərin işlənməsi yönündə xidmətləri olçüyəgelməzdir. Azərbaycan Elmlər Akademiyası memarlıq və incəsənət institutunun aspiranturasını ugurla bitirən Ə. İskəndərov 1969-cu ildə B. Trizno və A. Dmitriyevin rəhbərliyi altında namizədlik dissertasiyası müdafiə edib. Maraqlıdır ki, müdafiə zamanı opponent kimi Moskva Böyük teatrı orkestrinin solisti və Moskva konservatoriyasının professoru Y. Yaqudin həmin dissertasiyanı çox yüksək qiymətləndirmişdi. Bir neçə il sonra isə Ələkbər müəllimin «Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fleytanın yeri» adlı monoqrafiyası işıq üzü gördü.

Kamera müsiciyili çevreşində Ə. İskəndərovun xidmətləri danılmazdır. 1950-1975-ci illərdə o, Azərbaycan radiosu və televiziyası nəfəsli kvintetinin, 1979-cu ildən isə Azərbaycan Dövlət konservatoriyası triosunun bədii rəhbəri və solisti işləyib. Nəhayət, Ə. İskəndərovun tədris vəsaitlərinin çapına da çox əmək sərf etdiyi danılmazdır.

Daim fleyta üçün pedaqoji repertuarın genişlənməsi qayğısına qalan professor Azərbaycan bəstəkarlarının çoxsayılı əsərlərini fleyta və fortepiano üçün köçürülmüş və inləmiş və onlardan ibarət bir neçə toplunu Bakıda və, hətta, Moskvada çap etdirmişdir.

Bütün yuxarıda deyilənlər bir şəxsiyyətin – görkəmli ifaçı, pedaqoq-ustad, fleyta üçün repertuar biçimləyən oricinal müəllif və işləyici (aranjiman), alim və metodist, Respublikanın əməkdar artisti, sənətşünaslıq namizədi, professor Ələkbər Mirzə oğlu İskəndərovun 50-illik yorulmaz və tükenməz sənət fəaliyyətinin məzmunu və nəticəsidir. Ona 100 il ömrü arzulayıraq.

Yusif AXUNDZADƏ

ilhamlı çıkışları ile musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etmiş Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimləri N. M. Sadıqzadə və F. B. Əhmədbəyova dan ibarət fortepiano duetinin ifası əsərlərin maraqlı təfsiri, gözəl ansambl duyumu ilə fərqlənir. Xüsusilə bu duet tərəfindən İ. S. Baxın iki fortepiano üçün Do major konsertinin ifası (dirijor – respublikanın əməkdar artisti Teymur Göyçayev) bəstəkar üslubunun dərin yozumu və yüksək ifaçılıq keyfiyyətlərinin nümayishi ilə dinişəyiciləri heyran etmişdir.

Bu yaxınlarda Azərbaycan pianoçuları N. M. Sadıqzadə və F. B. Əhmədbəyova İsveçrədə olmuş, Neşatəl şəhərində keçirilən Redinq – Piét Beynəlxalq fortepiano duetləri seminarında iştirak etmişlər. Bu, Azərbaycan fortepiano duetinin beynəlxalq səviyyədə ilk çıxışı idi.

Seminari tanınmış fransız pianoçusu Janin Redinq təşkil etmişdi. Burada Rusiya, Bolqarıstan, ABŞ, İsrail, Çin və başqa ölkələrdən gəlmis duetlər iştirak edirdi. Seminar çox yüksək səviyyədə təşkil olunmuşdu, dəbdəbeli konsert zali, professionalların qiymətləndirdiyi "Bösendorfer" roylları iştirakçıların ixtiyarına verilmişdi.

Lakin ifaçılar qarşısında qoyulmuş tələblər də ciddi idi. Belə ki, mütləq iki royal üçün yazılmış əsərlər notsuz (əzbər) ifa olunmalı idi. Onu da deyək ki, Azərbaycanlı fortepiano dueti bu tələblərin öhdəsindən bacarıqla gəldi. Duetin repertuarı Bax, Motsart, Sen-Sans, Miyo kimi bəstəkarların əsərlərindən ibarət idi.

Bizim fortepiano duetinin çıkışları seminarın sədri Janin Redinqin diqqətini cəlb etmiş və o,



Soldan: Əhmədbəyova F. və Sadıqzadə N.

Azərbaycan pianoçuları ilə yaxından maraqlanmışdır. O, həmçinin, imkan düşdükçə, Bakıya gələcəyini və burada sənətkarlıq dərsləri verəcəyini də və'd etmişdir. Seminarın iştirakçıları və dinişəyiciləri də bizim pianoçuları hərarətə qarşılaşmış, onların müəllimləri ilə maraqlanmışlar.

Seminarda Rusiya, İsrail pianoçuları ilə yanaşı, Azərbaycanın fortepiano dueti də diploma (sertifikat) layiq görülmüşdür.

N. M. Sadıqzadə və F. B. Əhmədbəyovanın parlaq çıkışları Azərbaycan pianoçuluq sənətinin yüksək səviyyəsini bir daha təsdiq etmişdir. Biz də onlara gələcəkdə yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

Tofiq BAKIXANOV

* * *

Hörmətli oxucu! "Musiqi dünyası" jurnalında tanınmış musiqi xadimleri, bəstəkarlar və pedaqoqlara həsr olunmuş məqalələrin çıxmazı artıq bir ənənəyə çevrilmişdir. Jurnalın bu nömrəsində də biz ənənəyə sadıq qalırıq.

Bu günü qonağımız Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti Gövhər Qulu qızı Hüseynovadır.

Noyabr ayının 19-u Gövhər xanımın doğum günüdür, 2001-ci il isə Gövhər xanım üçün yubiley ilidir.

Gözəl insan, musiqişunas, müəllim haqqında onun keçmiş tələbələrinin xatirə və təbriklərini size təqdim edirik.

Ayrı-ayrı şəxslər tərəfindən yazılmış xatirələrdə oxucu bir ümumilik, bir oxşarlıq duyacaq.

Təəccübəlməyin! Bu, Gövhər xanımın şəxsiyyətindən irəli gələn ümumilikdir. Gövhər xanım bütün zamanlarda dəyişməz, öz üslubuna sadıq qalan, sənətdə öz dəst-xətti, öz mövqeyi olan müdrik bir insandır.

Geniş oxucu kütləsinə yubilyar haqqında şagirdlərinin, tələbələrinin dedikləri ilə tanış etməyi özüməz borc bilirik.

İlk sözü Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin kafedra müdürü, sənətşünaslıq namizədi, dosent İradə Köçərliyə veririk:

"Musiqi elementar nəzəriyyəsi" fənnini ilk dəfə Gövhər xanımdan öyrənmişik. O vaxt bizim 7-8 yaşımız vardi. Biz hələ müəllim sənətinin, azyaşlı uşaq-lara ilk musiqi savadını öyrətməyin nə qədər çətin olduğunu hələ anlamırdıq. Yalnız illər keçdikdən sonra özümüz müəllim kimi fəaliyyət göstərərkən və ya elmi işlərlə məşğul olarkən müəllimin bize verdiyi biliyi qiymətləndirir, müəllim peşəsinin ağırlığını başa düşürük. Bu baxımdan bütün müəllimlərimizə, o cümlədən Gövhər xanıma borcluyuq. "Musiqi nəzəriyyəsi" musiqi elminin əsası kimi mühüm bir fəndir və Gövhər xanım keçdiyi dərslər zamanı bizim biliklərimizin möhkəm bünövrəsini qoymuşdur və biz elmi-pedaqoji fəaliyyətimizdə bu biliklərimizin

müsbət nəticələrini hər gün hiss edirik.

Gövhər xanım mənim üçün hərtərəfli biliyə, böyük təcrübəyə, həm ənənəvi, həm də müasir dünyagörüşünə malik müəllim olmaqla bərabər, həmişə heyranlıqla yanaşdığını gözəl bir Azərbaycan qadınıdır.

Hələ uşaq vaxtı, bütün qızlar kimi, mən də gözəl olmayı və Gövhər müəlliməyə oxşamağı arzulamışam. Onun həm zahiri görünüşü, həm müəllimlərə gərək olan davranışları, mədəniyyəti, savadı biz şagirdlər üçün həmişə nümunə olmuşdur.

Gövhər xanım həmişə olduğu kimi, yenə də gözəldir, yaradıcılıq axtarışlarında, müəllimlik fəaliyyətindədir. Onu yubileyi münasibətlə təbrik edir, cansağlığı, yeni yaradıcılıq uğurları arzulayıram.

Gövhər xanım haqqında xatirələrini Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti, bəstəkar **Elnarə Dadaşova** belə qələmə almışdır:

Gövhər xanımıla mənim ilk görüşüm çox-çox illər önce olub. Yadimdardır, mənim musiqi nəzəriyyəsi üzrə dərslərim konservatoriyanın dördüncü mərtəbəsində, 412 №-li sinifdə keçirdi. O vaxt mənim cəmi-cümlətənə altı yaşım var idi. Qrupumuz həmin illər üçün kifayət gədər iri idi. Mən bu faktı qəsdən nəzərinizə çatdırıram. Məlumdur ki, altı yaşı uşaq-lar nadinc, səs-küylü olurlar. Lakin Gövhər xanımın dərslərində biz (altı yaşı, hazırlıq qrupunun şagirdləri) özümüzü çox ədəbələ aparırdıq. Bu ondan irəli gəldi ki, müəlliməmiz – Gövhər xanım – öz təmkinli, gözəl davranışlı ilə bizi cəzb edirdi.

Xarici gözəlliyi ilə daxili aləmi biri-birindən üstün olan Gövhər xanım həm də ahəngli danışq qabiliyyətinə malik bir insan olub və indi də bu keyfiyyətlərini itirməmiş bir insandır. Bu xüsusiyyət musiqidə ilk kövrək addımlarını atan balaca "həmkarlarıma" da, mənim özümə də çox böyük təsir göstərirdi. Biz onun xoşuna gəlmək isteyirdik. Oğlanlı-qızlı, hər birimiz hazırlıq olmağa çalışırdıq.

Solfecio dərsleri isə bizim üçün əsl bayram idi. İndiyə kimi o illərdə oxuduğumuz mahnılar yadimdadır. Oxuduqlarımız səhnələşdirilmiş şəkildə ifadələnirdi. Onu də deyim ki, hər birimiz müəlliməmizin səliqəsinə heyran olurduq, özümüz də səliqəli, nümunəvi, gözəl olmağa çalışırdıq.

Cox illər sonra mən Gövhər xanımıla çiycin-ciyi-

nə işləməyə başladım.

Vurğulamalıymış ki, bu gün də Gövhər xanım təravətini, incə zərifliyini itirməyib. Bütün bunlar Gövhər xanım Hüseynovanın yüksək peşəkarlığına mane olmur. Əksinə – bu amillər biri digərini tamaşlaşdırır. O, öz davranışını ilə tələbələrin də, müəllim heyətinin də hörmətini qazanmış bir şəxsiyyətdir.

Gövhər xanımla birgə işləmək, ondan dərslər almaq və ünsiyyətdə olmaq mənim üçün çox illər bundan öncə olduğu kimi, bu gün də böyük zövq və fərəh bəxş edir.

Mən Gövhər xanımla dəfələrlə imtahanlarda iştirak etmişəm. İmtahanlarını çox kolleqial, nəzakətli, məzmunlu keçirərək, Gövhər xanım təmkini və xeyirxahlığı ilə mənə örnek olurdu və indi də belədir.

Arzu edərdim ki, bizim bu günü tələbələrimiz də çox illər sonra rastına çıxan şagirdlərindən xəcalət çəkməsinlər, şagirdlərinin xatirələrində uzun illər dəyişilməz, nümunəvi şəxsiyyət kimi qala bilsinlər. Beləliklə də, əgər onlar yaşa dolduqca bütün bu amilləri özlərində saxlayıb artırıb bilsələr – onda əsl müəllim səadətinə layiq bir insanlar sayıyla bilərlər.

Gövhər xanım sözü bütöv, səbrli və sədəqətlidir. Ona bundan sonra da bu keyfiyyətləri ilə seçilməyi arzu edirəm.

İndi isə Bakı Musiqi Akademiyasının dekanı, sənətşünaslıq namizədi, dosent **Şəhla Mahmudovanın** müəllimi haqqında dediklərini sizə təqdim edirik:

Gövhər xanımdan söz açmaq mənimçin həm asandır, həm çətin. Asandır ona görə ki, sənətdə artıq öz sözünü demiş, peşəkarlığın ən yüksək səviyyəsinə çatmış bir musiqişunasın fəaliyyəti barədə təsəvvür yaratmaq qədən sadəcə olaraq onun gördüyü işləri sadalamaq kifayət olardı. Çətindir ona görə ki, Musiqi adlı dövriyin qapısını mənimçin açan, mənə not əlifbasını və nəzəriyyənin əsaslarını öyrədən, tələbəlik çağımıdan məni elmi işə həvəsləndirən və rəhbərlik edən, daim qayğısını hiss etdiyim sevimli müəllimim, bu gün isə kollegam, iş yoldaşım olan bir insana subyektiv münasibətimi gizlədə bilməyəcəyimdən, hissə qapılaraq, demək istədiklərindən hansınısa unudacağımdan ehtiyat edirəm.

Gövhər xanım musiqi aləmində öz yerini tapmış yetkin musiqişunaslarımızdan biridir. Həm elmi və



pedaqoji sahədə, həm bir musiqi təbliğatçısı kimi Gövhər xanım öz fəaliyyəti ilə nəinki Azərbaycanda, onun hündudlarından kənarda da tanınan müsiqicilərimizdəndir. Bu gün Azərbaycan musiqicilərinin beynəlxalq miqyasda fəaliyyətindən, xarici ölkələrdə çalışan və milli musiqimizin nailiyatlarını nümayiş etdirən sənət xadimlərimizdən tez-tez söz açırıq. Bəlkə də çoxları bilmir ki, bu sahədə ilk adımları atan mütəxəssislərimizdən biri Gövhər xanım olub. O, hələ 1968-1970 illərdə həyat yoldaşı, gözəl musiqıcı, uzun illər BMA-nın ifaçılıq fakültəsinin dekanı olan mərhum Tohid Quliyevlə birgə Baq-dadda çalışıb, İraqda ilk musiqi məktəbini açıb. 1993-1999-cu illərdə isə Gövhər xanım Türkiyənin Bilkənt Universitetində işləyən musiqicilərimiz içərisində xüsusi hörmət və nüfuz qazananlardan biri olub.

Zənnimcə, Gövhər xanımın musiqi mədəniyyətimizdəki rolü ilk növbədə onun pedaqoji işdəki xidmətlərlə müəyyən edilir. Gövhər xanım musiqişünaslıqla bağlı ən çətin, məsuliyyətli bir sahəni – pedaqoji fəaliyyəti seçib. Mənim fikrimcə, pedaqoq, müəllim anlayışı Gövhər xanımın simasında yeni çalarlar və bəlkə də özünün əsl böyük mənasını tapıb. Bu gün qocalı-cavanlı ən müxtəlif peşə sahiblərinə xüsusi hörmət, ehtiram əlaməti olaraq işlediyimiz "müəllim" sözü Gövhər xanımın təkcə əsas fəaliyyət sahəsini, 45 il davam edən işini bildirən anlayış deyil. Müəllimlik, bu işə başladığı ilk gündən Gövhər xanımın bütün həyat tərzini, davranışını, ətrafdakı insanlarla münasibətlərini müəyyən edən bir məfhüm olub. Gövhər xanım təkcə məktəbdə və konservatoriyada dərs dediyinə görə deyil, bir insan kimi, vətəndaş kimi, mütəxəssis kimi Azərbaycanlı qadın kimi çoxlarının müəllimi olub. O, öz şagirdləri və tələbələrinə təkcə musiqi tarixini, nəzəriyyəsini deyil, ləyaqətli bir vətəndaş kimi yetişməkçin bəlkə bundan daha vacib cəhətləri – vətənə, xalqa məhəbbət hissini, milli mənəviyyatımıza, adət-ənənələrimizə, incəsənətimizə, dilimizə qarşı qayğılaşımı, hər bir işdə səliqə-sahmanı, intizamı gözləməyi, tərəñizliyi, düzgünlüyü öyrədib. Və bütün bunları bir çoxları kimi tövsiyə, öyüd-nəsihət verməklə deyil, öz şəxsi nümunəsile, mühazirə və məşğələlərdə nümayiş etdirdiyi hərtərəfli biliklərile, davranış tərzində özünü bürüzə verən daxili mədəniyyəti, alicənəbliliyi ilə təlqin edib. Uzun müddət Gövhər xanım-la ünsiyyətdə olan bir adam kimi deyə bilerəm ki, bu ünsiyyət – əsl həyat məktəbidir.

Gövhər xanımın elmi fəaliyyəti də onun müəllimliyi, pedaqoji işindən ayrılmazdır və xeyirxah məramla bağlı olub, Azərbaycan dilində yazılmış musiqi dərslikləri sarıdan çəkdiyimiz qitligi qismən də olsa aradan qaldırmaq məqsədine yönəldilib. Təsadüfi deyil ki, milli musiqişunaslığımız qarşısında duran onlarca problemlə məsələ içərisində Gövhər xanımı məhz elələrini seçib ki, bunlar tədris prosesində praktiki əhəmiyyət kəsb edir. Odur ki, Gövhər xanımın indiyədək tərtib etdiyi tədris program-

ları, elmi-metodiki səciyyə daşıyan işləri, rus dilindən tərcümə etdiyi və özünün yaratdığı dərslik və dərs vəsaitlərinin heç biri rəflərdə tozlanıb qalan kitablarla çevrilməyib və işıq üzü görüyü gündən ən çox işlənən bibliografiya nümunəvəri olub.

Bu işlər içerisinde L. Mazelin "Musiqi əsərlərinin quruluşu" kimi fundamental əsərin Azərbaycan dilinə tərcüməsini, Gövhər xanımın müəllifi olduğu və Azərbaycan dilində bu fənn üzrə ali məktəblər üçün yazılmış ilk nümunə – "Harmonya" dərsliyini (hazırda nəşrədir), Z. Bakixanova ilə birgə yazdıqı, milli musiqimizin nümunələrinə əsaslanan "Solfecio" vəsaitini, Bethovenin 32 fortepiano sonatasının təhlilinə həsr edilmiş metodiki işini xüsusi qeyd etmək istərdim. Elmi araşdırma ile az-çox məşğül olan hər kəs, xüsusən doğma dilimizdə yazan musiqişünələr bir tərefdən tərcümə işinin çətinliklərinə, digər tərefdən dərslik və dərs vəsaiti yaratmağın məsuliyyətinə yaxşı bələddirlər. Bunu da hamı bilir ki, belə işlər onların tərtibçisi, tərcüməçisi üçün deyil, ilk növbədə bunların ünvanlandığı mütəxəssislər, müəllim və tələbələr üçün mənəvi qazancdır, çünkü müəllife şöhrət gətirmək, onu tanıtırmaqdən daha çox ümumi işin xeyrinə xidmet edir. Könüllü olaraq bu çətin, lakin xeyirxah işi öz çiyninə almış musiqiçi kimi Gövhər xanımın xidməti çox böyükdür.

Gövhər xanımın simasında, şəxsiyyətində cəlb edən maraqlı cəhətlərdən biri – onun sənətdə də, həyatda, məişətdə də nümayiş etdirdiyi qəribə bir tamlıq, mən deyərdim ki, əslub sabitliyidir. Və bu, heç vaxt dəyişməyən, lakin bütün zamanlara, hər bir şəraitə uyğunlaşan, müasirliyini itirməyən bir əslubdur. Ulu Tanrıının Gözəl yaratdığı Gövhər xanımın hətta davranışına da, geyimine də əslub bitkinliyi xasdır. Çoxumuz üçün eziyyətli meşət yükü olan ev işlərinə də Gövhər xanımı bir yaradıcılıq meydani kimi yanaşır. Qonaqpərvər, süfrəsi həmişə açıq olan Gövhər xanımın ustalıqla hazırladığı ləziz yeməklər, kiçik mənzilində yaratdığı səliqə-sahman onu evdarlıqdan da zövq alan əsl xanım kimi səciyyələndirir. Onu tanıdığım kündən indiyə kimi həyatımızda, cəmiyyətimizdə baş verən proseslər, xüsusən iki əsrin sərhədində şahidi olduğumuz köklü dəyişikliklər, çoxlarımızın maddi və mənəvi dəyərlərə münasibətini dəyişdirən, bezillərimizi sarıdan reallıqlar şəraitində belə Gövhər xanımın həyata sağlam baxışına, öz mövqeyinə, prinsiplərinə sədaqətli şəxsiyyətlərdən biridir.

