

MUSIQI DÜNYASI

3-4/2002



*Fikrət
Əmirov –
80 il*

"Musiqi Dünyası"nın İnternetdə WEB saytları

<http://musugi-dunya.az>

"Musiqi Dünyası"nın elektron jurnalı (azərbaycan dilində)

<http://vagif.musigi-dunya.az>

"Vaqif Mustafazadə"nin şəxsi saytı (azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

<http://intellect.musigi-dunya.az>

"İntellektual mülkiyyət" jurnalının elektron versiyası
(azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

<http://e-library.musigi-dunya.az>

Musiqinin elektron kitabxanası (azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

<http://harmony.musigi-dunya.az>

Musiqi kulturoloji beynəlxalq elektron jurnalı (rus və ingilis dillərində)

<http://musbook.musigi-dunya.az>

Üzeyir Hacıbəyovun "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"
elektron kitabı (azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

<http://composers.musigi-dunya.az>

"Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünasları"nın online kataloqu
(azərbaycan və ingilis dillərində)

<http://diskografiya.musigi-dunya.az>

"Azərbaycan Diskoqrafiyası" 1900-1940-ci illər
(I hissə) online kataloqu (azərbaycan və ingilis dillərində)

<http://qara-qarayev.musigi-dunya.az>

"Qara Qarayev"ın şəxsi saytı (azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

<http://musakademiya.musigi-dunya.az>

"Bakı Musiqi Akademiyası"nın korporativ portalı
(azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

Rüblük elmi-pedaqoji,
tənqidi-publisistik
və mə'dəni-maarif
musiqi jurnalı.

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

Baş redaktor:
TARİYEL MƏMMƏDOV
e-mail: tmamedov@iatp.aznet.org

Redaksiya he'yəti:

Gülnaz Abdullazadə
Vasif Adıgözəlov
Elxan Babayev
Əhməd İsayadə
Nigar Axundova
Zəmfira Səfərova
Ramiz Zöhrabov

Redaktorlar:
Anna Əmrəhova,
Leyla Fərəcova,
Cəmilə Həsənova-İsmaylova
Fəttəh Xalıqzadə

Rəssam:
İlham Əliyev

Kompüterdə yığdı:
Natalya Dranovskaya,
Xalid Məmmədov

Kompüter dizaynı:
Duxanina Alianna

Üz qabığında:
"Fikrət Əmirov"
Rəssam Elturan Avalov

Redaksiyanın ünvanı:
370001, Bakı şəh.,
M. Muxtarov küç., 6.
Tel.: (99412) 984370, 932302

E-mail
info@musigi-dunya.az

Elektron jurnalın ünvanı:
<http://musigi-dunya.az>

Jurnalda çap olunmuş materialların
bütövlükdə, yaxud qismən təkrar çapı və ya
hər hansı digər formada çoxaldılması
redaksiyanın, yaxud material müəlliflərinin
yazılı icazəsi əsasında həyata keçirilə bilər.

© "Musiqi Dünyası", 2002

İÇİNDƏKİLƏR:

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA

- 3 Azərbaycan bəstəkarlarının yeni kamera musiqisi
7 F. Əliyeva. Yeni mə'lumat kitabçası işıq üzü gördü

AÇILMAMIS SƏHİFƏLƏR

- 9 S. Qarabağlı. Müdrik sənətkar
12 Ю. Холопов (Россия, Москва). Лосев в московской консерватории
22 D. Yıldız (Türkiyə, Ankara). Şostakoviç'in Karayev'e betikleri

USTADLARIMIZIN XATİRƏSİNƏ

- 25 C. Həsənova-İsmaylova. Fikrət Əmirov – Azərbaycan musiqisinin korifeyi
31 F. Xalıqzadə. Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı
34 L. Hüseynova. Böyük bəstəkar, əsl vətəndaş
36 R. Zöhrabov. Rauf Hacıyev – 80. Onun musiqisi həmişəyaşardır
39 Z. Dadaşzadə. Bəzən bir ümid, bəzən göz yaşı...

İRSİMİZ

- 44 R. Əliyeva. "Şah Abbas və Xurşudbanu", "Əslə və Kərəm" – 90
47 S. Aqil qızı. Azərbaycan operalarının "Koroğlu" zirvəsi
52 A. Bayramova. Niyazinin 90 illiyi: parlaq ömrün şahidliyi
63 R. Bayramov. Yubileylə əlaqədar tədbirlər

MUSIQİSÜNASLIĞIN AKTUAL PROBLEMLƏRİ

- 64 Л. Кириллина (Россия, Москва). Топика и стилистика классической музыки (продолжение)
78 А. Алексеева (Россия, Москва). Термины музыки XX века (продолжение)
86 В.Н. Холопова. Сколько глаз у музыкознания? (Интервью)
91 В. Холопова (Россия, Москва). Специальное и неспециальное музыкальное содержание

PORTRETLƏR

- 106 G. Abdullazadə. Müslüm Maqomayev – estrada səhnəsinin sönməz ulduzudur
108 Z. Dadaşzadə. Zəmfira Səfərovanın xoşbəxtlik formulu
114 A.O. Kərimli. Başlığını tapmadığım ürək sözləri

MUSIQI NƏZƏRİYYƏSİ

- 117 *İ. Məhərrəmov*. F. Əmirovun simfonik muğamlarının bəzi üslub xüsusiyyətləri
 122 *L. Əliyeva*. Fikrət Əmirovun "Uşaq lövhələri" piano silsiləsi
 125 *İ. Abdurəhmanova*. Qeyri – ən'ənəvi sonatalar
 128 *F. Tahirova*. C. Hacıyevin altıncı simfoniyası D. Şostakoviç ən'ənələri aspektində
 131 *C. Sabitoğlu*. Tofiq Quliyevin mahnılarında poetik mətnin və melodiyanın əlaqələsi

MUSIQI TARİXİ

- 138 *A. Zahid*. Nəfəs alətləri orkestrlərinin tarixindən
 140 *E. Попова (Россия, Москва)*. На заре нового времени: трактат Яна Свелинка о композиции

MƏXƏZSÜNASLIQ

- 151 *C. Дайкеева (Казахстан, Алматы)*. Абу Наср Мухаммад ал-Фараби "Большая книга музыки" (продолжение)
 161 *H. Хасанова (Узбекистан, Ташкент)*. Актуализация идей средневековых мыслителей в современной музыкальной критике

ETNOMUSIQIŞÜNASLIQ

- 165 *Bülbülün*. III aşiq qurultayındakı məruzəsi (1961-ci il)
 171 *Y. Əsədova*. Azərbaycan musiqişünaslarının tədqiqatlarında xalq musiqisinin janr təsnifatı
 173 *F. Xalıqzadə*. Azərbaycan xalq musiqisinin toplanılması və yazıya alınmasında Niyazinin rolu
 176 *R. Rzayeva*. Mirzə Fərəc haqqında xətirələr.

MÜƏLLİF VƏ HÜQUQ

- 193 *K. İmanov, N. İsəyev*. Azərbaycanda İntellektual mülkiyyət hüquqlarının təminatı məsələləri

BİBLİOQRAFIYA

- 205 *B. Qurbanov, Ə. İsazadə*. Əfrasiyab Bədəlbəylinin izahlı monoqrafik musiqi lüğəti
 207 *A. Əlioğlu*. Milli-mədəni dəyərlərin tədqiqində qiymətli nailiyyət
 208 *K. Dadaşzadə*. Elmdə varisliyin təzahürü
 210 *Ş. Mahmudova*. Yeni tədqiqat işi
 211 *İ. Əfəndiyeva*. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti haqqında yeni əsərlər
 212 *A. Zahid*. Süleyman Ələsgərov xatirələrində

YENİLİKLƏRİMİZ

- 214 İnternet səhifələrində...
 219 Yaradıcılıq...
 227 Müsahibələr...
 233 Təhsil...
 237 Görüşlər...

240. DÜNYASINI DƏYİŞƏNLƏRİN XATİRƏSİNƏ

DİQQƏT!

Materialların dəqiqliyinə və reklam elanlarının məzmununa görə jurnalın redaksiyası məsuliyyət daşıyır. Müəllifin mövqeyi ilə redaksiyanın mövqeyi üst-üstə düşməyə bilər. Redaksiya materiallara və elanlara düzəliş hüququnu özündə saxlayır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YENİ KAMERA MUSIQISI

(təəssüratlar, müləhizələr)

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı 2002-ci il iyun ayının 22-də Alman-Azərbaycan Mədəniyyət Birliyinin köməyi ilə Kapellhaus konsert zalında Kamera musiqisi axşamı keçirmişdir. Axşamın proqramına müxtəlif nəsrlə mənsub bəstəkarların, habelə Bakı Musiqi Akademiyasının bəstəkar tələbələrinin yeni əsərləri daxil edilmişdi.

Musiqi axşamını giriş sözü ilə açan Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə hey'ətinin birinci katibi, respublikanın xalq artisti, professor **Vasif Adıgözəlov** qeyd etdi ki, belə axşamlar ənənəyə çevrilməlidir. Çünki kamera musiqisi bəstəkarlar üçün həmişə yaradıcılıq laboratoriyası olmuş, yeni axtarış və tapıntılar burada daha tez və qabarıq şəkildə öz əksini tapmışdır. Musiqi ictimaiyyəti də bu axtarış və yenilikləri müntəzəm izləmək imkanına malik olmalı, bu sahədə gedən proseslərdən xəbər tutmalıdır. Hazırda bəstəkarlarımız ən müxtəlif üslublarda işləyir və musiqimizin hansı istiqamətdə və hansı cərəyanda inkişaf etməsi daim diqqət mərkəzində olub araşdırılmalıdır. Öz çıxışında həmçinin, Vasif Adıgözəlov Bəstəkarlar İttifaqının «Kamera musiqisi» bölməsinin rəhbəri Azər Rzayevə hazırkı konsert proqramının dinlənilib seçilməsində bölmənin üzvləri ilə birgə apardığı işə görə minnətdarlığını bildirdi.

Kamera musiqisi axşamı bəstəkar İlham Abdullayevin piano üçün 2 sayılı Sonatası ilə açıldı. Daha sonra Rə'nə Qədimovanın Skripka və piano üçün Sonatasının finali, Gülnaz Abdullazadənin «Sən olmasaydın» romansı, Vasif Adıgözəlovun «24 prelüd» silsiləsindən üç prelüdü, Rəhilə Həsənovanın piano üçün «Meyxana» fantaziyası, Arif Məlikovun 6 romansı, Azər Dadaşovun piano üçün «Fəza təranəsi», Biki Axundovanın piano üçün 4 prelüdü, Rəşid Şəfqənin piano üçün Sonata-poeması, Tofiq Bakıxanovun viola və piano üçün «Türk təranələri» səsləndirildi.

Aşağıda biz oxuculara bəstəkar və musiqişünaslarımızın kamera musiqisi axşamında səslənmiş əsərlər barəsində bəzi müləhizələrini təqdim edirik.

Azər Rzayev («Kamera musiqisi» bölməsinin sədri, respublikanın xalq artisti, professor): - Konsertin proqramı əsasən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının «kamera musiqisi» bölməsi tərəfindən hazırlanmış və katiblik tərəfindən təsdiqlənmişdir. Konsert proqramının əsasını yeni əsərlər təşkil edirdi. Proqrama bəstəkarlar İttifaqının üzvü olanlarla yanaşı, gənc bəstəkarların və Bakı Musiqi Akademiyasının bəstəkarlıq üzrə təhsil alan tələbələrinin əsərləri daxil edilmişdir. Əsərlərin ifası lazımi səviyyədə olmuş və dinləyicilər tərəfindən hərarətlə qarşılanmışdır.

Belə bir fikir irəli sürüldü ki, bu cür konsertlər nə qədər çox keçirilsə, bir o qədər həm bəstəkarlar, həm ifaçılar, həm də dinləyicilər üçün faydalı olar.

Gülnaz Abdullazadə («Kamera musiqisi» bölməsinin üzvü, BMA-nın prorektoru, fəlsəfə elmləri doktoru, professor): - Diqqətəlayiqdir ki, kamera musiqisi axşamında həm orta, həm yaşlı, həm də gənc nəsil bəstəkarlarının əsərləri ifa olundu. Səslənən əsərlər janr etibarilə və eyni zamanda obraz, məzmun xüsusiyyətinə görə çox müxtəlif və rəngarəng idi.

İ. Abdullayevin 2 sayılı Sonatası fortepiano alətinin ifaçılıq imkanları nöqtəy-nəzərindən çox geniş texnika ilə yazılmışdır. Ümumiyyətlə, müəllifin fortepiano alətinə olan xüsusi münasibəti bu əsərdə öz əksini tapmışdır. Forte-piano musiqisi janrında R. Həsənovanın müasir, özünəxas dünyagörüşü özünü büruzə verdi. Əsərin adı «Meyxana»dır və bu proqram meyxana janrının xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. A. Dadaşovun fortepiano üçün bəstələdiyi «Fəza təranəsi» bir növ xatirə xarakteri daşıyırdı. Əsər V. Mustafazadə və R. Babayevin xatirəsinə həsr olunduğu üçün bu sənətkarların əsərlərindən sitatlar əsasında qurulmuşdu. R. Şəfqənin təqdim etdiyi «Sonata-poema» isə böyük bəstəkarımız C. Hacıyevin xatirəsinə ithaf olunmuşdur. R. Qədimovanın təqdim etdiyi skripka və fortepiano üçün Sonatanın finali da yadda qalan oldu.

Fortepaino musiqisi habelə V.Adıgözəlovun «24 prelüd» silsiləsindən 3 prelüd ilə təmsil olunmuşdur. Sırr deyil ki, bu əsər milli fortepiano musiqisində artıq bir me'yardır və onun əsasında bir neçə nəsil pianoçular yetişmiş və püxtələşmişdir.

A.Məlikov 6 romans silsiləsini təqdim etdi. Bu əsər ümumiyyətlə, bəstəkarın vokal musiqisi sahəsində yaratdığı təkrarolunmaz incilərin davamı hesab edilə bilər. Bəstəkar bu silsilədə N.Hikmətin sözləri əsasında müəyyən fəlsəfi obraz yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Konsertdə iki tələbənin də əsəri səsləndi: B.Axundovanın piano üçün 4 prelüdü və N.Nağıyevanın klarnet və piano üçün Sonatası. Bu tələbələrən səslənən əsərləri əsasında qeyd etmək olar ki, onların ilkin yaradıcılığı ümidvericidir.

Nəhayət, konsertin sonunda səslənən T.Bakıxanovun viola və piano üçün «Türk tərəneləri»

ların yaradıcılıq prosesi haqqında musiqişünaslar, ictimaiyyət, mətbuat və televiziya-radio üçün geniş informasiya sahəsi yaradır.

Zümrüd Dadaşzadə (sənətsünaslıq namizədi, BMA-nın dosenti): - Azərbaycan bəstəkarları həmişə kamera musiqisi sahəsində fəal işləmişlər. Bu, bir tərəfdən kamera musiqisi janrlarının mütehərrikliyi, digər tərəfdən müvafiq əsərlərin tezliklə ifa olunma imkanları ilə bağlıdır. Sırr deyil ki, irihəcmli simfonik, xor yaratmalarının təqdimatını bəzən illərlə gözləmək tələb olunur.

Futbol üzrə Dünya çempionatının həlledici oyunlarından biri (Türkiyə-Seneqal), habelə Fidan, Xuraman Qasımovalar və məşhur cazmen Salman Qəmbərovun birgə reallaşdırdığı *layihə ilə eyni* gündə keçirilən kamera musiqisi axşamı bu sanballı qonşuluğa baxmayaraq, heç də öz cazibəsini, əlbəttə, müasir musiqi azarkeşləri üçün, itirməmişdi.

Tanınmış, təcrübəli sənətcilərle yanaşı bir proqramda Bakı Musiqi Akademiyası tələbələrindən də iştirakı maraqlı, gənclər üçün iş, zənnimcə, səmərəli idi.

A.Məlikovun N.Hikmətin şe'rlərinə yazdığı 6 romansın ifası həmin axşamın əsas hadisəsi oldu. Əvvəlki 2 silsilədən fərqli olaraq, orijinala dayaqlanan (şe'rlər türk dilindədir) müəllif burada yenidən inandırıcı forma qurmaq bacarığını, həqiqi dramaturq keyfiyyətlərini nümayiş etdirdi. Ayrı-ayrı miniatürlər arasında incə intonasiya əlaqələrindən savayı, fortepiano partiyasına xüsusi önəm verilməsi,

Leyla FƏRƏCOVA

Xəbərlər...

Görkəmli müğənni, bəstəkar, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Müslüm Maqomayevin 60 illiyi ilə əlaqədar respublikamızda bir sıra tədbirlər keçirilmişdir.

Sentyabr ayının 5-də Bakı Musiqi Akademiyası Təhsil Nazirliyi ilə birgə Musiqi Akademiyasında elmi-nəzəri konfrans keçirilmişdir. Konfransda F.Bədəlbəyli, G.Abdullazadə, V.Adıgözəlov, A.Rzayev, R.Zöhrabov, İ.Əfəndiyeva, V.Şərifova-Əlixanova, A.Hüseynova, Ü.İmanova, Z.Dadaşzadə, M.Əhmədova, Z.İsmaylova və L.İmanov çıxış etdilər.

Sentyabr ayının 6-da Prezident iqamətgahında Respublikamızın Prezidenti cənab H.Əliyev M.Mağomayevi ən ali dövlət mükafatı - «İstiqlal» Ordeni ilə mükafatlandırdı.

Sentyabrın 7-də «Respublika» Sarayında yubiley ilə bağlı təntənəli konsert keçirildi. Konsertdə Rusiya Federasiyası, Moldova, Gürcüstan, Ukrayna və Azərbaycan Respublikasının tanınmış sənətkarları iştirak etdilər.

Sentyabr ayının 9-da R.Mustafayev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət Muzeyində M.Mağomayevə Bakı Musiqi Akademiyasının Fəxri professoru adı verildi.

Azərbaycan musiqisində Şərq mövzusunun istifadəsi ənənəsinin davamı kimi qavranıldı. Bəstəkarın bu əsəri onun yaradıcılığında özünü göstərən çox maraqlı əsərlərdən biridir.

Ümumiyyətlə, belə tədbirlərin keçirilməsi çox təqdirəlayiqdir. Mə'lumdur ki, konsertin proyektində ancaq gənc bəstəkarların iştirakı nəzərdə tutulmuşdu. Lakin sonradan bura orta və yaşlı nəslin cəlb olunması konserti daha maraqlı və rəngarəng etdi. Bu xüsusiyyət bir daha bütün bəstəkarların yaradıcılığının zəruriliyini təsdiqlədi və proqrama fəlsəfi dərinlik, üslub müxtəlifliyi əyladı.

Dinləyicilər arasında bütün əsərlər maraq doğurmuş və əsərlərin konsertdən sonrakı müzakirəsində yüksək professional səviyyənin mövcudluğu xüsusilə qeyd olunmuşdur. Arzu edirəm ki, Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən belə musiqi gecələrinin keçirilməsi ardıcıl olsun. Bu, bəstəkar-

başlanğıc musiqi ibarəsinin silsilə boyu refren tək qayıdışı əsərə qeyri-adi təmlik, ahəngdarlıq aşılayır. İnsan nitqinə xas intonasiyalar və mahnıvarilik arasında əla müvazinət əldə edən bəstəkar vokal partiyasının rəvanlığını, məxsusi plastikasını təmin edir. Ü.Hacıbəyova – S.Əsədova ansamblının lideri, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin təbliği ilə müntəzəm məşğul olan Ülviyyə Hacıbəyova düşünülmüş çalğısı ilə silsilənin dramaturji bütövlüyünü daha da qabartdı. Gənc metso-soprano Səbinə Əsədovanın öz füsunkar səsinə idarə etmək bacarığı, səhnə məlahəti də xoş təsir bağışladı. İfaçıya yalnız tələffüzdə daha dəqiq olmağı arzularıydım. Bütövlükdə, A.Məlikovun Azərbaycan kamera-vokal musiqisini zənginləşdirən yeni silsiləsinin xoşbəxt taleyini proqnozlaşdırmaq çətin deyil.

V. Adıgözəlovun fortepiano üçün «24 prelüd» silsiləsindən 3 miniatür bəstəkarın əsas keyfiyyətlərini – parlaq melodiylar icad etmək, fakturanı lazımcına qurmaq, yığcam forma çərçivəsində bitkin fikir ifadə etmək məharətini çox bariz üzə çıxarır. Prelüdlərin BMA-nın II kurs tələbəsi Ş. Quliyeva tərəfindən sevgi ilə ifası gözündən yayınmadı. Deməli, bəstəkarın yaratmalarından tədris repertuarında da istifadə olunur, onlara gənc ifaçılar da maraq göstərir. Deməli, musiqi yaşayır.

Fortepiano üçün əsərlər arasında R. Həsənova kimi orijinal təfəkkürlü müəllifin «Meyxanası» xüsusən diqqətimi çəkdi. Meyxana kimi sözlə sıx bağlı bir janrın sırf instrumental musiqiyə proyeksiyası böyük ixtirachılıqla həll olunmuşdur. Bəstəkar öz əsas yaradıcılıq prinsipinə sadıq qalır: o, qısa, qabarıq tematik rüşeym seçib onu aramsız inkişaf nəticəsində möhtəşəm kulminasiyaya çatdırır və bu aramsız artım dalğası sarsıdıcı təsir bağışlayır. Əsərin ifasına instrumental teatr elementlərinin («çırtma» fəndinin tətbiqi nəzərdə tutulur) «müdaxiləsi», zənnimcə, gözlənilməz, eyni zamanda maraqlı idi.

Konsertdə səslənən digər əsərlər də məziyyətlərdən məhrum deyildi. G. Abdullazadənin V. Əzizin sözlərinə yazdığı «Sən olmasaydın» romansı bu müəllifin şe'rə, sözə həssas münasibətini, təbii vokal intonasiyalar tapmaq iqtidarını göstərdi. Bu gün elmi fəaliyyəti ilə daha çox tanınan Gülnaz xanımı bir bəstəkar kimi daha tez-tez eşitmək istərdik.

A. Dadaşovun V. Mustafadə və R. Babayevin xatirəsinə həsr olunmuş «Fəza təranəsi» pyesində məşhur caz mövzularından «qəlpələr» qeyri-adi, bəzən qəfil tərzdə, bu müəllifə xas yumor hissilə bir-birinə cəlaşdırılaraq xoş təəssürat oyatdı.

Digər bir ithaf – R. Şəfqin unudulmaz Cövdət müəllimə həsr etdiyi Sonata-poemanın məzmunundan doğan tutqun çalarlarını, nisgil duyğularını musiqi məktəbinin şagirdi Ü. Hacı onun yaşına xas olmayan bir ciddiyyətlə, əhvalla çalib müəllif qayəsini açıqlaya bildi.

R. Qədimovanın skripka və fortepiano üçün Sonatasının qəfil üslub dönümləri (Prokofyevin klassisist səhifələri yada düşdü), İ. Abdullayevin fortepiano sonatasının dinamikası da yadda qaldı.

BMA-nın tələbəsi N. Nağıyeva fəaldır, müxtəlif janrlarda yazdığı əsərlərlə tez-tez çıxış edir. Bu məqsədyönlülük, zəhmətkeşlik bizi sevindirməyə bilməz. Ona yalnız «ümumi hərəkət formaları»ndan yaxa qurtarıb, tez bir zamanda öz fərdi simasını aşkarlamağı arzulaydıq. Həmin sözləri istə'dadlı tələbə bəstəkar B. Axundovaya da ünvanlandırardım.

Müxtəlif kamera hey'ətləri üçün külli miqdarda əsərin müəllifi, ansambl ifaçılığının çeşidli çətinliklərinə bələd olan T. Bakıxanovun viola və fortepiano üçün «Türk təranələri» süitası T. Aslanov və Ə. Salayev kimi mahir ifaçıların təfsirində səslənərək konsertin gözəl yekunu oldu.

Bu gün Azərbaycan dinləyicisinə ciddi, akademik janrlarda işləyən həmvətənlərinin adları, çox əfsus ki, bəlli deyil. Ekranı, efiri səssiz, qoy mənə bağışlasınlar, abırsız müğənnilər «işğal edib». Odur ki, konsertin televiziya tərəfindən çəkilişi bəstəkar adlarını daha geniş auditoriyaya tanıtdırmaq yönündə atılan kiçik də olsa, alqışlanmalı addımdır. Yaxşı olardı ki, gələcəkdə belə konsertləri göstərərək, bəstəkar və musiqişünaslar müvafiq nümunələri şərh etsin.

Bəstəkarlar İttifaqına belə baxışları vaxtaşırı təşkil etmək, müəlliflərə isə fəallıq, axtarış, yaşından asılı olmayaraq öyrənmək həvəsi arzulayardım. Bu yaxınlarda sənətdə böyük zirvə fəth etmiş, Venesiya kinofestivalının baş mükafatını almış rejissor A. Konçalovski televiziya ilə çıxış edərkən həyatının ən başlıca qənaətini daim təkmilləşmək, yeni bilik və mə'lumatlar əxz etmək istəyini heç zaman itirməmək kimi müəyyənləşdirmişdir. Məşhur sənətkarın bu sözləri ətrafında düşünməyə, mənəcə, dəyər.

Natalya Dadaşova («Kamera musiqisi» bölməsinin üzvü, Bəstəkarlar İttifaqının baş məsləhətçisi): Bəstəkarlarımızın kamera musiqisi janrında yazdığı yeni əsərlərdən ibarət konsertlərin keçirilməsi artıq yaxşı ən'ənəyə çevrilmişdir. Kapellhausda keçən konsert bu baxımdan növbəti belə tədbir oldu. Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən kamera janrına olan diqqət və maraq təsadüfi deyil. Məhz bu sahədə axtarış və eksperimentlər, yeni üslub tendensiyaları daha qabarıq nəzərə çarpır.

Konsertin proqramına daxil olan əsərlər müxtəlif nəsilərin nümayəndələrinə məxsus idi. Burada həm çox tanınmış müəlliflər, həm də tələbə-bəstəkarlar iştirak edirdi. Daha geniş şəkildə konsertdə solo fortepiano musiqisi təmsil olunmuşdu. Vokal əsərlər içərisində Arif Məlikovun Vokal silsiləsi xüsusi diqqətə səbəb oldu. Bəstəkar bu dəfə də sevimli şairi N. Hikmətin yaradıcılığına müraciət etmiş və böyük türk şairinin fəlsəfi lirikasını dolğun açmağa müvəffəq olmuşdur. Romans janrı həmçinin G. Abdullazadənin V. Əzizin sözlərinə bəstələnmiş «Sən olmasaydın» romansı ilə təmsil olunmuşdu və müəllifin incə duyumundan xəbər verirdi. G. Abdullazadə bu əsərdə şairin yaratdığı obrazı səciyyələndirməkdə yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirmişdir. Bilavasitə sözlə musiqinin vəhdəti yaranmış və nəticədə müəllif obrazın daxili

dünyasını acmağa müvəffəq olmuşdur.

Qalan əsərlər instrumental duetlər idi. Bu əsərlər müəlliflərin kamera musiqisinin ən müxtəlif üslubda və tərzdə şərh etmək bacarığını nümayiş etdirdi. Lakin solo və duet formalarından başqa yaradıcılığın bu sahəsi öz arsenalında digər daha iri ansambl strukturlarına da malikdir. Yaxşı olardı ki, gələn baxışda bəstəkarların trio, kvartet, kvintetləri də göstərsin. Bu isə öz növbəsində dinləyicilərin kamera musiqisi sahəsində təsəvvürlərini genişləndirmiş olar. Sırr deyil ki, bu cür əsərlər

rimizin bir sıra konsert salonlarında, o cümlədən Sankt-Peterburqda keçirilən «Gənc pianoçu-bəstəkarların I Beynəlxalq müsabiqəsi»nin qalibi kimi Sankt-Peterburq Filarmoniyasının M.İ.Qlinka adına zalında çıxış etməyimə baxmayaraq bu konsert mənim üçün böyük bir sınaq idi. Çünki ilk dəfə olaraq Bəstəkarlar İttifaqının üzvləri qarşısında Bakı Musiqi Akademiyasının tələbəsi kimi əsərlərimi təqdim edirdim. Konsertdən sonra, Vasif Adıgözəlov, Azər Rzayev, Ramiz Zöhrabov, Azər Dadaşov kimi şəxsiyyətlərin mənim haqqımda söylədikləri

xoş sözlər mənə böyük ruh yüksəkliyi aşıladi və zənnimcə, bütün bunlar gələcək işlərimdə öz əksini tapacaq. Bu uğuruma görə ilk növbədə müəllimim Arif Məlikova borcluyam. Arzu edirəm ki, gələcəkdə belə tədbirlərdə biz gənclərə həmişə yer ayrılınsın.

Ramiz Zöhrabov (Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə heyətinin katibi, sənətsünaslıq doktoru, professor): - Azərbaycan bəstəkarlarının yeni kamera əsərlərindən ibarət konsertdə istər yaşlı, istər orta, istərsə də gənc nəslin nümayəndələri iştirak edirdi. Bu da çox önəmlidir.

Onu da qeyd edirəm ki, konsert üçün repertuarın seçil-

məsində Bəstəkarlar İttifaqının "Kamera musiqisi" bölməsi yaxından iştirak etdi. Buna görə də başda görkəmli bəstəkar Azər Rzayev olmaqla bölmənin üzvlərinə minnətdarlığımızı bildiririk. Seçilmiş yeni əsərlərin səviyyəsi də yüksək idi. Bu keyfiyyət onu göstərir ki, bizim bəstəkarlar başqa janrlarda olduğu kimi, kamera-instrumental, kamera-vokal musiqisi sahəsində əzmlə çalışır, yeni-yeni əsərlərlə həm ifaçılıq repertuarını, həm də tədris proqramını zənginləşdirirlər.

Konsertdə iştirak edən ifaçıların da ağır zəhmətini qeyd etmək istərdim. Onlar bu yeni əsərlərin üzərində xeyli əmək sərf etmiş, nəticədə əsərlər lazımi səviyyədə səsləndirilmişdir.

Məncə, kamera musiqisindən ibarət yeni əsərlərin ifasının ənənəvi olaraq ildə heç olmazsa iki dəfə keçirilməsi məqsəduyğundur.

Hamınızı təbrik edir, yaradıcılığınızda yeni uğurlar diləyirəm.

Materialı hazırladı:
Lalə HÜSEYNOVA

Xəbərlər...

Sentyabr ayının 18-də Respublikamızda təntənə ilə «Musiqi günü» keçirilmişdir. Ənənəvi olaraq Bakı Musiqi Akademiyasının qarşısına, dahi Üzeyir Hacıbəyovun heykəli ətrafına çoxlu musiqisevərlər toplaşmışdı.

Tədbiri giriş sözü ilə açan respublikamızın Mədəniyyət naziri Polad Bülbüloğlu bu bayram münasibəti ilə hamını təbrik edərək, Milli Musiqi gününün, həm də Üzeyir bəyin və onun yaxın dostu və həmkarı olan Müslüm Maqomayevin doğum günü ilə eyni vaxtda olmasını qeyd etdi.

Bayramda Azərbaycan Respublikasının Təhsil naziri Misir Mərdanov, Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru Fərhad Bədəlbəyli, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə heyətinin birinci katibi, xalq artisti Vasif Adıgözəlov, xalq artisti Azər Rzayev çıxış etdilər.

Tədbirin sonunda keçirilən bayram konsertində Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri, Xor Kapellası, Nəfəsli orkestr iştirak etdilər. Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasından Uvertüra və «Çənlibel» xoru, «Ey, Vətən» xoru, «Heyratı», M.Mağomayevin və F.Bədəlbəylinin nəfəsli orkestr üçün marşları səsləndi.

Leyla FƏRƏCOVA

bəstəkarların yaradıcılıq çantasında az deyil. Təəssüf ki, yeni musiqinin təbliği məsələsi çox vaxt ifaçılıq problemi ilə rastlaşır. Bizdə daim işləyən kamera ansamblarının olmaması kamera konsertlərinin repertuarını çox kasadlaşdırır. Buna görə də xüsusən gənc bəstəkarların lazımi tərkiblərin axtarış entuziazmı əksər vaxtda uğursuzluğa düşür. Məhz buna görə indiki konsertdə Vasif və Ceyhun Allahverdiyevlərin kvartetləri, Xədicə Zeynalova və Lalə Quliyevanın sekstetləri və digər yeni əsərlər ifa olunmadı. Halbuki onlar kamera musiqisi bölməsinin müsbət rə'yini almış və konsert üçün seçilmişdi.

Bikə Axundova (BMA-nın II kurs tələbəsi): 22 iyun 2002-ci il tarixi mənim həyatımda çox önəmli bir yer tutur. Çünki, mən ilk dəfə olaraq Bəstəkarlar İttifaqının təşkil etdiyi tədbirdə çıxış edirdim. Elə ilk anlarda konsertin keçiriləcəyi zala ayaq basarkən qapının girəcəyində gördüyüm afişa qəlbimi rıqqətə gətirdi. Çünki bu afişada mənim adım şəxsiyyətlərinə pərəstiş etdiyim görkəmli bəstəkarlarımızın adları ilə yanaşı çəkilmişdi. Bu günə qədər şəhə-

YENİ MƏLUMAT KİTABÇASI İŞIQ ÜZÜ GÖRDÜ

Fərah ƏLİYEV

Müasir dövrümüzdə ən geniş çeşidli və xarakterli çap məhsulları arasında informasiya daşıyıcıları – məlumat kitabçaları, ensiklopedik nəşrlər və s. xüsusi yer tutur. İnformasiyanın ən lazımlı əmtəəyə çevrildiyi, dünyanın sürətli integrasiyası və qloballaşması şəraitində bu tipli nəşrlərə cəmiyyətdə böyük ehtiyac duyulur. Məhz buna görə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının məlumat kitabçasının nəşr edilib musiqisevərlərə, mütəxəssislərə təqdim edilməsi yüksək qiymətləndirilməlidir.

Məlumat kitabçası Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünaslarının 1990-2001-ci illərdə yaradıcılığı haqda tam informasiya verir. Qeyd edək ki, bu cür kitabçalar artıq XX əsrin 50-ci illərindən başlayaraq çap olunurdu. Təqdim olunan növbəti nəşr Azərbaycanın müstəqillik dövrünü əhatə etdiyi üçün iki aspektdən böyük maraq doğurur. Müstəqillik, yeni milli ideologiya ölkəmizin yeni beynəlxalq siyasi, iqtisadi və mədəni şəraitdə mövcudluğu bəstəkar yaradıcılığına, musiqişünasların elmi-publisistik maraq dairəsinə yeni mövzular, problemlər gətirmişdir. Dövrün ən aktual milli-problemləri – milli-azadlıq hərəkatı,

Qarabağ müharibəsi, milli ənənələrə yeni münasibət, yeni ictimai status, genişlənən beynəlxalq əlaqələr bəstəkar yaradıcılığına da böyük təsir göstərmiş və nəticə etibarilə yeni-yeni əsərlərin yazılmasına təkan vermişdir. Məlumat kitabçası həm ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılıq məhsuldarlığını, fəallığını, həm də ümumi dinamikanı, meyilləri informasiya mənbəyi kimi əks etdirir. Eyni zamanda, obyektiv və subyektiv səbəblərdən yazılan əsərlərin bir qisminin çapı və ifası sahəsində çətinliklər olduğu üçün bu əsərlər haqda məlumat mənbəyi kimi məhz məlumat kitabçası çıxış edir.

Məlumat kitabçasının ötən nəşrlərlə müqayisədə daha bir yeniliyi də diqqəti cəlb edir. Respublikamızın artıq 4 bölgəsində – Naxçıvan MR-da, Gəncə, Şuşa və Lənkəran şəhərlərində fəaliyyət göstərən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının bölgə təşkilatlarının da üzvləri haqda məlumat buraya daxil edilmişdir. Kitabçada Bəstəkarlar İttifaqının hər bir üzvü haqda qısa, həm də müfəssəl məlumatın da verilməsi təqdirəlayiqdir. Azad, demokratik cəmiyyətin yaratdığı şərait bir çox sənətkarların xarici ölkələrdə yaşamasına, yaratmasına imkan vermişdir. Onlarla şəxsi ünsiyyət əlaqəsi itmə də, Bəstəkarlar İttifaqının dünyanın müxtəlif ölkələrində fəaliyyət göstərən üzvlərinin də yaradıcılığı haqda məlumatların kitabçaya salınması çox önəmlidir.

Adı çəkilən məlumat kitabçasının tərtibçiləri və ərşəyə gətirənləri – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı aparatının işçilərinin əməyini xüsusi qeyd etmək istədik. Bəstəkarlar İttifaqının 173 üzvü ilə şəxsən əlaqə saxlamaq, əsərləri düzgün pasportlaşdırmaq, toplanmış çox geniş informasiyanı sistemləşdirmək və yoxlamaq kimi olduqca çətin, müəyyən mə'nada «cənsıxıcı» işin öhdəsindən müvəffəqiyyətlə gələn tərtibçilər hər bir musiqisevərin, mütəxəssisin stolüstü kitabına çevriləcək nəşr hazırlamışlar.

Zənnimcə, məlumat kitabçasının elektron versiyasının da hazırlanması məqsədəuyğun olardı. İnternet vasitəsilə bütün dünyada Azərbaycan musiqisinin müasir durumu, Bəstəkarlar İttifaqının işi ilə maraqlananlar üçün də bu kitabça mö'təbər informasiya qaynağıdır.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQI



**MƏLUMAT
KİTABÇASI**

BAKİ 2002

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQININ LƏNKƏRAN TƏŞKİLATINDAN YAZIRLAR....

Yaqut HƏSƏNOVA

2002-ci il may ayının 10-da Respublikamızın Prezidenti Heydər Əliyevin doğum günü münasibətilə Lənkəran musiqi texnikumunun zalında 1 saylı Lənkəran uşaq musiqi məktəbi şagirdlərinin konserti olmuşdur. Tamaşaçıların, müəllim və

sinif); kamançada – A.Axundov (IV sinif); balabanda – V.Salayev (IV sinif); qarmonda – H.Kərimovun (IV sinif) ifasında səsləndi. Belə ki, müəllimlərdən R.Qasımova, Z.Əliyeva, G.Rzayeva, S.Əliyeva, Z.Salmanova, E.Əliyeva, V.Cabbarova (fortepiano);

C.Həsənov, S.Hüseynova, F.Nəcəfov, H.Kərimov (xalq çalğı alətləri) öz şagirdlərinin ifasında çəkdiqləri əməyin bəhrəsini bir daha gördülər. Konsertin sonunda xanəndə Nəzərova Ruhiyyənin (müəllim – A.Rüstəmov), Ə.Əsgərov (tar) və T.Şərifovanın (kamança) müşayiəti ilə oxuduğu «Qatar» təsnifi Azərbaycan xalqının ölməzliyini, yaşayıb yaratmaq əzmini bir daha sübut etdi.

Tədbirin yekununda LMT-nun direktoru F.Kərimov kollektiv adından bütün qonaqlara, C.Cabbarlı adına 1 saylı UMM-nin direktoru N.Quliyevə, məktəbin müəllim və şagird kollektivinə öz minnətdarlığını bildirdikdən sonra sözü Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Lənkəran təşkilatının sədri Musa Abdulla oğlu Mirzəyevə verdi. M.Mirzəyev konsert haqqında xoş təəssüratını bildirdikdən sonra 29 mart 2002-ci il tarixində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına Lənkəran bölgəsindən ilk üzvlərin - musiqişünaslar Z.T.Əliyevanın (məsul katib), Y.M.Həsənovanın, R.T.İbrahimoğlunun yekdilliklə qəbul olunduğunu e'lan edib Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvlük

vəsiqəsini təntənəli şəkildə sahiblərinə təqdim etdi. Yeni seçilmiş üzvlər öz ürək sözlərini söylədilər.

Sonra Musiqi Texnikumunun tələbələri N.İbrahimoğlu (I kurs, müəllim – F.Abişova); A.Kazımova (I kurs, müəllim – M.Qəmbərova); Y.Axundova (IV kurs, müəllim – S.Salamova); müəllimlərdən R.Raşayeva və F.Abişova öz ifaları ilə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yeni üzvlərini əlamətdar gününə münasibəti ilə təbrik etdilər. Təbriklərə qoşulan Lənkəranın fəxri, bəstəkar M.Mirzəyev öz əsərlərindən bir neçəsini ifa etdi. Tamaşaçıların xahişini nəzərə alaraq o, məşhur «Lənkəran əfsanəsi» əsərini dinləyicilərə ərməğan etdi.

Tədbirdə Lənkəran İcra Aparatının Humanitar şöbəsinin böyük referenti H.Əbilov iştirak edirdi.

Xəbərlər...

Oktyabr ayının 1-dən 5-nə kimi Bakıda I Beynəlxalq Milli Musiqi festivalı keçirildi. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi, Bəstəkarlar İttifaqı və Milli Konservatoriya tərəfindən təşkil olunmuş bu festivalda altı ölkədən – Norveç, Finlandiya, İsveç, Belçika, Peru və Ekvadordan gəlmiş musiqi xadimləri iştirak edirdilər. Festivalın proqramı çərçivəsində M.F.Axundov adına Respublika kitabxanasında konfrans da keçirildi. Bu konfransın keçirilməsində məqsəd festivalda iştirak etmək üçün gələn qonaqların Azərbaycan milli musiqi mədəniyyəti haqqında məlumatlandırılmaqdan ibarət idi.

Konfrans şifahi ənənəli Azərbaycan xalq və professional musiqisinin problemlərinə həsr olunmuşdu. Konfransı Milli Konservatoriyanın rektoru Səyavuş Kərimi açaraq, qonaqları salamladı. Tədbirdə çıxış edənlər – Bakı Musiqi Akademiyasının və Milli Konservatoriyanın professor və müəllimləri milli musiqimizin müxtəlif problemlərinə toxundular.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabovun məruzəsi «Şifahi ənənəli professional musiqi və onun Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında təzahürü» mövzusunda idi. Sənətsünaslıq doktoru, professor Rafiq İmraninin məruzəsi müğəm sənətinin tarixinə, filoloji elmlər doktoru, professor Məhərrəm Qasımlının çıxışı isə aşiq sənətinin tarixinə həsr olunmuşdur. Sənətsünaslıq namizədi, professor Vəqif Əbdülqasımov Azərbaycan tarı haqqında, sənətsünaslıq namizədi, dosent Fəttah Xalızadə Azərbaycanın mərasim musiqi folkloru haqqında, sənətsünaslıq namizədi, dosent Aydın Ziyadlı xalq musiqisi və müasirlik mövzusunda, sənətsünaslıq namizədi Şəmsi Gülməmmədova XIX əsrin Qarabağ musiqiçilərinə, sənətsünaslıq namizədi, dosent Cəmilə Həsənova Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xalq musiqisindən istifadə məsələlərinə, Naibə Əliyeva xalq mahnılarının toplanması və nəşr olunmasına dair məruzələrlə çıxış etdilər.

Konfransın sonunda gələn qonaqlar adından Norveç xor kollektivinin rəhbəri Odvar Pyer Xildker çıxış edərək, Azərbaycan milli musiqisinin Norveç musiqisi ilə qarşılıqlı əlaqələrindən söz açdı və Azərbaycan musiqisi haqqında zəngin məlumatlar üçün konfrans iştirakçılarına təşəkkürünü bildirdi.

Cəmilə HƏSƏNOVA

tələbələrə böyük maraq hissi ilə gözlədiyi konserti açan I sinif şagirdi Təhməzli Aydanın (müəllimi Qasımova R.) ifasında dahi bəstəkarımız F.Əmirovun «Məzəli rəqs» və rus xalq mahnısı «Kalinka»nın yaratdığı şux əhval-ruhiyyə bütün tədbir boyu hökm sürdü. Konsertin repertuarında xalq musiqimizlə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarından F.Əmirovun, Q.Qarayevin, S.Rüstəmovun, T.Quliyevin, A.Məlikovun, xarici ölkə bəstəkarlarından Ş.Qunonun, F.Şopenin, A.Borodinın yaradılıqlarına müraciət olunmuşdur. Əsərlər müxtəlif sinif şagirdlərinin - fortetpiano M.Həsənlisi (I sinif); S.Hüseynov (III sinif); N.Cavadov və A.Nəhmətov (IV sinif); F.Babayeva, Ş.Həsənova, İ.Nəhmətova (V sinif); G.Kazımlı və A.Cəfərova (VI sinif); Ş.Heydərova (VII sinif), tarda - C.Talıbov və R.Hüseynov (IV sinif); K.Bağırov (V

Açılmamış səhifələr

MÜDRİK SƏNƏTKAR

(Stalin mükafatı komitəsində də onun fikrinə ehtiyac duyulurdu)

Səadət QARABAĞLI

Sovet imperiyasının qılıncının sağ da, solu da kəsən bir zamanda, 1940-cı ildə SSRİ-də Stalin mükafatı komitəsi yaradıldı. Komitə 1952-ci ilə qədər fəaliyyət göstərmişdir. Dövlətin ən yüksək mükafatı



1945-ci il

elm, texnika, ədəbiyyat və incəsənət sahəsində fərqlənənlərə verilir. Təltif olunanlara 1-ci, 2-ci və 3-cü dərəcəli «Stalin mükafatı» adı, diplom və fəxri döş nişanı təqdim edilirdi. Mükafat komitəsinə Sovet İttifaqının ən görkəmli elm, ədəbiyyat və incəsənət xadimləri daxil idilər.

Türk dünyasının fəxri olan, cahanşümül dahi bəstəkar, publisist, dramaturq, alim, pedaqoq, ictimai xadim Üzeyir bəy Hacıbəyov Stalin komitəsi yarandığı gündən ona üzv seçilmiş, ömrünün sonuna kimi də komitənin üzvü olaraq qalmışdır. Dövlət mükafatı ilə bağlı müzakirələrdə Üzeyir bəy Səməd Vurğun, S. Prokofyev, D. Şostakoviç, M. Şoloxov və başqalarının əsərləri haqqında fikir söyləmiş, mükafatların verilməsində müstəsna rol oynamışdır. Sonralar bu mükafat SSRİ Dövlət mükafatı kimi təqdim edilmişdir.

Ü. Hacıbəyov özü də iki dəfə Stalin Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Birinci dəfə 1941-ci ildə dahi bəstəkarın «Koroğlu» operasına Stalin mükafatı verilmişdir. Bu barədə Stalin mükafatı komitəsinin 1940-cı il 30 dekabr tarixli geniş iclasının stenogramındakı professor A. B. Qoldenveyzerin çıxışında oxuyuruq: «...Biz altı namizədin siyahısını vermişik. Opera bölməsi üzrə seksiya «Koroğlu» operasına görə Hacıbəyovu təqdim etmişdir. Əsas belədir: milli dekadalar bir sıra opera əsərləri göstərmişlər. Onların arasında Hacıbəyovun operası böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır. Böyük teatrda tamaşaya qoyulmaq üçün qəbul edilmişdir. Bu milli operalardan ən dəyərlisidir».

İkinci dəfə isə Ü. Hacıbəyov 1946-cı ildə



Üzeyir Hacıbəyov məşhur sovet bəstəkarları arasında. Soldan birinci cərgədə:

A.Xaçaturyan, Ü.Hacıbəyov, D.Şostakoviç, R. Qliyer, S. Prokofyev.

Ayaq üstə duranlar: Y.Şaporin, D. Kobalevski, İ. Dzerjinski, M. Koval və V.Ənuradeli. Moskva, 1946-cı il.

«Arşın mal alan» filminə görə Stalin mükafatı ilə təltif edilmişdir.

Bu yaxınlarda ədəbiyyat və incəsənət sahəsi üzrə Stalin mükafatı komitəsinin 21 noyabr 1940-cı il tarixli geniş iclasında Üzeyir bəy Hacıbəyovun rus dilində çıxışının stenoqramını əldə etmişik. Komitədə əsas məsələ olaraq bəstəkar D.Şostakoviçin Stalin mükafatına namizədliyi müzakirə edilmişdir. Başqa bəstəkarlar haqqında da fikirlər söylənilmişdir. Üzeyir bəy Hacıbəyov S.Prokofyev, D.Şostakoviç, A.Xaçaturyan, N.Myaskovski, R.Qliyer haqqında tənqidi fikirlərini bildirmiş, səlist və obyektiv çıxışı ilə onların yaradıcılığının dərinliyinə varmışdır.

Beləliklə, Üzeyir bəy Hacıbəyovun Stalin komitəsindəki çıxışını bütünlüklə musiqi ictimaiyyəti və Üzeyir bəy pərəstişkarlarının diqqətinə çatdırırıq. İnandırıcı ki, bu tapıntı Ü.Hacıbəyovun tədqiqatçıları, eləcə də bütün xalqımız üçün dəyərli bir yenilik olacaqdır. Bir daha Üzeyir bəyin nə qədər humanist, obyektiv, sənətini dərinlən bilən və hörmət edən müdrik bir sənətkar olduğunu bariz şəkildə görəceyik.

ƏDƏBİYYAT VƏ İNCƏSƏNƏT SAHƏSİ ÜZRƏ STALİN MÜKAFATI KOMİTƏSİNDƏ ÜZEYİR BƏY HACIBƏYOVUN ÇIXIŞI

Mən professor Qoldenveyzerin söylədiyi fikirlə tamamilə razıyam. O, heç kəsin qəlbinə dəymədən, mükafatlandırılması mümkün olmayan bəstəkarlara ehtiyatla yanaşdı.

Mən Prokofyevin operasını böyük maraqla dinləyərək bu qərara gəldim ki, onun operasında novator üslubu vardır. O, artıq basmaqəlib opera üslublarından uzaqlaşaraq öz novatorluğunu buna qarşı qoymuşdur. Bu yenilik böyük diqqətə layiqdir. Onun ardıcılıarı olacaq, çünki işinin yeni üslubu çox yüksəkdir və dinləyiciyə təsir baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bilirik ki, musiqidə hər bir yeni addım çətinliklə qəbul olunur. Lakin Prokofyevin novatorluğu auditoriyaya çatır. Əgər mükafat opera xətti üzrə verilseydi mən Prokofyevə bu mükafatın təqdim edilməsinin tərəfdarı olardım.

Yalnız libretto ilə razı deyiləm. O çox pisdir. Kotkonun qəhrəmanlığı nədən ibarətdir? Kilsəyə mərmı atır, ancaq bir nəfər yaralanır, hamı sağ-salamat çıxır?

Çaykovski və Vaqner librettonun hazırlanmasında özləri də iştirak edirdi. Bu librettonun tərtibində Prokofyevin fəaliyyətindən xəbərsizəm, ancaq o çox yararsızdır.

Şostakoviçə gəldikdə, bu, əlbəttə ki, yüksək üsluba malik dünya əhəmiyyətli sənətkardır. Onun 5-ci simfoniyasına mükafat verilməsinə heç kim etiraz etməzdi. Burada yalnız böyük sənətkara xas olan, özünəməxsus orkestr səslənməsi sirri vardır. Qavranılmasına görə də bu əsər birinci yerdə durur. Burada geniş dinləyici kütləsi üçün heç bir formallıq, heç bir hoqqabazlıq yoxdur.

Lakin Şostakoviçin kvinteti məcbur edir ki, klassikanı unudasan və musiqini başqa cür anlamağa yönələsən. Siz burada aydın, məntiqli musiqi fikri görmürsünüz. Bu nədir, lad musiqisidir, ya qeyridir? Əsərin əsasında müəyyən bir məqsəd olmalıdır, burada isə o yoxdur.

Onun qayəsi daxilən, psixoloji cəhətdən təsir etmir. Dəbdə olan nöqteyi-nəzərə istinadən, Şostakoviç nə yazırsa hamısı yaxşıdır, demək olmaz. Ümumiləşmiş yox, fərdi rəy olmalıdır. Sənətkar adını daşımaq, hər şeyə nail olmaq deyil. Xalq artisti çox zaman başdansovdu çıxış edir və unudur ki, onun hər bir çıxışı hadisəyə çevrilməlidir. Şostakoviç üçün tək onun adı kifayət deyildir. Ad səfərbər edir, yaxşı əsərə təminat verir. Əgər bu əsər Şostakoviçə yox, naməlum bəstəkara məxsus olsaydı, onu qəbul etməzdilər.

Xaçaturyan barədə. Professor Qoldenveyzer ona çox mülayim yanaşdı. Sözsüz ki, o, inkişaf edir, onun qabiliyyəti və texnikası var. Lakin onun istiqaməti aydın deyildir. Necə musiqi yazır? Əgər o, milli bəstəkardırsa, onun qarşısında duran tələblər bir başqa, Moskva bəstəkarıdırsa tamamilə başqa olmalıdır. Ermənistanda o, əhəmiyyət qazana bilməyəcək. Erməni musiqisi yazmaq üçün erməni xalq sənətini yaxşı bilmək lazımdır. Amma o, bununla hər şeydən az maraqlanır. Əgər azmaz xalq cizgiləri hiss olunursa, bu da gözə küllüf etməkdən başqa bir şey deyildir. Bu musiqinin xalq musiqisi ilə heç bir əlaqəsi, bağlılığı yoxdur.

O, gənkdir, sənətdə özünü tapmalıdır. Tənqid gənc bəstəkarı istiqamətləndirməlidir, bizdə isə tənqid yalnız tərifi ibarətdir.

İndi də Myaskovski barəsində. Çox təəssüf edirəm ki, bizdə insanlar tez unudulur. Yaddan çıxanlardan biri də Myaskovskidir. Gənc bəstəkarların bir çoxunun sinəsini ordenlər bəzəyir, ancaq 21 simfoniya yazmış bu azman sənətkarın ordeni yoxdur. Mən ondan işinin səmərəliliyinin səbəbini soruşduqda o, cavab verdi ki, yalnız yayda işləyir, qışda konservatoriyada iş yükü çox olur. Mən onun düşüncə sürətini və parlaq texnikasını təsəvvür edirəm. 35 il ərzində 21 simfoniya yazmaq çox böyük işdir və bu musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etməyə bilməz.

21-ci simfoniya həttə pis ifadə belə mənə yüksək təsir bağışladı. Birhissəli olması heç də ona xələl gətirmir, «az olsun, yaxşı olsun». O, musiqidə böyük həyatsevərlik təlqin edir, zəriflik, gözəllik aşılayır. Onun erkən simfoniyalarında bədbinlik, zülmət nişanələri olduğu halda, sovet dövründə o, ideya etibarlı ilə yeniləşmişdir. Bu da təqdirləyiqdir! Onun 18-ci simfoniyası şəfəqsəçən, 21-ci simfoniyası isə öz məzmununa görə nurludur, parlaqdır.

Mən sevindim ki, Myaskovski əsl həyat həqiqətləri ilə səsleşən əsərləriylə bizim zövqümüzü oxşayacaqdır.

«Leyli və Məcnun» haqqında. Mən başa düşürəm ki, Nəsirova onun vətəni üçün yazılmış operanı müdafiə edir. Onun qeyd olunmasını istəyir. Yoldaş Qliyer geridə qalan respublikalara kömək etmək məqsədiylə xeyirxah işə başlayıb. Bu çox yaxşıdır. Əgər o, milli şərtlərdən asılı olmayaraq, müstəqil əsər yaratsaydı, əlbəttə ki, böyük müvəffəqiyyət qazanardı. Bu operada parlaqlıq və gözəllik yoxdur.

Qliyer bizim üçün yaxşı opera yazaraq, opera formasını Azərbaycanda aşılamağa çalışmışdır. («Şah Sənəm»); o, xalq mahnısından üçhissəli formada ariya düzəldir və tam təsəvvür yaradır. Ümumi opera formasının qavranılmasına körpü salınmış olur. Hazırkı vəziyyətdə o, bundan çəkinmişdir. Görünür burada vokal tərəfini kənara qoymuşdur.

Sadıkova gəldikcə isə, o, hələ gənkdir digər milli bəstəkarlar kimi inkişaf edəcək, püxtələşəcəkdir.

ЛОСЕВ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

К истории ареста...

Юрий ХОЛОПОВ (Россия, Москва)

Среди сочинений А. Ф. Лосева в жанре художественной прозы есть и такое — под названием «Жизнь», про его собственную жизнь. И наша тема тоже биографическая о Лосеве, причем о тех страницах его жизни, которые он сам скрывал (!); а к арестованным документам не было доступа. Когда мы учились в нашей alma mater, за все годы ни один человек ни единым словом даже не упомянул о том, что великий мыслитель не просто имел отношение к Московской Консерватории, но был в ней профессором. В консерваторском курсе музыкально-теоретических систем даже само имя автора важнейшей отечественной МТС не называлось никогда, хотя разбирались куда менее важные авторы, например, А. Н. Серов, а в чем-то параллельный Лосеву, и к тому же тоже «идеалист», Эрнст Курт удостоивался большого внимания. Общественному сознанию внушалась даже формула «тройки» авторитетов музыкальной науки XX века «Курт–Мазель–Асафьев».

Показателен следующий факт. К 100-летию Московской Консерватории в 1966 году (когда Лосев давно уже был реабилитирован и начал широко публиковаться) были выпущены две юбилейные книги, и ни в одной из них не был даже упомянут профессор Московской Консерватории А. Ф. Лосев. Одну книгу написал Ю. В. Келдыш («100 лет Московской Консерватории»), с 1930 года сам преподававший в Московской Консерватории (могли бы он не знать, кто такой Лосев?). Другая книга, «Московская Консерватория. 1866-1966», впятеро большего объема, чем монография Келдыша, подробнейшим образом рассказывает о множестве людей, причастных к консерватории, — кроме Лосева. Это уже РАПМовская тенденциозность!

В самое последнее время, с 1995 года, стали доступными ряд документов его жизни, рассекреченных органами ФСБ (бывшего КГБ, бывшего ОГПУ). Вдове Лосева профессору МГУ Азе Алибековне Тахо-Годи возвращено 2300 страниц (!), изъятых при аресте рукописей. (Сотрудник ФСБ сказал Азе Алибековне: «Скажите нам спасибо, что мы их забрали, а то бы все это погибло при бомбежке» 11-12 августа 1941 года).

Азе Алибековне было разрешено ознакомиться с материалами закрытого прежде архива Лосева. Они были использованы в книге Тахо-Годи «Лосев», 459 стр., вышедшей в 1997 году в серии «Жизнь замечательных людей», вып. 7421. Нелишне напомнить, что серия ЖЗЛ основана в 1933 году Максимом Горьким (нам еще понадобятся далее и эта дата, и это имя). Среди впервые обнародованных материалов есть и касающиеся Московской Консерватории.

Но сначала кое-что из биографии А. Ф. Лосева.

1. Некоторые ориентиры жизни Лосева-музыканта.

1893, 23 сентября (н. ст.) — Лосев родился в Новочеркасске. с 4-5 лет научился читать.

1903 — девятилетний Лосев услышал на концерте 6-летнюю скрипачку-немку Цецилию Ганзен и загорелся желанием стать скрипачом.

1903-1911 — С нового учебного года Лосев обучается музыке у известного педагога Федерико Стаджи; в те же годы учится в классической гимназии. На выпускном экзамене (1911) Алеша Лосев играл Чакону И. С. Баха. Музыка навсегда осталась для него страстно любимой.

1907 — Пробуждение интереса к философии; также к небесной науке астрономии.

1911-1915 — Учеба в Московском императорском университете по специальностям философия и классическая филология.

1913 — Музыка Вагнера открывает молодому философу такие философские и историко-культурные истины, каких не могли дать ему «казенные университетские учителя» на их лекциях по философии².

1916 — Среди первых изданных работ Лосева две статьи о музыке: «Два мироощущения» и «О музыкальном ощущении любви и природы» (последняя - в журнале «Музыка»).

1919 — В Нижнем Новгороде Лосев читает лекции о Бетховене, Вагнере, Римском-Корсакове, Чайковском; музыкальное сопровождение к лекциям — пианисты А. Г. Руббах, Л. М. Юрьева (будущие профессора Московской Консерватории). С 1919 года Лосев - профессор университета в

Нижнем Новгороде.

1921 — Действительный член ГИМН (Государственного института музыкальной науки).

1922-1929 — профессор Московской Консерватории (звание профессора утверждено в 1923). 1922 — также действительный член ГАХН¹¹.

1927-1930 — «Восьмикнижие» Лосева; в том числе книга «Музыка как предмет логики», 1927.

С 1928 — Все более ожесточающаяся идеологическая критика Лосева в связи с выходящими книгами.

1929 — В «год великого перелома» (перелома?) и крайне жестокого преследования православия - тайный постриг в монахи (вместе с женой Валентиной Михайловной, во монашестве они - Андроник и Афанасия).

3.10.1929 — Постановление Правления Московской Консерватории о «выбытии» профессора А. Ф. Лосева по причине отсутствия читаемого им курса «История эстетических учений»⁴.

18.04.1930 — Арест Лосева из-за незаконных вставок в книгу «Диалектика мифа». Начало следствия. 4 1/2 месяца в одиночной камере и далее 17 месяцев во внутренней тюрьме на Лубянке. После ареста Лосева (апрель-июнь) вызов на допросы разных людей по его делу.

14.05.1930 — В «Правде» статья А. Сарadgeва «Против поповско-идеалистической реакции», о 7 книгах Лосева. Продолжение идеологической травли автора («Христианско-мистическая философия», «антимарксистские поповские идеи», «антисоветские настроения Лосева» и т.п.; вит. по кн. Тахо-Годи 1997, в дальнейшем с аббревиатурой «ТГ»).

28.06.1930 — Доклад Л. М. Кагановича XVI съезду ВКП(б), с цитатами из «контрреволюционного» текста «Диалектика мифа». После партийного съезда Лосев - «классовый враг».

Сентябрь 1930 — Следствие закончено. Вынесен приговор - 10 лет лагерей Лосеву, а его жене («половине») - 5 лет лагерей.

1931.12.12 — В «Правде» и «Известиях» статья М. Горького с идеологическими обвинениями против Лосева.

1932.7.09 — Освобождение из заключения постановлением коллегии ОПТУ.

1933. 4.08 — Снята судимость (Постановление ЦИК СССР), восстановление гражданских прав. Но на крамольника Лосева все же надели «намордник пролетарской диктатуры» (если перефразировать выражение Кагановича в адрес Лосева).

1953 — После 23 лет молчания: издана пе-

чатная работа Лосева «Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии» (ВУЗ МГПИ им. Ленина, т. 72). Далее вал печатных трудов Лосева, по сей день, в том числе переиздания МПЛ (1990,1995) и публикация книги «Античная музыкальная эстетика» (1960), двух больших работ о Вагнере (1968, 1978) и еще ряда трудов о музыке. В 70-е годы тема «Музыкально-философская концепция А. Ф. Лосева» введена в вузовскую программу по Музыкально-теоретическим системам (публикация в 1982 году).

14.09.1988 — Кончина А. Ф. Лосева, за 4 месяца до 95-летия, в день св. Кирилла и Мефодия.

2. Лосев в Московской Консерватории

Как уже упоминалось, Е. А. Смыка осветила этот вопрос по материалам архива консерватории (см. примеч. 4). Читатель найдет в ее статье подлинники документов из «Личного дела» А. Ф. Лосева. Автор этих строк в свое время запрашивал его самого о некоторых деталях его пребывания в Московской Консерватории. В письме от 24.04.84 А. Ф. написал, что он был профессором Консерватории (написано - под его диктовку А. А. Тахо-Годи — с большой буквы) «до 1931 г. {81c!} и даже не был отчислен (приказа не было), а фактически перестал преподавать Историю эстетических учений»⁵. Поразительна дата: Лосев пишет «до 1931 года»! Представьте положение человека, ученого, который вынужден скрывать факты своей биографии, чтобы кто-то (такие нашлись бы!) не стал бы его «раскапывать» на новом витке советской истории⁶.

В ответ на мой вопрос, не помнит ли Лосев, в каком классе (помещении) консерватории были его лекции, он написал: «Лекции я читал в классе теории музыки, но слушатели были и из других классов». По-видимому, выражение «в классе теории музыки» в этом контексте означает специализацию, а не помещение. Но возможно, что и класс-помещение по традиции был тем же; тогда это нынешний 9-й класс⁷.

Вспоминает Лосев и посещавших его лекции: «Из учеников дружен был с С. С. Скребковым». Это первый, кого он упоминает. Назовем несколько имен консерваторских музыкантов в связи с Лосевым.

2.1 Сергей Сергеевич Скребков^{8,9}

В статье Д. В. Джохадзе о Лосеве, несомненно опирающейся на информацию от него самого¹⁰, о Скребкове говорится как о «близком ему по духу и по теоретико-эстетическим взгля-

дам» (с. 12), «С.С. Скребков в 20-х годах был слушателем А.Ф. Лосева в консерватории», следовательно и в 1928-29 гг. Впоследствии они «собирали материалы для совместного труда по музыкальной эстетике» (там же). Они поддерживали известную идею Лейбница: «Музыка есть арифметика души, не могущей себя самое вычислить»¹¹. Скребкову был близок тезис Лосева о диалектическом совпадении рационального и иррационального. Лосеву Скребков представлялся самым критически мыслящим музыкантом из всех, кого он знал.

2.2 Георгий Эдуардович Конюс¹²

Если Скребкову А. Ф. Лосев симпатизировал, то Конюса как ученого-теоретика он высоко ценил. В 1921-31 гг. Конюс — руководитель лаборатории метротектонического анализа (то есть согласно его теории) при ГИМНе, таким образом, он сотрудник Лосева. В 1922-29 (то есть точно в годы работы А.Ф. в консерватории) он декан «научно-композиторского» факультета Московской консерватории (1-й период его преподавания в ней начался еще в 1891 году, то есть еще до рождения А. Ф.), Музыкальные сочинения Конюса знал еще П. И. Чайковский (притом дал им высокую оценку), а среди учеников Конюса были А.Н. Скрябин (один из героев мысли Лосева), Н.К. Метнер, Р.М. Глиэр (учитель С.С. Прокофьева и еще много кого), С.Н. Василенко, А.Р. Рогаль-Левицкий, В. В. Хвостенко.

Напомню, что Конюс — автор одной из выдающихся авторских музыкально-теоретических систем, теории метротектонизма. С ней-то и был хорошо знаком Лосев. В книге МПЛ целая IV часть (последняя) посвящена «логической структуре двух основных законов музыкальной формы», из двух пунктов, где 2-й — «Метротектонизм» Конюса (1-й — «золотое деление») ¹³. (См. во II части настоящей книги). Теорию Конюса Лосев характеризует следующими словами: Конюс «дал великолепную теорию музыкального анализа, приводя как раз к законам равновесия кратных отражений (у Конюса: «закон отражения временных величин». — Ю. Х.) (...) Мне кажется, тут одинаково могут праздновать победу и диалектическая философия, и эмпирическая эстетика, наконец-то подающие друг другу руки после долгих лет вражды и блуждания по темным и непроходимым закоулкам»¹⁴. Как один пример «из сотен пьес», проанализированных Конюсом, Лосев приводит схему анализа Антракта к IV действию

«Кармен». «Невольно поражаешься универсальностью и красотой числового строения музыкальной формы»¹⁵.

В связи с подготовкой (второго) сборника статей и воспоминаний о Конюсе его дочь попросила А. Ф. написать свои воспоминания о нем. Он откликнулся на просьбу и написал статью «Памяти светлого скептика» («светлый скептик» — это Конюс). Организатор сборника, дочь Конюса, статью прочла и прислала автору восторженную телеграмму¹⁶. У нас чего только не берут в сборники. Казалось бы, статью столь великого человека, давным-давно реабилитированного должны были бы как говорится, взять, «с руками оторвать». Ведь десятки и сотни работ философа непрерывно выходили из печати, ведь и никакого идеологически порочного «идеализма» и «религиозной мистики» никто бы даже из самых дотошных цензоров и стукачей днем с огнем не сыскал бы в мемуарном материале Лосева. Так нет же! Нашлись — и не у философов или атеистов, а именно в нашей музыкантской среде — какие-то, видимо, весьма могущественные товарищи, которые не пропустили статью Лосева. Кто-то оказался «больше роялистом, чем сам король» (наверное, какие-то «темные скептики»). «Памяти светлого скептика» вышла в 1989 в книге «Что с нами происходит?». Ввел ее туда поэт Владимир Лазаревич Лазарев.

Итак, Лосев о Конюсе в Московской консерватории¹⁷. «Первый человек, с которым я столкнулся в Московской консерватории, — пишет Лосев, — был Г. Э. Конюс». Лосев описывает подчас жутковатую атмосферу, царившую в Московской консерватории 20-х годов, во времена насаждения новой, марксистской идеологии, идейного наступления РАПМовцев с их вульгарной трескучей сохмологией. «Теоретики музыки то и дело выступали с требованием запретить:

- Чайковского — за мещанство и нытье,
- Римского-Корсакова — за либеральное народничество,
- Танеева — за академизм,
- Глинку — за романтизм и неоанархизм
- Скрябина — за мистицизм,
- Листа — за пустую и дешевую виртуозность,
- Вагнера — за фашизм,
- Шопена — за салонщину»

«Конюс, сам композитор и сам теоретик, глубочайшим образом скептически относился ко всем этим праздным и дилетантским [эстети-

ческим] теориям и постоянно взывал к изучению самой музыки, а не к изучению побочных и несущественных ее сторон».

«Кто-то, не помню, доказывал в те времена в консерватории, что две темы сонатного аллегро есть изображение борьбы капиталистов и пролетариата». Яворский «исступленно доказывал, что это (ладовое тяготение) есть разновидность всемирного тяготения».

Лосев передает забавное замечание М.В.Иванова-Борецкого¹⁸, конечно же госбезопасно-ироническое: «Ну, как же нам не быть марксистами? Ведь все же зависит от брюха». И для доказательства своих слов стал гладить себя по животу». (Вообще-то, Лосев относился к Иванову-Борецкому с любовью).

В конце 20-х годов ректором консерватории был назначен Болеслав Пшибышевский¹⁹, «отчаянный вульгарист и деспот». «Он начал с того, что переименовал консерваторию и дал ей название "Высшая музыкальная школа имени Феликса Кона", знаменитого революционера²⁰. «Произошло дикое сокращение теоретических и беспримерное раздувание политэкономических курсов. Пшибышевский говорил, что самое главное - это политическая образованность, а музыка придет сама собой». («ВМШ» стали кулуарно называть «конской консерваторией»). «Мы оба (с Конюсом — Ю. Х.) согласились в том, что Пшибышевский — это прохвост».

О метротектонизме как теории и методе анализа Лосев сказал, что Конюс исходил из того простейшего предположения, что музыка есть искусство времени (здесь Лосев цитирует самого себя — Ю. Х.), но времени, взятого самого по себе, в чистом виде, без всякой необходимости обязательно тут же использовать другие искусства²¹.

2.3 Мария Вениаминовна Юдина²²

В своем письме Лосев упоминает среди тех, кого он помнит еще: Л. А. Мазеля, В. Э. Фермана, Т. Н. Ливанову, Г. М. Ванькович (супругу М. Ф. Гнесина), Д. Гачева. «Слушателей было множество, но прошло ведь 60 лет», — заключает он. А. А. Тахо-Годи добавляет еще; М.Ф. Гнесина, Н.А. Гарбузова, Е.А. Мальцеву, С.Л. Толстого (сына великого писателя), А-Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза. Н.С. Жилиева, Н.Я. Мясковского, наконец, М.В. Юдину, «драматические отношения с которой вылились в фантасмагорию романа Лосева "Женщина-мыслитель"» (ТГ, с. 91),

В предисловии к первой публикации «Женщи-

ны-мыслителя» Геннадий Зверев пишет: «В один из тревожных вечеров 1930 года, когда над философом уже "гордо реял буревестник, черной молнии подобный", к нему домой на Воздвиженку пришла (а это было опасно) известная пианистка Мария Вениаминовна Юдина. Не будем гадать, о чем они говорили, — некоторые диалоги воспроизведены в романе. Ведь прообразом героини была та самая М. В. Юдина — Мария Радина. Ее связывает «возвышенная дружба» с неким Николаем Владимировичем, в котором легко угадывается Лосев (...) И ведь «главный» образ романа — не человек, а музыка, ее стихия, ее проявления, ее смысл и выражение этого смысла в жизни. (...) Будучи еврейкой, она крестилась в Православную веру, стала собеседницей отца Павла Флоренского и отца Федора Андреева (...) Многие ее концерты уже в Москве посещал А. Ф. Лосев. (...) Лосев говорил, что он знает двух великих пианистов: Рахманинова и Юдину (...) Лосев и Юдина не могли не встретиться (-) «Возвышенная дружба» Алексея Федоровича и Марии Вениаминовны возобновилась после освобождения философа, но длилась недолго. Причиной разрыва послужил этот роман, который автор дал ей на прочтение. Оба они прожили долгую жизнь, но так никогда уже больше не встретились. И вот эта встреча состоялась на страницах журнала «Москва»²³. Роман Лосева начинается словами:

«Может ли женщина быть мыслителем?

Да, сегодня я могу сказать, что женщина может быть мыслителем! (...)»

Я был вчера на концерте пианистки Радиной».

Лосев-мыслитель — это лихой донской казак-рубака. Почитайте, любезный читатель, этот роман. Скольким там досталось — Прокофьеву, Чайковскому, Сен-Сансу, Брамсу, Скрябину (между прочим, из-за описки автора там упоминается «h-moll'ная баллада Листа»), А Бах — «такой скучный, такой бесчувственный», — говорит гениальная Радина.

Лосев признается: «Я влюбился в нее (в Радину) не меньше, чем в Гегеля и Шеллинга». Но прообраз — Юдина отождествила себя с литературным образом — и навсегда порвала с романтиком-романистом. Интересно: что сказал бы прообраз-Сальери своему уж точно гениальному литератору? (Кстати, и того тоже высылали из столиц: «Но вреден Север для меня», — он сказал).

2.4 Лосев сам

В Московской консерватории Лосев читал

обязательный для студентов МУНАИСа курсе «История эстетических учений» (далее ИЭУ). Звучит это вроде скучно-невинно. Но нелишне вспомнить, что как раз в те дореволюционные годы шло крикливо марксистское наступление на эстетику как науку о прекрасном. Теперь все забыли, но у автора этих строк еще в памяти марксистско-ленинские штампы: «буржуазная эстетика» (а не «эстетика»); как нельзя было говорить «Россия», но только «царская Россия». И то, и другое в самом названии содержит приговор по статье. А «эстетика» с «красотой» густо окрашены в идеалистические тона, а это тоже чревато - тем же самым, по той же причине - из-за их «буржуазности». Это в «их» адрес гремели слова «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи» (как сказано Им):

— этика, эстетика и прочая чепуха

Всего лишь их женская прислуга.

Правда, поначалу, до 1927 года, Лосев еще не обнаружил своей величины в культуре, а идеологический прессинг еще только набирал обороты. (До 1922 года в консерваторских классах еще висели иконы. Хорошо бы их повесить опять, представим себе их в «классе теории музыки», № 9; ведь восстановили же Храм Христа-Спасителя, то легче). И курс Лосева был настоящей творческой вузовской наукой - на высшем уровне мысли. В упомянутой статье Е. А. Смыки приводятся «Программа и литература по курсу А. Ф. Лосева "История эстетических учений"»²⁴ (программа 1927 года):

I. «История эстетики как наука. Основные направления и методы. Критический обзор главнейших изложений историй эстетики. РЦиммерман, М. Щаслер, Г. Лотце, Э. Ф. Гартман, Б. Кроче, Бозанкет. (указана литература).

II. Античная эстетика. Общая характеристика и обзор периодов (лит.).

III. Досократовская философия и эстетические воззрения Сократа. Утилитаризм, морализм и начало диалектики (лит.).

IV. Платон. Обзор главнейших пониманий платонизма (Г. Риттер, Е. Целлер, П. Наторн, Е. Кассирер и др.). Диалектика и мифология. Учение об Эросе - Учение об искусстве. Минезис (лит.).

V. Аристотель. Различные понимания «Поэтики» Аристотеля. Минезис. Учение о трагедии и поэме. (Далее сокращенное изложение Программы Лосева)

VI. Плотин и Нео-платонизм.

VII. Лонгин и его трактат «О возвышенном». Гораций и анализ его «Поэтики».

VIII. Характеристика средневековых воззрений на искусство и прекрасное.

IX. Возрождение.

Французский классицизм. Буало (...) Батте, Мармонтель. Лагарп (...).

XI. Английский классицизм.

XII. Английская теория искусства XVIII века.

XIII. Появление эстетики как самостоятельной науки в Германии.

XIV. Эстетика и литературная критика в Германии XVIII века.

XV. Кант и первое критическое обоснование эстетики.

XVI. Зарождение и развитие романтической эстетики.

XVII. Гегель. Определение прекрасного и диалектика.

XVIII. Шопенгауэр.

XIX. Эмпирическая эстетика. Фехнера.

XX. Теория вчувствования (...) и теория внутреннего подражания (...)

XXI. Неокантианская эстетика (Здесь же: «Эстетика на основе феноменологии Гуссерля»)

XXII. Современная марксистская эстетика, (sic! — Ю. Х.)

(Смыка, с. 275-277).

По-видимому, Программа рассчитывается на больше, чем один учебный год (= на два?) и предусматривает возможность «использования некоторого времени на семинарские занятия». «Мне необходимо 2-3-4 часа — в зависимости от широты заданий» — пишет Лосев в «общественно-научную» предметную Комиссию МГК (с. 274). Сокращение часов по курсу ИЭУ до двух указывало бы на «весьма жалкое положение этого предмета» (с. 273).

Политика руководства Московской консерватории в последние два года, то есть в 1927-29, как явствует из сохранившихся документов, была направлена к ликвидации курса ИЗУ и выживанию А. Ф. Лосева из стен консерватории. Конечно, не без того, что в 1927 году вышли 4 работы из лосевского первого восьмикнижия.

В мае 1929 Лосев предлагает напечатать (в качестве консерваторского издания) брошюру «Принципы построения курса эстетических учений», то есть, в сущности опубликовать концепцию его эстетической науки. Правление консерватории (ректор в 1924-29 К. Н. Игумнов) направляет соответствующую просьбу в инстанции. 21 июня из

Наркомпроса Главпрофобра приходит отказ:

Отдел художественного образования считает печатание брошюры Лосева «нецелесообразным». Подпись: Н. Брюсова²⁵.

К бумаге прилагается «Заключение по докладной записке А. Ф. Лосева». Отметив обширные знания автора, «Заключение» констатирует, что «философские предпосылки несовместимы с марксистским мировоззрением» (с. 278).

Результатом и было установление Правления консерватории 3.10.29:

«Считать профессора А. Ф. Лосева вышедшим, ввиду того, что курса истории эстетических учений нет». Указанное число считается последним днем пребывания Лосева в Московской консерватории. Как пишет Аза Алибековна, «в Консерватории уже хорошо знали о травле, начатой против него, и, надо сказать, иные слушатели и коллеги вели себя недостойно» (ТГ, с. 92).

3. Арест. Допросы.

Итак, началась травля. Криминал - идеализм, мистика, антимарксизм.

1928 – В РАППовском журнале «На литературном посту» М. Григорьев бдитительно разоблачал «реакционную диалектику эстетического учения Лосева» (ТГ, с.128).

1929 – 20.2 «Комсомольская правда» помещает погромную статью И. Бачелиса под заглавием-лозунгом: «"Бессмертие" от мертвых идей. Академия Художественных Наук в плену у реакционеров. Требуем вмешательства пролетарской общественности», где в числе «реакционеров» указан и Лосев.

1930 – Наконец, собственно расправа. Последняя работа из восьмикнижия, «Диалектика мифа», вышла в свет (500 экз.), но, оказывается, после того, как книга прошла цензуру, неугомонный автор сделал запрещенные вставки, из «Дополнений» к работе. Книга оказалась запрещенной, экземпляры изымались, а 18 апреля, в Страстную «черную пятницу» (точнее, в 01 час ночи на субботу. – т. 2, с. 123) автора арестовали и увели на Лубянку. Забрали также некоторые книги, рукописи, черновики.

Арест, это, конечно, страшно. Но ведь еще не сформулировано обвинение, и каково оно будет, зависит от собираемых материалов следствия. Ведь могут еще и отпустить. Начался сбор компромата на Лосева.

Хотя из консерватории Лосева удалили заблаговременно, предусмотрительно, но консерваторцев стали вызывать как свидетелей (также и сотруд-

ников ГИМНа и ГАХНа). В книге А. А. Тахо-Годи приведены эти материалы. Но «органы» посоветовали Азе Алибековне не писать фамилии прямо, открытым текстом. Последует этому указанию и мы.

3.1. Из показаний студентов²⁶

Студент Ч., бывший доброволец Красной гвардии, член ВКП(б), знавший Лосева еще с 1925 года как профессора консерватории, «будто бы происшедшего из духовного звания (а это тоже криминал! – Ю. Х.), известного как крайне реакционного и религиозного». Из слов Ч. следует, что в апреле или мае 1929 «на какой-то "конференции при ЦК партии" говорилось о Лосеве, причем было вынесено решение заменить в консерватории реакционную професуру». (Кстати, не поэтому ли к началу 1929/30 учебного года у Лосева не осталось нагрузки в Консерватории?).

Из допроса 18.5.30 студентки консерватории Т., лектора музыкальной секции райкома комсомола, слушавшей лекции Лосева в 1927-28 учебном году: «лекции "были неудовлетворительны", "освещались не по-марксистски" (...) О книге Фриге²⁷ "Социология искусства" Лосев отозвался как о "ненаучной". В спорах "по другим вопросам", темы которых студентка не помнит, принимали участие слушатели, чьи фамилии она хорошо помнит: Лео Абрамович Мазель, Саул Григорьевич Корсунский, Александр Рабинович, Д. Житомирский и др.»

3.2. Аспирант ГИМНа Лео М.

(в 1930-41 заведовал кафедрой теории музыки Московской консерватории) «слушал Лосева в 1928/29 учебному году. Общее впечатление "у многих студентов", что Лосев "под видом марксистского толкования преподносил идеалистическое освещение" (стилистика допроса сохраняется). Одним студентам он казался "идеалистом и мистиком", другим — "материалистом" (...) Недовольные студенты стали посещать лекции Любовь Исаковны Аксёдоров в ГАХНе. "Преподаст он совсем не то, что говорит". М. ссылается на члена ВКП(б) Г., который сразу после первой же лекции признал в Лосеве "идеалиста и мистика". К тому же в "Вечерней Москве" Деборин (=А. М. Иоффе) напечатал заметку, где обозвал Лосева идеалистом. Значит, авторитет партийцев Г. и тов. Деборина был непоколебим. Как, интересно, отнесся в дальнейшем М. к тому, что Г. арестовали, а Деборин получил (от самого

Сталина) официальный статус "меньшевиствующего идеалиста"?».

3.3. Доцент консерватории по кафедре теории музыки В. А. Ц.

«Знал Лосева с 1926 года как преподавателя, но лично знаком не был. Однако, "по слухам", "из разговоров студентов", "было очевидно, что философия профессора явно антимарксистская". Ц. приводит некий факт, который мог быть истолкован во вред Лосеву, хотя что могло быть хуже водворения на Лубянку. Оказывается, на докладе в ГАХНе, где указывалось на связь буржуазной музыки с фашизмом (интересно, о ком это? - О Хиндемите? Стравинском? Берге? - Ю. Х.), Лосев сказал: - "Идеи одно, а факты другое. То, что по идее может называться социализмом, - на практике может оказаться совсем иным". Ц. признает, что сам Лосев "направления своей работы не скрывал", за что его исключили из ГАХНа и из консерватории».

А. А. Тако-Годи пишет далее, что «будущие профессора Ц. и М. — основоположники "метода комплексного анализа музыкального произведения"», ссылаясь на МЭ-6, 1982, с. 14629. «Свидетелями по делу Лосева они тоже проявили завидное единомыслие».

Каждый брошенный в Лосева камень был на руку следователям и отягощал обвинения против него.

3.4. Профессор Б. А. Фохт, преподаватель немецкого языка в Институте Красной профессуры.

А это пример противоположный. О своих отношениях с арестованным Лосевым он рассказывал спокойно и объективно, не скрывая от следователя своих встреч на философских собраниях. Фохт заявил прямо, что Лосев «в настоящие годы стал наиболее ярким представителем диалектической логики», изучая труды Платона, Плотина, Прокла и Гегеля. Профессор Фохт деликатно сказал, что «затрудняется перевести на политический язык» произведения Лосева (видимо, об этом тоже зашел разговор у следователя. — Ю. Х.) (...) Так же, как он не знает и политических взглядов арестованного. «Считаю его просто лояльным человеком», — заключил Б. А. Фохт (а другие на этом месте сказали бы об «антимарксизме» и «идеализме» опального философа. — Ю. Х.). «Профессор Фохт был порядочным человеком, — А. А. Тахо-Годи, — и таким оставался в любых обстоятельствах до конца своей жизни»³⁰.

4. На XVI съезде ВКП(б)

Взгляды Лосева и его философия стали предметом «обсуждения» даже на партийном съезде.

4.1. Доклад Л. М. Кагановича

Лазарь Моисеевич Каганович выступил на съезде с обширным докладом, где нашлось место и для идеологического погрома Лосева. Подчеркнув, что по линии культуры «обострилась классовая борьба», Каганович сказал: «В "Правде" была помещена рецензия о семи книгах философа-мракобеса Лосева. Но последняя книга этого реакционера и черносотенца под названием "Диалектика мифа" (...) является самой откровенной пропагандой наглешего классового врага». (На марксистском жаргоне 20-30-х годов «классовый враг» — это кого надо немедленно расстрелять. Уж кто-кто, а Каганович-то это хорошо знал. — Ю. Х.). Далее Каганович привел несколько цитат «из этого контрреволюционного и мракобесовского произведения», заключив, что в Советской стране «должна быть узда пролетарской диктатуры»³¹.

4.2. Выступление писателя В. М. Киршиона (РАПП)

Вот образец РАППовского идеологического языка: «Антисоветские выступления ряда буржуазных профессоров» (имеются в виду советские, а не зарубежные литераторы. — Ю. Х.), «позвольте прочесть вам некоторые высказывания, которые весьма характерны для настроения злобствующих врагов». Далее о Лосеве: «Этот Лосев, помимо всяческих других откровенно-черносотенных монархических высказываний, между прочим сообщает:

"Пролетарские идеологии иди ничем не отличаются от капиталистических гадов и шакалов, или отличаются, но еще им неизвестно, чем собственно они отличаются". Коммунист, работник Главлита, пропустивший эту книжку (...) мотивировал необходимость ее разрешения тем, что это "оттенок философской мысли" (...) А я думаю, нам не мешает за подобные оттенки ставить к стенке. (Аплодисменты. Смех.)»³².

После XVI съезда приговор Лосеву и его жене уже был неизбежен.

5. Максим Горький.

Великий пролетарский писатель и основоположник советской литературы тоже отозвался на «Дополнения» к «Диалектике мифа», крамольной книге Лосева. 12 декабря 1931 г. вышла в газетах

«Правда» и «Известия» его статья «О борьбе с природой», где среди прочего говорится о Лосеве: «Профессор этот явно безумен, очевидно малограмотен, и если дикие слова его кто-нибудь почувствует как удар, - это удар не только сумасшедшего, но и слепого»³³. Последние слова, увы, правда: в тюрьме Алексей Федорович стал терять зрение. Представим, каково это человеку, чья жизнь и деятельность связаны с чтением. Горький добавил: Если бы профессор Лосев мог осознать масштаб своего безумия, то он «понял бы и повесился»³⁴.

6. Светлый гений

По иронии судьбы умер Горький в 1936 (быть может, не без помощи тех, ради которых он старался), Б.С. Пшибышевский репрессирован, убит в 1937, Киршон, в 1930 призывавший «ста-

вить к стенке», в 1938 году был поставлен к ней сам. Музыкантам повезло больше. Но сам Лосев скончался, не дожив всего 4 месяца до своего 95-летия. Однажды участковый врач сказал Лосеву: «у Вас настолько напряженная умственная жизнь, что мозг застрадал весь организм. Организм со всеми своими возможными болезнями как бы затаился, боится помешать Вашей мозговой деятельности»³⁵.

Во время похорон Алексея Федоровича на Ваганьковском кладбище вдруг ярко блеснуло солнце. А в момент опускания гроба в могилу запел соловей.

В перспективе времени Лосев теперь сам

- великий Символ,

- великий Миф и

- великое Имя

Et in saecula seculorum.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тахо-Годи А. А. Лосев. М., изд. Молодая гвардия; Студенческий меридиан, 1997. В дальнейшем — «ТГ».

2. Лосев говорит об этом. в своей послесловии к русскому изданию книги А. Хюбшера, «Мыслители нашего времени», М., 1962, с. 310-354. «Первую философскую школу я прошел в Большом театре, слушая Рихарда Вагнера», — сказал Лосев (там же, с. 313).

3. «ГАХН» — Государственная академия художественных наук. См. в статье: Дунаев А. Г. Лосев в ГАХН // А. Ф. Лосев и культура XX века. М., 1991, с. 197 след. Там же списки" тем докладов Лосева.

4. Использованы данные архива А. Ф. Лосева в Московской Консерватории, по статье: Смыка Е. А. А. Ф. Лосев - профессор Московской Консерватории // Вопросы классической филологии, вып. XI, МГУ, Лосевские чтения. 1996, с. 278.

5. Цитируется письмо А. Ф. Лосева Ю. И. Холопову, находящееся в архиве адресата.

6. Именно этим указанием даты - 1931 года вместо 1929 - объясняется ошибочная дата в моей статье «Лосев» в МЭС, 1990 (статья как малообъемная дана без подписи, с. 311-312). Свидетельство Лосева о Лосеве я наивно счел за абсолютно точное. Интересно, что главный редактор Г. В. Келдыш, в свое время видный РАПМовец (а как раз «пролетарские» деятели искусства были в числе главных травителей Лосева в 20-е годы), не исправил дату. Едва ли можно допустить, что Келдыш забыл события 30-го года, с легко запоминающейся даже для современников датой XVI «съезда победителей». Конечно же, не мог не помнить он (сам член РАПМ в 1926-32 и преподаватель Московской консерватории с 1930) погромных выпадов

партийного съезда против (уже арестованного) Лосева, автора важной теоретической книги о музыке (1927). Исключено, чтобы Ю. В. Келдыш по невнимательности не заметил вдруг появившуюся статью об идеологически неблагонадежном музыковед (в 6-томнике МЭ имя Лосева тщательно исключено (фактически запрещено...)).

7. Понятно, что во времена Лосева на 9-м, — «танеевском» классе не было нынешней таблички «класс теории музыки», она появилась много позже, после войны. Но по традиции 9-й класс считался теоретическим.

8. Скребков Сергей Сергеевич (1905-1967) учился на МУНАИС (музыкальное научно-исследовательское отделение «научно-композиторского факультета») Московской консерватории в 1928-30 гг. Подробнее об этом см. в статье М. С. Скребковой-Филаговой.

9. О жизни и деятельности Скребкова см. в сб. «С. С- Скребков. Статьи и воспоминания», М., 1979.

10. Джохадзе Д. В. Алексей Федорович Лосев. Краткий очерк жизни и деятельности // А. Ф. Лосеву. К 90-летию со дня рождения. Тбилиси, 1983, с. 4-26.

11. Таков перевод у Джохадзе. Там же, с. 12. В оригинале (письмо П. Гольбаха, 1712):

«Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi», более точно это «музыка есть тайное упражнение в арифметике души, не способной исчислить самое себя». См. в статье М. М. Гамаюнова «К учению А. Ф. Лосева о музыке как "жизни чисел"» // А. Ф. Лосев и культура XX века, М., 1991, с. 103. В «Философии искусства» Шеллинга определение Лейбница передано как «Musica est raptus numerare se nescientis animae» — «музыка есть

восторг души, не способной себя исчислить», пер. А. В. Михайлова; там же, с. 104, 105.

12. Г. Э. Конюс (1862-1933) — русский теоретик, композитор и педагог (его отец — француз, мать — итальянка). Сведения о нем см. в сб.: Г. Э. Конюс Статьи, материалы, воспоминания, М., 1965; Г. Э. Конюс Материалы, воспоминания, письма, М., 1988.

13. Через три года вышла статья Л. А. Мазеля «Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм» // Музыкальное образование. 1930 № 2. Понятно, что фамилия Лосева там не могла упоминаться.

14. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990, с. 367.

15. Там же, с. 368. Невольно приходит на ум ассоциация с мыслью И. Ф. Стравинского (в «Диалогах») о математичности музыкальной формы".

16. ТГ, с. 92.

17. Сб. «Что с нами происходит? Записки современников». М., 1989.

18. Михаил Владимирович Иванов-Борецкий (1874-1930) работал в ГИМНе, с 1922 г. — профессор Московской консерватории. В 1922 г. создал там «музыкальное научно-исследовательское» отделение (МУНАИС). Из его учеников — Д. В. Житомирский, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Ливанова, В. Э. Фернан, Л. А. Мазель.

19. Пшибышевский Болеслав Станиславович (1892-1937), сын известного польского писателя Станислава Пшибышевского (в частности, автора книги «Шопен и Ницше»; он также сторонник элитарного «искусства для искусства» и теоретик «модернизма» рубежа веков), член ВКП(б). В «переломном» 1929-м г. ректором Московской консерватории впервые вместо крупных музыкантов (Ипполитов-Иванов, Гольденвейзер, Игумнов) стал партийный функционер Б. С. Пшибышевский.

20. Кон Феликс Яковлевич (1864-1941), революционный деятель (с 1982 года), с 1906 г. — один из руководителей Польской социалистической партии. Был секретарем Исполком Коминтерна, членом ВЦИК, ЦИК СССР, в 1931-33 руководил Всесоюзным радиокомитетом. (В кулуарных разговорах «консерваторский» превратилось в «конский»).

21. Все цитаты по сборнику «Что с нами происходит?». Указ. изд., с.

22. Юдина Мария Вениаминовна (1899-1970), известная советская пианистка и педагог. Как и Прокофьев, училась у А. Н. Есиповой (фортепиано; в числе других педагогов) и Я. Витола (по теории музыки). Как и Лосев, училась в Санкт-Петербургском университете (историко-филологический факультет). В 1936-51 гг. преподавала в Московской консерватории, в 1944-60 — в Гнесинском институте. Играла много современной музыки, в частности, Прокофьева, Шостаковича, даже Берга, Веберна и Стравинского.

23. Зверев Г. Человеческая музыка // журн. Москва, 1993, апрель, с. 98-99.

24. Смыка. Е. А. Ук. соч., 275. В дальнейшем указание страниц — в тексте. Предисловие и Введение к «Истории эстетических учений» опубликованы в кн.: Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995, с. 321-404. Любопытно, что в этом тексте Лосев анализирует и себя, свою научную методологию (с. 330-350 и др.). Предисловие датировано 16.12.1934 г.

25. Брюсова Надежда Яковлевна (1881-1951) — сестра поэта В. Я. Брюсова (на сюжет романа которого «Огненный ангел», 1908, написана опера Прокофьева), советский музыковед и музыкально-общественный деятель. Училась фортепиано у К. П. Игумнова, теории музыки у С. И. Танеева. Ученица Б. Л. Яворского, теории которого всегда следовала. В 1921-43 — профессор Московской консерватории, 1922-28 — проректор. (Среди многих серьезных работ Брюсовой есть статья под названием «Как отличать полезную музыку от вредной», апрель 1931).

26. Цитируется по книге Тахо-Годи, с. 134-138. Аза Алибековна пишет (с. 134-135); «По всему видно, что некоторые испугались страшно и, конечно, наговаривали на арестованного кто как мог. Да это и не удивительно. Другое удивляет — наговаривали иные, которых Лосев всю жизнь считал своими учениками или уважительно отзывался об их ученых заслугах, не подозревая истины. Да и я никогда бы ее не узнала, если бы не ходила на Кузнецкий мост читать Дело Алексея Федоровича».

27. Фриге Владимир Максимович (1870-1929) — советский искусствовед, академик АН СССР (1929). Типичный представитель марксистской вульгарной социологии 20-х годов. Книга Фриге «Социология искусства» выходила тремя изданиями в 1926, 1929 и 1930 годах.

28. ТГ, с. 136.

29. Две поправки к статье в МЭ т. 6: 1- Ц. не совсем «вместе» с М. «явился» основоположником метода — уже доцент Ц. явился несколько раньше, а еще аспирант М. — чуть позже; 2. термин «комплексный» анализ в качестве названия метода главным образом у основоположника М., а у главного основоположника Ц. основной термин — «целостный» анализ.

30. ТГ, там же, с. 137.

31. В издании: «XVI съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). 26 июня — 13 июля 1930 г. Стенографический отчет, I, М. Партиздат ЦК ВКП(б). 1935. Стр. 142, 143.

32. Там же, с. 496, 498.

33. Гулыга А. В. Последний из «могикан». Жизнь и судьба А. Ф. Лосева // Московские новости №46, 13 ноября 1988, с. 16.

34. См.: Гамаюнов М. Н. «Крейслериана» профессора А. Ф. Лосева (эскиз) // Начала, №2, 1993, с. 151.

35. Мишина Н., Ростовцев Ю. Дерзание духа. Разговор с интересным собеседником (Лосевым) // Правда, 17 января 1985 г., с. 6.

SƏNƏTKAR MƏKTUBLARI

REDAKSIYADAN: Sənətşünaslıq namizədi Nailə Mehdiyeva Azərbaycan musiqişünaslığında Qara Qarayev irsinin tədqiqatçılarından biri kimi tanınmışdır.

Hal-hazırda Türkiyədə yaşayıb fəaliyyət göstərən N.Mehdiyevanın redaksiyamıza göndərdiyi məktubundan görüldüyü kimi, Qara Qarayevin yaradıcılığı türk musiqi ictimaiyyətinin də daim diqqət mərkəzindədir. Elə bəstəkarın epistolyar irsindən seçilmiş səhifələrin türkçə nəşri bunun bariz nümunəsidir. Qeyd etmək istərdik ki, Q. Qarayevin haqqında söhbət gedən məktubları ilk dəfə bəstəkarın 60 illik yubileyi münasibətilə 1978-ci ildə Moskvada nəşr olunan «Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания.» («Qara Qarayev. Məqalələr. Məktublar. Mülahizələr».) kitabında (tərtibçi redaktor L.Karaçiçeva) çap edilmişdir. Əminik ki, rus dilində yazılmış həmin məktubların son illərdə Almaniyada və Türkiyədə çap olunduğunu bilmək və onların türkcəyə tərcümələri ilə tanışlıq Azərbaycan oxucuları üçün böyük maraq kəsb edəcək.

Milli mədəniyyətimizin fəxrlərindən biri olan Qara Qarayev yaradıcılığı Türkiyə musiqi ictimaiyyətində böyük maraq doğurur. Bilkənd Simfonik Orkestrinin proqramlarında tez-tez Qara Qarayev musiqisinin səslənməsi dahi bəstəkarın şəxsiyyətinə, həyat və yaradıcılığına olan maraqdan irəli gəlir. Bu günlərdə tanınmış türk jurnalisti Dinçer Yıldızın alman dilindən türkcəyə çevirdiyi D.D.Şostakoviçin Qara Qarayevə yazdığı məktublar türk mətbuatında işıq üzü gördü. Məktublar xronoloji ardıcılıqla 1941-1970-ci illəri əhatə edir. (Yazışmalar D.Şostakoviçin vəfatına 5 il qalmış kəsilir). Məlumdur ki, dahi bəstəkar D.D.Şostakoviç eyni zamanda böyük müəllim olmuş, rus bəstəkarları pleyadasının, eləcə də digər milli mədəniyyətlərin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Qara Qarayevin D. Şostakoviçin sinfində təhsil aldığı tələbəlik illəri professional musiqiçi kimi bəstəkarın yaradıcılıq işlərində və formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Qara Əbülfəz oğlu Moskva Konservatoriyasını bitirdikdən sonra belə D.Şostakoviçlə əlaqəsini kəsməmişdi. Bu məktublarda öz əksini tapmış münasibətlər onların həyatında sonsuz dostluğa və sevgiyə çevrilmişdi. Böyük sənətkardan söz düşəndə onun həyatının hər hissəsi və yaradıcılığı maraq doğurur. Dahi bəstəkarın zəngin irsinin tədqiqində D.D.Şostakoviçin Q.Qarayevə yazdığı məktublar musiqişünaslar üçün qiymətli bir mənbə olacaqdır.

Türk jurnalisti və yazıçısı Dinçer Yıldız ədəbiyyat, musiqi və fəlsəfə məsələlərinə həsr olunmuş bir sıra kitab və məqalələrin müəllifidir. Dinçer Yıldız 1937-ci ildə Uskidarda (Türkiyə) anadan olmuşdur. İlk təhsilini Kayrseridə, 1956-1960-cı illərdə isə Stambul Universitetində təhsil almışdır. Eyni zamanda fəlsəfə və musiqiyə maraq göstərmişdir. 1965-1998-ci illərdə Almaniyada yaşayıb, orada Antroposofik dünyagörüşləri sahəsinin tədqiqi üzrə Pedaqoji Universitetə daxil olub təhsilini davam etdirmişdir. Bu təhsil ocağını bitirdikdən sonra 6 il ərzində Kassel şəhərində əqli zəif inkişaf etmiş uşaqlar üçün məktəbdə işləyib, musiqi, ritmlər və oyunlarla bağlı psixika və fiziki tapşırıqlara dair yeni metodiki sistem işləyib hazırlamışdır.

Dinçer Yıldız 1980-ci ildə Dortmundda köçür və orada 1998-ci ilədək öz pedaqoji fəaliyyətini davam etdirir.

1999-cu ildə Türkiyəyə (Ankara) qayıdır. Burada o, Almaniyada tamamladığı «Fəlsəfi şərlər», «Musorski və Milli musiqi» kitablarını dərc etdirir. 2000-ci ildən onun yazıları Bakıda da məşhur olan «Cumhuriyet» qəzetində və internetdə www.yenisayfa.com «Köşə yazıları» rubrikası altında dərc olunur, eyni zamanda «Orkestra» jurnalı ilə əməkdaşlıq edir.

Nailə MEHDİYƏVA

ŞOSTAKOVIÇ'İN KARAYEV'E BETİKLERİ

Dinçer YILDIZ (Türkiye, Ankara)

Dimitri Şostakoviç (1906-1975), 15 senfoni ve 15 yaylı çalgılar kuartetiyle 20 yüzyılın senfonik ve oda müziğine ölümsüzlük damgasını basmış bir bestecidir. Daha 19 yaşında bir konservatuar öğrencisi iken yazdığı *1. Senfoni*'yle dünyanın dikkatini olağanüstü yeteneğinin üstüne çekmiş, *5. Senfoni*'yle bu dikkati pekiştirmiş ve "*Leningrad*" adlı *7. Senfoni*'yle de çok büyük bir üne erişmişti.

Şostakoviç, *7. Senfoni*'yi 1941'de Naziler Leningrad'ı kuşattıkları sırada, bombardımanlardan hiç yılmadan gece gündüz çalışarak bitirmişti. Senfoni, 5.3.1942'de Moskova'daki prömiyerinden sonra Sovyetler Birliği'nin savunuluşunda yurtseverlik sembolü olmuş ve bütün ülkede halka moral vermek için sık sık seslendirilmişti. Partitürün mikrofilm kopyaları Tahran, Kahire ve Büyük Sahra yoluyla Atlantik üzerinden Amerika'ya ulaştırılmış ve orada 19 Temmuz 1942'de *Toscanini* yönetiminde NBC Orkestrası tarafından çalınmıştı.

Artık **Şostakoviç** adı dünya basınının ilk sayfalarında yer alıyor ve o yıl Amerika kıtasının bir çok ülkesinde yapıtın altmış aşkın seslendirilişi gerçekleşiyordu.

Aynı yıl Bursa hapisanesinde Nâzım Hikmet de Moskova Radyosu'ndan yayımlanan Leningrad Senfonisi'ni dinliyor ve aldığı esinlerle hiçbir ırk ayrımı tanımayan insanlığın, yaşam düşmanı, ırkçı ve ölüm makinelerine benzeyen faşist barbarlara karşı kazandığı utkuyu ölümsüz dizelerle dile getiriyordu ("*Memleketimden İnsan Manzaraları*", IV. Kitap)

Şostakoviç'in yaşamında ve yaratıcılığında yazarlıkta önemli bir rol oynar. 1927'den 1975'e dek kaleme aldığı makaleler, konferanslar, söyleyişler ve anılardan oluşan 500'ü aşkın yazılan Rusya'da birçok dergi ve gazetelerde basılmıştı. Bunlardan seçilerek ve kronolojik bir sırayla derlenerek Almancaya çevrilen ve *Erfahrungen* (Yaşantılar) başlığıyla 1983'te Leipzig'de basılan kitapta ayrıca 62 betik (sayfa 203-254) de yer alıyor.

Şostakoviç, bu seçme betiklerden en çoğunu (19'unu) öğrencisi **Karayev**'e göndermiş. **Kara Karayev** (1918-1982), bilindiği gibi, Azerbaycan'ın II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde yurtdışında en tanınmış bestecisidir.

Bu betikleri okurken büyük Rus kompozitörünün ideal sayılabilecek ölçüde insani özellikleriyle

tanışıyoruz. Kendisinden 12 yaş küçük olan öğrencisine bir ağabey sevgisiyle bağlı ve onun sağlığı ve bestelediği yapıtlarıyla çok yakından ilgili. Ne yazık ki, bu antolojide iki tarafın da birbirine yazdıkları betiklerin tümü yer almıyor. Onların toplanıp bastırılması, Azerbaycan için belirli bir müzik dönemini aydınlatma bağlamında, çok önemli bir doküman olurdu.

Biz buradaki yazımızın dar çerçevesine betikleri (kimini atlayarak, kimini de kısaltarak) sıkıştırmaya çalışacağız. Teksten çıkarılan yerler yuvarlak parantez, zorunlu birkaç açıklama da köşeli parantezlerle gösterilmiştir.

Kara Karayev, arkadaşı **Cevdet Hacıyev**'le (1917-2002) birlikte bestelediği *Vatan* operasının Bakü'deki başarılı prömiyerinden (4.5.1945) sonra **Şostakoviç**'ten 11.7.1945'de aşağıdaki betiği alır: "*Sevgili Karik [karacığım], gönderdiğiniz betik için teşekkürler. Beni çok sevindirdiniz. Sizi ve Hacıyev'i operanızın başarısı için kutlarım. Bunu Moskova'da da duyduk. Opera bestelemenin size yarar sağladığından hiç kuşku yok. Ama Moskova'ya gelip konservatuarı bitirmeniz iyi olurdu. (...) Artık düşüncelerinizi diploma çalışmalarına yöneltmenin tam zamanı. Gelecek devlet sınavlarına dek bir yıl var. Hem düşünmek hem de yazmak için bol vakit. Size sağlık ve yine sağlık, ailenize de en candan esenlikler dilerim.*"

Karayev, Moskova Konservatuarı'nı bitirmiş ve 1946'da yurduna dönmüştür. 6.6.1947'de ona **Şostakoviç**'in Moskova'dan gönderdiği betik:

"(...) Bir kuartet bestelemeniz beni çok sevindirdi. En önemli şey bestelemektir. Bu yeteneğinizle sizden mutlaka büyük bir kompozitör çıkacaktır (...)"

Karayev, *La minör 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti*'ni Şostakoviç'e ithaf eder ve ondan 31.8.1947'de şu yanıtı alır: "*Sevgili Karik, 1,5 aylık bir aradan sonra dün Moskova'ya geldim. Evde kuartetinizi buldum. Dün onu tek başıma piyanoda çaldım. Bugün de bana M.S. Weinberg ve V. Bunin geldiler. Onu dört-el piyanoda seslendirdik. Kuarteti üçümüz de çok*

beğendik. Size birkaç küçük şeyler ve bütün [yapıt] üzerine düşüncelerimi bildirmek isterdim. (...) [Burada Şostakoviç birinci bölümün kimi yerlerinde yapılacak ufak değişikliklerle yapıtın daha da güzelleşeceğine değiniyor.] İkinci bölüm baştan sona dek çok iyi. Üçüncü bölüm "Toccata"da iyi, yalnız bu parça sizin sitilinizin dışına çıkıyor ve özünüze yabancı gibi tınıyor.

En çok dördüncü bölümü beğendim. Çok iyi bir müzik. Tamamen taze, hafif ve aynı zamanda derin düşünceleri içeriyor. Armoni de çok iyi.

Özetliyorum: Kuartetiniz mükemmel. Sizi bu yapıtınız için yürekten kutlarım. Moskova ve Leningrad'da seslendirilişini organize etmeye uğraşacağım.

Bu kuarteti bana ithaf ettiğiniz için size çok müteşekkirim. (...)

Moskova, 22.1.1949 tarihli betikten: "(...) Durumum pek iyi değil. Yorulana ve bıkip usanana dek çalıştığım söylenebilir. (...) **Yahudi Liedleri**'m ["Yahudi Halk Şiirlerinden", Soprano, Alto ve Tenor için Piyano Eşlikli, op. 79] henüz seslendirilmedi. (...) Onların yazgısı sizi ilgilendirdiği için [Karayev'in eşi Tatyana Yahudi asıllıydı] size nasıl seslendirildiği konusunda ilerde detaylı bilgiler vereceğim. (...) Ben sizi ülkemizin müziğini ileri götürecek kompozitörlerden biri olarak görüyorum. Bunu gerçekleştirmek de sizin sorumluluğunuz. Bu yüzden daha çok besteleyin, ama yalnız para kazanmak için değil. (...)"

Soçi'den postalanan 28.10.1949 tarihli betik: "(...) Kafkasya Cumhuriyetleri Müzik Festivali için Bakü, Erivan ve Tiflis'e gelme olanağım var. (...) Oraya seve seve geleceğim, her şeyden önce de, yeni müzik dinlemek ve sizi görmek için. Burada 4. **Kuartet**'imi bitirmek istiyordum, ama hiçbir şey yapamadım. Üç bölüm bitti, dördüncü daha yazılmadı. Neler besteliyorsunuz şu sıralarda? Bu soruma Bakü'de karşılaştığımızda yanıt verirsiniz. (...)"

Karayev'in Bakü'de 1952'de sahnelenen balesi "Yedi Güzeller" üzerine 15.5.1953'te Şostakoviç ona şu betiği yolluyor: "(...) Dün Moskova'ya döndüm ve beni üzüntüye boğan betiğinizi aldım. Birçok sıkıntılarla başınızın iyice dertte olduğunu anlıyorum. Tanrı yardımcınız olsun. Başınızı dik tutun, her şey düzelecektir. Yazı Moskova'da geçirmeyi planlamanız beni çok sevindirdi. Böylece ara sıra buluş-

mamız mümkün olacak. Biz yazın Komarova'ya gidiyoruz, ama ben sık sık Moskova'ya geleceğim. Leningrad'da 'Yedi Güzeller'in sahneye konulacağı, haberi beni çok sevindirdi. (...)"

Yine "Yedi Güzeller" balesi üzerine 27.6.1953'te Komarova'dan gönderilen betik: "(...) Leningrad'da bu yapıtın sahneye konulması için çalışılıyormuş. (...) Sizin Leningrad'a gelmeniz ve provalar sırasında müziğin yorum kalitesine dikkat etmeniz çok iyi olurdu. Aksi halde bale müziği yönetenler bestecinin amaçlarından çok dansçıların adımlarına dikkat ederler. (...)"

Moskova, 4.7.1953 tarihli betik yine Karayev'in sağlığıyla ilgili:

"Sevgili Karik, betiğinizde benim sağlığıma ilişkin düşünceleriniz için teşekkürler. Sizin hastalık haberinize çok üzüldüm. Neyiniz var? Nasıl bir hastalıktan acı çekiyorsunuz? Mutlaka kendinizi iyice tedavi ettirin ve yeniden sağlığınıza kavuşun. (...)"

Şostakoviç, Azerbaycan Besteciler Birliği'nin başkanı **Karayev** imzasıyla Azerbaycan Bestecilerinin 1. Kongresi'ne davet edilince Moskova'dan 11.3.1956'da aşağıdaki betiği yolluyor: "Sevgili Karik, betiğiniz ve davetiniz için teşekkürler. Mutlaka geleceğim. Her şeyden önce de, şu sıralarda çok meşgul olmanız ve yorulmanıza karşın, sizinle görüşmek beni çok sevindirecek. Ayrıca Azerbaycan bestecilerinin yeni yapıtlarını dinlemek çok ilginç olacak benim için. (...)"

Karayev'in film müzikleri ve bir balesi için de **Şostakoviç** 5.12.1956'da Moskova'dan yazıyor: "Sevgili Karik, siz Moskova'dayken sizi görme olanağı bulamadığıma çok üzgünüm. Bakü'ye döndüğünüzü bugün öğrendim. [Rejisör] **L. O. Arstam**'ın anlattığına göre onun film müziğini bitirip "Don Quijote" ve "Othello"ya başlamışsınız. (...) [Rejisör] **G.M. Kosinzev** benim yakın bir dostum. Onunla birlikte çalışmanız beni çok sevindiriyor.

Yalnız bir durum canımı sıkıyor. Siz çok fazla işi üstünüze almıyor musunuz? Bizim uğraşımızda en önemli şey, kendini yormamaktır. Bu yüzden yorulmamak ve kendinizi iyi duyumsamanız için angajmanlarınızı uzun sürelerle yapın. Ben eskiden hep çok fazla çalıştım. Ve bu, her zaman iyi sonuçlar vermedi. Siz bir de Besteciler Birliği'nin başkanısınız ve konservatuvarda da çalışıyorsunuz. Bu korkunç

denilecek ölçüde fazla ve ben sizin için üzülüyorum. Çok büyük bir yeteneğiniz var. Böyle ağır yüklerle yıpratmayın kendinizi (...).

"Yıldırım Yollar" balesi Leningrad'da sahnele-nince **Karayev**, 31.10.1958'de **Şostakoviç**'ten aşağıdaki betiği alıyor: "Sevgili Karik, size baleniz "Yıldırım Yollar"ın canlı etkisi altında yazıyorum. Bu güzel yapıtınız için sizi kutlarım. (...) Leningrad'a gidip onu dinledim. Tiyatro tıklım tıklım doluydu. Ayrıca ek sandalyeler de konulmuştu. (...) **Grikurov**'un çok iyi yönettiği orkestra olağanüstü kertede iyiydi. **Du-dinskaya**, **Sergeyev** ve sahnedeki bütün trup da çok üst düzeydeydi. Ama en iyisi tabii ki sizin müziğinizdi. Eğer birkaç klişe görünümlü parça (Aşk Adagio'su ve benzerleri) bulunmasaydı, bütün müzik baştan sona dek güzel olurdu. (...) Sizi candan kutlarım. Mümkün olduğu kadar güzel müzik yazın. Bunu yapabilirsiniz. Ve bundan böyle de bale, film müziği ve benzerleriyle uğraşmayın. Çünkü bu janr sizi asıl güçlü olduğunuz yerden uzaklaştırır. (...) Sizin senfoni ve oda müziği yazmanız gerekir. Tanrı size büyük başarılar versin. (...)"

Karayev'in 1943 doğumlu oğlu **Farac**'ında beste yapması **Şostakoviç**'i çok ilgilendiriyor. Bolşevo'dan yazdığı 21.11.1958 tarihli betik bu yönde: "Sevgili Karik, bana oğlunuzun kompozisyonlarını mutlaka gönderin. Benim için onu tanımak çok ilginç olacak. (...) Sağlığınıza çok dikkat edin ve hastalanmayın. Senfoniler besteleyin. (...)"

Moskova'dan 14.3.1963'te gönderdiği betikte **Şostakoviç** yaşlanma sorunu üzerine yazıyor: "(...) sizi uzun süredir hiç görmediğime, sizinle çok az karşılaşabildiğime ya da hemen hemen hiç karşılaşmadığıma çok üzgünüm.

Ne yazık ki durum böyle. Siz gırtlığınıza kadar çalışmaya gömülmüşsünüz. Ben de öyle. Ayrıca, ki bu asıl sorun, ikimiz de, ben de siz de yaşlandık. Gençliğimde bana zaman hep yetiyordu: dinlenmeye, eğlenceye, dostlarla buluşmaya ve çalışmaya... Ama bugün benim için bir tiyatro ya da konsere gitmek bile önemli bir olay sayılır. (...) İnsan yaşlılığı yenmeyi bilmeli ve bütün güçlerini bir noktada toplamalı. En kısa bir zamanda sizi görmeyi ve yeni müziğinizi dinlemeyi çok isterdim. (...)"

Şostakoviç, **Karayev**'in 1964'te bestelediği Oda Orkestrası için 3. Senfonisi'ni dinledikten sonra 17.5.1965'de eski öğrencisine şunları yazıyor:

"Sevgili Karik, senfoninizi banttan birçok kez dinledim. Son zamanlarda müzik analizi yapmayı adeta unutmuş gibiyim. Yalnızca, "Hoşuma gidiyor" ya da "Hoşuma gitmiyor" diyebiliyorum. Sizin senfoninizi çok beğendim.

Güzel bir müzik, ciddi, derin ve ustaca bestelenmiş. Bu olağanüstü Opus için sizi candan kutlarım (...)"

Şostakoviç çok hastadır. 10 yıldır kanserle boğuşmakta ve bir de felç tehlikesiyle karşı karşıyadır. 31.3.1970'de Kurgan'dan **Karayev**'e aşağıdaki betik geliyor: "Sevgili Karik, gönderdiğiniz betikten sonra uzun süre susuşum erincinizi kaçırmam. O ancak bugün elime geçti. Onu bana, Moskova'dan Kurgan'a [Batı Sibirya'da bir kent] gönderdiler. Bir aydır bu kentteyim. Kent Hastanesi'nde çok iyi bir doktor olan Yelisarov'un bakımı altındayım. Son zamanlarda gittikçe kötüleşen kollarım ve bacaklarıma terapi uyguluyor.

Şu sıralarda biraz daha iyiceyim. Ama en az 15 Nisana dek, belki de daha uzun bir süre burada kalacağım. Sizi her zaman çok özleyorum. Betiğiniz beni çok üzdü. Yalın insani ilişkilerin yersiz ince duygularla karmaşılaştırılmaması gerektiğine inanıyorum. Sizinle her karşılaşma ve her ilişki beni hep sevindirmiştir. Bu yüzden içinizde "benim için sıkıcı olduğunuz" ya da benzeri bir izlenimin uyanması çok üzdü beni. Sizi çok seviyor ve çok özleyorum. Çok rica ederim, Moskova'ya varır varmaz hemen bana bildirin. (...)"

Almanca çevirideki seçilmiş betikler ne yazık ki burada bitiyor ve **Şostakoviç**'in ölümüne dek geçen beş yıllık süre içindeki ilişkiler karanlıkta kalıyor.

Karşılıklı yazılan bütün betikleri yayımlamak Azeri müzikologların görevidir. Biz burada yalnızca **Şostakoviç**'in insani değerlerine ve ülkemizde çok az tanınan **Kara Karayev** gibi büyük bir bestecinin önemine değinmek istedik.

Ustadlarımızın xatirəsinə

FIKRƏT ƏMİROV – AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNİN KORİFEYİ

Cəmilə HƏSƏNOVA-İSMAYILOVA

Xalqımızın böyük bəstəkarı, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatları laureatı, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü Fikrət Əmirovun anadan olmasının 80 illiyi tamam olur. Adətən yubileyə hazırlıq dövründə bəstəkarın yaradıcılıq yolu bir daha yada salınır, musiqi kollektivləri onun əsərlərinə müraciət edir, yubiley tədbirləri çərçivəsində konsertlər, konfranslar, xatirə gecələri keçirilir... Bütün bunlar təbii haldır. Lakin Fikrət Əmirov kimi bir sənətkar haqqında «yada salınır» ifadəsini işlətmək mümkünsüzdür. Çünki onun musiqisi xalqımızın yaddaşına əbədi həkk olunmuşdur. Və bu musiqiyə məhəbbət xalqın qəlbində daima yaşayacaqdır.

«Xalq üçün yazıb-yaratmaq, onunla birlikdə nəfəs alıb işləmək sənətkar üçün ən böyük səadətdir». F. Əmirovun bu sözləri onun sənət devizidir. Və biz bu sözlərin təsdiqini onun yaratdığı

irili-xırdalı bütün əsərlərində, onun həyatının bütün anlarında, fəaliyyətinin bütün sahələrində müşahidə edirik, görürük.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin korifeylərindən biri olan Fikrət Əmirov zəngin yaradıcılığı ilə musiqimizin inkişafında yeni mərhələ açmış, musiqimizi dünya miqyasında tanıtmış, əsərlərlə dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə daxil olmuşdur.

F. Əmirovun yaradıcılığı geniş və çoxşaxəlidir. O, musiqinin bir çox janrlarında əsərlər bəstələmişdir. Bəstəkarın «Sevil» operası, «Min bir gecə», «Nəsimi dastanı», «Nizami» baletləri, «Şur», «Kürd-Ovşarı», «Gülüstən Bayatı-Şiraz» simfonik muğamları, «Nizami» simfoniyası, «Azərbaycan kapriçiosu», skripka və fortepiano üçün «Müğam-poema»sı, süitaları, instrumental konsertləri, mahnı və romansları, dram tamaşalarına və kinofilmlərə yazdığı musiqi Azərbaycan mədəni irsinin qiymətli inçiləridir.

F.Əmirovun əsərləri dərin köklərlə milli zəminə bağlıdır. Bəstəkar xalq musiqi dilini, musiqi təfəkkürünü elə dərinliklə dərk edir ki, onlar bəstəkarın özünəməxsus dəst-xəttinin, musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə çevrilir. Yeni xalq musiqisi F. Əmirovun öz fikir və hisslərini ifadə etmək üçün doğma dildir. Eyni zamanda, xalq musiqisinin qanunaüygünlüqləri F.Əmirovun yaradıcılığında inkişaf etdirilərək, dünya klassik musiqi ənənələri və müasir bəstəkarlıq texnikası ilə rəvənlənmiş, cilalanmışdır. F.Əmirovun yaradıcılıq üslubu iki özəyin – Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin qovuşmasından yaranmışdır.

Öz sənət amallarının təcəssümü üçün yeni yollar axtaran bəstəkar forma və ifadə vasitələrinə görə novator əsərlər yazmışdır. Hər şeydən əvvəl, qeyd edək ki, o, Azərbaycan musiqi tarixinə iki janrın – simfonik muğam və muğam-poema janrlarının yaradıcısı kimi daxil olmuşdur. Artıq bunların adından xalq musiqi yaradıcılığının üzvi surətdə klassik formalara təbiiq olduğu aydın görünür. Demək lazımdır ki, simfonik muğam janrı simfonik musiqiyə, muğam poema isə kamera musiqisinə aiddir. Beləliklə də bəstəkar professional musiqinin şifahi və yazılı ənənələrə əsaslanan iki təbəqəsinin qovuşdurulmasına nail olmuşdur. Məhz buna



görədir ki, F.Əmirovun dərin milli ruhlu əsərləri ümumbəşəri keyfiyyət kəsb edir.

F.Əmirovun əsərləri dünyanın ən böyük konsert salonlarında səslənərək, Niyazi, Stokovski, Münş, Abendrot, Svetlanov, Rojdestvenski, Raxlin kimi görkəmli dirijorların repertuarını bəzəmişdir. Bu əsərlərə xas olan humanistlik, fəlsəfi dərinlik, parlaq obrazlılıq, bədii kamillik dinləyiciyi valeh etməyə bilmir.

F.Əmirovun musiqisini ilk dinləyişdən tanımaq qeyri-mümkündür. Onun musiqisi dərin məzmunu, zənginliyi, incəliyi, parlaq və şəffaf orkestrləşdirilməsi, tərəvətliliyi və sözün əsl mənasında xəlqiliyi ilə özünə cəzb edir.

Bəstəkar milli musiqi zəminində müasir əsərlər yaratmaq üçün iki mühüm amilin vacibliyini vurğulayırdı: xalq musiqisini dərinləndirmək və sevmək; müasir musiqi səviyyəsində dayanmaq. Bu iki cəhətin vəhdəti musiqinin inkişafı üçün, milli musiqinin ümumbəşəri mahiyyət əldə etməsi üçün yeganə yoldur.

Xalq musiqisini «Tükənməz ilham mənbəyi, sənətkara qüvvət verən dirilik çeşməsi» adlandıran F.Əmirov hesab edirdi ki, əsl sənət əsəri doğma xalqının yaradıcılıq çeşməsindən qidalanmalı, bəhrələnməli və bununla da sənətkar və sənət doğma xalq qarşısında insani və vətəndaşlıq borcunu yerinə yetirməlidir¹. Həmçinin, onun fikrincə, cəmiyyəti düşündürən mühüm məsələlərə vaxtında cavab vermək, bu günün qəhrəmanlarının səmimi hisslərini, təmiz duyğularını, böyük ideallarını musiqinin ecəzkar dili ilə tərənnüm etmək bəstəkarın umdə vəzifəsi olmalıdır.

Sənətkarın yetişməsində, dünya görüşünün formalaşmasında onun boya-başa çatdığı mühitin böyük rolu vardır. Belə ki, xalq musiqisi uşaqlıqdan F.Əmirovun qanına hopmuşdur. Dövrünün məşhur muğam bilicisi, görkəmli tarzen Məşədi Cəmil Əmirovun oğlu olan Fikrət muğam və xalq musiqisi mühitində tərbiyə olunmuş, özü də musiqi sənətinə tar çalan kimi gəlmişdi. F. Əmirovun etiraf etdiyi kimi, «tar və muğam onun ürəyinə uşaqlıqdan daxil olmuşdu». Evlərində tez-tez təşkil olunan musiqi məclislərinə qulaq asmağı sevmə F.Əmirov xoşladığı melodiyaları yadda saxlamış, calğıcıların ifa tərzini, muğam sənətinin əlifbası onun şüurunda əbədi kök salmışdır. Sonralar bütün bunlar F.Əmirovun xalq musiqisinin gözəl bilicisinə çevrilməsi və onun yaradıcılıq dəst-xətti üçün əsaslı zəmin olmuşdur.

Fikrət Əmirov Azərbaycan bəstəkarlarının elə nəslinə mənsubdur ki, onlar bilavasitə musiqimizin patriarxi Üzeyir Hacıbəyovun xeyir-duası ilə sənət yoluna qədəm basmış, onun ideyalarının təsiri altında formalaşmış, onun yaradıcılığından bəhrələnmiş və Üzeyir bəyin açdığı yollarla inamla irəliləyib onun ənənələrini inkişaf etdirmişlər. F.Əmirovun aforizmə çevrilmiş «Biz hamımız Üzeyir məktəbindən çıxmışıq»² sözləri bunun sübutudur. Zənnimizcə, Azərbaycan musiqisində məhz Fikrət Əmirovu Üzeyir bəyin birbaşa varisi adlandırmaq olar: sənət prinsiplərinə, yaradıcılıq üslubunun, musiqi

dilinin bir çox amillərinə görə.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil aldığı illərdə ixtisas müəllimləri Üzeyir Hacıbəyov və Boris Zeydman onun bir bəstəkar kimi yetişməsində böyük rol oynamışlar. Xüsusilə Ü.Hacıbəyov sənəti, Ü.Hacıbəyov şəxsiyyəti F.Əmirov üçün bir etalon idi və o, hər işdə Ü.Hacıbəyovdan nümunə götürməyə çalışırdı.

Muğamlara və xalq musiqisinə yaradıcılıqla yanaşmağı, bununla belə dünya klassik musiqisinin mütərəqqi prinsiplərinə əsaslanmağı, özünün dediyi kimi, «milli musiqimizin incəliklərini» o, xalqımızın bu qüdrətli sənət korifeyindən öyrənmişdi. O, Üzeyir bəyin dahiliyini də onda görürdü ki, xalqımıza xas olan qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, insanseverlik kimi mühüm keyfiyyətləri xalqın öz ruhuna uyğun, xalqın özünə doğma olan bir musiqi dili ilə ifadə edə bilmişdir. Beləliklə, artıq sənətdə ilk addımlarından F.Əmirov dərk etmişdi ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafının mühüm şərtlərindən biri yaradıcılıqda xalq musiqisinə dayaqlanmaqdan ibarətdir. Sonralar F.Əmirov öz məqalələrində döndönə bu məsələyə qayıtmışdır. O, Ü. Hacıbəyovun yolunu davam etdirərək, xalq musiqisindən yaradıcılıqla bəhrələnməyi təbliğ edirdi. O özü Üzeyir bəyin tövsiyə etdiyi kimi, xalq üçün, həm professionala, həm də ən geniş dinləyici kütləsinə eyni dərəcədə anlaşıqlı olan bir musiqi dilində əsərlər yazmaq yolunu tutmuşdu. Buna görə də onun əsərləri xalqımıza bu qədər yaxın və doğmadır.

F.Əmirov yaradıcılığında xalqımızın daha bir sənət korifeyi Bülbülün də böyük rolu olmuşdur. O, Bülbülü Azərbaycan musiqisi haqqında dərin, mənalı bir kitaba bənzədərək, onu «əsərlərinin ən yaxşı dostu, məsləhətçisi və köməkçisi»³ adlandıırırdı.

İlk növbədə qeyd etmək ki, Bülbül onun diqqətini folklorşünaslığa yönəltdi. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərliyi altında Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinəsi fəaliyyət göstərirdi. Burada Azərbaycan xalq mahnı, rəqs və muğamlarının nota köçürülməsini F. Əmirov «kincəsənət tarixində görkəmli hadisə» kimi qiymətləndirmişdir. F.Əmirov özü həmin kabinənin işində iştirak etmiş, ekspedisiyalarda olmuş, xalq musiqiçilərinin ifasından muğamlarımızı və xalq mahnılarımızı nota salmışdır. Bəstəkarın dediyinə görə, o, yüzdən artıq xalq mahnısını nota yazmış və onlardan bir çoxu Bülbülün redaktəsi ilə nəşr olunmuş «Azərbaycan xalq mahnıları» məcmuəsində verilmişdir. Bu işi F.Əmirov sonralar da davam etdirmiş, görkəmli muğam ustalarının ifasından muğamları nota salmış, bu da onun yaradıcılığı üçün əsil xammal olmuşdur. Bütün bunlar simfonik muğamların meydana gəlməsinə zəmin yaratmışdır. F.Əmirov məqalələrində də qeyd etmişdir ki, onu xalq musiqisi incilərini toplayıb nota salmağa və simfonik muğamları yaratmağa məhz Bülbül sövq etmişdir.

1948-ci ildə F.Əmirovun yaratdığı «Şur» və «Kürd Ovşarı» simfonik muğamları musiqi ictimaiy-

yeti tərəfindən böyük ruh yüksəkliyi ilə qarşılandı. Dahi bəstəkarımız Qara Qarayev F.Əmirovun «Şur» və «Kürd Ovşarı» simfonik muğamları ilə musiqi ədəbiyyatında yeni səhifə açıldığını qeyd edərək, yazırdı ki, «F.Əmirov böyük yaradıcılıq təşəbbüsü göstərərək, qədim muğama yeni məzmun vermiş, muğamı başqa xalqlar üçün anlaşılqı etmişdir»⁴. Görkəmli rus bəstəkarı T. Xrennikov isə belə hesab edirdi ki, F.Əmirovun simfonik muğamları Şərqi geniş dinləyici kütləsini onun musiqi təfəkkürünə yaxın bir forma vasitəsilə simfonik musiqi mədəniyyətinə qovuşdurmuşdur»⁵.

Haşiyə çıxaraq qeyd etmək istərdik ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının formalaşması üçün muğam sənəti bünövrə rolunu oynamışdır. Musiqimizin dahi klassiki Üzeyir Hacıbəyovun yaratdığı ilk Azərbaycan operası «Leyli və Məcnun» muğamlara əsaslanırdı. Bu, opera sənətində yeni bir janrın – «muğam opera»-nın əsasını qoydu və adından da göründüyü kimi, bu, muğamın bəstəkar yaradıcılığı üçün əhəmiyyətini çox gözəl əks etdirir. Məhz Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin qovuşmasından yaranan bu əsər Azərbaycanda professional bəstəkar yaradıcılığının inkişafına təkan verdi. Sonralar da muğama əsaslanan bir sıra yeni musiqi janrlarının meydana gəlməsi üçün zəmin yaratdı. Bunun ən bariz nümunəsi F.Əmirovun simfonik muğamlarıdır.

Əlbəttə ki, özündən əvvəlki bəstəkarların bu sahədəki nailiyyətləri, Ü.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin, A.Zeynallının əsərləri, onların muğamdan istifadə yolları F.Əmirov üçün bir nümunə olmuşdu. Əgər adlarını çəkdiyimiz bəstəkarlar öz simfonik əsərlərində muğamlardan epizodik şəkildə istifadə etmişdilsə, F. Əmirov irəliyə doğru böyük bir addım ataraq, musiqi tariximizdə misilsiz nümunələr yaratdı. Onun simfonik muğamları əsil muğam, ənənəvi muğam-dəstgahları əsasında yazılmış sırf simfonik əsərlərdir. Burada bir tərəfdən, muğamın obrazlı məzmunu, ifa tərz, digər tərəfdən isə simfonik musiqinin forma və ifadə vasitələri öz təcəssümünü tapmışdır. Bəstəkar, sözün əsl mənasında Şərq və Qərb musiqisinin sintezinə nail olmuşdu. Və bununla da «simfonik muğam» məfhumu musiqimizdə kök salaraq, simfonik musiqinin müstəqil janrı kimi əhəmiyyət qazanmışdır.

F.Əmirov belə hesab edirdi ki, bir xalqın musiqisinin təkcə özünün deyil, digər xalqların da mənəvi sərvətinə çevrilməsi üçün onun məhz professional səviyyədə işlənməsi və zamanın tələbləri ilə səsleşməsi vacibdir. Onun fikrincə, muğam – «Şərq xalqlarının bu böyük neməti simfonik libas geyinərsə, öz gözəlliyi, öz incəliyi, ahəngi, təravəti, ritmik xüsusiyyətləri ilə dünya xalqlarının mənəvi xəzinəsinə daimi yol tapa bilər»⁶. Bu düşüncələrində böyük bəstəkarımız haqlı idi.

Çox tezliklə F.Əmirovun təcrübəsi Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən davam və inkişaf etdirildi. Ondan sonra Niyazi, S.Ələsgərov, T. Bakıxanov bu janrda əsərlər yaratdılar. Bir sıra Şərq ölkələrində (Özbəkistan, Tacikistan, Qırğızistan, Qazaxis-

tan) şifahi ənənəli professional musiqinin simfonik nümunələri meydana gəldi. İndi muğam həm şifahi ənənəli professional musiqi janrı kimi, həm də simfonik musiqinin bir janrı kimi yaşayır.