Bu kiçik yazımda Gövhər xanımın dolğun portretini yaratmaq iddiasında olmayıaraq, sevimli müəllimimin ad günü, əlamətdar yubileyi ərefəsində öz ürək sözlerimi dediyim üçün özümü xoşbəxt sayıram.

• Hörmətli Gövhər xanım!

Siz hər vaxt mənə "qızım" deyə müraciət edirsiniz. Bu səmimiliyi, bu qayğını mən Sizin simanızda ən kiçik vaxtlarından duymuşam. Yeddi yaşı uşağa "siz" deyə müraciət etdiyiniz, onun kiçik "mə-

n"liyinə böyük hörmətlə yanaşdığınız dövrdən çox vaxt keçib.

İndi mən özüm tələbələrimə Sizin kimi "qızım" deyirəm. Mənə aşılığınız sənətə vurğunluğu, insanlara qarşı olan səmimiliyi indi mən öz tələbələrimə çatdırmağa çalışıram. Buna nail oluramsa, bu Sizin xidmətinizdir.

Siz mənim üçün sözün əsl mənasında müəllim, xanımlar xanımı, şahanə gözəlliyyə malik olan bir qadınsınız.

Siz həm də xoşbəxt anasınız. Cəsarətlə deyə bilərəm ki, Siz böyüdüb boy-a-başa çatdırğıınız övladlarınızla fəxr edə bilərsiniz. Əgər oğlunuz Pərviz,

* * *

Субъективное ощущение от музыки композитора Фараджа Караева многомерное, сложное и необычное: ощущение того, что в finale своих произведений автор, как правило, нивелирует (и даже извлекает) музыкальный смысл, словно предполагая переписать всё сочинение заново. Оттого-то большинство его музыкальных опусов и предстаёт глубинным философским абсурдом. Такое предопределется не только парадоксальностью композиторского мышления, но и своеобразием уверенного в своей высокой квалификации, знаниях и степени таланта Мастера музыкальной композиции. А это уже иной уровень музыкальной игры, иное условие музыкальной композиции, иные правила звукового существования, иная, совершенно личностная преамбула: что-то вроде экзистенциального тезиса - абсурд не мешает жить, но он мешает жить счастливо.

(Где нет философского абсурда, там нет и творческого бытия).

Уже будучи профессором и Заслуженным деятелем искусств Азербайджана рассказывал, что как-то шёл по родному городу никем не узнанный, будто бы для всех незнакомый. Шёл, по-новому распознавая настроения и мысли обожаемых бакинцев, по-новому угадывая прежние городские выражения, означения и построения. Шёл, захлестнутый доселе неведомой радостью: быть посторонним, значит всё понимать, видеть и слышать.

И с детства жизнь не только обычна - совковая, школьно-бакинская, мальчуковая, - не только динамичная и развесёлая - джазовая, вечерняя и ночная, - не только звонко-фамильная - сын великого Кара Караева! - но и жизнь невнятная, странная, не соприкасающаяся с какой-либо стороной реальности, жизнь без родных, чужих, друзей и недругов. Эта-та, последняя из детских жизней, увы, так и не станет основной, единственной жизнью композитора Фараджа Караева.

Quliyevlər ənənəsinə sadiq qalaraq professional bəstəkardırısa, qızınız Gülşən məhz Sizin sənətin davamçısına çevrilmişdir.

Gövhər - qiymətli daş, həyat bəxş edən deməkdir. Siz bu adı doğrudə bilməssiniz. İki gözəl balaniza həyat bəxş edə bilmiş, qiymətli daşa bənzər parlaq şüalarınızla ətrafinizi işıqlandırmağa qadir olmuşsunuz.

Əziz müəllimim! Bu həzin payız gündündə Sizi yubileyiniz münasibəti ilə ürəkdən təbrik edirəm, can sağlığı, yeni-yeni uğurlar arzulayıram.

Zeynəb İsmayılovadə.

(Спрашиваю, как ему кажется, на сколько процентов реализовался его композиторский дар? Он же в ответ, что прямо-таки «живёт» Рене Магриттом, Максом Фришем, Гилом Эвансон и Хуан Рамон Хименесом. Отвечает, что истинно можно тогда лишь реализоваться, если осознаёшь себя не композитором, не поэтом, не художником и не философом, а тем самым Никто. Только. Добавляет. Кому это дано и кто о том знает?).

До первого своего по-настоящему эпохального для азербайджанской (а то для всей советской тогда) музыки произведения - Сонаты для двух исполнителей - было много всякой хорошей всячины: и Вторая фортепьянная соната, и два ярких. Изысканных балета, и серъёзнейший Концерто-гроссо, и неоклассицистский Фортепианный концерт ... Да мало ли хорошей музыки было до Сонаты для двух исполнителей?! Но наступает год 1976-й, и именно с этого времени Фараджа Караева вполне можно представлять. Как композитора европейского масштаба и значимости. Здесь бы на эту тему - тему европейской значимости азербайджанского автора - привести массу цитат от Эдисона Денисова и Альфреда Шнитке до Владимира Тарнапольского и Виктора Екимовского, --да только что того? Для кого и для чего? Тем более, что сам композитор менее всего нуждается в славословии и процедурных примерах.

О странной его непризнанности и более чем удивительном умалчивании его имени в родном городе и родной стране беседовали редко и коротко. Странно и удивительно вдвойне, ибо за именем Фараджа Караева стояли не только международная слава и авторитет азербайджанской музыки, но и новейшая национальная композиторская школа, целая плеяда чисто фарадж-караевских учеников, в свою очередь утверждающих высочайший профессионализм нашей музыки. Достаточно казать, что среди его учеников и лауреаты международных

композиторских конкурсов и форумов, и авторы, сочиняющие по заказам ведущих мировых музыкальных коллективов, и люди, чьи произведения постоянно исполняются в лучших зарубежных залах и аудиториях. Словом, человек, так много делающий для своего родного искусства, так много работающий на укрепление и продвижение его международного авторитета, по-настоящему, как он того давно заслуживает, всё ещё у себя не оценён и не признан. Увы, но это есть, и об этом бы не писать, говорить и размышлять, а ...

Через два года ему шестьдесят. Возраст, конечно же! За плечами не только опыт трудного и беспокойного бытия, и в творческом портфеле не только сочинения мастеровитые и выдающиеся - Моно-драма «Путешествие к любви». Серенада для большого симфонического оркестра, «1791», цикл камерно-симфонических «Тристесс», Струнный квартет, «пьесы» инструментального театра «В ожидании Года» по С. Беккету, «Положение вещей» и «Маленький (не)спектакль», композиции для различных ансамблей и оркестровых групп, всего сейчас и не упомянуть, - но (и это-то наиважнейшее!) и совершенно индивидуальный стиль жизни и творчества. Последнее, правда, разговор особый, рассуждение длительное и детальное. Однако ж, замечу, что ни жизнь, ни творчество его, несмотря на кажущуюся противоречивость, не нарушают цельности миропорядка и мирозданья. В том своя особая (а)логическая соотносимость со своей нацией, со своей национальной традицией, с собственной наследственной фамилией - Караев - и с достижением личной внутренней гармонии.

О грядущем 60-летии вспомнилось и в связи с недавно прошедшим авторским - впервые в родном городе! - концертом, но более от нашего внешнего безразличия.

Ещё до начала (как и до всякого начала) было известно, что назовётся Фараджем и что в будущем всю жизнь станет доказывать, что не сын Кара, а сам по себе, независимо и свободно. Такое вот бунтарство. Такое вот неприспособленчество. Вообще-то, смешно. Смешно кому-то что-то доказывать, что-то втолковывать, что-то отстаивать. Всё одно, как было, так и есть, а как есть так и ... Кстати, последние лет двадцать пять так и живёт, ничего никому не доказывая. Каменьев более не разбрасывая, но и не собирая особенно. Обронил как-то что-то про усталость, то ли от жизни, то ли жизни от него, а сам вдруг в пучину обновления, в омут возрождения, не оглянувшись и не прислушавшись.

Помните, «победа повторения над сходством»? (Чья только?).

Есть у него сочинение «Ist es genug?..», что в переводе с немецкого звучит примерно так - «Это конец?..» Не самое, на мой вкус, лучшее сочинение

Ф. Караева. Однако именно оно концептуально представляется мне наиболее характеризующим нашего Мастера. В этом негромком опусе безнадёжность всякой человеческой жизни являет собой и бессмысличество всякого человеческого общества. И бесперспективность всякого разума. Так осуществляется попытка устраниТЬ хаос в культуре и искусстве, наступивший с эпохи просветителей, которые вдруг всем нам разъяснили, что человеческая ценность - общество и разум. Вполне может быть... Только в действительной, реальной жизни законы разума - это законы будто из иной действительности и иной реальности. Вот автор и желает вместе с культурой отторгнуть и эту самую реальность. Ещё один фарадж-караевский стык философии и абсурда, ещё одно развенчание мифа о некой человеческой истине, ещё один авторский деконструкт привычно-обыденной жизни-смерти.

Нынче, мы, однако, не о мифах и деконструкциях, не о философии и абсурде, а о концерте. Нынче мы о состоявшемся, наконец, авторском вечере Ф. Караева. Нынче земляки-бакинцы услышали много замечательной музыки. В первом отделении композицию «Немного музыки для Дж. Крамба», «Маленькую музыку печальной ночи» (посвящённую дочери Медине) и блестящую оркестровку Десятой сонаты А. Скрябина. Во втором глубинно-национальную трилогию «Проповедь, Мугам и Молитва» и одно из последних сочинений автора - вокально-инструментальную композицию «Колыбельная» на слова Гарсии Лорки.

Мы воочию убедились, сколь разнообразны музыкальные языки Мастера, сколь многолика его стилистика, мы услышали, как легко и просто он оперирует моделями и концептами новейшего искусства, как естественно ощущает и вбирает в себя самые различные музыкальные тексты и системы, мы поняли нечто и о Главном его Музыкальном Замысле: рассеять единое мировое целое, единое время-пространство на мыслимое (и измыслимое) количество музыкально-звуковых уровней, чтобы, в итоге, найти Своё пространство бытия и небытия, Своё время любви и нелюбви.

Иногда кажется, что в музыке Ф. К. нет ни зрителя, ни слушателя, а есть посторонний наблюдатель. Наблюдатель, который заходит за «закрытый занавес» и постепенно становится равноправным участником музыкального представления, вмешиваясь в его перепитии и коллизии, влияя на его развитие, однако ничего не зная ни о содержании, ни о структуре. Но такое, как было сказано, бывает только иногда, да и то только кажется.

Рауф ФАРХАДОВ
(Россия, Москва)

* * *

Sənətşünaslıq namizədi, Trabzon Qara Deniz Universitetinin professoru Nazim Bağırovdan söz düşəndə ilk növbədə xatirimizə 1957-ci il düşür ... Həmin il Nazim böyük maestro Niyazinin idarəsilə Y. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin müşayiətli dünya musiqisinin incilərindən sayılan P. Çaykovskinin fortepiano ilə simfonik orkestr üçün I sayılı «Konserti»ni Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında çalmışdı. Açığını deyək ki, bu mürəkkəb əsərin ifası dövrü mətbuatda geniş işqalandırıldı. Axı, o zaman Nazim 12 sayılı uşaq musiqi məktəbinin 7-ci sinfində təhsil alındı. Əsər isə



Konservatoriyanın yuxarı kurslarının programına daxil idi. Həmin il Nazim ifaçılıq sənəti üzrə Respublika festivalının laureati adına da layiq görüldü.

Sonrakı illerdə Nazim A. Zeynalli adına musiqi texnikumunu bitirdi və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil oldu. O, görkəmli pianoçu-pedaqoq, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Q. Şaroyevin sinfində təhsilini uğurla davam etdirərək oranı əlaçı kimi qurtarır.

Müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoymuşdan sonra o, A. Zeynalli adına musiqi texnikumunda müəllim kimi çalışmaqla yanaşı, tələbələrin Azərbaycan dilində dərsliklərinin yazılmışına da böyük əmək sərf edir.

Təəssüflə onu qeyd etməliyik ki, nə tərcümədə, nə də milli dilimizdə orta ixtisas musiqi məktəblərinin Azərbaycan bölümündə təhsil alan tələbələr üçün 'musiqi nəzəriyyəsi (harmoniya, polifoniya, əsərlərin təhlili, elementar musiqi nəzəriyyəsi), eləcə də musiqi tarixi üzrə dərsliklər cüzdirdir. Adətən, bu fənləri aparan müəllim rus dilində olan dərsliklərdən istifadə edir.

Bu çatışmazlığı görən Nazim əvvəl musiqi texnikumları üçün nəzəriyyə və musiqi tarixi fənlərdən dərsliklər yazır. Onun ilk sanballı dərsliyi orta

ixtisas musiqi məktəblərinin tələbələri üçün nəzərdə tutulan «Musiqinin elementar nəzəriyyəsi» (Bakı, Maarif, 1882) idi.

Bundan sonra orta ixtisas musiqi məktəblərinin tələbələri üçün harmoniya kursu sahəsində ilk dərsliyi də yazdı. Bu iri həcmli «Harmoniya dərsliyi»ndən («Maarif», 1989) Bakı Musiqi Akademiyasının tələbələri də istifadə edirlər.

N. Bağırovun həmmüəllif S. Qasimova ilə yazdığı azərbaycan və rus dillərində «Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı» (Bakı, Maarif, 1985, 1986) dərslikləri Azərbaycanda, eləcə də onun hüdudlarından uzaqlarda tanınan bəstəkarların həyat və yaradıcılıq yoluna həsr olunmuşdur.

1983-cü ildə Bakıda çap etdirdiyi «Solfecio» fənni üçün «Tək və iki səslü imlələr»da maraqlı dərs vəsaitidir.

Qeyd etdiyimiz dərslik və dərs vəsaitlərin çapı bu sahədə çatışmazlığı müəyyən dərəcə ödəyə bildi.

Onu da deyək ki, tədqiqatçının dərsliklərində aydın, səlis, sadə ifadə tərzi diqqəti çekir. Bu ümde cəhətlər Nazim müəllimin pedaqoci fəaliyyətində önəmli yer tutur.

N. Bağırovun maraqlı dairəsi genişdir. O, özünü dərsliklər və dərs vəsaitlərinin, elmi-metodiki işlərlə məhdudlaşdırır. O, həmçinin xalq musiqisinin tədqiqinə də elmi yaradıcılığı boyu xüsusi müraciət edir. 80-ci illərdə Azərbaycan EA-nın Memarlıq İncəsənət İnstitutunun dissertanti olan N. Bağırov, eyni zamanda «Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi» şöbəsində elmi işçi vəzifəsində də çalışır. 1985-ci ildə o, «Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano konsertlərində xalq musiqi qaynaqları» mövzusunda dissertasiyanı Daşkənddə müvəfəqiyyətlə müdafiə edərək sənətşünaslıq namizədi alimlik dərəcəsinə yekdilliklə layiq görüldü. Bu sətirlərin müəllifi dissertantın opponenti kimi müdafiədə iştirak edərək N. Bağırovun dissertasiya işinə elmi şura tərəfindən ciddi marağın şahidi oldu.

N. Bağırovun elmi yaradıcılığının bir şaxəsini xalq musiqi incilərinin toplanması və nota yazılıması işi təşkil edir. Məhz onun daha çox aşiq musiqisine marağı vardır. Bunun nəticəsidir ki, N. Bağırov «Aşiq havaları» məcmuəsinin Bakıda, «Aşiq Qərib» dastanını isə nota yazıb 1999-cu ildə Trabzonda nəfis şəkildə çap etdirmişdi. O, «Aşiq havaları»ni görkəmli aşığılar - Şəmsi və Kamandarın ifasından, «Aşiq Qərib» dastanını isə aşiq Aslan Kosalının ifasından nota köçürmişdir. Hər iki əsər fortepiano üçün işlənilmişdir. Bu məcmuələr xüsüsilə tədris üçün çox dəyərlidir. Onlardan Bakı Musiqi Akademiyasında, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin musiqi fakultəsində, eləcə də respublikamızda fəaliyyət göstərən musiqi texnikumlarında tədris olunan «Azərbaycan xalq musiqi

qisinin əsasları», «Azərbaycan xalq musiqi yaradılığı» kurslarında istifadə olunur.

Yeri gəlmışkən onu da deyək ki, «Aşıq Qərib» dastanının not yazısı Azərbaycanda ilk örnəkdir. Bu dastanı vərəqlədikcə hiss olunur ki, müəllif not yazısı sahəsində səriştəli bir mütəxəssisidir. Bu məcmuə aşiqşunaslığı zənginləşdirən dəyərlə bir töhfədir.

Burada ən əsas cəhət odur ki, o, aşığın ifasını olduğu kimi, bütün təfsilatı və təfərrüatı ilə geniş imkanlara malik fortepiano aləti üçün köçürmüştür. Bu keyfiyyət imkan vermişdir ki, aşiq dastanının not yazısından dünya musiqiçiləri və tədqiqatçıları, eləcə də Ali və orta ixtisas musiqi təhsili alan tələbələr istifadə edə bilsinlər.

N. Bağırov əmisi, görkəmli bəstəkar Zakir Bağırova bir monoqrafiya da həsr etmişdir. O, bəstəkarın opera, simfonik, kamera-instrumental, kamera-vokal əsərlərini tehlil etmiş, üslubunu yiğcam və obrazlı bir dildə araşdırmağa nail olmuşdur. Müəllif Z. Bağırovun musiqi folklorundan hansı yollara bəhrələndiyini dəllilər və faktlarla açıb göstərə bilmişdir.

1972-ci ildə N. Bağırov estrada musiqisi sahəsində «Qızıl payız» Ümumittifaq müsabiqəsində birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

N. Bağırov 1994-cü ildən Trabzon Qara Dəniz Universitetində professor vəzifəsində çalışır. Onu da xatırladaq ki, 36 min tələbəsi olan Trabzon Universiteti Türkiye Respublikasında üçüncü yer tutur.

Trabzonda çalıştığı dövrde o, həm fortepiano ixtisas sinfində, həm də nəzəri fənlər üzrə dərsləri

də aparır. Müəllimliklə yanaşı o, dərsliklər və dərs vəsaiti yazıb türk dilində çap etdirir. Bu mənada biz tək və çoxsəsli «Musiqi imlalarını» (Trabzon, 1994), «Azərbaycan xalq rəqsləri»ni (fortepiano üçün işləmələr), fortepiano üçün «Pyeslər», Fortepiano üçün çalışmalar» (1997), «Musiqi nəzəriyyəsi»ni, «Aşıq Qərib» dastanını (1999) xüsusi qeyd etmek istərdik. Hazırda bu kimi dərslik və dərs vəsaitlərindən Türkiye Respublikasının Universitetlərinin musiqi fakültələrində istifadə olunur.

N. Bağırov Trabzon Universitetində vaxtaşısı solo konsertləri ilə də çıxış edir. Onun repertuarında dünya musiqi klassiklərinin və müasir bəstəkarların əsərlərile yanaşı, mütləq olaraq Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano üçün müxtəlif janrlı əsərləri də əsas yer tutur. O, harada olursa-olsun Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini, həmçinin xalq musiqisi nümunələrinin mahir təfsircisi və təbligatçısı kimi çıxış edir.

N. Bağırov daim öz üzərində işləyən, özüne tələbkar, gündən-günə sənətkarlığını artırın musiqiçidir. İstedadlı musiqiçi-alim, bacaraqlı pedaqoq N. Bağırov elmi və pedaqoji fəaliyyətinin çiçəklənmə və müdriklik çağlarını yaşayır. Bu il zəhmətkeş alimin 60 yaşı tamam olur. Söz yox ki, bundan sonrakı illərdə də onun elmi işləri, pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyəti bəhrəli olacaqdır. Biz bu yolda ona möhkəm cansağlığı, daha böyük uğurlar dileyirik.

Ramiz ZÖHRABOV



Yayın qızmar qünlərində Kamera və Orqan musiqisi salonunda keçirilən mövsumun son konserti bakılılar üçün gözəl hədiyyə oldu. İfaçılar – orkestrini Baş dirijoru və bədii rehbəri, Azərbaycanın Xalq artisti, professor Rauf Abdullayevin rəhbərliyi altında Uzeyir Hacıbəyov adına Dövlət simfonik orkestri idi. Konsertin Bakıda nadir hallarda səsləndirilən əsərlərdən tərtib edilmiş programı da çox sevindirici idi. Birinci hissədə Anton Vebernin "Passakalya" və Fərəc Garayevin "1791" Serenadası ikinci hissədə isə Johannes Bramsın ikinci simfoniyası səsləndirildi.