F.Əmirovun əsərləri ilə əlaqədar xarici mətbuatda çıxan resenziyalarda «Şərq simfonizmi» anlayışı çox işlənir. Bu haqda görkəmli musiqişünas B.M.Yarustovskinin də dəyərli fikirləri vardır. F.Əmirov özü də bu problemə münasibətini bildirmişdir. Onun fikrincə, «Şərq simfonizmi» Şərq mədəniyyəti ənənələri ilə, musiqi materialı və ifadə üsulları ilə qarşılıqlı əlaqədə olan simfonik kompozisiya metodu kimi başa düşülməlidir⁷. Məlum olduğu kimi, simfonizm Qərbdə təşəkkül tapmış bir yaradıcılıq metodudur: burada obrazların kontrastlığı, əsas musiqi mövzularının təşəkkülü, inkişafı və mübarizəsi səciyyəvi cəhətlərdir. Muğam isə, F.Əmirovun fikrincə, dərin fikirləri ifadə edən möhtəşəm, ruhu yüksəklərə qaldıran bir musiqidir. Və o, əsrlərdən bəri kök salmış, özünəməxsus musiqi materialına, inkişaf qanunauyğunluqlarına, məntiqli lad əsasına, masştablı formaya, əsil simfonizm rüşeymlərinə malikdir. Muğamda ziddiyyətli mövzuların mübarizəsi olmasa da bir mövzunun daxilində emosional yüksəliş var. Bu, kulminasiyalarda özünü büruzə verir və bu kulminasiyalar səsyüksəkliyi, dinamika, lad cəhətdən muğamın başlanğıc fazası ilə kəskin kontrastlıq yaradır.

«Şur» simfonik muğamında muğam-dəstgahın quruluşu saxlanılmışdır. Burada sərbəst improvizə səciyyəli muğam şöbələri mahnı-rəgs ruhlu şöbələrlə, yəni muğam şöbələri təsnif və rənglərlə növbələşir. Muğam-dəstgaha xas olan inkişaf üsulları variasiyalılıq, variantlıq, rondovarilik, kulminasiyaya doğru meyllilik, mövzunun intonasiya özləklərinin ayrılaraq inkişaf etdirilməsi simfonik muğamda çox dolğun əksini tapmışdır. Qeyd edək ki, bütün bu inkişaf üsulları həm də simfonik musiqiyə xasdır.

«Kürd Ovşarı» simfonik muğamı isə müstəqil əsər olsa da bəstəkar burada «Şur» simfonik muğamının mövzularından istifadə edərək, onlar arasında körpü yaratmışdır və beləliklə, bu əsərlər silsilə mahiyyəti kəsb etmişdir. Bu iki simfonik muğam obrazlı-emosional baxımından da bir-birini tamamlayır. Belə ki, «Şur»da lirik-epik rəvayət, «Kürd-Ovşarı»da şüx, coşğun əhval-ruhiyyə hökm sürür. Eyni zamanda, lad cəhətdən də yaxın olan bu iki əsər arasındakı münasibət şifahi ənənəli professional musiqidə «Şur»un əsas muğam-dəstgahlara, «Kürd-Ovşarı»nın isə kiçik formalı muğamlara aid olması ilə müəyyən edilir.

«Şur» və «Kürd Ovşarı» simfonik muğamlarından 23 il sonra F.Əmirov bir daha bu janra müraciət etmiş və 1971-ci ildə «Gülüstan Bayatı-Şiraz» simfonik muğamını yaratmışdır. Bu əsər ilk dəfə Moskvada 1973-cü ildə keçirilən VII Beynəlxalq musiqi konqresində dirijor Rojdestvenskinin rəhbərliyi altında ifa olunmuşdur. Təbiidir ki, bu əsərləri bir-birindən ayıran zaman məsafəsində bəstəkarın yaradıcılıq üslubu daha da təkmilləşmişdir.

Təsadüfi deyil ki, «Gülüstən Bayatı-Şiraz»ı bəstəkar «uzunillik zəhmətinin yekunu, simfonik muğamlar trilogiyasının axıncı hissəsi» hesab edirdi. F.Əmirovun etirafına görə, «bu simfonik muğam, eyni zamanda, müasir musiqi əsərində folklorun roluna dair bəstəkarın yaradıcılıq prinsiplərinin, görüşlərinin inkişafı»⁸ idi. Bəstəkarın yaradıcılıq üslubu təkmilləşdikcə, onun öz sözlərilə desək, «simfonizmi muğamla daha artıq dərəcədə qovuşdurmağa çalışdığının» şahidi olurdu.

«Gülüstən Bayatı-Şiraz»ı yaradarkən bəstəkar Şərq poeziyasının klassikləri Sədi və Hafizin şeirlərindən ilham almışdır. Sədinin məşhur «Gülüstən» əsərinin muğamın adı ilə yanaşı qoyulması da buna işarədir. Əvvəlki simfonik muğamlardan fərqli olaraq, sonuncu əsər formasına görə daha lakonik, musiqi materialının inkişafı baxımından daha məqsədyönlü, musiqinin xarakterinə görə dramatikdir. Bəstəkar burada vokalizdən də istifadə etmişdir ki, bu da muğam melodikasının incəliyini daha da qabarıq nəzərə çatdırır. Musiqişünas V.Vinoqradov «Gülüstən Bayatı-Şiraz»ın musiqisini obrazlı məzmununa görə «əfsanə», «ballada», «qədim rəvayət» adlandırırdı⁹.

Üç simfonik muğam F.Əmirovun yaradıcılıq irsinin üç incisidir. Lakin bəstəkarın sənət xəzinəsi daha zəngindir. «Nizami» simfoniyası, «Azərbaycan» simfonik süitəsi, «Azərbaycan kapriçiosu», «Azərbaycan qravürləri» bəstəkarın yaratdığı bir-birinə bənzəməyən, bir-birindən daha gözəl, daha kamil və musiqi mədəniyyətimizi zənginləşdirən möhtəşəm sənət əsərləridir. Bütün bu əsərlərdə xalq ruhunun, xalqın düşüncə və arzularının təcəssümünü görürük. Və xalqın tarixi keçmişi, qəhrəman övladları, dahi sənətkarları, Azərbaycanın müstəqilliyi uğrunda mübarizəsi, xoşbəxt gələcəyi haqqında söz açan, vətəninə ürəkdən sevinən xalqın sənətkar oğlunun vətəndaşlıq pafosu ilə dolu səsinə eşidirik.

Hər bir əsərdə də F.Əmirov dəst-xəttinin yeni cizgilərini özümüzçün kəşf edirik. F.Əmirovun əsərlərində hətta bizə tanış olan xalq melodiyalarını eşitsək də onları məhz bəstəkarın görümündə qavrayırıq. Xalq musiqisini özünün yaradıcılıq süzgəcindən keçirən bəstəkar onların üzərində zərgər kimi işləyərək, aşılayır. Bəstəkar heç bir halda xalq musiqisini təqlid etməyərək, sanki onları yenidən yaradır, yeni ruh verir. Sözsüz ki, bu, əsil novatorluqdur.

Qara Qarayevin F.Əmirovun xalq musiqisindən istifadə üsulları haqqında gözəl bir fikri vardır: «F.Əmirov xalq mahnı və rəqslərinə çox qayğı ilə yanaşır, o, demək olar ki, melodiyanı dəyişməz şəkildə saxlayır, lakin onu incə harmoniyalarla, rəngarəng orkestr boyaları ilə toxunmuş gözəl çərçivəyə salır, yeni folklor üçün genetik cəhətdən səciyyəvi olmayan elementlərdən istifadə edir»¹⁰.

Bu fikrin davamı olaraq, qeyd etmək istərdik ki, F.Əmirov həmişə milli ənənələrə sadıq bir bəstəkar olmuşdur və bu, onun musiqi üslubunun bütün cəhətlərində – lad, melodiya, polifoniya, harmoniya, ritm, tembr, quruluş və orkestrləşmədə

özünü büruzə verir.

Klassik musiqi ənənələrinə də o, bu prizmadan yanaşırdı. Bəstəkar bu haqda yazırdı: «Zahirən elə görünür ki, milli ənənələr professional musiqi mədəniyyəti ilə ziddiyyət təşkil edir. Lakin bu ziddiyyətdə qeyri-adi harmoniya və ahəngdarlıq mövcuddur. Yalnız bu iki mədəniyyəti yaxşı bilmək və onları qovuşdurmağı bacarmaq lazımdır»¹¹. Məhz elə bu «qovuşdurma bacarığı» onun dəst-xəttinin önəmli xüsusiyyətlərindəndir. F.Əmirovun ən böyük xidməti də ondan ibarət idi ki, o, ümum-qəbul olunmuş professional bəstəkarlıq prinsiplərini xalq və şifahi ənənəli professional musiqiyə tətbiq edərək, milli musiqinin imkanlarını genişləndirmişdir. Buna görə də F.Əmirovun musiqisi xüsusilə Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin qovuşması, yaxınlığı kontekstində böyük əhəmiyyət kəsb edir.

F.Əmirovun yaradıcılığından danışarkən, təbii ki, onun səhnə əsərlərini qeyd etməliyik.

«Sevil» operası. «Koroğlu»dan sonra opera sənətimizin ikinci yüksək zirvəsi...

F.Əmirovun «Sevil» operası 1953-cü ildə bəstələnmişdir. Operanın libretto müəllifi şair Tələt Əyyubovdur. «Sevil» böyük Azərbaycan dramaturqu Cəfər Cəbbarlinin eyniadlı dramı əsasında yazılmışdır. Sonralar «Sevil» operası F.Əmirov tərəfindən üç dəfə redaktə olunmuş və səhnələşdirilmişdir. Son illərdə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı bu əsərə müraciət edərək, onu yeni quruluşda tamaşaya qoymuşdur. Opera əsasında, həmçinin kinofilm də çəkilmişdir. Bu, bir daha sübut edir ki, «Sevil» operası xalq tərəfindən sevilən, populyar bir əsərdir.

«Sevil» operası Azərbaycan musiqi tarixində ilk lirik-psixoloji operadır. Əsərdəki hadisələr müəyyən zaman kəsimində cərəyan edir. 1920-ci ildə Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin bərqərar olmasından əvvəl və sonrakı dövrdə. Buna baxmayaraq, mövzu bu günümüz üçün də çox aktual səslənir. Burada Azərbaycan qadınının, ümumilikdə isə bütün cəmiyyətin inkişafı prosesi öz əksini tapmışdır. Əsərin baş qəhrəmanı Sevil ailədə heç bir hüququ olmayan,əri Balas tərəfindən sayılmayan, demək olar ki, kölə vəziyyətində olan bir qadın obrazından çıxaraq, dövlətin ona verdiyi imkanlardan istifadə edib, cəmiyyətin tam hüquqlu bir üzvünə çevrilir. Onunla yanaşı, xalqın da şüurunun oyanaraq, yeni həyat quruculuğuna qoşulduğunun şahidi olurdu.

Əsərin dramaturgiyasında iki əks qütbə dayanan surətlər üz-üzə qoyulmuşdur: bunlardan biri xalq və onun nümayəndələri Sevil, Gülüş, Atakişi, Babakişi, Tafta və başqaları ilə təmsil olunursa, digəri Balas, Dilbər, Əbdüləli bəy və Məmmədli bəyin simasında təqdim edilir. Başqa sözlə desək, cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrinin qarşıdurmasında birinin aradan çıxması, digərinin isə dirçəlməsi prosesi həyatı, real obrazlarda və hadisələrdə öz təcəssümünü tapır.

«Sevil» operası haqqında bəstəkar özü belə deyirdi: «Opera üzərində işləyərkən, mən bir tərəfdən, böyük rus klassiki Pyotr İliç Çaykovskinin

yaradıcılığından, digər tərəfdən isə Azərbaycan opera sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığından bəhrələnmişəm. Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan xalq musiqisi ilə bağlı operaları, P.İ.Çaykovskinin opera yaradıcılığında qəlbləri rıqqətə gətirən insan xarakterlərinin dərinədən açılması mənim üçün örnək olub. Mən öz əsərimdə məhz bu iki cəhətin qarşılaşdırılmasına çalışmışam»¹². Eyni zamanda, bəstəkar qeyd edirdi ki, «mən operada Cəfər Cəbbarlının dediklərini musiqi vasitəsilə vermək istəyirəm». Bütün bunların nəticəsində bəstəkar dərin milli ruhlu bir sənət əsəri yaratmışdır.

«Sevil» operasında şifahi ənənəli xalq və professional musiqi janrlarından geniş istifadə edən bəstəkarın bu mənbəyə yaradıcı münasibətinin bir daha şahidi oluruq. Əsərin, demək olar ki, hər bir mövzusunda, musiqi dilinin bütün parametrlərində bu cəhət özünü büruzə verir. Əsərdə bəstəkarın muğam və xalq musiqisindən istifadə üsullarının geniş spektri ilə qarşılaşırıq. F.Əmirov deyirdi ki, onun «xalq musiqisində ən çox sevdiyi və əxz etdiyi xüsusiyyətlər lad, ritmika, tembr və melodikadır». Bütün bu xüsusiyyətlər «Sevil» operasının da musiqi dilinə hopmuşdur.

Əsərdəki müxtəlif səpkili obrazları səciyyələndirmək üçün bəstəkar janr xarakteristikasından çox istifadə edir. Xüsusilə Sevil obrazının açılmasında bu, mühüm rol oynayır. Belə ki, Sevilin ailə və məişətilə bağlı olaraq, laylay, ağı, rəqs kimi janrlardan istifadə olunur. Onun daxili aləmini, ruhi vəziyyətini, sarsıntılarını, həyəcanlarını, nəhayət, oyanışını əks etdirmək üçün muğamla bağlı melodiylara üstünlük verilir. Balaş da belə geniş surətdə səciyyələndirilir.

Operanın yadda qalan ən ümdə cəhəti onun gözəl melodiylara malik olmasıdır. Hətta bunu zamanımızın dahi bəstəkarı D.Şostakoviç xüsusi vurğulayaraq demişdir: «Melodiya onun yaradıcılığının ürəyidir».

Əsərdəki melodiylar bir çox xüsusiyyətlərinə – improvizasiya üslubuna, quruluşuna, formasına, inkişaf üsullarına görə muğamla bağlıdır. Burada xalq mahnı və rəqslərinin transformasiyası da öz əksini tapmışdır. Bütün hallarda bəstəkar həm xalq mahnı və rəqslərinin, həm də muğamların zəngin və rəngarəng intonasionalalarını təcəssüm etdirərək, onun milli ladlardan istifadə məsələsi ön plana çıxır.

Məlumdur ki, muğamların və xalq musiqisinin özəyini ladlar təşkil edir. Milli ladlara istinad əsərin melodik, harmonik və polifonik dilinə təsir göstərən amillərdən biridir və «Sevil» operasında bu amil çox qabarıq surətdə özünü büruzə verir. Belə ki, müəyyən bir lada əsaslanan melodiyanın harmonizasiyasında da ladin istinad pillələri özünü göstərir. Beləliklə, lad harmoniyası əmələ gəlir. Muğamla bağlı cizgilərdən danışarkən, ladin tonika (mayə) pilləsinin orqan punktu kimi saxlanması, çox hallarda unison ifadə tərz, polifonik səsləti ifadələrdən istifadə olunmasını da qeyd etmək lazımdır.

Bəstəkarın milli ladlardan istifadə üsulları çox

müxtəlifdir. Demək olar ki, melodiylar lad pillələri üzərində hərəkətdən yaranır. Çox zaman lad modulyasiyalarına geniş yer verilir. Bir laddan digərinə keçid ladlar arasındakı ortaqlar pillələr və ya pillələrin xromatizmə uğraması vasitəsilə həyata keçirilir. Bəzi hallarda isə musiqi materialında müxtəlif lada əsaslanan melodiyların təbəqələşməsinə, kontrpunkt şəklində verilməsinə görürük. Müxtəlif lad əsasına malik mövzuların birgə səslənməsi poliladlıq əmələ gətirir.

Operada qəhrəmanların musiqi xasiyyətnamələrinin yaradılmasında da milli ladlardan istifadə mühüm əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, F.Əmirov Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabında göstərdiyi ladların emosional şərhinə¹³ əsaslanır. Bu baxımdan Sevil obrazının musiqi xasiyyətnaməsinə diqqət yetirsək görürük ki, bu obraz əsərin əvvəlində ailə-məişət fonunda şur ladında yazılmış melodiylarla (1-ci pərdədən Sevilin ariozosu, laylası) xarakterizə olunursa, onun daxili aləmini, iztirablarını, kədərini ifadə edən leytmövzuları şüştər və humayun ladlarına əsaslanır. 2-ci pərdədən Sevilin ariyası bu mövzular üzərində qurulmuşdur. Lakin daha sonra dərin kədər hissi oyadan şüştər həyəcanlı, ehtiraslı çahargahla (Sevilin monoloqu) əvəz olunaraq, Sevilin özünə inamını, mübarizə əzmini ifadə edir. Operanın sonunda, (Sevilə Balaşın duet səhnəsində) Sevilin partiyasında rast ladında səslənən mövzu xoşbəxt bir insanı gözümüz qarşısında canlandırır.

Göründüyü kimi, bəstəkar xalq və şifahi ənənəli professional musiqidə öz dəst-xətti üçün, əsərlərinin musiqi dili üçün zəngin çalarlar tapmışdır.

F.Əmirovun yaradıcılığında və eləcə də Azərbaycan musiqisində mərhələ təşkil edən «Sevil» operasından başqa bəstəkar daha bir neçə səhnə əsəri yaratmışdır. Bunlar yaradıcılığının ilkin dövrünə aid olan «Ürəkçalanlar» və «Gözün aydın» musiqili komediyaları, yetkin dövrün məhsulu olan «Nəsimi dastanı», «Minbir gecə», «Nizami» baletləridir.

«Nəsimi dastanı»nı müəllif özü vokal-xoreoqrafik poema kimi dəyərləndirsə də burada balet janrına məxsus ünsürlər, yeni dramatik süjet xətti, geniş inkişafı musiqi və s. özünü qabarıq büruzə verir. Bəstəkar bu janrı inkişaf etdirərək, ona yeni cizgilər gətirir. Belə ki, xor, solist-müğənni, qiraətçi balet janrına əlavə olunmuşdur. Burada bəstəkar musiqi, xoreoqrafiya və poeziyanın üzvi vəhdətini yarada bilmişdir. F.Əmirov əsəri belə səciyyələndirirdi: «Baletin əsasını Nəsiminin dərin, insani fikirləri, vüsal həsrətini ifadə edən poetik sözün qüdrəti haqqında, məhəbbət və onun ülvyyəti haqqında düşüncələri təşkil edir».

Böyük şairin anadan olmasının 600 illiyinə həsr olunmuş bu əsər böyük maraqla qarşılanmış və Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür.

F.Əmirovun «Min bir gecə» baleti milli balet janrının inkişafında böyük rol oynamışdır. Bu balet

Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında müvəffəqiyyətlə səhnələşdirildikdən sonra keçmiş SSRİ-nin bir çox şəhərlərində və xarici ölkələrdə də tamaşaya qoyulmuş və tamaşaçılar tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır. Əsər SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür.

«Min bir gecə» baletinin əsasını eyniadlı Şərq nağıllarının motivləri təşkil edir. Baletin librettosu Maqşud və Rüstəm İbrahimbəyovlara məxsusdur. Əsərdə müxtəlif süjetli nağıl epizodlarının bir-birini əvəz etməsinə baxmayaraq, o, ideya cəhətdən bitkin əsər olub, tam halında qavranılır. Musiqişünas R.Zöhrabovun qeyd etdiyi kimi, bəstəkar «Şəhrizadın nağıllarını məharətlə musiqi və rəqs dilinə tərcümə etmişdir»¹⁴.

Əsərin musiqisi obrazlılığı, parlaqlığı, koloritliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu, zəngin obrazlar qalereyasına, yadda qalaq maraqlı səhnələrə malik bir əsərdir.

Balet tamaşasının yaradıcı heyəti də xüsusi qeyd olunmalıdır. Çünki baletmeyster Nailə Nəzirova, rəssam Toğrul Nərimanbəyov baletin musiqisinin xoreoqrafiya və rənglər vasitəsilə yozumunu verməyə nail olmuşlar.

«Min bir gecə» baletində F.Əmirov ərəb mövzusunə müraciət etməsinə baxmayaraq, öz milli zəminində dayanmış, bu xalqın musiqisini öz təfəkkür süzgəcindən keçirmişdir. Yaxın və Orta Şərq xalqlarının mədəniyyəti arasındakı çox yaxın və ümumi cəhətlərin mövcud olması bəstəkarın yaradıcılıq fantaziyasına qol-qanad vermişdir.

«Nizami» baleti isə bəstəkarın son əsəridir. F.Əmirov onu klavir şəklində tamamlamış, onun vəfatından sonra isə Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi bəstəkar Musa Mirzəyev əsəri orkestrləşdirmişdir. Qeyd edək ki, «Nizami» baleti dahi şairin yubileyi ilə əlaqədar Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Lakin baletin səhnə ömrü çox qısa olmuşdur. Ümidvarıq ki, daima repertuarını zənginləşdirməyə can atan Opera və Balet teatri bu əsərə bir daha müraciət edəcək.

F.Əmirov üçün Nizami poeziyası bütün yaradıcılığı boyu tükənməz ilham mənbəyi olmuşdur. Təsədüfi deyildi ki, ilk böyük sənət təcrübəsi «Nizami» simfoniyası (1947) da dahi şairin obrazının təcəssümü ilə bağlı idi. Vokal musiqisi nümunələri arasında Nizaminin sözlərinə «Gülüm» qəzəl-romansı şairin poeziyasının incə duyumu ilə fərqlənir. Və nəhayət, ürəyindəki coşub-daşan yaradıcılıq planlarını reallaşdırmağa imkan tapmayan F.Əmirovun bizim üçün son əsəri sayılan «Nizami» baleti də Nizami dünyasına həsr olunmuşdur. Əlbəttə ki, bu əsərlər Azərbaycan musiqisində Nizami mövzusu ilə bağlı sənət nümunələri arasında önəmli yer tutur.

F.Əmirov qələmini publisistika sahəsində də sınamışdır. Onun «Musiqi səhifələri», «Musiqi aləmində», «Musiqi düşüncələri» kitablarında toplanmış məqalələri bəstəkarın dünyabaxışlarını, sənətə

münasibətini əks etdirən qiymətli mənbədir. Öz məqalələrində bəstəkar onu əhatə edən mühit, sənət aləmi, insanlar haqqında fikir söyləyir, musiqi ilə, yaradıcılıq, ifaçılıq, təhsil problemləri ilə bağlı, Azərbaycan musiqisinin inkişaf yolları ilə bağlı mülahizələr yürüdür. Bəstəkarın toxunduğu məsələlər bu gün də çox müasir səslənir və aktuallığını saxlayır. Bütün bunlar F.Əmirovun sənətkarlığını, onun böyüklüyünü dərk etməyə imkan verir.

Təəssüflə qeyd etməliyik ki, F.Əmirovun yaradıcılığı musiqişünaslığımızda çox az öyrənilib. Şübhəsiz, onun əsərləri, yaradıcılıq üslubu, müxtəlif aspektli neçə-neçə elmi tədqiqatların mövzusu ola bilər. Və ümid edirik ki, bu boşluq yaxın gələcəkdə aradan qaldırılacaqdır.

Bəli, bütün həyatı boyu yaradıcılıq axtarışları ilə yaşamış F.Əmirovun əsərlərinin mövzu dairəsi çox geniş, yaradıcılıq palitrası rəngarəngdir. Sözsüz ki, onun bütün əsərlərinin adını çəkməyi və onları səciyyələndirməyi bir məqalənin həcminə sığışdırmaq imkan xaricindədir. Lakin öləri də olsa qeyd etmək istərdik ki, simfonik musiqi və səhnə janrları ilə yanaşı, vokal və instrumental musiqi sahəsində də F.Əmirovun yaratdığı əsərlər Azərbaycan musiqi xəzinəsini zəngiləşdirən incilərdir. Kiçik həcmli instrumental və vokal miniatürlərdən tutmuş iri həcmli konsert janrına kimi F. Əmirovun əsərləri ifaçıların tədris və konsert repertuarlarını bəzəyir. İstər uşaq musiqi məktəblərində, istərsə də orta ixtisas və ya Ali musiqi məktəblərində. Kiçik yaşlı musiqiçilər onun «Uşaq albomu»na daxil olan pyeslərini, prelüdlərini həvəslə ifa edirlər. Onun E.Nəzirova ilə birlikdə yazdığı «Ərəb Konseriti» isə gənc ifaçıların proqramında daimi yer tutur. Professional sənətkarlar isə, həm azərbaycanlılar, həm də xarici ölkə ifaçıları öz repertuarlarına F.Əmirovun əsərlərini daxil edir və hər bir musiqiçi onun əsərlərinin özünəməxsus yeni təfsirini yaradır.

Və hazırda Fikrət Əmirovun əsərləri özünün yeni ifaçılarını tapır, yeni yozumda səslənir, özünün yeni həyatını yaşayır. F.Əmirovun əsərlərinin səhnəyə qoyulması, ifa olunması, lent yazılarının radio dalğalarından və mavi ekrandan səsləndirilməsi yetişən gənc nəslin dünyagörüşünün formalaşmasında, estetik zövqünün yüksəldilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu əsərlər bizim milli sərvətimizdir. Gələcək nəsillər ruhən məhz bu əsərlərdən qidalanmalı və müstəqil respublikamızın musiqi mədəniyyətinin yüksəlişi naminə əzmlə çalışmalı, sənət korifeylərimizin layiqli davamçıları kimi yetişməlidir.

Əminik ki, dünya xalqları tərəfindən tanınmış və dəyərləndirilmiş Fikrət Əmirov musiqisi tərcüməyə ehtiyacı olmayan bir dil kimi insanlar arasında ünsiyyət vasitəsinə çevriləcək, onların bir-birini daha yaxşı başa düşməsinə, xalqların yaxınlaşmasına, sülh və əmin-amanlığa rəvac verən qüvvə kimi daim yaşayacaq və səslənəcək.

ƏDƏBİYYAT

1. F.Əmirov. "Musiqi aləmində". B., 1983, səh. 244.
2. F.Əmirov. "Musiqi aləmində". səh. 145.
3. F.Əmirov. "Musiqi düşüncələri". B., 1971, səh. 137.
4. K.Karaev. Симфонические мугамы Ф. Амирова. "Советская музыка", 1949, № 3, с. 43.
5. Sitat: B.Виноградов. "Мир музыки Фикрета" - kitabındandır. B., 1983, səh. 39.
6. F.Əmirov. "Musiqi aləmində". səh. 247.
7. B.Виноградов. Мир музыки Фикрета. səh. 50.
8. F.Əmirov. "Musiqi aləmində". B., 1983, səh. 151.
9. B.Виноградов. Мир музыки Фикрета. səh. 85.

10. Sitat: Л.Карагичева. "Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве". - kitabındandır. M., 1994, səh. 221.

11. F.Əmirov. "Musiqi aləmində". səh. 248.
12. Sitat: B.Виноградовун "Мир музыки Фикрета" kitabındandır. Səh. 93.
13. Ü. Hacıbəyov. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları". B., 1985, səh. 16.
14. R. Zöhrabov. Bəstəkarlarımızın portreti. B., 1997, səh. 28.

AZƏRBAYCANIN İLK QADIN BƏSTƏKARI

Fəttah XALIQZADƏ

Bu il respublikamızın musiqi ictimaiyyəti Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi unudulmaz bəstəkar və ictimai xadim Ağabacı Rzayevanın 90 illik yubileyini qeyd edir. Bəstəkar öz yaradıcılığında musiqinin bir sıra janrlarına müraciət etşə də, (Variasiyalar, Sonatina, musiqili səhnə əşərləri, müxtəlif alətlər üçün pyeslər, xalq çalğı alətləri orkestri üçün əşərlər), o, ilk növbədə çoxlu sayda

mahnı və romans nümunələrinin müəllifi kimi tanınmışdır. Qəhrəman neftçilərimizin əmək şücaətini tərənnüm edən «Neftçi Qurban», qoyun sürülərini göy çəmənliklərə yayan çoban haqqında mahnı – «Çoban Qara», ata-anaların gözlərini sevincdən yaşardan «Evimizə gəlin gəlir», balaca qızların gözləri qarşısında şirin və mö'cüzəli bir aləm açan «Kukla», şe'r gülüstanından seçilmiş gözəl nümunələri öz şehrli musiqisi ilə yoğurub yapmış saysız-hesabsız vokal əşərləri, mübaliğəsiz demək olar ki, milli mədəniyyətimizə möhkəm daxil olmuşdur. Azərbaycanın ilk qadın bəstəkari kimi yüksək bir adı daşımaq şərəfi də A. Rzayevaya nəşib olmuşdur. Bu mə'nada qocaman Şərqin və hətta bütün dünyanın ən mədəni xalqları ona həşəd apara bilərlər.

A. Rzayevanın çətin və əzab-əziyyətlərlə dolu olan bəstəkarlıq sənətinə gəlişə heç də təsadüfi olmamışdır. Zəmanəsi, yaşadığı mühit və təmasda olduğu böyük musiqiçilər bunun üçün əlverişli şərait yaratmışdır. O, 1912-ci ildə Bakıda musiqiyə dərin hörmət bəslənən ziyalı ailəsində anadan olmuşdur. Atası İsmayıl Rzayev ixtisasca iqtisadçı olsa da, muğamların sirlərinə yiyələnmiş, onları tərda çalmağı öz atası məşhur tarzən Mirzə Fərəcdən (1847-1927) öyrənmişdi. Bakıda tarın ilk ifaçısı (alət hələ 5 simli idi), gözəl muğamşünas və müəllim kimi tanınmış Mirzə Fərəcin ilk və ən istəkli nəvəsi Ağabacıya musiqi istə'dadı irşən keçmiş, o, bacı-qardaşları kimi, ilk musiqi təəssüratlarını çal-çağırlı ev şəraitində almış, qulaqları lap uşaqılıqdan muğamın şehrli sədaları ilə dolmuşdur. İkincisi, ən başlıcası isə o, dahi bəstəkar, fəvqə'ladə nürani şəxsiyyət Üzeyir bəyin dərsləri və musiqi əşərləri sayəsində özü də yavaş-yavaş yaradıcılıq həvəsinə düşmüşdü. Lakin bu hələ sonralar baş verəcəkdə.

Ailəsinin ilk sevinci, «tünd xasiyyətli» patriarxal mühitdə çadranı atmış ilk qızlarımızdan, sonra da



ilk müəllimlərdən biri kimi o, həmçinin milli bəstəkarlıq sənətimizin də ilk qadın nümayəndəsi olacaqdı. Lakin bu və başqa birinciliklər qətiyyənlə asan başa gəlmirdi. Onun həyat və yaradıcılıq yolu daşlı-kəsəkli olmuş, bədxahların haqsız tənqidi, böhtan və maneələri onu ömrü boyu izləmiş, zərif qadın qəlbini sarsıtmışdır. Dünya görmüş babası bütün bunları qabaqcadan duyurmuş kimi nəvəsinin bəstəkarlıq qədər əzab-əziyyətli «kişi» sənətinə gəlməsini və heç tar çalmasını da arzulamazdı.

Ağabacı babasının vəfatından sonra əvvəlcə Pedaqoji texnikumu bitirib (1929), bir neçə il Saray, Kürdəxanı və Maştağa kəndlərində müəllimlik edir. Lakin o, uşaqlıqdan sevdiyi musiqidən heç cür ayrılı bilmirdi. Yaxşı səsi olan qızları başına yığıb xor yaradır, özü də onları tərda müşayiət edirdi. Maştağada yerli radio qovşağı yaradılarkən gənc müəlliminin təşəbbüsü və yaxından iştirakı ilə xəbərlər arasında musiqi nömrələri də verilərdi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, A. Rzayeva musiqi-maarifçilik işini ömrünün sonuna kimi davam etdirmişdi.

1934-cü ildə əvvəlcə konservatoriyanın nəzdində xalq musiqisi şöbəsi təşkil olunarkən Üzeyir bəy Ağabacı ilə bacısı Ruqiyyəni öz yanına çağırıb, adəti üzrə biğlarını tumarlaya-tumarlaya deyir: «Qoçaq qızlarsız, heç kəs öz qızını tar çalmağa qoymur, özümüzünkülər gəlsə, başqaları da baxıb həvəyə düşərlər»¹.

Beləliklə, bacılar şöbənin ilk qız tələbələri olurlar.

Ağabacı not çalğısı üzrə ali təhsilli ilk tarzen və bəstəkar Səid Rüstəmovdan, muğam üzrə isə babasının tələbələrindən biri Mirzə Mənsur Mənsurovdan dərslər alır. Musiqi – nəzəri fənlərdən isə ona Ü.Hacıbəyov, Ə.Bədəlbəyli və C.Hacıyev dərslər deyirlər. Bir il sonra o, başqa rəfiqələri ilə birlikdə Ü.Hacıbəyovun yaratdığı ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinə qəbul olunur, 1938-ci ildə isə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadasında iştirak edir.

Peşəkar musiqi təhsili və zəngin ifaçılıq təcrübəsi tələbələrin istə'dadını rəndələyir, onun inkişafına düzgün istiqamət verir. Tədrisən Ağabacının qəlbində musiqi bəstələmək istəyi baş qaldırır və o özünün ilk əsəri olan «Gənc vətənpərvərlər marşını» yoldaşları ilə məşq etsə də, əsəri Ü.Hacıbəyova göstərməyə heç cür cür'ət etmir.

Lakin bunu əziz müəllimindən heç gizlətməkmə olardı. Dahi bəstəkar öz tələbəsinin marş əsərini dinləyib çox məmnun olur və uzaqgörənliklə deyir: «Sən sübut etdin ki, qadın da bəstəkar ola bilər»⁽¹⁾. Bu sözlər gənc musiqiçini daha böyük həvəslə işləməyə ruhlandırır və o, Ü.Hacıbəyovun bəstəkarlıq dərslərinə də davam etməyə başlayır. Onun ardınca digər istə'dadlı qızlar da (Ədilə Hüseynzadə, Hökumə Nəcəfova, Şəfiqə Axundova) bəstəkarlıq sahəsinə gəlirlər.

Ağabacı Rzayevanın özünəməxsus dəst-xətti sənətdə atdığı ilk addımlardan müəyyənləşir. Xalq musiqisinə yaxınlıq, ifadəli melodik üslub, daxili

hisslər aləmini səslər vasitəsilə dinləyicilərə çatdırmaq və şe'rlərin ruhuna həssaslıqla yanaşmaq istəyi, şübhəsiz, Ü.Hacıbəyov sənətinin müsbət təsirinin nəticəsi idi.

Mahnı və romans A.Rzayeva yaradıcılığının aparıcı sahəsinə çevrilir. İlk qadın bəstəkarımızın müraciət etdiyi klassik və müasir şairlərimizin, aşiqlərin və digər xalqlara məxsus şe'r ustalarının təkcə adlarını sadalasaq, onun vokal yaradıcılığının mövzu və janr e'tibarı ilə nə qədər rəngarəng olduğunu görə bilərik. Nizami, Nəsimi, Füzuli, M.Ş.Vazeh, M.Ə.Sabir, Aşıq Hüseyn, Qaracaoğlu, Əsrəfoğlu və b.

Bəstəkarın mahnı və romanslarında müasir şe'rimiz o qədər geniş təmsil olunmuşdur ki, həmin əsərlər vasitəsilə poeziyamızın müxtəlif simaları, əsas təmayülləri və ümumi inkişafı barədə müəyyən təsəvvür əldə etmək olar. N.Rəfibəyli, İ.Səfərlı, Ş.Qurbanov, M.Rahim, Z.Cabbarzadə, Z.Xəlil, M.Dilbazi, T.Elçin, M.Araz, T.Mütəllibov və başqalarının şe'rləri onun bəstəkar qəlbini ilhamlandırmışdı. Bundan başqa, bə'zen Ağabacı Rzayeva özü də şairliyə meyl etmiş, bə'zi mahnıları öz sözlərinə bəstələmişdir – «Durna qatırlı qızlar».

Bəstəkarın vokal yaradıcılığında müxtəlif səp-kili romanslar (o cümlədən, qəzəl-romans janrı), vətənpərvərlik və sülh, əmək və məhəbbət mövzuları, eləcə də uşaq həyatının müxtəlif səhnələrini canlandıran mahnılar çoxsaylı nümunələrlə təmsil olunmuşdur.

Əziz müəllimi, ölməz Ü.Hacıbəyov sənətinin güclü tə'siri ilə A.Rzayeva Azərbaycan şairlərinin qəzəllərinə bir sıra musiqi yazmışdır – «Könlüm» (Nizami), «Afəti cansan» (Füzuli), «Zülfü pərişan olmasın» (Sabir), 70-ci illərdə isə Nəsiminin 600 illik yubileyi münasibətilə dahi şairin sözlərinə eyni qəbildən olan silsilə əsərlər yaranır («Gəl, nigərim», «Bahar oldu», «Gül açıldı»). Bu barədə müəllif deyirdi: «Məni Nəsimi şe'rinə musiqi bəstələməyə vadar edən şairin incə lirikası, misralarındakı ahəngdar bağlılıq, bir də sərpa soyularkən ağlamayan mərdanəliyidir».

A.Rzayeva başqa həmkarlarından fərqli olaraq, Üzeyir Hacıbəyovun ölümünün ildönümü ilə əlaqədar Hüseyn Abbaszadənin sözlərinə «Sənin xatirən» adlı qəzəl-romans yazır və unudulmaz müəlliminin əziz xatirəsinə əməli yaradıcılıq işilə anaraq, ona qarşı bəslədiyi səmimi hisslərini ifadə edir.

Böyük Vətən müharibəsi illərində sənətkarın rübabı susmamış, xalqımızın qəhrəmanlıq şücaətini və vətənpərvərlik hisslərini tərənnüm etmişdir: «Vətən», «Partizan oğlu», «Qəhrəman ananın qəhrəman oğlu», «Sevgilim əsgər gedir», «Gözləyəcəyəm, sevgilim» doğma Vətənə dərin məhəbbət hissləri ilə aşılarmışdır. Dinc quruculuq illərində yaranan əmək mahnılarından isə «Neftçi Qurban», «Çoban Qara», «Neftçilər mahnısı», «Muğan qızı» tez bir zamanda geniş şöhrət qazanır.

Maraqlıdır ki, Azərbaycan bəstəkarı rus poeziyasının əlçatmaz zirvəsində möhkəm dayanan A.Puşkin və M.Lermontovdan edilmiş tərcü-

mələrdən də ilham almış, Balakirev və Raxmaninov kimi «Oxuma, gözəl» şe'rinə müraciət etmişdir. Romans böyük müğənni Bülbülün təfsirində geniş dinləyici rəğbəti qazanmışdır.

A.Rzayeva öz yaradıcılığının janr diapazonunu genişləndirməyə də can atmışdır. Bu mə'nada onun musiqili səhnə əsərlərini («Günəş eşqi», «Höcət eləmə»), variasiyalarını, iki sonatasını, qaboy, tar və kamança alətləri üçün yazdığı pyesləri, xalq çalğı alətləri üçün «Şənlik» süitasını



da qeyd etmək olar. Xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə klarnet alətinin salınması da Ağabacı Rzayevanın adı ilə bağlıdır. Bunun da maraqlı tarixçəsi vardır.

Mə'lum olduğu kimi, «Sənsiz» və «Sevgili canan» klavır şəklində (yə'ni fortepiano ilə müşayiət olunmaq üçün) bəstələnmişdir. A.Rzayeva bu məşhur qəzəl-romansları Üzeyir bəyin tə'kidilə orkestr üçün işləyir, lakin vokal partiyasını səsdən başqa həm də mülayim tembrli klarnet alətinə həvalə edir. Beləliklə də, bu gözəl alət o vaxtdan orkestrdə öz yerini tutur.

A.Rzayevanın könül tərənələrini ifa etmiş müğənniləri sadalamaqla bitməz – Bülbül, R.Behbudov, Ş.Ələkbərova, R.Muradova, G.Məmmədov, F.Mehrəliyeva, M.Salmanov, T.Əliyeva, T.İsmayılova, L.İmanov və b. O, geniş kütlələrə ünvanlanan bir sıra əsərlərini xor üçün bəstələmişdi («Çiçəklənən yurdum», «Azərbaycan», «Bəxtiyar ellər», «Dilbərim»). Azərbaycan caz-muğam sənətinin əsasını qoymuş unudulmaz pianoçu Vəqif

Mustafazadə də zaman-zaman bəstəkarın mahnılarına müraciət etmiş, məsələn, «Ey pəri» və «Evimizə gəlin gəlir» kimi məşhur mahnılarına bənzərsiz möhür vurmuşdur. Elə bir azərbaycanlı tapmaq olarmı ki, Vəqifin ifasında bu mahnıları, xüsusilə də, ikincisini dinləyərkən qəlbi ehtizaza gəlməsin? Elə bu özü xalqdan aldığı xalqa qaytaran Ağabacı sənətini çox gözəl səciyyələndirir.

Bəstəkarın yaradıcılığından danışarkən onun dillər əzbəri olmuş bir çox uşaq mahnılarını da mütləq qeyd etmək lazımdır. Həssas qəlbli bir qadın kimi, A.Rzayeva müxtəlif yaşlı uşaqların psixologiyasını çox gözəl tuta bilmiş, mahnılarının böyük bir qismini (60-dan artıq) bizim gələcəyimiz olan yeni nəsil nümayəndələrinə – bağça və məktəb uşaqlarına, gənc və yeniyetmələrə həsr etmişdir. «Kukla», «Qaranquş», «Ağ göyərçinim», «Sabahın ustaları», «Balaca kapitan», «Qərənfiləm mən» və s. və i.ə. Uşaqılıq illərimizin sevimli nəğmələri olmuş bu və başqa nümunələr özünün böyük estetik-tərbiyəvi əhəmiyyətini indi də qoruyub saxlamaqdadır. Çox təəssüf ki, bə'zi mahnılar bu gün lazımi dərəcədə təbliğ olunmur.

...Hələ 50 il bundan qabaq A.Rzayevanın qanadlı mahnıları ilə birlikdə şe'r aləmində yeni bir ad tanınmağa başlayır: tez bir zamanda məşurlaşmış «Kukla» mahnısının həmmüəllifi Cahangir Məmmədov. Bəstəkar bir çox mahnılarını, o cümlədən 30-a qədər uşaq mahnısını onun üreyə yatan sözlərinə yazmış («Mişar», «Şarım uçdu havaya», «Anamın bayramı», «Bala ceyran», «Buzovum» və s.) və Bədii şuralarda həmişə istə'dadlı qələm sahibinin tərəfini saxlamışdır.

A.Rzayeva gəncliyindən başlayaraq ömrünün sonuna kimi ictimai işlərdə də fəal iştirak etmişdir. O, dəfələrlə Bakı Sovetinə və Ali Sovetə deputat seçilmiş, öz xalqı qarşısında vəzifə borcunu canla-başla yerinə yetirmiş, rayon mədəniyyət evləri ilə sıx əlaqə saxlayaraq gənc istə'dadların üzə çıxmasına böyük yardım göstərmişdir. Bəstəkar, Dünya sülh tərəfdarlarının Moskva konfransına də'vət olunmuş, bu mühüm və aktual mövzuya qarşı öz münasibətini yaradıcılığında da ifadə etmişdir. A.Rzayeva Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının xalq yaradıcılığı şöbəsinin xətti ilə tez-tez müxtəlif rayonlara e'zam olunur, xalq istə'dadlarının üzə çıxarılmasına diqqət və qayğı göstərirdi. Məsələn, bəstəkar Salyanda olarkən, tar çalıb gözəl səslə oxuyan o zaman Aşıq Qulu adı ilə tanınan bir gəncin şirin nəğmələrini eşidir və ona məsləhət görür ki, Bakıya gəlib peşəkar musiqi təhsili alsın. Tezliklə, bütün xalqın sevimlisinə çevrilən həmin gənc unudulmaz xanəndəmiz Qulu Əsgərov idi. Əlbəttə, A.Rzayevanın xeyirxahlığını və insanpərvərliyini göstərən çoxlu misal çəkmək olar.

Respublikamızın əməkdar incəsənət xadimi kimi yüksək fəxri ada layiq görülmüş bəstəkar Ağabacı Rzayeva «Qırmızı Əmək Bayrağı» və «Şərəf nişanı» ordenləri ilə təltif olunmuşdur.

Hər bir sahədə birinci olmaq nə qədər şərəfli olsa da, bir o qədər çətin və məs'uliyətli sayılır.

Vaxtiken ilk qadın bəstəkarımızın göstərdiyi misli görünməmiş bu hünəri bütün Sovetlər Birliyində əks-səda doğurmuş, Moskva və Ukraynanın mətbuat orqanları, hətta ingilis dilində çıxan «Moskove news» qəzeti bu hadisəyə böyük maraq göstərmişdir. İndi xarici tədqiqatlar hətta bütün Şərq aləmində ilk qadın bəstəkar olmaq şərəfini Azərbay-

can sənətkarı Ağabacı Rzayevaya şamil edir.

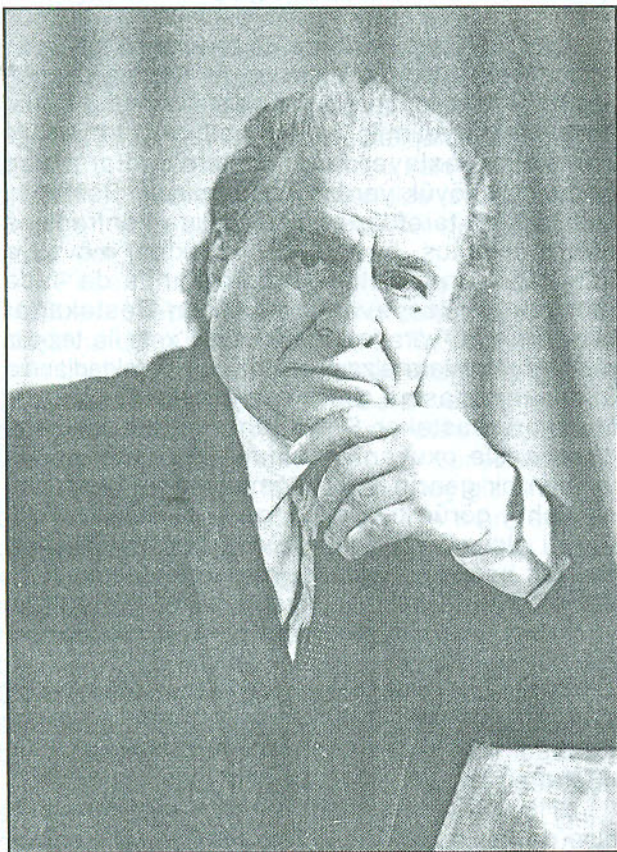
İftixar hissi ilə qeyd etmək lazımdır ki, bu gün ən müasir üslublarda yazıb-yaradan, əsərlərinin sorağı uzaq ölkələrdən gələn gənc qadın bəstəkarlarımız üçün hələ ötən əsrin I yarısında gözəl nümunələr olmuşdur. Həmin tarixi inkişaf yolunun başında isə 90 yaşı bu il tamam olan xalqın sevimli sənətkarı Ağabacı Rzayeva gəlir.

1. Məqalədəki bütün sitatlar bəstəkarın bacısı Ruqiyyə Rzayevanın xatirələrindən alınmışdır.

BÖYÜK BƏSTƏKAR, ƏSL VƏTƏNDAŞ

Lalə HÜSEYNOVA

Azərbaycanın böyük bəstəkarı, musiqi ictimai xadimi, bəstəkarlarımızın bütöv bir nəslini yetişdirmiş gözəl pedaqoq Cövdət Hacıyevin bu il 85 yaşı tamam oldu. Lakin çox təəssüf ki, nəinki bəstəkarın özü üçün, bəlkə də daha artıq dərəcədə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün əsl tarixi əhəmiyyətə malik bu yubileyi onun öz iştirakı ilə qeyd etmək qismət olmadı. Anadan olduğu günə dəz beş ay qalmış Cövdət müəllim dünyasını dəyişdi.



Sirr deyil ki, son illər Cövdət müəllim əsas e'tibarilə ailə üzvləri ilə ünsiyyət edirdi: onu konsertlərdə, tədbirlərdə və yaxud illər boyu dərs dediyi Konservatoriyada çox nadir halda görmək olardı. Buna səhhəti imkan vermirdi. Lakin bu böyük şəxsiyyətin, şəksiz nüfuz sahibinin sadəcə varlığı belə XX əsrin əvvəllərində başlanan musiqi intibahımız ilə canlı əlaqə yaradırdı. Mə'lumdur ki, nəinki gənc bəstəkarlar, habelə musiqidə öz sözünü demiş yaşlı nəslin nümayəndələri də öz yeni əsərlərini Cövdət müəllimə göstərirdi, onun rə'yini eşitmək istəyirdilər. Cövdət müəllimin vəfatı ilə elə bil bizim ötən əsrin nəhəng musiqi epoxası ilə canlı əlaqəmiz də qırıldı...

Cövdət Hacıyev XX əsrdə Azərbaycanda təməli Üzeyir bəy tərəfindən qoyulan möhtəşəm musiqi sarayını inşa edənlərdən, ucaldanlardan biri idi. O, yeni forma və biçimdə intibaha başlayan Azərbaycan musiqisinin təşəkkülündə öz sözünü demiş, öz təkrarolunmaz üslubunu yaratmışdı. İlk növbədə isə Cövdət Hacıyev bütün ömrü boyu ali, yüksək ideallara sədaqətlə xidmət edib, vətəndaşlıq qayəsini hər şeydən üstün tutan və buna görə də bizlərə daim nümunə olan əsl ziyalılıq mücəssməsi idi.

Deyirlər ki, dahiləri zaman, dövr özü yetişdirir, özü seçir. Keçən əsrin 30-cu illərində Cövdət Hacıyev kimi böyük istedadın musiqiyə gəlişi çox təbii və qanunauyğun idi. Çünki bu dövr, Azərbaycan musiqisinin yeni yüksək zirvələr fəth etdiyi bir dövr idi və musiqi həyatına yeni qədəm basan gənclərə, «Koroğlu»nun ölməz melodiyaları ilə böyüyüb tərbiyə alan cavan kadrlara böyük ümidlər bəslənirdi. Bu yeni nəsil artıq XX əsrin müasir, mürəkkəb ruhunu dərinlən duyub təcəssüm etdirmək, yeni üslub və cərəyanları əxz etmək iqtidarında idi.

Cövdət Hacıyevin iki dahi müəllimi olub – Üzeyir Hacıbəyov və Dmitri Şostakoviç. Bu dahilə-

rin hər birindən C.Hacıyev ən qiymətli ənənələri əxz edib, bəstəkarlığın müxtəlif sirlərinə yiyələnib. Xalq musiqisinə böyük sevgi və ehtiram, onun qanunauyğunluqlarına tam yiyələnmək istəyini onda məhz Ü.Hacıbəyov formalaşdırmışdı. Bəstəkarın özünün dediği kimi xalq ruhunu kamil, klassik formalarda canlandıran Üzeyir musiqisi onun üçün həmişə nümunə olmuşdur. 1937-ci ildə dahi Bülbülün rəhbərliyi altında elmi-tədqiqat musiqi kabinetində fəaliyyət göstərməyə başlayan C.Hacıyev tələbə dostları – Qara Qarayev, Zakir Bağirov və b. ilə birgə Azərbaycanın rayonlarına folklor ekspedisiyalarına getdi. Bu səfərlər onun qarşısında milli musiqinin dərin, açılmamış qatlarını açır. 1938-ci ildə Qara Qarayevlə birgə Moskvaya, dünyanın mö'təbər və ən nüfuzlu musiqi mərkəzlərindən birinə oxumağa yollanan Cövdət Hacıyev tamamilə Qərb, Avropa mühitinə düşməsinə baxmayaraq aldığı savadı, biliyi, yiyələndiyi texnikanı milliliyin, xalqiliyin təcəssümünə yönəldir. Müasir musiqi dili bəstəkar üçün məhz milli ruhun, milli xüsusiyyətlərin açılması üçün bir vasitəyə çevrilir. Şostakoviçin sinfində C.Hacıyevin şəxsiyyət kimi formalaşması başa çatır. Şostakoviç məktəbinin təsiri Hacıyevin bütün yaradıcılığında – istər monumental simfonik konsepsiyalarda, istərsə də kamera – instrumental əsərlərdə özünü büzurə verir. Dərin psixologizm, intellektual təfəkkür, ciddi və dəqiq dramaturji inkişaf xəttləri, həyat təzadlarının qabardılması – bütün bunları Hacıyev – simfonist Şostakoviçdən əxz etmişdi. C.Hacıyevin yazdığı kimi «hamımız üçün nümunə, zirvə təkcə Şostakoviçin partituraları deyildi. Onun özü ilə ünsiyyətin əhəmiyyəti daha güclü və təsirli idi – bu ünsiyyətdən yaradıcılıq alovu ilə yanırdıq, olduğumuzdan da yaxşı görünməyə, bacardığımızdan da çox etməyə can atırdıq». Öz növbəsində D.Şostakoviç də daim yetirmələri Q.Qarayev və C.Hacıyevin yaradıcılığı ilə maraqlanı, onlara sanki himayədarlıq edirdi.

Ömrünün son günlərində D.Şostakoviç Cövdət Hacıyevlə səmimi dostluq əlaqələrini saxlamışdı. Məhz Şostakoviçin sinfində iki böyük sənətkarın – Q.Qarayevlə C.Hacıyevin dostluğu möhkəmlənmiş, bərkimişdi. 1967-ci ildə həmin bu gündə Qara Qarayev öz dostuna belə yazmışdı: «Əziz qardaşım və dostum! Sənin 50 illiyini təbrik etmək məqamı da gəlib çatdı. Bu 50 ildən qırxını biz çiyin-çiyinə keçirmişik və həyatda, sənətdə həmişə sənətinə çalışmışıq. 40 il bir yerdə. Bizim günlərdə belə sadıq dostluqla kim öyünə bilər? Mən sənə çox görkəmli, yüksək istedadlı, yaradıcılıqda heç bir güzəşt bilməyən bəstəkar kimi yüksək qiymətləndirirəm. Mən bizim dostluğu da taleyin mənə bəxş etdiyi nadir sevinclərdən biri hesab edirəm. Bu dostluğu mən daim qoruyacam və onu övladlarımıza miras qoymağa çalışacağam.»

Cövdət Hacıyev, sözün əsl mənasında simfonik təfəkkürlü bəstəkar idi. Yüksək ideyaları, təzadlı mövzuları iri planda şərh etmək meyli onun yaradıcılıq təxəyyülündə simfonik başlanğıcın üstün mövqe tutmasını şərtləndirmişdir. «Böyük fəlsəfi

ümumiləşdirmələr» janrı kimi tarix boyu cıllanmış simfoniya döndə-dönə müraciət edən bəstəkar hər yeni əsərində əsrlər boyu formalaşmış bu strukturun yeni şərhini axtarmış, onun dramaturgiyasına, formasına özününkünü əlavə etməyə çalışmışdır. Bəstəkarın ilk iri əsəri də birhissəli simfoniya olmuşdur. Doğrudur, bəstəkar bu əsərini 8 simfoniyanın sırasına daxil etməmişdir, lakin bu əsər gənc bəstəkarın simfonik özünüifadə meylinə açıq-aşkar xəbər verirdi.

C.Hacıyevin 1 saylı simfoniya kimi təqdim etdiyi əsər isə ilk dəfə 1944-cü ildə dinləyicilərin mühakiməsinə verilib. Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi ongünlüyünün proqramında ifa edilmiş bu əsər ilk Azərbaycan simfoniyaçılarından biri idi. Bu simfoniya Ü.Hacıbəyov, R.Qliyer və S.Vasilenko kimi bəstəkarlar tərəfindən mətbuatda yüksək qiymətləndirilmişdi. Gənc bəstəkar isə özünün «Ən mühüm nəticə» başlıqlı məqaləsində belə yazmışdı: «Mən özümün gələcək fəaliyyətimə üç əsas tələbi irəli sürürəm – xalqlıq, millilik və sənətkarlıq.» Ömrünün sonuna kimi də C.Hacıyev bu tələblərə sadıq qalmışdı.

Bəstəkarın növbəti uğuru 1945-ci ildə Q.Qarayevlə birgə yazdığı «Vətən» operası oldu. Ağır müharibə illərində tamaşaya qoyulmuş və «Koroğlu» operasının ənənələrini özünəməxsus tərzdə təcəssüm etdirən bu əsər C.Hacıyevin yaradıcılığında bu janrın yeganə nümunəsidir. Bütövlükdə o dövrün yaradıcılıq eksperimenti kimi maraq doğuran operanın bir çox səhifələri indi də gözəlliyini və tərəvətini itirməmişdir. Bu operaya görə müəlliflər SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşlər.

Cövdət Hacıyevin yetkinlik yolunda növbəti uğuru 1947-ci ildə diplom işi kimi yazılmış 3 saylı «Gənclik» simfoniyası oldu. Gənclik tərəfəti ilə aşıb-daşan bu əsəri musiqi ictimaiyyəti yüksək qiymətləndirdi. Bəstəkarın şəxsi arxivində D.Şostakoviçin ona yazdığı belə bir məktub var: «Əziz Cövdət, məktubunuzu almamışdan azca əvvəl Niyazinin idarəsi ilə Sizin simfoniyanızın 1-ci hissəsini dinləmişdim, gözəl səslənir. Mənə son dərəcə həyatı təsir bağışladı». Lakin onu da xatırlatmaq lazımdır ki, bu gözəl əsəri tənqid edib, formalizmdə günahlandıranlar da tapıldı. 1948-ci ildə Sovet İttifaqı Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin «çox məşhur» bir qərarında D.Şostakoviç və S.Prokofyev kimi sənətkarlar «başda» olmaqla bir çoxlarını formalizmdə suçladılar. C.Hacıyev də belə bəstəkarların sırasına düşdü. Əlbəttə, bu gələcəyə böyük ümidlə baxan gənc bəstəkar üçün güclü sarsıntı idi. Lakin mə'nəvi zərbə bəstəkarı ruhdan salmadı. Əksinə, C.Hacıyevin sonrakı əsərləri Azərbaycan musiqisinin qızıl fonduna daxil oldu.

C.Hacıyev yaradıcılığının yetkinlik dövrü Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çiçəklənmə dövrünə – 50-ci illərə təsadüf edib. Bəstəkar bu illərdə iki şah əsərini – «Sülh uğrunda» simfonik poemasını və IV simfoniyanı yazır. 1951-ci ildə ilk dəfə səslənən «Sülh uğrunda» poeması parlaq milli koloriti, orijinal musiqi proqramı, bənzərsiz üslubu ilə

tezliklə ölkənin sərhədlərini aşdı, Çexoslovakiyada, Polşada, Bolqarıstanda özünə çoxsaylı pərəstişkarlar tapdı. Bu əsərə görə bəstəkar II dəfə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görüldü.

1956-cı ildə bəstəkarın qələmindən çıxan IV simfoniya respublikanın musiqi həyatında hadisəyə çevrildi. Bu əsər Azərbaycan musiqi tarixində yeni, bütöv bir mərhələni açdı. Simfoniya sözün əsil mənasında vətənimizin qanlı tarixi, acılı-ağrılı, şirinli günləri, qəhrəmanlıq səhifəsi haqqında bütöv bir داستان, ürəkdən gələn bir hekayətdir. Əsər ilk dəfə 1956-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlarının I qurultayında ifa olunub. Daha sonra onu böyük dirijorumuz Niyazinin idarəsi ilə Moskva Dövlət Filarmoniya orkestri çalmış və bu əsərlə SSRİ Bəstəkarlarının III Qurultayı açılmışdı. Şostakoviç bu simfoniyanı yüksək qiymətləndirərək belə yazmışdır: «Cövdət Hacıyevin simfoniyası ölkəmizdə son dövrdə yazılmış ən yaxşı simfonik əsərlərdən biridir».

Cövdət Hacıyev bu möhtəşəm musiqi lövhəsində bütün əsrlər boyu sənətkarları narahat edən həyat və ölüm, mübarizə və həqiqət kimi bəşəri suallara öz cavabını axtarır. Dördüncü simfoniyanın dili müasir olduğu qədər də millidir. Mə'lumdur ki, onun intonasiya özəyini «Bayatı-Şiraz» muğamı təşkil edir. Bəstəkar muğam ilə simfoniya qovşağında xalq, Vətən obrazını fəlsəfi-epik ümumiləşdirmələr səviyyəsinə qaldırmağa müvəffəq olmuşdur.

Muğam təfəkkürü C.Hacıyevin sonrakı simfoniyalarında da özünü bariz büruzə verir. «İnsan, Yer, Kosmos» adlanan V simfoniyanın 7 fəsildən ibarət quruluşu vahid muğam kompozisiyasını xatırladır. Simfoniyanın gərgin inkişaf yekunu isə paklığa, xeyrxahlığa, saf məənəviyyətə himn kimi qavranılır. Müasir dövrün ən mühüm problemləri öz vətəninə coşğun, saf məhəbbətlə sevmə vətəndaş

sənətkarın daim diqqət mərkəzində durmuşdur. Milləti, torpağı ilə qırılmaz tellərlə bağlı olan bəstəkar Azərbaycanın təhlükəli, çətin anlarında da öz vətəndaşlıq mövqeyini son illər yaratdığı iki böyük əsərində – «Zirvələr» adlanan VI və Kamera orkestri üçün «Şəhidlər» simfoniyalarında parlaq təcəssüm etdirmişdir. Cövdət müəllim özünün son 8 sayılı simfoniyasını ölkəmizin Prezidenti, cənab Heydər Əliyevə həsr etmiş və əsəri əmin-amanlığımızın rəhni kimi müdrikcəsinə «Onu zaman seçib» adlandırmışdır.

C.Hacıyevin musiqi ictimai xadim kimi fəaliyyəti də son dərəcə önəmli olmuşdur. O, uzun illər – 1957-ci ildən 1969-cu ilədək Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru vəzifəsində çalışdığı zaman burada Azərbaycan xalq musiqisi kafedrası açılmış, Konservatoriyanın nəzdində Opera studiyası, habelə xalqın ən müxtəlif təbəqələrini musiqi sənətinə cəlb edən Xalq Konservatoriyası yaradılmışdır.

Cövdət Hacıyev Azərbaycan bəstəkarlarının bir neçə nəslini yetişdirmiş gözəl pedaqoq olmuşdur. O, 40 ildən çox işlədiyi Konservatoriyanın bəstəkarlıq kafedrasında Azərbaycan musiqisini ən tələbkar auditoriya qarşısında layiqincə təmsil edən bəstəkarlar tərbiyə etmiş, yüksək keyfiyyətli musiqiçilər kadrları hazırlamışdır. Hazırda bəstəkarlıq məktəbimizin parlaq nümayəndələri olan Aqşin Əlizadə, Ramiz Mirişli, Nəriman Məmmədov, Cavanşir Quliyev və başqaları məhz Cövdət Hacıyevin tələbələri olmuşlar.

Cövdət Hacıyevin zəngin yaradıcılıq irsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsinə, klassikasına çevrilmişdir. Bu musiqi zaman keçdikcə bizləri daim saflığa, paklığa, insanlığa səsləyəcək, yüksək və ali sənətə, onun ideallarına sədaqətlə xidmətin ən parlaq nümunəsi olacaq.

RAUF HACIYEV – 80 ONUN MUSIQİSİ HƏMİŞƏYAŞARDIR

Ramiz ZÖHRABOV

Azərbaycan Respublikasının və SSRİ-nin xalq artisti, görkəmli bəstəkar Rauf Hacıyevin bu il doğum gününün 80 illiyi tamam olur.

R. Hacıyev Azərbaycan professional musiqisinə müxtəlif mövzulu operetları, «Gənclik» simfoniyası, skripka ilə simfonik orkestr üçün Konserti, bir-birindən gözəl çoxlu estrada mahnıları ilə daxil olmuşdur.

Raufun musiqi istedadı erkən yaşlarından özünü büruzə vermişdir. Həsənbəy Zərdabının qızı

əməkdar müəllim Qəribə Sultan Məlikovanın himayəsi altında tərbiyə almış Raufun bəstəkarlıq sahəsində formalaşmasında Ü.Hacıbəyovun mühüm əhəmiyyəti var. Belə ki, Raufun fortepiano üçün pyeslərini («Tarantella», «Dağıstan», «Ləzgihəngi») dinlədikdən sonra dahi bəstəkar onun fitri istedadını yüksək qiymətləndirmiş və il yarım onunla məşğul olandan sonra Rauf bir neçə mahnı bəstələmişdir. Onların arasında xüsusilə «Samur», «Mingəçevir», «Gənclik marşı» ona

şöhrət gətirmişdir. İlk gənclik məhsulu olan bu mahnılardan sonra mahnı janrı R. Hacıyevin yaradıcılığında aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. Xüsusilə bəstəkarın həm ifaçılar, həm də musiqi-sevərlər arasında aşağıdakı mahnıları daha çox populyarlıq qazanır: «Sevgilim», «Mənim Azərbaycanım», «Lirik mahnı», «Bahar gəlir», «Sevimli şəhər», «Bakı haqqında mahnı», «Leyla», «Neft daşlarında», «Ceyran» və i.ə.

Bu günümüzdə də sadaladığımız mahnılar müxtəlif nəsilərdən olan ifaçıların repertuarının bəzəyi sayılır. Axı, bəstəkar üçün bundan artıq xoşbəxtlik nə ola bilər?

R.Hacıyevin yaradıcılığında teatr tamaşalarına və filmlərə yazdığı musiqi də çox önəmlidir. O, 15-ə qədər filmə musiqi yazmışdır. Və hər bir filmə olduqca çox musiqi parçaları mövcuddur. Cəlin onlardan bəzilərini yada salaq: «Əhməd hardadır», «Mən rəqs edəcəyəm», «Bir qalının sirri», «Kölgələr sürünür», «Qara daşlar» və s. Bu filmlərdə musiqi obrazların dolğun təcəssümü, səmimiyyəti, gözəl melodikliyi, şəffaf orkestrləşdirməsi ilə fərqlənir.

R.Hacıyev 7 operettda yazmışdır. Təqdirəlayiqdir ki, onlardan beşi məhz Moskva Dövlət operettda teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Eyni zamanda bu operettalar keçmiş SSRİ-nin mərkəz şəhərlərində uğurla öz səhnə təcəssümünü tapmışdır.

Sözün əsil mənasında, R.Hacıyevin istedadı daha çox operettda janrında parladi. Bəstəkarın operettaları respublikamızda bu janrın yeni səhifəsini açmışdır – desək, düz olar. Onun operettalarında vokal-simfonik, balet və estrada sənəti bir-biri ilə necə də üzvi surətdə çulğalaşır. Onun musiqi dilinin xalq musiqisi və müasir estrada üslubunun sintezindən ibarət olduğunu söyləmək lazımdır. Onun operettalarının mövzularını isə ən çox adamlarımızın gündəlik həyatı təşkil edir.

R.Hacıyevin Moskvada tamaşaya qoyulmuş ilk operettası «Romeo mənim qonşumdur». Həmin əsər əvvəl Bakıda «Qonşular» adı ilə getmişdir. Əsər Moskvanın operettda teatrında müvəffəqiyyətlə göstərildikdə tamaşanın quruluşçu rejissoru A.Zaks operettda haqqında belə demişdir ki, bu Azərbaycan operettasını teatrımızın repertuarına salmağa bizi sövq edən onun mövzusunun yeniliyi və müasirliyi, R.Hacıyevin coşqun musiqi dili, sırf milli koloriti, əsl mənada müasir musiqi dilidir.

O da diqqətəlayiqdir ki, «Romeo mənim qonşumdur» operettası keçmiş SSRİ respublikaları bəstəkarlarının əsərlərinə baxışda üçüncü mükafata layiq görülmüşdür. Ümumiyyətlə, «Romeo mənim qonşumdur» operettası 23 teatr səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Operettanı «Azərbaycanfilm» studiyası 1963-cü ildə rejissor Ş.Mahmudbəyovun quruluşunda ekranlaşdırmışdır.

R.Hacıyevin maraqlı operettalarından biri «Mənim məhəbbətim – Kuba»dır. Əsər Moskva Operettda teatrının sifarişli ilə yazılmışdır. Əlbəttə, Kuba haqqında mövzunu işləmək asan iş deyil, R. Hacıyev

özü Kubada heç bir zaman olmamışdır. Lakin onun qarşısında çətin bir vəzifə – Kuba xalqının milli xarakterini, musiqi sənətinin xüsusiyyətlərini açmaq vəzifəsi durmuşdu. Doğrudan da, operettanın musiqisi zövqlə yazılmışdır. Burada təqlidə yol verilməmişdir. Əsərdə musiqinin dramaturgiyasının əsasını üç melodiya təşkil edir. Bunlar Kubaya məhəbbət, vətənpərvərlik andı və Raul ilə Deliyanın məhəbbət hisslərini təcəssüm etdirən melodiylardır. Bəstəkar Paçanqa bayramının rəqs səhnələrini də maraqlı musiqi boyaları ilə yaratmışdır. O, maqnitofonda yazılmış əsil Kuba melodiylarını tamaşanın musiqi ahənginə səriştə ilə daxil edə bilmişdir.

R.Hacıyevin rəğbətə qarşılanan səhnə əsərlərindən «Dördüncü fəqərə», «Qafqaz əsiri», «Ana, mən evlənirəm», «Yolayrıcında» operettalarıdır.

«Dördüncü fəqərə» Finlandiyanın satirik yazıçısı Marti Larninin eyni adlı romanı əsasında yazılmışdır. Əsər əvvəlki operettalardan fərqli olaraq məişət komediyası səciyyəsinə malikdir. Bəstəkar kəskin siyasi – ictimai qayəli operettda yaratmağa nail olmuşdur.

Onu da deyək ki, Marti Larni operettanın premyerasına gələ bilməmişdi. Lakin o, bu əsərə yaxşı bələd idi. Çünki, 1969-cu ildə yazıçı Azərbaycanlılardan olarkən R.Hacıyev yazdığı operettadan bir çox nömrəni onun üçün nümayiş etdirmişdi. M.Larni bu ecazkar musiqiyə qulaq asandan sonra demişdi: «Bu, gözəl, müasir musiqidir. O, təkəcə əsərin əsas qayəsini əks etdirmir, həmçinin öz ifadə vasitələri ilə əsəri daha da zənginləşdirir».

Təqdirəlayiqdir ki, «Qafqaz əsiri» operettasının Moskva operettda teatrında tamaşa təcəssümündə iştirak edən yaradıcı heyət əsasən azərbaycanlılardan ibarətdir. Rejissor – Fikrət Sultanov, rəssam – Adil Quliyev, baletmeysterlər – Rəfiqə Axundova və Maqşud Məmmədov, dirijor – Elmar Abusəlimov.

70-ci illərin sonunda R.Hacıyevin daha bir yeni operettası «Ana mən evlənirəm» Moskva operettda teatrında tamaşaya qoyulur. Əsər tez bir zamanda özünə geniş rəğbət qazanır. Çünki, həminə olduğu kimi bəstəkar təzə operettasında yenə də aktual məsələlər qaldırır. Bunlar gənc nəslin tərbiyəsi, onların öz həyat yolunu düzgün seçməsi məsələləridir.

R. Hacıyevin bütün operettaları kimi bu operettasında da musiqi aparıcı amildir. Əsərin kompozisiya, dramaturji planı diqqəti cəlb edir. Musiqi operettada milli xalq rəqslərinin ritmləri ilə rəvneqlənmişdir. Bu cəhət səhnə əsərinə bütövlükdə ehtizaz, nikbinlik, şənlik, xoş əhval-ruhiyyə aşılayır. Bu baxımdan əsərin partiturası çox zəngin alınmışdır.

1982-ci ildə Moskva operettda teatrında «Yolayrıcında» operettası öz səhnə təcəssümünü tapdı. Rejissorlar – Y.Petrov, F.Hacıyev, Z.Hacıyeva, dirijor – E. Abusəlimov, rəssam – F.Qafarov idi.

Operettda janrının başlıca xüsusiyyətlərini



dərindən bilən R.Hacıyev «Yolayırında» əsərini də yüksək zövqlə yazmışdır. Bu operettanın musiqisi demək olar ki, Qafqaz xalqlarının milli musiqi folkloruna əsaslanır.

R.Hacıyevin axırıncı operettası Üzeyir Hacıbəyovun anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunmuş «Ordan-burdan» əsəridir. Xüsusi olaraq Azərbaycan televiziyası və radio verilişləri şirkətinin sifarişilə yazılmış və televiziya tamaşası üçün nəzərdə tutulmuş həmin operetta müəllifin musiqili səhnə formalarını mavi ekrana keçirmək işində maraqlı təcrübə oldu.

Operetta janrında çalışmaqla yanaşı R.Hacıyev musiqili teatrın başqa janrlarında da öz qələmini sınaşıdır. 60-cı illərdə o, opera və baletlə də maraqlanırdı. Belə ki, 60-cı illərin sonunda balet janrında daha intensiv çalışmağa başlayır. Bunun nəticəsində R.Hacıyev əvvəl iki xoreoqrafik miniatur – «Ləzgihəngi» və «Yallı»nı bəstələyir. Hər iki əsər ayrı-ayrılıqda parlaq səciyyəli kompozisiya-lövhələrdir. Xalq rəqs ənənələri əsasında qurulmuş bu əsərlərdə müəllif istər melodik, istərsə də ritmik məziyyətləri qabarıqlıqla acıb göstərə bilmişdir.

1969-cu ildə «Ləzgihəngi» (quruluşçu-baletmeysterlər – R.Axundova və M.Məmmədovdur) Parisdə və Fransanın bir çox şəhərlərində, eləcə də Lüksemburq və Monakoda göstərilmiş və tamaşaçıların rəğbətini qazanmışdır. Bu zaman Fransada VII Beynəlxalq rəqs festivalı keçirilir. Və bu əsər Azərbaycan Dövlət opera və balet teatrının balet truppasının proqramına salınmışdır.

1971-ci ildə R.Hacıyev xaricə işləməyə gedir. O, Mədəniyyət Nazirliyinin göndərişi ilə Əlcəzair Respublikasında mədəniyyət qrupuna rəhbərlik edir. Bu qrupun əsas məqsədi Əlcəzairdə musiqi təhsilinə, milli musiqiçilərinin hazırlanmasına kömək göstərmək idi. Bununla əlaqədar R.Hacıyev və onun həmkarları istər Əlcəzair Milli Konservatoriyasında, istərsə də Buduau şəhərində yeni açılmış musiqi məktəbində müəllim kimi çalışırlar.

Əlcəzairdə işlərkən R.Hacıyev eyni zamanda bu ölkənin mədəniyyət tarixini də dərindən öyrənir, xalq musiqi nümunələrini toplayıb nota köçürür, onların məqam, melodik və ritmik xüsusiyyətlərini mənimsəyir. O, topladığı lirik həvalər əsasında öz tələbələri üçün tədris repertuarı kimi bir sıra orijinal instrumental əsərlər bəstələyir.

Onu da deyək ki, Əlcəzairdə ilk dram teatrı acıldıqdan sonra orada Milli musiqi teatrı da fəaliyyət göstərirdi. Həmin teatrın nəzdində balet truppası və milli xalq rəqsləri ansamblı da var idi. Bu milli teatr kollektivi üçün ilk baleti R.Hacıyev özü yazır. «Üç inqilab» adlanan bu balet Əlcəzair Mədəniyyət Nazirliyinin sifarişilə bəstələnmişdir.

Bu baleti Əlcəzair tamaşaçıları böyük rəğbətlə qarşıladılar. Əsərdə əsarətdən azad olmu Əlcəzair xalqının yeni həyat quruculuğuna qədəm qoymasından söz açılır.

İlk baletin uğurlarından ruhlanan R.Hacıyev bir ildən sonra ikinci baletini tamamlayır. «Alov» adlanan bu balet də inqilabi mövzuda yazılmışdır. Baletdə Əlcəzair xalqının müstəqillik uğrunda mübarizəsindən söz açılır. Bu əsər Əlcəzair inqilabının tarixinə həsr olunmuşdur. Tamaşanın özünəməxsus musiqisi də diqqəti cəlb edir. Müəllif baletdə xalq mahnılarından, inqilabi mahnılardan, milli himndən sitat şəklində istifadə etmişdir.

«Alov» baletini teatrın truppası Tunis, Mərakeş, Paris, Havanada göstərmişdir.

«Hürriyyət» bəstəkarın üçüncü baletidir. Əsər Əlcəzairin bu günündən, yeni həyat quruculuğundan bəhs edir.

R.Hacıyevin baletləri haqqında belə nəticəyə gəlmək olar ki, onların mövzusunun Əlcəzairin azadlıq uğrunda mübarizəsi, bu günkü yeni həyat quruculuğu təşkil edir. Bu səhnə əsərlərinin zəngin və şəffaf partituraları vasitəsilə bəstəkar yüksək dərəcədə sənətkarlığını və səriştəliyini göstərdi.

Müəllif özü bu haqda belə yazır: «Ən əvvəl mən musiqi folklorunun öyrənilməsinə başladım. Ölkə üzrə səyahət zamanı tanınmış müğənni və instrumental musiqiçilərlə görüşlər, xalq mahnılarının və nubaların öyrənilməsi və təhlili mənə bu materialı mənimsəməyə kömək etdi. Bu cür hazırlıq işindən sonra mən «Əlcəzair silsiləsi»ndən bir neçə əsər yazmağı qərarlaşdırdım. Bu silsiləyə skripka ilə orkestr üçün Konsert, fortepiano ilə müxtəlif musiqi alətləri üçün Pyeslər, orkestr və xor üçün 15 xalq mahnılarının işlənməsi, Əlcəzair süitası daxildir.»

Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, R.Hacıyev 60-cı illərdən başlayaraq ictimai işlərdə də fəal

çalışmışdır. O, 1964-cü ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına direktor, 1965-ci ildə isə Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Naziri təyin olunur. Nazir işlədiyi illərdə onun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət xor kapellası, Mahnı Teatrı, Azərbaycan Dövlət rəqs ansambli, eləcə də dünyada birinci Xalçaçılıq muzeyi açılır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının V qupul-tayında o, idarə heyətinin birinci katibi, VI

qurultayda isə idarə heyətinin katibi seçilmişdir.

Azərbaycan professional musiqisi görkəmli bəstəkarımız Rauf Hacıyevi səkkiz il əvvəl itir-mişdir. Lakin o, dünyasını dəyişsə də, onun musi-qisi daim yaşayır və xalqımızın estetik baxımdan formalaşmasında, tamaşaçı və dinləyicilərin musiqi zövqünün inkişafında mühüm rol oynayır. Biz inanırıq ki, Azərbaycan nə qədər varsa Rauf Hacıyevin musiqisi, səhnə əsərləri daim yaşaya-caqdır. Çünki, onun yaradıcılığı ölməzdir.

BƏZƏN BİR ÜMİD, BƏZƏN GÖZ YAŞI...

(Emin Sabitoğlu yaradıcılığı və şəxsiyyəti haqqında lirik düşüncələr)

Zümrüd DADAŞZADƏ

2002-ci ilin iyunu idi. Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti muzeyində sənətsevərlərin, mütəxəssislərin, jurnalistlərin iştirakı ilə məclis qurulmuşdu. T.Quliyevin, R.Hacıyevin, E.Sabitoğlunun xatirəsi yad edilirdi. Bu sənətkarların eyni bir tədbir çərçivəsində (2002-ci il hər üçünün yubiley ili idi) xatırlanmasında rəmzi mə'nə var idi. Onların hamısı (mən bu siyahıya cari ildə 95 illiyi qeyd olunan S.Rüstəmovu da aid edərdim) XX əsr Azərbaycan musiqisi tarixində iz qoyub getmiş, bizə neçə-neçə nəğmələr bəxş etmiş, həyatımızı rəvnəqləndirmişlər.

Yuxarıdakı xatirə toplantısı beynəlxalq muzeylər günü ilə əlaqədar keçirilirdi, «qloballaşma və milli sənət» mövzusunda həsr olunmuşdu.

Arada «Lider» kanalının əməkdaşı mənə yaxınlaşıb tədbirin doğurduğu düşüncələri televiziya tamaşaçıları ilə bölüşdürməyi xahiş etdi. Mən aşağıdakı məqamları vurğuladım.

Azərbaycan sənətinin gücü ondadır ki, bəstəkarlarımız dünya sənəti ilə rabitəyə girərək heç zaman öz köklərini unutmamış, milli ənənələrə dayaqlanaraq Avropa formalarını novatorcasına yozmuşlar. Muğam operalarını, simfonik muğamları, meydan tamaşaları estetikasından bəhrələnən operettaları, musiqili qəzəlləri xatırlamaq kifayətdir. Bu sırada Azərbaycan mahnısı da ləyaqətli yer tutur. Odur ki, qloballaşmanın milli sənətin inkişafında əngələ çevrilməsi təhlükəsi bizi narahat etməyə bilməz.

Digər tərəfdən muzeydə nəğmələri dinlədikcə daha bir duyğunu yaşayırdım. Bu günün çox zaman bulanıq musiqi axınında yüksək sənətkarlıq

nümunələri ilə hər bir görüş insana saflaşdırıcı təsir bağışlayır. Biz sanki duru bulaq suyu içir, təmiz hava uduruq. Mən danışdıqca V.Mustafazadənin yadigarı – «Sevil» vokal qrupu «Dayan, dayan, zaman, dayan» oxuyurdu və mən öz-özümə düşünürdüm ki, zamanı, əlbəttə, dayandırmaq qeyri-mümkündür. Hər dövrün onun özünə bənzər nəğmələri olur. Lakin hər halda bizə miras qalmış ali zövq mücəssəməsi – klassik mahnıları unutmamaq, onlara bir me'yar kimi dö-nə-dö-nə müraciət etmək gərəkdir.

Deyirlər ki, nəğmə dövrün ab-havasını, əhvalını, insanların dünyaduyumunu daha bariz əks etdirir. 60-cılardan olan Emin Sabitoğlunun yaradıcılığına məhz zaman kontekstində nəzər salmağa çalışaq. Lakin əvvəlcə qısa bioqrafik arayış.

Emin müəllimin sənət aləminə gəlişində təəccüblü heç nə yoxdur. Görkəmli dramaturq Sabit Rəhmanın ailəsində dünyaya göz açmış Emin bir çox ədiblərin övladları kimi xüsusi musiqi məktəbində təhsil alırdı: Yusif və Vaqif Səmədoğlular, Araz Dadaşzadə, Anar, Rəfiq Zəka kimi. Lakin adları çəkilənlərdən fərqli olaraq Emin musiqiyə, necə deyirlər, xəyanət etmədi, onu özünə sənət seçdi. Çünki şəksiz istə'dadı var idi, çünki öz fikirlərini musiqi dili ilə daha dəqiq ifadə edə bilirdi.

Artıq 13 yaşından Emin Mithəd Əhmədovun bəstəkarlıq dərslərinə gedib gəlir. 1955-ci ildə Konservatoriyaya, Qara Qarayevin sinfinə qəbul olunur. Təhsilini Moskva Konservatoriyasında davam etdirərək bu şöhrətli təhsil ocağını professor Y.Şaporinin sinfi üzrə bitirir.

Emin müəllimin ilk qələm təcrübələri – simfoniya, kamera əsərləri onun böyük potensialını, sənətdə əhəmiyyətli vəzifələr həll etmək iqtidarını üzə çıxardı. Məsələn, F.Əlizadə məqalələrindən birində yazır ki, 60-cı illərdə Emin Mahmudov Q.Qarayev sinfinin assistenti idi. Onun diplom işi – Simfoniya Qara müəllimin dərslərində yüksək peşəkarlıq nümunəsi kimi dəfələrlə xatırlanırdı: «Yadımdadır, bu əsərin lent yazısına qulaq asıb, mən bir qədər ruhdan düşdüm, çünki partituranın sənətkarlığını əlçatmaz zənn etdim» - deyə Firəngiz xanım öz ilk təəssüratlarını belə müəyyənləşdirir.

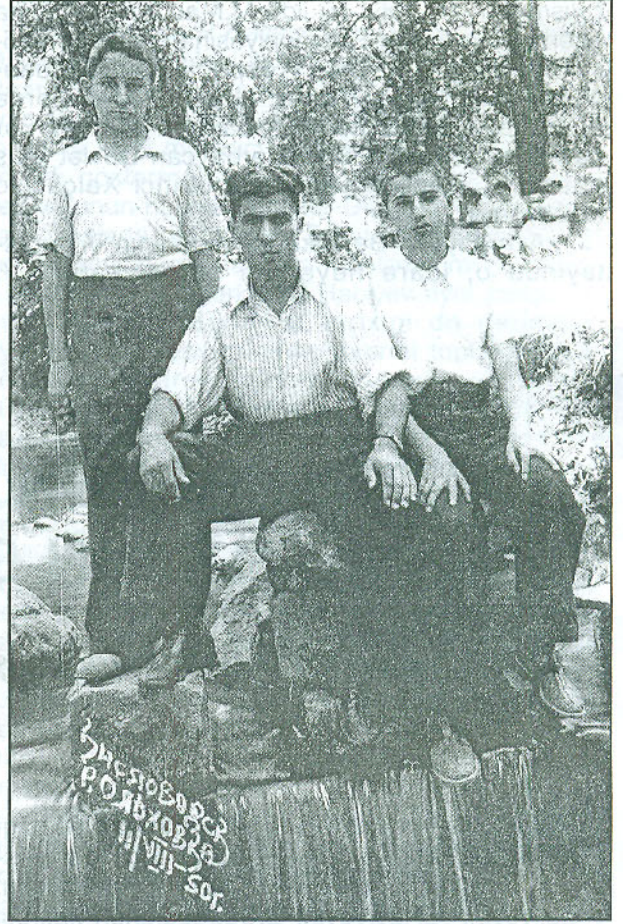
Həmin dövrün başqa bir yaratması – skripka və fortepiano üçün poemadır. Əsəri atama, yaxın dostu, ədəbiyyatşünas Araz Dadaşzadəyə hədiyyə edən Emin müəllim notların üzərində qara tuşla yazıb: «Araza – çox yazdığım əsərlər içində bu yaxşıdır. Qoy sən deyən olsun! Emin. 4.V.60». Son misra mənim üçün sirr qalır: hər ikisi dünyasını dəyişib. Lakin ən önəmlisi odur ki, poemanın musiqisi yaşayır. Bu yaxınlarda «Lider» kanalı ilə çıxış edən məşhur skripkaçımız Sərvər Qəniyev repertuarına daxil olan əsərlər sırasında poemanı da qeyd etdi.

Sonrakı illərdə E.Sabitoğlu uvertüra, kantata («Çiçəklən, Vətənim», həmmüəllif X.Mirzəzadə), oda, romans silsiləsi də bəstələyir. Lakin təcridcən onun yaradıcılığının başlıca hədəfi müəyyənləşir: o, əsas diqqətini mahnıya yönəldir.

Yazımın bu məqamında Qara müəllimin öz tələbələrindən birinə professionallığın mahiyyəti haqqında söylədiyini xatırlatmaq istərdim: «Əgər sizi gecə yarısı oyadıb üç orkestr üçün iki mövzulu beşsəsli fuqa yazmaq təklif etsələr, siz bu tapşırığın öhdəsindən gəlməlisiniz».

Emin müəllim öz ilk nəğmələrini yazarkən artıq belə bir professional idi. Gözəl məktəb keçmişdi, qələmini, özü də çox uğurla, musiqinin ən mürəkkəb, ciddi janrlarında sınamışdır. Mən bu faktı qəsdən vurğulayıram. Çünki indi mətbuatda, televiziya da bəstəkarın peşəkar hazırlığını az qala lazımsız bir şey adlandırır, hətta lağa qoyurlar. Bu gün külli miqdarda üzdən iraq «bəstəkar» meydan sulayır. Təsədüfi deyil ki, öz çıxışlarından birində V.Adıgözəlov «mahnı bəstəkarı» söz birləşməsinə, anlamına qəti e'tiraz edərək E.Sabitoğlunun yaradıcılığını nümunə gətirdi: «Emin simfoniya da, operetta da, mahnı da yaza bilirdi. Yə'ni əsl bəstəkar idi» - dedi.

Bu kiçik yazıda mən E.Sabitoğlunun rəngarəng, genişhəcmli mahnı yaradıcılığının (mahnıların sayı 500-ü adlayır) bütün məziyyətləri haqqında danışmaq fikrindən uzağam. Bu, əslində ciddi bir tədqiqatın mövzusu. Lakin mənə bir musiqişünas kimi aşağıdakı suallar maraqlandırmaya bilməz. Nə üçün məhz E.Sabitoğlunun mahnıları müəyyən dövrün ən bariz emosional ifadəçisi olmaq səviyyəsinə yüksəldi? Axı onunla paralel olaraq bir çox bəstəkar nəğmələr yazıb yaradırdı.



Soldan sağa:
**Emin Sabitoğlu, Şirməmməd Hüseynov,
Araz Dadaşzadə.**

Nə üçün məhz bu sənətkar təşəkkülü və çiçəklənməsi S.Rüstəmov, T.Quliyev, R.Hacıyevin adları ilə bağlı Azərbaycan mahnısının inkişafında keyfiyyətə yeni söz söyləyə bildi?

İlk əvvəl E.Sabitoğlu mahnılarının əsas qəhrəmanının portretini yaratmağa çalışaq. O, kimdir? Müasir azəri, şəhər sakini, intellektual, mə'nəviyyatca zəngin, daxilən azad, müstəqil insan. Burada bəstəkarın püxtələşdiyi dövrün – 60-cı illərin məxsusi ab-havasını unutmaq olmaz. SSRİ və Qərb dünyası arasında dəmir pərdənin aradan götürülməsi, siyasi iqlimin mülayimləşməsi, xaricdən ölkəyə axan informasiyanın həcmünün artımı, sənətin məzmununun yeniləşməsi – dövrün əsas əlamətləridir. Məsələn, A.Dadaşzadə 1969-cu ildə «Drujba narodov» jurnalında yeni Azərbaycan nasirləri haqqında yazırdı: «Əvvəlcədən quraşdırılan sxem üzrə hərəkət edən, mə'lum həqiqətləri bəyan edən maneken qəhrəmanlar, habelə tələm-tələsik yapılan və həmişə xoşluqla bitən vəziyyətlər aradan çıxır».

Fikrin ifadəsi bir qədər yəndəmsiz alınsa da, söyləməliyem: E.Sabitoğlu öz mahnı yaradıcılığında «biz»dən «mən»ə modulyasiya edə bildi. Yə'ni

ayrılıqda hər bir insanın iç dünyasına nəzər salaraq, onun təkrarsız fərdiyyətini üzə çıxarmağa müvəffəq oldu. Bir dəfə filosof Rəhman Bədəlov yaxşı demişdir: «Mən bilmirəm, Emin musiqidə daha çox özünü ifadə edir, yoxsa məni? Zənnimcə, onun musiqisində bütün nəslimizin nəbzi döyünür». Əlavə edərdim ki, «məni» ifadə edərdə, E.Sabitoğlu nəticədə «biz»i təcəssüm etdirməyə müvəffəq oldu.

E.Sabitoğlu mahnılarının tərəvəti, cazibəsi nədədir? Bu sualı cavablandırarkən mən Emin müəllimin nəhayət («nəhayət» sözünü ona görə işlədirəm ki, E.Sabitoğlunun bəstəkar olduğu filmlər çeşidli mükafatlara, o cümlədən «İstintaq» filmi SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülsə də laureatlar arasında nədənsə onun adına rast gəlmirdik) respublika Dövlət mükafatı alması münasibətilə 1986-cı ildə hazırladığım televiziya verilişindən bir fraqmenti – R.Bədəlovun müşahidələrini xatırlatmaq istərdim. O, deyirdi: «Zənnimcə, Eminin musiqisinə iki əsas cəhət xasdır. Özü də söyləmək çətindir: onlar bir-birini tamamlayır, ya inkar edir? Birincisi – bəstəkar mahnılarının kəderidir. Lakin bu kədərdə bədbinlik yoxdur. O, adi şikayətdən, narazılıqdan da uzaqdır. Həmin kəder yalnız ondan doğur ki, həyatda çox şey sən istədiyin kimi alınmır. Ən yaxın adamlar belə bəzən səni başa düşmək iqtidarında deyil. Bəstəkarın mahnılarında vaxtın axınını duyursan və həmin axın qarşısında acizliyini dərk edib qüssələnirsən.

İkincisi – Emin musiqisinin sevincidir. Özü də sevincin müxtəlif çalarları nəzərə çarpır: burada şuxluq, şıltaqlıq, hətta dolama da vardır. Bilmirsən, Emin özünə gülür, sənə gülür?»

Mən Rəhman müəllimlə razılışaraq onun söylədiklərinə öz əlavələrimi də etmək istərdim. Əlbəttə, Sabitoğlu musiqisinin kədəri dövrün atmosferi ilə sıx bağlı idi. 60-cı illərin böyük arzuları, ümüdləri gerçəkləşmədi, puç oldu, mə'yusluqla əvəzləndi. Həmin ovqatı 60-cıların musiqisində, nəsr əsərlərində duymamaq olmaz.

Emin müəllimin təkrarsız yumoru haqqında da çox danışmaq olar. 60-cı illərdə Doktor döngəsindəki evimizə - Məmməd Arif ocağının işığına Azərbaycan ziyalıları (Anar, R.Bədəlov, Yusif və Vaqif Səmədoğlular, A. Sadıqov, X.Mirzəzadə) axışb gələr, ən aktual siyasi məsələləri, ən yeni sənət hadisələrini müzakirə edər, saatlarla söhbətləşər, mübahisə edərdilər. Belə masa arxasındakı görüş-söhbətlər tanınmış yazıçı V.Yerofeyev demişkən, 60-cı illərin ayrılmaz tərkib hissəsi idi. Həmin tam amal birliyi (əfsus ki, yenilməz görünən bu birlik sonralar çat verdi) ilə səciyyələnən məclisləri E.Sabitoğlunun piano arxasındakı çıxışlarından kənarda təsəvvür etmək belə olmazdı. O, yenicə bəstələdiyi nəğmələri çalar, habelə improvizasiya edər – ayrı-ayrı əsərlərin fraqmentlərini bir-birinə qəfil, heyrtəmiz tərzdə calayar, hamının təbəssümünü doğurardı. Sonrakı illərdə - artıq siyasi atmosfer tutqun-

laşanda və, deməli, masa arxasındakı söhbətlər daha kəskin yön alanda Emin müəllim gərginliyi azaltmaq üçün piano arxasına keçər, partiya, Lenin haqqında mahnı çalar «Lentə yazılsa, qoy bu da yazılsın», -deyə zarafat edərdi.

Əlbəttə, E.Sabitoğlunun mahnılarının təlqinədici gücü onun qeyri-adi gözəlliyi ilə seçilən melodiylərindədir. Özü də bu melodiylər nə qədər sadə, nə qədər yığcamdırsa bir o qədər təsirli, cazibədardır. Məsələn, F.Əlizadə O.Mirqasımovun «Dəniz» sənədli filmindən son dərəcə məlahətli melodiyanı oxucuların yadına salıb yazır: «Biz konservatoriyada bu gözəl melodiya variationalar improvizə etməkdə «yarışırdıq». Bir dəfə Fərəc Qarayev ilhama gələrək variationaların sayını iyirmiyə çatdırdı».

Bəzən məhdud vasitələrə – cəmi üç-dörd səsdən qurulan musiqi mövzularına, sadə gitara tipli müşayiətə müraciət edərək bəstəkar əsrarəngiz bir obraz yaratmağı bacarır. Tanış, bəlkə də bayağı intonasiyalar onun əlləri altında sanki dəyişir, tərəvətlənir, bərq vurmağa başlayır.

Məsələn, götürək Azərbaycan mahnı sənətinin həqiqi incisi – «Bəlkə də» mahnısını. Burada qəliz heç nə yoxdur: sadə melodiya, vals ritminə dayaqlanan akkompənemənt, aydın kuplet quruluşu və qərribə duyğular doğuran fortepiano prelüdü. Zahirən bu giriş əsas tematizmlə bağlı deyil. Lakin mahnı onsuz, yəqin ki, natamam alındı. Mən uzun müddət fortepiano girişinin vals formullarının doğurduğu assosiasiyaları dəqiqləşdirə bilmirdim. Sonra birdən anladım: bu prelüd Şostakoviçin son dərəcə məlahətli uşaq pyesi - «Məzəli vals»ı xatırladır. Elə ilk xanələrdən yaranan əhval – uşaq aləmi ilə bağlı obrazın istiliyi, qeyri-adi səmimiyyəti buradan irəli gəlir. Və əvvəlcədən bərqərar olan ovqat bütün mahnıya sirayət edir. Məgər bu tapıntıni bəstəkarın bədii kəşfi adlandırmaq olmaz?

Başqa bir cəhət də göz qabağındadır. E.Sabitoğlu poetik mətnə xüsusi bir həssaslıqla yanaşır. Emin müəllim Nəsimiyə də, Ə.Cavada da, R.Rza və S.Vurğuna da, bayatılara da (70-ci illərdə onun «Şirin dili» doğma dilimizə xor baxanlara bir ittiham kimi səslənirdi), daha muntəzəm İ.Səfərlə, N.Xəzri və B.Vahabzadəyə də müraciət edib. Obrazların yeniliyi elə poeziyadan irəli gəlir: «Sahildə», «Gilavar», «Mavidir», «Kəpənək», «Bakı sabahın xeyri!»

Lakin Emin müəllimin öz dostu V.Səmədoğlu ilə birlikdə yaratdığı nəğmələrin tərəvəti xüsusiədir. Burada söz və musiqi arasında tam vəhdət əldə olunub. Ümumiyyətlə, bəstəkar heç zaman sözü musiqinin xatirinə təhrif etməyib, əksinə, şe'r in bütün gözəlliyini, mə'nə incəliklərini qabartmağa çalışıb. Bəstəkar elə intonasiyalar tapır ki, - insan nitqinə yaxın, son dərəcə plastik, təbii, rəvan – onlar sözlərlə bəhəm yaddaşlara həkk olunur. Məsələn, «Düşürsən yadıma, yağanda yağışlar», «Bir axşam taksidən düşüb payıza» poetik misralarının musiqi qiyafəsi necə də ifadəli, qaba-

rıqdır! Adam birdən bu zahirən sadə sözlərin mənasını duyub daxilən sarsılır.

«Çiçək yağışı» mahnısının qəlibə sığmayan sərbəst nəfəsi – bəstəkar sanki dinləyici ilə söhbətləşir – şe'rin incə kövrəkliyini sərrast ifadə edir: «Bə'zən bir ümid, bə'zən göz yaşı, getirir bu çiçək yağışı...».

Və ya «Uzaq, yaşıl ada» - obraz-xülya, nəhayətsizlik duyğusu, nisgil, ümidlərin puçluğu. Musiqinin doğurduğu anımlar sırasını davam etdirmək olar.

Əlbəttə, E.Sabitoğlu mahnıları istər məzmun, istər üslub baxımından müxtəlifdir. Burada məzəli nəğmələr («İnsaf da yaxşı şeydir», «Ah dedim»), əmək qəhrəmanlarını vəsf edən nümunələr (dövrün tələbinə bəstəkarın cavabı), külli miqdarda lirik mahnılar da var. Onların musiqi həlli də müxtəlifdir: bir qismi el nəğmələrinə yaxındır («Dərələr», «Ağ çiçək»), bəziləri lirik monoloqu xatırladır, bir neçə nümunə isə müasir şəhər folkloruna mahir üslublaşdırmadır («Payız gəldi»). Amma bu rəngarənglik eklektika yaratmır. Nədən yazırsa-yazsın, hansı mənəbəyə dayaqlanırsa-dayaqlansın, E.Sabitoğlu onları öz üslubuna, fərdi dəsti-xəttinə tabe etdirməyi bacarır. Məqaləni yazarkən mən Emin müəllimin ilk nəşr olunmuş (Bakı, 1965) məcmuəsindən mahnıları («Sahildə», «Gilavar») çalırdım. Diqqətimdən yayınmadı ki, buradakı bə'zi intonasionalar, dönümlər, gəzişmələr (tersiya həcmində)

sonrakı mahnılarda da (məsələn, bəstəkarın ilk böyük uğuru unudulmaz Ş.Ələkbərovanın «Dərələr»ində) özünü göstərir. Və ya bəstəkarın valsa xüsusi sevgisi. Burada o, istər sovet estrada musiqisinin səciyyəvi nümunələrindən (A.Petrov), istərsə də T.Quliyevin mahnı-valslarından yaradıcılıqla faydalanır. E.Sabitoğlu üçün vals həm də bir simvoldur: gözəlliyin, işığın, əlçatmaz arzunun. «Bəlkə də» mahnısının və ya «Gün keçdi» filmindən mahnının instrumental girişini xatırlayaq. Özü də ikinci halda bəstəkar janrın əsas əlamətini – ölçüsünü saxlasa da, əslində valsıqdan xeyli uzaqlaşır. Lakin prelüd artıq öz işini görür, dinləyicinin qavrayışını istiqamətləndirir. 1969-1970-ci illərdə fantastik populyarlıq qazanmış «Nərinin mahnısı» (İ.Əfəndiyevin «Unuda bilmirəm» təması-şasından) isə janrın necə deyərək, xalis, qarışıqsız nümunəsi – bahar ətirli valsıdır.

E.Sabitoğlu mahnılarının çoxu kino ekranlarından, teatr səhnəsindən həyatımıza addımlayıb. 1970-ci ildə «Bizim Cəbiş müəllim» bədii filminə musiqi (burada da vals!) bəstələyən Emin müəllim sonra 20-dən artıq kino əsərinin musiqi tərtibatını verib. Onun adını «Gün keçdi», «Dədə Qorqud», «Ad günü», «İstintaq», «Bağlı qapı», «Qaçaq Nəbi», «Bəyin oğurlanması», «Təhminə» filmlərinin titrlərində oxuyuruq. Mən daha neçə sənədli və televiziya lövhələrini demirəm. Bəstəkar H.Seyidbəyli, T.Tağızadə, A.Babayev, Ş.Mahmudbəyov, V.Mustafayev və C.Mirzəyev, daha ardıcıl və məhsuldar R.Ocaqov, dram teatrında – T.Kazimovla əməkdaşlıq edib.

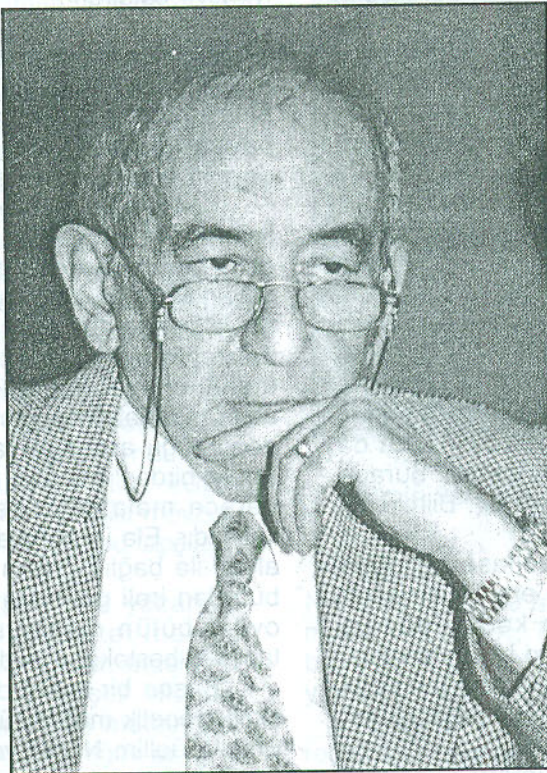
Kinoda da, teatrda da bəstəkar illüstrasiyadan qaçıb. Emin müəllim çalışıb elə musiqi, elə bir mahnı yazsın ki, burada filmin cövhəri təcəssüm olunsun.

Mən E.Sabitoğlunun Azərbaycan kinosundakı rolunu N.Rota, M.Leqran, F.Ley, A.Petrov kimi məşhur kino bəstəkarları ilə müqayisə edərdim. Filmlərdəki musiqi onun «qeyri-adi dramaturji duyumu»na (F.Əlizadə) dəlalət edir, «müşayiət deyil – filmin qəlbini bir hissəsidir» («Nedelya» qəzetinin müxbiri S.Qladiş). Sonuncu müəllif XVII Ümumittifaq kinofestivalı (Kiyev, 1984) haqqında qeydlərində E.Sabitoğlunun adını G.Kançeli, Y.Doqa, Y.Frenkel kimi sənətkarlarla bir cərgədə qeyd edir. Doğrudan da, ən yaxşı filmlərdə Emin müəllimin musiqisi təkrarsız atmosfer yaradır, mətnaltı psixoloji məzmunu açıqlayır, qəhrəmanların məxfi hisslərini üzə çıxarır. Özü də E.Sabitoğlu

F.Fellini filmlərinin daimi bəstəkarı Nino Rotanın işini ideal hesab edirdi: «Onun mövzu – tezisləri sadə olsa da, assosiativ təsir baxımından qabarıqdır. Onlar asanlıqla tanınır və hər dəfə gözlənilməz olur».

Bu sözləri E.Sabitoğlunun özünə də aid etmək olar. Onu da deyim ki, bizi bə'zi filmlərə təkrar-təkrar baxmağa vadar edən elə Emin müəllimin musiqisidir. Götürək, «Gün keçdi»ni. Burada bəstəkar «baş tutmamış talelərdən, həyatın keçiciliyindən doğan yüngül kədərli, son nəticədə yaşamağın səadət olduğu fikrini də musiqi obrazları vasitəsilə necə də gözəl əks etdirə bilmişdir» (A.Dadaşzadə).

Məqalənin həcmi Sabitoğlu yaradıcılığının vacib sahəsi – musiqili komediyaları təfərrüatı ilə işıqlandırmaq imkanından məni məhrum edir. Yalnız onu söyləyim ki, E.Sabitoğlu öz təkrarsız



yumorunu burada tam mə'nada reallaşıdır bilmişdir. Ələlxüsus atası S.Rəhmanın librettosu əsasında yazılmış parlaq yumoru ilə fərqlənən «Hicran»da. Burada cəmiyyətimizdə hökm sürən bir sıra eybəcər hallar çox incə – nəsihətsiz, ritorikasız, ifşaedici pafossuz – tənqiddə mə'ruz qalır, gülüş obyektinə çevrilir. Nəsimə Zeynalovanın qəhrəmanı – alverçi, meşşan təbiətli qadın əlinə qaval alıb qaraçı havaları ruhunda mahnı oxumağa başlayanda biz sidq-ürəkdən gülür, eyni zamanda belə insanların daxili miskinliyinə qarşı ikrah hissi yaşayırıq.

Mən bir məsələyə də münasibətimi bildirmək istədim. Bə'zən E.Sabitoğlunun həmkarları – onların arasında xeyirxahlar olsa da, bədxahlar üstünlük təşkil edirdi – Emin müəllimi ciddi musiqidən uzaqlaşmaqda ittihamlandırıb «Simfoniya, kvartet yaz!» deyirdilər. E.Sabitoğlu, əlbəttə, istənilən janrdə əsər bəstələyə bilərdi. «Aşıq Dilqəm» kantatasını bitirib bizə Zağulbada nümayiş etdirmişdi, uzun müddət «Dədə Qorqud» baleti üzərində çalışırdı. İndi isə fikrimi açıqlamaq üçün Andrey Petrovu köməyə çağırmaq istədim.

O, müsahibələrindən birində söyləmişdi: «Fikrimcə, dövrümüz öz ədəbi inikasını həm Solovyov-Sedoyun mahnılarında, həm də Şostakoviçin simfoniyyalarında tapmışdır».

Bu fikri Azərbaycana şamil etsək onda söyləməliyik: 60-70-ci illər təkcə simfoniyalarda, çeşidli kamera əsərlərində deyil, həm də E. Sabitoğlunun mahnılarında öz bədii təcəssümünü tapıb.

Emin müəllim Vətəninə çox bağlı idi, doğma şəhəri ilə ayrılığı ağır keçirirdi. Dostluqda da vəfali idi. Onun atam Arazla, Anarla uzun illər davam edən dostluğuna hamı həsəd aparırdı. Burada zövqün, həyat dəyərlərinin tam ümumiliyi müşahidə olunurdu. Atam haqqında xatirələr kitabında Emin əmi «Arazlı günlər»ini nisgil hissi ilə yada salaraq yazır: «Yay aylarında Kislovodskdakı qayğısız tətillər, Anargilin Buzovnadakı bağlarında «gərgin», «küsüb-barışmalı» futbol və şahmat yarışları, Arazgildə və bizim evimizdəki ad günləri, müxtəlif qonaqlıqlar, gülüş dolu dəqiqələr, ədəbiyyat və musiqimiz haqqında uzun-uzadı söhbətlər və mübahisələr – bunlar hamısı bir kino lenti kimi gözələrimin önündən keçir». (Həmin dövrdən bir xatirə – 1950-ci ilə aid fotosəkil ilk dəfə jurnalda dərc olunur).

Arazlı günlər həm də Bakılı günlər idi. (Atam 1990-ci il, noyabrın 2-də - Emin əminin anadan olduğu gündə dünyasını dəyişdi). İş elə gətirmişdi ki, 90-cı illərdə E.Sabitoğlu bir çox başqa azərbaycanlı musiqiçilər kimi Türkiyədə, İstanbul Texniki Universiteti Türk Musiqisi Dövlət Konservatoriyasında dərs deyirdi. Lakin burada da rahatlıq

tapmırdı. «Minarəli İstanbulda gözəl Bakını» yada salır, oxuduğu məktəbin dərs dediyi məktəbdən fərqli olaraq uzaq olduğuna heyfşilənirdi (bu duyğular Emin müəllimin Anarın sözlərinə yazdığı mahnıdır). Evindeki saat Bakı vaxtını göstərirdi, otağındakı əşyalar doğma ocağını xatırladırdı. İstanbulda Emin müəllim bir cədvəl qurmuş və burada Bakıya dönəcəyi tarixi qeyd etmişdi. Həmin məqamı yaxınlaşdırmaq məqsədilə hər gün cədvəldəki rəqəmlərin üstündən – əslində ömür günlərinin üstündən – bir-bir xətt çəkərdi...

Axşamdır. Konservatoriyadakı mühazirələrimi bitirib evə tələsirəm. Lakin otaqların birindən gələn musiqi sədaları məni ayaq saxlamağa məcbur edir. Gənc bir oğlan «Şükriyyə»ni oxuyur. Başqa bir otaqda başqa bir tələbə «Bizim Cəbiş müəllim» filmindən valsın mövzusunı klarnetdə çalmağa çalışır. Küçəyə çıxıb avtobusa minirəm. Yolda üzərində S.Ələkbərzadənin portreti olan «Əlvida» sözü yazılmış böyük plakat – müvafiq mahnıya çəkilmiş videoklipin reklamı diqqətimi cəlb edir. Onu da deyim ki, E.Sabitoğlu, R.Babayev, Ç.Ələkbərzadənin xatirəsinə ithaf olunmuş bu klip öz yüksək zövqlü bədii həlli (rejissor F.Əlişov), habelə tanış mahnının son dərəcə maraqlı və incə yozumu (bəstəkar və pianoçu S.Qəmbərov) və emosional, eyni zamanda təmkinli ifası (S.Ələkbərzadə) ilə ekranlarımızda tez-tez görünən bu sayaq «video-məhsul»lardan çox fərqlənir. Rejissor vaxtın amansızlığını, insanın onun axını qarşısında gücsüzlüyünü necə gözəl çatdırır:

*Əlvida o günlər,
Ulduzlu gecələr, əlvida.
Ömrümdən nə qaldı, nə qaldı
Vefasız dünyada.*

Mən də özümə sual verirəm: doğrudan da, bu fani, vəfasız dünyada, görəsən bizə qalan nədir? Yaxşı işlər, əməllər, elm və sənət abidələri, əlbəttə, musiqi. O musiqi ümmanında E.Sabitoğlu mahnılarının da öz yeri vardır. Hələ dünən həmin nəğmələri Ş.Ələkbərova və M.Babayev öz ilhamlı ifası ilə qanadlandırır. Bu gün onları S.Ələkbərzadə və S.Qəmbərov başqa cür eşidir, başqa cür yozur, sabah digərləri, ola bilsin, tamam ayrı əhvalla təfsir edəcəklər. Çünki E.Sabitoğlunun musiqisində insanları hər zaman həyəcanlandıran və düşündürən mətləblər inikas olunub: xeyirxahlıq, doğma ocağa bağlılıq, təbiətə vurğunluq, «bəzən bir ümid, bəzən göz yaşı» və sonsuz sevgi.

İrsimiz

«ŞAH ABBAS VƏ XURŞİDBANU», «ƏSLİ VƏ KƏRƏM» – 90

1912-ci ildə, düz 90 il bundan əvvəl, dahi Üzeyir bəyin «Şah Abbas və Xurşüdbanu», «Əsli və Kərəm» operaları yaranmış və səhnəyə qoyulmuşdur.

Raziye ƏLİYEVA

Opera musiqi sənətinin ən demokratik janrı, kütlə üçün, kütləvi idrak üçün ən əlverişli növüdür. Qədim musiqi mədəniyyətinə və poeziyaya malik Azərbaycan xalqı bu janra ehtiyac duyurdu. Dahi bəstəkarımız Üzeyir bəy Hacıbəyov bu ehtiyacı – xalqın, dövrün ictimai estetik tələbi kimi qiymətləndirərək əsl vətəndaş və sənətkar həssaslığı göstərmiş, yaradıcılıq təsəvvüründə uzun müddət yetişdirdiyi və az bir zaman içərisində ərsəyə gətirdiyi ilk Şərq operası olan «Leyli və Məcnun»u yaratmışdır.

Klassik süjeti olan «Leyli və Məcnun» poeması əsl xalq musiqisi ilə, muğamlarla birləşərək uzun axtarışlar, gərgin əmək bahasına bəstəkar təxəyyülünün süzgecindən keçmiş, nəticədə xalqın zövqünü oxşayan opera əsəri, meydana gəlmişdir. Bu, Azərbaycanda peşəkar bəstəkar musiqisinin yaranıb inkişaf etməsi üçün əsaslı istinad mənbəyi oldu. 22 yaşlı bəstəkar Üzeyir Hacıbəyovun 1908-ci il, yanvar ayının 25-də Tağıyev teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan «Leyli və Məcnun» operası həm də bütün Şərq musiqisində opera janrının ilk səhifəsi oldu.

İlk operasının uğurundan ruhlanan Üzeyir bəy Hacıbəyov bir-birinin ardınca «Şeyx Sənan» (1909), «Rüstəm və Söhrab» (1911), «Şah Abbas və Xurşüdbanu» (1912), «Əsli və Kərəm» (1912), «Harun və Leyla» (1915) kimi milli operalarını yaradır.

Bu il dahi bəstəkarımızın «Şah Abbas və Xurşüdbanu» və «Əsli və Kərəm» operalarının yubiley ilidir. Hər iki opera 1912-ci ildə yaran-



mışdır. Lakin onların səhnə taleləri bir-birindən fərqlidir.

İlk tamaşası 1912-ci il, martın 10-da (23-də) Nikitin qardaşları sirkinin səhnəsində oynanılan «Şah Abbas və Xurşudbanu» operasının sujetini bəstəkar bir xalq nağılından götürüb. Operada təsvir olunan əhvalatdan görünür ki, xalq nağılları və xalq rəvayətlərinə məxsus müdrik, ibrətamiz və son dərəcə faydalı fikir müəllifin nəzərini cəlb etmişdir. Bu fikir ondan ibarətdir ki, əmək hər şeydən üstündür. İnsanın ən böyük ləyaqəti və məziyyəti əməkdədir.

Hadisələri və insanları ilə XVI əsrlə bağlı olan bu operanın təbliğ etdiyi ideya o qədər aktual və maraqlıdır ki, onun müasir səslənməsi də olduqca təbii görünür.

Operanın librettosunda göstərilir ki, adi bir odunçu qızı olan Xurşudbanu camaat arasında aqıl və ədalətli bir şah kimi tanınmış Səfəvi hökmdarlarından Şah Abbasın ona evlənmək təklifini bu şərtlə qəbul edir ki, o, bir sənət öyrənsin. Adi kəndli qızı bilir ki, şahlığa, rütbəyə etibar yoxdur və hər bir insan ancaq bir iş, sənət bacardığı zaman həm özünə, həm də başqalarına fayda gətirə bilər.

Operanın premyerasında rollarda Hüseynqulu Sarabski (Şah Abbas), Əhməd bəy Ağdamski (Xurşudbanu), Məmmədhanəfi Terequlov (Məstəvər) və b. çıxış etmiş, operanın rejissoru Hüseyn Ərəblinski, dirijoru isə Müslüm Maqomayev olmuşdur. Tamaşanı tərzən Şirin Axundovun rəhbərlik etdiyi Şərq Orkestri müşayiət etmişdir.

Dörd pərdədən ibarət olan bu operada bəstəkar öz yaradıcılıq təcrübəsində ilk dəfə olaraq, əsl qəhrəman Şah Abbasın xasiyyətnaməsini yaratmaq üçün musiqi materialı kimi muğama əsaslanaraq musiqili teatr ünsürü olan ariyadan istifadə etmişdir ki, bu da milli operanın artıq yeni inkişaf pilləsinə qədəm qoyduğundan xəbər verir.

Горький БАКУ
Театр Г. З. А. Тагирова

Музыкальное просвещение. О-во «НИДНАТЪ»

ПРОГРАММА

Въ пятницу, 5-го апреля 1913 года
Оперной труппой О-ва «НИДНАТЪ»
въ бенефисъ
артиста **М. Х. Терегулова**
представлено будетъ

ШАХЪ-АББАСЪ
и
Хуршидъ-Бану

Опера въ 6-ти акт. соул. и муз. У. б. Гадаткевича

ДѢЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

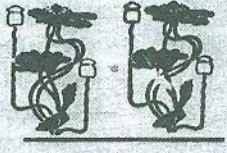
Шахъ-Аббасъ, Персидскій Царь, сынъ Сирабекъ	Г-нъ Мамедовъ
Везиръ Шаха	Г-нъ Мухамедовъ
1) Сановникъ Шаха	Г-нъ Дадановъ
2) Сановникъ Шаха	Г-нъ Мамедовъ
3) Сановникъ Шаха	Г-нъ Панаевъ
4) Сановникъ Шаха	Г-нъ Беширогъ
5) Сановникъ Шаха	Г-нъ Багдадибековъ
1) Сановникъ драматика	Г-нъ Дадановъ
2) Сановникъ драматика	Г-нъ Мамедовъ
Хуршидъ-Бану, дочь драматика	Г-нъ Агаскиевъ
Местный трактирщикъ	Г-нъ Терегуловъ
Сумахмедовъ	Г-нъ Каширскій
Дуетъ-Али	Г-нъ Беширогъ
Придвор. елтанъ	Г-нъ Бабаевъ

Арестантъ, Ширванъ и хоръ

Режиссеръ Г. Р. Шарифовъ
Помощ. режиссера Х. Гусейновъ
Дирижеръ Муслимъ-бей
Хормейстеръ Терегуловъ
Сценографъ Рустамовъ

Начало спектакля въ 9 часовъ вечера

Дежурный членъ театр. сек. Г. Норагичъ Насимовъ



Въ пятницу, 5-го апреля 1913 года, въ 9 часовъ вечера, въ театръ Г. З. А. Тагирова, въ бенефисъ артиста М. Х. Терегулова, представлено будетъ опера въ 6-ти акт. соул. и муз. У. б. Гадаткевича «Шахъ-Аббасъ и Хуршидъ-Бану».

Тираграфия: Каширскій Печ. заводъ.

«Şah Abbas və Xurşudbanu» operası o dövr üçün çox vaxtında yazılmış bir əsər idi. Belə ki, operanın yazıldığı illərdə xalqla dil tapa bilən, onun dərdlərindən xəbərdar olan, onların aradan qaldırılması üçün çarələr və yollar axtaran bir haki-mə çox böyük ehtiyac duyulurdu. Əsər məhz bu ehtiyacı ödəmək üçün xalqı fikirləşməyə, bir tədbir tökməyə çağırırdı.

XX əsrin əvvəlində çıxan əksər dövrü mütbuatda «Şah Abbas və Xurşudbanu» operası yüksək qiymətləndirilmişdir. O dövrdə çıxan «Baku» qəzetinin 1912-ci il, 11 aprel tarixli sayında oxuyuruq: «Aprelin 9-da Tağıyev teatrında talantlı samorodok müsəlman kompozitoru Hacıbəyov cənablarının «Şah Abbas» operası oynandı... Teatr tam mənası ilə ağzınadək dolu idi. Tamaşaçılar Şah Abbasın «xalq kütləsi içərisinə girməsi hadisəsi»ni böyük diqqətlə izləyirdi... Artistlər və Hacıbəyov dəfələrlə səhnəyə çağırılırdılar».

Dahi bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəyovun «Şah Abbas və Xurşudbanu» operası 20-ci illərin sonuna qədər Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarında yer tutmuşdur. Operanın librettosu fars dilinə tərcümə olunaraq İranın və Zaqafqaziyanın bir neçə şəhərində oynanılmışdır.

1912-ci ildə Üzeyir bəyin daha bir operası səhnəyə çıxdı. Hələ tamaşaçılar «Şah Abbas və Xurşudbanu»nun sehirli təsiri altında idilər. «May ayının 18-də Mayılov teatrında Üzeyir bəy Hacıbəyovun tərtib etdiyi «Əslî və Kərəm» operası müqtədir artistlər tərəfindən tamaşaya qoyuldu... Üzeyir bəy cənablarının milli musiqişünas,

qabil opera və operettaçı olduğunu inkar etmə-məklə bərabər, bir neçə söz deməkdən çəkinmə-yəcəyəm... Üzeyir bəyin bu «Əslî və Kərəm» operası «Leyli və Məcnun»dan başqa əsərlərinin ən birincisi olsa gərəkdir. Tərtibatı gözəl, musiqisi əla, xorlar yerli-yerindədir. Gözə çarpacaq bir nöqsan yoxdur. Doğrudan da «Əslî və Kərəm» belə olmalıdır. Camaatın dəxi rəğbətini qazandı.



O dövrün müasirlərinin xatirələrindən belə məlum olur ki, 1912-ci il, may ayının 18-də (31) Mayilov qardaşları teatrında böyük qələbəlik varmış. Üzeyir bəyin beşinci operası ilk dəfə tamaşaçıların ixtiyarına verilmişdi və həmin gecə səslənən gurultulu alqışlar əsərin yüksək həərətlə qarşılanmasından xəbər verir.

Üzeyir Hacıbəyovun «Əslî və Kərəm» operası muğam əsaslı milli operaları içərisində «Leyli və Məcnun»dan sonra öz demokratikliyi və

«Əsli və Kərəm» operası lirik məhəbbət dastanının motivləri əsasında yazılmışdır. Əsərdə azad məhəbbət, insan şəxsiyyəti və qadın ləyaqətinin qorunması uğrunda mübarizə mövzusu ön plana çəkilmişdir.

Dastan janrını şifahi xalq ədəbiyyatının bir növü kimi qəbul edən bəstəkar operada xalq musiqisindən, aşiq havaları və muğamlardan bəhrələnmişdir. Lakin ilk operası olan «Leyli və Məcnun»dan bir qədər fərqli olaraq, bu operasında Üzeyir Hacıbəyov xalq musiqi nümunələrinə daha yaradıcı surətdə yanaşmış, Avropa opera üslubuna xas olan elementlərdən istifadə etməyə səy göstərmişdir. Belə ki, ilk dəfə olaraq bu operada obrazların təsvirində bəstəkar leytmotiv və reçitativ üsulundan istifadə etmişdir. Bundan əlavə Qara Keşişin musiqi portreti – bütünlükdə bəstəkarın qələminin məhsuludur, həmçinin operanın orkestr epizodlarının, xor nömrələrinin bəziləri də Üzeyir bəyə məxsusdur.

«Əsli və Kərəm» operasının böyük sənətkarlıq xüsusiyyətləri onun səhnə ömrünü uzatdı. illər boyu əsər Zaqafqaziyanın, Dağıstanın, Orta Asiyanın və İranın bir sıra şəhərlərini gəzdirdi, yeni quruluşlarda, yeni nəsillərin ifasında oynanırdı.

«Əsli və Kəram» operası bir çox opera müğənniləri üçün əsl sənət məktəbi oldu. Qulam İskəndərov, Böyükağa Mustafayev, Qəmbər Zülov, Əli Zülov, Hüseynağa Hacıbababəyov, İsmayıl Eloğlu, Məmmədağa Bağırov kimi opera müğənniləri uzun illər bu operada Kəram, Qara Keşiş, İsfahan şahı, Şeyx Nurani kimi rolları ifa edərək əsl sənət laboratoriyası yaratmış, sonra gələn Mustafa Topcuvey, Xanlar Həqverdiyev,

Əlövşet Sadıqov, Bakir Həşimov, Əli Mehdiyev, Gülağa Məmmədov, Lütfiyar İmanov, Arif Babayev, Baba Mahmudov, Cənəli Əkbərov, Alim Qasimov kimi ifaçılar uğurla ifa etmişlər. İlk dəfə görkəmli opera artisti, Üzeyir bəyin opera və operettalarında qadın rollarının ifaçısı Əhməd bəy Ağdamskinin ifasında səhnə üzünə gələn Əsli obrazı sonralar Sürəyyə Qacar, Məhbubə Paşayeva, Yavər Kələntərli, Sona Hacıyeva, Həqiqət Rzayeva, Gülxar Həsənova, Sima Həşimova, Zəroş Həməyeva, Simuzər Həsənova, Rəsmiyə Sadıqovanın ifasında maraqlı səhnə həyatı yaşamış, Zeynəb Xanlarova, Rübabə Muradova, Nəzakət Məmmədova, Səkinə İsmayılova, Qən-

dab Quliyevanın maraqlı ifaları ilə müasir teatr tamaşaçısının rəğbətini qazanmışlar.

1957-ci ildən «Əsli və Kərəm» operası bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun yeni redaktəsi ilə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində dəfələrlə tamaşaya qoyulmuş, 1988-ci ildə teatrın səhnəsində yeni quruluşda oynanılmışdır.

Dünya şöhrətli dahi bəstəkarımız Üzeyir bəy Hacıbəyov dünya musiqi mədəniyyəti tarixinə milli opera janrının yaradıcısı kimi daxil olmuşdur. Onun ölməz əsərləri sonra gələn bütün Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışları üçün əsl sənət məktəbi olmuşdur.

AZƏRBAYCAN OPERALARININ «KOROĞLU» ZİRVƏSİ

«Koroğlu» operasının ilk tamaşasının 65 illiyi tamam oldu

Sevinc Aqil qızı

«Koroğlu» operası musiqi və opera sənətinin mükəmməl bir abidəsidir ki, nəsillər boyu yaşayacaqdır.

S.Vurğun

1937-ci il 30 aprel. Bakı. M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı.

Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasının premyerası gedir. Tamaşaçılar intizar içindədir... Pərdə yavaş-yavaş açılır. Hamını valeh edən, ürəkləri ovsunlayan, qəlbləri rıqqətə gətirən musiqi sədaları altında səhnə mənzərələri canlanır...

Çənlibel. Qırat kişənəyib şahə qalxır, dağ cüssəli Koroğlu nəre çəkir. Misri qılnc parlayır. Xalqı soyub, talan edənlərə qarşı qeyrət döyüşü başlayır.

Koroğlu əlində saz düşməne meydan oxuyur...

O gün «Koroğlu» operası həyata belə qədəm qoydu.

Koroğlunun ilk tamaşası bütün mədəniyyətimiz tarixində bayram oldu. Bu opera Azərbaycan döhasının yaratdığı, heç yerdə bənzəri, təkrarı olmayan bir əsər idi.

Ü.Hacıbəyovun uzun illərdən bəri topladığı yaradıcılıq təcrübələri, dünya musiqi mədəniyyətini dərinlən əxz etməsi və böyük cılın istedadı həmin gün yeni bir qüdrətlə səsləndi.

Operanın mürəkkəb və zəngin simfonik quruluşu, milli musiqi alətlərimizlə Avropa musiqi alətlərinin həmahəng bir dildə danışması, mahir ustalıqla yazılan vokal partiyaların emosional təsiri, qəhrəmanlıq səhnələrini ifadə edən mürəkkəb və həyəcanlı musiqi nömrələri, xorun əzəmətli çıxışları və bütün bunların vahid ahəngi Üzeyir sənətinin ecazkar qüdrətini bir daha nümayiş etdirirdi.

«Koroğlu» operasının yaranmasından söhbət açmazdan əvvəl, tarixi bir material haqqında kiçik məlumatla ehtiyac duyuruq.

Üzeyir bəy elə bir əsər yaratmaq istəyirdi ki, burada klassik musiqiyə xas olan monumentalıq, daxili dinamika, xarakterlər mübarizəsi, ictimai həyat hadisələrinin fonunda qəhrəmanlıq ruhu və məhəbbətin gücü bariz əks olunsun.

Hələ 1919-cu ildə Üzeyir bəy ailəsi ilə Kocəri yaylasında istirahətdə olarkən, orada əzəmətli Koroğlu qalasını görür. Deyilənlərə görə o, bu qalaya baxmaqdan doymamış. Üzeyir Hacıbəyov eyni zamanda bir aşiqin ifasında Koroğlu dastanını dinləyir. Bütün bunlar ona çox təsir edir. Üzeyir bəy burada iken başa düşür ki, artıq yeni operasının süjetini tapmışdır.

«Koroğlu» süjeti öz əhatəliliyinə görə Ü.Hacıbəyovun çoxşaxəli istedadı üçün olduqca münasib idi.

«Koroğlu» operasının libretto müəllifi, milli tariximizin, folklorumuzun gözəl bilicisi M.S.Orudubadi öz xatirələrində yazırdı: «Bir gün Üzeyir bəy mənim yanıma gəldi. Nədənsə o, çox tərəddüdlü görünürdü. Nəhayət, o, öz qəlbinə açıb dedi:

– Koroğlu dastanı əsasında bir opera yazmaq xəyalındayam. Sən bilirsən ki, Koroğlunun qəhrəmanlıq siması müxtəlif variantlar içərisində itib getmişdir. Koroğlu kimi səbatlı bir üsyançını orta əsrlərə məxsus bir çapqın və eşqbaz kimi qələmə verirlər. Buna görə də biz Koroğlu epoxasının siyasi və ictimai mündəricəsini yazdığımız operada aydınlaşdırmalıyıq. Xalqımız Koroğlunun möhkəm bir qəhrəman olduğunu, öz əsrinin məşhur üsyan təşkilatçısı kimi feodallara qarşı mübarizə apardığını səhnədə görməlidir.

Üzeyir bu sözlərdən sonra mənə bir daha müraciət etdi:

– Demək ki, biz bunu qərara alırıq! – dedikdə, mən də əlimdəki çay stəkanını yerə qoyub: - Bəli, qərarlaşdıq, - deyə cavab verdim.»

Mübariz, öz yüksək amali yolunda qorxulu və keçilməz sərhədləri aşaraq fədakarlıq göstərən qəhrəmanın obrazını yaradıcılıq təxəyyülündə canlandıran dahi bəstəkar opera üzərində gərgin işə başlayır.

Üzeyir bəy yazırdı: «Müasir musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən istifadə edərək qarşımda formaca milli opera yazmaq məsələsi qoymuşdum... Belə bir vəzifəni yerinə yetirmək üçün bəstəkardan ciddi nəzəri hazırlıq tələb olunmaqla bərabər, xalq yaradıcılığını, musiqi folklorunu dərinlən öyrənmək, musiqi dilini mənimsəmək, xalq ilə onun anladığı dildə danışmaq istedadını kompozitora verən sadəlik və aydınlığı dərk etmək tələb olunur».

Qeyd etmək lazımdır ki, Üzeyir Hacıbəyov «Koroğlu» üzərində işə başlamazdan daha 20 il qabaq Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını və köklərini öyrənməyə başlamış və bunu əsərlərində tətbiq etmişdi. O, həmçinin, dünya klassik mu-



siqisini öyrənir, bədii ustalığını zənginləşdirirdi.

Üzeyir bəy «Koroğlu»ya qədər özünün altı operasını – «Leyli və Məcnun», «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Söhrab», «Şah Abbas və Xurşudbanu», «Əsli və Kərəm», «Harun və Leyla», üç musiqili komediyasını – «Ər və arvad», «O olmasın, bu olsun», «Arşın mal alan», xalq calğı alətləri orkestri üçün iki fantaziyasını, xalq mahnı işləmələrini, eləcə də bir sıra mahnılar, kantatalar yazmışdı.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyovun ilk əsərləri xalq musiqisi ilə əlaqədardır. Bu əsərlərdə şifahi yaradıcılığın aşkar nəzərə çarpan ənənələri hifz olunmuşdu.

Üzeyir bəyin ilk opera və operettalarında Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrlarından (muğam, mahnı, rəqs, aşiq sənətindən) bəhrələnməsi çox səciyyəvi haldır.

Bu əsərlərdə şifahi yaradıcılıq ənənəsi bəstəkarlıq sənətinin ayrı-ayrı cəhətləri ilə qovuşdurulur. Belə ki, xalq musiqisi ilə orijinal bəstəkar musiqisinin yanaşı mövcudluğu reallığa çevrilir.

Hər yeni əsərində daha da püxtələşən bəstəkarın üslubunda çoxsəslilik, milli lad sisteminin xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən harmoniyalar yaranır.

Üzeyir bəy «Leyli və Məcnun», «Əsli və Kərəm», «O olmasın, bu olsun», «Arşın mal alan»da qazandığı nailiyyətləri «Koroğlu» operasında uğurla inkişaf etdirir.

Janr və məzmun etibarilə bir-birindən fərqlənən əsərlərində bəstəkar major – minor sistemini Azərbaycan ladları ilə «sıx birləşdirir», klassik musiqi formalarını xalq musiqisi ilə sintez etmək vəzifəsini qarşıya qoyur.

Bunun nəticəsidir ki, Üzeyir bəy bir müddət sonra uzaqgörənliklə belə bir fikir irəli sürür: «Şərq musiqisi Avropa musiqisi ilə yanaşı, nəhayət, layiq olduğu fəxri mövqeyi tutacaq və bütün bəşəriyyətin inkişafına kömək edən qüdrətli amillərdən birinə çevriləcəkdir».

Opera janrının hər bir cəhətini ətraflı öyrənən, böyük yaradıcılıq təcrübəsinə malik olan bəstəkar bütün bunların yekununda «Koroğlu» operasını yazmaq üçün özündə hazırlıq hiss edib, 1932-ci ildə bu əsəri yazmağa başlayır.

Üzeyir bəy əsərini belə xarakterizə edirdi: «Koroğlu» operasında, bilavasitə, xalq yaradıcılığından götürülmüş əsl xalq melodiyaları yoxdur. Mən xalqdan hazır nəğmələr almamışam, yalnız xalq yaradıcılığının əsaslarını öyrənmişəm. Operadakı ariya, duet, reçitativ, ansambları Azərbaycan musiqi ladlarında,

Azərbaycanın musiqi folkloru əsasında qurmuşam. Koroğlunu aşiqlər tərənnüm etmiş və ona görə də operada üstün gələn stil aşiq stildir».

Öz yaradıcılığına daim tələbkar və tam ciddiyyətlə yanaşan Üzeyir bəy əsər üzərində yorulmadan çalışır.

Ə.Bədəlbəyli öz xatirələrində yazırdı: «Ü.Hacıbəyov əsər üzərində dörd il çalışmışdır. Lakin əsərin bəzi musiqi parçalarının melodi-kasının müəllifin zəhnində çox-çox əvvəllərdən nəqş bağladığı da məlumdur. Böyük bəstəkar əsərinin hər səhifəsini, hər parçasını dönə-dönə cilalayır, lazım gəldiyi halda tamamilə yenidən bəstələyirdi. Burada həm mətn, həm də musiqi büstbütün yeni şəkildə, yeni biçimdə yarıdılırdı».