"Konsertin programı tərtib edilərkən hansı prinsiplərin əsas götürülmüşdür" sualına maestro R. Abdullayev: «İki mövsümə mənim Bramsın bütün simfoniyalarını ifa etmək istəyim vardi. Bu mövsümün əvvəlində Birinci, indi isə ikinci simfoniyani ifa etdik, gələn il isə Üçüncü və Dördüncüni səsləndirməyi planlaşdırıraq. Konsertə daxil edilmiş başqa əsərlərə gəldikdə isə, onlar arasında əlaqələndirici element Vyana olmuşdur. Bramsın

ikinci simfoniyası ilk dəfə burada ifa edilmişdir, bu şəhərdə Anton Veberin yaşayıb yaratmışdır. Onun «Passakalya»sı əsərləri siyahısında 1 №-li opusda durur və bu əsər neoromantik üslubda yazılmışdır. Bəstəkar özü isə musiqi tarixinə «yenivyanə məktəbi» nümayəndəsi kimi daxil olmuşdur ki, bu məktəbin ana xətti onun müəllimi və dostu Arnold Şönberq tərəfindən kəşf olunmuş dodekafon teknikasıdır.

Fərəc Garayevin «1791» serenadasının konserte daxil edilməsi isə Vyana məktəbinin nümayəndəsi V. Motsartin vəfatının ildönümü ilə əlaqədardır. Həmin əsərlərin yaxınlığı bununla şərtləndirilmişdir» – deyə cavab vermişdir.

Serenada «1791»-in yaranması haqqında müəllif Fərəc Garayev danışdı: «1982-ci ildə sifariş ilə «Mən Mosartla Praqada, Karlov körpüsündə vidalaşdım» Serenadası, bir il sonra isə kiçik orkestr üçün bu əsərin - «1791» variantı yazılmışdır. Bu əsərin tonu adına uyğundur, Motsartin Lakrimozasının reminisensiyası isə musiqiyə nisgil və



Maestro Rauf Abdullayev

kədər əlavə edir. Serenadanın 4 hissəsindən hər biri bu və ya digər formada onun 1984-cu ildə ilk ifasında iştirak etmiş mənim musiqiçi dostlarımı - birinci və dördüncü hissə dirijor Rauf Abdullayevə, ikinci hissə isə pianoçu Akif Abdullayevə, üçüncü hissə bəstəkar Oleq Feldzerə həsr olunmuşdur.

Konsertin sonunda səsləndirilmiş Bramsın İkinci simfoniyası yəqin ki, əməkdar kollektivin yaradıcılıq uğuru sayılmaqla, onun mükəmməl və zəhmət tələb edən işinin nəticəsini nümayiş etdirdi.

Gaydn-Bethoven simfonizminin ənənələrini davam etdirən güclü işıq çalarları ilə zəngin olan Birinci simfoniyanın tam əksi olan İkinci simfoniya Birincidən təşviş – həyəcanlı əhvalla fərqlənir.

Burada pastoral quruluşu üstünlük təşkil edir, musiqi yüksək lirik fikirlər etiraz haraylarından yüksəkdə durur. İkinci simfonianın musiqisi özünün həyatsevərliyi ilə diniyicilərdə əminlik və rahatlıq yaradaraq onların qəlbini fəth edir.

Konsertdə iştirak etmek xoşbəxtliyi nəsib olmuş tama-

şaçilar, bu axşamda ifa edilmiş əsərlərin əsrarəngiz interpretasiyasının, Bramsın İkinci simfoniyası kimi əsaslı əsərin mükəmməl ifasının şahidi oldular.

Orkestr, böyük Musiqiçi, maestro Rauf Abdullayevin rəhbərliyi altında qarşısına qoyduğu məqsədə – əsərlərin fəlsəfi mənasının çatdırılmasına, özünəməxsus, fərdi, inandırıcı, özünün canlı intonasiyası, və sürətli dinamikası ilə fərqlənen əsərin yaradılmasına nail oldu.

Bütün bunlar salonda hökm sürən böyük emosional əhval-ruhiyyəyə səbəb oldu və tamaşçıların sürəkli alqışları və ovasiyaları ilə qarşılandı.

Nəzilə YAQUBOVA

QÖRÜŞLƏR...

Bizim redaksiyamızın qeyri-adi qonağı Rusyanın Əməkdar incəsənət xadımı, Sankt-Peterburq Dövlət kino və televiziya universitetinin professoru və «Lenfilm» kinostudiyanın tanınmış səs rejissoru, Rusiya Federasiyasının Dövlət və Rusiya Kino xadimləri ittifaqının «Nika» mükafatları laureati həmyerlimiz Əlekber Əliheydər oğlu Həsənzadədir. Əlekber müəllim 1939-cu ildə – Dovşan ilində, Əqrəb bürçündə dünyaya göz açıb, 60-dan artıq bədii və 200-dən artıq sənədlə, qısa-metrajlı, multiplikasiya filmlərinin səs redaktorudur.

Azad Ozan Kərimli: Əlekber müəllim, Sizinlə görüşmək mənin üçün böyük şərəfdir. Açığınızı deməliyəm ki, azərbaycanlı səs rejissorlarımız arasında ən parlaq sima olmağınızı baxmayaraq (qoy digərləri inciməsin!), Sizin haqqınızda bilgiler yalnız filmlərin titrləri ilə çevrələnirdi. Yəqin ki, bu haradasa filmlərdə quruluşçu rejissor adlarının həddən artıq qabardılması ilə bağlıdır. Əqrəb bürçünü isə özünüz qabardırsınız ...

Əlekber Nəsənzadə: «Əqrəb», bildiyiniz kimi, özü-özünü içəridən «yeyir». Mən də onun kimi, həmişə içəridən özüm-özümü danlayıram. Lap hazırda da. Lakin özümdən nə dərəcədə naraziyamsa, o dərəcədə də sənətimdən, işimdən razıym və bu sənətə yiyələnmək

istəyənlərə bildiklərimi eşirgəmirəm. Səs rejissorluğunun incəlikləri tükenməzdirdir, yaradıcılıq baxımından diğər sənət növlərindən geri qalmır.

Uşaqlığın öz «romantizmi» var, bu olub və olacaq. O zamanlar mən də çoxları kimi ya təyyarəçi, ya gəmi kapitanı olmağı arzulayırdı, hətta evdən qaçıb sərgüzəştlərə baş vurmağı düşünürdüm. Lakin gerçəklilikdə qaçdığını yer kinoteatr idti, özü-de «Vətən» kinoteatrı. Onu da deyim ki, mən musiqi təhsilini Naxçıvanda musiqi məktəbindən başlamışam. O zaman atam-anam Naxçıvan dramteatrında çalışırdılar. Sonralar Bakıda orta məktəbi bitirib Leninqrad kino mühəndisləri institutuna daxil oldum. Onu da xatırlayıram ki, hələ 9-cu sinifdə ikən gələcək sənətimin adını dəftərdə yazırdım: «Kino mühəndisi Əlekber H.» Kinomexanik sənətinə də artıq o zaman könülli yiyələnmişdim.

A. O. K. : Necə yəni «könlülli»?

Ə. H.: Bilirsinizmi, ata-ana sənətçi olanda isteyirler ki, uşaqları da, lap öz peşələri olmasa da, ona nə isə yaxın bir peşə seçsin. Uşaqlığ dövrüm çətin zamanı düşmüştü. İstəkləri, arzuları, öz seçimini gerçəkləşdirmək baxımından. Sixintilərin çoxluğundan hər addımda başlıca bir sual ortaya çıxırdı: «Çətinliklərə, mehru-

miyyətlərə qatlaşmağa dəyərmi?» Məktəbin son siniflərində mən kino texnikası ilə bağlı, nə mümkündürse, mənimsemışdım. Artıq səs rejissorluğunun nə olduğunu bilirdim və qarşımı məqsəd qoymuşdum.

Yaxşı yadimdadır ki, uşaqlıqda yaxşı şer oxuyurdum, ele mahni da. 1947-ci ildə ata-anamın teatrla Zaqtalada qastrolları zamanı məni rayon radio qoşağına gətirdilər. Nə ses izolyasiyası, nə də hazırlı texnika. Məni mikrofon qarşısında dayandırıb dedilər: «Oğlum, bax bura şeri oxuyarsan». Mən şeri oxuduqca pəncərədən öz səsimi reproduktorlardan eşidirdim (ses azca gecikirdi!). Və özümden asılı olmadan, ele şer oxuduğum yerdə, mikrofon qarşısında səsimi və duruşumu tənzimləməyə çalışırdım ...

İkinci, yenə də uşaqlıqda, Nisə adlı bibim tibb institutunda oxuyarkən, onun tələbə dostları bize yiğışar, şer deyər, hətta oxuyar, teatr tamaşaları haqqında fikirlərile bölüşərdilər. O zaman bestəkar Şəfiqə Axundova ilk addımlarını atıldı. Bizim evimizin qonşuluğunda yaşayındı. Günlərin birində radio ilə konsert zamanı onun mahnisi elan olundu. Mahnını isə Nisə bibim ifa edirdi. Bibimin evdə ola-ola səsini radioda eşitmək mən boyda uşaq üçün anlaşılmaz və möcüzəli bir olay idi. Doğrudur, evdəkiler məni çox başa saldılar, lakin mən özlüyümdə hələ zaman belə qərar verdim ki, nəyin bahasına olursa-olsun bu sırrə tamam-kamal yiyeñəcəyəm. Mən Bakıda 1 №-li məktəbi bitirmişəm. O zamanlar kinoteatrılarda 1-ci seans uşaqlar üçün nəzərdə tutulurdu. Biletler də ucuz idi. 10 qəpiye filmə tamaşa edərdik, uzağı 15-20 qəpiye. Həmin pulu qənaətə toplayırdıq. Mən evə çörək növbəsindən qayıdanda 10 qəpiyi mütləq mənimseyib kinoya can atırdım. Adəten, «Vətən» kinoteatrına.

Bakı o zaman yüksək mədəni ənənələri ilə seçilirdi. Mən deyərdim ki, keçmiş SSRİ-də Leningrad - indiki Sankt-Peterburqdan sonra ikinci yer Bakının idi. Hazırda mədəniyyətdən bir əsər qalmayıb. Yaziçilərden birinin dediyi kimi, «Bakı kəndli biciliyi və kəndli iştahasının qurbanı oldu». Doğrudan da, Bakı indilərdə sanki, - sözün pis menasında, - kənd həyatını yadsıyrı.

A.O.K. : Kino muhəndisləri institutuna neçənci ildə daxil oldunuz?

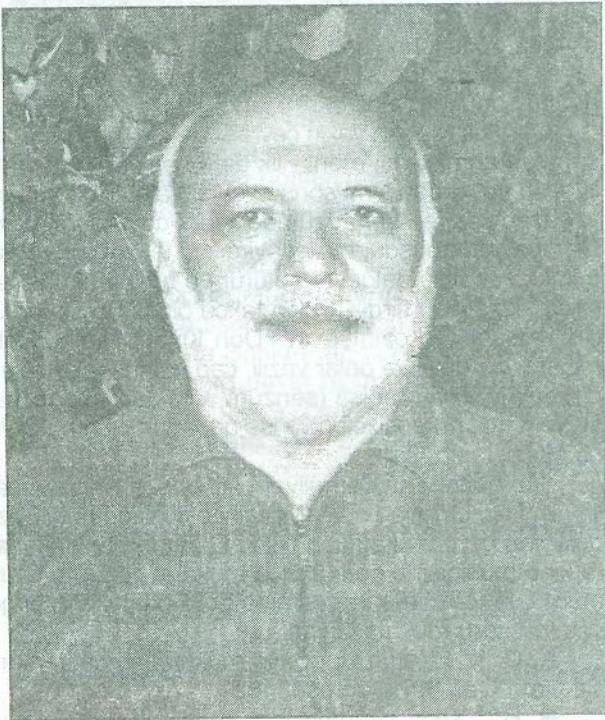
Ə. H. : 1958-ci ildə, orta məktəbi bitiren kimi. 1963-cü ildə isə institutu bitirib Bakıya qayıtdım və «Azerbaycanfilm» kinostudiyasında kino mühəndisliyinə başladım. Lakin bu heç də mənim arzuma uyğun deyildi. Axi məni kino mühəndisi kimi ixtisaslaşdırılmışdır!... Mən kino və səs texnikasını yaxşı öyrənmışdım, lakin bu, mənim nəzərimcə, az idi! Mən səfər səs rejissoru olmalydım, çünki ailə, teatr, evimizin sənətçi qonaqları, söylədiyim şerlər, oxuduğum və eşitdiyim mahnilar, gördüğüm kino, tamaşa və konsertlər, nəhayət çaldığım skripka sanki birgə səyərlə məni həmin sənətə yöneltmişdilər. Və, beləliklə, musiqi təhsili limi artırmaq üçün yenidən A. Zeynalı adına Bakı musiqi texnikumuna daxil oldum.

A. O. K. : Bəs kinostudiyada işiniz?

Ə.H. : 1963-cü ildən kinooçerkəklər, sənədlə və mənzərə filmləri üzərində işləyirdim. 1965-ci ildə reçissor Arif Babayevlə «İnsan məskən salır» bədii fil-

minə başladıq və 1 ilə bitirdik. Filme musiqini Qara Qarayev yazmışdı. Bununla bağlı bir xatirə danışacağam.

«İnsan məskən salır» filmi üçün bestəkar organ musiqisi bestələmişdi. Və ilk dəfə organ musiqisi Azərbaycan kinofilmlərinə ayaq açmışdı. O zamanın eski səsyazma cihazlarını konservatoriyanın böyük zalında qurduq. Hamımız heyəcan keçirirdik. Təkcə Qara Qarayev sakit görünürdü. Mən ondan soruşanda ki, «bizim lent yazısından razıdırı?», Qara Qarayev dedi:



- «Cavan oğlan, mən de Leningradda təhsil almışam, siz də. Men musiqi bestələmişəm, siz isə onu maqnit lente yazmalısınız. Məhz həmin məqsədlə de siz burada oturmusunuz. Və ilk növbədə sizin xoşunuza gəlməlidir, mənim yox. Əgər desəniz ki, lent yazısı çox yaxşı alınıb, - mən sizi bağrıma basıb öpməliyəm. Beləliklə, siz işinizi yüksək səviyyədə qurmalarınız.»

Doğrudan da, lentəyazma çox uğurla alındı ki, bunu sonralar tamaşacılar da vurğulayırdılar.

Yaxşı yadimdadır ki, mikşər pultu zalın yaxınlığında kiçik otaqda qurulmuşdu, dinamiklər də. Və biz Qara Qarayevlə həmin otaqda lent yazısının gedişini izləyirdik (mikşər pultundan çıxan radiosignal isə küçədə dayanmış «fonovaqen» maşınınindəki geniş pylonkalı maqnitofona yazılırdı). Qara Qarayev o zaman nəinki tanınmış bestəkar idi, - o artıq gerçəkləşmiş əfsanəvi şəxsiyyətdi. Hamı ondan, az da olsa, çəkinirdi. Arif Babayev hər dənbir məni foyeye çağırıb gizlədə bilmədiyi maraqla soruşturdu: «Əlekber, axı siz orada Qara Qarayevlə nəden belə uzun-uzadı danışırdınız?» Yəni belə böyük şəxsiyyətlə yaxın təmas başqalarına qəribə gəldi. Axi nə həqiqində danişa bilərdik? Əlbəttə, ilk növbədə musiqi həqiqində, materialın maraqlı dərcəsi və ondan faydalama yolları, filmde musiqi parçalarının çalarları, mənadaşlığı haqqında; Bakı, Leningrad və Şostakoviç haqqında və s.

A. O. K. : Xahiş edərdim, sualıma birmənəli cavab verəsiniz ... Deyilənə görə, Q. Qarayevdə müsbət enerji var idi. O hamını həvəsləndirir, ürək-direk verir, gəldiyi, ayaq basdığı yerlərdə ruh yüksəkliyi yaradırdı. Şəxsən mənin dindirmələrimdə çoxlan boynuna alıb ki, Q. Qarayev onları ovsunlayırdı ...

Ə. H. : Mən bütün bu deyilənlərin altından qol çəkədə bilerəm. Onunla yanaşı oturduğum və işlədiyim zaman özümü çox gözəl hiss edirdim, pult arxasında istədiklərim alınırdı. Ən böyük uğurum o oldu ki, konservatoriyanın zalında qurulmuş mikrofonlar üçün ən əlverişli nöqtələrin yerini tapmışdım. Özü də Qara Qarayev ovsununun sayəsində. Həmin ovsun işimizin uğurlu sonucunda öz əksini tapdı.

Qara Qarayevin yaxın çevrəsində elə müsbət yüklü sahə yaranmışdı ki, mən, - ilk dəfə bədii film üzərində işləyən və orqan kimi sonsuz çalarları aleti ilk dəfə ləntə yanan səs rejissoru özümdə igidlik duyurdum. Qara Qarayev oturmuşdu, biz işdəyirdik, o ləzzət alır və həmin ləzzəti bize dalğalarla ötürür və biz həmin dalğalarda ləzzətlə çıxmışık. Lakin təkcə bizmi?... Elə götürək rejissor L. Kozintsevin «Don Kixot» filmini. Belə misallar az deyil və onlar yazılı, çap olunmuş xatirələrdə, dolayı yolla da olsa (senzura açıq danışmağa icazə vermişdi, parapsixologiya isə qadağan olunmuşdu!), öz əksini tapıb.

Yeri gəlmışkən deməliyəm ki, «İnsan məskən salır» filmi Ümumiyyətlə o zaman indilər üçün ağlaşılmaz olaylar baş verirdi. Hətta belə olub ki, SSRI-dən kimse «Oskar» mükafatına layiq görülüb və onun yerinə hansısa vezifeli gedib mükafati alaraq gizlice seyfində saxlayıb. «Moskva göz yaşlarına inanmir» filmi «Oskar» aldı, lakin mükafati rejissor yox, «Qosokino» ələ keçirdi. Bondarçukun da başına həmin oyunu getirdilər. Əger «Hərb və sülh» filmi yadınızdadırsa. Hələ mənim dəqiq bildiklərim bunlardır.

A. O. K. : Yəqin ki, həmin mükafatlanma zamanı siz Qara Qarayevlə görüşdünüz ...

Ə. H. : Xeyr. Ümumiyyətlə o zaman indilər üçün ağlaşılmaz olaylar baş verirdi. Hətta belə olub ki, SSRI-dən kimse «Oskar» mükafatına layiq görülüb və onun yerinə hansısa vezifeli gedib mükafati alaraq gizlice seyfində saxlayıb. «Moskva göz yaşlarına inanmir» filmi «Oskar» aldı, lakin mükafati rejissor yox, «Qosokino» ələ keçirdi. Bondarçukun da başına həmin oyunu getirdilər. Əger «Hərb və sülh» filmi yadınızdadırsa. Hələ mənim dəqiq bildiklərim bunlardır.

A. O. K. : Bəs Qara Qarayev haqqında sənədlili filmdə necə, sizin əməyiniz varmı?

Ə. H. : Xeyr, həmin film hələ çəkilişinə başlamamış geniş müzakirələrə səbəb olmuşdu. Çünkü Qara Qarayev surətinin geniş əksi asan iş deyildi. Filmi rejissor Oqtay Mirqasimov çəkmışdı, səs rejissoru isə məndən çox yaşlı Kamal Seyidov idi.

A. O. K. : Hər halda, sizin ilk bədii filminiz bütövlükdə də uğurlu alınmışdı...

Ə. H. : Əlbəttə, filmin məzmunu olduqca dolğun və çoxçalarlı idi. Həm qəhrəmanlıq, - özü də vurub-yıxməq deyil, insani-mənəvi qəhrəmanlıq, həm də insanların məişəti filmdə biri-birini üzvi tamamlayırdılar. Qara Qarayev isə filme daha geniş, - ikili deyil, üçlü yanaşmışdı: qəhrəmanlıq, lirika-sevgi və məişət yönərlərdən yanaşmışdı. Sonuncu rəqslerle qabardılıb.

Bütövlükdə götürsək, filmin üslub bütövlüyü ən vacib şərtlərdən biridir. Hər bəstəkar bunu duya bilmir, Q. Qarayev isə duyurdu. Daha sonra, bu duyum səs

rejissorunda da olmalıdır. Ancaq belə halda filmin müsiqisi və səs kəsimi filmin özünü inandırıcı aşılıaya bilər. Əlbəttə, sizi ilk sayda filmin müsiqisi maraqlandırır. Lakin kino sənetində səs filmin əsasıdır, müsiqى isə həmin səsin bir kəsimi, yaxud da bölümündür. Film sözün tam mənasında səslənməlidir. Və bu böyük səslənmənin bütün ünsürləri kompozisyon bütövlükde səslənməlidirlər.