Əsərin librettosuna da, musiqisi kimi ciddi yanaşan bəstəkar, onun ədəbi dilinin təbiiyyətinə xüsusilə fikir verirdi. Üzeyir bəyin fikrincə, mövzusu XVII əsrə mənsub bir əsəri (xüsusən musiqili əsəri) bugünkü ədəbi dilin istilahları ilə yazmaq səhvdir. Bu məqsədlə də «Koroğlu»da «müharibə» sözünü «cəng», «qoşun» kəlməsini «leşkər» və s.əsrə müvafiq kəlmələrlə əvəz etməyə çalışırdı. O, hətta şərlərin ölçülərində də həmin fikri həyata keçirməyi lazım bilirdi.

«Koroğlu» yetkin sənətkarın təkrarolunmaz və özünəməxsus üslubunu təcəssüm etdirir. Bu üslubun müəyyənedici əlamətləri aşağıdakılardan ibarətdir:

Operanın uverturası əsas ideyanı əks etdirərək qəhrəmanlıq himni kimi səslənir. Bülbülün sözlərilə desək, «Uvertüra» başlananda insan cuşa gəlir...».

Bundan əvvəlki operalarda da Üzeyir bəy xorlardan istifadə etmişdir. Lakin «Koroğlu»da xor xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Geniş xalq kütlələrinin əhatəli obrazını – onların mübarizəyə qalxmasını, psixologiyasını və milli xüsusiyyətlərini zəngin musiqi dili ilə açmaqda xor aparıcı rol oynayır. Məhz xor səhnələrində hadisələr fəal inkişaf edir.

Məşhur «Çənlibel» xoru – mübariz xalqın obrazını bitib – tükənməyən nikbinliklə, bədii səmimiliklə canlandırır. Milli musiqi ilə bəstəkarlıq yaradıcılığının sintezi prinsipindən çıxış edən Üzeyir bəy «Çənlibel» xorunda klassik polifoniya və milli lad – intonasiya xüsusiyyətlərini birləşdirir.

«Koroğlu»da kütləvi xalq səhnələrində xorlarla yanaşı rəqlər böyük yer tutur. Operadakı rəqs səhnələri milli baletin təşəkkül və inkişafı üçün zəmin olmuşdur.

Operanın partiturasının orijinal səs-



lənməsinə nail olmaq üçün Üzeyir bəy simfonik orkestrin tərkibinə milli musiqi aləti olan tarı daxil edir.

Milli janrlardan gələn xüsusiyyətlər operada xalq və Koroğlunu xarakterizə edən aşiq musiqisinin obrazlı intonasiya kökü ilə bağlılıqda özünü göstərir.

«Koroğlu»da simfonik fraqmentlər də qəhrəmanlıq ideyasının açılmasında böyük rol oynayır. Bu fraqmentlər sonradan milli simfonik musiqinin inkişafı üçün mühüm mənbəyə çevrilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyov operadakı obrazların dəqiq ifadəli səciyyəsinə tapmışdır.

Üzeyir bəyin Koroğlusu düşməndən intiqam almağı, onun qarşısında acizlik göstərməyərək çarpışıb vuruşmağı insanın şərəf və ləyaqət işi kimi yüksək tutur.

Bəstəkar Koroğlu obrazının açılması üçün aşiq musiqisinin ifadəli vasitələrindən istifadə etmiş, onları bəstəkar yaradıcılığının nailiyyətləri səviyyəsində ümumiləşdirmişdir. Üzeyir bəy qeyd edirdi ki, Koroğlunu bir aşiq kimi oxutmaq üçün bəstəkar onun musiqisini yalnız aşiq yaradıcılığı üzərində qurmalıdır. Bu belə olmalıdır ki, səhnədə iştirak edənlərdən başqa, tamaşaçı da onun aşiq olduğunu hiss etsin.

Koroğlu həm qəhrəman, həm də aşiqdir.

Koroğlunun «Sevdim səni mən, ey Nigarım» ariyasında, «Səni gördüm, aşiq oldum» ariozosunda, Nigara olan sevgisi həqiqi insanın, təmiz bəşəri hisslərin təcəssümü kimi səslənir. Koroğlunun ona qarşı olan məhəbbəti, paklığı, sədaqəti buludlarla örtülən günəş kimidir. Bu günəş qətiyyən sönməyən, Üzeyir musiqisinin qüdrət və əzəməti ilə parlayan bir günəşdir.

«Mərd igidlər nəre çəksin davada» epik mahnısında isə Koroğlu qorxmaz, mərd üsyan başçısı, cəngavər kimi meydana atılır. Bəzi pərdələrdə Koroğlu aşiq qiyafəsində səhnəyə gəlir.

Nigar obrazının açılmasında gözəl, axıcı melodiylardan istifadə olunmuşdur. Bu melodiylarda şəxsi hisslərin zərifliyi, incəliyi, səmimiyyəti, xalqla bağlılıqdan gələn qəhrəmanlıq əzmi üzvi vəhdətdə verilmişdir.

Düşmənlər əhatəsində olmasına baxmayaraq Nigar, xalqı istismar edənlərə qarşı mübarizədə Koroğluya köməklik göstərir. Böyük ürəyi, eşqi ilə Koroğlunun yoluna Üzeyir bəy musiqisi ilə işıq salır.

Mənfi qəhrəmanlardan olan Həsən xanın obrazı isə ilk pərdədə verilən «Xanların xanıyam» kiçik musiqi parçasında açılır. Bu musiqidə xanın ümumiləşdirilmiş cizgiləri -

lovğalığı, zülmkarlığı, təkəbbürlüyü, rəhmsizliyi əks olunub. «Mina ibriqlərə şərab doldurun» ariyasında isə kəndli üsyanından qorxuya düşməsinə məharətlə gizlədən hökmlü, lovğa hökmdarın süni əzəməti musiqi vasitəsilə canlandırılmışdır.

Operada mənfi obrazlardan olan Həmzə bəy, İbrahim xan, Təlxək surətləri bütün fərdiyyəti ilə səciyyələndirilmişdir.

Üzeyir bəy elə bir əsər yaradır ki, onu dinləyən hər bir kəs Koroğlu və onun silahdaşlarının vuruşunu haqqın, ədalətin, insanlığın vuruşu və özünü təsdiqi kimi mənalandırır.

«Koroğlu» Üzeyir fantaziyası və istedadının qüdrət və əzəmətinin ifadəsi idi.

Xalqımızın görkəmli müğənnisi Bülbül öz xatirələrində yazırdı ki, Ü.Hacıbəyovla «Koroğlu» operası barəsində uzun müddətli söhbətimizin sonunda Üzeyir bəy zarafatcasına dedi:

– Yaxşı, indi mən elə bir opera yazacam ki, o hamını yerindəcə donduracaq.

Bülbül isə ona belə cavab verir:

– Mənsə, Koroğlu partiyasını elə ifa edəcəm ki, onu bir daha heç kim o cür oxumayacaq.

Doğrudan da, hər bir zarafatda bir həqiqət var. Bu günlərə qədər Azərbaycanda nə «Koroğlu» tək gözəl bir opera yazılmış, nə də məhz Bülbül kimi onu ifa edən olmuşdur.

Librettosu H.İsmayilov və M.S.Ordubadı tərəfindən yazılaraq Üzeyir dühası ilə xalq musiqisinin ecazkar dilində zirvəyə qaldırılan bu əsərə rejissor İsmayıl Hidayətzadə quruluş vermişdir. Tərtibatçı-rəssam isə R.Mustafayev idi. Dirijor pultu arxasından Üzeyir bəy özünü durmuşdur.

Koroğlu rolunun ilk yaradıcısı unudulmaz sənətkarımız Bülbül idi. Nigar rolunu isə Gülarə İsgəndərova ifa etmişdir. Digər rolların ifaçıları X. Haqverdiyev, M. Bağirov, Ə.Zülalov, Q.Hüseynov, B.Mustafayev, M.Paşayeva olmuş, rəqslərə isə Q.Almaszadə quruluş vermişdir.

Üzeyir bəy «Koroğlu» ilə milli musiqi təkəkkürünü, bütövlüklə bəstəkarlıq yaradıcılığının yüksək tələblərinə cavab verən yeni inkişaf mərhələsinə qaldırdı.

«Koroğlu»nun musiqisi Azərbaycan, ümumiyyətlə, bütün Şərq musiqi mədəniyyətinin parlaq şəkildə təsdiqinə və dünya miqyasına çıxarılmasına imkan vermişdir.

Üzeyir Hacıbəyovun milli musiqi ənənələri əsasında yaratdığı «Koroğlu» operası böyük bir mədəni hadisə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm mərhələ oldu.

Operanın inkişafında mühüm mərhələ oldu. Opera ənənə ilə novatorluğun canlı vəhdətidir. Məhz bu vəhdət sayəsində Azərbaycan musiqi folkloru müasir dövrün peşəkar musiqi mədəniyyəti səviyyəsinə yüksəldi. «Koroğlu» operası ilə Azərbaycan teatırı istər məzmun, istərsə də forma etibarilə daha da zənginləşdi, yeni bir keyfiyyət kəsb etdi. Opera həm də dastanı yaşatdı, Koroğlu əfsanəvi qəhrəmandan real xalq qəhrəmanına çevrildi.

Sonralar «Koroğlu»nu bir çox rejissorlar Ş.Bəbəlbəyli, S.Dadaşov, M.Məmmədov tamaşaya qoydular.

Səhnəmiz Koroğlu rolunun L.İmanov, A.Məlikov, Nigar rolunun F.Əhmədova, F.Qasımova kimi mahir ifaçılarını tapdı. Onların hər birinin ayrıca Koroğlusu, Nigarı oldu, hər biri öz yaradıcılıq üslubuna görə bu rolları səhnədə təcəssüm etdirdi.

«Koroğlu» 1938, 1959-cu illərdə Moskvada Azərbaycan musiqi incəsənəti dekadasında, 1975-ci ildə isə «Zaqafqaziya musiqi baharı» festivalında böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

1941-ci ildə Azərbaycan teatırı operanı İranda göstərmiş, tamaşaçıların böyük rəğbətinə səbəb olmuşdur.

«Koroğlu» Aşqabadda (1939, türkmən dilində), Daşkənddə (1950, özbək dilində) tamaşaya qoyulmuşdur.

Azərbaycan Opera və Balet Teatrının qastrol tamaşaları zamanı «Koroğlu» Təbriz, Tiflis, Kiyev, Peterburq və s. şəhərlərdə göstərilmişdir.

«Koroğlu»ya görə Ü.Hacıbəyov Stalin mükafatına layiq görülmüşdür.

Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operası 65 il bundan qabaq yazılsa da, onun məntiqi mənası, ruhu yenidir, bu əsər dünyəvi və bəşəri səciyyəsi ilə ölməzdir.

Bu gün «Koroğlu» bəlkə öz dövründə olduğundan daha artıq müasir, təzə, tərəvətli səslənir.

Onun hər sədası xalqı oyanışa səsləyir.

Başı min bir belə çəkmiş Azərbaycan xalqı öz azadlığı, ləyaqəti, müstəqilliyi uğrunda mübarizəyə qalxarkən, bu hərəkatın çağırış sədası Üzeyir bəyin musiqisi – «Koroğlu» operasının uvertürası olacaq. Bu musiqi xalq qəhrəmanlığına səsləyəcək, onun qoluna Koroğlu gücü, üreyinə Koroğlu cəsarəti verəcək.

Xalq Üzeyir bəyin «Koroğlu»su tək yenilməz olacaq, öz varlıq və şərəfini Üzeyir bəyin «Koroğlu»su tək qoruyacaqdır.

NIYAZININ 90 İLLİYİ: PARLAQ ÖMRÜN ŞAHİDLİYİ

Ala BAYRAMOVA

Avqustun 20-sində maestro Niyazinin anadan olmasının 90 illiyi tamam olur. Avqust ayı Niyazinin həyatında bir tarixlə də qeyd olunur, daha doğrusu onun ömrünün son tarixi - 2 avqust 1984-cü il. O vaxtdan 18 il keçib. Həcər xanım həyat yoldaşından sonra 8 il yaşayır. Hal – hazırda onların yaşadıkları Bülbül prospekti ev №21, 3-cü mərtəbə, 24-cü mənzildə muzey yerləşir. Evin sakinlərinin vəfatından sonra mənzildə olan əşyalar sanki isti nəfəsdən məhrum olublar. İşığa bənzər valehedici musiqisilə, mədəniyyətdə, tarixdə və yaddaşlarda əbədi, iz qoyan bu məzmunlu həyatdan hansı «maddi sübutlar» qalıb?

Görəsən, «Bülbül 21» – ünvanından başqa daha hansı yerlərdə görkəmli musiqiçinin maddi irsi «qeydə alınıb»?

I Qısa tarixi məlumat

...1984-cü il. Niyazi xəstə olarkən, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi tərəfindən Dövlət simfonik orkestrinə həsr edilmiş səyyar sərginin üzərində iş getdiyini

bilib (o vaxtlar muzeydə yalnız fondun mühafizəsi mövcud idi, ekspozisiya zalı olmadığından stasionar sərgi təşkil etmək mümkün deyildi) böyük maraqla muzeyin sabiq müdiri D.Mirzəyevanı və sərginin müəllifini (bu sətirlərin müəllifini) xəstəxananın müalicə komissiyasının palatasına dəvət etdi.

Niyazi mənim gətirdiyim sərginin elmi-tematik əsasnaməsini oxuyaraq, təəcüblənirdi ki, necə biz A.V. Pavlov-Arbenin, M.İ. Çernyaxovski və digər dirijorlar haqqında, onların orkestrlə işi barədə məlumatlar toplamışq və bununla bağlı çoxlu suallar verirdi. Biz ondan muzeyə öz şəxsi arxivindən olan materialları verməsini xahiş etdikdə, Niyazi buna söz verdi. Lakin Niyazinin sağlığında bu xahişin həyata keçməsi qismət olmadı.

Niyazinin vəfatından sonra Həcər xanım muzeyə arxivin bir hissəsini vermişdi: bir qisim not əlyazmaları, fotolar, onun kitabxanasından olan kitab və notlar, afişalar, qramvollar, konsert frakı və s. (cəmi 1507 əşya). Elə o vaxtlar Həcər xanım tərəfindən Niyazinin şəxsi əşyalarının bir qismi (o cümlədən qızıl dirijor çubuğu, konsert kostyumu və s.) Azərbaycan Tarixi¹ muzeyinə verilmişdir. Tofiq

Quliyevin məsləhəti ilə arxiv materiallarının böyük bir hissəsi EA-nın Əlyazmalar İnstitutuna verilmişdir. Sonralar bu materiallar Salman Mümtaz adına Azərbaycan Respublikası Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinə köçürülmüşdür və bu günə qədər qorunub saxlanılır. Arxivin direktoru Maarif Teymurovun verdiyi məlumata görə 1604 qovluqda 4905 ədəd əşya – çox saylı fotosəkillər (bu onu sübut edir ki, Niyazi şəkil çəkdirməyi sevən insanlardan idi), neqativlər, slaydlar, dünyanın 17 ölkəsindən yazılmış məktublar, qeyd kitabçaları, sənədlər, afi-



şalar, qəzet kəsikləri, Niyazinin kitabxanasına mənsub müəllif imzaları ilə nəşr olunmuş notlar, mahnı mətnləri yerləşir.

Niyazinin həyat yoldaşı Həcər xanım 29 sentyabr 1990-cı ildə dünyasını dəyişib ... Elə həmin ilin 3 oktyabrında Bakıda bir sıra görkəmli ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin, o cümlədən Niyazinin evində muzeylərin açılması barədə Azərbaycan SSR Nazirlər Sovetinin 463 sayılı qərarı verildi. Bu qərar əsasında Niyazinin mənzil muzeyinin Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin (sonralar bu AMMDM adlanacaq) filialı kimi təşkil olunması barədə 28 dekabr 1990-ci il tarixdə Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən əmr verildi.

1991-ci ilin fevralında biz digər muzeylərin, MİS-nin, ictimaiyyətin nümayəndələrindən və qonşulardan ibarət komissiya heyəti ilə boşaldılmış mənzilə daxil olduq. Məqsədimiz bu idi ki, içəridə olanları siyahıya ala və burada Niyazinin muzeyini yaradaq. Komissiyanın işinin nəticəsi olaraq 4707 ədəd əşya siyahıya alındı ki, bu da gələcəkdə memorial muzeyin kolleksiyasının əsasını təşkil etdi.

Daha sonra ekspozisiyanı yaratmaq üzrə gərgin iş başlandı. Əvvəllər Həcər xanımdan, başqalarından alınmış və AMMDM və başqa muzeylər tərəfindən qorunub saxlanılan materiallarla da zənginləşdirildi. Məsələn, müvəqqəti saxlanılmaq üçün İncəsənət muzeyindən Həsən Haqverdiyevin yaratdığı gənc Niyazinin portreti, Dövlət şəkil qalereyasından Toğrul Nərimanbəyovun çəkdiyi Niyazinin portreti, Tokay Məmmədovun və C. Qaryağdının Niyaziyə həsr etdiyi heykəltəraşlıq işi alınmışdır. Bunlardan əlavə, xüsusi olaraq Niyazinin mənzil muzeyi üçün Cümşüd Zülfüqarovun yaratdığı Niyazinin dirijorluğunu təsvir edən (mis, qalvanika, hündürlüyü 230 sm) heykəli, Natiq Əliyevin gipsdən (71 sm ölçüdə) hazırladığı Niyazinin heykəli alınmışdır.

18 sentyabr 1994-ci ildə Azərbaycan Respublikasının prezidenti Heydər Əliyevin iştirakı ilə təntənəli açılışdan sonra muzey daim yeni eksponatlarla zənginləşmişdir. Məsələn, Fərhad Bədəlbəyli tərəfindən muzeyə Niyazinin fortepiano ilə orkestr üçün yazılmış konsertinin III hissəsinin əlyazması (Həcər Hacıbəyovanın və Asildar Hüseynovun tərtib etdikləri kitabda bu konsert itmiş kimi qeyd olunur), 1972-ci ildə Mikayıl Abdullayevin hazırladığı "Çitra" baletinin səhnə eskizləri, Niyazinin Tamerlan Kərimov tərəfindən yağlı boya ilə işlənmiş portreti, Namiq Dadaşovun

maestroya həsr etdiyi gips barelyef və s. hədiyyə edilmişdir. Bir neçə il əvvəl AMMDM-nin aldığı Rauf Hacıyevin arxivində Niyazinin imzası ilə məktub vardır.

Filarmoniyadan alınan maestronun 1938-ci ildə açılmış əmək kitabçasının bir neçə səhifəsində onun məhsuldar yaradıcılıq yolu haqqında çox az miqdarda qeydlər verilir və "Həvəsləndirmə" qrafasında isə yeganə yazı var: "M.F.Axundov adına Lenin ordenli Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatri. "Vətən" operasının yubiley tamaşalarına diqqət göstərdiyinə görə minnətdarlıq bildirilsin. 18.05.1945".

AMMDM-də Niyaziyə aid 6200-dən artıq materiallar var:

- Niyazinin not əlyazmaları - 120 ədəd
- Fotoşəkillər - 2746 ədəd
- Niyazinin şəxsi kitabxanasından olan kitab və notlar - 486 ədəd
- Qramvallar - 279 ədəd
- Şəxsi əşyalar, suvenirlər, təsviri sənət əsərləri, mebel və digər avadanlıq
- Digər bəstəkarların əlyazmaları - 5 ədəd

Bunlardan Niyazinin mənzil -muzeyinin ekspozisiyasına 1854 ədəd eksponat daxil olub, AMMDM-nin ekspozisiyasında isə 12 ədəd eksponat nümayiş etdirilir.

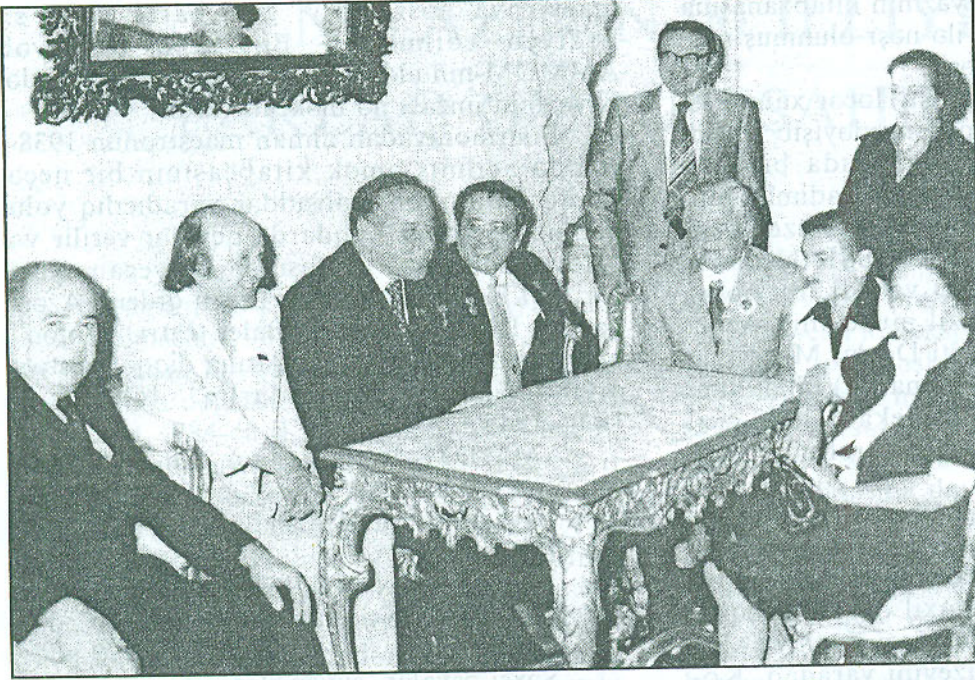
Bəstəkarın arxivindən ən qiymətli materiallar, sözsüz ki, onun not əlyazmalarıdır, dirijorun arxivindən isə - onun interpretasiyasında olan əsərlərin səsyzmasıdır. Ona görə də bu materialların üzərində dayanmaq çox vacibdir.

II

Niyazi irsinin səsyzıları

Niyaziyə aid olan «səs» materiallarının əsas qorunub saxlandığı yer Mərkəzi Dövlət Səsyzıları Arxivi və Azərbaycan Respublikasının Dövlət Teleradio verilişləri şirkətinin qızıl fondudur. Arxivin təqdim etdiyi siyahıya görə burada 214 ədəd səsyzısı saxlanılır (maestroya aid audiolentlər, qramvallar). Bunları bu şəkildə qruplaşdırmaq olar.

1. Niyazinin nitqi, onun M.Maqomayev, Fatma Muxtarova, Qara Qarayev və b. haqqında xatirələri, Opera və Balet teatrının qastrolları, özünün rəhbərlik etdiyi Ü.Hacıbəyov adına Dövlət simfonik orkestrinin yaradıcılıq yolu, N.Rəfibəyli, A.Bünyadzadə, R.Hacıyev, türk bəstəkarı Adnan Saygun, «Hacıbə-



Soldan-sağa: oturanlar: – T.Quliyev, F.Əmirov, H.Əliyev, Q.Qarayev, S.Tulikov, Niyazi, Ş.Məmmədova. Ayaq üstə: R.Hacıyev, E.Abasova.

yovlar İranda» (1984) və b. haqqında söhbətləri, Niyazinin aşqların IV qurultayında (1984) çıxışı.

2. Niyazi haqqında xatirələr. Onun barəsində Tixon Xrennikov, Veronika Dударova, Tofiq Quliyev, Azər Rzayev, Polad Bülbüloğlu, Vasif Adıgözəlov, keçmiş Mədəniyyət Naziri Zakir Bağirov, musiqişünas Janna Dozortseva, Niyazinin həyat yoldaşı Həcər xanım və başqaları danışır. Ümumi 39 ədəd.

3. Ən çox saylı və əhəmiyyətli hissə (140 ədədə yaxın) Niyazi –dirijor və Niyazi – bəstəkarın sənətini əks edən qramvollar (39 ədəd) və audiodizallardır. Özünün dirijor interpretasiyasında olan öz əsərlərinin yazıları: «Rast» simfonik muğamı, «Ləzgisayağı», «Xosrov və Şirin», operasından fraqmentlər, «Çitra» baleti, «Konsert valsı», «Vətən haqqında mahnı», «Arzu», «Azərbaycan-Monqolustan», Rauf Hacıyevlə bərabər yazdığı «Kolxoz səhəri» süitəsi, «Qaragilə», «Xumar oldum», «Çal oyna», «Gəl-gəl», «Gülür ellər» xalq mahnılarının işləmələri və s.

Görəsən daha hansı müəlliflərin əsərlərinə Niyazinin interpretasiyasında lentə yazılmaq qismət oldu? Niyazinin həyat yoldaşı Həcər Hacıbəyova və Asildar Hüseynov tərəfindən yazılan «Maestro Niyazi»² adlı kitabda buna aid göstərişlər var. Kitabda 2 siyahı verilir: Niyazinin repertuarından digər bəstəkarların əsərlərinin və Niyazinin öz əsərlərinin

siyahısı. Bu siyahıların təfəsilatına baxmayaraq (S.Kərimovun kitabında³ verilən siyahıdan daha təmədir), onların dəqiqləşdirilməyə və əlavələrə ehtiyacı var. Birinci siyahıda adları sayılmış əsərlərdən hansının audioplyonkaya yazıldığı haqda məlumat verilir. Mərkəzi Dövlət Səsyazıları Arxivinin verdiyi və bizim tərəfdən tərtib edilən Niyazinin dirijorluğunun səsyazılarının (Dövlət Teleradio verilişləri şirkətinin qızıl fondunda saxlanılan) seçilmiş siyahılarını tutuşduranda görürük ki, müxtəlif bəstəkarların, o cümlədən

Niyazinin həm bəstəkar, həm də dirijorluğu ilə yazılan bəzi əsərləri nəzərə alınmayıb. Bəzi ifa olunan və yazıya alınan əsərlər bu siyahıya düşməyib. Məsələn, Ə. Abbasovun «Gələcək gün» simfonik poeması, İ. Məmmədovun skripka ilə orkestr üçün simfonik variasiyaları, D. Şostakoviçin fortepiano ilə orkestr üçün fa major konserti, M.Ravelin sol major konserti və s.

Bizim tərəfimizdən Niyazinin repertuarından olan əsərlərin dəqiqləşdirilmiş və əlavə olunmuş siyahısı tərtib edilib və orada da hansı əsərlərin səsyazılarının olması qeyd edilir (bax əlavə 2).

Yazılarda Niyazi Ü.Hacıbəyov adına Dövlət Simfonik Orkestrinə, Dövlət Opera və Balet teatrının Simfonik orkestrinə, Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziyasının xor kapellasına, Ümumittifaq Radiosunun Simfonik Orkestrinə, Rumın Radiosunun Simfonik Orkestrinə, S.M. Kirov adına Leningrad Dövlət Akademik Opera və Balet teatrının orkestrinə, C. Enesku adına Buxarest Filarmoniyasının Orkestrinə, Bratislav Simfonik Orkestrinə, Gürcü filarmoniyasının xoruna, Ermənistanın Simfonik orkestrinə və digər bu kimi müxtəlif kollektivlərə dirijorluq edib.

Niyazinin çıxışlarında onunla birgə Bülbül, R. Behbudov, Ş.Ələkbərova, F.Əhmədova, S.Qədimova, M.Maqomayev, A.Bünyadzadə, T.Sinyavskaya, F.və X. Qasımovalar, F. Mehdiyev, L.İmanov, M.Bədirov, E.Rəhimova,

C.Əkbərov, Ə.Haqqverdiyev, İ.Ağalarov, Q.Əmiraslanov, H. Hüseynov, N.Məmmədova, Ş.Qasımova, C.Qafarov kimi müğənnilər; skripkaçılar A.Əliyev, Georgi Qaran; violonçel çalan G.Slobodkin; pianoçular Z.Əliyeva, F.Quliyeva, M.Brenner, Ə.Əliyeva, F.Bədəlbəyli, U.Aslanova, V.Rəsulova, R. Quliyev, Van Klaybern, Enn Şayn, İdil Birett, Monik de la Bruşolri, M. Voskresenski, E. Ancaparidze; tarzən H. Vəkilov yazılıblar.

III

Maestronun not əlyazmaları

Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi tərəfindən Niyazinin arxivi ilə əlaqədar iş aparılır. Əlbəttə ki, ən çox maraq tələb edən və çətinlik yaranan onun not əlyazmalarıdır. Bu iş, xüsusi yanaşma tələb edir, muzeyin ştatında isə musiqişünasların sayı çox az olduğuna görə mürəkkəb vəziyyət yaranır (musiqişünaslar muzeyə işləməyə gəlmir, çünki həftədə beşgünlük tam iş günü və az əmək haqqı onları qane etmir).

Niyazinin arxivi ilə məşğul olan azsaylı musiqiçi mütəxəssislər isə muzeydə çox iş olduğu halda, özlərini bu işə tam və bütövlüklə həsr edə bilmirlər.

Tədqiqat funksiyasını yerinə yetirməklə bərabər muzey işçisi eyni zamanda həm də mühafizəçi, arxiv işçisi, inzibatçı, mədəni-maarif işçisi, mühazirəçi funksiyalarını da yerinə yetirməli olur. Muzeyə müraciət edən çoxsaylı jurnalistlərə, televiziya işçilərinə, elmi məqalələrin üzərində işləyən tədqiqatçılara, diplom və namizədlik işləri ilə məşğul olanlara xidmət edərək, öz elmi yaradıcılıqlarından yayınırlar. Bu altruizm muzey ixtisasının spesifikasiyadır. Ona görə də mədəniyyətimizin Niyazi kimi əhəmiyyətli bir şəxsiyyətinə layiqincə diqqət yetirmək və onun irsinə elmi cəhətdən yanaşma biz istədiyimiz səviyyədə alınmır.

1991-ci ildə muzey işçilərinə Niyazinin arxivi olduğu kimi çatanda, o, sadəcə olaraq «nizama salınmamışdı». Niyazinin partituralarının, klavirlərinin, xalq mahnılarının not yazıları, qaralamaların dağınıq vərəqləri köçürücü və başqa müəlliflərin əli ilə yazılan vərəqlərlə qarışmışdı.

Təvazökar muzey işçilərinə həm də ekspert-grafoloq rolunda da çıxış etmək lazım gəlir. Onu da qeyd edirəm ki, mənim müşahidələrimə görə insanın «not» yazısı (xətti) insanın adi yazı xəttinə nisbətən həyat boyunca daha çox dəyişikliklərə məruz qalır, bu da

əlavə çətinlik yaradır. Bizə isə yarım əsrdən də əvvəl yazılan materiallar üzərində işləmək lazım olur. Bu günün nəticəsi (tədqiqat işinin hələ davam etdiyinə görə) əlyazma materiallarının nizama və təsnifatına salınması, və maraqlı tapıntılardır. Xüsusilə Niyazinin naməlum fortepiano əsərlərinin tapılmasıdır. Onlardan ancaq bir pyes ifa olunub və hətta kompakt diskə yazılıb. Bununla bağlı maraqlı bir hadisə baş verib (mətbuatda artıq buna aid məlumat verilib)⁴. Həcər xanımın sağlığında pianoçu Rəna Rzayeva Niyazinin arxivi üzərində işləyən zaman maestronun bir fortepiano pyesinə rast gəlib. 2000-ci ilin iyul ayında Niyazinin mənzil-muzeyində keçirilən fortepiano-nun 300 illiyinə həsr olunmuş tədbirdə Rəna Rzayeva bu pyesi ifa etdi və bu əsərin öz əli ilə köçürülmüş surətini və kompakt diski (digər əsərlərlə yanaşı ifa etdiyi əsər də bura daxildir) muzeyə bağışladı. Rəna Rzayeva tərəfindən «Miracle» («Möcüzə») adlandırılan bu pyes üslubuna görə impressionizmə yaxındır. Bir müddət keçəndən sonra, biz Niyazinin arxivini araşdırarkən 1950-ci ilin adsız əlyazmalarının arasında həmin pyesə rast gəldik.

Niyazinin fortepiano üçün digər pyesləri də möcüzəlidir. Hər dəfə maestro bizim qarşımızda gözlənilməyən tərəfdən çıxış edir. Məsələn, 1934-cü ildə yazılan və Həcərə həsr olunmuş «Rəqs» əsərini qeyd edək. Bu, 2 səhifəlik pyes Niyazinin ifadəli harmoniyaları ilə bəzədilmiş zərif, incə, lirik xalq melosu əsasında la bemol minor (!) miniaturüdür. L.V.Karaqiçeva tərəfindən qeyd olunan Niyazinin 30-cu illərdə təliş mövzuları əsasında fortepiano pyesləri silsiləsini xatırladır⁵. Görəsən



bu onların biri deyilmi?

Eləcə də Niyazinin «Andantino» əsəri xalq ruhunda yazılıb, güman olunur ki, bu əsər «Almaz» (1936) kinofilminə yazılan musiqinin klavir fraqmentidir. Digər pyes – «Şutoçka» («Zarafat», 1929, başqa əlyazmada «Etüd» adlanır) – forma və xarakterinə görə romantizm dövrünün ekspromt-fantaziya janrına yaxındır. «Skertso» (1929?) «Şutoçka» əsəri kimi Niyazinin Moskvada Qnesinlər adına musiqi-pedaqoji texnikumunda oxuduğu dövrdə yazılıb (Niyazi professor M.F.Qnesinin sinfində kompozisiya üzrə dərs alırdı). 1930 –cu ildə yazılan «Pre-lüd» Skryabinsayağı üsluba malik olub, çox ifadəlidir.

Ümumiyyətlə Niyazinin sadalanan bütün əsərləri harmoniyaların təkrarolunmaz mələhəti, musiqi fakturasının dolğun orkestrləşdirilməsi ilə, melodikanın və köməkçi səslərin zənginliyi, gözlənilməz modulyasiyaları ilə, qeyri-adi dönüşləri və effektiv sonluğu ilə bizi valeh edir.

Onlar pianoçu texnikasının mürəkkəblik səviyyəsinə, əhval-ruhiyyəsinə və koloritinə görə müxtəlifdirlər. Bununla belə Niyazinin dəst-xətti hər zaman hiss edilir. Niyazi əsərlərində öz məftunedici üslub çalarları ilə daim parlayır.

Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində qorunub saxlanılan Niyazinin əlyazmalarının siyahısını təqdim edirik (əlavə 2).

SON

Yuxarıdakı fikirlərimizi yekunlaşdıraraq, demək lazımdır ki, bu tədqiqatın məqsədi Niyazinin «maddi» irsi haqqında ümumi məlumatı oxucuların nəzərinə çatdırmaqdan ibarətdir. Onu da qeyd edim ki, Niyazinin irsinin mərkəzləşdirildiyi haqqında məlumat bu irsin materiallarının, onların bir müəssisə, bir şəxs tərəfindən monopol mühafizəsinə işarə etmir. Biz bunun tərəfdarı deyilik, çünki mümkün olan fəlakətlərin, terror aktlarının və ya qayğısız mühafizəçilərin səhfi nəticəsində (tarix göstərir ki, bunlardan heç kəs sığorta oluna bilmir) indi bir neçə yerdə mühafizə olunan irsin bir hissəsi yox, bütövlüklə hamısı təhlükəyə məruz qala bilər.

Niyaziyə aid müxtəlif materialların kolleksiyasının müqayisəli təhlili göstərir ki, onların əsas sahibləri Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi və Salman Mümtaz adına Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət

Arxividir. Bundan başqa maestronun maddi irsinin mühafizəçilərindən Azərbaycan Tarixi Muzeyi, Mərkəzi Dövlət Səsyazıları Arxivi, Azərbaycan Dövlət film fondu, Dövlət Kino-foto sənədləri arxivi və mülkü şəxslər qeyd olunmalıdır. Niyazinin geniş və hərtərəfli maddi irsi gələcək tədqiqatlar üçün açıqdır. Onun kolleksiyasının mühafizəçilərinin hamısının məqsədi Azərbaycan xalqının, onun görkəmli nümayəndələrindən biri maestro Niyazinin həyatının həqiqi faktlarını qoruyub saxlamaqdan ibarətdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Tarixi Muzeyi – 80. Azərbaycan MEA-nın müxbir ünvü N.Vəlixanlının redaktorluğu ilə. Bakı, «Elm», 2001.
2. «Maestro Niyazi. Xatirələr, məqalələr, məktublar». H. Hacıbəyova, A.Hüseynov. Bakı, «İşıq», 1987.
3. Kərimov S.F. «İstedadlı sənətkar». Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, Bakı, 1972, s.11.
4. Bayramova A., Rzayeva G. «Fortepiano – 300». Məqalə. «Musiqi dünyası», № 3-4, 2000, s. 219.
5. Karaçiçeva L. «Niyazi». Bəstəkar və dirijorun yaradıcılığı haqqında очерк, Moskva, Mosqorsovna-xozun 17-ci mətbəəsi. 1959.

Əlavə 1

Niyazinin repertuarı

(* Ulduzla vala və maqnit lentinə yazılan əsərlər qeyd olunub)

Teatr repertuarı Azərbaycan musiqisi

1. V.Adıgözəlov. «Ölülər» operası.
2. Ə.Bədəlbəyli. «Qız qalası» baleti.
3. F. Əmirov. «Sevil» operası.
4. S. Hacıbəyov. «Gülşən» baleti.
5. Ü. Hacıbəyov. «Arşın mal alan» musiqili komediyası; «Əsli və Kərəm», «Koroglu» operaları.
6. Z. Hacıbəyov. «Aşıq Qərib» operası.*
7. Q. Qarayev. «İldırım yollarla», «Yeddi gözəl» baletləri.
8. Q. Qarayev və C. Hacıyev. «Vətən» operası.
9. M. Maqomayev. «Nərgiz» operası.
10. A. Məlikov. «Məhəbbət əfsanəsi» baleti.
11. Niyazi. «1920-ci ildə», «Xosrof və Şirin» operaları; «Çitra» baleti.

Xarici musiqi

1. J. Bize. «Karmen» operası.
2. P. Çaykovski. «Yevgeni Onegin», «Qaratoxmaq qadın» operaları; «Qu gölü», «Yatmış gözəl», «Şelkuncik» baletləri.
3. İ. Dzerjinski. «Nadejda Svetlova» operası.

4. S. Prokofyev. «Daş gül» baleti.
5. C. Puççini. «Bohema» operası.
6. A. Sayqun. «Koroğlu» operası.
7. B. Smetana. «Satılmış gəlin» operası.
8. C. Verdi. «Aida» operası.

Simfonik repertuar

Azərbaycan musiqisi

1. Ə. Abbasov. «Gələcək gün» simfonik poeması.
2. V. Adıgözəlov. 3 №-li Simfoniya; «Vətən» simfoniyası (III hissə);* «Böyük Oktyabra salam», «Bir bayraq altında» kantataları.
3. Ə. Bədəlbəyli. «Lenin» kantatası; «Qız qalası» baletindən süita.
4. G. Burşteyn. «Abşeron şəhəri».
6. C. Cahangirov. «Partiyaya oda», «Dostluq mahnısı»;* «Arazın o tayında» simfonik poeması; «Füzuli» kantatası; Təntənəli marş*.
7. A. Dadaşov. 2 №-li Simfoniya (final); «Sumqayıt» kantatası*.
8. M. Əhmədov. Simfoniya (II hissə)*.
9. S. Ələsgərov. «Vətən». Andante. Simfoniya III hissə*, 2 №-li simfoniya*.
10. N. Əlverdibəyov. Skertso; balet süitasi*.
11. A. Əlizadə. Kamera simfoniyası*; vokal-xoreoqrafik səhnə, «İyirmialtlar» kantatası*, «Bayramsayağı», «Kənd süitasi»*.
12. F. Əmirov. «Azərbaycan kapriçiosu»*, «Şur»* və «Kürd-Ovşarı»* simfonik muğamları; simli orkestr üçün «Nizami» simfoniyası; «Üzeyir Hacıbəyova ithaf»; «Nizaminin xatirəsinə» poeması; simfonik rəqslər; böyük simfonik orkestr üçün - «Nəsimi haqqında hekayət»; «Azərbaycan» simfonik süitasi.
13. S. Hacıbəyov. 1 №-li Simfoniya*, 2 № Simfoniya*; «Gülşən» baletindən süita*, «Karvan» simfonik lövhəsi*, «Təntənəli uvertüra», «Ukraynaya salam» uvertürası*.
14. Ü. Hacıbəyov. «Aşıgsayağı», Nizaminin 800-illiyinə həsr olunmuş kantata, «Koroğlu» operasının uvertürası, «Çənlibel» xoru, III akt*, «Koroğlu» operasından IV aktın finalı.
15. C. Hacıyev. 3 №-li Simfoniya*, 4 №-li Simfoniya (Leninin xatirəsinə), «Sülh uğrunda» simfonik poeması*.
16. R. Hacıyev. I Simfoniya*; Əlcəzair süitasi*; «And içirik» kantatası*, «Gənclik» simfoniyası*, «Rəqs şəkilləri», Səməd Vurğuna ithaf, «Kommunist haqqında poema», «Yallı» - xoreoqrafik lövhə.
17. Q. Qarayev. Alban rapsodiyası*; «Vyetnam» kinofilmindən süita, V hissə*; «Vyetnam» süitasi, «Leyli və Məcnun» simfonik poeması*; «Əsrin bayrağı», «Bizim partiya», «Ürək nəğməsi», «Dəniz neftçilərinin mahnısı», «Don Kixot» simfonik qravür-ləri; Təntənəli marş, «İldırım yollarla» baletindən I və II süitalar, «Zənci qızların rəqsi», «İldırım yollarla» baletindən Gitaralarla rəqs, «Yeddi gözəl» baletindən II süita, «Adajio», «Yeddi gözəl» baletindən «Adajio» və «Vals», xoreoqrafik səhnələr.
18. T. Quliyev. Lirik vals.
19. M. Maqomayev. Təntənəli marş, Uvertüra, «Nərgiz» operasından xor, final, III aktdan «İnnabi» rəqsi*.
20. İ. Məmmədov. Simfonik orkestr ilə fortepiano

üçün poema-tokkata.

21. A. Məlikov. 4 №-li Simfoniya; «Metamorfozlar» simfonik poeması*, «Məhəbbət əfsanəsi» baletindən I və II süitalar; III aktdan adajio*; «Vətən» vokal-simfonik poeması.

22. X. Mirzəzadə. 2 №-li Simfoniya (II hissə)*.

23. Niyazi. «Rast» simfonik mugamı; «Qaytağı»*, «Ləzgisayağı»* simfonik lövhəsi; «Rəhbər» kantatası; süita; Təntənəli marş; Konsert valsı*; «1920-ci ildə» operasından uvertüra; «Xosrof və Şirin» operasından I akt, II aktdan rəqs, süita; «Çitra» baletindən üç hissə (od rəqsi, Çitranın rəqsi, adajio); «Vals»*.

24. Niyazi və R. Hacıyev. «Kolxoz şəhəri» süitasi*.

25. A. Zeynallı. Dram tamaşalarına musiqi fraqmentləri.

26. O. Zülfüqarov. «Şənlən, mənim xalqım»; Təntənəli uvertüra.

Xarici musiqi

1. S. Aqabəyov. Dağıstan süitasi.
2. A. Balançivadze. «Dağların ürəyi» baletindən süita.
3. S. Balasanyan. «Leyli və Məcnun» baletindən üç rəqs.
4. Q. Berlioz. Roma karnavalı.
5. L. Bethoven. I Simfoniya*, II Simfoniya*, VIII Simfoniya*.
6. A. Borodin. «Knyaz İqor» operasından qıpçaq rəqsləri.
7. P. Çaykovski. «Manfred» simfoniyası*, IV Simfoniya*, V Simfoniya*, VI Simfoniya*; «İtalyan kapriçiosu»; «Romeo və Culyetta» uvertüra-fantaziyası, «Françeska da Rimini» fantaziyası; «Təntənəli uvertüra (1812)». «Şelkunçik» baletindən güllərin rəqsi, violonçel üçün rokoko mövzusunda variasiyalar*.
8. N. Daqirov. «Bayram uvertürası»; «Dağıstanın səadəti uğrunda mübarizlərə» simfonik poema.
9. A. Dvorjak. IV, V Simfoniya; «Qusit uvertürası».
10. C. Enesku. 1 №-li «Rumin rapsodiyası».
11. U. Erkin. 2 №-li Simfoniya.
12. İ. Əkbərov. Kalidasın «Şakuntala» pyesinə musiqidən üç fraqment.
13. M. Əşrəfi. 1 №-li Simfoniya (I hissə).
14. M. De Falya. İspan xalq süitasi.
15. Ş. Huno. «Valpurqa gecəsi» baletindən səhnələr.
16. E. Xaqaqortyan. IV Simfoniya.
17. A. Xaçaturyan. «Qayane» baletindən qılıncla rəqs və üç rəqs.
18. A. Xolminov. III Simfoniya, qarışıq xor və böyük simfonik orkestr üçün («Andrey Rublyov»).
19. T. Xrennikov. 3 №-li Simfoniya; «Qusar balladası» baletindən adajio.
20. D. Kabalevski. II Simfoniya.
21. M. Kəşləyev. Simli orkestr üçün konsert valsı; «Dağıstan» simfonik şəkilləri, simfonik poema.
22. R. Qliyer. «Təntənəli uvertüra» (Oktyabrın 20 illiyinə).
23. M. Qlinka. «Ruslan və Lyudmila» operasından uvertüra*; «İvan Susanin» operasından epiloq.
24. Qriq. İbsenin «Per-Günt» dramına musiqidən süita*.

25. N. Lisenko. «Taras Bulba» operasına uvertüra.
26. A. Lyadov. Şəkkiz rus xalq mahnısı.
27. V. Motsart. 4 №-li Simfoniya; «Fiqaronun toyu» operasına uvertüra.
28. T. Popov. Simli orkestr üçün simfoniyyetta; «Rojen» simfonik şəkil; «Uzaq uşaqlıq» süitasından üç miniatür; simli orkestr üçün «Uşaq simfoniyası».
29. M. Ravel. «Bolero».
30. S. Raxmaninov. «Simfonik rəqslər».
31. N. Rimski-Korsakov. «İspan kapriçiosu».
32. A. Sayqun. 3 №-li Simfoniya (I hissə); «Yunus Emrə» oratoriyası.
33. D. Şostakoviç. Təntənəli uvertüra.
34. A. Turenkov. Belarus süitasi.
35. R. Vaqner. «Nürnberg meysterzingerləri» və «Tangeyzer» operalarına uvertürələr.
36. S. Vasilenko. «Mirandolina» bəletindən üç rəqs.
37. İ. Vilenski. «Mənim Ukraynam».
38. X. Yurialo. «Üç serenada».

Konsert repertuarı Azərbaycan musiqisi

1. V. Adıgözəlov. Skripka ilə orkestr üçün konsert.
2. V. Adıgözəlov. Fortepiano ilə orkestr üçün 1 №-li konsert*.
3. F. Əmirov. İkili konsert*.
4. S. Ələsgərov. Violonçel və fortepiano ilə orkestr üçün ikili konsertin III hissəsi*.
5. R. Hacıyev. Skripka ilə orkestr üçün konsert*.
6. H. Həsənov. Fortepiano ilə orkestr üçün konsert.
7. H. Xanməmmədov. Tar ilə orkestr üçün konsertin finali.
8. İ. Məmmədov. Skripka ilə orkestr üçün simfonik variasiyalar*.
9. E. Nəzirova və F. Əmirov. Ərəb mövzularında fortepiano ilə orkestr üçün konsert*.
10. E. Nəzirova. Fortepiano ilə orkestr üçün 2 №-li konsert.
11. A. Rzayev. Skripka ilə orkestr üçün konsert*; alt ilə simfonik orkestr üçün poema

Xarici musiqi

1. N. Akses. Skripka ilə orkestr üçün konsert.
2. A. Babacanyan. Violonçel ilə orkestr üçün konsert.
3. İ.S. Bax. Skripka ilə orkestr üçün konsert; iki skripka ilə orkestr üçün ikili konsert.
4. L. Bethoven. Fortepiano ilə orkestr üçün 4 №-li konsert; skripka ilə orkestr üçün re major konserti*.
5. İ. Brams. Skripka ilə orkestr üçün konsert; fortepiano ilə orkestr üçün 2 №-li konsertin I və II hissələri*; fortepiano ilə orkestr üçün 1 №-li re minor konsertindən I və II hissələr*.
6. M. Brux. Skripka ilə sol minor orkestri üçün konsert.
7. P. Çaykovski. Skripka ilə orkestr üçün konsert; Fortepiano ilə orkestr üçün 1 №-li konsert; "Rokoko" mövzusuna variasiyalar.
8. A. Dvorjak. Violonçel ilə orkestr üçün konsert.
9. U. Erkin. Skripka ilə orkestr üçün konsert.
10. D. Gerşvin. Fortepiano ilə orkestr üçün

konsert.

11. İ. Haydn. Violonçel ilə orkestr üçün konsert (do major).
12. İ. Xandoşkin. Alt ilə orkestr üçün konsert*.
13. A. Xaçaturyan. Violonçel ilə orkestr üçün rapsodiya; skripka ilə orkestr üçün konsert; fortepiano ilə orkestr üçün konsert.
14. T. Xrennikov. Fortepiano ilə orkestr üçün 2 №-li konsert; skripka ilə orkestr üçün 2 №-li konsert; violonçel ilə orkestr üçün konsert.
15. D. Kabalevski. Violonçel ilə orkestr üçün konsert.
16. E. Qriq. Fortepiano ilə orkestr üçün konsert.
17. R. Qliyer. Səs ilə orkestr üçün konsert.
18. V. Motsart. Fortepiano ilə orkestr üçün 17 №-li* və 20 №-li* konsertlər; skripka ilə orkestr üçün konsert (sol major).
19. R. Laqizze. «Saçıda»*.
20. Parxomenko. Skripka ilə orkestr üçün konsert.
21. S. Prokofyev. Violonçel ilə orkestr üçün konsert-simfoniya.
22. M. Ravel. Üç hissədən ibarət sol major konserti*.
23. S. Raxmaninov. Fortepiano ilə orkestr üçün 4 №-li konsertin I və III hissələri*, fortepiano ilə orkestr üçün 3 №-li konsertin III hissəsi*; Paqanini mövzusuna rapsodiya*.
24. A. Sayqun. Fortepiano ilə orkestr üçün konsert.
25. K. Sen-Sans. Fortepiano ilə orkestr üçün 2 №-li konsertin I, II, III hissələri*.
26. F. Şopen. Fortepiano ilə orkestr üçün fa minor konserti*; fortepiano ilə orkestr üçün (mi minor) konserti, fortepiano ilə orkestr üçün 2 №-li konsert*.
27. D. Şostakoviç. Violonçel ilə orkestr üçün 2 №-li konsert; fortepiano ilə orkestr üçün fa major konserti*.
28. R. Şuman. Şostakoviçin orkestrləşdirilməsində fortepiano ilə orkestr üçün konsert, lya minor konsertindən II, III hissələr*.
29. P. Vladigerov. Skripka ilə orkestr üçün 2 №-li konsert.

Vokal-instrumental repertuar Azərbaycan musiqisi

1. A. Babayev. «Dostluq».
2. Ə. Bədəlbəyli. «Nizami» operasından Nizaminin ariyası.
3. P. Bülbüloğlu. «Azərbaycan».
4. C. Cahangirov. «Dostluq mahnısı» vokal simfonik süitdən lirik erməni mahnısı*; «Azad» operasından Yavərin ariyası.
5. S. Ələsgərov. «Bahadır və Sona» operasından Bahadının mahnısı.
6. F. Əmirov. «Ulduz», «Moskva haqqında mahnı»; «Sevil» operasından Sevilin ariyası, Balaşın mahnısı.
7. Ü. Hacıbəyov. «Arşın mal alan» musiqili komediyasından ariyalar*; «Koroğlu» operasından ariyalar (Koroğlunun ariyası*, Həsənxanın ariyası*); «Füzə» operasından Füzənin ariyası; «Vətən haqqında mahnı»*, «Sənsiz», «Sevgili canan».
8. R. Hacıyev. «İşıqlıdır yolunuz».
9. Ş. Kərimov. «Yaxşıdır», «Dövlətim varım».

10. Q. Qarayev və C. Hacıyev. «Vətən» operasından Aslanın ariozası və Mərdanın ariyası.
11. Q. Qarayev. «Mən Sizi sevmişəm».
12. R. Qasımova. «Partiya haqqında mahnı».
13. T. Quliyev. «Gözüm aydın», «Öyünmə»*, «Lenin ordenli Bakı», «Neftçi mahnısı», «Partiya haqqında mahnı», «Moskva haqqında mahnı», «Rəhbərə salam», «Sevinc», «Lenin ordenli Azərbaycan – bahar respublikası».
14. R. Qliyer. «Şahsənəm» operasından Qəribin ariyası*, Şahsənəmin ariyası.
15. M. Maqomayev. «Nərgiz» operasının III aktından Əlyarın ariyası*, yoxsulların xoru*; «Şah İsmayıl» operasından Aslan şahın ariyası*.
16. M. Maqomayev. «Bahar diyarı», «Mənim ömrüm, mənim Vətənim», «Yerə düşən ulduzların laylay», «Göy əbədlilik», «Şəhrizad», «Təntənəli mahnı».
17. M. Mirzəyev. «Qarşımızda yüz yol var»*.
18. R. Mustafayev. «Sultanıdır»*.
19. A. Neymətov. «Əsgərin andı».
20. Niyazi. «Arzu», «Döyüşdə», «Vətən haqqında xatirələr», «Birinci namizəd», «Vətən haqqında mahnı»*; «Xosrof və Şirin» operasından Şirinin ariyası*, Fərhadın mahnısı, Şapurun hekayəti*; «Ay gülüm», «Xumar oldum»*, «Qaragilə»*, «Çal oynat», «Ay bəri bax», «Küçələrə su səpmişəm», «Kəklik» Azərbaycan xalq mahnılarının, «Dar in bahar»* İran xalq mahnısının, «Şələbiyyə» ərəb xalq mahnısının, «Neçin» türk xalq mahnısının, «Azərbaycan – Monqolustan» mahnısının işləmələri.
21. A. Rzayeva. «Neftçi Qurban», «Oxuma gözəl».
22. S. Rüstəmov. «Cəbhəyə», «Sürəyya».
23. A. Zeynalli. «Ölkəm»*.

Xarici musiqi

1. Q. D. Annunsio. «Balaca buket»*.
2. Q. D. Ardello. «Neopolitanlı əsgər»*.
3. A. Babacanyan. «Çağır məni».
4. J. Bize. «Segedilya», «Xabanera»*; «Karmen» operasından Eskamilyonun kupletləri.
5. Biksio. «Ana».
6. J. Blankett. «Kornevil zəngi» operettasından Markizin ariyası
7. A. Borodin. «Knyaz İqor» operasından Knyaz İqorun ariyası.
8. C. Ciofri. «May axşamı»*.
9. P. Çaykovski. «Qaratoxmaq qadın» operasından Germanın ariyası. «Yevgeni Onegin» operasından Oneginin ariozası.
10. F. Çilea. «Arlezianka» operasından Federikonun ariyası.
11. L. Densa. «Yelləncəkdə»*.
12. R. Falvo. «Deyin qızlar»*.
13. M. Fradkin. «O oğlanın sağlığına»
14. D. Gerşvin. «Porgi və Bess» operasından laylay.
15. Ş. Huno. «Faust» operasından Mefistofelin kupletləri.
16. A. Xolminov. «Lenin haqqında mahnı».
17. E. Kannio. «Aşiq olmuş əsgər»*.
18. Kiosi. «Atom müharibəsinə. Yox!».
19. E. Kurtis. «Sən, ağlamayan»*, «Gecə

səsləri»*.

20. S. Qambardella. «Mamlita»*, «Dənizçi»*.
21. E. Qriq. «Səni sevirəm», «Yuxu»*.
22. R. Leonkavallo. «Təlxəklər» («Payatsı») operasına proloq*, «Zaza» operasından* Kasparın ariyası və romansı.
23. T. Makarova. «Yol qaçır».
24. P. Mayboroda. «Ruşniçok».
25. Meskolli. «Məhəbbət, bağışla məni».
26. V. Motsart. «Schirli fleyta» operasından Papagenin ariozası; «Don Juan» operasından Don Juanın ariyası* və Serenedası. «Fiqaronun toyu» operasından Fiqaronun ariyası*.
27. V. Muradeli. «Buxenvald harayı», «Partiya bizim sükançı».
28. A. Novikov. «Dünyanın demokratik gənclərinin himni», «Rusiya».
29. A. Ostrovski. «Zaman».
30. Z. Palişvili. «Daisi» operasından Maronun ariyası*.
31. A. Paxmutova. «Ümid».
32. T. Popov. «Lay-lay», «Yaz qabağı», «Sonet», «Mahnı oyadır», «Cənub küləyi», «Tənhalıq».
33. C. Puççini. «Bohema» operasından Miminin ariyası; «Çio-çio-san» operasından Madam Baterfləyin ariyası; «Toska» operasından Kavaradossinin və Toskanın ariyaları; «Turandot» operasından Kələfin ariyası.
34. S. Raxmaninov. «Aleko» operasından Alekonun kavatinası; «Oxuma gözəl»; «Təmiz tarlalar üstündə», «Ey, uxnem» rus xalq mahnıları, «Yalvarıram getmə»*.
35. C. Rossini. «Sevilya bərbəri» operasından Rozinanın ariyası, Fiqaronun kavatinası*.
36. K. Sen-Sans. «Samson və Dalila» operasından Dalilanın ariyası.
37. F. Şubert. «Ave Mariya».
38. R. Şuman. «Mən hirsələnmirəm».
39. A. Tigranyan. «Anuş» operasından Saronun və Mosinin ariyaları.
40. D. Toradze. «Qarışıq xor, qaboy və kontrabaslar üçün yeddi poema». Gürcü xalq havaları.
41. E. Tozelli. Sentimental serenada*.
42. S. Tulikov. «Biz sülh tərəfdarıyıq».
43. C. Verdi. «Otello» operasından Otellonun və Yaqonun monoloqları; «Riqoletto» operasından Riqolettonun ariyası.

Əlavə 2

Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində saxlanılan Niyazinin əlyazmaları

Orkestr üçün əsərlər:

1. «Şələbiyyə». Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. 1969. DK № 14747, 3 vərəq, 6 səhifə
2. «Neçin». Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. 1969, Bakı. DK № 14741, 5 vərəq, 10 səhifə
3. «Kəklik» mahnısı. Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. Bakı. 27.X.1940. DK № 14726, 4 vərəq, 7 səhifə
4. «Kəklik» mahnısı. Vokal partiyası (xor, solist)

ilə simfonik orkestri üçün partitura. 8.VII.1939. Fragment. DK № 14735/1. 1 vərəq, 1 səhifə.

5. «Kəndlilər». Partitura. Eyniadlı kinofilma musiqi fragmenti DK № 14722/74, 2 vərəq, 3 səhifə.

6. «Musavat marşı». «Kəndlilər» kinofilminə musiqi. Partitura. 27.IV.1939. DK № 14722/17, 4 vərəq, 3 səhifə.

7. «Qaytağı». Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. 26.IV.1976 DK № 14833/93, 17 vərəq, 28,5 səhifə.

8. «Ləzgisayağı». Nəfəsli alətlər orkestri üçün partitura. 8.VIII.1944 (natamam). DK № 14833/91, 4 vərəq, 3 səhifə.

9. «Ləzgisayağı». (Giriş və Muxtarbəyovun cigitləri). Simfonik orkestr üçün partitura №1. 2 vərəq, 4 səhifə. DK № 14730/1.

10. «Ləzgisayağı» №2-(Muxtarbəy - II ləzgisayağı) Cigitlər №3 III ləzgisayağı. 2 vərəq, 2 səhifə. DK № 14730/2.

11 «Parada musiqi» Simfonik və hərbi nəfəsli alətlər orkestri üçün partitura. DK № 14722/68, 43 vərəq, 71 səhifə.

12.«Kənd». Simfonik orkestr üçün partitura 16.XI.1939. Moskva DK № 14722/73, 12 vərəq, 24 səhifə.

13.«Döyüş», «Kəndlilər» kinofilminə musiqi. Simfonik orkestr üçün partitura. 07,09.XI.1939, Moskva. DK № 14722/76, 12 vərəq, 21 səhifə.

14. «Süleymanın aşiq mahnısı», «Süleymanın gedışı». Simfonik orkestr üçün partitura (natamam). DK № 14722/79, 6 vərəq, 9 səhifə.

15. «Azarçı», «Fətəlixanın əsgərlərinin rəqsi». Uvertüra. Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. DK № 14722/80, 6 vərəq, 6 səhifə.

16. «Kürdü». Simfonik orkestr üçün partitura. DK № 14731, 4 vərəq, 7 səhifə.

17. «Kürdü», «Şikəstə». Şərq orkestri üçün partitura. 12.I.1937, 13.I.1936. DK № 14730/3. 8 vərəq, 16 səhifə.

18. «Mahnı». Simli kvartet üçün partitura. 11.XI.1996 DK № 14742, 1 vərəq, 3 səhifə.

19. «Prelüd». Simfonik orkestr üçün partitura. DK № 14730/4. 2 vərəq, 3 səhifə.

20. «Türk marşı». Simfonik orkestr üçün partitura və tuba partiyası. Bakı, 1977. DK № 14751, 16 vərəq, 29 səhifə; 11 vərəq, 1 səhifə.

21. «Azərbaycan diviziyasının marşı». Nəfəsli alətlər orkestri üçün partitura. DK № 14730/5. 4 vərəq, 8 səhifə.

22. Simfonik orkestr üçün adsız əsər. Partitura. DK № 14730/6. 9 vərəq, 16 səhifə.

23. 1) «Vals», 2) «Mazurka», 3) «Həyəcan» №1. IV səhnəyə. Simfonik orkestr üçün partitura. DK № 14722/82, 2 vərəq, 4 səhifə.

24. Simfonik orkestr üçün musiqili əsərin I və II hissələri. Partitura (natamam). 03.08.1934. DK № 14735/2. 18 vərəq, 36 səhifə.

25. «Qartal Polad» tamaşasına musiqi. Partitura (sonu yoxdur). 19.11.1935. DK № 14735/3. 18 vərəq, 35 səhifə.

26. «Yürüş». Partitura. DK № 14730/7. 6 vərəq, 12 səhifə.

27. Fortepiano ilə orkestr üçün süita. Partitura (sonu yoxdur). DK № 14735/4. 30.08.1935. 6 vərəq, 12 səhifə.

28. Xalq artisti Bülbülün kitabxanasından olan «Stalinə» əsəri. Partitura. 02.02.1943. DK № 14730/8. 3 vərəq, 4 səhifə.

29. «Lak rəqsi». Partitura. 04.09.1957. DK № 14730/9. 2 vərəq, 4 səhifə.

30. 1 №-li «Rəqs» (sonu yoxdur). Partitura. DK № 14735/5. 4 vərəq, 7 səhifə.

31. «Əmək günləri». Partitura. DK № 14730/11. 2 vərəq, 4 səhifə.

32. «Yeni üföqlər» kinofilminə yazılmış uvertüra. DK № 14730/10. 2 vərəq, 3 səhifə.

33. «Mahnı belə yaranır» kinofilminə musiqinin fragmentləri. 1) «Mədənlərdə», 2) «Maratın ölümü». 22.10.1957. DK № 14735/6. 3 vərəq, 5 səhifə.

Vokal əsərlər

1. Fortepiano ilə xor üçün «Birinci namizəd» mahnısı. Natiqin sözlərinə. 27.05.1938. DK № 14725, 2 vərəq, 3 səhifə.

2. S.Rüstəmin sözlərinə səs ilə fortepiano üçün «Təbrizim» mahnısı. Təbriz, 1941 (natamam). DK № 14738, 1 vərəq, 2 səhifə.

3. «Xosrof və Şirin» operasından Şirinin ariyası. Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. Bakı, 1941. DK № 14739, 9 vərəq, 17 səhifə.

4. «Stalin kimi» aşiq mahnısı. Aşiq Zeynalın sözlərinə yazılıb. Fortepiano ilə səs üçün. DK № 14729, 1 vərəq, 2 səhifə.

5. İkisəsli uşaq xoru üçün «Vətənimiz» mahnısı. Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə. Səs ilə fortepiano üçün. 29.10.1953. DK № 14737, 2 vərəq, 4 səhifə.

6. «Rəhbər Stalinə mahnı». R.Rzanın sözlərinə. 27.11.1939. DK № 14733, 4 vərəq, 7 səhifə.

7. Variant (qələmlə).

8. «Stalin kimi» adlı mahnı. Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə. 20.11.1949 Səs ilə fortepiano üçün. DK № 14734, 2 vərəq, 4 səhifə.

Fortepiano üçün əsərlər, klavirlər

1. Fortepiano ilə orkestr üçün konsert. III. Klavir. 24.01.1944 İki fortepiano üçün köçürmə (natamam) +Solist partiyası. DK № 16072, 10 vərəq, 20 səhifə.

2. «Xosrof və Şirin» operasından «Şapur və Şirin» II akt. DK № 14722/64. 4 vərəq, 7 səhifə.

3. Klavir. 25 №-li əsər. Notların üzərində simfonik orkestrin alətləri qeyd olunub. DK № 14722/83, 2 vərəq, 3 səhifə.

4. «Uşaqların güllərlə rəqsi». Klavir. DK № 14722/84, 1 vərəq, 2 səhifə.

5. Fortepiano üçün «Prelüdiya» do major. 27.05.1950. DK № 14736, 2 vərəq, 3 səhifə.

6. Fortepiano üçün «Prelüd». 20.12.1930. (Tağızadənin imzası ilə). DK № 14724, 1 vərəq, 1 səhifə.

7. «Şapurun nağılı». Klavir. DK № 14743 3 vərəq, 6 səhifə.

8. «Rəqs». X. Kariyə həsr olunmuş fortepiano

üçün pyes. (imza ilə) 28/iv-1934. DK № 14730/12. 2 vərəq, 2 səhifə.

9. Fortepiano və solo alət üçün «Rəng» əsəri (natamam). DK № 14735/7. 2 vərəq, 4 səhifə.

10. Fortepiano üçün «Şutoçka» («Zarafat»). 13./I-1929. (qaralama). DK № 14730/13. 4 vərəq, 6,5 səhifə.

11. Fortepiano ilə orkestr üçün rəqs. 26./I-1942. 2 fortepiano üçün köçürmə (natamam). DK № 14735/8. 2 vərəq, 4 səhifə.

12. «Almaz» kinofilminə musiqi. Klavir. DK № 14730/14. 2 vərəq, 3,7 səhifə.

Xalq mahnı və rəqslərinin, Muğamların not yazıları və işləmələri

1. «Şur» və «Rast» muğamlarının not yazısı. Azərbaycan SSR xalq artisti C.Qaryağdının mahnıları. İyun-may, 1935. Bakı (dağınıq vərəqlər). DK № 14751, 11 vərəq, 18 səhifə.

2. Talış xalq mahnıları. Lənkəran, Astara. 1934. DK № 14730/15. 3 vərəq, 3,5 səhifə.

3. «Uzun dərə» Azərbaycan xalq rəqsi. Partitura. Böyük Simfonik orkestr üçün orkestrləşdirmə. Bakı, 1953 (natamam). DK № 14722/75, 2 vərəq, 4 səhifə.

4. Talış xalq mahnılarının not yazısı. Lənkəran. DK № 14752, 4 vərəq, 5 səhifə.

5. «Çobani» talış xalq mahnısının not yazısının fragmenti. DK № 14735/9. 1 vərəq 3,5 not səhifəsi.

6. «Vəfa nə başəd» İran xalq mahnısının fortepiano üçün işlənməsi. DK № 14730/16. 1 vərəq, 2 səhifə.

7. «Azarçı» əsərinin qaralamaları. DK № 14730/17. 2 vərəq, 3 səhifə.

8. Xalq musiqisinin yazısı (dağınıq). DK № 14757, 12 vərəq

9. Niyazinin Simfonik orkestr üçün «Yar gələcək» xalq mahnısının işlənməsi. Partitura. DK № 14730/18. 4 vərəq, 3 səhifə.

10. «Segah» simfonik muğamının fragmenti. Simfonik orkestr üçün partitura. 1970. DK № 14735/10. 2 vərəq, 3 səhifə.

11. «Kəsmə şikəstə» (fragment). Simfonik orkestr üçün partitura. 1950. DK № 14735/11. 2 vərəq, 3 səhifə.

Natamam əsərlər, fragmentlər, partiyaların orkestrləşdirilməsi

1. «Zərbi - muğam», «Kəsmə şikəstə». Simfonik orkestr üçün partitura. (fragment). 1950. DK № 14735/12. 2 vərəq, 3 səhifə.

2. Simfonik orkestr üçün əsərlərdən fragmentlər. Partitura. 07.05.1939. DK № 14749, 2 vərəq, 3 səhifə.

3. Ayrıca orkestrləşdirilmiş partiyalar: DK № 14735/13. 1 vərəq, 0,5 səhifə. №012. I Clarinetto, fragment. 28/9-1934 «Bahar». «Türk qızı» kinofilmindən musiqi. №4,2

«Ləzgisayağı» №3.

«Vətən haqqında mahnı», «Ay gülüm, nanay»

«Nizami» operasından «Ləzgisayağı»

«Araz» rəqsi (18/I-1936).

«Lay-lay». Skripka partiyası.

Şirinin ariyası.

4. C.Cabbarlının «1905-ci ildə» pyesinə musiqi. Orkestrin alətlərinin ayrıca partiyaları. 1930. DK № 14722/69. 31 vərəq, 55 səhifə.

5. «Maqomanın kəməri».- Dava. Kinofilmə musiqi (fragment). 19/II-1957. Partitura. DK № 14727, 2 vərəq, 4 səhifə.

6. «Yeni üfüqlər» kinofilminə yazılan «Səfər» musiqisinin fragmenti. 7/4-1940. Partitura. DK № 14728, 2 vərəq, 4 səhifə.

7. «Rast» simfonik muğamının fragmenti. Giriş. Klavir. DK № 14735/14. 1 vərəq, 1 səhifə.

8. «Alleqro con brio». Simfonik orkestr üçün natamam partitura. DK № 14735/15. 8 vərəq, 15 səhifə.

9. Səs ilə fortepiano və orkestr üçün musiqi əsərinin fragmenti. Klavir. DK № 14735/16. 2 vərəq, 2,5 səhifə.

10. «Rast» simfonik muğamının fragmenti. Q.Pirimovun, H.Məmmədovun və S.Şuşinskinin üçlüyünün ifasından yazılıb. Klavir. DK № 14735/17. 1 vərəq 1 səhifə.

11. «Stalin haqqında mahnı». Simfonik orkestr üçün partituranın fragmenti. DK № 14735/18. 1 vərəq, 1 səhifə.

12. S.Rüstəmin sözlərinə «Təbrizim» mahnısı. Simfonik orkestr üçün partitura (natamam) XI/1941. DK № 14735/19. 8 vərəq 7,5 səhifə.

13. Marşın fragmenti. Simfonik orkestr üçün partitura. (natamam). DK № 14735/20. 2 vərəq, 2 səhifə.

14. «Neft». Simfonik orkestr üçün partitura. (natamam). DK № 14735/21. 1 vərəq, 2 səhifə.

15. «Rəqs». Simfonik orkestr üçün partitura. (natamam). DK № 14735/22. 2 vərəq, 4 səhifə

15. «Yallı» rəqsi. Simli kvartet üçün partitura. (natamam). DK № 14735/23. 03.01.1936. 1 vərəq, 2 səhifə.

17. «Toy yürüşü». «Kəndlilər» kinofilminə musiqi. Simfonik orkestr üçün partitura. (natamam) 21.X.1939. DK № 14735/24. 2 vərəq, 4 səhifə.

18. «Mansur» uşaq bədii səsli kinofilminə yazılan musiqinin fragmenti. Simfonik orkestr üçün partitura. DK № 14735/25. 4 vərəq, 5 səhifə.

19. «Dan vaxtı» (əvvəli). Simfonik orkestr üçün partituranın fragmenti. DK № 14735/26. 1 vərəq, 2 səhifə.

20. Simfonik orkestr üçün partituranın fragmenti. DK № 14735/27. Əlavə. 1 vərəq, 1 səhifə.

21. «Araz». Violino. I partiya. DK № 14735/28. 1 vərəq, 1 səhifə.

22. Orkestrləşdirilmiş partituraların fragmenti (dağınıq vərəqlər). DK № 14735/29. 7 vərəq, 9 səhifə:

1) Giriş və rəqs

2) «Stalin haqqında mahnı» (Violino. I partiya)

3) "Aman nənə" xalq mahnısının yazısı. 1 sətir

4) partituranın fraqmenti

5) partituranın fraqmenti

6) "Almaz Ulkər üçün" (kinofilmə və ya pyesə musiqi)

23. "Stalin haqqında mahnı". Nəfəsli alətlər orkestri üçün partituranın fraqmenti. DK № 14735/30.

1) "Stalinə". Simfonik orkestr üçün partituranın fraqmenti

2) "Stalin haqqında mahnı". Partitura

3) "Stalin haqqında mahnı", fraqment. Klavir. 15/III-1937. 4 vərəq, 6 səhifə.

24. Simfonik orkestr üçün əsərin I və II hissələri. Partitura (natamam). 3/8-1934. DK № 14735/31. 18 vərəq, 36 səhifə.

25. «Xosrof və Şirin» operasının fraqmenti. Partitura. DK № 14735/32. 18 vərəq, 35 səhifə.

Musiqi əsərləri köçürücünün yazısı ilə (Niyazinin qeydləri ilə)

1. «Xosrof və Şirin» operasının II aktı. 2/3-1942. DK № 14730/19. 20 vərəq, 40 səhifə; 1) Şapur və Şirin; 2) qızların xoru, Fərhad.

2. «Xosrof və Şirin» operasının III aktına əlavələr. 2 səhnənin III aktına əlavələr (Xosrof). DK № 14730/20.

3. «Prelüdlər». Simfonik orkestr üçün partitura (natamam). DK № 14735/33. 2,5 vərəq, 3,5 səhifə.

4. «Xosrof və Şirin» operasından hissələr. Klavir. DK № 14735/34.

1) qızların xoru; 2) I akt. Xosrofun mahnısı, xor, Şapurun hekayəti, Şirvanşahın ariyası. (natamam) 30 vərəq, 60 səhifə.

5. Simfonik orkestr üçün partitura (natamam). 8/XII-1937. DK № 14735/35. 1 vərəq, 1 səhifə.

6. Səs ilə orkestr üçün əsərin fraqmenti. Partitura (natamam). DK № 14735/36. 11 vərəq, 22 səhifə.

7. «Fətəlixan» (Qubalı) kinofilminə musiqi:

1) Fətəlixanın əsgərlərinin rəqsinin fraqmenti; 2) uvertürə № 1; 3) № 2 «Səlyan yolunda» (Qaçqınlar); 4) «Atlı qoşun döyüşdə»; 5) Dağlarda yol; 6) Həmzə Dərbənddə. Simfonik orkestr üçün partitura. DK № 14722/81. 1 vərəq, 2 səhifə.

8. Səs ilə fortepiano üçün «Birinci namizəd» mahnısı. Natiqin sözlərinə. 27/V-1938. DK № 14725. 2 vərəq, 3 səhifə.

9. «Zaqatala süitəsi». Böyük Simfonik orkestr üçün partitura. 7/XII-1933, «Ban» (köçürücü Davidovdur, qırmızı cildə). DK № 14740. 53 vərəq, 106 səhifə.

Digər müəlliflərin əsərlərinin orkestrləşdirilməsi

1. Ü. Hacıbəyov. «Sənsiz». Partitura. Böyük simfonik orkestr üçün orkestrləşdirmə. Bakı, 1953.

DK № 14746/b. 6,5 vərəq, 13 səhifə.

2. Ü. Hacıbəyov. «Sevgili canan». Partitura. Simfonik orkestr üçün orkestrləşdirmə. Bakı, 1953. DK № 14745. 4 vərəq, 7 səhifə.

3. T. Hacıyev «Abşeron mahnısı». Nəbi Xəzrinin sözlərinə. Simfonik orkestr üçün partitura. 14/IX-1969. Niyazinin orkestrləşdirməsi. DK № 14750. 3 vərəq, 6 səhifə.

4. T. Quliyev. «Azərbaycan» mahnısı. Simfonik orkestr üçün partitura Niyazinin orkestrləşdirməsi. DK № 14777. 4 vərəq, 8 vərəq.

5. Aleksandrov «SSRİ-nin Dövlət himni». Partitura. Böyük Simfonik orkestr üçün orkestrləşdirməsi. 10/I-1943. DK № 14746a. 2 vərəq, 4 səhifə

1) simfonik orkestr üçün variant. Partitura. 7 vərəq, 12 səhifə

2) simfonik orkestr üçün variant. Partitura. 5 vərəq, 9 səhifə

3) nəfəsli alətlər orkestri üçün variant. Partitura. 7 vərəq, 12 səhifə.

6. E. Mahmudov «Ayrılma məndən» mahnısı. Simfonik orkestr üçün partitura. 1969. DK № 14748. 3 vərəq, 4,5 səhifə.

7. Ü. Hacıbəyov. Musiqili komediyalardan hissələr: «Arşın mal alan». Niyazinin orkestrləşdirməsi və yeni redaksiyası. 10/I-1974. DK № 14833/91 a,b,v,q,d,e,j. 14 vərəq, 23 səhifə.

1) Gülçöhrənin ariyası. Partitura.

2) Əsgərin ariyası. Səs ilə fortepiano üçün.

3) Cahan xalanın kupletləri. Səs ilə fortepiano üçün №2.

4) Süleymanın kupletləri. Səs ilə fortepiano üçün №3.

5) Əsgərin «Arşın malçı» mahnısı. Səs ilə fortepiano üçün.

6) «Tellinin mahnısı». Partitura.

7) Əsgərin ariyası. Partitura.

8. Ç. Hacıbəyovun «Kolxoz çölləri» süitəsi 23.24/I-1934, I, II, II, IV. «Şalax» – Azərbaycan xalq rəqslərinin fraqmenti. DK № 14735/37. 1 vərəq, 1,5 səhifə.

9. Ü. Hacıbəyovun «Şur» 2-ci fantaziyası. Niyazinin simfonik orkestr üçün orkestrləşdirməsi. 29/III-1934. DK № 14730/21. 1 vərəq, 1 səhifə.

10. D. Şostakoviç «Romans». Niyazinin Simfonik orkestr üçün orkestrləşdirməsi. (sonu yoxdur). 9/III-1944. DK № 14735/38. 2 vərəq, 4 səhifə.

11. Ü. Hacıbəyov «Azərbaycan SSR Dövlət himni». S. Vurgunun, S. Rüstəmin, H. Hüseynzadənin sözlərinə. Simfonik orkestr üçün partitura. Niyazinin orkestrləşdirməsi və yeni redaksiyası. DK № 14730/22. 17/IV/1978. 7 vərəq, 9 səhifə.

12. D. Popper. «Cəhrə». Böyük Simfonik orkestr üçün Niyazinin orkestrləşdirməsi. Partitura. (sonu yoxdur). DK № 14735/39. 4 vərəq, 7 səhifə.

13. N. A. Rimski-Korsakov. Şərq romansı. Partitura. Böyük Simfonik orkestr üçün Niyazinin orkestrləşdirməsi. (natamam). DK № 14735/40. 1 vərəq, 1 səhifə.

YUBİLEYLƏ ƏLAQƏDAR TƏDBİRLƏR

Rza BAYRAMOV

Bu ilin avqustun 16-da Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyi maestro Niyazinin 90 illik yubileyinə həsr olunmuş elmi konfrans keçirdi. Niyazinin mənzil muzeyində keçirilən konfransı giriş sözü ilə Mədəniyyət Nazirinin müavini Sevda xanım Məmmədəliyeva açaraq Niyazinin həyat yolu və yaradıcılığından söhbət açdı. Onu Azərbaycan musiqisinə ümumdünya şöhrəti qazandıran şəxsiyyət kimi səciyyələndirdi.

Sonra Bakı Musiqi Akademiyasının prorektoru, professor Gülnaz Abdullazadə, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyinin direktoru Alla Bayramova, Azərbaycan Tarixi muzeyinin direktoru, Milli EA-nın müxbir üzvü Nailə Vəlixanlı, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru İmruz Əfəndiyeva, S.Mümtaz adına Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinin direktoru Maarif Teymurov, BMA-nın dosenti Fəttah Xalıqzadə və başqaları Niyazinin yaradıcılığına, onun irsinin qorunması və öyrənilməsinə həsr olunmuş məruzələrlə çıxış etdilər.

Azərbaycan Tarixi muzeyinin direktoru N.Vəlixanlı Niyazinin 90 illiyi münasibəti ilə yenicə nəşr olunmuş Kataloqu konfrans iştirakçılarına təqdim etdi. Kataloqda Azərbaycan Tarixi muzeyində saxlanılan 273 ədəd Niyaziyə aid eksponatların siyahısı verilmişdir.

Konfransda maestronun erkən yaşlarında yazdığı və muzey fondunda saxlanılan əsərləri («Skertso», «Prelüd», «Andantino», «Rəqs», «Zarafat») ilk dəfə olaraq iştirakçılar üçün səsləndirildi. Əsərləri BMA-nın dosenti Ü.Hacıbəyova və muzeyin aparıcı elmi işçisi A.Fyodorova ifa etdilər.

Konfransın məruzələrinin tezisləri Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyi və Bakı Musiqi Akademiyası tərəfindən yaxın günlərdə nəşr olunacaqdır.

Konfransın davamı kimi avqustun 20-də Niyazinin mənzil-muzeyində maestronun 90 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbir keçirildi.

Tədbiri Mədəniyyət Nazirinin müavini Sevda xanım Məmmədəliyeva açaraq hörmətli

prezidentimiz Heydər Əliyevin Niyazinin 90 illik yubileyi haqqında sərəncamını yüksək qiymətləndirdi və prezidentimizin mədəniyyətimizə göstərdiyi.

Tədbirdə uzun illər maestro ilə başqaları çiyin-çiyinə işləmiş, fleyta çalan, professor Ə.İsgəndərov respublikamızın xalq artistləri Ə.Dilbazi, F.Bədəlbəyli, X.Qasımova və başqaları maestro ilə bağlı xatirələrindən söhbət açdılar. F.Bədəlbəylinin müşayiəti ilə X.Qasımova T.Quliyevin «Qızıl üzük» mahnısını və Niyazinin



«Arzu» romansını ifa etdi.

Tədbirdə muzey fondunda saxlanılan Niyazinin nadir əsərləri (ifaçılar Ü.Hacıbəyova, A.Fyodorova) bir daha səsləndi.

Bunlardan əlavə, ilk dəfə olaraq Ü.Hacıbəyova tərəfindən ifa olunan Rauf Hacıyevin Niyazinin həyat yoldaşı Həcər xanıma həsr etdiyi «Həcərə» əsəri, F.Bədəlbəylinin 18 yaşında yazdığı və Niyaziyə bağışladığı musiqi əsəri iştirakçılar tərəfindən rəğbətlə qarşılandı və gözlənilməz bir töhvə oldu. Qeyd etmək lazımdır ki, hər iki əsər Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyinin fondlarından tapılmış və ilk dəfə səslənmişdir.

Tədbir maestronun yemək otağında Niyazi haqqında xatirələrlə çay masası arxasında davam etdirildi.

✎

Musiqişünaslığın aktual problemləri

ТОПИКА И СТИЛИСТИКА КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Лариса КИРИЛЛИНА

Пафос: судьба – смерть – загробный мир

*Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...*
А.С.Пушкин, "Моцарт и Сальери"¹

Я всегда помню о Боге, я сознаю его всемогущество, я страшусь его гнева; но я сознаю также его любовь, его сострадание и милосердие по отношению к его творениям; он никогда не покидает своих слуг.

В.А.Моцарт – отцу, 24 октября 1777²

Для того, чтобы музыка, как того желали ее творцы и почитатели в классическую эпоху, не только ласкала слух, но и "говорила душе", она должна была овладеть искусством выражения самых высоких и трагических истин. Даже "галантному стилю" вовсе не возбранялось иногда намекать на существование высших сил и роковых страстей, безжалостно подчиняющих себе человека. Однако в подобных случаях в музыке все же господствовал, если придерживаться категорий того времени, *этос*, а не *пафос*. Пафос считался, что отнюдь не всякое произведение и не всякий автор могли притязать на его воплощение. В отличие от музыки XIX и XX веков, когда "патетическое" обычно воспринималось как синоним чего-то бурно-драматического, страстного, обостренно экспрессивного (Патетическое трио Глинки; Шестая, "Патетическая" симфония Чайковского; "Патетическая оратория" Свиридова), в XVIII веке характер патетического оценивался несколько иначе; он был в первую очередь связан с философско-эстетическими категориями "великого" и "возвышенного", а непосредственно в музыке – с поэтикой церковного и театрального стиля.

Зульцер:

"В произведении искусства есть пафос, если оно изображает предметы, наполняющие душу мрачными страстями /.../. Однако похоже, что иногда это понятие распространяют также вообще на те страсти, которые из-за своей великости и серьезности захватывают душу, вызывая некий трепет, ибо при этом мы всегда испытываем нечто вроде страха. /.../ Греки, между прочим, противопоставляли Пафос Этосу (нравственному началу). /.../ Следовательно, пафос заключается, собственно, в величии чувства и его не может быть ни при просто приятном, ни вообще умеренном содержании. /.../.

В музыке он господствует преимущественно в церковных произведениях и в трагической опере, которая, впрочем, редко до него поднимается. В "Ифигении" [К.Г.] Грауна чрезвычайно патетичен хор, предшествующий смерти [героини], и считается, что в "Альцесте" кавалера Глюка тоже много пафоса³. /.../

Похоже, что пафос – это пища великих душ. Художники, наделенные приятным, радостным, мягким и нежным характером или те, у кого преобладает цветистая фантазия и живое остроумие, очень редко способны возвыситься до него. Не особенно жалуют его и любители искусства, обладающие подобными характерами или дарованиями. Потому он также ценится во Франции меньше, нежели в Англии и в Германии. При другом содержании художник может выказать свое остроумие, свой вкус и чувствительно-нежное сердце, но здесь нам является сила его души и величие его чувствований. (Sulzer III, 661–662).

Руссо:

"Патетическое – род драматической и театральной музыки, который стремится изображать и возбуждать великие страсти, преимущественно скорбь-

ные и печальные. Вся выразительность французской музыки в патетическом роде заключается в звуках протяжных, напряженных, пронзительных, и в той замедленности движения, которая уничтожает всякое ощущение такта. Поэтому французам кажется, что всё медленное патетично и что всё патетическое должно быть медленным. У них одни и те же мелодии могут быть веселыми и шутливыми либо нежными и патетичными в зависимости от того, поются они оживленно или протяжно. /.../ У итальянской же музыки нет подобного преимущества: всякая песня, всякая мелодия имеет свой собственный характер, которого ее невозможно лишить. Патетическое в ее выразительности и в мелодии со всей силой ощущается в такте даже при самом быстром движении. Французские мелодии меняют свой характер в зависимости от ускорения или замедления темпа; всякая же итальянская мелодия имеет определенный темп, который нельзя изменить, не исказив мелодии. Преобразованная таким способом мелодия не изменяет, а вообще утрачивает свой характер, это уже не музыка, а ничто.

Если характер патетического не заключается только в темпе, то равно нельзя сказать, что он заключается в жанре, или в ладе, или в гармонии. Ведь существуют же патетические пьесы во всех трех жанрах [церковном, театральном и камерном, — Л.К.], в обоих ладах [мажорном и минорном — Л.К.] и во всех воображимых гармониях. Истинное патетическое состоит в страстной выразительности, которая не определяется точными правилами, но создается гением и ощущается сердцем, и искусство никоим образом не может предписать ему свой закон" (Rousseau 1768, 372–373) ⁴.

И.Ф.Агрикола:

"Патетическим, согласно всеобщему разумению, называется всё, что преисполнено сильных страстей. Следовательно, и быстро, и даже яростную арию можно в определенном роде назвать патетической. Но обычай, особенно в Италии, заставляет применять название патетических к ариям медленным, выражающим преимущественно нежные или печальные, либо чрезвычайно возвышенные и серьезные чувства. Большей частью их характер обозначается для исполнителя при помощи таких слов, как *adagio*, *largo*, *lento*, *mesto*, *grave* и т.п." (Tosi – Agricola 1757/1994, 183).

Так что же такое "патетическое" в его музыкальном выражении у классиков и их современников? Синоним ли это выразительного вообще, мрачно-торжественного, бурно-страстного или, наоборот, молитвенно-возвышенного? Совершенно единой точки зрения по этому поводу не существовало, и мы позволим себе несколько искусственно разделить различные виды "патетического" по их принадлежности к тому или иному более конкретному стилю и топосу.

1. "Патетическое" в церковном стиле – синоним "божественного", "возвышенного", "благоговей-

ного". Это попытка выразить земными звуками неземную гармонию и создать молитвенное настроение, заставляющее забыть о всем суетном. В этом смысле "патетическое" – явный антоним страстно-драматического. Страсть здесь принимает обличие вдохновенного созерцания, при котором исчезает всё земное и внутреннему взору человека открываются высшие истины. Тем не менее его музыкальное воплощение может быть довольно разнообразным. Это воспроизведение или стилизация хорального аккордового пения (либо органного звучания), определенных полифонических жанров и форм (фуг в строгом "старинном" стиле; хоральной обработки; медленных разделов трио-сонаты; антифонных диалогических форм).

"Патетическая" музыка такого рода встречается и в операх, и в инструментальных произведениях венских классиков и их современников. Как правило, эти произведения или их части прямо либо косвенно связаны с идеей музыкального выражения божественного начала, открывающего свою волю человеку, или с молитвенным обращением к божеству (оракул в "Альцесте" Глюка и в финале моцартовского "Идоменей"; загробный голос в сцене на кладбище во II акте "Дон Жуана" – воспроизведение бесстрастной речитации под звуки органа; дуэт латников во II акте "Волшебной флейты" Моцарта – полифоническая обработка настоящего протестантского хора; *Adagio* в квартете Бетховена ор.132 – "Благодарственная песня выздоравливающего божеству" – стилизация ренессансного мотета в манере Палестрины).

В операх Глюка таких эпизодов особенно много, однако, поскольку для французской оперы вообще были характерны сцены религиозных процессий и церемоний, а также нисхождения героев в загробное царство, то предшественниками Глюка здесь были и Люлли ("Альцеста", "Атис") и Рамо ("Ипполит и Арисия", "Кастор и Поллукс"), и другие композиторы.

Патетическое в смысле "возвышенное" могло иметь и просветленный характер, передающий ощущение неземного блаженства, божественного спокойствия и тихого, но внутренне страстного восторга, граничащего с религиозным экстазом. Такие образы были, например, типичны для духовной музыки И.С.Баха. Именно в подобном ключе следует, вероятно, трактовать образный строй *Largo appassionato* в сонате Бетховена ор.2 № 2. Главная тема *Largo* содержит аллюзии на церковный стиль благодаря своей хоральности и фактуре то ли трио-сонаты с *pizzicato* в басу, то ли органной обработки с "шагающим" педальным голосом. Однако в последнем эпизоде *Largo* благостность темы рушится, обнаруживая властно-роковое начало, чреватое для смертного трагическими потрясениями (проведение темы в d-moll на *ff*).

Вообще у Бетховена подобных образов в медленной музыке, вероятно, больше, нежели у других классиков. Обычно их характеризуют как "бетховенскую философскую лирику". Но ведь философия, собственно, и призвана рассуждать о самых важ-

ных проблемах бытия и небытия. И поэтому в музыкальном выражении философского начала у Бетховена столь часто присутствуют приемы из сферы "патетического" в его церковном преломлении. Вспомним, например, Adagio "Патетической сонаты" – главная тема напоминает хоральную обработку с *cantus firmus* на одном мануале, с фигурированным сопровождением на другом мануале и с педальным басом. Довольно близко по духу и стилю начало Adagio *espressivo* из скрипичной сонаты op.96; тема вариаций из сонаты op.57 и начало Adagio Пятого концерта для фортепиано стилизованы под аккордовое хоральное пение (в концерте – "хор" струнных). Как хоровая обработка протестантского хора звучит начальная тема Adagio *con molto sentimento d'affetto* из виолончельной сонаты op.102 № 2. Отпечаток церковного стиля имеет и главная тема Adagio из Девятой симфонии с ее хоральной фактурой и антифонными репликами "органа" и "хора" – звучностей соответственно духовых и струнных. Наконец, в финале Девятой симфонии тема молитвенного эпизода – "Обнимитесь, миллионы" – написана почти в характере архаической монодии и также с элементами респонсорного пения⁵.

2. *Патетическое как "страстное"* – топос, также связанный с церковным стилем, но очень рано проникший в оперу и в инструментальную музыку (прежде всего, в ту, что непосредственно звучала в церкви). В этом смысле "пафос" имеет дело не с человеческими страстями, которые бывают и результатом нравственного заблуждения, а со Страстями Господними и их восприятием сердцами верующих. Поэтому топос страдания и скорби окрашен здесь тоном чистоты и праведности. Однако, поскольку те же самые гармонические, мелодические, ритмические и прочие средства изначально применялись и в опере для характеристики страдающих героев, то данная модификация "патетического" с трудом поддается точному определению. Стоит композитору хоть немного превысить долю необходимой чувствительности, и он переходит к топосу меланхолии, более человеческому, но менее возвышенному, чем собственно пафос. Потому, вероятно, музыканты той эпохи и писали о том, что подняться до пафоса удастся не каждому, и отнюдь не всякая медленная или страдальческая музыка непременно патетична. Она бывает, добавим мы, и просто выразительной. Когда же страдание сопряжено с драматизмом и событийностью, пафос приобретает театральный характер, сближаясь с такими прототипами, как диалог, монолог, и т.д. – но в то же время эти черты нередко встречаются и в церковной музыке XVIII века, особенно в жанрах *passion*, страстной оратории (*sepolcro*) и реквиема.

Тем не менее попытаемся обобщить некоторые свойства "патетической" музыки такого рода. Если она написана в мажоре, то темп ее обычно медленный, тональности – либо темноватые бемольные (*Es-dur*, *As-dur*), либо свойственные экстатическим аффектам диезные (*E-dur*, *H-dur*, *Fis-dur*). Диатоника

нередко пронизана хроматикой; в любом случае присутствуют секундовые интонации "вздоха"; мажор главной темы зачастую сменяется минором или неустойчивыми гармоническими последованиями в эпизодах или в разработках. Форма, как правило, содержит красноречивые отступления от нормы, заставляющие догадаться, что происходит нечто необычное. Таково, например, Adagio симфонии Моцарта № 39 (*Es-dur*), написанное в сложной двойной трехчастной форме, где несколько маршеобразной главной теме противостоят страдальчески-смятенные эпизоды с резко диссонантными гармониями и далекими модуляциями. Если музыка оперная или оркестровая, в инструментовке нередко присутствуют специфические духовые инструменты – "органный" хор деревянных духовых с валторнами или "загробные" тромбоны (Глюк, ария Альцесты в I действии *Es-dur*, "Божества Стикса").

При миноре арсенал выразительных средств также весьма богат. Здесь можно выделить всем известные приемы: "трагические" ораторские унисоны; аккордовость; ритм траурного марша, сарабанды или пассакалии; хроматические ходы (в том числе в басу); неустойчивые гармонии, органые пункты, и т.д. Данное описание, возможно, сразу вызовет в памяти начало увертюры к "Дон Жуану" Моцарта, связанное с образом Командора как воплощения идей Судьбы и Возмездия. Однако для музыки классической эпохи этот комплекс средств был весьма типичен, о чем свидетельствует, например, написанная чуть ранее увертюра к опере Сальери "Данаиды" (1784), которая, к тому же, предвосхищает и моцартовский резкий контраст "того" и "этого" мира, минорного вступления и мажорной экспозиции. А поскольку Сальери откровенно ориентировался на Глюка ("Данаиды", по инициативе самого Глюка, были объявлены на парижской премьере его собственным сочинением, и лишь после успеха оперы инкогнито Сальери было раскрыто), то выстраивается непосредственная линия преемственности *d-moll'*ных увертюр от "Альцесты" через "Данаид" к "Дон Жуану".

Пример 1.

А.Сальери. "Данаиды", увертюра



В церковной музыке подобные выразительные средства использовались там, где речь шла о смерти, страхе перед Судным днем, о страстях Господних и т.д. Однако они же могли и не иметь сакрального смысла, превращаясь со временем в стилизованные клише или символы, обозначавшие топос

патетического как таковой – особенно если основывались на стилистике французской увертюры.

3. *Патетическое как театральное и торжественно-церемониальное*, – атрибут оперного стиля и театрализованно-этикетного типа общения, очень важного для культуры XVIII века. Эта трактовка пафоса, собственно, оказалась наиболее близкой XIX веку, хотя корни ее уходили в век XVII – к Монтеверди, Фрескобальди, Люлли.

Формы, в которые облекалась данная разновидность патетического в музыке классической эпохи, восходят, как правило, именно к оперным, а не церковным, прототипам. То, что они зачастую использовались и в церковной музыке, свидетельствует лишь о всеобъемлющем влиянии оперы на всю систему жанров XVII – XVIII веков.

Наиболее очевидный и легко узнаваемый из этих прототипов – французская увертюра. В музыке второй половины XVIII века она уже редко встречалась в своем традиционном виде, однако сохранила его основные приметы: контраст двух обязательных разделов, медленного, серьезного или празднично-торжественного, и быстрого⁶. Особенно важным был первый раздел в темпе медленного церемониального марша, где обязательно имелся пунктированный ритм (часто – обостренный), четырехакцентный такт и характерные темповые обозначения (*Grave*, *Largo*, *Lento*, *Adagio*, *Maestoso*).

Изначально медленный вступительный раздел французской увертюры имел, помимо музыкального, и определенное ритуальное значение: отграничить пространство и время предстоящего спектакля от реального пространства и времени, а также дать публике возможность успокоиться и занять свои места. По мнению Л.Ратнера, “при дворе и в театре во Франции времен Людовика XIV он [медленный раздел увертюры – Л.К.] сопровождал появление коронованных зрителей, а также исполнителей” (Ratner 1980, 20)⁷. Так было, разумеется, не всегда и не везде (в конце концов, король не обязательно присутствовал на каждом придворном спектакле), однако за первым разделом увертюры закрепилось двойное значение: как символа “высокой” музыкальной драмы и как музыкального символа царственности и величия.

Поэтому стилистика французской увертюры систематически использовалась в классическую эпоху и там, где нужно было обозначить начало чего-то важного, торжественного, великопленного (вступления к операм, ораториям, симфониям, крупномасштабным камерным произведениям), и там, где речь шла о царях – как земных, так и небесных. В церковной музыке стиль французской увертюры появляется в связи с текстами, упоминающими Христа как царя, владыку и судию (иногда этот смысл придавался начальному “*Kyrie*” в мессе; иногда – фрагменту “*Qui sedes ad dexteram Patris*” в *Gloria* – как в “Торжественной мессе” Бетховена; нередко – словам “*Rex tremendae majestatis*” в секвенции *Dies irae* в Реквиеме – последнее очевидно, например, у Моцарта и у Винтера⁸). Аналогично этот стиль использован и в *Sanctus*

К.Г.Грауна из его грандиозного *Te Deum* (1757), адресованного равно как Господу небесному, так и земному владыке – королю Фридриху Великому. Потому в тексте *Sanctus* (h-moll, *Largo*, 4/4) значится вставка, которой нет в каноническом тексте Писания: “*Pleni sunt caeli et terra Majestatis, Glorae tuae*” (“Полны небеса и земля *величием*, славой Твоей”). Пафоса страдания здесь, несмотря на h-moll, искать, скорее всего, не следует; театральность явно преобладает. В “Семи словах Спасителя на кресте” И.Гайдна интродукция, не имеющая евангельского эпиграфа, также напоминает о стиле (но не о форме) французской увертюры, и содержание этой музыки заставляет предположить, что композитор мог подразумевать трагический диалог Отца и Сына в Гефсиманском саду.

Пример 2.

И.Гайдн. “Семь слов”, интродукция.

Maestoso ed Adagio



Если, однако, не зная образной подоплеки тех или иных сочинений, сопоставить приведенные нами здесь примеры из оперных увертюр Сальери, Винтера, интродукции к “Семи словам” Гайдна и *Rex tremendae* из Реквиема Моцарта, то станет очевидно, что вся эта музыка трактуется, с некоторыми нюансами, один и тот же топос трагико-патетического, восходящий к театральному стилю вообще и к французской увертюре в частности.

Данный род патетического легко распознаваем и в инструментальной музыке без текста. Стиль французской увертюры во вступлениях и вступительных частях к различным сюитам и сонатам использовали И.С.Бах и Гендель, равно как их современники. У классиков этот стиль нашел применение в медленных вступлениях к симфониям (симфониям, в целом зачастую совершенно не патетического характера). Примеры из творчества И.Гайдна, В.А.Моцарта и Бетховена общеизвестны. Для XVIII и начала XIX веков “знаковым” стало демонстративное переосмысление этой традиции в “Патетической сонате” Бетховена op.13. Нам уже доводилось обращать внимание читателя на то, что Бетховен, по-видимому, был первым, кто осмелился применить ко многому обязывающее понятие “Патетическая” к сольной клавишной сонате, уравнивая, таким образом, этот сугубо камерный жанр с церковной и оперной музыкой (Кириллина 1996, 104). В своей последней фортепианной сонате op.111 Бетховен вновь “вспоминает” об этой связи, как бы подводя итог всей барочно-классической традиции и открывая пути для ее переосмысления романтиками (начала сонат b-moll Шопена, h-moll Листа и т.д.).

В сфере театрально-патетического находятся и такие средства выразительности, как речитатив или подражание ему без точного следования правилам

– а также диалог, монолог, ариозо (возможно, родоначальником этой манеры свободного, как бы импровизационного, воспроизведения вокального интонирования инструментальными средствами был еще Фрескобальди; его наставления, однако, дали обильные всходы в XVIII веке)⁹. В опере патетическим считался лишь аккомпанированный речитатив, в котором воплощались сильные, порой противоречивые аффекты. В инструментальной музыке для достижения все эти вокальные по происхождению формы использовались обычно в драматически-патетическом контексте: пародийно-комическая трактовка речитатива или ариозо в инструментальной музыке нам, во всяком случае, пока не встречалась. Речитатив и ариозо связаны, как правило, с медленными частями в характере *lento* и встречаются практически у всех композиторов XVIII – начала XIX веков. Поскольку сама эта традиция барочного происхождения, то у и авторов классической эпохи она также иногда стилизуется под барочный стиль.

Пример 3.

М.Клементи. Соната оп. 25, №5, ч. 2.



4. Патетическое как риторическое – соприкасалось почти со всеми описанными выше вариантами и было присуще всем жанрам и стилям. Оно основывалось на общепринятой тогда концепции музыки как языка и на аналогии между словесными и музыкальными формами речевого выражения. Выражалось это, во-первых, в традиционном распространении на теорию музыки понятий и терминов поэтики и риторики, в том числе в сфере учений о форме, ритме, мелодии и т.д.; во-вторых, в использовании многих устоявшихся барочных музыкально-риторических фигур и в создании новых, в том числе «авторских»; в-третьих же – в попытках воспроизвести музыкальными средствами сам тон и характер пламенной, но четко проартикулированной речи с ее жестами, акцентами и контрастами.

Такой тип патетического очень характерен для классических минорных сонатных *allegri* драматического содержания, но встречается, конечно, и в других частях цикла. Нередок он и в опере, и в церковной музыке, не чурающейся оперного стиля. Его внешние приметы: резкость внутритематических контрастов, подчеркнутых сопоставлением грузных унисонов *tutti* и невесомых гармоний в среднем или высоком регистре; вопросо-ответная структура тематических построений, разорванность речи внезапными «говорящими» паузами, использование определенных интервалов (особенно скачков на уменьшенную септиму), нередко – присутствие оттенка «барочности» в тематизме или фактуре. В качестве примеров музыки такого рода вспоминаются преж-

де всего сочинения К.Ф.Э.Баха и Бетховена, в меньшей мере – Й.Гайдна и В.А.Моцарта, однако нечто подобное можно встретить и у композиторов, вообще не склонных к драматическим образам – например, у Диттерсдорфа.

Пример 4.

К.Диттерсдорф. Симфония a-moll, ч. 1

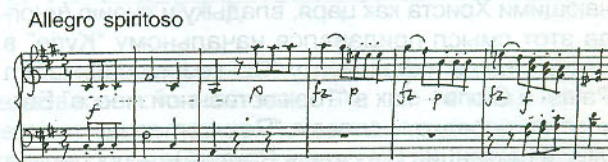


Хотелось бы немного подробнее остановиться на одной ритмоинтонации, которая благодаря Бетховену и его биографу Шиндлеру приобрела для последующих поколений музыкантов и слушателей смысл «лейтмотива судьбы». «Так судьба стучится в дверь», – якобы сказал Шиндлеру сам Бетховен, объясняя значение первых тактов своей Пятой симфонии (Schindler 1973, 179). Общеизвестно также, что этот лейтмотив объединяет ряд других сочинений, сочинявшихся в тот же период, что и Пятая симфония: он звучит в I части сонаты оп.57 (так называемой «Аппассионаты»), в III части квартета оп.74, в 32 фортепианных вариациях c-moll (вариации IV, VI, XXIV, XXV). Вряд ли случайно то, что все эти произведения или их соответствующие части, кроме «Аппассионаты», написаны именно в c-moll – в тональности, с которой у Бетховена чаще всего связывалось «патетическое» содержание.

Сам по себе «мотив судьбы» достаточно нейтрален в интонационном отношении, поэтому его можно обнаружить в музыке любого содержания. Однако в целом ряде случаев мы находим у венских классиков и их современников характерный лейтмотив именно в значении *риторического вопроса*. Его смысл, конечно, преподносится не столь демонстративно, как в Пятой симфонии Бетховена, но все же воспринимается совершенно отчетливо. Содержание, в зависимости от контекста, может варьироваться от глубоко трагического (например, у В.А.Моцарта) до серьезного или таинственного, а порою иронически переосмысливаться, но нет сомнений в том, что перед нами – одна и та же риторическая фигура. Недаром она чаще всего появляется в предыктовых участках подобно повисшему вопросу, ответ на который дается в репризе.

Пример 5.

а) Й.Гайдн. Квартет оп. 50, № 4, ч. 1.



b) Й. Гайдн. Соната Нов. XII/49, ч. 1, предикт.



c) В.А.Моцарт. Квартет к. 421, ч. 4, конец.



d) В.А.Моцарт. Фантазия к. 475, предикт.



e) И.Б.Крамер, Концерт ор. 10, ч. 1, предикт



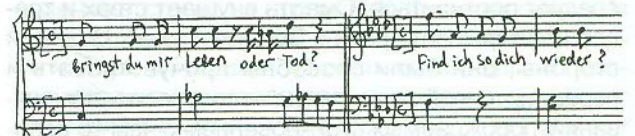
С семантикой оперного риторического вопроса эта фигура явно не связана, и мы можем предположить ее чисто инструментальное происхождение. Впрочем, и оперный риторический вопрос в одной из его разновидностей¹⁰ приобрел впоследствии значение лейтмотива Судьбы (особенно наглядно – в тетралогии Вагнера “Кольцо нибелунга”); у композиторов классической эпохи такого смысла он пока еще не имеет, хотя им отмечены достаточно важные, не проходные моменты содержания.

Пример 6.

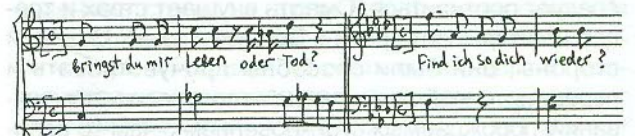
а) К.Г.Грайн, “Смерть Иисуса” в) Глюк, “Орфей”, акт 3, речитатив Эвридика:



с) А.Швейцер, “Альцеста” акт 1. Альцеста:



д) Г.А.Бенда, “Ромео и Юлия” акт 3. Ромео:

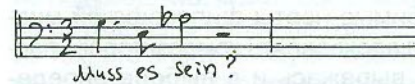


е) Й.Гайдн. Соната Нов. XVI/62, ч.2 (Adagio)

ф) Бетховен. Соната op. 81a, ч.2. (Andante espressivo)



г) Бетховен. Квартет op. 135, ч. 4 Grave



Обширный топос патетического в классической музыке отнюдь не исчерпывается описанными здесь вариантами. Главное, что их объединяет, заключается, пожалуй, не в формальных признаках и не в жанровом происхождении того или иного приема, а в том содержании, которое в него вкладывалось. И если за изящной галантностью могла стоять, как мы пытались это показать, идея Эроса, то за патетикой – сложный комплекс мировоззренческих представлений, включающих в себя неразрывно связанные идеи Рока, Судьбы, Бога, Высших сил, перед которыми должна держать ответ человеческая душа, особенно, если ей предстоит путь через Смерть в Бессмертие. Эта глубочайшая проблематика не была прерогативой только богословия, философии или высокой литературы. Она присутствовала в церковной музыке и в серьезной опере, а у венских классиков заняла важное место и в инструментальной музыке, включая камерные жанры.

Так же, как в случае с Эросом, сознание людей эпохи Просвещения ставило незримые барьеры на пути осмысления проблем, способных внести разлад в гармоничную систему данной культуры. Рационализм, скептицизм, позитивизм, прагматизм – эти ограничители оказывались действенными для вольнодумных интеллектуалов, либо отрицавших существование непознаваемого, либо признававших его непостижимость; основная же масса руководствовалась традиционными религиозными и церковными установлениями, а порою и просто правилами житейской мудрости. Но художники, в том числе – и, быть может, прежде всего – музыканты, наделенные способностью откликаться на не ощутимые для прочих внутренние побуждения, находились в особом положении. С одной стороны, они, в целом, не оспаривали и не подвергали сомнениям истины, которые казались в ту

эпоху ясными и незыблемыми (Бог – благ; Судьба, как бы она ни была сурова, справедлива; Року не следует противиться; Смерть внушает страх и трепет, но открывает врата в Вечную жизнь). С другой стороны, они были способны прочувствовать и передать тончайшие нюансы человеческих переживаний, порождаемых столкновением с чем-то великим, возвышенным, неземным, необъяснимым и несказанным. Душа художника уподобляется здесь своему бессмертному прообразу – Орфею, который, преодолевая собственный страх и трепет, способен с достоинством принять вызов Рока, проникая в иной мир и бесстрашно беседуя с богами.

Эта проблематика досталась “солнечной” культуре Просвещения в наследство от склонной к мистике и трагизму культуры Барокко. Орфический миф, оплодотворивший еще в конце XVI века нарождавшийся новый жанр музыкальной драмы и придавший ей неистребимые черты философской мистерии, продолжал вдохновлять композиторов классической эпохи, выражаясь и в выборе определенных сюжетов (многочисленные “Орфеи”, “Альцесты”, “Ацисы и Галатеи”), и в их трактовке¹¹. Трактовка эта, в отличие от зачастую пессимистических или, по крайней мере, неоднозначных решений у барочных авторов, в XVIII веке носила обычно позитивистский характер: Орфей обретал свою Эвридику, Альцеста воскресала, а всякое назревавшее человеческое жертвоприношение, пусть и добровольное, оказывалось прерванным милостивым повелением оракула или богов (опер с таким сюжетным поворотом очень много; назовем лишь несколько: обе “Ифигении” Глюка, “Идомей” Моцарта, “Весталка” Спонтини).

За всем этим стояло глубочайшее внутреннее убеждение людей эпохи Просвещения в том, что Судьба, даже в облики карающего Рока, всегда в конечном счете справедлива по отношению к смертным, и даже пасынки Рока, вроде бы ничем не заслужившие обрушившихся на них гонений, на самом деле – избранники, которым надлежит нести свою ношу с достоинством. Боги по самой сути своей не могут быть беспричинно жестокими с человеком – напротив, даже грешник всегда имеет право надеяться на их милость и на то, что высшие силы в конечном итоге исправят причиненное человеком зло (как это случается в “Идомее”).

Следовательно, и музыкальное воплощение Рока, Судьбы и Богов оставалось в границах возвышенной объективности. Выражалось это в выборе таких средств, которые обладали, с одной стороны, некоей абстрактностью и элементарностью, восходящей к природной первооснове классической музыке – натуральному звукоряду (ходы по звукам трезвучия, кварто-квинтовые интонации, унисонное или аккордовое изложение), а с другой стороны, не несли в себе слишком негативного заряда (в них не использовались чересчур низкий регистр, угрожающие тембры, открытые аллюзии на траурный

марш и т.д.). Присутствие в таких темах элементов церковного стиля могло придавать им особую серьезность и даже мрачность, но все же воспринималось как признак возвышенности содержания, то есть, опять же, апеллировало к идее непреложной справедливости высших сил. Вспомним хотя бы несколько классических тем, допускающих толкование в качестве подобных символов. Помимо бетховенских “тем судьбы” (соната op.31 № 2; Пятая симфония и окружающие ее минорные произведения; Девятая симфония), это, безусловно, лейтинтонация “Дон Жуана” Моцарта – нисходящая кварта, чаще всего звучащая как “d - a” и связанная, как убедительно доказано Е.И.Чигаревой, с образом Командора – носителя идеи Возмездия и предвестника Смерти (см.: Чигарева 1975). Идею Судьбы воплощает и главная тема увертюры к опере Глюка “Ифигения в Авлиде”. Эпизоды, которые можно интерпретировать как диалог человека с высшими силами, очень нередки в инструментальной музыке венских классиков, хотя здесь, конечно, требуется большой опыт общения с этой музыкой, чтобы понимать ее смысловые нюансы и отличать, скажем, обычную кварту от “судьбоносной”. Ведь в целом ряде случаев “судьба” заключена в самой теме, “жизнь” которой разворачивается перед нашим внутренним взором, и потому “герой” и его “рок” неразделимы и, в сущности, вовсе не антагонистичны.

В музыке композиторов-романтиков это отношение к Судьбе меняется. Всемогущая и всеблагая Судьба все чаще трактуется как безжалостный Рок, враждебный человеку и словно бы ставящий своей целью насильственно сломить волю смертного, не оставляя ему возможности выйти из этой борьбы победителем. Мы говорим даже не о темах Рока у поздних романтиков, Вагнера или Чайковского, а о самом начале этой тенденции в творчестве Шуберта, очевидной в таких произведениях 1820-х годов, как первая часть Неоконченной симфонии, песня “Двойник” из посмертного сборника “Лебединая песня” или первая часть фортепианной сонаты a-moll op.42. Остановимся хотя бы на последнем примере.

Если у классиков в темах, состоящих из контрастных элементов, первый элемент обычно “сильный” – волевой, активный, более плотный по фактуре и связанный с объективными образами, а второй элемент более мягкий, иногда умоляющий, смятенный, страдальческий, то у Шуберта всё наоборот. Соната открывается тихой вопросительной фразой, которая словно бы сама стыдится своей неуверенности. Второй элемент, напротив, аккордовый, маршевый, но притом какой-то безликий. В связующей партии он обретает воинственное “барабанное” начало, придающее ему властную неумолимость. Заключительная партия предлагает мажорный вариант этой темы, но мажор здесь звучит как-то зловеще и угрожающе.

Пример 7.

Ф.Шуберт, Соната оп. 42, ч. 1.

а) гл. партия, в) связующая, с) заключительная



Эти мрачные ожидания оправдываются в разработке и особенно в репризе и коде, где главная тема попросту "гибнет", утрачивая свою лирическую индивидуальность, а противостоящая ей "тема судьбы" мрачно торжествует победу. Хотя по технике мотивного развития эта сонатная форма Шуберта очень близка венским классикам, по своему содержанию она совершенно неклассична и даже антиклассична; ни у кого из великих предшественников Шуберта мы не встретим ничего подобного даже в самых трагических по концепции произведениях. Топос — тот же самый, но его семантика почти диаметрально противоположна тому, что было у классиков.

Столь же резко различно отношение классиков и романтиков к смерти.

У романтиков, как правило, это отношение негативно. Рок и Смерть для них зачастую — одно и то же (у классиков они чаще разведены). Смерть угрюма, мрачна и вызывает ощущение ужаса и отвращения (Шуберт, баллада "Лесной царь", песня "Девушка и смерть"; Берлиоз, "Фантастическая симфония"; Чайковский, "Пиковая дама", Шестая симфония). Иногда Смерть — соблазнительница, прекрасная, но коварная и безжалостная. Недаром именно у романтиков появился специфический жанр, возрождавший средневековый тоpos *danse macabre* — иногда в откровенном виде, с цитированием заупокойной секвенции *Dies irae* (финал "Фантастической симфонии" Берлиоза, "Пляска смерти" Листа, "Песни и пляски смерти" Мусоргского и т.д.), а иногда завуалированно (в качестве "танца смерти" может выступать и вальс; возможно, этот оттенок заключал в себе уже "Вальс-фантазия" Глинки с его изломанной секундово-тритоновой лейтинтонацией и "неправильными" трехтактовыми фразами). Отвратительная и ненавистная смерть может сама становиться объектом ернического глумления.

Классики относились к смерти совсем иначе. Даже если она внушала страх, ее изображение всегда оставалось в рамках строгой благопристойности, без inferнальных гримас и упоения

нездоровой мистикой. Так было и в искусстве, и в жизни. Обычно в этой связи цитируют проникновенные строки из писем В.А.Моцарта к отцу. Из письма, написанного 9 июля 1778 года после смерти матери в Париже: "В оных печальных обстоятельствах я утешался тремя вещами, а именно: моим совершенным смирением, с которым я предаюсь воле Божией, затем фактом столь легкой и прекрасной ее смерти, тем, что я представил себе, сколь счастлива она стала спустя мгновение — насколько счастливее теперь, чем мы". Из письма от 4 апреля 1787 года: "Так как смерть /.../ — истинная конечная цель нашей жизни, я за пару лет столь близко познакомился с этим подлинным, наилучшим другом человека, что ее образ для меня не только не имеет теперь ничего ужасающего, но, наоборот, в нем довольно много успокаивающего и утешительного! /.../ Я никогда не ложусь в постель, не подумав, что, может быть, меня (как я ни молод) на другой день более не будет, — и все-таки никто из тех, кто знает меня, не может сказать, чтобы в обществе я был угрюмым или печальным" (цит. по: Аберт II/I, 29, 30). Правда, музыка Моцарта с ее обостренной эмоциональностью заставляет нас заподозрить, что далеко не всегда мысли о смерти настраивали его на столь "утешительный" лад — вероятно, зачастую эти мысли были сопряжены с трепетом и страданием, но все же, согласимся, ни беспросветного мрака, ни озлобленности, ни гиньольного юмора в них никогда не было. Зато непременно, пусть в самый последний момент, их озаряла некая ангельская улыбка, заставлявшая примириться со всем происходящим.

Вероятно, столь же кротко относился к смерти и Й.Гайдн, хотя в его письмах столь подробных рассуждений на сей счет нет. Гайдн, однако, вполне разделял мысль из оды Горация "Памятник" — *non omnis moriar*, которая в точном переводе А.С.Пушкина звучит как "Нет, весь я не умру" (эти реминисценции из Горация присутствуют в его поздних письмах; см. Bartha, №№ 277, 285, 289). В частности, в письме от 10 августа 1801 года, адресованном французским музыкантам, приславшим Гайдну отчеканенную в его честь золотую медаль, говорится: "Я часто сомневался, переживет ли меня мое имя, однако Ваша доброта придает мне уверенность в этом, а памятный знак [Denkmal], которым Вы меня почтили, заставляет меня надеяться, что *весь я не умру*" (№ 289; выделение авторское). Несколько иное отношение вызывали у Гайдна смерти близких ему людей, однако и здесь ему не изменяло убеждение в том, что всё свершается по воле Божьей. Так, в январе 1792 года он писал по поводу смерти В.А.Моцарта его другу И.М.Пухбергу: "Из-за его смерти я некоторое время был вне себя и никак не мог поверить, что Провидение так скоро заставит уйти в иной мир столь незаменного человека (там же, № 168). Известно, что фортепианные вариации *f-moll*, отличающиеся необычным для этого жанра и для гайдновского почерка трагизмом, стали откликом композитора на смерть его подруги и почитательницы Марианны фон Генцингер —

однако и в этом произведении к концу воцаряется некое подобие выстрадавшего умиротворения. В тех сочинениях, где Гайдн размышляет о смерти, господствует, как правило, просветленный, иногда элегический, но нисколько не мрачный тон (канон "Смерть – это долгий сон", опера "Душа философа", II часть квартета op.76 № 5 – *Largo Fis-dur*; последний, оставшийся незаконченным квартет op.103 – особенно его II часть).

Что касается музыкального выражения идеи Смерти, то к цитатам типа *Dies irae* или "темы креста" (BACH) классики обычно не прибегали. У них имелся ряд других средств, делавших эту идею узнаваемой. Некоторые из этих средств были вполне традиционными: хоральный склад; ритм траурного марша или медленной сарабанды; хроматический нисходящий ход (фигура *passus duriusculus*); органнй пункт в сочетании с мелодическим остинато; внезапные или редкостные далекие модуляции¹².

Был и еще один специфический прием, восхитивший, очевидно, к оперной музыке: триоли в медленном темпе, иногда в сочетании с мелодической "псалмодией". В статье о сонате Бетховена op.27 № 2 (так называемой "Лунной") В.П.Бобровский проводил совершенно справедливую параллель между ее начальной темой и темой траурного марша из сонаты op.26 (Бобровский 1972, 11-12). Чрезвычайно тонки наблюдения исследователя над сложной и разветвленной метроритмической организацией этого *Adagio*, выявляющейся на уровне триолей, четвертей, тактов и более крупных построений: "Так отмеряются секунды, минуты и часы бегущего времени" (Там же, 10). Однако в операх Моцарта есть по меньшей мере два фрагмента, безусловно известных Бетховену и содержащих тот же самый комплекс метроритмических средств. Это хор с-*moll* "O voto tremento"¹³ в третьем акте "Идоменея" и сцена смерти Командора в интродукции "Дон Жуана". В обоих случаях мы встречаем то же сочетание двудольности такта и триолей в фактуре, причем в "Идоменея" траурное ощущение создается также и пунктированным ритмом и пронзительным трубным гласом в оркестровом сопровождении, а в "Дон Жуане" – никущей и ускользающей, как отлетающая душа умирающего, хроматикой. Подобная музыка есть и у Гайдна – например, в разработке медленной части (*E-dur*) симфонии № 44 (*e-moll*; симфония получила неавторское название "Траурная", поскольку, по преданию, престарелый Гайдн выражал пожелание, чтобы медленная часть из нее звучала на его похоронах). Всё это позволяет предположить, что современники слышали поступь траурного марша во всех перечисленных произведениях, и триольная фигурация в сочетании с другими выразительными средствами играла символическую роль, означая то просветленную скорбь, то легчайшее дуновение парящей уже в нездешнем мире души. И если встать на эту точку зрения, то можно услышать намеки на подобное содержание в произведениях, внешне вроде бы светлых и ни с какими мрачными мыслями не свя-

занных – в отдельных эпизодах из классических симфоний, квартетов, сонат... У романтиков эта медленная пульсация арпеджированными триолями уже не будет сопровождаться "траурным" ритмом, однако приобретет значение воздушного фона для молитв, призрачных видений и таинственных движений неземных существ – русалок, сальфид, виллис.

Иные миры присутствуют и в классической музыке, однако не в фантастически-поэтическом преломлении, свойственном романтикам. Недаром у венских классиков нет ни одной оперы, героиней которой была бы ундина или другое неземное создание. Бетховен, правда, задумывал в последние годы жизни оперу "Мелузина" на текст Ф.Грильпарцера, однако отказался от этого почти навязанного ему замысла, почувствовав, что сюжет явно не "его". Зато произведения, в которых герои вступают в контакт с загробным миром и потусторонними силами, у классиков есть. Эта традиция восходит, опять-таки, к ранней опере с ее орфическими мистериальными сюжетами – флорентийцам, Монтеверди, Люлли.

Из композиторов классической эпохи наиболее интенсивно проявил себя в этой сфере Глюк. Сцены нисхождения в Аид, вещания оракулов или появления богов есть почти во всех его музыкальных драмах, начиная с "Орфея" и кончая "Ифигенией в Тавриде" и "Эхо и Нарциссом". Вообще поэтика его музыкального театра отличается от общепринятой тем, что центральный вопрос, стоящий перед героями большинства его опер реформаторского периода – это вопрос жизни и смерти, а вовсе не любви и долга. Он заставляет слушателей и зрителей волноваться прежде всего о том, погибнет ли герой или героиня, а не о том, соединятся ли, вопреки обстоятельствам, влюбленные пары.

Картина потустороннего мира у Глюка особенно интересна для нас как несущая печать яркой индивидуальности этого художника и в то же время достаточно характерная для классической эпохи. В операх на античные сюжеты Глюк придерживается греческой трактовки загробного мира, который делится не на Ад и Рай, а на Аид и Элизий. Аид – мрачное царство теней, но отнюдь не место адских пыток и вечных мучений; властвующие в нем божеества могут быть даже благосклонными к тому, кто сумеет найти с ними верный язык (Орфей) или подчинить их себе силой (поединок Геркулеса и Танатоса в парижской редакции "Альцесты"). С другой стороны, эти ревнители справедливости могут преследовать и живых, доводя их до умопомрачения (сцена Ореста с фуриями в "Ифигении в Тавриде"). Глюк сознательно настаивал на античном понимании Аида, о чем свидетельствует его разъяснение, данное по поводу *f-moll*'ного хора загробных духов с речитацией на одной ноте в сцене смерти Альцесты: "...Подземные боги не суть дьяволы: мы смотрим на них, как на служителей судьбы; они действуют не силою страстей, им свойственных, они бесстрастны. Альцеста, Адмет им безразличны; нужно только, чтобы рок в отношении их свершился. Чтобы показать сию, именно

их характеризующую, бесстрастность, я не мог придумать ничего лучшего, как лишить их всякого выражения, оставляя оркестру обрисовывать то ужасное, о чем они возвещают" (цит. по: МДИМ XVIII, 376).

В других случаях, где речь идет не о Роке, а о появлении теней, духов, призраков, о таинственных превращениях и колдовских обрядах, в опере XVIII века использовался так называемый стиль *ombra* – "стиль теней" (*ombra* по-итальянски – "тень"). Как правило, он выражался в минорных "наплывах" и в предельной общей неустойчивости (хроматика, прерванные обороты, отсутствие кадансов, далекие блуждающие модуляции, неквадратность и дробность построений, разорванность мелодической линии, особый колорит в оркестровке или использование особых эффектов – тремоло, скользящих арпеджио, хроматических пассажей, игры с сурдинами у струнных или на сплошной педали у фортепиано). Некоторые примеры из классической музыки: *Й.Гайдн* – вступление, изображающее Хаос, к оратории "Сотворение мира"; отдельные минорные вступления к "Лондонским симфониям"; *Моцарт* – первый раздел увертюры к опере "Дон Жуан" и вся сцена со статуей Командора во II акте; первый раздел фантазии для фортепиано *c-moll* K.475; *Бетховен* – интродукция ко II акту оперы "Фиделио" (сцена в темнице); ариетта "In questa tomba oscura" – центральный эпизод; вступление к Четвертой симфонии.

Загробный мир у классиков мог быть и светлым. Это образы Элизима или Рая, которые отчетливее всего раскрываются в оперной и церковной музыке, и благодаря этим жанрам могут быть распознаны иногда и в музыке инструментальной (особенно, если соседствуют с образами Рока и Смерти, выраженными при помощи устойчивых семантических фигур¹⁴). Любопытно, что если, например, у Монтеверди в "Орфее" земной и загробный миры четко разведены в музыкальном отношении, и монологи Орфея, обращенные к Харону, по стилю несколько не похожи на его песни в свадебном II акте, то у последующих композиторов намечается как раз тенденция к параллелизму миров: "там" всё почти так же, как "здесь". Загробный мир обладает своей стройной иерархией и своими правилами этикета. Там проводятся различные церемонии, балы и даже празднества ("Загробное празднество" в IV акте "Альцесты" Люлли). То же касается всякого фантастического мира, даже в комической его трактовке (оперы Галуппи, Гайдна и Паизиелло на либретто Гольдони "Лунный мир", где одураченного героя заставляют поверить в путешествие на Луну и встречу с "Лунным императором"; повесть Вольтера "Микромегас"). Почти отсутствует романтическая поэзия "нездешнего" и во втором акте балета Бетховена "Творения Прометей", действие которого происходит преимущественно на Олимпе.

Сцены в таком упорядоченном и, в общем-то, вполне пригодном для обитания ином мире характерны для французской оперы, в том числе и в

классическую эпоху. Лучше всего мы представим себе эту традицию по парижским версиям "Орфея" и "Альцесты" Глюка, однако она отчетливо представлена и в творчестве других композиторов, писавших для парижской сцены в конце XVIII – начале XIX. Так, в "Прозерпине" Паизиелло, написанной на старинное либретто Ф.Кино в 1803 году, то есть уже в наполеоновскую эпоху, весь II акт происходит в царстве Плутона, похитившего дочь Цереры. Перед нами проходит вся иерархия обитателей потустороннего мира: царь и царица, судьи, божества менее высокого ранга, демоны, блаженные и грешные души. Но в музыкальном отношении здесь никакой фантастики или даже экзотики нет: все жанры вполне узнаваемы и аналогичны земным.

Если наше восприятие способно уловить тончайшее ощущение горних сфер в классической музыке, то оно чаще будет связано не со сценическими, а с инструментальными произведениями. Однако доказать это очень трудно, если и вовсе невозможно (попытку раскрыть "горнее" у Моцарта предпринял в уже цитировавшейся нами статье В.В.Медушевский; см. Медушевский 1993). Тем не менее нельзя усомниться в том, что образы светлой Вечности, Рая или Элизима – неотъемлемая и очень важная часть философии, эстетики и поэтики классической музыки.

Что касается топоса демонически-дьявольского, искушавшего воображение нескольких поколений романтиков, то на этих страницах о нем говорить вообще не придется. Дьявола в классической музыке нет.

Чувствительность: скорбь, меланхолия, "бура и натиск"

Примерно в 1760-х годах в музыке приверженцев "галантного стиля" вдруг произошел загадочный перелом, сравнимый с извержением вулкана, лава которого продолжала локотать до 1770-х годов, а у отдельных авторов и позже. Композиторы, будто сговорившись, начали создавать произведения, проникнутые обостренной экспрессией, порою весьма причудливые по форме и мрачные по концепции, и даже если подобные образы занимали у них подчиненное место, то все равно они приковывали к себе внимание как нечто неслыханное и поразительное. Примеры тому есть и в оперной музыке ("Орфей" и "Альцеста" Глюка – соответственно 1762 и 1767; "Альцеста" Швейцера – 1773), и в инструментальных сочинениях всех жанров, от симфонии до отдельных пьес, особенно в жанре фантазии. В этот период удивляет обилие циклов в минорных тональностях, равно не типичных как для "галантного стиля", так и для зрелого классического – причем в минор "впадали" даже те композиторы, которым в принципе это было не свойственно. К данному периоду относятся ярко выделяющиеся на общем более ровном эмоциональном фоне произведения *И.К.Баха* (симфония *g-moll* op.6 № 6 – все три части в миноре; также сплошь минорная клавирная соната *op.5* № 2 *c-moll* с совершенно необыч-

ным строением цикла, напоминающим скорее сонату da chiesa), *Боккерини* (симфония d-moll, "La casa del diavolo" – 1771, в финале использована тема пляски фурий Глюка¹⁵); *А. Фильса* (симфония g-moll op.2 – около 1760). Довольно необычным было настойчивое обращение к драматическим и печальным образам *И. Гайдна* в произведениях конца 1760 – 1770-х годов; некоторые исследователи называли этот период "кризисным" (соответствующая глава в монографии Ю.А.Кремлева так и называется: "Эмоциональный кризис творчества"; см. Кремлев 1972, 113). Никогда ни до этого, ни в более поздние годы концентрация "минорности" у Гайдна не достигала такой степени интенсивности: это кантата "Stabat Mater" (1767), симфонии №№ 26 (d-moll, "Lamentatione"; не исключено, что связана с тематикой "Плачей Иеремии", исполнявшихся в церкви на Страстной неделе), 39 (g-moll), 44 (e-moll, так называемая "Траурная"), 45 (fis-moll, "Прощальная"), 49 (f-moll, "La Passione"). Вспомним, что из 12 поздних "Лондонских симфоний" в миноре написана только одна, № 95 (c-moll), да и та завершается радостным одноименным мажором! Речь, вероятно, должна идти не о кризисе как полосе упадка, а скорее о периоде интенсивного развития и углубления образного строя музыки Гайдна, в чем, как нетрудно убедиться, он был совсем не одинок. Даже юного Моцарта затронула эта тенденция; в 1773 году он создал единственную минорную из своих ранних симфоний – № 25, g-moll (К.183), которая, на наш взгляд, имеет гораздо больше общего с произведениями тогдашних современников Моцарта, чем с его поздней симфонией g-moll № 40. А что уж говорить о тех композиторах, для которых подобная острота чувствований, доходящая до взвинченности, была вообще чертой натуры и органическим качеством их стиля! Таким художником был прежде всего К.Ф.Э.Бах; ощущается это и в произведениях его старшего брата В.Ф.Баха, и в музыке И.Шоберта.

Историки музыки обычно искушает переключка между очевидным всплеском мрачных музыкальных эмоций и поэтикой "Бури и натиска". Однако не следует забывать, два этих явления несколько разошлись во времени: литературное течение "Бури и натиска" идеологически и художественно оформилось примерно десятилетием позже, в 1770–1780-х годах, когда в музыке страсти несколько улеглись, и классический стиль вступил в полосу цветущей зрелости. Сходным образом штюрмерство Гёте и Шиллера сменилось "царственным" периодом веймарской классики. Но речь тут может идти именно о типологической параллели, а не о прямой зависимости одного явления от другого. Музыканты, о которых говорилось выше, никак – ни хронологически, ни географически, ни лично – не были связаны с литературной полемикой вокруг идей штюрмеров (из всех венских классиков только Бетховен хорошо знал и любил произведения Гёте, Шиллера, Виланда, Гердера). Скорее, на них могли повлиять и в некоторых случаях действительно влияли Лессинг, Клопшток и Руссо. С другой стороны, штюрмеры были слишком

увлечены своими собственными проблемами, чтобы искать единомышленников среди музыкантов. Но само выражение "Буря и натиск" настолько точно выражает умонастроение того времени, что вполне можно распространить его и на музыку в качестве стиливой метафоры или обозначения определенного топоса.

Этот топос мог быть тесно связанным с топосом патетического в его драматическом преломлении, но в то же время обладал достаточной самостоятельностью, поскольку его этико-эстетической основой был культ Чувства и Чувствительности (Empfindsamkeit), на почве которого во многом выросла и поэтика штюрмерства ("Страдания молодого Вертера" Гёте; "Коварство и любовь" Шиллера). В дальнейшем эта дорога вела к романтизму, однако применительно к музыке 1760–1770-х годов говорить о каком-либо романтизме по меньшей мере еще рано.

Топос чувствительности, опять-таки в отличие от патетического, связан исключительно с субъективными эмоциями "негативного" характера: резкие перепады настроений, горькая страстность, сметающие всё на своем пути порывы, излияния одинокой скорбящей души, все оттенки меланхолии – от почти беспробудных до нежно-прозрачных, сквозь которые иногда просвечивает утешительная надежда.