Elə götürək bəstəkar! Bəstəkar üçün müsiqى nə deməkdir? Faktura əsərin materialının əsasıdır. Melodiyanı götürsək, onun ritmik əsası ilkindir, hələ mən dayaq səslərin melodiyadakı yerində danışmırıam. Orkestrləşmə, səs çalarları, harmoniya, polifoniya, nəhayət, ifaçılıq səppisi, dinamika, - bütün bunlardan bəstəkar müsiqى quraşdırır. İndi isə gəlirik səs rejissorunun işi üzərinə. Mənim vəzifəm isə filmin bütün kompozisiyası üzərində düşünməkdir. Həm başlanğıcda, - çəkilişdə, həm də sonluqda. Axi müsiqinin filmdə hansı çevrədə, - daha doğrusu, nələrin çevrəsində, necə səslənməsi birbaşa pult arxasında oturmuş insandan asıldır. Biz sizinlə söhbət edirik, lakin ətrafımız səslərlə doludur. Və bu səslər bizim söhbətimizə təsir etməyə bilməz. Filmin səs rejissorluğu da bu əsasdadır. Filmdə səs çevrəsi yaradılır və pult arxasında oturan dəqiq bilməlidir ki, kadrları necə səsləndirməlidir, səs dramaturgiyasını necə qurməlidir. Yəni, səslənmədə 1-ci dərəcəli nədir, 2-ci, 3-cü və 4-cü dərəcəlilər hansıdır. Və səslənməyə, sözün tam mənasında, necə «dirijorluq» edilməlidir.

A. O. K. : Sizin dedikləriniz, yəqin ki, alığınız alı təhsildən irəli gelir?

Ə. H. : Xeyr, elə deyil. Mənim dediklərim özümün iş təcrübəmin, səs yaradıcılığımın və tapıntılarının ortaqlığı sonucudur. Ömrü boyu, filmdən-filmə, addim-addim topladığım biliklər, anlamlar, duyumlar və yozumları mən hazırda özümdən sonra gələn yetirmələrimə öyrətməyə çalışıram. Özü də tükənməz sayılı xirdəliliklərda, hər dərsdə yeni-yeni çalarlarla. Səs rejissorunun işi dirijorun işinə oxşayır, işləkikcə öyrənirsən, yəni «təhsil» alırsan. Lakin mən uzun illərdir ki, həm də öyrədim.

A. O. K. : Bəs hər bir filmi tamamladıqdan sonra hansı hissələri keçirirsiniz? Məgər elə olmurmu ki, öz içinizdə «mən filan epizodu daha maraqlı qura bilərdim» kimi və buna oxşar sözlərlə ifadə oluna biləcək yaşıntılar baş qaldırır?

Ə. H. : Əlbəttə, yaradıcılıq özünətənqidə yanaşma tələb edir. Və «Lenfilmə» keçməyim heç də özünə arxayıncılıqlıdan irəli gəlməyib ...

A. O. K. : Siz nə zaman «Lenfilmə» «mühacirət» etdiniz?

Ə. H. : 1970-ci ilin başlanğıcında. O zaman rejissor Eldar Quliyevle «Səmt küləyi» filmini təzəcə çəkmişdik və həmi filmin baxışından sonra məni Leningrad'a dəvət etdilər. Lakin, doğrusunu desəm, həmin film mənim üçün meyar deyil. Sovet filmi id: «Azerbaijan-filmə» «Barrandov» (Çexoslavakiya) kinostudiyalının birgə istehsalı, «komunist ideyalı» bir film. Müsiqisini Polad Bülbüloğlu bəstələmişdi. Nə isə, hər bir insan sənətdə irəlilədikcə həyatın hansına anında qarşısını kəsən maneəni duyar.

O zaman (elə indi də!) bizim texnoloji imkanlarımız

çox aşağı seviyyədə idi. Çox zaman, tez-tez biz Moskvaya getməli olur və orada iş tamamlamalıydıq. Hətta səs yazılarının çoxu Moskvada, Moskva musiqi kollektivlərinin ifasında ləntə yazılırdı. Bir növ köçəri həyat. Və bu çətinliyi aradan qaldırmayımdı. Gəlin düzünü deyək ki, «Azərbaycanfilm» kinostudiyasında ara-sıra film çəkilişi nəinki bizlərin, hətta quruluşçu rejissorların tam gücü ilə işləməsinə imkən verimirdi. Məsələn, Eldar Quliyev kimi istedadlı sənətkar özünü məhz əyəlet ab-havasında tam açıqlaya bilmedi. Mənim fikrimcə, onun seviyyəli rejissor dünyanın ən sayımlı kinostudiyalarında böyük uğurlar qazana bilərdi.

Mən Rusiya vətəndaşıyam və Rusiyada daha ugurla işləmişəm və ömrüm çatdıqca işləyəcəyəm. İşimdən, sənətimdən razıyam. Və heç bir şirnikləndirici vədlər məni yoldan çıxara bilməz. Lakin eyni zaman da mənim azərbaycanlı ruhlu ailəm var. Və hara getsəm, mən həmin azərbaycanlı ailəsinə qaydırıb özümün azərbaycanlı yaşıntıları yaşayırıam. Məni Almaniya, Amerika, Hollivud özüne çekmir.

A. O. K. : Yəqin ki, coğrafiya haqqında əyani, canlı bilgiləriniz genişdir?

Ə. H. : Əlbəttə, soruşun ki, keçmiş SSRİ-nin hanisi yerində olmamışam. Çukotka və Maqadandan tutmuş Karpat dağlarına, Altay və Tannı dağlarından tutmuş Novaya Zemlyayadək. Mən Türküstan üçün filmlərə tez-tez dəvətlər alırdım. Bir sözə, cansızçı ab-havalı dairəni yarib yeni məkana qədəm qoyanda daha fəllaşırsan. Mən də bunu seçdim.

Lakin hər şeyda ilk növbəde ata-anamə borcluyam. Onların verdiyi imkanlar ...

A. O. K. : Ve 10 qəpiklik kino seansları sayəsində siz bir şəxsiyyət kimi biçimləndiniz.

Ə. H. : Elədir ki, var.

A. O. K. : Bəs şirnikləndirici vədlər?

Ə. H. : Çox olub, lakin səhbətimiz üçün maraqlı deyil. Bir də ki, görürsünüz ki, şirniklənməmişəm.

A. O. K. : Mən də 10 qəpiklik seanslarda çox olmuşam. Lakin sizi digərlərindən fərqli, yəqinkı, səslənmə və səslenmənin keyfiyyəti daha çox maraqlandırdı. Və mənim kimilər filmə tamaşaçı kimi geldiyi halda, siz tamaşa etdikcə, qulaqlarınızı da şəkleyirdiniz?

Ə. H. : Bu saat onu demək çox çətindir, 45-50 il keçib, bəlkə də daha artıq. Bir də ki, səs tamaşanın ünsürü yaxud kəsimidir. Əger biz sesin köməyi ilə təsviri kenişləndirə bilirikse, bu bizim uğurumuz sayılır. Lakin şüuraltı baxımdan bəlkə də siz haqlısınız. İndiyədək səs sırası sarıdan ən uğurlu filmleri unutmamışam. Məsələn, hələ Hitler Almaniyasında çəkilmiş «Həsrətini çəkdiyim qız» yaxud İspaniyada çəkilmiş «Karmen» film-operası. Sanki ehtiraslarım çoşur, qanadlı quşa dönürdüm. Nəsə böyük bir iş görmək isteyir, özüme yer tapmirdim. Təkcə «Toreador» marşından və «Uvertüradan» ötrü dəfələrlə gedib «Karmen» baxmışam. Yaxşı yadimdادر ki, hətta Argentina filmlərindən mahniları, hətta ispan dilini bilməsem də, yadımda saxlayırdım. Uşaqlıqda da yaxşı səsim vardi. Və Bakıda, artıq kino mühəndisi və səs rejissoru kimi tanınmağa başladığım dövrde mən peşəkar musiqi təhsilinin gərəkləyini daha aydın duymağa başladım.

A. O. K. : Və bu məsələni ...

Ə. H. : Bu məsələni mən 1964-cü ildən A. Zeynallı

adına Bakı orta ixtisas musiqi məktəbinin vokal şöbəsində oxumaqla həll etdim. Gərək en yaxşı müəllim seçəsen ki, mənimsədiyin sanballı olsun. Hələ uşaqlıqda A.A. Milovanovun uşaq xorları hazırlığını görmüşdüm. Çünkü o zamanlar mərkəzi pionerlər sarayında rəssamlıq və heykəltəraşlıq dərnəyində fiqurlar yapır, şəkil çəkirdim. Və A. A. Milovanov da orada uşaq musiqi dərnəyinə başçılıq edirdi. Mən həddi-buluşa çatanda isə o, artıq M. Maqomayev, L. İmanov və çox-çox başqalarını yetirmişdi. Onun sinifində oxumaq konservatoriya bitirməyə bərabər idi. Məhz onun sayəsində mən səs aparatını, səsle oxumağın çeşidləri yaxud yollannı, - sinədə oxumaq, başda oxumaq, keçidli oxumaq, sixilmiş və boğuq dayaqlı və dayaqsız oxumağın nə olduğunu dəqiq bilirom. Və aktyorlarla işlədiyim zaman onlara dəqiq göstərişlər verirəm. Axi səs ən çətin, ən sirri və ən ifadəli musiqi alətidir.

A. O. K. : Yəqin ki, müəllimliyinizdə də aldığınız biiiklərdən faydalansırsınız?

Ə. H. : Sözsüz. Mən «Lenfilmde» cəmi 2 yaxud 3 filmin çəkilişindən sonra Leningrad kinomatoqrafiya institutuna (hazırda Sankt-Peterburg kino və televiziya universiteti adlanır) dəvət aldım, - səs rejissorlarının ixtisaslaşdırılması üzrə. Yadimdادر ki, «Pasani» (rej. D. Asanova), «Rayon miqyaslı fövqəladə hadisə» (rej. O. Snejkin) filmlərini buraxmışdım. Daha sonralar məni SSRİ-nin bütün kinostudiyalarına dəvət etməyə başladılar. Dəvətlər durmadan artırdı. Ən çoxu da müsəlman respublikalarından, özü də Türküstəndən.

A. O. K. : Məsələn?

Ə. H. : Məsələn, Qırğızistan üçün 4 filmin səs rejissorluğunu boynuma götürmüştəm, o cümlədən «Erkən durnalar»ın. Tacikistan, Özbəkistan və digərlərində də işləmişəm. Lakin «Lenfilm»dəki iş arası. Çox zaman dəvətləri qəbul edə bilmirdim. Nə kinostudiya, nə də institutda başçılıq etdiyim emalatxana imkan vermirdilər. Zaman çatışmazlığı imkanları daraldırdı. Çox zaman, məsələn Belarus və Ukraynaya ezamiyyətə deyil, qeyri-leqal gedib qısa zamana işi başa çatdırınq qayırdırdım.

A. O. K. : A.A. Milovanov haqqında hansı xatırınız də yaddaşalandır?

Ə. H. : Bilişinizmi, mənim o zamanlar doğrudan da yaxşı səsim var idi. Qəbul imtahanında Milovanov soruşdu: «Ələkbər, siz haradasa musiqi təhsilini almışınız mı? Nəsə, səsiniz «həzırlıqlı» səse oxşayır.»

Mən dedim: «Xeyr, uşaqlıqda skripka çalmışam, lakin musiqini və oxumağı sevirəm.»

Milovanov bir daha soruşdu: «Deyirlər ki, ali təhsiliniz var?».

Dedim: «Bəli, kinomatoqrafiya institutunu bitirmişəm». Və sənətimin mahiyətini ona açıqladım.

Milovanov: «Bəs sizi orta ixtisas məktəbinə getirən nədir? Məqsədiniz?».

Mən: «Musiqi haqqında bilik və bilgilərimi artırmaq, dünyagörüşümü genişləndirmək».

Milovanov: «Deməli, siz peşəkar müğənni olmaq fikrində deyilsiniz?».

Mən: «Düzeni desəm, çox istərdim, lakin artıq sənətimi seçmişəm».

Milovanov: «Cavan oğlan, qəbul imtahanında belə

sözləri deməməliyiniz. Məsləhət deyil». Mən, demək olar ki, bəzən müsiqi olmamağımın peşmançılığını çekirəm. Özü də çox zaman tanınmış vokalçıların ifasını dinlədiyim zaman A Milovanov qarşısında, onun ruhu qarşısında özümü suçu sayıram. Mən A. Zeynalı adına məktəbi fərqlənmə ilə bitirdim və, hətta, səsimi radionun fonduna da yazdırılar. Sonra isə həninqrada dəvət aldım və oraya köcdüm. Lakin hər il Bakıya istirahət gələrkən Aleksandr Arkadyeviç Milovanova baş çəkirdim.

A. O. K.: Bəs institutda müəllimliyinizin mahiyəti haqqında nə deyə bilərsiniz?

Ə. H.: Hazırda işlədiyim və professoru olduğum ali məktəb Sankt-Peterburq kino və televiziya universiteti adlanır. Bəri başdan vurğulayıbm ki, vaxtı ilə yaşadığımız fövqəldövlətdə – SSRL-də «səs rejissorluğu» adlı ixtisas tədris olunmurdu. Kino mühəndisliyi varyydı, sonra isə özün-özünə ixtisaslaşdırıldı. Bir növ özfəaliyyətə bənzeyirdi. Nəhayət, Qnesin adına institutda Veprintsev soyadlı rejissor (o özü müsiqi idi) müsiqi rejissorluğunun əsasını qoydu. Lakin müsiqi rejissorluğu ilk növbədə müsiqili film və tamaşalar, lap ele əyləncələrə aiddir. Vəssalam. Səs rejissorluğu isə çox-çox anlamaları özündə birləşdirir. Dramaturgiyanı, təsviri, həmin təsvirə girməyin, onunla qaynayıb-qarışmanın yollarını bilməli, təsvirin səslə yozumunun variantlarını yaradıb, götür-qoy edib, ən məqsədə uyğununu seçməyi bacarmışan. Və belə bir sual uzun illər bizləri narahat edir ki, «kino mühəndisi səs recissor işləye bilərmə?»

Hazırda 10 ildən artıqdır ki, səs rejissorluğu emalatxanaları işləyir. Və ilk belə emalatxanarı Peterburqda yaranan mən olmuşam. Bir azərbaycanlı kimi buna görə qürur hissi keçirəm. Yalnız azərbaycanlı olduğunu görə. İndinin özündə III emalatxanaya başçılıq edirəm.

A. O. K.: Hər emalatxanada neçə tələbəniz var?

Ə. H.: 8-dən 12-dək. Tələbələrin səviyyəsindən asılıdır.

A. O. K.: Qəbul olunanların müsiqi təhsili varmı?

Ə. H.: İndinin özündə bu qəbulun ilk şərtidir. Mən belə hesab edirəm ki, müsiqi təhsili olmayan səs rejissoru sənətinə yiylənə bilməz. Və ilk növbədə kino-da.

Bizdə geniş çeşiddə müsiqi fənnləri keçilir: müsiqi savadı, harmoniya, müsiqi quruluşu, alətşünaslıq, partitura oxunuşu. Mən hətta vokal üzrə müəllim dəvət edirəm ki, mühazirələr oxusun. Mən görə, bu çox gərəklidir. Proqramın müəllifi-pioneri mənəm. Bizim hazırladığımız mütexəssislərin geniş müsiqi duymu olmalıdır. Kino çəkilişində həmin şərt öz əksini tapır.

A. O. K.: Yəqin ki, azərbaycanlı tələbələriniz, yetirmələriniz də yox deyil?

Ə. H.: Sovet dövründə azərbaycanlı tələbələrimiz az deyildi. İndi isə ...

İkisinin adını çekə bilərəm. Teymur Abdullayev çox istedadlı gənc idi və bir neçə filmdə maraqlı işləri ilə tanınmışdı. Lakin hazırda, bildiyiniz kimi, «Azərbaycan-filmin» yalnız adı qalıb.

Həmid Kərimov sizin tanıdigınız mərhum Kamal Kərimovun qardaşı Şamilin oğludur. Konservatoriya da bitirmişdi, mənim də ən yaxşı yetirmələrimdən biriydi. Lakin hazırda Sankt-Peterburqdakı həyatın sıxlıtları

onu kinodan kənardə qoyub. İstedədi gerçəkləşdirmək hazırlıda olduqca çətinləşib.

Bütövlükde götürsək, yetirmələrim ABŞ, İsrail, Belarus, Qazağistan, Bolqaristən və digər ölkələrin kinostudiyalarında uğurla işləyirlər. Rusiyada da həmçinin.

Vaxtı ilə, səs rejissoru ixtisası kino mühəndisliyindən ayrılmamış, biz tələbələri filmlərdə səs rejissorunun assistantliyinə götürürdü ki, filmin hazırlanması gedisində sənətinə yiylənsin. Çətinliklər çox idi. Hazırda həmin problem aradan qalxb.

A. O. K.: Gəlin təvazökarlığı qoyaq qırğına və «Azerbaijanfilm»dəki səs rejissorluğunu oxucuya çatdırıq. Beləlikle ...

Ə. H.: «İnsan məskən salır» (rej. A. Babayev), «Səmt küləyi» (rej. E. Quliyev), «Ən başlıca müsahibə» (rej. E. Quliyev), «Xoşbəxt olun, qızlar» (rej. E. Quliyev), «Həyat qurucusu» (rej. H. Seyidbəyli), «Əlavə iz» (rej. N. Bəkirzadə) və bir neçə film ... T. İsmayılova da işləmişəm ... Yaxşı yadımdadır ki, Səməd Vurqun haqqında sənədlə-publisistik və Nəsimi haqqında sənədlə filmlərin də səs rejissoru olmuşam. Mən Bakıda az işlədim axı, 1970-dək. Her çəkilən filmin səs sırası bizlərdə daha çox vaxt apardı, çünkü sonu Moskvaya ezamiyyətdə keçirdi. Özü də günlərlə deyil, aylarla ...

A. O. K.: Deməli, Eldar Quliyevlə az işləməmisiniz ...

Ə. H.: Mən Eldar Quliyevlə uşaqlıqdan dostam, bir məktəbde oxumuşuq, həm də yaşıdım. Məktəbi bir ildə bitirdik, lakin mən həmin ildəcə daxil oldum, Eldar isə bir il sonra. Unudulmaz rejissordur, həm də maraqlı insan ...

A. O. K.: Sonrakı illər Bakı ilə əlaqə saxlayırsınız mı?

Ə. H.: Mənim əlaqələrim yerlilərimə bacardığım köməkdən ibarət idi. Əlbətə ki, istəsəydim, yənə də hansısa filmə səs rejissoru kimi dəvət alardım. Bakıda mənim işimi qiymətləndirirlər. Lakin mən belə məqamlara çox ehtiyatla yanaşram, çünkü istəyirəm ki, digərləri də işləsinlər. Çünkü işləməsən, öyrənə və arta bilməzsən. Bununla yanaşı, bizimkiler Leninqrada təmamlama işlərinə gələndə, «öz adamları onlara arxa olmalıydı.» Mən də nə köməyimi əsirgəyirdim, nə də məsləhətlərimi. Özü də təmənnəsiz. Necə olsa, azərbaycanlıyıq ...

A. O. K.: Bəs müsiqili filmlərin səs recissorluğunu boynunuza götürmüsünüz mü?

Ə. H.: Bəli, özü də ilk müsiqili filmim Sverdlovsk (indiki Yekaterinburq) kinostudiyasında çəkilib. Lakin bu bir qədər şərti məsələdir. Lap götürək «Patsani» bədii filmini: məgər mahnıların, müsiqili anların çoxluğu onu həm də müsiqili film kimi yozmağa əsas vermir?... Yaxud da müziqxoll mövzusunda rejissor Y. Mezentsevin çəkdiyi «Yeddi uğurlu not» filmi «bədii» adı ilə gedirəsə, əslində müsiqili film deyilmə? Mahnılar və rəqsler biri-birini əvəz edir. Əger yadınızdadırsa, hər yeni il gecəsində göstəriləməsi nəzərdə tutulan filmlər çəkilirdi. «Yeddi uğurlu not» üçün mən Leninqrad müziqxollunun bütün proqramını ləntə yazmalı oldum. Başdanayaqadək, özü də «Lenfilm» studiyasında. Bütün repertuar. Yalnız bundan sonra ssenari qurulmalı və filmin quraşdırılması başlanmalıdır.

A. O. K.: Çox maraqlıdır ...

Ə. H.: Bəli, bu qeyri-adi musiqili filmdə əski reperuarın mahnıları, rəqsleri və məzəli nömrələri ilə yanaşı şlyagerlərin yeni aranjimanları və Maksim Dunayevskinin film üçün yazdığı orijinal musiqi toplanmışdı. Və bütün bunları bir üslub çəpçivesinə salmaq lazımdı. Olduqça qeyri - adı və məsul bir məqsəd idi, çünkü heç ssenari hələ, demək olar ki, yox idi. Belə tutumlu programı lətə köçürmək üçün adətən xarici ölkələrdə səs rejissorları varlıdırı qonorar tələb edirlər. Bizdə isə «nə verdilər, - verdilər» prinsipi gözlənilirdi. Məsuliyyət isə həmin məsuliyyətdi.

Məsuliyyət dedikdə, filmlərin mahiyyətinə qayıdaq. Mənim üçün səs və, o cümlədən, musiqi filmə yapışqanla bərkidilmiş qrim, - big yaxud saqqal deyil, filmin üzvi ifadələrindən biridir. Yalnız belə durumda səs və musiqi filmin dramaturgiyasını əks etdirir və, hətta, bir sıra hallarda təkcə özəl deyil, qeyri-adi vəzifə daşıyıcısına çevirilir.

A. O. K.: Yəqin ki, ən tanınmış bəstəkarlarla işləmisiniz?

Ə. H.: Və ən çətin bəstəkarlarla, o cümlədən Edisson Denisovla. Yaxşı yadimdadır ki, «Prışvinin kağız gözleri» filminin hazır epizodları üçün o musiqi bəstələyirdi. Yəni «hazır ekran» üçün. Çox çətin idi və tez-tez bir-birinə zidd sonuclarla gəlirdik. Rejissor Valeri Ogorodnikovun bu filmini film-fantaziya adlandırmaq olardı. Sonralar həmin rejissorla «Evyaran oğru» və, nəhayət, Rusiya Dövlət mükafatı və «Nika» mükafatına layiq görülmüş «Barak» filmləri üzerinde işləmişəm. E. Denisov olduqça çətin, ərköyün və şıltaq bir insan idi, hər şeydən əsəbiləşirdi. Lakin qeyri-adi bəstəkarlığı da vardi.

E. Denisov və M. Dunayevskidən savayı, bir sıra bəstəkarları da xatırlaya bilərəm. A. Artemyevi, yəqin ki, təqdim etmek lazım deyil. A. Knayfel. Onunla yazıçı Ritkeunun eyniadlı əsəri üzrə «Sibir porsuğunun izi ilə» filmdə işləmişik. Çox maraqlı və qeyri-adi bir iş idi. Lap öncədən mən Çukotkanı gəzdim, Maqadan və Verxoyanskda oldum və Şimal folklorundan bacardığım qədər maqnit lətə yazıb getirdim. A. Knayfel həmin folkloru qavramalı və həmin folklor «baş vupmalyı və üzəmeliyi». Belə də oldu. Çox gözəl və orijinal kompozisiya alındı. Və həmin orijinallığın davamını Qırğızistanda gördük.

Rejissor Bulat Şamşiyev «Ağ gəmi» filminni çəkərkən tanınmış bəstəkar Alfred Şnitkeni dəvət etdi. Şnitke ilə onların tutmadı. Böyük əsəb gərginliyindən sonra B. Şamşiyev məndən soruşdu ki, «Ələkbər, nə etməli?». Mən də A. Knayfelin musiqisini qoşdum, o da dirləyib həmin bəstəkarı dəvət etdi. A. Knayfel isə bu dəfə «qırğız bəstəkarına» çevrildi. Əlbəttə, Qırğızistanda bəstəkar yox dərəcəsində deyil, lakin lazımlı səviyyədə yoxdur. Biz sonralar bəstəkarı hətta «qırğız musiqinin klassik» adı ile çağırırdıq. «İlk dumalar» filmində musiqini də Knayfel yazıb.

Daha sonra «Rayon miqyaslı fövqələdə hadisə» və «Gedib qayıtmayan adam» filmlərində də Knayfellə əməkdaşlıq etmişik. Sonuncu sovet dövletində gözlənilən qiyam mövzusunda id. Həmin film üzərində işi 1991-ci ilin iyulunda başa vurduq və mən dincəlmək üçün, həmişəki kimi, Bakıya gəldim. Və qəribəsi odur

ki, avqust qiyamı gecəsi həmin film televiziya ilə göstərildi.

Mən, demək olar ki, Sankt-Peterburq bəstəkarlarının hamısı ilə işləmişəm: A. Petrov, B. Tişenko, A. Qavrilin, S. Kuryoxin. Axırkıçı çox tanınmasa da, olduqca istedadlı idi, lakin 38 yaşında dünyasını dəyişdi. İsaak Şvartsla çox işləmişəm. Son işləmiz 2 kanallı deyil, 6 kanallı stereofonik rəqəmli yazıdır ki, bu da səsli kino texnikasının son uğurlu qazancıdır.

A. O. K.: Nəhayət, sonuncu sualımız. Vətən üçün dərixmirsınız?

Ə. H.: Mən Azərbaycandan uzaqlarda olsam da, ürəym buradadır. İki ailəm var: birincilər Sankt-Peterburqda həyat yoldaşım və üç oğlum, ikincilər Bakıda yaşayan qardaşımın və bacının ailələridir (Ələkbər müəllimin qardaşı Tərlan Həsənov dzyudo yzrə tanınmış mütəxəssis, Azərbaycan Respublikasının əməkdar məşqçisi və beynəlxalq dərcələ hakimdir; bacısı Cananə Xəlilova isə mədəniyyət və incəsənət universitetinin müəllimidir - A.O.K.). Oğlanlarımın hər üçü mənim yolumla gedib hazırda səs recissoru assistenti işləyirlər.

Mən «Bakıdakıların» hər bir addımından daim xəbərdaram, günsün zəng vurmaqdan çəkinmirəm. Xeyir işlərdə, qiyabi olsa da, iştirak edirəm (Gülür). Lakin Vətən anlamı, fikrimcə, daha genişdir.

İş ondadır ki, mənim üçün, Azərbaycandan uzaqda yaşayıb işləsem də, Azərbaycansız yaşamaq mümkünəzdür. Azərbaycan yer üzündə əvəzsiz enerji mənbəyidir. Və mən hər il yayı Azərbaycanda keçirir, ləp iş zamanı Azərbaycana cəmi bir neçə, hətta birgünlük sefer imkanlarını əldən verməmişəm və vermirəm. Əger dediklərim gerçek olmasayıd, mən çox-çox önce maddi qazanc ardınca, digərləri kimi, okeanın o tayındaydım. Azərbaycan mənəvi güc mənbəyidir. Mənəviyyatsız sənətkarlıq isə yoxdur və ola da bilməz.

SÖZARDI: Ələkbər Həsənzadə ilə söhbətimiz hələ ki, yarımcıq qalıb. Yarımcıqdır ona görə ki, səs rejissoru olduğu filmlər coxsayıdır və tam «biblioqrafiyasını» hələ əldə etməmişik. Lakin həmyerlimiz söz verdi ki, yaxın zamanlarda həmin «biblioqrafiyanı» bizə göndərəcək. Beləliklə, gələn saylaradək!

P. S. Jurnalımızın hazırlı来的 sayı yiğilarkən, Sankt-Peterburqdan məktub aldıq. Ələkbər Həsənzadə səs rejissoru olduğu bir sıra filmlərin (hamısının yox!!) siyahısını bizə göndərdi. Biz bilə-bile filmlərin adlarını dili-mizər çevirmirik. Orta yaşılı oxucularımız həmin filmlərin, demək olar ki, çoxuna tamaşa etmişlər.

«Azərbайджанфильм»

1. «Человек бросает якорь» - реж. А. Бабаев, композитор К. Каравеев.
2. «Главное интервью» - реж. Э. Кулиев, комп. П. Бюль-Бюль оглы.
3. «Счастья вам, девочки» - реж. Э. Кулиев, комп. П. Бюль-Бюль оглы.
4. «Попутный ветер» - реж. Э. Кулиев, комп. П. Бюль-Бюль оглы.
5. «Урок пения» - реж. Г. Азим-заде из фильма «Страницы жизни» реж. Г. Сейидбейли, комп. В. Адыгезалов.

6. «Дополнительный след» - реж. Н. Бекир-заде, комп. Т. Кулиев.

7. «Светильник матери» реж. - Т. Исмайлова, комп. Ф. Амирэв.

На разных короткометражных фильмах работал с композиторами Э. Сабитоглу, А. Азизовым, Ф. Каираевым, О. Зульфигаровым и молодым Ф. Бадалбейли, записывал их дебютную оригинальную музыку.

«Ленфильм»

8. «След рассомахи» - реж. Кропачёв, комп. Л. Кнайфель.

9. «Эй, на линкоре!» - реж. О. Снежкин, комп. С. Баневич.

10. «ЧП районного значения» - реж. О. Снежкин, комп. А. Кнайфель.

11. «Петроградские гавроши» - реж. О. Снежкин, комп. А. Кнайфель.

12. «Невозвращенец» - реж. О. Снежкин, комп. А. Кнайфель.

13. «Вернёмся осенью» - реж. А. Симонов, комп. А. Турбин.

14. «Благочестивая Марта» - реж. Я. Фрид, комп. Г. Гладков.

15. «Ранние журавли» - «Киргизфильм» («Ленфильм»), реж. Б. Шамшиев, комп. А. Шнитке и А. Кнайфель.

16. «Кедровая шишка» - реж. Д. Асанова, комп. В. Кисин.

17. «Пацаны» - реж. Д. Асанова, комп. В. Кисин.

18. «Милый, дорогой, единственный» - реж. Д. Асанова, комп. В. Кисин.

19. «Воспоминание без даты» - реж. Е. Грибов, комп. А. Шнитке.

* * *

Bizim redaksiyamızın bir neçə sayılı qonağı gəlib. Həmin şəxslər Azərbaycan incəsənətini dünyaya tanıdan müsiqicilər adlandırılmalıdır. Onlardan birincisi istedadlı qaboyçalan Vaqif Babayevdir və ilk sualları da ona veririk.

Tariel Məmmədov: Vaqif, sizin həyatınız, fəaliyyətiniz, ifaçılığınız, işlədiyiniz orkestr, - bütün bunlar bizi olduqça maraqlandırır. Çünkü uzun illərdür ki, Sizinle görüşmürük.

Vaqif Babayev: Mən çox şadam ki, Vətənimdə belə bir jurnal buraxılır və onun təsisçilər Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqı və mənim köhə dostum Tariel Məmmədovdur. Özüm haqqında isə onu deyə bilərem ki, 1975-dən başlayaraq mən SSRİ-dən xaricdəyəm. 4 il Əlcəzairdə və daha sonra İraqda işləmişəm. Son 10 ili isə Suriyada müəllim kimi də, simfonik orkestrin solisti kimi də fəaliyyətdəyəm. Son müqaviləni mən Rusiya beynalxalq mədəniyyət mərkəzində imzalamışam, özü də qaboy sinfinin müəllimi kimi.

Suriyada işləmək həm çətindir, həm də şərəflidir. Orada məndən savayı Azərbaycan Respublikasını gözəl skripkaçımız Əlimuxtar Babayev, mahir pianoçumuz FIRENGİZ Hacıyeva, tarzən Əskər Ələkbərov təmsil edirlər.

20. «Взломщик» - реж. В. Огородников, комп. В. Кисин.

21. «Бумажные глаза Пришвина» - реж. В. Огородников, комп. Э. Денисов и В. Гаврилин.

22. «Барак» - реж. В. Огородников, комп. Г. Форе (в современной оранжировке В. Шуляковского).

23. «Ольга и Константин» - реж. Е. Мезенцев, комп. И. Шварц.

24. «Дикарка» - реж. Д. Павлов, комп. И. Шварц.

25. «О Москве и моквичах» - реж. Д. Риверов, комп. А. Рыбников (Шкляровский).

26. «Семь счастливых нот» - реж. Е. Мезенцев, комп. М. Дунаевский.

27. «Гори, гори ясно» - реж. А. Шахмалиева, комп. Э. Артемьев.

28. «Урок сольфеджио» - реж. Л. Десятников, комп. А. Петров.

29. «Лох - победитель воды» - реж. А. Тигай, комп. С. Курехин.

30. «Никотин» - реж. Е. Иванов, комп. С. Курехин.

«Свердловская киностудия»

31. «Однофамилец» - реж. А. Воронцов, комп. Е. Крылатов.

32. «Гонка с преследованием» - реж. А. Воронцов, комп. Е. Крылатов.

33. «Вот такая музыка» - реж. А. Воронцов, комп. Г. Портнов.

«Таджикфильм»

34. «Пусть прилетают чайки» - реж. Б. Арабов, комп. Г. Александров.

Materialları hazırladı: Azad Ozan KƏRİMLİ

T. M.: Siz hamınız Dəməşqdəsiniz?

V. B.: Mən həmişə Dəməşqdə işləmişəm, lakin Əlimuxtar Babayev əvvəlcə Hələbdəydi, hazırda o da Dəməşqdə işləyir.

T. M.: Ərəb dilini bilirsinizmi?

V. B.: Mən bir qədər fransız dilinibildiy imdən Əlcəzairdə həmin dildə dərs deyirdim. İraqda və Suriyada ingilis dilinə üstünlük verildiyindən ərəb dilinə keçməli oldum. Doğrudur, ərebcə oxuyub-yaza bilmirəm, lakin danışmağım pis deyil.

T. M.: Vaqif, dərs dediyiniz tədris ocağı haqqında danışın.

V. B.: Mən Dəməşqdə milli musiqi institutunda qaboy sinfi aparıram. Səviyyəcə bizim indiki musiqi akademiyasından bir-qədər aşağıdır. Ümumilikdə. Lakin bəzən olduqca parlaq istedadalar da yetişdiririk. Müəllimlərin səviyyəsi olduqca yüksəkdir, konservatoriyanın yetirmələridirlər. Ermənilər də vardi, sonra ixtisara düşdülər.

T. M.: Hansı ixtisaslarınız var?

V. B.: Demək olar ki, hamısı. Daha doğrusu, bəzilərini çıxmış şərtlə. Xor dirijorluğu şöbəsi yoxdur, lakin Rusiyadan bir müəllim institutun birləşmiş xoruna rəhbərlik edir. Nəzəriyyə şöbəsi yenice açılıb. Bestəkar-

lıq ixtisası yoxdur, çünkü milli bəstəkarlıq məktəbi yoxdur. Adətən, pianoçu yaxud skripkaçılardan nəsə bəstəleyirlər. Ümumiyyətlə, ərəb ölkələrində peşəkar bəstəkar anlayışı yoxdur.

T. M.: Milli musiqi nəzəriyyəcisi, folkloru öyrənənlər var mı?

V. B.: Mən bilən, Suriyada bu yönlü nə bir qurum var, nə də musiqişunas.

T. M.: Bəs musiqi sənətini işıqlandıran mətbuat var mı?

V. B.: Sırf musiqi haqqında deyə bilmərəm, lakin incəsənətə aid curnallar çap olunur.

T. M.: Bəs konsert həyatı haqqında nə deyə bilərsiniz?

V. B.: Hər ay heç olmasa bir sanballı konsert veririk. Azərbaycan musiqisine maraq böyükdür. Bəstəkarlarımızdan Q. Qarayevin, F. Əmirovun, T. Quliyevin, R. Mirışlinin, A. Gərayın, S. Ələsgərovun və digərlərinin gəşrlərini tez-tez ifa edirlər.

Suriyada gözel ud və qanunçalanlar var və onlar bəstəkarlarımızın xalq çalğı alətləri üçün əsərlərini, o cümlədən tar ilə orkestr üçün konsertlərini ud və qanuna uyğunlaşdırınç çalırlar. Orkestrin baş diricoru həm də institutun rektorudur və bu yönələ ən böyük təşəbbüskar elə özüdür. Suriyalılar deyirlər ki, «sizin musiqiniz bize yaxındır və təzə nəyiniz varsa, verin, çalaq». İmtahan proqramlarında da bəstəkarlarımızın əsərləri az deyil.

T. M.: Yəqin özününlə nəsə aparacaqsınız?

V. B.: Əlbəttə, versələr, apararam. Təkcə məndən asılı deyil. Gərək bəstəkarlar ittifaqı da maraqlı olsun.

T. M.: Orkestriniz və onun repertuarı haqqında nə deyə bilərsiniz?

V. B.: Orkestrin heyəti 95 nəfərdir, bütün alətlər təmsil olunub. Repertuara gəldikdə isə, olduqca genişdir: İ. S. Bax, L. Beethoven, P. Çaykovski, İ. Brams, G. Händel və Q. Maierdən tutmuş ... rus və Azərbaycan bəstəkarlarındanadək. Biz Kaliforniyada qastrol səfərlərində bir neçə Azərbaycan bəstəkarını ifa etmişik. Orada azərbaycanlı diniyicilər də çoxuydu.

T. M.: Dirijorunuz kimdir?

V. B.: S. Əli-Vadi. Yeri gəlmis kən, deməliyəm ki, o Bakıya gəlməyi çox arzulayır. Əgər dəvət etsələr, məmənuniyyətlə gələr.

T. M.: Vaqif, Suriyadakı musiqili həyatınızdan razısınız mı?

V. B.: Mənim, cümlə gündündən başqa (Suriyada istirahət günüdür) bütün günlərim gərgin keçir. Həftənin 5 gününü saat 8-dən 12-yədək ali məktəbdə dərs deyirəm. İki gün də musiqi məktəbində. Həftənin 3 günü saat 17-dən 20-dək simfonik orkestrdə məşq edirik. Kamera orkestrinin məşqlərində də iştirak edirəm. Bəzən solo konsertləri ilə də çıxış edirəm.

İndiyədək 6 qəbəyçalan buraxmışam. Yetirmələrim artıq özləri də ərəb ölkələrində solo konser-

tləri veriblər. Hazırda sinfimdə 9 tələbə təhsil alır. Musiqi məktəbində də şagirdlərim var.

T. M.: Suriyada mədəniyyət nazirliyi var mı?

V. B.: Bəli, var, lakin musiqi sənətinə başçılıq edən adını çəkdiyim S. Əli-Vadidir. Bir növ, mədəniyyət nazirinin müavini səviyyəsində. Hazırda, onu da deməliyəm ki, yeni mədəniyyət naziri ilə bizim rəhbərimizin arası soyuqdur, ona görə müqavilələrimizin uzadılması məsələsi yubanır.

T. M.: Mədəni elaqələr nə səviyyədədir?

V. B.: Suriyaya ABŞ, Fransa və digər ölkələrdən tez-tez ansambllar və solistlər, - pianoçular, vokalçılar, skripkaçılardan və digərləri gəlib maraqlı proqramlarla çıxış edirlər. Son dəfə Adana simfonik orkestri, o cümlədə 10-dək azərbaycanlı musiqiçi Dəməşqdə konsert proqramı ilə çıxış etdilər. Türkiye ilə arada olan gərgilik getdikcə aradan qaldırılır.

T. M.: Bəs boş vaxtiniz olurmu? Suriyada darixmırınız ki?

V. B.: Boş vaxtim, demək olar ki, yoxdur. Yalnız istirahət vaxtlarında çox sevdiyim bir işə qayıdır: kətan, yağlı boyalar və fırçaya ...

T. M.: Bu da ki, ailə ənənənizin davamıdır. Sizin rəhmətlik qardaşınız rəssam idи, özü də tanınmış.

V. B.: Bəli, rəssamlıq mənə rahatlıq vermir. Ara-sıra çəkirəm. İstirahət vaxtlarında Dəməşqdə sonuncu dəfə «İnsan və kosmos» mövzusunda sərgidə də iştirak etmişəm. Rusyanın tanınmış bir kosmonavti sərginin açılışında qonaq sıfətli çıxış edirdi. 30-dan çox əsərim var, onlardan 3-nü Rusiyada dostlarına bağışlamışam. Sərgidə nümayiş olunan 2 əsərim də maraqlı doğurmuşdu. Heç kim məndən bunu gözləmirdi. Əlbəttə, vaxt gələcək ki, Vətənə qayıdacağam və o zaman rəssamlığa vaxtim çox olacaq. Ola bilsin ki, lap bir il-dən sonra. Vətən üçün heç darixmamaq isə mümkün deyil.



Soldan sağa: Spartak Babayev, Vaqif Babayev, Cingiz Məmmədov, Teymur İbrahimov

Diger qonağımız isə Azərbaycanın en gələcəkli, en ümidverici bəstəkarlarından biri Fərəhəng Hüseynovdur. Fərəhəng eyni zamanda gözəl ifaçı və tanınmış skripka müəllimidir. Bugünkü ağır şərait onu Türkiyədə İsləməyə məcbur edib. Bəstəkar və skripkaçı kimi Fərəhəng dönyanın çox-çox ölkəsində tanınır. Jurnalımız öncəki saylarında onun yaradıcılığı haqqında yazılar da çap olunub.