Стилистически этот топос обязан своим существованием музыкальному театру (арии мести, арии гнева, арии lamento, фантазийной манере ombra, аккомпанированному речитативу) и некоторым жанрам барочной инструментальной музыки (фантазии, каприччио, "большой" органной прелюдии, сонате da chiesa). Берет он на вооружение и риторические приемы, воспроизводя в музыке прихотливое и свободное течение вдохновенной речи. Сутью же остается принцип самовыражения личности, позволяющий композитору сознательно пренебрегать писанными и неписанными правилами: стройностью формы, логикой гармонического и тематического развития, единообразием фактуры, обоснованностью и сбалансированностью контрастов. У некоторых авторов (в частности, у сыновей И.С.Баха) эти черты можно понять как "рудименты" фантазийного стиля Барокко; у других, не столь кровно связанных с предыдущей эпохой, первопричиной подобных явлений был, вероятно, именно культ Чувствительности.

Русское слово "чувствительность" является, собственно говоря, точным переводом термина "сентиментализм", и аналогии с литературным сентиментализмом в музыке XVIII века несомненно имеются, причем в очень большом количестве. Но, поскольку к сентиментализму принято относиться несколько свысока и иронически, как к своеобразной моде или даже "болезни" в целом жизнеутверждающей эпохи Просвещения, то мы предпочтем первый термин. В любом случае чувствительность, или сентиментализм, как и галантный стиль, обладали большей эстетической глубиной, чем это может показаться поверхностному взгляду. Идеино-философская основа культа чувствительности – отстаи-

вание неотъемлемого права каждого человека, кем бы он ни был, королем, полководцем, чиновником, мелким буржуа, крестьянином или крестьянкой – на свободу испытывать и выражать свои *личные*, диктуемые не этикетом и не религиозными предписаниями, мысли, эмоции и настроения. “*Чувства К.Ф.Э.Баха*” – такое название мог дать одной из своих клавирных фантазий только Бах-сын, но никак не Бах-отец, принадлежавший к другой эпохе (даже если он, например, вкладывал глубоко личное содержание в первую часть своей Хроматической фантазии, он не стал бы этого открыто декларировать; в раннем же автобиографическом “Каприччио на отъезд возлюбленного брата” вся картина расставания родственников нарисована с изрядной долей юмора). Также и введенный К.Ф.Э.Бахом художественный принцип “свободной фантазии” сильнейшим образом отличался от барочных квазиимпровизационных форм – отличался своей непредсказуемостью, нарочитой неровностью, взрывчатостью, апелляцией не только к воображению, но и к сотворчеству исполнителя и слушателя (на волю исполнителя предоставляется трактовка резко меняющихся темпов, нетактированных пассажей, риторических пауз и акцентов, украшений, нюансов и т.д.). Свобода как право на субъективность самовыражения здесь столь же важна, сколь и фантазийность как демонстрация своей изобретательности и виртуозности.

Бушевание чувств могло принимать даже характер бури. Особенно это свойственно фантазиям (Моцарт, фантазия c-moll К.475), разработкам сонатных форм и некоторым финалам с вихревым движением. Случались такие внезапные вторжения и в медленных частях (это характерно для Моцарта; см. медленные части фортепианной сонаты a-moll, симфоний №№ 39 и 41, фортепианного концерта d-moll). Эмоциональные бури были сродни театральным, нередко грохотавшим над оперными подмостками, отличаясь от последних, пожалуй, меньшей картинностью (гром, молнию и свист ветра изображать тут было совсем не обязательно) и большей мрачной страстностью. Подчас одно оказывалось неотделимо от другого, как в “Идомеене” Моцарта, где в I акте вслед за бурной арией негодующей Электры (d-moll) разражается шторм на море, в котором гибнет корабль Идомеенея – два этих номера идут без перерыва.

Взволнованное излияние чувств могло принимать обличье трогательной человеческой речи, проникнутой доверительными лирическими интонациями (секундовые “вздохи”, взлеты на сексту, мимолетные паузы, трепетный фон). Для большинства людей идеальным воплощением высокой чувствительности такого рода служит первая часть симфонии Моцарта g-moll № 40, цитировать которую нет необходимости. В симфонической музыке зрелого классического стиля у симфонии g-moll нет аналогов – ее спонтанное начало как бы с полуслова, лирический склад обеих тем I части, сумрачный колорит всего цикла, включая полное диссонансов Adagio и драма-

тически трактованный менуэт – всё это противоречит самой концепции классической симфонии, для которой приоритетными были объективные и жизнеутверждающие образы. Топика g-moll'ной симфонии характерна скорее для камерной классической музыки (Моцарт, струнный квинтет g-moll; квартет d-moll). Кажется, что Моцарт, трактуя симфонию столь субъективно, предсказывает здесь романтизм, уже стоящий на пороге. Однако поэтика этой симфонии Моцарта на самом деле прочно уходит корнями в эпоху расцвета раннеклассического стиля, впервые открывшего для себя мир личных чувств. Прототипы тематизма и образного строя симфонии g-moll мы находим в ряде сочинений предшественников и современников Моцарта – правда, не обязательно в симфоническом жанре, зато нередко в той же тональности, что для музыкантов XVIII века имело важное значение. Так, в симфонии Фильса g-moll (около 1760) даже развитие в сонатном allegro предвосхищает типично моцартовское. Главная тема, конечно, вылеплена не столь индивидуально, хотя притязания на душевную взволнованность в ней очень ощутимы; зато побочная имеет почти моцартовские черты и проходит тот же путь развития: от несколько робкого, избыливающего “вздохами”, B-dur в экспозиции до страдальческого g-moll в репризе.

Пример 8.

А.Фильс. Симфония g-moll, ч. 1 (Allegro):

- а) гл. тема; в) побочная в экспозиции;
с) побочная в репризе



Темой, еще ближе напоминающей моцартовскую, начинается симфония Й.Гайдна g-moll № 39. Фактурно и образно похожая тема есть и у Сальери – в оратории “Страсти Иисуса Христа” (“La Passione del Gesu Cristo”, 1776) ею открывается написанная в сонатной форме (причем со знакомыми там тональными соотношениями: g-moll – B-dur // g-moll – g-moll) ария апостола Петра (тенор) со следующим текстом: “*Внутри у меня всё трепещет, так пусть же прольется из глаз, растроившись в слезах, слабое и неблагодарное сердце*”¹⁶.

Пример 9.

А.Сальери, "Страсти", ария Петра, вступление.



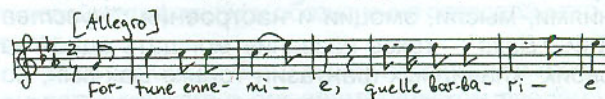
Чувствительная лирика с оттенком трогательной беззащитности в преимущественно медленных темпах выражается через тот же интонационный комплекс, но оформленный несколько иначе. Его сразу же узнаваемая основа – восходящее движение на минорную сексту, либо непосредственно, либо через кварту. Эта интонация часто встречалась и в барочных ариях *lamento* (И.С.Бах, "Страсти по Матфею", часть II, ария "Erbarme dich"; Гендель, "Юлий Цезарь", конец I акта, дуэт Корнелии и Секста); "слезную" семантику сохранила она и в классическую эпоху. У некоторых композиторов жалобный характер этой интонации довольно устойчиво связывался с тональностью d-moll (Моцарт: дуэт Анны и Оттавио "Fuggi, crudele" в I акте "Дон Жуана"; *Lacrymosa* в Реквиеме; Гайдн, квартет op.20 № 4, *Un poco adagio, affettuoso*; Бетховен, *Adagio affettuoso* из квартета op.18 № 1).

У многих композиторов встречается другой образный вариант той же интонации, в котором акцентируется не столько "слезность", сколько страстная порывистость в "вертеровском" духе. Темп при этом, как правило, быстрый или подвижный. Возможно, ключ к таким образам содержится в арии Эвридики из III акта "Орфей" Глюка ("О, враждебная судьба, какая жестокость"). В 44 и 94-й симфониях Гайдна сумрачно-смятенным образом предпосылается патетический возглас *tutti*; в камерной музыке такой зачин не обязателен, хотя не случайно у Бетховена темы, лишенные волевого *initio*, чаще встречаются в финалах, нежели в первых частях цикла. Любопытно, что почти всегда они связаны с "темными" бемольными тональностями – c-moll и f-moll. Мелодические образы бывают столь схожими, что мы вправе говорить и об их единой семантике, производной от "бурного" варианта "чувствительного стиля", и о прямой передаче традиции от мастеров 1760 – 1770-х годов к Бетховену и его младшим современникам. У последних (в частности, в цитируемых ниже произведениях Ф.А.Пёссингера и принца Луи Фердинанда) слышатся уже романтические ноты меланхолической расслабленности: страстная восходящая кварта сменяется более апатичной квинтой, яркость лирической сексты затушевывается ее расположением на слабой доле такта, да и метрически-структурная организация темы отличается большей рыхлостью, нежели у Гайдна или Бетховена. И если смысловой подтекст классических интонаций такого рода включает в себя оттенок страстного "вертеровского" протеста против "жестокости судьбы", то у ранних

романтиков преобладает элегическое "не искушай меня без нужды"...

Пример 10.

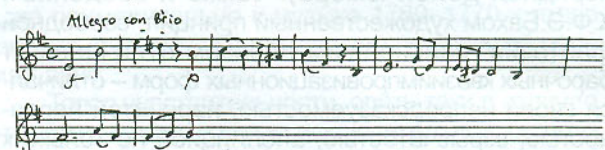
а) Глюк. "Орфей", акт 3, ария Эвридики



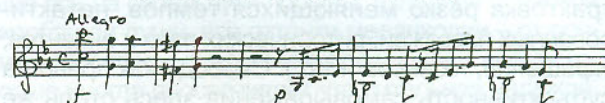
в) В.А.Моцарт. Квинтет к.516, ч. 1



с) Й.Гайдн, Симфония № 44, ч. 1



d) Й.Гайдн. Симфония № 95, ч. 1



е) Бетховен. Квартет op. 18 № 4, ч. 1



Другой вариант лирически-взволнованной интонации связан с одной из устойчивых мелодических формул итальянской арии *lamento* и потому чаще встречается в медленном темпе (впрочем, бывают и исключения – главная тема фортепианной сонаты Моцарта a-moll; побочная тема финала сонаты Бетховена cis-moll op.27 № 2). Этот тип выразительности сразу же узнается благодаря характерному ниспадающему движению мелодии от квинты лада к вводному тону, после чего возможен еще более экспрессивный скачок вверх на уменьшенную септиму (из приведенных выше примеров сюда относится ария Петра из "Страстей" Сальери). Семантика подобных образов весьма определена: не величественная скорбь – но живое человеческое страдание; не ритуальное оплакивание – но жалобный плач одинокого сердца; не траур – но глубокая печаль, как в *Arioso dolente* из сонаты Бетховена op.110.

Чувствительно-меланхолические образы составляли отдельный и весьма значительный топос в искусстве XVIII – начала XIX веков, о чем нам уже доводилось писать (Кириллина 1996, 119–123). Их музыкальное выражение очень разнообразно.

Так, светлая, мечтательная меланхолия, порождаемая возвышенными мыслями и стремлением к

некоему недостижимому идеалу часто воплощается в медленных мажорных частях циклов или в оперных ариях. Здесь также можно обнаружить "общее место" – характерный восходящий мелодический оборот с обыгрыванием тонической кварты; тональные предпочтения очевидны и в этом случае – Es-dur в значении "тональности любви", что типично именно для галантного стиля. Мы бы рискнули увидеть в этой интонации светлый вариант минорных "взволнованных" образов, примеры которых приводились выше. Эта связь четко улавливается в интонационной арке между начальным хором глюковского "Орфея" с его траурным c-moll, арией Эвридики c-moll и знаменитой арией Орфея C-dur из III акта. В арии Эльвиры из "Дон Жуана" Моцарта данный топос намеренно переосмысливается (быстрый темп, маршевость), приобретая психологическую двусмысленность: героиня рвет и мечет, но на самом деле мечтает вернуть себе возлюбленного. В нескольких камерных произведениях Бетховена та же интонация неизменно ассоциируется с менуэтной грацией, овеянной ностальгической лирикой. Менуэт как жанр присутствует и в хоре № 5 из I акта "Ифигении в Авлиде" Глюка, но здесь он имеет скорее церемониальный оттенок, хотя в тексте также выражается любование царственным изяществом будущей жертвы ("Какая прелесть! Какое величие", и т.д.).

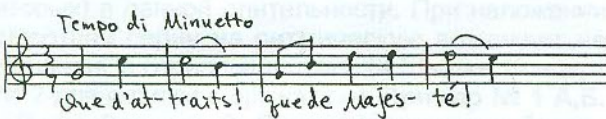
Пример 11.

а) Глюк. "Орфей":

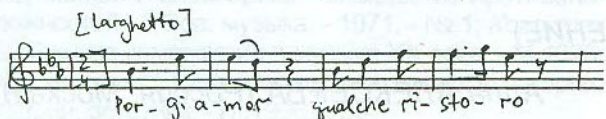
а) акт 1, хор № 1; в) акт 3, ария Орфея



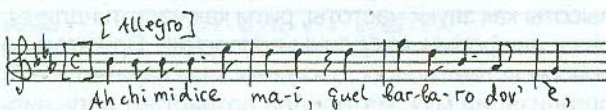
в) Глюк. "Ифигения в Авлиде", акт 1, хор №5



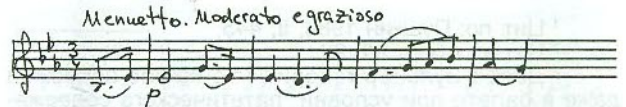
с) В.А.Моцарт. "Свадьба Фигаро", акт 2, ария Графини



d) В.А.Моцарт. "Дон Жуан", акт 1, ария Эльвиры



е) Бетховен. Соната op. 31 № 3, ч. 3



f) Бетховен. Соната op. 110, ч. 1



g) Бетховен. Соната op. 110, ч. 1



Слух историка способен уловить во всех этих вариантах некую праинтонацию и провести очень далеко идущие перспективные аналогии с темой Liebestod в "Тристане и Изольде" Вагнера. Разумеется, никому из классиков не приходило в голову придать этой интонации форму бесконечной секвенции и осмыслить ее именно в таком психологическом контексте. Но, вероятно, в подобных музыкальных "словах" действительно есть общие смысловые корни.

Медленная лирика в чувствительном духе может, конечно, и не иметь оттенка меланхолии. В таком случае ее сферой будет мечтательность, а топосом – галантный Эрос возвышенного характера. Такие темы также часто начинаются с подъема на сексту, за которым следует постепенный спуск. Известнейший пример – ария Тамино с портретом из I акта "Волшебной флейты" Моцарта, но подобные обороты встречаются и у других композиторов в качестве "общего места" (Бетховен, квартет op. 18 № 5, Andante cantabile).

Сумрачная, однако не угрюмая меланхолия связана чаще с минором и облекается иногда в танцевальные ритмы менуэта, гавота или сицилианы (это типично для "галантного стиля"); наиболее печальные образы производны от оперного lamento и имеют своим прототипом арию, речитатив, ариозо. В их основе также может лежать ритмика сицилианы или даже траурного марша, однако главное в них – не внутренний заряд метрической энергии, заставляющий "плачущие" интонации собраться в упорядоченную симметричную структуру, а экспрессия вокальности, выражающаяся в четком разделении солирующей мелодии и фигуративного или аккордового фона, а также в некоторой намеренной "неправильности" – неквадратности, гармонической незамкнутости, разорванности мелодии паузами и т.д. (Моцарт, фортепианная фантазия d-moll; Бетховен, побочная тема Largo e mesto из сонаты op. 10 № 3; побочная тема Adagio из сонаты op. 106). Эта линия тянется к музыке венских классиков от эпохи позднего Барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Пушкин 1986, II, 445.

² Цит. по: Аберт II/I, 28.

³ Далее Зюльцер говорит, что пафос возможен даже в балете при условии "патетического содержания"; подразумеваются, вероятно, новаторские хореодрамы второй половины XVIII века, в частности, Ж.Ж.Новерра и Г.Анджолони. Новерр поставил, в числе многих прочих, следующие балеты, о которых Зюльцер мог знать: "Адмет и Альцеста" – 1761, Штутгарт; "Смерть Геркулеса" – 1762, там же; "Медея и Язон" – 1763, там же; "Отомщенный Агамемнон" – Вена, 1771, "Ифигения в Тавриде" – Вена, 1772 (полный перечень см.: Новерр 1760/1965, 369–373). Анджолони поставил, в частности, "серьезный" балет "Дон Жуан" на музыку Глюка (Вена, 1761).

⁴ В своих "Наблюдениях над "Альцестой" Глюка" – фрагментарных заметках, опубликованных лишь посмертно, в 1781 году, Руссо говорил о трех родах гармонии: диатоническом, хроматическом и патетическом: "Гармония, которую я называю патетической, заключается в сочетании увеличенных и уменьшенных аккордов, ради чего перемещаются по далеко отстоящим друг от друга тональностям: слух поражается резкой сменой интервалов, а душа – внезапными и пламенными идеями, цель которых – привести смятение и взволновать" (цит. по: Lowinsky 1965, 203). По мнению Э.Ловинского, молодой Бетховен, будущий автор "Патетической сонаты", мог быть знакомым как со статьей из словаря Руссо, так и с его заметками об "Альцесте".

⁵ О связи финала Девятой симфонии с приемами церковной музыки см.: Крыстева 1992.

⁶ Подробнее об истории и судьбе жанра французской увертюры см.: Бочаров 1998. Как отмечает исследователь, из композиторской практики собственно французская увертюра исчезла примерно с 1770-х годов, однако еще с 1730-х (например, у Рамо) стала заметной тенденция превращения ее в небольшое одночастное произведение, причем во втором разделе сонатность начала преобладать над принципом фугато (там же, 102).

⁷ Ранее подобной же цели служила, вероятно, токката к "Орфею" Монтеверди. Ее тема-фанфара, как заметил Н.Арнонкур, представляла собой опознавательный сигнал трубачей, состоявших на службе у герцогов Гонзага, являясь, таким образом, музыкальным "гербом" герцогского дома (сведения приводятся

по: Барсова 1997, 241, примеч. 7).

⁸ В Реквиеме Винтера с-moll эта часть написана в контрастно-составной форме: а) "Rex tremendae" – C-dur, Molto grave, 3/4; б) "Salva me" – Andante, Es-dur, 3/4; в) "Lacrimosa" – c-moll, 4/4, fuga.

⁹ В предисловиях к изданиям своих произведений Фрескобальди рекомендовал исполнять токкаты и каприччио без строгого соблюдения такта, "так же, как это принято в современных мадригалах", придерживая и подчеркивая арпеджированием диссонансы и замедляя темп в трелях (см.: Копчевский 1983, 13).

¹⁰ Помимо приводимого ниже варианта, в ходу были и другие: например, остановка на неустойчивой гармонии с нисходящей интонацией в мелодическом голосе; восходящий скачок на кварту, квинту или сексту в мелодическом голосе (наиболее типично для речитативов И.С.Баха).

¹¹ Связи ранней оперы с орфическим мифом подробно исследовал Р.Донингтон (Donington 1981). Автору этих строк доводилось писать о данной проблеме на материале музыки XVIII–XIX веков (Кириллина 1992).

¹² Например, в первом разделе траурного марша из сонаты Бетховена ор.26 семантический смысл имеет не только жанр и тональность с предельно возможным числом бемолей (as-moll), но и почти невероятная для классиков и только здесь встречающаяся у Бетховена модуляция на тритон (as-moll – D-dur) в рамках экспозиционного построения – двойного периода.

¹³ О ужасный обет (ит.).

¹⁴ Семантические фигуры, согласно Е.И.Чигаревой – это "семантические единицы, которые имеют более широкий радиус действия, не ограничивающийся рамками одного сочинения" (Чигарева 1998, 6).

¹⁵ Эта пляска была сочинена для финальной сцены балета "Дон Жуан", откуда ее и почерпнул Боккерини; затем Глюк ввел эту музыку в парижскую редакцию "Орфея" (1774). Пример, в котором сопоставляются темы Глюка и Боккерини, см.: Ratner 1980, 385.

¹⁶ Либретто Дж.Г.Боккерини. Цит. по старинному рукописному экземпляру из собрания отдела рукописей и редких изданий Библиотеки Московской консерватории (шифр Б 1653).

(Продолжение следует)

ТЕРМИНЫ МУЗЫКИ XX ВЕКА

(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Алла АЛЕКСЕЕВА (Россия, Москва)

СЕРИАЛЬНОСТЬ - (нем. *serielle*, франц. *musique serielle* - сериальная техника, сериальная музыка, сериализм) - одна из разновидностей серийной техники, при которой применяются серии различных параметров (например, в «Острове огня» О.Мессиана, помимо 12-ступенной высотной серии, используются серии ритма (также 12 единиц), динамики - (5 единиц) и артикуляции - 5 (единиц). С. возникла как распространение принципов серийной

техники (высотной серии) на другие параметры, оставшиеся свободными: тембры как тоны-призвуки, высоты как звуки-частоты, ритм как частоты-длины, разделы формы как длины-пропорции. При этом по новому встает вопрос о взаимосвязи параметров. В организации муз. материала возрастает роль числовых прогрессий, числовых пропорций (например, в 3-й части кантаты Э.Денисова «Солнце инков» применены т.н. организующие числа - 6 звуков серии,

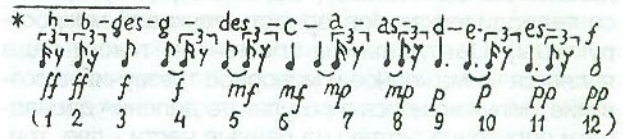
6 динамических оттенков, 6 тембров). В 20 в. элементы серийности использовали Е.Голышев в струнном трио (изд. 1925), где помимо 12-тоновых комплексов применен ритмический ряд. К идее С. пришел А.Веберн, который, однако, не был сериалистом в точном смысле слова; в ряде серийных сочинений он использует дополнит. организующие средства - регистровые (напр., в 1-й части симфонии ор. 21, динамико-артикуляционные (Вариации для фп. ор.27, II часть), ритмические (quasi-серия ритма 2, 2, 1, 2 в «Вариациях» для оркестра, ор.30). Сознательно и последовательно С. применил О.Мессиа́н в 4-х ритмических этюдах для фп. С. получила распространение в 50-60-е гг. («Структуры» для 2-х фп. П.Булеза, «Перекрестная игра» К.Штокхаузена, «Прерванная песня» Л.Ноно), в т.ч. некоторых отечественных композиторов. Появляется тенденция к последовательному использованию всего диапазона средств каждого из параметров или к «интерхроматике», т.е. смыканию разных параметров - гармонии и тембра, высоты и длительности (длинооктавы). Переход к еще более крупным временным единицам обозначает отношения, складывающиеся в муз. форме (где проявлением пропорции 2:1 являются отношения квадратности). Следует отличать серийность от полисерийности (где применяются две или более серий одного, обычно высотного параметра, например, Прелюдия и fuga для фп. А.Шнитке) от серийности (что означает использование серийной техники в широком смысле, а также техники только высотной серии). Пример одного из простейших видов техники С.: последование высот регулируется избранной композитором серией (высотной), а продолжительность звуков - свободно избранным или выведенным из высотной серии рядом длительностей (т.е. серий другого параметра). Таким образом ряд из 12 высот можно обратить в ряд из 12 длительностей - 7, 8, 6, 5, 4, 3, 10, 2, 1, 11, 12, представив, что каждая цифра обозначает количество 16-х (восьмых, тридцатьвторых) в данной длительности. При наложении высотной серии на ритмическую возникает не серийная, а сериальная ткань (А.Шнитке. Концерт № 2 для скрипки с оркестром). **Пример № 1 А,Б.** Лит.: Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып.6. - М.1969; Шнеерсон Г. Сериализм и алеаторика - «тождество противоположностей» // Сов. музыка. - 1971. - № 1; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.1976; Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. - М.1996, с.39.

Пример № 1.

а) О.Мессиа́н. Остров огня.

высота	fis - f - g - e - as - es - a - d - b - des - h - c
ритм	♩ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪
динамика	p - mf - f - ff - sfff
артикуляция	[ord.] - (legato) - (pōrtām.) - (acc.) - (acc. stacc.)

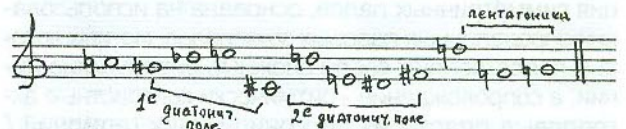
б) К.Штокхаузен. Перекрестная игра.



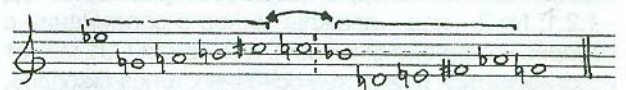
СЕРИЙНОСТЬ -1) в 12-ступенной системе принцип высотной организации, состоящий в выведении всех без исключения элементов из первоначальной последовательности неповторяющихся высот; 2) принцип музыкального мышления серией (сериями). Более широкое значение серийности связано с распространением принципа сериализации на невысотные параметры музыки. Выход за узкие рамки высотной организации позволил выявить значение серийности как одной из универсальных категорий музыкального мышления XX века, применимых к широкой области генетически родственных явлений. В зависимости от сферы применения понятия «серия» и «серийность» выявляют разные уровни своих значений. **Пример № 2.** См.: Сериальность; Лит.: Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. - М. 1996, с. 43; Schaffer B. Klasycy dodekafonii. - Kr.1964. -Cz.2.

Пример № 2.

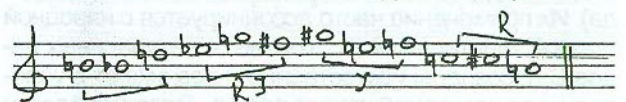
И.Стравинский. Canticum sacrum.



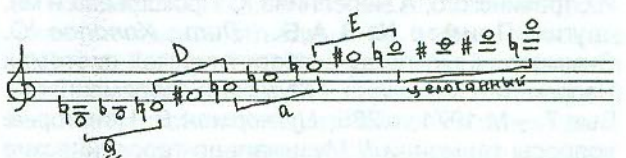
А.Шенберг. Квинтет для буюхвых инструментов, ор. 26.



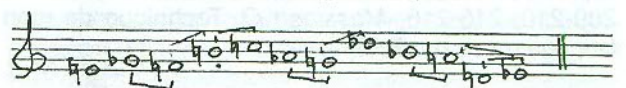
А.Веберн.Концерт для 9 инструментов, ор. 24.



А.Берг.Скрипичный концерт.



Э.Денисов. Струнное трио.



СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ, лады ограниченной транспозиции - лады модального типа вне мажор-

ра и минора, звукоряд которых основан на равно-
дольном делении октавы (под симметрией понимается
периодическая повторность звуковой микрост-
руктуры). Центральным элементом такого лада
является не мажорное и минорное трезвучия, а соз-
вучие, получающееся в результате деления двенад-
цати полутонов октавы на равные части - две, три,
четыре, шесть частей: 12:2, 12:3, 12:4, 12:6. В
результате такого деления образуются четыре типа
симметричных ладов (замкнутые системы) со сле-
дующими названиями: 12:6 - *целотонный лад* (ЦЭ -
целотонное созвучие); 12:4 - *уменьшенный лад* (ЦЭ -
уменьшенный септаккорд); 12:3 - *увеличенный лад*
(ЦЭ - увеличенное трезвучие); 12:2 - *тритоновый лад*
(ЦЭ - тритон). Звукоряды этих ладов равномер-
но заполняют части двенадцатиполутонового ряда и
образуют лады из нескольких симметричных групп.
Четыре способа деления октавы дают возможность
получать четыре типа основных ладов с их вариан-
тами. Гармония в них может быть представлена
аккордово-гармонической или полифонической факту-
рой. Звукоряд выдерживается в строгой последова-
тельности, а может сохранять только ее основу
(Н.Римский-Корсаков. «Золотой петушок», антракт ко
II действию, ц. 113-114 - лад 3.1; Н.Римский-Корса-
ков. «Кашей Бессмертный», I картина, ц.32-37 - лад
2.1; Н.Мяковский. «Причуды», № III, реприза - це-
лотонный лад). В XX веке отношение к диссонансу
позволило свободнее использовать и технику сим-
метричных ладов. Созданная О.Мессианом концеп-
ция симметричных ладов, основана на использо-
вании определенных ладовых звукорядов, мотивы кото-
рых представляют собой сложные ритмические ли-
нии, а сопровождение - ритмически контрастные ак-
кордовые пласты из диссонирующих гармоний (О.
Мессиа. Прелюдия № 7 «Спокойная жалоба» -
лад 2.1; О.Мессиа. Две пьесы для фп., № 1 - лад
- 1.2.1; № 2 - лад - дважды минор в соединении с
сонорным эффектом в басу). Материал С.л. может
использоваться в качестве основных тонов аккордов,
их самих, в мелодическом звукоряде, группе как в
виде аккорда, так и в виде мелодического звукоря-
да). Их применение часто ассоциируется с народной
сказкой, фантастикой. В отличие от натуральных ла-
дов С.л. созданы искусственно и возникают в усло-
виях равномерной темперации. Встречаются у
К.Дебюсси, Б.Бартока, О.Мессиа, А.Скрябина,
И.Стравинского, А.Черепнина, С.Прокофьева и мн.
других. **Пример № 3 А,Б.** Лит.: Холопов Ю.
Симметричные лады в теоретических системах
Яворского и Мессиа // Музыка и современность.
Вып.7. - М.1971, с.286; Цуккерман В. Некоторые
вопросы гармонии // Музыкально-теоретические
очерки и этюды. Вып.2. - М.1975; Холопов Ю.
Гармония. Теоретический курс. - М.1988, с.116-117;
209-210; 215-216; Messiaen O. Technique de mon
langage musical. - P.1944.

Пример № 3.

а) Схемы симметричных ладов.



б) Лады ограниченной транспозиции



СОНОРИКА - (от лат. *sonorus* - звонкий, шумный, звучный) - метод создания музыкальной ткани, основанный на оперировании темброкрасочными звучностями. С. - гармония, основанная на созвучиях темброкрасочного характера, в отличие от обычной тональной или модальной гармонии, основанной на дифференцированном восприятии каждого отдельного тона или интервала. С. развивает тот компонент гармонии, который в классикомантической музыке занимал подчиненное положение (фонизм звучания). Особенность и неповторимая красота сонорной ткани исходит от самого музыкального материала, в котором неразличимы отдельные высоты и интервалы. Соноры и их последования воспринимаются как единая красота. Преобладание фонической красочной стороны

над звуковысотностью связывают С. с мелодией тембров. «Тембровая мелодия» здесь выступает как разновидность колористики, и на первоначальной стадии все тоны темброкрасочных звучностей еще различимы. Последующие стадии связаны с увеличением степени яркости тембровой краски в ущерб высотной дифференцированности ткани («Звуки ночи» из цикла «На просторе» Б.Бартока; 3-я часть «Лирической сюиты» А.Берга; 3-я часть 3-й симфонии С.Прокофьева; начало 2-й симфонии Д.Шостаковича), вплоть до исчезновения эффекта тоновости в красочных фактурных созвучиях («Атмосферы» Д.Лигети, «Трен» К.Пендерецкого, окончание 1-й части Концерта-буфф С.Слонимского, «Pianissimo» А.Шнитке). Одной из наиболее красочных и богатых выразительными возможностями форм сонорной фактуры является дублировка, которая в последовании созвучий, притом в еще в быстром темпе, воспринимаются уже не как аккорды, а как яркие краски (см. «Пять рассказов...» Э.Денисова; контрапункт такого типа сонорной фактуры образует сонорный «поток» (Фрагмент 1-й части «Молотка» П.Булеза). Наибольший эффект от применения сонорных звучаний возникает при соединении их с др. формами организации муз. материала, напр., в переходах («пермутациях») от красочных сонорных кластеров к одному выдержанному тону (С.Губайдулина. Концерт для фагота и низких струнных, 2-я часть). Трактовка С. может отражать особенности муз. фольклора (Н.Сидельников, Б.Кутавичюс, А. Эшпай и др.) Нередко нар.-песенный материал получает в условиях С. особенно красочный облик. **Пример № 4.** - Лит.: Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии / Теоретич. проблемы музыки XX века. Вып.2. - М.1978; Холопов Ю. Задания по гармонии. - М.1983, с.197-198; Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. - М.1988; Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. - М. 1996, с.210-214.

Пример № 4.

С.Губайдулина. Светлое и темное.



СОНОРИСТИКА - музыка звучностей, звучность тонов, не имеющих определенной высоты. К С. относятся всякие шумы, образованные либо нетрадиционным использованием обычных инструментов (например, в сонате С.Губайдулиной «Семь слов» - «дышащий баян»), либо немusикальными способами воспроизведения звука (хлопки, шепот, подстукивания). Такие приемы способны создать весьма яркие выразительные эффекты. **Пример №5.** - Лит.: Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып.2. - М.1978; Маклы-

гин А. Сонорика в музыке советских композиторов. Автореф. дисс... канд. искусствоведения // Моск. гос. консерватория. - М.1985; Ценова В. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Дисс... канд. искусств. - Моск. гос. консерватория. - М.1989.

Пример № 5.

А.Раскатов. Гра-ка-ха-та, IV часть.



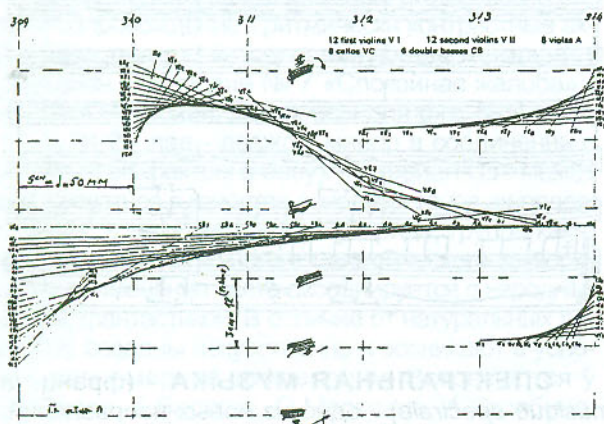
СПЕКТРАЛЬНАЯ МУЗЫКА - (франц. *la musique spectrale*) - одно из новых направлений, сложившееся в 1973 г. в Париже как композиторско-исполнительское объединение, в которое вошли Ж.Гризе, Т.Мюрай, Ю.Дюфур и др. Последним и был предложен термин С.м. Одновременно - это вид композиторской техники, при которой в основу организации всех параметров музыкального произведения положена внутренняя структура звука. Для С.м. важна эволюция во времени всех параметров звука: форма звуковой волны, переходные процессы атаки и затухания звука, формантные зоны, точный обертоновый звукоряд с фиксацией очередности появления каждого обертона, а также протяженности и интенсивности его звучания. Сочинение музыки следует определенному алгоритму: 1) компьютерный спектральный анализ конкретного звука,

представленного в виде особого графика - сонограммы; 2) подготовка звукового материала для будущего произведения (различные преобразования полученных данных - пермутации, вычленение, применение разнообразных фильтров и т.д.); 3) перенесение полученных результатов на традиционную инструментальную партитуру.

СТОХАСТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА - (или алгоритмическая) музыка - вид композиционной техники, при котором выбор отдельных звуков обусловлен применением законов теории вероятности, заранее продуманными формальными предпосылками (математические формулы, различного рода математические графики, схемы, таблицы). С.м. - это объединение логики музыкальной композиции на основе законов высшей математики. Для методов, связанных со стохастическим сочинением естественно применение электронных вычислительных машин (произведения Я.Ксенакиса, выполненные на машине Jurik). Первым сочинением Ксенакиса, демонстрирующим стохастический метод музыкального сочинения, стал «Метастасис» (1954) - произведение, в котором Ксенакис - композитор вычислил алгоритм, примененный затем им, для осуществления архитектурного проекта Корбюзье в виде павильона «Филиппс» на Всемирной выставке в 1958 году. **Пример № 6.** · Лит.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.1976, с.255-256.

Пример № 6.

Я.Ксенакис. "Metastasis". Схема.



ТОНАЛЬНОСТЬ - (нем. *Tonalität*) - высотное положение лада (по Б.Яворскому), система функционально дифференцированных высотных связей. Т. - главный стержень композиции. Она характеризуется тяготением к центру лада. Самый важный признак тональности - сквозное главенство основного тона, реализуется благодаря особому способу построения. Формы объединения тональных образований при их взаимодействии друг с другом могут быть различны. В зависимости от этого в музыке существуют различные типы тональной организации. Установить их - значит найти главный конструктивный принцип, на котором держится тональная

структура целого. Различие между типами тональности зависит от того, какой из элементов является ведущим, каково соотношение между ними в тональности. К Т. относятся и лады русской монодии (обиходные лады), и церковные тоны (церковные лады), и звуковые системы 20 в. (новая Т.)

Возможна тональность без определенного звукоряда, возможны другие тоны тональности. В современной музыке широкое применение получила хроматическая тональность. **Пример № 7.** - См.: Новая тональность. · Лит.: Розенов Э. О расширении и преобразовании тональной системы // Сб. работ комиссии по музыкальной акустике. Вып.1. - М.1925; Протопопов С. Элементы строения музыки. Ч.1-2. - М.1930-31; Скребков С. Как трактовать тональность? // Сов. музыка. - 1965. - № 2; Тюлин Ю. Учение о гармонии. - М.1966; Тифтикиди Н. Хроматическая система // Музыкознание. Вып.3. - А.-А.1967.

Пример № 7.

С.Прокофьев. Соната № 7, op. 83.



ФОРМУЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ - (термин К.Штокхаузена) - тип детерминированной многопараметровой композиции, форма и музыкальное содержание которой разрабатываются исключительно на основе т.н. формулы - зафиксированного музыкального образа-структуры (под формулой понимается музыкальный эмбрион, генерирующий структуру и художественные идеи целого произведения. Она представляет собой quasi темы, продолжительностью около минуты, состоящей звуков, шумов, пауз. В формуле заложены основные характеристики произведения в отношении звукового параметра и продолжительностей, динамики, тембра и т.д.) Ф.к. представлена следующими произведениями Штокхаузена: «Мантра» (для двух роялей и ударных, 1973-74), «Сириус» (электронная музыка для трубы, сопрано, бас-кларнета и баса, 1975-77), «Арлекин» (для кларнета, 1975), «Юбилей» (для оркестра, 1977) и др. Формула мыслится как интеграция качеств структуры с основополагающим принципом Ф.к. - идеей создания автономных процессов в разных составляющих, каждая из которых наделена своей собственной конструктивной системой (шкала, развитие, пропорции). Суть Ф.к. заключается в соотношении целого сочинения и формулы. В отличие от схожей с ней сериальной композиции здесь допускаются повторы и выделения отдельных элементов. Одно из достоинств Ф.к. заключается в возможности воспринимать и формировать отдельно мелодический, ритмический и прост-

ранственный контуры музыкальной формы (т.е. например, контур мелодии не должен быть идентичен контуру ее ритма) и таким образом - возможность раздельного восприятия структур разных параметров как оформленных единиц - полипараметровое слышание. Возникает совершенно новый вид композиции и музыкального восприятия. Формула становится предметом исследования всех ракурсов музыкальной композиции. Приводим образцы формул из произведений К.Штокхаузена.

В каждой из формул количество параметров индивидуально, как и их отношения между собой, ибо все решает авторская идея. Работа с формулой происходит по двум основным направлениям - через трансформацию и проекцию. Трансформация распространяет на все произведение внутренние генерирующие потенции формулы. Проекция переносит свойства формулы на иной композиционный уровень, осуществляемый с помощью временного растяжения или сжатия формулы посредством единого принципа растяжения или сжатия для каждого элемента в определенных пропорциях. Проецирование позволяет выявить новые стороны исходной модели, благодаря помещению ее в другую сферу, и между проведениями формулы длиной в несколько секунд и длиной во весь цикл существует множество иных степеней протяженности. Более высокая степень формульной организации есть *суперформула*. Она является синхронной комбинацией нескольких формул. В связи с тем, что суперформула есть следующий шаг на пути развития музыки, входящая (в том числе благодаря электронной музыке) в область отношений микротонов, она вводит и новые параметры, и новые законы композиции. Суперформула представляет более высокий уровень композиционной организации и по отношению к обычной формуле, являясь композицией «сложенной». Например, в опере Штокхаузена СВЕТ суперформула является скелетом семи частей. Растягивания, а отчасти и сжимания ее производят музыкальный мир из звуков, шумов, пауз трех ее формул. Суперформула наделяет своей структурой каждый пласт композиции, в которой оказываются тесно связаны два масштаба сочинения - композиция целого и музыкальная форма. Каждый отдельный звук имеет не только собственную структуру, но и свою систему поведения, чему способствует электроника, позволяющая жить звуку в пространстве. **Пример № 8.** - См. *Длинооктавы.* - Лит.: Михайлов А. Некоторые мотивы музыкального авангардизма. Карлгейнц Штокхаузен // Искусство и общество. Тенденции политизации в современном западном искусстве. - М.1978, с.66-83; *Притыкина О.* Временные новации музыкального авангарда (на материале творчества и эстетических воззрений К.Штокхаузена) // Вопросы методологии и социологии искусства. - Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. - Л.1988, с.147-164; *Цареградская Т.* Критический анализ композиционных методов П.Булеза, К.Штокхаузена, М.Бэббита: К проблеме сравнительного анализа изучения музыкального авангарда 50-х гг. Автореферат дис... канд. искусствоведения. - Вильнюс, 1988; *Грабовский Л.* Подобно свободной естественной науке (Наш собеседник К.Штокхаузен).

// Сов. музыка. - 1990. - № 10, с.65-68; *Савенко С.* Дышать воздухом иных планет. // Сов. музыка. - 1990. - № 10, с.58-65; *Чаплыгина М.* Музыкально-теоретическая система К.Штокхаузена. Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы». Современная гармония. - ГМПИ (РАМ) им. Гнесиных. - М.1990; *Просняков М.* Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке. - *Laudamus.* - М.1992, - с.91-99; *Чаплыгина М.* Театр «летающих» звучаний. - Театр. - 1993. - № 7, с.127-132; *Тюлина С.* Состояние звуковосотной системы в позднем творчестве К.Штокхаузена (1970 - 1980 гг.). - М.1995; *Тюлина С.* Расслоение музыкального пространства-времени как феномена современного художественного мышления. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. - М.1995; *Холопов Ю.* К единому полю звука: № 2 Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века. Вып.2. - М.1995; *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1977-1984. Komposition. Band 5. Du Mont Buchverlag. - Köln, 1989.

Пример № 8.

Мантра. Высотная серия и формула.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ - в

современной музыке вид ладотональной системы, в которой используются подчиненные тонике основные тоны, гармонии, выходящие за пределы диатоники и мажоро-минора (напр. в *C dur* - гармонии *cis moll* или *es moll* с прямым разрешением в тонику). В Х.т. возможно использование двух принципов двенадцатиступенной системы; принцип тональности и принцип додекафонии. В отличие от диатонической Х.т. может опираться не только на консонирующую тонику, но и на любую избранную группу звуков, а также может использовать гармонии на любом из двенадцати звуков как функционально самостоятельные. Классическая тональная структура единообразна, а хроматическая индивидуализирована и поэтому не имеет единого комплекса звуковых элементов, т.е. не обладает функциональным единообразием (В поэме А.Скрябина «Прометей» центральным аккордом является шестизвучие с основным тоном *Fis*). В звукоязыке Х.т. преоблада-

дает вариантность в отличие от стабильного звуко-ряда диатонической тональности. Нотация в условиях Х.т. характеризуется особенностью орфографии современной музыки. В основе структуры тональности содержится энгармонизм. Функциональная система Х.т. складывается из нескольких компонентов. Функция каждого аккорда определяется его интервальным соотношением с тоникой, дающей индивидуальное значение каждой из 12 ступеней. Степень близости или удаленности звукового состава аккорда от диатонической сферы сближает данный аккорд с некоторыми другими, а от некоторых удаляет. Он может обнаружить свое родство с какой-либо из главных ступеней. Существует множество аккордов линейной функции, комплексных, полигармонических аккордов. Отклонение в Х.т. подобно звуковому обновлению при однотональном последовании. Эффект смены звукового состава при отклонениях сглаживается использованием хроматических гармоний. Отклонение с точки зрения хроматических гармоний - остановка на какой-либо ступени, представляя собой кадансы на нетонических ступенях. Х.т. расширяет возможности и диатоники, и смешанного мажора-минора путем добавления целого ряда гармоний. Звукоряд Х.т. на основе самостоятельности каждого из двенадцати входящих в него звуков предполагает вероятность любого аккорда в его пределах, а также - энгармоническую замену любого из входящего в него звуков. Не все аккорды Х.т. будут использованы одновременно, но применение даже некоторых из них позволяет считать проявлением Х.т. Гармоническая структура в ней бывает без определенной ладовой окраски в тоническом аккорде, но в большинстве своем характеризуется наличием основного тона. Звукоряд Х.т. представляет собой двенадцатиступенный комплекс со всеми энгармоническими заменами, входящих в него звуков и допускается различное написание одного и того же мелодического звука, что говорит о специфике мышления в этой системе. Выбор конкретной нотации часто зависит от того, какое из значений звука является для данного случая наиболее удачным. Каждый звук в Х.т. может выступать в качестве тонального центра в различном звуковысотном отношении друг к другу. Х.т. по сравнению с диатонической имеет вариантный звукоряд. Ее характерными чертами является отсутствие основных диатонических ступеней в мелодическом последовании. Гармония в Х.т. становится основой сочинения. Широко применяются линии движущихся голосов, различного рода параллелизмы, не допускавшиеся ранее правилами классической гармонии, иные гармонические обороты, делающие стилистически невозможными прежние гармонические кадансы. В качестве формообразующего средства используется принцип нарастания хроматики (А.Берг. «Воцтек». Колыбельная Марии, ц. 370; П.Хиндемит. Соната для фп. № 3, гл. партия in B, поб. п. in H (лидийский); Прокофьев соната для фп. № 3, гл. партия с тональным центром B; Б.Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, I ч., гл. тема; С.Губайдулина. Соната для фп., гл. тема (тональный центр «до диез

- си диез, ре»). **Пример № 9.** Лит.: Холопов Ю. О теории Хиндемита. // Сов. музыка. - 1963. - № 10, с.280; Холопов Ю. Задания по гармонии. - М.1983, с.71-72; Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. - М.1984, с. 210-221.

Пример № 9.

Paul Hindemith. Dritte Sonate für Klavier.



ХЭППЕНИНГ МУЗЫКАЛЬНЫЙ - (англ. *happening*, букв. случающееся, происходящее) - театрализованное музицирование в рамках авангардизма. Для Х.м. характерны игровые представления музыкантов-исполнителей, близкие к драме абсурда (У.Берд, Дж.Кейдж и др.), сцены воплощали идею «смерти искусства». Они были направлены против традиционных типов муз. произведений и исполнительства, против сложившихся социальных условий. Позднее Х.м. создавались как масштабные театральные концепции («Оригиналы» Штокхаузена, 1961). М.Кагель развил для обоснования своих опытов концепцию «инструментального театра». В 1970-х гг. на основе Х.м. возникли «мультимедиа-процессы» (идея превращения действительности в «искусство», а искусства - в «действительность» и т.н. энвайронменты (англ. *environment* - окружающая среда). Напр. в соч. «В поисках утраченной тишины» Кейджа, (1978) движущаяся в трех направлениях поезда, заполненные пассажирами, которые играют на муз. инструментах, ловят транзисторами радиопередачи, поют и т.п.

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА (ЭМ) - является акустическим результатом электронных генераций, преобразований и репродукций звука. Создается и реализуется с помощью электронноакустической звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры (генераторы, фильтры, модулирующие устройства, объединяющиеся в электронных синтезаторах, а также магнитофоны, усилители, динамики). Главная цель и принцип электронной музыки заключается в создании новой формы выражения (с помощью приборов) музыки, при которой исключается исполнитель. В Э.м. объектом работы композитора является не только звуковая ткань и композиция в целом, но и звуковой материал. Акустич. материал (синусоидальные чистые тоны; разного рода шумы - «белый», «цветной», импульсы, щелчки и др.) обрабатывается, а также комбинируется, превращаясь в многообразные смеси, темброкрасочные звучания, при помощи которых композитор реализует свое сочинение; исходным материалом может служить и любое другое записанное звучание (включая и муз. звуки, и натуральные

звучания по выбору композитора). Оба типа материала могут совмещаться. Используются два вида электронных инструментов: а) со свободной интонацией. На них извлекаются звуки любой высоты в пределах диапазона человеческого голоса и струнных смычковых. Чаще всего они одноголосные, реже двухголосные: гитары, балалайки, скрипки, виолончели и др.; б) клавишные с фиксированной интонацией. К ним принадлежат терменвокс, трауто-ниум, электроорган, гармоний и др. Может встретиться и ансамблевый вариант электронных инструментов.

Возникновению Э.м. способствовало развитие сонорной трактовки звукового материала и возможности электротехники, серийная техника («техника рядов») новой венской школы, являющаяся пределом традиционной трактовки муз. материала как дискретного «микромра» и техника «звукотембров», в противоположность серийности - попытка оперировать звуковыми объектами и массами как «сверхтембрами» («сонорами»), которые мыслятся не как дискретные множества, а как слитные единства. Две тенденции и два типа муз. слышания (дискретно-структурный и синкретно-сонорный) первоначально противоположные, во 2-й пол. 20 в. стали взаимодополняющими сторонами единой композиторской техники. Попытка осуществить их взаимопроникновение инструментально-технически и была предпринята средствами Э.м. Если в серийной музыке не пользуются традиц. «микроструктурами» (типовыми терцовыми аккордами, гаммообразными мелодиями, последованиями), а создают их индивидуально, то в Э.м. композитор, синтезируя муз. звук, обязан управлять даже его микроструктурой. Отсюда введение микротемперации (для регулирования внутризвуковых отношений и процессов), микроритма и микродинамики, артикулирующих тембр звуков, соноров, конкретных звучаний. Отсюда же снятие противоположности муз. формы и муз. материала (соответственно и снятие противопоставления композитора, исполнителя и производителя данного муз. инструментария). Собственно Э.м. получила развитие с 1950-х гг. (соч. Х.Эймерта, К.Штокхаузена, Э.Кшенека). С Э.м. связано появление конкретной музыки (Париж, 1948): если Э.м. стремится к сонорности муз.-акустич. материала, исходя из его тотальной структурности, то конкретная музыка, наоборот, стремится придать композиционную структурность изначально данному тембро-шумовому материалу. Др. виды Э.м.: «компьютерная музыка», где сделана попытка автоматизировать синтез звука и «планирование» формы, т.е. наиболее трудоемкие начальный и конечный этапы создания Э.м.; «живая электроника», стремящаяся исходить из звучаний традиционных муз. инструментов и певч. голосов в качестве первичного материала (Штокхаузен, начиная с 60-х гг); прикладная Э.м. для к/ф и театр. спектаклей (напр. у А.Тарковского в «Солярисе»), для вок.-инструм. ансамблей (ВИА) с мощной электро-акустич. аппаратурой. Проблема создания инструментально-технической базы Э.м., соответствующей ее первоначальным задачам, остается пока открытой. В Э.м. существует нотация для музыкантов с обозначением высоты, изменения гром-

кости и продолжительности звука, а также нотация для техников, которые расписывают в партитуре все необходимые для реализации композиции операции. Партитура представляет собой звуковую сторону композиции - тоны, тоновые блоки, их комбинации и степень изменения интенсивности звучания в децибелах. Во вступительных комментариях указываются подробные структурные, технические и композиционные методы. Некоторые образцы Э.м.: Штокхаузен. Этюды I-II (1952) и «Пение отроков» (1956); Х.Эймерт. Этюд на звуковые смеси (1954), Э.Денисов. «Пение птиц» (1969); А.Шнитке. «Поток» (1969); С.Губайдулина. «Vivente - non vivente» (1970); Э.Артемьев. «12 взглядов на мир звука» (1971); В.Комаров. «Вечность и миг». **Пример № 10.** - Лум.: Артемьев Э. Что такое «АНС» // Сов. музыка. - 1962. - №2; Термен Л. Физика и музыкальное искусство. - М. 1966; Володин А. Электронные музыкальные инструменты. - М. 1970; Козоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М. 1976; Додж Ч., Джерс Т. Компьютерная музыка: синтез, композиция, исполнение. (пер. с англ. Ю.Дмитрюковой); Супонев Г. Проблемы нотации в музыке XX века. - М. 1993; Haynes, Stanley. «The Musician-Machine Interface in Computer Music». Doctoral dissertation, Southampton University, 1979; Howe, Hubert S., Jr. Electronic Music Synthesis. New York: Norton, 1975; Morrill Dexter. «Trumpet Algorithms for Computer Composition». Computer Music Journal, 1 (1), 1977, pp.46-52; Schrader B. Introduction to Electro-Acoustic Music. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1982.

Пример № 10.

В.Усачевский. Пьеса для магнитофона.



В.Н. Холопова. СКОЛЬКО ГЛАЗ У МУЗЫКОЗНАНИЯ?

Интервью, данное А.Амраховой

Анна Амрахова: Валентина Николаевна, чем для Вас были знаменательны последние 10 лет, в течение которых мы в Баку были лишены возможности научного контакта с Вами?

Валентина Холопова: Меня всегда интересовал вопрос: куда идёт композиторское творчество, каковы пути выхода из различных тупиковых ситуаций, которые во многом были спровоцированы авангардизмом 60-х. Мне кажется, что сегодня существует определённая и обнадеживающая тенденция в музыкальном искусстве, которую можно назвать линией синтеза. Как-то я была приглашена Гидоном Кремером на фестиваль, который ежегодно проводится в старинном австрийском замке в Локенхаузе. Кремер как хозяин и организатор фестиваля нашёл очень своеобразное решение его программ. Мало того, что все фестивали - тематические (один может быть посвящён Шёнбергу, другой - Шнитке и т.д.). Кроме этого, каждый концерт основан на какой-то репертуарной чересполосице, когда авангардное сочинение чередуется с музыкой, к примеру, Гайдна. И в таком высветленном окружении оказывается, что это прекрасная музыка, к тому же - вполне доходчивая. И я поняла, что современная музыка, пресытившись сложностью авангарда, действительно ищет свои пути к человеческому восприятию. Возьмём такое течение, как минимализм. В силу своей простоты этот метод оказался настолько универсальным, что буквально каждый композитор может что-то от него использовать.

А.А.: Что же такого «общего» может брать каждый композитор: повторность мелких интонационных ячеек? Не считаете ли Вы в этой связи, что некоторые наработки минимализма превратились (ввиду своей сверхпростоты и общедоступности) в своего рода штамп?

В.Х.: Повторность - это технический приём, самое главное - это координация с восприятием. Особенность музыкального языка XX века составляет плотность информации, когда изменения протекают настолько быстро, что люди не успевают их схватывать и что-либо в себе закреплять. Минималистский повтор даёт возможность не только многократного закрепления одного и того же, это метод психологического внушения, суггестии, столь необходимый музыке. Музыка - эмоциональное искусство, и далеко не случайно оказывается, что нужны специальные приемы, чтобы была вызвана эмоциональная реакция. Серьёзные музыканты в XX веке все же пришли к осознанию необходимости такого рода суггестии в музыке. Даже Денисов говорил: «Я уважаю композиторов, которые плачут над своими произведениями». Сам-то он начинал вовсе не с этого. А вот пример с Сергеем Павленко,

учеником Денисова. Он перепробовал самые разнообразные вариации своего стиля. На смерть своего учителя он написал произведение памяти Денисова в минималистском духе. Введя обширную оstinatность, композитор создал опус и философски углублённый, и невероятно сильный по своему эмоциональному воздействию. Этот эффект никакими авангардистскими средствами достичь нельзя.

Обращение к минимализму отмечает сам у себя Родион Щедрин: с минималистскими принципами очень естественно соединились его народные устремления. Новаторство у Щедрина получает, таким образом, свой вариант развития. И Роман Леденёв как-то сказал мне, что из всех современных течений его привлекает только минимализм. Я долго не могла понять, что он имеет ввиду, пока не познакомилась с одним очень оригинальным его сочинением. У него есть произведение с огромным количеством пьес, которое называется «Времена года». Необходимо несколько вечеров, чтобы исполнить его от начала до конца (и это ни разу ещё не было осуществлено). Анализируя это произведение, я обнаружила, что композитор по принципу минимализма построил отдельные голоса. В хоровую партию он ввёл повторность минимального количества звуков, получив легко поющуюся фактуру. Это создало эффект совершенно нового звучания, которого ранее не было в известных хоровых произведениях. Ведь хоровое пение всегда ассоциировалось с песенным интонированием - переходом со ступени на ступень, а здесь зазвучали медленные трелеобразные фигуры во всех голосах сразу. Таким образом, каждый композитор берёт у минимализма то, что есть в его собственных тенденциях.

А.А.: Музыка последней четверти XX столетия стала «человечнее». Отразилось ли эта ситуация на Ваших изысканиях?

В.Х.: Это общая тенденция культуры: шли, шли - надо идти дальше, а дальше-то, как оказалось, двигаться стало некуда.

Поскольку я всю жизнь занималась музыкальной формой, меня всегда интересовал вопрос: а как надо подходить к анализу содержания? Моим учителем в консерватории был В.А.Цуккерман, ученик Б.Л.Яворского, и я только теперь поняла, как много он мне дал именно в своей общеэстетической установке. Преподавая анализ музыкальных произведений, он всегда старался построить на основе формы какой-то слой содержания. Одним из таких несущих смысл элементов (приближающих создание теории содержания) у теоретика-пианиста было содержание жанров. Для него здесь был краеугольный камень, и это было не случайно,

потому что как пианист он основывался в своём анализе на музыке Шопена, открывшего метод полижанровости. Но меня интересовали и другие пути в поиске музыкальной содержательности. Из-за того, что я всё время занималась современной музыкой, законами ее композиции, было достаточно сложно ставить перед собой параллельные задачи, например, решение каких-то проблем общесодержательного порядка. Но как я это не откладывала, - все же к тому пришла. И уже не хотела больше преподавать музыкальную форму.

А.А.: Валентина Николаевна, Вы меня извините за дремучесть, что же Вы преподаёте сейчас?

В.Х.: Вопрос закономерный, ибо люди знают, что я есть, а что преподаю – пока не всем известно. Когда я ушла с кафедры теории музыки Московской консерватории, мне удалось создать новую кафедру – междисциплинарных специализаций музыковедов, с целью организации новых предметов, необходимых культуре. Я сразу же стала вести предмет «Музыка как вид искусства». В начале 90-х у меня вышла книга с таким названием, и она стала основой этого предмета. Первая ее половина – актуальные категории теоретического музыкознания, вторая – теория музыкального содержания, которая стала вырастать в самостоятельный учебный курс. Вскоре мы начали преподавать этот предмет пианистам первого курса нашей консерватории, но не я сама, а уже мои ученики. Ведущим специалистом по предмету стал доцент, кандидат искусствознания, Андрей Юрьевич Кудряшов. Эта идея привлекла внимание кафедры специального фортепиано, ведущие профессора которой не сомневались в необходимости подобного учебного курса. Так, профессор В.К.Мержанов перед очередным конкурсом им. Чайковского не без иронии обронил: «Сейчас начнутся спортивные состязания». Ведь не секрет, что на голую виртуозность делают ставку многие молодые исполнители, отодвигая на второй план искусство интерпретации. Решением фортепианного факультета было принято, что этот предмет необходимо проходить с первого курса, несмотря на то, что там очень плотное расписание. Реакция студентов-первокурсников была такова: а почему на такой интересный предмет так мало часов? И сейчас этот курс читается по 2 часа в неделю в течение года.

Теперь можно сделать некоторые обобщения. Выводы видятся мне следующими: ведь все наши музыкально-теоретические предметы по своей сути и соответственно по их методике, - композиционно-грамматические: элементарная теория, гармония, полифония, музыкальная форма. И они должны быть *уравновешены* – но отнюдь не заменены! – самостоятельно разработанными музыкально-содержательными теоретическими предметами. Сейчас существует два таких предмета - «Музыка как вид искусства» и «Теория музыкального содержания». Решением министерства культуры России в 1999 году они были рекомендованы для введения их на всех трёх ступенях музыкального образо-

вания: консерватория - музыкальное училище - музыкальная школа.

А.А.: Какую роль в формировании новой ветви музыкознания играет междисциплинарный подход?

В.Х.: Что касается теории, то здесь междисциплинарность призвана осуществить синтез на современном уровне знаний. На мой взгляд, любое музыкально-теоретическое исследование немыслимо сегодня без передовых искусствоведческих и общегуманитарных теорий. Из собственно музыкознания для нас оказались необходимы работы Асафьева, его теория интонации. А далее в теорию музыкального содержания потребовалось включить и теорию музыкальных эмоций, для чего пришлось основательно изучить психологическую науку и применить некоторые выводы к музыке. А поскольку мы представляем себе музыку как язык, то языкознание и семиотика – две науки, которые не можем обойти своим вниманием. Также необходимы знания по аксиологии, т.е. теории ценностей. И только в этом полисферном соединении можно на современном уровне строить теорию содержания.

Эти сферы знания во многом уже ассимилированы сознанием музыковедов, хотя, казалось бы, берутся чуждые категории, разные по своим истокам. Но если их творчески преломлять, то они целиком работают на музыку.

В чём ещё принципиальная новизна теории содержания? В том, что она включает в себя теорию исполнительства, непосредственно обуславливает запросы пианистов, скрипачей, хоровиков.... А ведь музыка не живёт без исполнительства. Общественный слух формируется не на основе композиторских записей в партитуре, а на основе того звучания, которое даёт исполнитель.

У студентов-музыковедов – это единственный курс, где представители данной специальности имеют дело с интерпретациями. Конечный итог наших курсов – универсальный. Ведь и у хоровиков, и у пианистов, и у скрипачей меняются произведения, репертуар, но принципы интерпретации остаются одними и теми же.

И этот универсализм теории музыкального содержания касается не только всех исполнительских специальностей. Эта теория способна создать такой вид познания музыки, который доступен и необходим «смежникам» - психологам, культурологам, историкам. Некоторый опыт тут накопился тоже.

Несколько лет назад меня пригласили в МГУ на кафедру культурологии. Моя аудитория там – люди по большей части без музыкального образования, эрудиты, но не в области музыки. Кроме того, я вела курс и у психологов. И решила провести эксперимент: собрала в одну группу культурологов, психологов и музыковедов, приехавших в консерваторию на курсы повышения квалификации. И оказалось, что в изучении искусства можно найти общий язык, близкий по духу всем. Я расцениваю этот факт как проявление междисциплинарности «по выходу», по результату. Т.е. мы получили универсальную теорию, которая может послужить познанию музыки для музыкантов и для немужыкантов.

А.А.: А какое место занимает в Ваших изысканиях семиотика? Ведь не секрет, что в последнее время появились разговоры о том, что эта методология несколько потеряла свои позиции.

В.Х.: В наших разработках огромное значение придано делению знаков на икон, индекс и символ, сделанному Чарльзом Пирсом. Знаки интерпретированы как три стороны музыкального содержания: эмоция, изобразительность и символика. И самое главное – эта классификационная модель позволяет нам интерпретировать не абстрактные знаки, а явления культуры. Она даёт возможность обобщения, когда мы сравниваем между собой музыкальные эпохи. По этим трём ипостасям знака каждая эпоха отличается от другой; барокко, классика, романтизм и XX век с точки зрения трёх сторон музыкального содержания являют собой разные их соотношения.

А.А.: Валентина Николаевна, тема, над которой Вы работаете, настолько сложна, что требует фундаментальных решений на теоретическом уровне. Кто Ваши единомышленники и как идёт работа в этом направлении?

В.Х.: Сейчас я пишу книгу «Феномен музыки». Кроме того, я помогаю своим подопечным – студентам и аспирантам Московской консерватории в их научных трудах. Например, тема дипломной работы Елены Феррапонтовой – «Специфика музыкального содержания в духовных сочинениях Стравинского». Одна из глав называется «Музыкальные эмоции Стравинского». Это то, что является камнем преткновения, потому что...

А.А.: ... потому что все считают его а-эмоциональным...

В.Х.: Совершенно верно. Корни этого заблуждения – во фразе самого Стравинского, который как-то сказал, что музыка ничего не выражает и выражать не может. Это его мнение вошло во всеобщее сознание. Но когда он увидел, как буквально его поняли, то в более позднем интервью не без язвительности отметил: «Эмоции есть в моей музыке... Тем же, кто не может их распознать, я могу только посоветовать проконсультироваться у психиатра!».

Музыкальные эмоции – самая коварная тема в теории музыкального содержания. В течение тех лет, что я занимаюсь этой проблемой, я поняла, почему к ней никто не может подобраться: она требует психологического обоснования, более современных научных методов.

Моя аспирантка Ольга Чурикова разрабатывает тему «Категория музыкальной лексемы в системе музыкального языка Софии Губайдулиной». У нас почти нет специалистов по творчеству Губайдулиной, и при этом совершенно ясно, что требуются нетрадиционные пути, чтобы анализировать её произведения. Как мне кажется, мы нашли очень точный ход, введя в музыковедческий анализ понятие лексемы. М.Г.Арановский тоже развивает понятие музыкальной лексемы – у нас тут с ним совпадение мыслей. И я посоветовала диссертантке

написать отдельную главу о музыкальной лексеме, связать ее с интонацией Асафьева, объяснить её отличие от мотива (мотив – композиционное явление) и темы, то есть соотнести все эти понятия. Итог оказался настолько результативным, что я просто поражаюсь, насколько инертно мы все, в подавляющем большинстве, мыслим. Мы встроены в старые школы и направления, и нам не приходит в голову, что во взгляде на музыку может существовать сто глаз, а мы пытаемся что-то разглядеть одним глазом. В теории содержания мы открываем новые глаза на музыку.

Понятие музыкальной лексемы абсолютно необходимо для анализа творческого мышления Губайдулиной. Я давно заметила – как она структурирует музыкальный текст. Мотивы у неё получаются даже в таком «неопределённом» материале, как звучание ударных. Она всячески избегает пассивности самой музыки, кристаллик оформленности создаётся у неё в любой звучности. При этом она использует огромное количество пауз, запятых, двойных запятых и других знаков препинания...

А.А.: ... то есть она артикулирует текст...

В.Х.: ... артикулирует и создаёт его как настоящую человеческую речь. Вся её музыка наполнена лексемами и состоит из таких «словечек». И эти слова – доходчивы. Если она даёт как бы алеаторическую комбинацию голосов – оказывается, что это комбинация «слов», это многоголосный «говор». Все её произведения сотканы из «слов», «слов»... Назвать их мотивами недостаточно – это не столько конструктивное, сколько эмоционально-смысловое явление. Мы стали думать – как классифицировать эти лексемы? И сама музыкальная интонация композитора подсказала нам: лексемы должны быть вопросительные, отрицательные, утвердительные и т.д. Стало видно, что Губайдулина старается избегать утвердительности. Вся её музыка словно витает в воздухе из-за почти полного отсутствия утвердительных интонаций. Я много раз слышала от неё сентенцию о том, что мы находимся в середине некоего пути и нам не виден свет в конце тоннеля, мы живём в мире, в котором можем только ставить вопросы, но не давать ответы. И вся музыка Губайдулиной – как раз задавание вопросов в интонационном смысле.

Ещё одна моя диссертантка работает над темой «Семантические аспекты анализа творчества Альфреда Шнитке». По нашему мнению, в смысловой организации любого стиля взаимодействуют все три стороны содержания – эмоциональная, изобразительная, символическая. И оказалось, что в художественной системе Шнитке на первом месте стоит символ. Когда мы стали анализировать произведения этого композитора, то обнаружили, что чувствуемый мир его произведений чётко делится на освещённые символом эмоции добра и зла. Шнитке моралист, всегда жил по жёстким моральным законам и музыку писал глубоко моральную. И в делении образов и средств его музыки на добро и зло задействовано всё, – вплоть до семантики тембров.