Tariyel Məmmədov: Fərəhəng, səni oxucularınız yaxşı tanışa da, bugünkü ağır sınaq günlərində həyat və yaradıcılığında hansı yeniliklər baş verib və verir?

Fərəhəng Hüseynov: Mən Adanada, universitetdə simli alətlər kafedrasının müdürüyəm. Sinfimdə çoxsaylı tələbələrim var, - 7 yaşından 47 yaşına kimi.

T. M.: 47 yaşında da təhsil alan var?

F. H.: Yaşlılar doktorluq (bizim nəməzədiyyə berabər) dərəcəsi almaq üçün çalışırlar. Mən onların elmi rəhbəriyəm. Digerlerinin isə skripka müəllimi və professoru.

Türkiyədə 7 yaşından musiqi təhsili yox dərəcəsində idi. Baxmayaraq ki, həmişə müstəqil ölkə olub. Mən Adanada belə anlaşılmaz sistemi aradan götürüb arasıkəsilməz musiqi təhsili təklif etdim. Təklifim bəyənildi. Hazırda 7 yaşından başlayaraq uşaqlar 11 illik litseydə oxuyur və sonra universitetin konservatoriyasına qəbul olunurlar. Şagird və tələbələrim çoxdur. Güclüleri, istedadlıları da az deyil. Yazıqlar olsun ki, bəziləri məndə təhsili başa vurmamış başqa ölkələrə köçürlər. Menim öyrətdiyim 12 yaşlı fitri istedad dönyanın bir sıra ölkələrində konsertlər verir. Ata-anası Torontoya (Kanada) köçdüklərindən oradakı Kral musiqi akademiyasında təhsil alır. Və hamı onun ilk müəlliminin azərbaycanlı olduğunu bilir. Həm kədərli, həm də fəxredicidir. Qeyri-təvazökarlıq olmasa da, deməliyəm ki, hazırda mən tanınmış musiqiciyəm. Həm skripkaçı, həm də bəstəkar kimi.

T. M.: Fərəhəng, bəs təhsil programı nə səviyyədədir? Məsələn, nəzəri fənnlər ...

F. H.: Elə bizdəki kimi. Məsələn, həm dünya musiqisinin tarixi, həm də Türkiyə musiqisinin tarixini ...

T. M.: Türkiyədə musiqi tarixi? Axi, nəzərimcə, Türkiyədə bəstəkarlıq məktəbinə həsəd aparmağa dəyməz ...

F. H.: Doğrudur, lakin tədris olunur.

T. M.: Fərəhəng, gəlin Sizi «kikiye bölgək». Yə ni ifaçı Fərəhəng və bəstəkar Fərəhəng. Birincidə Siz digərlərin təfsir edir, ikincidə Sizi təfsir edirlər. Özünüz-özünüüz də təfsir etdiyiniz hallar olur. Hər bir halda Siz hansı yaşantılar keçirirsiz?

F. H.: Əlbətə, ifaçı kimi çətindir, çünki bəstəkaram. Mən başqa bəstəkarı ifa edəndə, haradasa özümü də ifa edirəm. Bu daha çətindir. Lakin, bəlkə də xoşbəxtlikdən, az çıxış edirəm, çünki müəllimlikdən savayı, musiqi yazmağa daha böyük üstünlük verirəm.

T. M.: Hansı zallarda çıkış edirsiniz?

F. H.: Ankara, İzmir, Mersin və Bursada. Çox zaman ifaçılıq sənətkarlığı kursları zamanı. Belə kurslar



ABŞ, Argentina və Yaponiyada da keçirilir və orada mütləq gerək ifa edəsən. Mən də proqramlamlı çıxış edirəm.

T. M.: Yaxşı, bəs bəstəkar kimi Azərbaycanda çox yaratmısınız, yaxud Türkiyədə?

F. H.: Saymamışam, demək çətindir. Azərbaycanda musiqi yaratmaq asan idi. Mən skripka ifaçılığı ilə yanaşı hələ Moskvada bəstəkarlıq sinfində oxuyurdum. Bakıya qayıtdıqdan sonra Qara Qarayevin sinfində bir daha bəstəkarlıq kursunu daha yüksək səviyyədə kecdim. Əsərlərim konsertlərə ayaq açdı, bəstəkarlar itifaqına üzv oldum.

T. M.: Bəli, bizim yaratdığımız «Azərbaycan bəstəkarlar ittifaqı» INTERNET saytında Sizin səhifəniz də var ...

F. H.: Doğrudanmı?... Sizə minnətdaram. «Qara Qarayev» saytında adınız olmalıdır.

T. M.: Fərəhəng, öz beynəlxalq yaradıcılıq əlaqələrinizdən danışın. Deyirlər ki, Yaponiyada hörmətiniz var və getdikcə artı ...

F. H.: 1991-ci ildə UNESCO və Yaponiyada «Asaxi» televiziyanın keçirdiyi müsabiqəyə əsərtəqdım etmişdim. «Zamana səyahət» adlanan 5 böülümlü simfonik orkestr üçün konsert kimi də yozula bilər. Lap öncədən təqdim olunmuş 278 əsərdən 10-u seçilmişdi ki, onlar arasında mənimkinin də adı var idi. Mən Yaponiyadan məktub aldım. Məktubda deyilirdi ki, eger əsərim II turda nəzərdə tutułan «beşliyə» düşsə, mən mükafatlanacağam və ölkənin qonağı sayılırəm. Mən Yaponiyaya gəldim, II turdan sonra qalıbler sırasına düşdüm. Daha doğrusu, II yerə çıxdım, I yeri isə 2 yapon bəstəkarı bölüşdürüdü.

T. M.: Əsərin məzmunu haqqında nə deyə bilərsiniz?

F. H.: Müsabiqənin mövzü başlığı «Böyük ipək yolu» və onun tarixi ilə bağlı idi. Bildiğiniz kimi, «Böyük ipək yolu» Adriatika sahilindən Yaponiyanın Naqasaki limanına dək uzanırdı. Əsərimin her bölümünün başlığı variydi: «Deşt-i-Qıpçaq», «Savaş», «Böyük səfirlək» (Rum qeyserinin Türk xaqanlığına göndərdiyi səfirlək nəzərdə tutulur) və i.a.

T. M.: Əsərin içquruluşunu hansı tipə aid etmək olar?

F. H.: Simfonik süita tipinə. Hər bir bölüm ayrı-ayrılda ifa oluna bilər. Dil-üslubda impressionist boyalara üstünlük vermişəm. Daha sonralar yaponlar mənə opera yazmayı təklif etdilər. Tanınmış yapon yazılışı Xatsuraqava Xosyunun romanı əsasında hazır libretto aldim və işe başladım. Burada bir yapon gəmi kapitanının başına gələn gerçək ehvalatdan söhbət gedir. Kapitanın gəmisi Aleut adaları yaxınlığında firtinaya düşür və batır. Onun özünü rus dənizçiləri xilas edirlər, Oxotska gətirirlər. Sonra kapitan İrkutska, oradan isə Peterburqa gəlir, II. Yekaterina ilə görüşür və vətəninə qayıtmaga icazə alır. O dövrə isə Yaponiya bağlı ölkə idi. Kapitanı ömürlük həbsə salırlar və o, intihar edir.

Musiqi materialına gəldikdə, mənə çoxlu videokassetlər və audiokassetlər verilmişdi ki, yapon incəsənetinin bütün kəsimləri, - «qaqaku», No teatri, milli musiqi alətləri ifaçılığı və i.a. burada temsil olunmuşdalar. Rus musiqisindən, rusların dəsti-xəttindən də faydalananmışam. Nəhayət, Azərbaycan musiqisinin eks-sədaları da eşidilir. Məsələn, II Yekaterinanın ariyası rus, italyan və Azərbaycan musiqi materialından quraşdırılıb. Və hamı hamımiqla, məni tanımadan belə, dinlədikdə, əsərin Azərbaycanlı bəstəkar tərəfində yazıldığını öne çəkirler.

Bundan başqa, bir əsərim solistlər, xor və orkestr üçün oratoriyyadır. Başlığı da beledir: «Qoy dünyada sülh olsun» («Mem pis»). Bu əsərdə ingilis şairlərinin şerləri ilə yanaşı, ayrı-ayrı dillerdə sülh duası oxunur. Həmin əsərə görə mən BMT-nin xüsusi mükafatını almışam. Lakin yalnız partiturasına görə, cünti əsərin ifası çox böyük pul məbləği tələb edir, orkestr, xor və solistlər heyəti çox genişdir, hətta elektronika da var ...

T. M.: Bəs elektron musiqiyə necə baxırsınız?

F. H.: Doğrusunu desək, bir az saymaz yana. Mən süni effektlərdən uzağam, həmin elektronika akustik effektlər üçün, bir duanın 80 dildə səslənməsi üçün lazım idi. Lakin necəsinin mənə dəxli yoxdur, bu mühəndislərin işidir. Əsər hələlik ifa olunmayıb.

T. M.: Yaxşı, qayıdaq yapon operaniza. Hansı dil-də operanız ifa olunub?

F. H.: Yapon və rus dillərində ikidilli operadır.

T. M.: Bəs axı bu iki dil musiqili frazeologiya baxımdan köklü sürətdə fərqlənir və yapon dilini, mətni bilmirdiniz?

F. H.: Burada da çıxış yolu tapıldı. Yaponlar təklif etdilər ki, musiqini öncədən yazım, mətni isə sonra onların özü uyğunlaşdıracaqlar. Belə də etdik. Əlbəttə, yapon dilinin melodiklik dərəcəsi rus dilindən daha yüksəkdir.

T. M.: Belə operayapamatmaya, yəqin ki, ilk dəfədir ki, rast gəlirik. İndiyədək buna bənzəri haqqında eşitməmişik. Bununla yanaşı, yegane çıxış yoludur ... Daha hansı əsərlər yazmışınız?

F. H.: Yaponiyada olarkən yapon solistin sıfarişi ilə A.S. Puşkinin sözlərinə, - yaponcaya tərcüməsinə 4 romans bəstələdim. Lakin müğənni mənə dil çevrəsin-də kömək etdiyindən, həmin iş daha asanlıqla ölüsdü.

Sonra səs və simli kvartet üçün «Stabat mater» və latin dilində daha bir əsər yazdım və hər ikisi İsvəçrədə ifa olundu. Nəhayət, Paraqvay musiqisi əsasında «Quarani kapriçciosu» əsərim də UNESCO-nun mükafatına layiq görünlüb. Mənə lap öncədən əsərin ritmi tapşırılmışdı. Musiqini yazımaqda sərbəstdim. Sonralar sıfarişçilər və münsiflər məni Latin Amerikası bəstəkarı kimi təqdim edirdilər. Üslubca musiqi Vila-Lobos və Çavesi xatırladır. Nə isə, dedilər ki, «sən azərbaycanlı olsan da, Paraqvayın milli bəstəkarısan».

T. M.: Bəlkə «BMT-nin bəstəkarısan» demek daha yaxşı olar?

F. H.: Mən Azərbaycan bəstəkarıyam, lakin peşəkar bəstəkar hər bir üslubda musiqi yazmalıdır.

T. M.: Bəs gələcəkdə səndən hansı «qocaqlıqlar» gözləyək?

F. H.: «Quarani kapriçciosu» noyabrda Asunsyon və Buyenos-Ayresdə ifa olunacaq. İspaniyada kamerra əsərlərim ifa olunmalıdır. Və mən artıq Türkiye üçün balet yazıram. Librettosu Antoni və Kleopatra zamanlarına aparır.

T. M.: Fərhəng, hər halda hansısa üslub Sizin yaradıcılığınızda digərlərindən üstün olmalıdır?

F. H.: Xeyr, əsil bəstəkar üçün üslub qadağası qoyula bilməz. Musiqi mədəniyyəti səviyyəsi peşəkaplığın özüldür. Mən həmişə keyfiyyətli, yüksək arzu və məqsədlərə xidmət edən əsərlər yazmağa çalışıram. Sorusanda isə deyirəm ki, «mən mühafizəkaram».

Ümumiyyətlə, bir söz demək istərdim. Bizim «müəsir bəstəkarlarımız» yaxud «avanqardçılar» özlərini elə qələmə verirlər ki, guya musiqi sənətinin vuran nəbzi onlardır. Əsində onların yaratdıqları çox da tutumlu olmayan zallar üçündür. Hər bir ölkədə hətta 2-ci ifa soyuqluqla qarşılıdır. Bəşəriyyət hay-küydən yorulub, insantara insan hərərətli musiqi lazımdır. Bu baxımdan mən mühafizəkaram. İstəyirəm ki, əsərlərim dinləyicinin qəlbine yol tapsın. Bunun üçünsə bəstəkarın yaradıcılığında dar dünyagörüşə, mövhumatlılığı, coxsayılı «izmlərə» yer olmamalıdır. İncəsənəti qanadlandıran ilhamdır, bunu özüme də, digər bəstəkarlara da ürəkdən arzulayıram. Azərbaycanlı da, amerikalı da insanı və bir insan kimi musiqi dinləmək istəyir. Artıq dünya köklü şəkildə dəyişib, cərəyan anlayışı keçmişin qalığına əvridib.

«Musiqi Duyası» curnalı redaksiyasının qonaqlarından biri, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, violaçı Çingiz Məmmədov hazırda Meksikada yaşayır və işləyir. Biz onu, uzun zamandır ki, görmürük, eşitmırıq və dirləmırıq. Məhz bu səbəbdən onu dəvət etdik ki, özü haqqında, musiqiçi fəaliyyəti haqqında söhbət açısn.

Tariyel Məmmədov: Çingiz, Sizin son dövrünüz hansı şəraitdə keçir?

Çingiz Məmmədov: 1990-ci ilin sentyabrından mən Meksikadayam. Mexiko şəhərinin 20 milyon əhalisi var, onun mərkəzi Toluka şəhərinin 2 milyon. Toluka şəhəri isə simfonik orkestrində violalar qrupunun konsertmeysteriyəm. Toluka şəhəri ölkənin paytaxtı Mexi-

kodan 50 kilometr aralı yerləşir. Orkestrimiz ölkədə çox sayımlı kollektivdir, 95 nəfərlik heyəti var. Demək olar ki, Meksikanın 1-ci orkestriyik. Heyətdə keçmiş SSRİ-dən 15 musiqiçi çalışır. Moskva və Kiyevdən ən yaxşı musiqiçilər. Mən hələ də violalara rəhbərlik edirəm. Doğrudur, məni tanıdıqdan sonra kamerası ansamları və solo konsertlərə də dəvət edirlər. Bədii rəhbərimiz maestro Enrike Battiskembeldir.

T. M.: Çoxlu konsert verirsiniz?

Ç. M.: Orkestrlə həftədə 2 dəfə. Cümə günü Toluka və bazar günü paytaxt Mexikoda, özü də Mexikonun ən məşhur teatrında. Konsertlərimiz 2 saat çəkir, proqramlarımız olduqca zəngindir. Bütün üslublarda əsərlər ifa olunurlar, hətta ən müasir üslublarda.

Düzünü desək, dirijorumuz orkestr musiqiçilərinin solo çalğısına, yeni kenarda çıxışlarına imkan verməməyə çalışır. Buna baxmayaraq neçə dəfə solo çalmışam. Bizim orkestrlə dünyanın ən adlı-sanlı musiqiçiləri çıxış edirlər, o cümlədən Korsakova və İvan Monigetti. Demek olar ki, hər həftə tanınmış solistlər dəvət alıb, bizi məşq və çıxış edirlər.

T. M.: Deməli, ancaq orkestrlə işləyirsiniz?

Ç. M.: Xeyr, artıq yarım ildir ki, dərs verirəm, özü də təkcə viola üzrə yox, həm də violino yaxud skripka üzrə. Məndən önce konservatoriyada Pyotr Vodopyanov kimi tanınmış violaçı dərs deyirdi. Mexikodan gelib gedirdi. Sonra nəse alınmadı və məni dəvət etdi. 16 tələbəm var, amma zəifdilər, çünki lap başlanğıcdan gərək əsasını düzgün qoysan.

T. M.: Meksikada musiqi təhsili haqqında nə deyə bilərsən?

Ç. M.: Mənim dərs dediyim konservatoriyada aylıq təhsil haqqı 10 dollardır. Baha deyil, lakin səviyyə və tələblər şərtidir. Zəif yaxud təhsilə davam etmək istəməyənlər çıxıb gedə bilərlər. Binamız da yiğcamdır, çəmi 50 müəllim işləyir.

T. M.: Meksika bəstəkarları haqqında məlumat ver-səydi, pis olmazdi.

Ç. M.: Requeltas çox məşhur bəstəkardır, hələ 30

il önce zamanla səslesən əsərlər yaradıb. Ponse fransız olsa da, meksikalılaşmış bəstəkardır. Ximenes də yaxşı bəstəkardır. Meksikada bəstəkarların hörməti cəxdur, dinnəz-söyləməz ifa edirlər.

T. M.: Folklor da ki, yüksək səviyyədə ...

Ç. M.: Folklor Meksikada çoxçalarlıdır. Quzey Meksika ilə Güney Meksika folklorları arasında böyük fərqlər var. Ansamlar da kefin istəyən heyətlərdə, özü də çoxsayılıdır.

T. M.: Azərbaycanla musiqi əlaqələri qurmaq fikirləri yoxdur ki?

Ç. M.: Meksikalılar özgə mədəniyyətlərə böyük hörmət və maraqla yanaşırlar. Və maliyyə baxımından çətinlikləri yoxdur. Lakin əlaqələr ikitərəfli olmalıdır. Əger onlar Azərbaycandan hansısa musiqiçini dəvət etsələr, ona böyük qonorar verəcəklər, - haradasa 5 min dollar və daha artıq, gediş-geliş və qalmaq haqqı da öz yerində. Lakin Azərbaycan onların, məsələn, dirijorunu hemin səviyyədə qəbul etməz.

Mən öz tərifimdən bizim bəstəkarlarımızın yayılmışlarında bacardığımı əsirgəmirəm. Q. Qarayevin əsərlərindən ibaret konsert vermişəm. Əlbəttə ki, konservatoriyada. Hazırda A. Məlikov və X. Mirzəzadənin əsərlərini səsləndirməyə hazırlaşırıram. Digər bəstəkarları da ifa edəcəyəm. Təki, ömür imkanı versin.

Nəhayət, Meksikada yaşayıb-işləyən digər bir həmyerlimiz Spartak Babayevdir. Sözü ona veririk.

Spartak Babayev: Mən çox şadam ki, Vətənimdə musiqişunas jurnal çap olunur. Heç də dünya ölkələrinin çoxusunda belə nəşrlərə rast gəlinmir. Əlbəttə, mən çox təəssüf edirəm ki, Azərbaycanda yaşamıram, bu məni son zamanlar olduqca ağırdır. Bizi yalnız dolanacaq dərdi ölkəmizdən didərgin salıb.

Mən, daha doğrusu biz, 1993-cü ildən Meksikada yarışırıq.

Tariyel Məmmədov: Biz dedikdə, kim i nəzərdə tutursunuz?

Spartak Babayev: Həyat yoldaşım Liliya Perşina da mənim kimi, Bakı konservatoriyasını bitirib. Mən də, yoldaşım da, hətta qızımız da skripkaçıyıq.

Sözün qızası, 1993-cü ildə biz Moskvadan Bakıya gəlmiş meksikalı dirijorun yoxlama imtahanından keçdi. 1993-cü ildən sonra dəvət alıq. İlk önce Meksikanın Keretaro ştatının eyniadlı şəhərində işə başladıq. Bir ildən sonra mən artıq simfonik orkestrdə skripkaçılarının konsertmeysteri təyin olundum. Mən Keretaroda ikinci müsabiqədən keçməli oldum. Ve keçdim də.

Onu da deməliyəm ki, mən Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrində de 1992-1993-cü illərdə konsertmeystr işləmişəm və A. Zeynalı adına Bakı musiqi texnikumunda skripka sinfinə rəhbərlik etmişəm. Bütün bunlar mənə sonralar çox gərkli oldu.

T. M.: Bəs daha sonra?

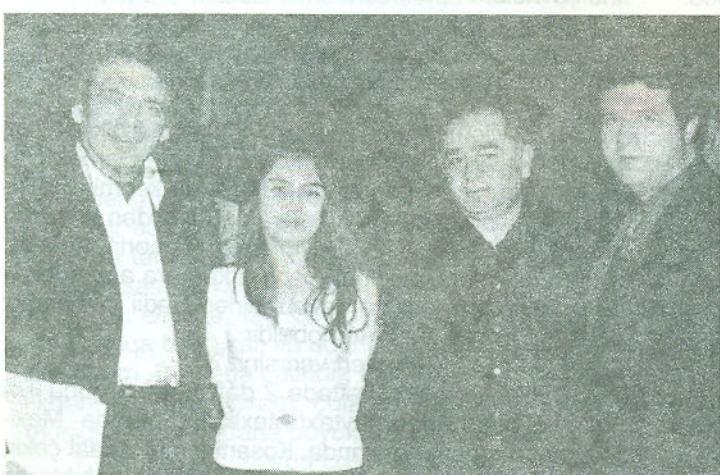
S. B.: 1997-ci ildə məni Mexiko ştatına dəvət etdi. Və burada da biz Azərbaycan musiqiçiləri aparıcı mütəxəssis kimi özümüzü göstərdik. Çingiz Məmmədov bir az təvazökarlıq etdi. Mexiko ştatının simfonik orkestri Meksikada ən aparıcı kollektivlərdən bir yox, mən deyərdim, Latin Amerikasının ən güclü, ən birinci simfonik orkestridir.

T. M.: Bunu deməyə nə əsas verir?

S. B.: Birincisi, hər həftə orkestrimiz yeni programla çıxış edir. İkincisi, lazımlı gəldikdə, - məsələn Q. Malerin yaxud R. Strausun əsərlərini ifa etdi. - 120-25-nəfərlik heyət çıxış edə bilir. Yəni, əlavə musiqiçilər dəvət etməyə maliyyə imkanları var. Nəhayət, xarici ölkələrdən ən tanınmış musiqiçiləri – solistləri dəvət edir. Belə gərgin rejimdə işləyən simfonik orkestri, çətin ki, taparsan. Hətta SSRİ-də BSO onunla bir cərgədə duruş gətirə biləzdə.

T. M.: Bəs dolanışq necədir?

S. B.: Əlbəttə, tekçə dövlətə bel bağlayan orkestr belə göstəricilərlə öyüne bilməz. Mexiko ştatı



Zaxar Bron, Nana Babayeva, Spartak Babayev,
Sercio Şvars (SSA)

orkestrinin çox sayımlı sponsorları var: «Koka-kola», «Folksvagen», «Kraysler», «Bayern» və digər şirkətlər. Məhz onların yardımı sayəsində orkestrdə orta əmək haqqı 1200 dollardır. Əslində əmək haqqının 2/3-ni onlar verir, solistləri dəvət edir, qastrollara ayrıca pul ayınırlar. Hələ üstəlik həvəsləndirici mükafatlar da olur.

T. M.: Deməli, yalnız orkestrdə işləyirsiniz?

S. B.: Xeyr, solo konsertlər də veririk, mən trio və kvartetlərdə də iştirak edirəm. Qızım da çıxış edir.

T. M.: Bəs Çingiz kimi müəllimlik edirsinizmi?

S. B.: Xeyr, hamisini çatdırmaq olmur. Yoruluram.

Orkestr vaxtımi çox alır, biz özümüz də ayrı-ayrılıqda və qruplarla meşq edirik.

T. M.: Azərbaycanla daim əlaqəniz varmı?

S. B.: Azərbaycanla əlaqələrim həmyerilərimdir. Mexiko və başqa şəhərlərdə alımlarımız işləyir. Onlarla görüşürəm. ABŞ-da səfirimiz Hafiz Paşayev həm də bizim ölkənin Meksikadakı səfəridir. O da bizi nəzarətə götürüb. Bəzərə görüşürük də.

Sonda deməliyəm ki, gediş-gelişin bahalığına baxmayaraq, mən hər il yayı Azərbaycanda keçirirəm. Çünkü başqa cür alınmir. Biz çox darixinq.

Ən nəhayət, bizim sonuncu müşahibimiz gənc skripkaçı, öncəki qonağımız Spartak Babayevin qızı Nənatadır.

Tariel Məmmədov: Nana, Siz konservatoriyanı nə zaman bitirmisiniz?

Nana Babayeva: Hələ bitirməmişəm, Meksikada Toluka konservatoriyasında təhsil alıram. Müəllimim haqqında söhbət gedən simfonik orkestrin konsertmeysteridir. Dərslər, əlbəttə ki, ispan dilində aparılır.

T. M.: Eşitdiyimizə görə, beynalxalq müsabiqə laureati olmuşunuz. Bu haqda nə deyə bilərsiniz?

N. B.: İştirak etdiyim müsabiqə 4-cü dəfədir ki, keçirilir. Dahi skripkaçı Henrix Şerinqin adını daşıyır ki, XX yüzillikdə onun adı Y. Xeyfets, D. Oystrax kimi skripkaçılarla bir sıradadır. Şerinq Polşada anadan olsa da, Meksika vətəndaşı olmuş, orada və Fransada yaşımışdır. 10-a yaxın dil də bilirmiş.

Müsabiqə hər iki ildən bir keçirilir və 1 həftə davam edir. Arasıkəsilmədən. Bu dəfəki qalib 15 yaşlı ispaniyalı qız Letisiya Munyos oldu. Onunla 1-ci yeri Moldaviyadan Patrisiya Kopaçinska adlı qız bölgündürdü. 2-ci yeri Venesuelalı bir oğlan götürdü ki, o da Paris konservatoriyanın yetirməsidir. 3-ci yer heç kimə verilmədi. 4-cü yeri isə mən götürdüm. 5-6-ci yerler də varyidi və daha bir neçə mükafat nəzərdə tutulmuşdu.

T. M.: Çıxış programınız çətin idimi?

N. B.: Müsabiqə 4 turda keçirildi: I tur – İzainin sonatası və N. Paqaninin kaprislərindən biri; II tur – Motsartin konsertlərindən birinin hansısa hissəsi, Şerinqin etüdü və şıdrığı bir pyes; III tur – Beethovenin VII sonatasından münsiflərin arzusu ilə hansısa bir hissə və I. S. Baxın Çakonası və IV turda – orkestrle hansı-

sa konsert.

T. M.: Konservatoriyyada hansı fənnlər hansı səviyyədə keçirilir?

N. B.: Müsiqinin tarixi, harmoniya, solfecio və bir sıra digər fənnlər. Əlbəttə, atam istərdi ki, mən Bakı konservatoriyasında təhsil alım və daha sonra tanınmış müəllimlərdən məsləhətlər alım. Lakin alınmir.

T. M.: Yaxşı, bəs gələcək planlarınız nədir?

N. B.: Toluka konservatoriyasında tanınmış müəllim və müsiqicilər az deyil. Lap elə Rusiyanın özündən. Hələlik Zaxar Bronnla tanış olmuşuq. Müsabiqənin gedisində o məni dirlədi və bəyəndi. Yeri gəlmışkən, deməliyəm ki, məni ABŞ-a, Mayamiyə də dəvət ediblər.

Zaxar Bronn vaxtı Novosibirskdə dərs verirmiş və bir sıra tanınmış skripkaçı yetişdirib. Hazırda çox dəyərləndirilən pedaqoqlardan biri sayılır. Özü Almaniyada yaşayır və atamla məni Almaniyaya dəvət edib. Z. Bronn ən sayımlı müsabiqələrin münsiflər heyətinin üzvüdür. Lakin mən konservatoriyanı bitirməliyəm və bunun üçün belkə de orkestrdən getməli olacağam.

T. M.: Yaxın gələcəkdə çıxışınız gözlənilirmi?

N. B.: Bəli, oktyabrda musiqi festivalı keçirilecek və orada iştirak etmək fikrindəyəm. G. Venyavskinin «Sker-tso-tarantella», Paqanının bir neçə kaprısı və İzainin 2Nö-li sonatasını solo konsertində ifa edəcəyəm. İlk sonunadək bu qədər. Orkestrdə isə işimi hələlik davam etdirirəm.

T. M.: Sizə uğurlar dileyirik.

N. B.: Çox soğ olun.

Materialları hazırladı: Tariel MƏMMƏDOV

MUZEYLƏRDƏ...

Dahi bəstəkarımız, Azərbaycan peşəkar müsiqisinin banisi, pedaqoq və ictimai xadim Üzeyir bəy Hacıbəyovun ad günü – 18 sentyabr her il bu insan-pərvər və həyatsever şəxsin ulu ruhuna böyük hörmət əlaməti olaraq lazımlı səviyyədə, müxtəlif idarə və təşkilatlarda, mədəniyyət ocaqlarında qeyd olunur.

Bu il, sentyabrın 17-de dahi bəstəkarın anadan olmasının 116-ci il dönümünə onun ev-muzeyinin

kollektivi böyük məhəbbət və həvəslə hazırlanmışdı. Böyük şairimiz, Üzeyir bəyin yaxın dostu Səməd Vurğunun ölməz bəstəkara həsr etdiyi şerdən götürülmüş "Şöhrət tapdı adınlı bizim ana yurdumuz" misraları ilə adlandırılmış tədbirdə Üzeyir bəyin vaxtı tələbələri olmuş, onun dəyerli məsləhətləri ilə sənət aləminə gəlmiş Məmməd Cavadov, Şəfiq Axundova və Ruqiyə Rzayeva, Azərbaycan Opera sənətinin ən gözəl Leyli və Əslilərindən olan

Gülkar Hesənova, uzun illər Opera və Balet teatrında müşayiətçi-tarzən olmuş Ələkrəm Hüseynov, Azərbaycan rəqsinin ustası Əminə Dilbazi, Şuşa şəhər Mədəniyyət idarəsinin müdürü Zahid Abasov, Yasamal rayonu İcra Həkimiyyəti başçısının müavini Şahin Məmmədov, Üzeyir bəy Hacıbəyovun adını daşıyan Bakı Musiqi Akademiyasının xalq çalğı alətləri kafedrasının müdürü, professor Ramiz Quliyev, qocaman jurnalist Ənver Quliyev, bəstəkar-musiqişunas Nərgiz Şəfiyeva, KIV-in nümayəndələri və dahi bəstəkarın qohumları iştirak edirdilər. Ev yiyəsi adından qonaqları salamlayan ev-muzeyinin direktoru Səadət Qarabağlı Üzeyir bəy Hacıbəyovun həyat və yaradıcılıq yoluna geniş nəzər salaraq, dahi sənətkarın olməz əsərlərə Azərbaycanın musiqi mədəniyyətini dünyada tanıtdırdığını vurguladı. Sonra isə dahi sənətkar və onun coxşaxəli yaradıcılığı haqqında daha etraflı danışmaq üçün sözü qonaqlara verdi.

Üzeyir bəy Hacıbəyovun xeyirxahlığından, insan-pərvəliliyindən, dahi liyindən və başqa bu kimi yüksək insani keyfiyyətlərindən böyük şövqə xatirələr söyləyən tədbir iştirakçıları sanki məclisə saflıq mənəvi təmizlik, ruh yüksəkliyi ab-havası gətirmişdilər. Məclisi bəzəyən Üzeyir musiqisi də ləp yerine düşməndü: Gülxar xanım Ələkrəm Hüseynovun müşayiəti ilə "Leyli və Məcnun" operasından parçalar oxudu: vokalçılardan Bülbül adına Beynəlxalq müsabiqəsinin laureati Həsən Enami dahi bəstəkarın "Koroğlu" operasından Koroğlunun az ifa olunan ariyasını yüksək ustalıqla ifa etdi, sonra isə Musiqi Akademiyasının tələbəsi Nürşən Məmmədov "Arşın mal alan" operettasından Əsgərin ariyasını oxudu. Tədbirdə həmçinin muzeyin gənc əməkdaşlarının ifasında Üzeyir bəyə həsr olunmuş bir neçə şer səsləndi. Sonra isə, Üzeyir bəyin xalası oğlu, onun əsərlərində bir çox qadın rollarının mahir ifaçısı Əhməd Ağdamşkinin oğlu, professor Telman Ağdamski çıxış edərək, Üzeyir bəy barədə xatirələrini danişdi və qohumları adından tədbirə toplaşanlara öz minnətdarlığını bildirdi.

Muzeyin otaqlarından birində başlanan tədbir daha sonra muzeyin həyətində səliqə ilə qurulmuş çay süfrəsi arxasında davam etdirildi.

Cox təqdirəlayıq və fərəhli haldır ki, dahi bəstəkarın yaradıcılığı gənc nəsil tərəfindən da lazımlıca mənimşənilir, onun xatirəsi yad edilir. Belə tədbirlər dən, sentyabrın 18-də, Üzeyir bəy Hacıbəyovun anadan olmasının 116-ci ildönümünə həsr olunmuş və bəstəkarın ev-muzeyinin əməkdaşlarının da iştirak etdiyi – Əbilov adına Mədəniyyət Mərkəzində və Nərimanov rayonunda yerləşən Uşaq Yaradıcılığı Mərkəzində keçirilən tədbiri xüsusi qeyd etmek lazımdır. Hər iki tədbirin iştirakçıları məktəb yaşılı uşaqlar idi və hər iki tədbirdə dahi bəstəkarın opera və operettalarından nümunələr məhz uşaqların ifasında böyük həvəslə səsləndi.

Dahi bəstəkarın ad günü Üzeyir bəy Hacıbəyovun ev-muzeyinin əməkdaşlarının iştirakı ilə Sərhəd Qoşunlarının herbi hissəsində də çox geniş qeyd olundu. Azərbaycan ordusunun Sərhəd qoşunları

zabiti Cəbrayıł Əliyev giriş sözü ilə çıxış edərək, Üzeyir bəy Hacıbəyovun Azərbaycan mədəniyyəti tarixindəki yerindən söhbət açdı. Teatr muzeyinin əməkdaşı dahi bəstəkarın həyat və yaradıcılığı barədə toplaşanlara bir daha məlumat verdi. Dünya azərbaycanlı gənclərinin Beynəlxalq həmrəyliyi Cəmiyyətinin prezidenti Tofiq Əlizadə çıxış eləyərək Üzeyir bəyin əsərlərinin gənclərin hərbi vətənpərvərlik tərbiyəsində əsaslı yer tutduğunu vurguladı. Üzeyir bəy Hacıbəyov dahiliyindən söz açan şair Rizvan Əliyev bu dahi insanın həyatından birsər epizodları nəzərə çatdırıldı. Daha sonra Gənclər, İdman və Turizm Nazirliyinin əməkdaşı Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığına respublikanın sərhədlərindən uzaqlarda göstərilən marağın şahidi olduğundan söz açdı. Tədbirdə iştirak edən Üzeyir bəyin ev-muzeyinin direktoru Səadət Qarabağlı dahi bəstəkarın mənalı yaradıcılıq yolunun maraqlı səhifələrindən bəzilərin tədbir iştirakçıları üçün işıqlandırıldı. Tədbiri Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi məktəbi şagirdlərinin maraqlı konsert proqramı bəzədi.

Cox sevindirici hal bir də odur ki, Üzeyir bəyin doğum günü – Azərbaycanda musiqi günü respublikamızın bir çox şəhər və rayonlarında da qeyd olunmuşdur. Bəstəkar Musa Mirzəyevin yaxındakı köməkliyi ilə sentyabrın 18-də Lənkəranda yerli ifaçıların qüvvəsi ilə böyük bir tədbir keçirilmiş, Üzeyir bəyin əsərlərindən nümunələr ifa olunmuşdur.

Sentyabrın 17-de Bakıda, dahi bəstəkarın ev-muzeyində başlanan Azərbaycan Musiqi günü, ertesi günü səhərdən dahan etdirilmişdir. Belə ki, Azərbaycanın bir çox tanınmış elm və incəsənət xadimləri, Bakının Uşaq musiqi məktəblərinin kollektivləri, Üzeyir sənətini sevən sadə adamlar Fəxri Xiyabana gəlmiş, dahi Üzeyir bəy Hacıbəyovun, eləcə də Qara Qarayevin, Bülbülün, Fikrət Əmirovun, Niyazinin, Müslüm Maqomayevin, Rəşid Behbudovun məzarlarına gül dəstələri qoymuşlar.

Sonra bu böyük mərasim iştirakçıları Rüstəm Məstafayev adına İncəsənət Muzeyini həyətine gələrək, Şuşa şəhərindən gətirilmiş, erməni faşistlərinin vəhşiliklərinə məruz qalmış Natəvanın, Üzeyir bəy Hacıbəyovun, Bülbülün heykəlləri öününe tərçəklər qoymuşlar.

Üzeyir bəy Hacıbəyovun doğum günü münasibətilə keçirilən Milli Musiqi günü öz zirvəsinə Musiqi Akademiyası qarşısındaki böyük mərasimlə çatmışdır. Burada Mədəniyyət naziri Polad Bülbüloğlu, baş nazirin müavini xalq yazıçısı Elçin, Musiqi Akademiyasının rektoru, professor Fərhad Bədəlbəyli, Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi Vəsif Adıgözəlov maraqlı nitqə çıxış etmişlər.

Bəstəkar Vəsif Adıgözəlovun çox düzgün olaraq "Həmişə müasir səslenən müəllifi" adlandırdığı Üzeyir bəy Hacıbəyovun əsərlərindən nümunələr bu böyük mərasimə yüksək pafos və təntənə bəxş etmişdir.

Raziya ƏLİYEVƏ

* * *

31 iyul 2001-ci il tarixdə Çin Xalq Respublikasının fövqəladə və selahiyətli səfiri Can Qo Syan 12 ədəd Çin milli musiqi alətini Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyinə hədiyyə etmişdir.

Muzein rəhbərliyi öz kolleksiyasını dünya xalqlarının musiqi alətləri ilə zənginləşdirməyi qərara almışdır və bu məqsədlə də Alla Bayramova bir neçə dövlətin səfirliklərinə müraciət edərək, heç olmazsa, hər hansı bir musiqi alətinin muzeyin gələcək ekspozisiyasında nümayiş etdirilmesi üçün verilməsinə ümüb bəslədiyini söyləmişdi. Müraciətə ilk qoşulan isə Çin Xalq Respublikasının səfirliyi oldu. Səfirlilik, demək olar ki, muzeyə bir sıra musiqi alətlərini hədiyyə etmişdir.

Təqdim olunma mərasimində muzeyin direktoru Alla xanım Bayramova qeyd etdi ki, muzeyin həyatında bu ilk hadisədir ki, xaricdən bizi musiqi aləti hədiyyə olunur.

Kolleksiyaya daxildir:

kamanlı-simli alətlər: «Er xu», «Qauxu», «Cun Xu»; nəfəslü alətlər: tütek «Xuan Şen», fleyta «Syaao»;

üfüqü fleyta «Syaao», bambukdan fleyta;

simli zərb aləti: «Simbal»;

simli-dartımlı alət: «Piba», lyutnya.

Çinin səfiri Can Qo Syanın söylədiyinə görə onun vətənində ən populyar musiqi aləti «Piba»dır.

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət naziri cənab Polad Bülbüloğlu bu təqdimatı bizim dövlətin muzey tarixində ən vacib və əhəmiyyətli bir hadisə kimi qiymətləndirmiştir. Nazir Çin və Azərbaycan arasında bu six mədəni əməkdaşlıq üçün səfire öz dərin təşəkkürünü bildirmiş və Azərbaycan milli musiqi alətlərini hədiyyə edəcəyini söz vermişdir.

Təqdimat mərasimində muzeyin Qədim musiqi alətləri ansamblı qonaqlar qarşısında çıxış etmiş, ansamblın solisti N. Hüseynovanın ifasında Azərbaycan xalq mahnıları səslənmişdir.

Görüşdə iştirak edən Prezident təqaüdçüsü C. Musayeva skripkada Q. Qarayevin «Yeddi gözəl» balətindən Çin gözəlinin rəqsini ifa etmişdir.

T. MİRZƏYEVA

* * *

Bu yaxınlarda Respublikanın qaynar musiqi ocaqlarından birində – Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində aşiq-sazbənd Qəzənfərin yaradıcılığı və herbiçi şaire Məleykə Səmanın "Sazbənd Qəzənfərin sazsöz dünyası" adlı kitabının təqdimetmə mərasimi keçirilmişdir. Tədbir Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi ilə Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin birgə təşəbbüsü sayəsində təşkil edilmişdir. Musiqi məclisində Azərbaycanın bir çox bölgəlerinin el sənətkarları iştirak etmişlər. Bu sənətkarlar öz ifalarında adət-ənənələrimizi, xalqımızın sevinc və kədərini tərənnüm edir, daima el arasında olurlar. Bu tamamilə təbii və qanuna uyğundur. Çünkü, aşiq sənəti Azərbaycan xalq yaradıcılığının ən qədim və geniş yayılmış qollarından biridir. Aşıq yaradıcılığı öz kökləri ilə xalqın hayatı, məişəti, onun arzu və istəkləri ilə six bağlıdır. Məhz buna istinad edərək Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi ulu tariximizi yaşıdan sənətə və sənəçilərə mütəmadi müraciət edir, rəngarəng tədbirlər keçirir. Bu yaxınlarda muzeyin Xalq çalğı alətləri sərgisində görkəmli saz-söz üstası aşiq Hüseyin Saracının xatirəsinə həsr olunmuş tədbir keçirilmiş, el sənətimiz bütün çalarları ilə açıqlanmışdır. Eyni zamanda muzey vaxtaşırı olaraq Tovuzda fəaliyyət göstərən Aşıq Hüseyin Bozalqanlı adına Aşıq Sənəti muzeyinə də metodiki köməklik göstərir.

Sazbənd Qəzənfərin anadan olmasının 50 illiyinə həsr olunmuş ədəbi musiqili gecəni giriş sözü ilə muzeyin şöbə müdürü Hicran Sadıqzadə açdı. O, ulu aşiq sənətinin qədim tarixindən, muzeyin bu sənətin təbliğini sayəsində gördüyü işlərdən, keçirdiyi müxtəlif tədbirlərdən danişaraq gecəni aparmaq üçün sözü saz-söz vurğunu, Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının üzvü, tanınmış rəssam Qafar Sarıvəlli vəzifəsini verdi. Q. Sarıvəlli Qəzənfərin keçdiyi çətin, lakin şərəfli yaradıcılıq yolundan,

onun uğurlarından, şairlik və müəllimlik fəaliyyatindən geniş səhbat açdı. Tədbirdə professor Mürsəl Həkimov, şair-publisist Knyaz Aslan, folklorşunas professor Vaqif Paşayev, şair Cəfər Şiniqli, jurnalist Fəridə Ləman və Respublikanın digər tanınmış şəxsləri iştirak edirdilər. Onlar Qəzənfərin yaradıcılığı haqqında ürek sözlərini söyləyərək, qədim aşiq sənətini qoruyub yaşatmaq yolunda ona uğurlar arzuladılar. Eyni zamanda ustad sazbəndin düzəltdiyi sazların həm estetik gözəlliyyə, həm də aydın, ürəyə yatımlı, incə səs tembrine malik olduğunu qeyd etdilər. Gecədə şairə Məleykə Səmanın yenice çapdan çıxmış "Sazbənd Qəzənfərin saz-söz dünyası" adlı kitabı ilə tanışlıq daha bir əlamətdar hadisə kimi qarşılındı. Kitaba sazbənd Qəzənfərin şerlərindən nümunələr, eləcə də ona həsr olunmuş məqalə və şerlər daxil edilmişdir. Gecədə çıxış edən Məleykə Səma Qəzənfərin yaradıcılığından geniş səhbat açaraq, onun ulu aşiq sənətinin inkişafındaki xüsusi dəsti-xəttini qeyd etdi. Şairə ustad sazbənd Qəzənfərin gözəl bir insan, şair, müəllim, aşiq kimi keçdiyi zəngin yaradıcılıq yolundan danişaraq yazdığı "Sazbənd Qəzənfərin saz-söz dünyası" adlı kitabını geniş tamaşaçı auditoriyasının ixtiyarına verdi.

Həmin gün Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi qərinələrdən səzülüb gələn, qədim tariximizi yaşıdan sazin təkrarsız səsine qərq olunmuşdu. Muzey aşıqlardan Azər Fermayııl oğlunun, Tərmeyxan Sədi oğdunun, Telli Borçalının, Xanım Göycəlinin, Gülabı Xındı Məmməd oğlunun və bir çox digər aşıqların saz-söz meydanına çevrilmişdi. Qəzənfərin sazlı-sözlü dünyasının işığı bu ulu sənətdə kövrək addimlarını atan yeni nəsl nümayəndlərinin yolunu hələ uzun müddət işıqlandıracaqdır.

Hicran SADIQZADƏ
2002

Dünyasını dəyişənlərin xatırəsinə



Azerbaycan musiqi mədəniyyətinə ağır itki üz vermişdir. Görkəmli bəstəkar, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Məmməd Mehdi oğlu Quliyev 65 yaşında qəflətən vəfat etmişdir.

Məmməd Quliyev 1936-ci ildə Azərbaycanın Göyçay rayonunda anadan olmuşdur. 1958-ci ildə Bakı Musiqi Texnikumunu tar sinfi üzrə müvəffəqiyyətlə bitirərək Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına – zamañəmizin böyük bəstəkarı Q. Qarayevin sinfinə daxil olmuş və 1963-cü ildə tehsili uğurla başa vurmuşdur. Onun diplom işi kimi ilk iri həcmli əsəri olan 1-ci simfoniyası Dövlət İmtahan komissiyası tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş və bəstəkarın simfonik musiqi sahəsindəki gələcək nailiyyətlərini müəyyənleşdirmişdir. Məmməd Quliyevin yaradıcılıq yolunun başlanğıçı mədəniyyətimiz tarixində yenilikçi ab-havası ilə xüsusi yer tutan 60-ci illərə təsadüf etmişdir. Bəstəkarın müxtəlif illərdə yazdığı maraqlı, orijinal və yüksək bədiiyyi ilə seçilən əsərləri tezliklə nəinki respublikada, habelə onun hüdüdlerindən kənarda musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etmişdir. Bəstəkarın əsərləri Ümumittifaq müsabiqələrde, qurultay və plenumlarda həmişə uğurla səslənmiş Azərbaycan musiqisini layiqince təmsil etmişdir.

Məmməd Quliyev 7 simfoniyasının, «Aldanmış ulduzlar» operasının, instrumental konsertlərin, iri həsmli xor əsərlərinin, o cümlədən Fikrət Qocanın sözlərinə yazılmış «Dədə Qorqud diyarı» kantatasının, M. Füzulinin sözlərinə «Şəbihicran» lirik poemasının, çoxsaylı kamera-instrumental əsərlərin müəllifidir. Hansı janra müraciət edirse-etsin, bəstəkarın

bütün əsərlərində Azərbaycan xalqının keşməkeşli tarixi, qəhrəmanlıq səhifələri, ağrılı-acılı, sevincli günləri öz bariz əksini tapmışdır. Tarixi mövzularla yanaşı bəstəkar müasir dövrde baş verən hadisələrə də bir vətandaş kimi öz yaradıcılığında münasibet bildirmiş, qanlı Xocalı hadisələrinə həsr olunmuş Simfoniya-rekviyemi, «20 yanvar» şəhidlərinə həsr olunmuş Rekviyemi və digər əsərlərini bəstələmişdir. Xalq musiqisinin dərin bilicisi kimi öz yaradıcılığında daim minilliklə müasirliyin vəhdətinə can atan Məmməd Quliyev onların özünəməxsus üzvi sintezinə nail olmuşdur. Bəstəkarın hər yeni əsəri musiqisevərlərin böyük marağına səbəb olmuş, musiqişünaslarımızın maraqla tədqiq etdiyi əsərlər siyahısına daxil olmuşdur.

Məmməd Quliyev çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətini müəllimlik fəaliyyəti ilə üzvi şəkildə uzlaşdırıran həmkarlarımızdan idi. Uzun illər o, A. Zeynalı adına Bakı Musiqi Kollecində pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuş və gənc musiqiçi nəslinin yetişməsində elindən gələni əsirgəməmişdir.

Istedadlı bəstəkar, gözəl və təvazökar insan, yüksək təcrübəli müəllim, xalqımızın layiqli oğlu Məmməd Quliyevin əziz xatırəsi musiqisevərlərin, həmkarlarının və yetirmələrinin qəlbində daim yaşayacaqdır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı,

Bakı Musiqi Akademiyası,

Azərbaycan Milli Konservatoriyası,

Bakı Musiqi Kollecı

YERİ GÖRÜNƏCƏK ...

Vidadi Xəlilov

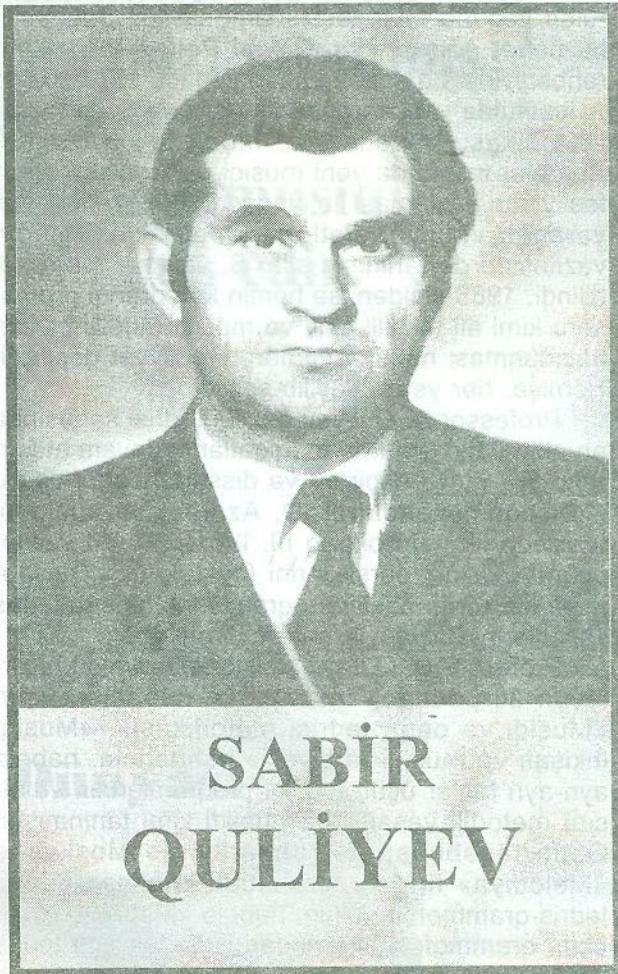
Görəsən gəlimli-gedimli, son ucu ölümlü dünyada dost itgisindən ağır nə var? Görəsən illərlə ünsiyyətdə olduğun, həyatın müxtəlif anlarında-şən-qəmli günlərində varlığını qəlbdən hiss etdiyin, varlığına sığındığın dostun ölüm xəbərini eşitməkdən dəhşətli nə ola bilər? Bəs bu amansız ölümün heç nəyi vecinə almayıaraq dost cərgəsini pozduğunu, bu cərgədən ən əziz dostumuzu apardığını görəndə necə?

Çətindir qardaş, 40 ildən çox bir müddətdə dostluq etdiyin, yaradıcılıq əlaqəsində olduğun, dadlı-duzlu səhbətlərini dinlədiyin dostunun ölüm xəbərini eşitmək və bu acı həqiqətlə barışmaq çox çətindir!

Respublikamızın musiqi-pedaqoji ictimaiyyətinin yaxşı tanıldığı pedaqoji elmlər doktoru, professor Sabir Dadaş oğlu Quliyev 3 aprel 1938-ci ildə dünyaya gəlmişdi ... 2 oktyabr 2001-ci ildə dünyadan köcdü. 63 il 6 ay yaşadı. Özünəməxsus insanı xüsusiyyətləri, şəxsi nümunəsilə hər yerde tanıdı, sevildi.

Professor Sabir Quliyevin nəinki doğma Azərbaycanda, həmçinin keçmiş SSRİ məkanında, ayrı-ayrı respublikalarda, xüsusilə Orta Asiya Respublikalarında yaxşı tanıyor, böyük hörmət və ehtiram göstərirdilər. Çünkü o, çox müqəddəs və şərəfli bir işlə-nəsillərin musiqi təriyəsində məşğul olur, bu sahənin tanınan-seçilən alımlarından sayılırdı.

Professor S. Quliyev gənc musiqiçi kadrlarına örnek ola biləcək həyat və yaradıcılığının 40 ilini balalarımızın, böyüməkdə olan nəslin musiqi-estetik təriyəsinə həsr etmişdir. Musiqi onun üçün hər şey-tükənməz mə'nəvi qida idi. Uşaqlıqdan, gənclik illərindən bu sənətə könül vermişdi. Ömrü əbədi olan Azərbaycan xalq musiqi nümunələrini və musiqi alətlərimizin «şahı» sayılan tarın sözsüz nəğmələrini dinləməkdən doymurdu. Buna görə də o hələ Azərbaycan Dövlət Universitetində təhsil alarkən 13 yanvar 1960-ci ildə Bakının Suraxanı rayonundakı 79 nömrəli orta ümumtəhsil məktəbində müəllim kimi fəaliyyətə başladı və sonra 208 nömrəli məktəbdə davam etdirdi. Həmin məktəbdə işləyən zaman zəngin bir laboratoriya-məktəblilərdən ibarət xalq çalğı alətləri orkestri yaratdı. Dahi bəstəkarımız Ü. Hacıbəyovun «Koroglu» operasının «Üvertüra»sını, «Leyli və Məcnun» operasından rəqsini, habelə rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının bir sıra əsərlərini repertuara daxil etdi. Məktəblilərdən ibarət xalq çalğı alətləri orkestrinin ifaçılıq məharəti çox keçmədi ki, böyük əks-səda verdi, sensasiyaya səbəb oldu.



**SABİR
QULİYEV**

Təcrübəli, novator musiqi müəlliminin bu uğurlarından o zaman yaradıcı musiqi müəllimlərinə daha çox ehtiyac hiss olunan V. İ. Lenin adına Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun müvafiq kafedrallarında da xəbər tutdular. Onu bu möhtəşəm ali pedaqoji təhsil ocağında işləməyə dəvət etdilər ...

Həmişə yenilik hissi, yaradıcılıq axtarışları ilə çalışan Sabir müəllim 1 sentyabr 1962-ci ildən ömrünün sonuna dək 40 ilə yaxın bir müddətdə burada can-başla çalışdı. 1962-ci ildən «İbtidai təhsil pedaqogikası və metodikası» kafedrasının musiqi müəllimi, 1968-ci ildən «Musiqi və rəsm kafedrası»nda baş müəllim vəzifəsində çalışarkən musiqi tədrisi problemi üzrə tədqiqatlarını həvəsle davam etdirirdi. Mehəz elə buna görə də o, «Xalq çalğı alətləri orkestrinin məşğələlərində şagirdlərdə klassik musiqiye marağın formalasdırılması» mövzusunda namizədlik dissertasiyasını tamam-

layaraq, onu Moskvada – SSRİ Pedaqoji Elmlər Akademiyası Təlimin Məzmunu və Metodları İnstitutunun ixtisaslaşdırılmış müdafiə şurasında müvəffəqiyyətlə müdafiə etdi. Musiqi tədrisi metodikası ixtisası üzrə pedaqoji elmlər namizədi alimlik dərəcəsinə layiq görüldü. Respublikamızda bu sahədə çalışan, bu elmi dərəcəyə layiq görürlən yeganə mütəxəssis kimi sayıldı. Şübhəsiz, bu cəhət Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutu rəhbərliyinin də nəzərindən qaçmadı. 1973-cü ildə o, institutda yeni yaranan «Musiqi və onun tədrisi metodikası» kafedrasına müdir tə'yin olundu. Sonralar institutda yeni musiqi pedaqoji şö'bənin fəaliyyətə başlaması ilə əlaqədar 1982-ci ildə yeni yaranan «Musiqi alətləri» kafedrasının müdiri vəzifəsinə də tanınmış alim S. Quliyev məsləhət bilindi. 1985-ci ildən isə həmin kafedranın professoru kimi ali təhsilli sinif və musiqi müəllimlərinin hazırlanması naminə səmərəli fəaliyyət göstərdi. Həmişə, hər yerdə sayılıb-seçildi.

Professor S. Quliyev musiqi tədrisi sahəsində ən aktual mövzularda tədqiqatlarını davam etdirir, rəhbərlik etdiyi aspirant və dissertantlarını da bu işə istiqamətləndirirdi. O, Azərbaycan məktəbi tarixində ilk dəfə olaraq III, IV, V, VI, VII siniflər üçün «Musiqi» dərsliklərini (bəstəkar S. Ələsgərovla birlikdə), musiqi proqramlarını, bir sıra tədris vəsaitlərini hazırlayıb nəşr etdirmişdir.

Professor S. Quliyev musiqi müəllimləri hazırlayan ali pedaqoji institutların tələbələri üçün «Musiqi və onun tədrisi metodikası», «Musiqi inkişafı və musiqi tərbiyəsi» əsərlərinin, habelə ayrı-ayrı fənlər üçün musiqi proqramlarının və bir sıra metodik vəsaitlərin müəllifi kimi tanınmışdı. Onun təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə Moskvada «Melodiya» firması tərəfindən istehsal olunan tədris-qrammonfon valları, habelə «Mahni oxumaq üçün qrammonfon vallarından istifadə» adlı tədris vəsaiti musiqi fənninin tədrisinə böyük fayda vermişdir.

Professor S. Quliyevin fəaliyyət dairəsi çox geniş idi. O, on ildən artıq bir müddətdə respublika televiziyasında və radiosunda musiqi tədrisi, musiqi tərbiyəsi, musiqi folkloru, musiqi sənətinin inkişafı problemləri üzrə maraqlı verilişlər aparmışdır.

Professor S. Quliyevin elmi-pedaqoji kadrlar hazırlanması sahəsində də böyük xidmətləri olmuşdur. Vaxtile bir nəfər elmi dərəcəsi olmayan musiqi alətləri kafedrasında yeddi nəfər namizədi

zədlilik dissertasiyası yazmış və müvəffəqiyyətə müdafia etmişlər. O, bütün həyatı boyu elmi-tədqiqat işlərini davam etdirmişdir. 1996-cı ildə «Məktəblilərin musiqi tərbiyəsində Azərbaycan musiqisindən istifadənin nəzəriyyəsi və təcrübəsi» mövzusunda pedaqoji elmlər doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün müvəffəqiyyətə dissertasiya müdafiə etməsi məhz belə mövqenin nəticəsi idi. Doktorluq dissertasiyasının müdafiəsindən sonra professor S. Quliyevin qarşısında daha geniş yaradıcılıq imkanları açıldı. O, N. Tusi adına Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetində pedaqoji və sənətşünaslıq elmləri namizədi, habelə sənətşünaslıq doktoru alimlik dərəcəsi verən ixtisaslaşdırılmış müdafiə şurasının sədri kimi səmərli fəaliyyət göstərdi.

Sabir müəllim olduqca prinsipal, tələbkar və qayğıkeş dost idi. Xeyrə-şərə yarşıydı. Sözünü her yerdə inamlı deyirdi. Heç zaman gözləmə mövqeyi tutmurdu. Dostlarının, həmkarlarının üzürlərindən sevinər, elindən gələni edərdi. O, iki dəfə avtomobil qəzasına düşcar olmuşdu. Ağır cərrahiyyə əməliyyatından keçmiş, ancaq heç zaman həyata-gələcəyə olan inamını itirməmişdi. Hər dəfə xəstəxanada olarkən ona baş çəkməyə gələn dostlarını ince yumorla sehirleyirdi. Əzrayilla tez-tez görüşürəm, hələ qət'i bir qərara gəlməmişik, - deyirdi. Dəhşətli ağrı-acılara da mətanətlə sinə gərirdi. Xəstəxanada olarkən də yazışdırmaqdan qalmırdı.

Sən dünyanın işinə bax. Ölüm sözünü əziz dostumuz, qardaşımız Sabirlə qoşa çəkməyə adamın dili gəlmir. Axi daima yazış-yaradan bir insan, qeyrətli Vətən oğlu üçün 63 yaş nədir ki? Ancaq təsəllimiz yazış-yaratdığı əsərləri, xeyirxah əməlləridi. Niskilimiz ömrünün sonunda onunla görüşə bilməməyimizdir. Sonuncu dəfə «Neftçilər» xəstəxanasında bir ayın içərisində iki dəfə ağır cərrahiyyə əməliyyatından sonra həkimlərin «reanimasiyadadır», - deyərək sərt rejim tətbiq etmələri əsil faciəyə səbəb oldu. Ömrünün son anlarında ailə üzvləri, dostları, tanışları ilə görüşə bilmədi. İndi çox böyük üzək ağrısı ilə düşünürük: bəlkə bizlərə bir sözü, söhbəti, nəsihəti, vəsiyyəti var idи? Bəlkə həmişəki kimi yenə də şən bir lətifə danışb qəlbimizi oxşayacaqdı? Nə deyək? Ruhu şad olsun, qəbri nurla dolsun əziz dostumuz, qardaşımız Sabir müəllimin. Onun parlaq, solmaz xatirəsi həmişə qəlbimizdə yaşayacaq!...

Əziz oxucular!

Jurnalımızın musiqili səhifəsi Sizi CD vasitəsilə klassik irsimiz, tanınmış bəstəkaların əsərləri, folklor və habelə geniş yayılmış musiqi nümunələri ilə tanış edir.



Sifariş 51. Tirajı 500. "Şərqi-Qərb" mətbəəsi. Bakı, A. Əlişgər küç., 17.