Вот отчасти то, чем занимается на сегодняшний день моя научная школа. И я этим очень дорожу. Одно не даёт мне покоя: почему так долго мы довольствовались только теми методами анализа, которые у нас были? Вот мы считаем додекафонные ряды и думаем, что поняли что-то важное, вот рассматриваем фактуру и приходим к какому-то выводу. А что есть масса «закрытых» глаз, которые надо «открыть» - об этом пока мало кто задумывается. Я и себя корю за длительную приверженность традиционным методам анализа. Сейчас стараюсь новыми методами анализировать творчество разных композиторов. И оказывается, что везде нужно ставить индивидуальные задачи, строить индивидуальные теории. И каждая такая теория движет науку вперед.

А.А.: *Сегодня многое модифицировалось в самой методологии гуманитарного знания. Изменилась сама семиотика: она словно повернулась «лицом к человеку». В привычную знаковую триаду сейчас более настойчиво включается четвёртый компонент – интерпретанта, которая учитывает смысл, вносимый интерпретирующим сознанием. В последних разработках появилась тенденция именовать такие значащие в культуре ферменты термином концепт. В концепте уже изначально учитывается культурная информация, заложенная в сознании автора: это пропущенное через душу человека его мировосприятие, приобретшее знаковую форму в музыкальном языке. Насколько я поняла, комплекс специального и неспециального в музыкальном содержании в Вашей трактовке, - есть нечто сродное концепту?*

В.Х.: С этим понятием чисто теоретически я не работала. Принимая к сведению Вашу постановку вопроса, отмечу: пока довольствуюсь этой триадой, и мне дороже ее музыкальные значения, чем то, из чего они исходят. Сейчас я публикую статью «Интерпретация триады знаков Ч.Пирса в теории музыкального содержания». В этой работе даётся объяснение тому, что «икон» в музыке - это знак эмоции. Меня нередко спрашивают: «Поскольку буквально икон - это изображение, почему Вы утверждаете, что икон - это эмоция?» Пирс в письме к леди Уэлби в 1904 году писал, что переживание композитора, которые он передаёт слушателям, следует считать изображением, т.е. иконом». Таким образом, эту трактовку мы берем из первых рук. Очень многие почему-то запинаются на этом вопросе, не приняв к сведению ни Пирса, ни Лотмана, ни Мельвиля, ни Басина.

А.А.: *Насколько я поняла из Вашей работы «Специальное и неспециальное музыкальное содержание», Вы трактуете специальное музыкальное содержание как музыкальную гармонию, вызывающую положительные эмоции. Как Вашей теорией решается такой парадокс: ведь в каждой культуре свои представления о гармонии?*

В.Х.: Да, совершенно верно, они действительно очень разные, и это приходится учитывать. Например, гармония в период становления белькан-

то – это идеально чистая акустическая настройка голосов и инструментов, а когда появились Армстронг или Высоцкий, гармония оказалась с хрипотцой. Такого рода изменения подтверждены некоторыми самыми последними исследованиями. У нас на кафедре была написана диссертация об эмоционально организованной структуре хорового звучания (автор – Ю.М.Кузнецов). Там было высчитано, что чисто выстроенные гармонии возникают только при положительных эмоциях, а когда музыка выражает гнев, ярость, то эти эмоциональные «диссонансы» вызывают отклонения от акустического столба до 7%.

А.А.: *В новейших лингвистических разработках принято считать, что существует так называемое «ментальное зрение». Ментальное зрение – это умение человека восстанавливать образ или нарисовать картинку чего-либо. В принципе, это то, что раньше в философской мысли называлось умо-зрением. Как Вы думаете, существует ли ментальный слух?*

В.Х.: А как же? Когда я говорю об «открытии глаз», именно с этим мы и имеем дело. Конечно, что-то мы слышим совершенно неосознанно, но во многом человек, получивший музыкальное образование, слышит то, что он знает. Соответственно после обращения к теории музыкального содержания я обнаружила, что у меня теперь два слуха - словно две головы и две ментальности. Постижение музыкальных интонаций как целостных лексем привело к тому, что на концертах я стала слышать другую музыку, даже давно известные произведения стали открываться с доселе неизвестной стороны. Поэтому ментальный слух – абсолютно объективно существующая вещь.

А.А.: *Относительно Вашего деления на специальное и неспециальное музыкальное содержание... В философской традиции принято разделять «память вещи» и «память слова». И лингвисты утверждают, что есть два входа в человеческое сознание – через образы, и через «готовые слова». Не потому ли для этого самого ментального слуха классическая гармония «говорит» об одном, а гармония романтизма звучит совершенно иначе? Мне кажется, - если исходить из философско-лингвистической дифференциации, - что музыка как язык под своим специальным содержанием подразумевает и интонацию, стиль, и жанр, - всё что накоплено историей развития этого вида искусства.*

В.Х.: В своей разработке «специальное/неспециальное содержание» я практически заменила философско-эстетическую пару «содержание/форма». Мне кажется, что форма в философско-эстетическом смысле уже исторически устарела. Если мы подключаем категории психологии (а без этого нельзя на современном уровне изучать музыку), то должны принять во внимание, что в психологии диады понятий «содержание/форма» нет. Контактируя с психологией, мы используем, в частности, деление на положительные и отрицательные эмоции, а они с категориями содержания/формы не

стыкуются. Например, возникает вопрос: эмоциональный подъём и спад – это содержание или форма? Ответить невозможно, потому что здесь и содержание и форма сливаются воедино и оба отпадают как понятия. Эстетика в XX веке себя изжила как **единственная** наука о прекрасном. К этой области человеческой культуры подступили вплотную психология, семиотика, аксиология, теория систем, в методологию гуманитарного знания пришёл целый комплекс новых научных установок. И держаться сегодня только за одни лишь категории эстетики – значит отбрасывать себя к этапу мышления до всех этих современных представлений.

У нас существует цикл музыкально-теоретических дисциплин: элементарная теория, гармония, полифония, форма... Как назвать их содержание? Вот я его и назвала: эстетическая гармония, вызывающая положительные эмоции. А расшифровка эстетической гармонии оказывается для каждой эпохи своя. Древние греки пели в октаву, и если кто-то фальшивил – выгоняли из хора. В XX же веке к октаве закономерно прибавились б.7 и м.9, содержание понятия гармонии стало совершенно иным. Эстетическая гармония присутствует в любой музыке и в любом виде искусства в качестве концентрата красоты. Красота в музыке совершенно обязательна, и её-то эквивалентом и выступает специальное содержание.

А.А.: *Я хотела бы углубить тематику и немножко по-иному сформулировать свой предыдущий вопрос. Итак, часть информации о мире идёт из словесного творчества. Если развить мысль в этом направлении, то можно допустить, что существуют художники, которые апеллируют к невербальности, а для поэтов других свойственна работа с «готовыми» блоками культурно-исторических реалий. Эта установка по-разному проявляется в стилевом отношении. Поскольку это закономерность человеческого мышления, можно предположить, что музыка, являя собой род языка, предполагает существование невербальной и «словесно-музыкальной» образности - и это не всегда интонация. Другими словами, есть художественные системы, которые основываются на каких-то знаковых семантических образованиях, уже бытовавших в культуре. Ведь это тоже своего рода содержательность.*

В.Х.: Что касается памяти предмета и памяти слова, то это можно понять следующим образом. Память слова – это то, что нам внушили: есть квинта, есть терция, есть аккорд, мотив и т.д. И мы слушаем музыку и слышим терцию, квинту, мотив, сцепление мотивов. Эта память слова, конечно, помогает осознать звучащее, но в чём-то парализует наше музыкальное сознание. Одна система заучена, а другую... даже не приходит в голову, что её нужно создавать.

А.А.: *Я имею в виду «слово», которое несёт какую-то мысль. Подобный подход давно практикуется в философии. Например, П.Флоренский трактовал слово весьма расширительно - как*

душевную энергию, «направленную вовне», посредством которой и формируется смысл, «входящий в мир транссубъективный». В музыке подобное «слово» может выражаться даже одним звуком, если этот звук поставлен в таком месте и точке Текста, что он несёт в себе какую-то семантическую нагрузку. То есть речь идёт не о грамматике, а о наполненных смыслом лексемах, которые в музыкальном языке могут приобретать самую разнообразную конфигурацию - звуковую, ритмическую, композиционную...

В.Х.: Что касается понятия лексемы, оно едва-едва входит в оборот. Оно пока ещё не может повлиять на музыкальное восприятие. А вот если говорить о том, знанием какими «словами» надеются нас музыкальные школы, то следует заметить, что ребёнок в основном окружён грамматическими примитивами. «Слова» грамматического ряда составляют около 90% лексикона современного учащегося. Они не дают возможности воспринять те же самые лексемы. Музыкальная лексема – это мотив или фраза с эмоциональным, изобразительным или символическим смыслом. Так вот, мотив выучат, а каков его смысл – до этого не дойдут. Почему мы теорию музыкального содержания вводим с детских школ? Потому что именно на стадии начального образования существует большая диспропорция: вдальблизают интервалы, аккорды, ступени лада, а слово поэтического порядка почти отсутствует. Начальная же стадия овладения музыкальным языком весьма ощутимо влияет на то, как мы мыслим о музыке. Когда мы вводим нашу теорию музыкального содержания, то мы формируем у людей...

А.А.: ...тот самый ментальный слух, о котором мы с Вами говорили чуть ранее...

В.Х.: ...Образ ментальный, смысл ментальный, а не грамматические понятия. Естественно, мы не против грамматики – не дай Бог разрушить всю эту теорию, – но считаем, что её совершенно недостаточно. Наше современное теоретическое образование – это Пизанская башня, накренившаяся до критической точки.

А.А.: *Ваша работа в создании теории содержания - что она имеет конечной целью: анализ смысла или анализ стиля, этим смыслом формируемого?*

В.Х.: Стиль (как и жанр) – один из компонентов музыкального содержания. В моей книге «Музыка как вид искусства» описывается 9 уровней музыкального содержания, в том числе и уровень стиля. Это компоненты общего смыслового содержания, которое мы пытаемся раскрыть.

А.А.: *В гуманитарных науках сейчас наблюдается своего рода смена приоритетов. Если в прошлой (структуралистской) научной парадигме во главу угла ставился анализ языка, то теперь – речи, дискурса, Текста, формирующего определённый Смысл. Более того, учёные, занимающиеся когнитивной антропологией, пришли к выводу, что в разных культурах сам смысл структурируется по-разному. Учитывается ли*

этот факт в Ваших разработках?

В.Х.: В том что касается проблем текста и его связей, этим мы сейчас временно не занимаемся, потому что у нас задача противоположная - изучить состав языка и относительно закреплённое значение лексем. Возьмем, к примеру, творчество той же С.Губайдулиной: у неё есть явно повторяющиеся элементы, и это нельзя рассматривать как недостаток её фантазии. Так действуют лексемы её музыкального языка, и они образуют элементы её стиля.

Но вообще проблемы текста и его индивидуальных связей в какой-то мере тоже проработаны мною в книге «Музыка как вид искусства». Один из девяти уровней музыкального содержания – индивидуальный замысел. Для того чтобы обобщить это «единичное», я вместо одной категории «индивидуальное» взяла три, добавив «новизну» и «целостность». Тогда оказалось возможным подступить к тому, о чём Вы говорите: к единичным связям внутри отдельного произведения.

А.А.: В лингвистике существует такое понятие: авторская языковая личность. Её характеризует нетривиальный подход языковому словарю эпохи. Именно Автор с большой буквы из общедоступного лексикона «обыденной речи» творит что-то доселе несуществовавшее. Поэтому можно предположить, что поиск семантики музыкальных лексем – это один уровень решения проблемы. Наверное, существует и другой, не менее важный вопрос – как автор обращается с этими лексемами. Ставите ли Вы эту проблему в своих разработках?

В.Х.: Это такой сложный вопрос, на который наука, мне кажется, никогда не даст ответа, потому что если бы можно было гения высчитать, его давно бы исчислили. Художественное открытие – это

уникальный исторический синтез явлений, ранее существовавших порознь. Здесь – и открытие в обращении с музыкальными лексемами. Это первое. Второе, касающееся законов гениальности, но уже не в связи с лексемами, – совершенство эстетической гармонии. Я заметила, что чем более значителен композитор, тем больше в его музыке связей чисто структурно-композиционных. В исследовании «Специальное и неспециальное музыкальное содержание» я привожу односторонний пример из сонаты Моцарта, в котором на 24 ноты темы приходится около 24 закономерностей. Закономерности эти и интервальные, и мелодические и высотные, и ритмические, и регистровые. С точки зрения совершенства эстетической гармонии – чем больше закономерностей, тем лучше музыка.

А.А.: А Вас никогда не смущала мысль о том, что в разных системах существуют разные закономерности?

В.Х.: Смущала. И я пришла к такому выводу: Моцарт велик в одной художественной системе, Веберн – в совершенно другой, но количество связей в его музыке не меньше, чем у Моцарта.

Однако, увлекаясь всеми элементами сознательного в музыке, про которые мы с таким интересом сейчас говорим, давайте вспомним о специфике искусства в отличие от науки. Большая часть слышимых музыкальных закономерностей – и смысловых и грамматических – входит в наше восприятие на интуитивном уровне, в силу естественной природы вещей и сложившихся культурных привычек. Как раз благодаря бессознательности многих важных элементов восприятия, музыка не становится для её адресата – слушателя – мучительной головоломкой, а способна доставлять истинное удовольствие.

СПЕЦИАЛЬНОЕ И НЕСПЕЦИАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Валентина ХОЛОПОВА

Содержание музыки – её выразительно-смысловая сущность. Оно охватывает музыкальное произведение во всех его «измерениях» и на всех уровнях, образуя при этом его индивидуальную целостность. Гегель справедливо утверждает: «В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его»¹.

Присутствие в музыке дихотомии специального и неспециального слоев содержания принадлежит к основополагающим постулатам теории музыкального содержания. Термины «специальное» и «неспециальное» предпочитают терминам «специфическое» и «неспецифическое» по той причине, что за последней

парой закреплены иные значения, наподобие «свойственного» и «несвойственного» (музыке). Наше же «специальное» и «неспециальное» содержание в одинаковой мере свойственно музыкальному искусству.

Специальным содержанием называется тот слой содержания музыки, который присущ только одному лишь музыкальному искусству. Неспециальным содержанием именуется слой содержания, присутствующий как в музыке, так и вне музыки. Под «вне музыки» подразумевается широчайший круг явлений: другие виды искусства, другие области человеческого сознания и деятельности – наука, религия, – объективно существующая действительность – космос, природа, стихии, – практическая деятельность людей, их со-

циальные и личные отношения и т.д. Как видим, за точку отсчета берется музыка, то есть вид искусства, а не действительность, как в марксистско-ленинской эстетике. Там всякое искусство интерпретируется как отражение действительности, а не самостоятельный феномен, и «специальным содержанием» скорее бы называлось «отражение».

Может ли быть заменена дихотомия «специального и неспециального» традиционной философско-эстетической дихотомией «форма-содержание»? Связь между бывшей «художественной формой» и нашим «специальным содержанием», безусловно, есть. Но самой эстетике как науке оказывается недостаточно для характеристики данного слоя содержания. В специальное содержание мы включаем, помимо эстетической категории «прекрасное» и ее эквивалентов, также категории психологии и этики: положительные эмоции, благо, добро. В психологии же понятия «форма и содержание» не входят в ее категориальную систему. Например, волна подъема и спада эмоции, воспринимаемая в музыкальном произведении, – это форма или содержание? С позиции психологии, вопрос поставлен некорректно. Наша же монокатегория «содержание», взятая не из философской традиции, а из словаря естественного языка, не противоречит ни одной из синтезируемых наук. С такой позиции, волна эмоционального подъема и спада – только содержательное явление, ибо для него не остается никакой другой категории. В соответствии с исходной установкой данной работы – «все в музыке есть содержание», – бывшая «художественная форма» рассматривается как особый слой музыкального содержания, со своей спецификой, а не отрывается от «содержания» логически и терминологически. Фундаментальная же опора музыкальной теории на психологическую науку продвигает ее на новую, более высокую ступень научного знания по сравнению с ориентацией на эстетико-философскую традицию.

Охват единым термином «содержание» бывшей диады «форма и содержание» позволяет устранить внутри целостного художественного организма неестественный разрыв, возникающий из-за двух разных к нему подходов – к его композиционным построениям и к его ассоциативному ряду. Композиционные построения получают здесь обязательное смысловое истолкование, избавляясь от исходного для них только структурно-грамматического понимания, а ассоциативный ряд перестает быть лишь внемузыкальной «литературщиной» или невысокого полета «музлитературщиной», поскольку под него подводится фундамент специально-музыкального содержания. Впервые два обозначенных слоя становятся объектами единого научного понятия – «музыкальное содержание».

Рассмотрим сначала слой неспециального содержания, поскольку он имеет более уловимые очертания, больше доступен ассоциативному словесному описанию.

Если в нем выделить его важнейшие составляющие, ими будет триада: 1) идеи, 2) предметный мир, 3) мир человеческих эмоций. Почему наш порядок начинается с идей? Потому что мы имеем дело с академической музыкой, которая всегда развивалась под флагами каких-либо словесно

выраженных установок – учений отцов церкви, решений церковных соборов, указов и постановлений светской власти, художественных манифестов, профессиональных правил мастеров. В фольклоре, например, подобных формулированных идей искусства не существует, имеется лишь прочная привязка к социальным требованиям быта. Внутренний же мир эмоций, хотя для сущности музыкального искусства он должен быть на первом плане, здесь отнесен в конец, поскольку с точки зрения вербальных характеристик он наименее уловим. Да и сам внутренний мир человека был манифестирован как предмет музыкального постижения в определенный и весьма поздний исторический период – главным образом, в эпоху романтизма XIX в.

Названная триада неспециального содержания – идеи, предметы, эмоции – выведена в XX в. советскими эстетиками, в качестве основных областей «отражения действительности» в музыке. При этом она совершенно точно совпадает с триадой знаков Ч.Пирса, но в обратном порядке – символ, индекс, икон. Совпадение это – непреднамеренно. Оно говорит об объективной логике самого широкого и общего разделения явлений действительности на данные три сущности в человеческом сознании.

1. Идеи в неспециальном содержании музыки составляют обширнейший круг представлений. Это и вечные темы искусства, и идеи различных областей человеческого мышления – философии, религии, этики, эстетики, естественных и исторических наук, наук об искусстве, индивидуальные идеи отдельных музыкальных произведений и т.д.

Научно-философские идеи в развитии культуры оказались столь важными, что оказали на многих создателей искусства огромное влияние – стали составными частями их художественного мировоззрения, преломились в их произведениях. И это наблюдается в литературе и поэзии, киноискусстве и музыке. Например, знаменитые антиномии Канта повлияли на «полифоническое мышление» в романах Достоевского, когда разные персонажи олицетворяют собой разные, противоречащие друг другу концепции, а писатель намеренно не создает поверх них такой концепции, которая примирила бы кричащие противоречия. Я.Голосовкер в своем исследовании о Канте и Достоевском приводит почти точные цитаты из великого немецкого философа, которые произносят герои романов писателя. В области поэзии А.Блоком были восприняты некоторые идеи В.фон Гумбольдта, в киноискусстве С.Эйзенштейн намеренно использовал идеи об «идее» Гегеля.

Неоспоримы факты воздействия философии на музыку: идеи Просвещения – на героические концепции Л.Бетховена, пессимистическое учение Шопенгауэра – на идеи смерти у Р.Вагнера, философия советского оптимизма – на творчество официозных советских композиторов, как Д.Кабалевский, И.Дунаевский, идеи экзистенциализма – на концепционное мышление С.Губайдулиной и т.д.

Если говорить о влиянии религии на творчество, следует привести такой гигантский пример, как все творчество И.С.Баха. Отличительной установкой протестантизма и лютеранской службы стало толкование Библии, породившее развитие герменевтики. При этом

музыке было предписано особое назначение – возвещать истину в псалмах и песнопениях наряду с церковной проповедью. Ф. Меланхтон, ставший систематизатором лютеранской теологии, в труде «Похвала музыке» писал: «Именно музыку Господь предназначил роду человеческому для того, чтобы объединиться пением и сообщить другим истинное учение о сущности и воле Божьей, а вместе с тем и закреплять его в памяти, ибо запоминание с помощью песнопений сохраняется дольше; музыка предназначена также возбуждать чувства, соответствующие Христову учению, и потому в храмах истинной церкви она должна сохраняться и почитаться» 2. Почти все творчество И.С.Баха, и инструментальное, и вокальное, представляет собой толкование Библии, для чего используются и выразительнейшие аффекты, и живейшая, наглядная изобразительность, и символика музыкально-риторических фигур и чисел. Музыка Баха имеет протестантскую герменевтическую основу.

Своего рода квази-религию в русском обществе XIX в. составил пантеизм – учение, отождествлявшее понятия бога и природы. Он сказался во многих произведениях Н.Римского-Корсакова, достигнув своего рода культа в опере «Сказание о невидимом граде Китеже». У П.Чайковского ярким проявлением этой идеи явился один из лучших его романсов – «Благословляю вас, леса», на текст из стихотворной поэмы А.К.Толстого «Иоанн Дамаскин».

У Скрябина, а также И.Вышнеградского сложился комплекс философско-религиозных и околорелигиозных, идей, связанных с Блаватской и Бердяевым. Об этом читаем, например, в письмах Вышнеградского, который не только следовал идее Скрябина о цвето-музыке, но даже сделал рисунок цветосветовой мозаики на спроектированном им круглом куполе храма, где должны были бы исполняться скрябинская «Мистерия» и его литургическая оратория «День бытия». И вот что писал Вышнеградский в письме Бердяеву, отзываясь на его книгу «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого» (Париж, 1948): «Много мест в Вашей книге я подчеркиваю: в частности, где Вы говорите, что не случайно музыкальное искусство развивалось в христианский период истории (на этот факт еще никто не обратил достаточного внимания, по-моему). А также «будущее подлинного реализма – это искусство, способное преобразовать человека и мир» /данная фраза переведена с фр. на рус., - В.Х./ . Здесь в краткой фразе вы формулировали смысл искусства, как я его понимаю. Это была также скрябинская концепция. Вера в возможность преображения человека через искусство, в частности через музыку, есть моя вера. В этом, по-моему, заключается ее духовная миссия» 3.

Особенно близко стоят к музыке идеи культурологические, научно-музыкальные, музыкально-эстетические. Например, в русском обществе XIX в., которое поставило перед собой грандиозную задачу – создать самобытное русское национально-специфическое искусство, - бытовало убеждение, что основу национальной культуры составляет эпос, подобно роли эпических поэм «Илиада» и «Одиссея» в культуре древней Греции. Эти идеи и привели к появлению сначала оперы Глинки «Руслан и Людмила» (для чего

была преобразована поэма Пушкина, написанная им в духе Апулея), а затем опер «Князь Игорь» Бородин, «Садко» Римского-Корсакова, того же «Китежа». В русской литературе воплощением той же эпической идеи явилась романная эпопея Л.Толстого «Война и мир», которая настолько отличается, скажем, от французского романа, словно это другой литературный жанр.

Примеры различных музыкально-эстетических идей, воплощенных в музыке: рекомендация И.Маттезона в «Совершенном капельмейстере» вводить в музыкальную композицию план ораторской речи, приведшая к складыванию зрелой сонатной формы; теоретическая разработка Г.Берлиоза «О подражании», обрисовавшая условия введения зримых образов в музыку (XIX в.), установка М.Балакирева о первичности в романсе поэтического текста, вызвавшая приток изобразительности в музыкальный язык «кукистов», обоснование А.Шнитке принципа полистилистики, важного для его собственного творчества и для современной ему российской музыки.

Перечень идей, питавших академическую музыку, может продолжаться параллельно перечислениям исторических эпох, музыкальных стилей, имен композиторов, отдельных произведений. Глубокая пронизанность лучами мирового интеллекта составляет неотъемлемое качество данного вида искусства.

2. Предметный мир в музыке представлен не столь повсеместно, как мир идей. Главная причина заключается в том, что музыка не обладает способностью непосредственно запечатлеть зримый мир. С другой стороны, предметом искусства становится все, что вызывает человеческий интерес. И поскольку 80-90% информации человеку дает именно зрение, то видимая действительность оказывается представленной в музыке почти неограниченно. Есть одно важное условие, которое ограничивает приток в музыку зрительной информации, - это определенные идеи, взгляды, вкусы той или иной эпохи. Не в каждый исторический период окружающий предметный мир представляется музыкальному искусству достойным внимания. Так, в Новое и Новейшее время оценка зрительных представлений, которые могли быть изображенными в музыке, снижалась в период классики второй половины XVIII – начала XIX вв., на начальном этапе романтизма, а потом - в XX ст. Соответственно периодами оптимального внимания к зримой предметности были эпоха барокко, поздний западный романтизм, время становления европейских национальных школ – русской, чешской, норвежской, - этап французского импрессионизма.

Музыка нашла свои способы отражать предметность внешнего мира. С точки зрения семиотических знаков – это главным образом индекс, но отчасти и икон. Индекс, знак не прямого, а косвенного порядка, отлично «срабатывает», с большой точностью имитируя движение объекта. Таковы, например, имитации прибоев волн, порхания бабочки, грузного шага или легкого бега человека. Икон включается для передачи облика объекта через его голос, если таковой оказывается главным признаком предмета изображения – как щебет птицы. Но с позиции предметной зримости это также будет индекс: голос птицы лишь косвенно, а не прямо характеризует ее внешний,

видимый облик.

В моей книге «Музыка как вид искусства» /4/ я систематизировала следующие виды зрительных образов живой и неживой природы, которыми заинтересовалась музыка: типы людей, процессы и события, ритуальные сцены, бытовые сцены, битвы и сражения, способы передвижения, полужантасические существа, фантастические существа, Господь Бог, ангелы и серафимы, черт, дьявол, сатана и другие служители ада, животные, птицы, рыбы, насекомые, растения, цветы, машины, орудия труда, сигнальные аппараты, музыкальные игрушки, явления природы, природные стихии, небесные светила, страны света. К ним можно добавить произведения изобразительного искусства – картины, рисунки, статуи, фрески, витражи, а также сценические фигуры – персонажи драмы, оперы, балета.

Несмотря на незначительную роль изобразительности в некоторые исторические эпохи, объем зрительных образов, охваченных музыкой, оказывается необъятным: трудно назвать какие-либо виды явлений во внешнем мире, которыми музыка бы не заинтересовалась. «Любознательность» беспредметного музыкального искусства по отношению к предметному миру оказалась столь же активной, как и к миру идей.

При этом в зримо-предметной сфере выделилось несколько областей, к изображению которых музыка оказалась особенно талантливой, – это водная стихия, птицы и движения человека.

Подражание процессу движения вод в музыке передается с такой замечательной точностью, что никакие картины такого рода не оказались музыкой «не увиденны»: величественный океан, широкое море, таинственное озеро, полноводная река, искрящийся ручей, спокойный канал /в Венеции/, сверкающий фонтан, даже капающие слезы, бегущая кровь и текущее мирно, а по типам движения – воды спокойные, плещущиеся, бурные, льющиеся и т.д.

Изображение птиц стало одной из самых излюбленных изобразительных тем в музыке, от эпохи возрождения до XX в., где оно получило даже электронное выражение, как в «Пении птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной ленты Э.Денисова. Назовем ряд примеров: К.Жанекен – Пение птиц; Ф.Куперен – Щебетанье, Соловей в любви, Соловей-победитель, Жалобные славки, Напуганные коноплянки; М.Глинка – Жаворонок; Р.Шуман – Вещая птица; Н.Римский-Корсаков – Песни и пляски птиц в «Снегурочке», партии Сирина и Алконоста в «Сказании о граде Китеже», партия Лебедь-птицы в «Сказке о царе Салтане»; И.Стравинский – Песнь Соловья в опере «Соловей»; О. Респиги – «Птицы», сюита для оркестра; К.Орф – Песня жареного лебедя в «Carmine Burana»; С.Прокофьев – тема Птички в сказке «Петя и волк»; О.Мессиан – Черный дрозд, Пробуждение птиц, Экзотические птицы, Каталог птиц; С.Губайдулина – Дятел из «Музыкальных игрушек»; А.Шнитке – Кукушка и Петух в мультфильме А. Хржановского «В мире басен».

Воплощение движений человека служит и портретированию людей, и обрисовке разнообразных сюжетно-психологических ситуаций. Музыка превосходно удается передать то, что связано с шагом, бегом, а также – с ударами, разного рода и степени

опасности. Здесь опять схватывается то, что выполняется в музыке при помощи моторики. Кроме того, моторика помогает воплотить и многочисленные другие, избираемые композитором выразительные движения.

Рассмотрим несколько примеров шага.

Марш солдата из «Истории солдата» И.Стравинского. Хотя здесь как будто бы использован жанр марша, но в его подаче присутствует характеристичность: на первый план выходит неизменная басовая фигура у контрабаса, в которой четко отбивается ритм солдатского шага – ать-два. Это – больше лексема движения, чем изображение какого-либо марша.

Трио «Отзвуки ушедшего дня» В.Тарнопольского /для кларнета, виолончели и фортепиано/. В произведение внесено много разнообразных шумов, разрозненных звуков. В какой-то момент исполнители в характере строевого марша повторяют слова rechts – links, имитируя немецкую шагистку.

Патер Лоренцо из балета С.Прокофьева «Ромео и Джульетта». В неспешном спокойном и грузном движении на 4/4 рельефно обрисована поступь благородного и немолодого человека.

Лейтмотив Ивана Хованского из «Хованщины» М.Мусоргского. При первом его появлении следует ремарка: «Выходит Князь Иван Хованский. Поступь плавная, держится высокомерно». В мелодии лейтмотива есть и тяжесть, и плавность, а также всевластный, как бы не терпящий возражений акцентированный припечатывающий жест (в конце).

Танец конохов и кучеров из «Петрушки» И.Стравинского. Несмотря на то, что номер назван танцем, начинается он с характеристического момента – имитации тяжелого втаптывания в землю.

Интермеццо из II д. «Царской невесты» Н.Римского-Корсакова. Ремарка гласит: «показывается Любаша; она медленно, оглядываясь по сторонам, крадется между домов». В музыке оркестрового эпизода передается этот крадущийся, останавливающийся шаг – в отрывистой артикуляции басовой темы.

В «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» М.Мусоргского персонафицированная Смерть появляется тайком, осторожными шагами: «раным ранехонько в дверь осторожно смерть сердобольная стук!».

«Стансы» из цикла романсов Д.Шостаковича на сл. А.Пушкина. Всем знакомые слова «Брожу ли я вдоль улиц шумных» композитор неожиданно «озвучивает» тяжелым ацентированием ff одногласной темы в басу, в характере грозных и роковых шагов.

«Раек» М.Мусоргского: «вот плетется шаг за шагом тяжко раненый младенец», «и пошел, и пошел» – так автор пародирует А.Фаминцына.

Возьмем несколько примеров изображения бега. Тот же «Раек» Мусоргского: «за ним бежит вприпрыжку Фиф вечно юный» – пародия на Феофила Толстого.

«Царская невеста» Н.Римского-Корсакова. В сцене с Бомелием сначала Любаша «перебегает на другую сторону улицы», а «Бомелий бежит за нею». Далее лекарь, добившийся отчаянного согласия Любашы, «опрометью убегает в свой дом». Наконец, на ту же музыку «Бомелий быстро увлекает ее к себе». Во всех случаях Римский-Корсаков пишет высокую мелодическую тему, наполненную взвинченной эмоцией смятения.

В "Петрушке" И.С.Стивинского быстрый пассаж кларнета использован при ремарке: "Петрушка выбегает из театра, преследуемый Арапом". В опере С.Прокофьева "Семен Котко" бег даже специально композитором ритмизован: "Гайдамаки убегают в ритме".

Эффекта большой силы достигает музыка при изображении драматических или трагических ударов. Вернемся к "Петрушке". Погнавшийся за главным героем кровожадный Арап настигает его и ударяет своей саблей. Петрушка падает с разбитым черепом. В партитуре дается резкий возглас двух пикколо и обычной флейты, со стремительным сбросом вниз. В "Полководце" из "Песен и плясок смерти" есть эпизод со словами "люди бьются": в фортепианной партии звучат резко акцентированные аккорды sf с паузами. В "Казни Степана Разина" Д.Шостаковича после слов "Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы" следуют резко акцентированные и стаккатоированные, разделенные паузами аккорды оркестра, которые в дальнейшем звучат как общее выражение зла. Во 2 скрипичном концерте А.Шнитке на момент скрытой программы "бичевание Христа" приходятся удары инструмента Frusta - бич. Нешуточный разгром учиняет в доме злой ребенок в опере Равеля "Дитя и волшебство": «размахивает кочергой, расшвыривает угли в камине и опрокидывает чайник ударом ноги». Политональный поток стремительных пассажей и аккордов иллюстрирует деяния дитяти.

Композиторы доверяют музыке самые разнообразные человеческие движения, чрезвычайно изобретательные в соответствии с программным образом. В Пассакалии c-moll для органа И.С.Баха, где прочитываются определенные главы Евангелия по Матфею, в последних вариациях основной части произведения, перед фугой, используется фигура *circulatio*, но в необычной фактуре. Музыка изображает некое вращение, а фактура становится все более многозвучной. Сначала – как бы один виток, один слой, далее – два, три, наконец, – сколько лишь могут охватить пальцы двух рук органиста. Поскольку это «наматывание» следует после символики нисходящей октавы, падающей с самого высокого звука, – «испустил дух», – остается предположить, что здесь воплощаются строки: «и взяв Тело, Иосиф обвинил его чистою плащаницею».

В «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» на слова «вздрагнула мать» реалистически верно передается это испуганное вздрагивание, с помощью внезапного тремоло у фортепиано. Хотя это – момент передачи психологического состояния, но одновременно – и рисунок пластического движения. Лейтмотив Тили Уленшпигеля из одноименной симфонической поэмы Р.Штрауса основан на «ломаном», издевательски-шутковском мелодическом рисунке, запечатлевающем соответствующее движение персонажа. «Вертись, вертись» поют подвыпившие монахи в «Обручении в монастыре» Прокофьева, непосредственно описывая круги в собственной вокальной партии. Прокофьевский балет «Ромео и Джульетта» открывается полнозвучной «темой любви». Расходящиеся в две противоположные стороны линии крайних голосов вырисовывают пластику широко раскрытых рук. Когда я написала об этом в журнале «Балет», редакция подобрала точно соответствующее этому

фото – распахиwanie рук танцовщика. В упомянутом романсе Шостаковича «Стансы», в противовес драматизму тяжелых шагов на слова «Брожу ли я», на слова «Младенца ль милого ласкаю» даны мягкие, консонантные повторяющиеся аккорды, удивительно тепло передающие осязание ласки. В другом романсе из того же цикла на слова Пушкина – «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» – на окончание слова «задремал» в партии фортепиано начинаются плавные волновые арпеджио. Конечно, прежде всего, мы имеем здесь дело со сменой внутреннего состояния героя, но одновременно это и передача некоего иллюзорного движения при погружении в сон. Поразительный прием изобрел Шнитке во 2 скрипичном концерте: в одном из моментов в партии солирующего контрабаса, символизирующего изменника Иуду, делается выразительный глиссандирующий скачок в предельно высоком регистре – наглядно изображается, как Иуда повесился.

В музыке есть сфера, в которой изобразительность оказывается особенно широко представленной, – это музыка для детей. Здесь сказывается специфика детского восприятия, которое имеет свойство опираться на конкретные, видимые, очевидные, наглядные образы; внутренний же мир жизни чувства у ребенка еще не так развит и не так осознан, как у взрослого человека. Поэтому сборники инструментальных пьес для детей и юношества XIX и XX вв. – кладезь изобразительности: Детский альбом П.Чайковского (Мужик на гармонике играет, Баба-Яга), Детский уголок К.Дебюсси (Снег танцует), Микрокосмос Б.Бартока (Борьба на ринге, Плавание на лодке, Паяц, Волынка, Сказка о маленькой мухе), Детская музыка С.Прокофьева (Сказочка, Дождь и радуга), Музыкальные игрушки С.Губайдулиной (Заводная гармошка, Трубочка в лесу, Птичка-синичка, Снежные сани с бубенцами, Эхо, Барабанщик), Шесть пьес А.Шнитке (В горах, Кукушка и дятел), Детский альбом А.Пирумова (Часы, Петух, Два козлика, Лодырь), Веселые песни С.Слонимского на стихи Д.Хармса (Скороговорка, Тигр на улице), фортепианные Пьесы для детей, «Я играю на кларнете» Р.Леденева и мн. др. Тем же свойством отличаются вокальные и сценические жанры детской тематики: вокальный цикл М.Мусоргского «Детская», опера М.Равеля «Дитя и волшебство», балеты «Ящик с игрушками» К.Дебюсси, «Муха-Цокотуха» Б.Тиченко.

Самостоятельной областью, где в музыке передается выразительное движение, являются «жанры движения» – танцы, марши, шествия. Каждый такой жанр основан на каком-то определенном типе движения: в вальсе присутствует кружение, в мазурке – галантное приседание, в мазурке – энергичный подскок, в танго – чувственно раскованные наклоны корпуса и внезапные остановки, в кек-оке – пародийная имитация черными поклонов белых со снятием шляпы, в русском народном танце «елецкого» – нарочито-бессмысленный вид танцующего, в марше – четкая мерность шага на-два и т.д. И внутри одного жанра раскрываются различные виды движения: в вальсе наряду с радостно-захватывающими кружениями могут возникать плавные, изящные движения рук, нежные замирания и т.д. Однако семантически в жанре на первом месте стоит сам жанр, а движение

как таковое воспринимается как та или иная конкретизация жанра.

В целом же, музыка способна воплотить столько изобразительности, сколько может потребоваться для композиторских замыслов.

3. Эмоциональный мир человека составляет особое достояние музыкального содержания. В разные исторические эпохи это был либо аффект, либо движение души, страсть, эмоция, душевное переживание, чувство, состояние души, настроение, характер. Концепция музыки как переживания человеческих чувств складывалась в европейском академическом искусстве начиная с эпохи Нового времени и продолжает действовать до сих пор, вступив в пятое столетие своей истории. Кульминация эта концепция достигла в XIX в., продолжившись в первых десятилетиях XX века. В век романтизма музыка стала определяться, как никогда раньше, в качестве «языка чувств». Музыка и чувство стали идентифицироваться, и именно в эту эпоху Пушкин сформулировал свое знаменитое «но и любовь – мелодия». Поэтому образцы эмоционального содержания имеет смысл привести из этого исторического времени.

Но каким путем выйти на слой именно специального эмоционального содержания в музыкальном произведении? Ведь музыкальная эмоция в качестве жизненного содержания, встречающегося в реальном человеческом бытии, должна быть каким-либо образом задана, предписана музыкальному произведению, проговорена извне. Сведения такого рода могут быть найдены в различных композиторских литературных материалах – письмах, статьях и др.. Однако, такие факты оказываются весьма отрывочными.

Гораздо систематичнее и шире представлены словесные определения музыкальных эмоций, помещаемые композиторами в нотах в качестве авторских ремарок. У композиторов, особенно ценящих эмоциональную выразительность и имеющих как бы «историческую привычку» о ней говорить и писать, мы находим такие эмоционально-выразительные характеристики, что по ним можно с достаточной уверенностью представить их авторские намерения.

Особенно богатое поле для нахождения музыкальных эмоций и их оттенков представляют собой оперы. В них, благодаря развитию сценической драмы, всегда так или иначе напряженной, композиторы находят особенно необходимым пояснять артистам-певцам эмоциональные ситуации, диктуемые фабулой и сценой, то есть извне собственно музыки. Это «извне» и относится к эмоциональному слою музыкального содержания.

В партитурах некоторых композиторов в качестве авторской ремарки встречается и само слово «эмоция». Выдающийся пример – «Поэма экстаза» А.Скрябина (1905-07). Прежде всего, даже название произведения – это гимн чувству в его самом накаленном выражении – экстазе. На одной из страниц партитуры читаем французскую ремарку: «avec une noble et joyeuse emotion» – «с благородной и радостной эмоцией». А в более позднем произведении, поэме для фортепиано «К пламени», находим слова «avec une emotion naissante» – «с нарождающейся эмоцией».

Интерес к авторским указаниям эмоционального порядка на протяжении XIX в. постепенно увеличи-

вался. Композитором-романтиком, одним из первых начавший выставлять в нотах многочисленные ремарки, говорящие о чувстве, был Р.Шуман – поэт-композитор, для которого жизнь была как роман и роман – как жизнь. Известно, что он перешел вместо традиционного итальянского языка на родной немецкий, благодаря чему его словесные указания в нотах стали читаться не как условная музыкальная терминология, а как живой человеческий язык.

В некоторых циклах большая часть номеров наделяется композитором эмоциональными эпитетами. Таков, например, вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» на сл. А.Шамиссо. В цикле заключено 8 песен. Из них 5 наделяются ремарками, говорящими о чувстве: №2 «Он прекрасней всех на свете» – *Innig, lebhaft*, тепло, оживленно; №3 «Не знаю, верить ли счастью» – *Mit Leidenschaft*, страстно; №4 «Колечко золотое» – *Innig*, тепло, с душой; №6 «Милый друг, смущен ты» – *Langsam, mit innigem Ausdruck*, медленно, с теплым выражением; №7 «Нежно прильни ты к сердцу» – *Fröhlich, innig*, радостно, тепло. Если сравнить с «Любовью женщины» цикл «Любовь поэта», то там эмоциональных ремарок окажется несравнимо меньше – всего лишь в двух из 16 песен: в №1 «В сиянии теплых майских дней» – *Langsam, zart* (медленно, нежно) и в №3 «И розы, и лилии» – *Munter* (бодро). Можно предположить, что Шуман представлял себе женскую натуру более эмоциональной и насыщал свое произведение соответствующим количеством указаний.

Эмоциональные ремарки преобладают также и в большом цикле Шумана «Мирты» (26 песен) на стихи разных поэтов, посвященном «моей любимой невесте» /Кларе Вик/. Поскольку они даны на немецком языке, то даже формально-темповые или громкостные обозначения здесь наделяются своего рода чувством. Например, №7 «Лотос» на Г.Гейне носит ремарку *Ziemlich langsam* (довольно медленно) и слова текста «Смущен пугливый лотос» в этой медленности приобретают особую интимность. Или, №14 «Колыбельная песня горца» (на Р.Бернса) имеет обозначение всего лишь *Leise* (тихо), но такая тихость в устах горца делает колыбельную трогательно нежной. Когда же ремарки имеют чисто эмоциональный характер, их разнообразие очерчивает богатый и соответствующий «круг чувств» шумановского цикла. Приведем их в русском переводе (по изд. М.1960): С душой, Свежо, Тепло и страстно, Весело, Торжественно, не слишком медленно, Быстро, с возрастающим возбуждением, С большой искренностью, Тайнственно, словно радуясь, Живо, нежно, Смело, Довольно медленно, с глубоким чувством, Просто, Спокойно, нежно. И когда «круг чувств» вместо оживленного финала завершается песней №26 под названием «В мире муки» на слова Ф.Рюккерта, то даже итальянского слова *Adagio*, символизирующего углубленную лирико-медитативную часть симфонии или сонаты, достаточно, чтобы обозначить погружение в самую глубину очарованного сердца.

Для желающих представить «эмоциональный портрет эпохи» XIX в. естетсвенно обратиться к наиболее яркому выразителю эмоционалистской концепции века – П.Чайковскому. Самые многочисленные и разнообразные словесные выражения его

внутренних музыкальных представлений можно прочесть в оперных партитурах. Возьмем наиболее популярные его оперы – «Евгений Онегин» и «Пиковую даму».

В сцене появления Ленского и Онегина в доме Лариных Чайковский (следуя Пушкину) ярко прорисовывает контраст поэтической восторженности Ленского и циничной холодности Онегина. В №6, Сцене и ариозо, видим следующие тексты: Ленский (с воодушевлением) «Как счастлив, как счастлив я», Онегин (обращаясь к Татьяне с холодной учтивостью) «Скажите мне, я думаю...», Ленский (горячо, страстно) «Я люблю Вас, я люблю Вас, Ольга», далее *animando* (воодушевляясь) «одна привычная печаль!», Ленский (с большой выразительностью) «Я люблю тебя, я люблю тебя».

А вот ремарки композитора в сцене письма Татьяны и примыкающих номерах: Татьяна (обнимая няню, с увлечением и страстью) «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую», далее (нерешительно) «Я не больна, я, знаешь, няня... я... влюблена...», (с воодушевлением и страстно) «Пускай погибну я», (с большим чувством) «Кто ты: мой ангел ли хранитель», (страстно, сильно) «Вообрази: я здесь одна!», (все более и более воодушевляясь) «Рассудок мой изнемогает», (нетерпеливо) «Как недогадлива ты, няня!»

В «Пиковой даме», в связи с глубиной трагедии этой оперы, словесные «эмоциональные знаки» композитора составляют ряд, включающий не только слова «с чувством», «с глубоким чувством», но и «с отчаяньем», «испуганно», «со страхом», «с ужасом», «в экстазе». Вот ремарки в партитуре по отношению к партии Лизы: с глубоким чувством – «Откуда эти слезы», страстно, восторженно – «О слушай, ночь», слабым голосом – «Уйдите», в смятенье – «Графиня! Боже правый!», растеряно – «Я, бабушка, по комнате ходила», испуганно – «Но, милый...», с отчаяньем – «Ах, милый, приходи, сжался». Самые эмоциональные ремарки, притом, с затрагиванием негативной сферы, присутствуют в партии Германа: *con amarezza*, с горечью – «Когда б отрадного сомненья лишился я», угрожающе – «Радуйся, приятель! Забыл ты, что за тихим днем гроза бывает», страстно и выразительно – «Дай умереть, тебя благословляя», задумчиво – «Кто пылко и страстно любя...», бросаясь к ней [Лизе], со страхом – «Молчи!... Молчи!.. Она мертва», как окаменелый от ужаса – «Мне страшно! Страшно!», в экстазе – «Да, я тот третий, кто страстно любя».

Н.Римский-Корсаков по сравнению с Чайковским более скуп на эмоциональные ремарки. Можно заметить, что он больше ставит их там, где особенно сочувствует героям. Например, в «Царской невесте» под такой «опекой» композитора находится Марфа, чистая душой невинная жертва. В ее арии «В Новгороде мы рядом с Ваней жили» видим следующие характеристики. От начала кантилены «Как теперь гляжу на зеленый сад» поставлено *dolce*, от которого указано развитие к *poco crescendo espressivo* и затем возвращение снова к *do1ce*. От слов «И жилось нам в зеленом саду» предписано *sempre tranquillo e piano*, колоратура помечена как *leggeramente*. В общей репризе арии «Сколько ясных дней» оттенок пения указан как еще более нежный, чем в начале, – *dolcissimo*. От него также делается движение к *poco crescendo*

espressivo, с тем чтобы завершиться на начальном *dolce*.

Для Любаши самые экспрессивные оттенки в пении композитор указывает в сцене, где она тайком наблюдает за соперницей. «Господь тебя осудит», – мысленно обращается она к Григорию: *espressivo assai*. «Да любит ли его она»: *espressivo molto*. Григорий удостоивается самых значительных ремарок, когда он начинает публично каяться в свершенных грехах. На слова «Бояре! Я... грешник окаянный!» поставлено общее обозначение *Lento maestoso*.

Романтический XIX век стал эпохой всемерного развития не только музыкальных чувств в их воплощении, но и самого композиторского эмоционального мышления. То есть, композиторы с течением времени ставили перед собой намеренные задачи создания в музыке новых, неведомых ранее эмоций (чувств, состояний, настроений, эмоциональных оттенков). Поэтому самую богатую «жатву чувств», вместе с их словесным выражением, это искусство пожинает в конце XIX – начале XX вв. Но в этот период оно уже выходит за рамки эстетики романтизма.

Многочисленными ремарками испещрены партитуры К.Дебюсси. По одним лишь словесным характеристикам можно весьма полно представить тонкий и специфический мир дебюссистского импрессионизма. Эта обширная область может составить тему отдельной работы.

Чтобы представить характер эмоциональных открытий этого времени, обратим внимание на характеристики А.Скрябина в его нотных надписях. Пишет он на двух языках – итальянском и французском, давая свежий приток не применявшейся, по крайней мере в русской музыке, эмоциональной лексики. Мы уже обратили внимание, что Скрябин эмоциональное наименование стал вносить в заглавие произведения: «Поэма э к с т а з а». Аналогичным образом названы пьесы: «Мечты» ор. 24 для оркестра и «Мечты» ор.49 для фортепиано, большой ряд произведений для фортепиано – «Трагическая поэма» ор. 34, «Причудливая поэма» ор. 45 №2, «Хрупкость» ор. 51 №1, «Окрыленная поэма» ор.51 №3, «Танец томления» ор.51 №4, «Поэма томления» ор.52 №3, «Ирония» ор. 56 №2, «Желание» ор.57 №1, «Ласка в танце» ор.57 №2, «Странность» ор.63. Если одному из ранних сочинений композитор дал эмоциональное название, продолжающее представления Бетховена, причем, самые новаторские, – «*Allegro appassionato*» ор. 4, то в большинстве приведенных выше он выходит на совершенно новые горизонты эмоциональной эстетики в музыке. «Окрыленность», «хрупкость», «томление», «желание», «ласка», «экстаз», – ничего подобного до Скрябина не культивировалось в музыкальном искусстве.

Еще более разнообразен круг скрябинских ремарок в нотах. Здесь можно видеть несколько разнообразных эмоциональных линий. Одна из них – утонченность, изящество, полутона: *inafferrando* – неуловимо, *con eleganza*, *con grazia* – изящно, *limpide* – прозрачно, *piacevole* – приятно, изящно, *con finezza* – утончено, *avec grace et douceur* – с грацией и нежностью, *fondus* – растаивая. Другая линия – загадочность, неясность, мистичность: *con stravaganza* – со странностью, *etrange*, *capricieusement* – странно,

причудливо, e'nigmatique, bizarre – загадочный, странный, vague, myste'rieux – неясно, таинственно.

Важнейшая линия эмоций музыки Скрябина – та, которую принято называть скрябинской эротикой. Ни у одного другого русского композитора нет такой насыщенности музыки чувственной сладостью, как у него – Скрябин словно сполна компенсировал избегание или ограничение этой темы-эмоции в русской музыке. Возьмем ремарки в партитуре одной лишь «Поэмы экстаза»: languido – томно, molto languido – очень томно, avec delice – с наслаждением, tre's parfume' – очень благоуханно, avec une ivresse toujours croissante – со все возрастающим опьянением, presque en delire – почти до бреда, dolce espressivo – нежно, выразительно, charme' – чарующе, avec une volupte' de plus en plus extatique – со сладострастием все более экзатичным. В Прелюдии op.39 №3 наряду с languido поставлена ремарка carezzando – ласково, в «Загадке» op. 52 №2 – voluptueux, charme' – сладострастно, чарующе, а в «Маске» op. 63 №1 – avec une douceur cache'e – с тайной нежностью.

Кроме того, в музыке Скрябина проходят линии, с одной стороны, печальные, тревожные, а с другой, близкие героическим – бурно-радостные и величественные. Прелюдия op. 37 №1 идет в характере mesto, печально, Прелюдия op.51 №2 – lugubre, мрачно, скорбно, Этюд op.42 №5 имеет обозначение affannato – беспокойно, тревожно, в Прелюдии op.67 №1 встречается совершенно экспрессионистическая ремарка de'chirant – душераздирающий, в Прелюдии op. 37 №4 основная эмоция обозначена как irato impetuoso – гневно, порывисто. И наоборот, Прелюдия op.37 №2 имеет характер maestoso, fiero – величественно, гордо, Прелюдия op. 35 – elevato, возвышенно, величественно, а поэма «К пламени» после упомянутой ремарки «с нарождающейся эмоцией» содержит нюанс avec une joie voile'e – с затаенной радостью, нарастание de plus en plus anime' – более и более воодушевленно, далее avec une joie de plus en plus tumultueuse – с радостью все более и более бурной, затем сложный скрябинский слав eclatant, limineux, comme une fanfare, ma dolce – блестяще, сверкающе, со звучанием наподобие фанфары, но нежно и притом – fortissimo. В заключительном апофеозе пьесы фанфара вместе с ярким пламенением аккордов в высоком регистре звучит как своего рода «экстаз пламени».

Удивительным образом протуберанцы скрябинских эмоций высветились в творчестве композитора, целиком творившего в XX в. и ставшего одним из изобретателей новаторских гармонических техник, – у Н.Рославца. Находим у него неотъемлемые от Скрябина avec e'motion, exstatische, avec douceur, myste're, charme, joyeux, affannato, irato, даже – de'chirant. Но, как это продиктовал XX век, от его музыки в значительной мере отступила сладость чувственного наслаждения: нет «ласки», «томления», «желания», «сладострастия». При этом у Рославца чрезвычайно интенсивна сменяемость музыкальной эмоции, и в этом отношении в некоторых произведениях он идет дальше Скрябина. Например, в «Квазипоэме №2» для фортепиано какая-либо ремарка приходится почти на каждый второй такт. Общее обозначение у всей пьесы – «Legendaire». Далее, в т.

2 – avec douceur, с нежностью, т.4 – tre's soutenu, очень выдержанно, т.6 – capricieux, своенравно, т.8 – imperieux, повелительно, властно, т.11 – capricieux, своенравно, т.13 – imperieux, повелительно, т.15 – puissant, могущественно, т.20 – avec charme, с очарованием, т.22 – avec un passion naissante, с возникающей страстью, т.24 – tre's soutenu, очень выдержанно, т.31 – fremissant, трепетно, т.33 – avec une subite douceur, с внезапной нежностью, т.34 – avec langueur, с изнеможением. Наряду со столь мимозной изменчивостью, произведения Рославца демонстрируют и противоположный подход к эмоциональной структуре, уже совсем не скрябинский. Так, его Этюд №2 в шестнадцатых длительностях на протяжении 7 страниц нотного текста идет только с одной ремаркой – Con dolce maniera, pianissimo, без каких-либо crescendo, diminuendo, ускорений или замедлений.

Если в XIX в. решительно все композиторы эстетически целенаправленно работали над отражением человеческих чувств в музыке и часто обозначали эти чувства словесно, то в следующем XX в. эмоциональная картина резко поменялась – и в целом, и по отдельным периодам, и по отдельным творческим школам. Приведу сугубо изолированные примеры контрастного отношения к музыкальным эмоциям, когда композиторы сами дают им названия. Так, об оперном диптихе Д.Лигети «Приключения» и «Новые приключения», в духе абсурдизма, его автор говорит как о своеобразном «театре аффектов», где калейдоскопически чередуются 5 основных эмоциональных состояний: «юмор, призрачно-ужасное, сентиментальное, мистически-траурное и эротическое». В текст «Приключений» введены натуралистические вскрики, взвизги, смех, шепот и т.д. Однако, сами обозначенные эмоции преподносятся все же как условность, а не настоящее переживание.5.

А вот любопытные ремарки С.Губайдулиной в №4 «Посвящения Марине Цветаевой» для хора а cappella. Два слова – «все великолепно» – должны исполняться в следующих эмоциях: восхищенно, радостно, восторженно, восторженно до изнеможения, празднично, выкрик, легкомысленно, задумчиво, с большим достоинством и хорошо поставленным голосом, утвердительно, устрашающе утвердительно, утвердительно до остервенения. Хотя авторская идея здесь также насквозь иронична, указанные 12 видов эмоции должны быть реалистически подлинными.

Приведение примеров на триаду неспециального содержания в музыке – идеи, предметы, эмоции – можно продолжать бесконечно. Но ведь все это, как мы сказали, – элементы содержания, которые существуют и помимо музыки. Насколько они для музыки значительны? Может быть, все это лишь поверхностный слой, которым можно пренебречь? Вспомним и обратное: марксистско-ленинская эстетика наше неспециальное содержание рассматривала в качестве главного содержания любого искусства, а собственно искусство считала только его отражением. В нашей эстетической установке мы уходим от указанной марксистской, не оставившей места искусству как самостоятельному явлению. Но пренебречь нашим неспециальным содержанием музыки никак не считаем возможным. Изучение этого слоя показывает, насколько он неотъемлем от музыки

как вида искусства, и именно от академической музыки как типа культуры. Это - линия связи музыки со всем остальным миром, и внешним, объективным, и внутренним, субъективным, живительный источник ее смыслов и спонтанных ощущений, постоянно освежающий ее "кровь", стимул и фактор ее движения вперед, кислород для ее "дыхания". Самостоятельное рассмотрение обнаруживает его колоссальную развитость в академической культуре, которая ни в какие периоды своей истории не основывалась на спонтанном "самовыражении". Если музыка, например, достигала эмоциональной полноты или даже крайности выражения, к тому подводила соответствующая мысль, сформулированная или самим композитором, или близким ему по интересам философом, эстетиком. Если же, наоборот, доходила до крайнего аэмоционализма, тому тоже предшествовала какая-либо осознанная идея. В итоге, неспециальное содержание - слой музыкального искусства, постоянно в нем присутствующий, обязательный для его существования и огромный, как атмосфера вокруг земли.

Специальное содержание - слой музыкального содержания, присущий только данному виду искусства, музыке. Он столь же от нее неотъемлем, как и слой неспециального. О том, что это понятие не может быть идентичным философско-эстетической "форме", уже было сказано. Хотя его "предмет" в музыке един и целостен, с научной точки зрения для его характеристики требуется несколько понятий, поскольку они идут от разных наук. От эстетики - это "прекрасное", то есть центральная ее категория. От психологии - "положительная эмоция", также одна из исходных составляющих в этой науке. От этики - "добро, благо", центральная позитивная категория (в противоположность негативной - "злу"). Слой специального содержания обладает всеми этими качествами, не подразделяя их: восприятие прекрасного создает положительную эмоцию, несущую человеку благо, добро, эстетическое действует через психологическое и выходит на этическое:

Прекрасное — Эмоционально-позитивное — Благое

Ясно, что сущность, кроющаяся за данной триадой, именно "содержательна", а не "формальна". Но не теряется ли при таком подходе тот оттенок "красоты", который связан с категорией "формы" и без которого не может существовать искусство? Поскольку мы не устраняем, а непременно сохраняем категорию прекрасного, тем самым удерживается и соответствующее качество "формы", но оно интерпретируется как свойство художественного, музыкального содержания.

И еще одно терминологическое уточнение. В позднейшей эстетике категории прекрасного отказано во всеобщности. Существуют серьезные труды, обоснованно доказывающие отход важнейших явлений искусства XX в. от подчинения этому понятию. Чтобы не входить в дискуссию по поводу степени универсальности "прекрасного" в искусстве, мы вместо этой категории будем использовать один из эквивалентов - "эстетическая гармония". Данную сущность будем считать именно универсальной, без которой искусство не может осуществлять свое назначение. Таким образом, к приведенной выше триаде дается

следующая поправка:

Эстетически-гармоничное — Эмоционально-позитивное — Благое

Раскроем смысл эстетической гармонии в музыке.

Идея гармонии в широком смысле слова проходит через всю историю искусства, также и музыкального искусства. Платон ставил гармонию даже прежде добра: "Добро — прекрасно, но нет ничего прекрасного без гармонии". Теоретик Возрождения Альберти выводил ее как условие красоты: "Есть нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты, это мы называем гармонией, которая без сомнения источник всякой прелести и красоты". В XIX в. Пушкин устами Моцарта говорил: "за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии". В XX в. Блок в своей речи в честь Пушкина произнес: "Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих - внести эту гармонию во внешний мир". 6.

По степени притяжения к позитивно-гармоничному полюсу виды искусства разнятся друг от друга. Музыка на протяжении всей ее истории концентрировалась вокруг полюса позитивно-прекрасного и весьма неохотно развивала свой выразительный язык в направлении полюса негативно-безобразного. Этим она отличалась от смежных видов искусства — литературы, живописи, кино. Подобное соотношение видов искусства А.Сохор определил следующим образом: "Известно, что критика и обличение действительности не заняли в музыке такого большого места, как в литературе или живописи, театре или кино, хотя и представлены в ней яркими образцами. /.../ Такое же положение существует в танце, а архитектура и орнамент вообще не знают критического начала." 7.

Эталонными для музыки как вида искусства могут считаться слова В.А.Моцарта, коль скоро они высказаны в эпоху музыкальной классики XVIII в. Великий композитор, чье имя ассоциируется с самим понятием "музыка", говорит следующее: "Однако, как и страсти — сильные или нет - в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда оставаться музыкой". 8. Моцарт написал это в письме от 26 сентября 1781 г. по поводу арии Осмина в опере "Похищение из сераля" - там персонаж одержим гневом и приходит в исступление. Как видим, "сын гармонии", по Пушкину, прямо говорит об удовольствии от музыки, то есть, о позитивной эмоции, в любых, даже негативных фабульных ситуациях. Это удовольствие от музыки и принадлежит специальному содержанию, в то время как гнев, исступление — достояние неспециального слоя. Здесь отчетливо виден тот парадокс искусства, про который Пушкин сказал: "и гений, парадоксов друг". Это - парадокс неразрешимости противоречия между тем, что у нас называется специальным и неспециальным содержанием. Парадоксальность составляет один из законов содержания произведений искусства.

Необходимость эстетической гармонии, которая делает музыку музыкой, именно музыкальным явлением, подчеркивали композиторы и XIX в. Важно услышать это из уст такого "народописателя", как Мусоргский, озабоченного, казалось бы, всецело реалистической правдивостью создаваемых образов. Он написал однажды, что сочиняет музыку "по-русски, и, дерзая думать, музыкально" /курсив мой, - В.Х./ 9.

Эстетическая гармония в музыке присутствует не только в той "жуткой ситуации", которую имеет в виду Моцарт по отношению к своему классическому стилю, который мы считаем гармонически прекрасным. Она сопровождает и ту, качественно иную "жуть", которую принес с собой трагический XX в. – "драмы крика" А.Берга и А.Шенберга, военные симфонии Д.Шостаковича, опустошающую иронию "Жизни с идиотом" А.Шнитке. Но даже в самых страшных и беспросветных фабулах, как в "Воццеке" и "Лулу" Берга, именно музыка составляет спасительный противовес мраку сценического действия: в изумительной лирике Берга звучит Вера, Надежда и Любовь. Здесь особенно становится ясной этическая функция, точнее этическая миссия специального содержания музыки. Красота, добро, отрада, которые несет музыка – тем, что она музыка, – спасительна и благотворна для человека, брошенного в мир зла.

Эстетическая гармония как компонент специального содержания присутствует и в любом смежном искусстве. Скажем, в поэзии – это стопная организация, рифмы, аллитерации, ассонансы, архитектура строф. В живописи – скрытые под реальными фигурами и предметами геометрические формы – круги, треугольники, квадраты, а также красота цвета.

Поскольку скрытая геометрия картины все же может быть прослежена глазом, на ее примере можно видеть, как эстетическая гармония исторически меняется. В этой эволюции заметна логика движения от геометрически более строгих, симметричных форм к более свободным, асимметричным.

Возьмем несколько выдающихся в живописи явлений. И.Босх. Триптих "Сад наслаждений" (эпоха возрождения). Люди, монстры, чудища, странные сооружения – все это пронизано и скрытыми, и открытыми строгими геометрическими формами – круг, вытянутый круг (яйцевидная форма), полукружия и другие очертания, с совершенными линиями рисунка. Кроме того, важны симметричные подобию человеческих тел и других фигур – животных, рыб, птиц, плодов, цветов, листьев и т.д., а также самих кругообразных и иных совершенных форм. И весь триптих освещается изумительной красоты красками, не меркнувшими в веках. В итоге, несмотря на жуткую ситуацию в фабуле картины – изобличение всех плотских пороков, которым предается земной люд, – игра прекрасных совершенных форм и радужных красок цвета создает такую симфонию радости и красоты, что это и делает произведение Босха, с заключенным в нем парадоксом, великим, нетленным произведением искусства.

К.Брюллов. Последний день Помпеи (эпоха классицизма). Тема картины – в высшей степени трагична: рушащиеся здания, падающие статуи, объятые ужасом люди. На предварительных эскизах это неспециальное содержание выходило на первый

план. А в окончательном виде страшное изображение бедствия Брюллов выстроил в красоте зрительных совершенств: прекрасные, как античные статуи, фигуры людей – великолепные торсы, руки, лица, – и скрытые совершенные геометрические фигуры – круги, полукружия, треугольники, связывающие позы людей, расположение строений и статуй. Захватывающая полнота гармонического ощущения, несмотря на трагедию сюжета, заставляет зрителя неотрывно любоваться великолепием живописного полотна, ставшего одним из мировых шедевров искусства.

Картины М.Врубеля – "Демон" и "Сирень" (начало русского модернизма). Живописец намеренно в качестве "геометрической основы" стал опираться не на гладкие круги и ровные треугольники, а на диссимметричные структуры кристаллов, придав эстетической гармонии своих полотен намеренно напряженный, "диссонантный" характер.

"Аналитическое искусство" П.Филонова (первая пол. XX в.). Это – как бы "русский Босх", продолживший открытия Врубеля. Работе над "эстетической гармонией" картины он придавал исключительной значение. "Следи за собой строго, сравнивай и вымеряй постоянно все величины всех форм и их соразмерность, и постоянно выверяй такую работу", – советовал художник. 10. Что касается скрытой или открытой "геометрии" картины, то Филонов использовал, кажется, все исторически известные формы – и строгие круги, полукружия, треугольники, квадраты, параллелепипеды, и диссимметричные очертания (кристаллические и другие), и асимметричные, и как бы аморфные. Но – провел их во всех видах симметрии: периодической, зеркальной, динамической и др. Он формулировал это так: "И твоим принципом мастера пусть будет лозунг: "Я могу делать любую форму любой формой и любой цвет любым цветом, а произведение искусства – есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитического сделанности"" 11. Изумительно-радужна цветовая "вселенная" его картин. И каково бы ни было неспециальное содержание, тематика работ, любое его полотно – это пир художественности, впитавшей оригинальнейшую красоту сложно симметризованных микроэлементов рисунка и радостного многоцветья красок.

Эстетическая гармония в живописи наглядно демонстрируется в некоторых специально сделанных искусствоведческих фильмах. Например, такие установки размещены в парижском Лувре. Уже при входе посетитель получает возможность в снимках картин, которые ему предстоит посмотреть, увидеть скрытые под фигурами симметричные соответствия в рисунке и красках, показанные проведенными белыми линиями. Французы, изощренные в структурном взгляде на искусство, вынесли свое структурно-эстетическое видение на массовое обозрение.

Эстетическая гармония в музыке, гармония в широком смысле слова, в истории европейской музыки всегда составляла тот содержательный центр, на который была направлена вся система учений о музыкальной композиции – учения о музыкальной форме, гармонии, полифонии, мелодике, ритмике, фактуре, инструментовке и т.д. В музыке не сложилось учений о бесформии, дисгармонии, разъединении

голосов, распадения фактуры, амелодичности, аритмичности и т.д. Каков бы ни был воплощаемый образ в слое неспециального содержания - позитивный (любовь, радость, героика) или негативный (вражда, боль, страх), - система средств музыкальной композиции всегда была направлена на ту или иную его "гармонизацию": еще большее усиление позитивности и смягчение эффекта негативности.

Разберем структуру эстетической гармонии в музыке. Как идея и ощущение она запечатлевается в музыке во всех видах и уровнях ее композиционных средств - от фонизма музыкальных элементов до полной, законченной музыкальной композиции. Эти уровни мы дифференцируем в соответствии со шкалированием, принятым в науке о музыкальной композиции: 1) акустический строй, акустические звукоряды и интервалы; тембры музыкальных инструментов; исполнительское туше инструменталиста и "поставленный голос" певца; 2) мелодические лады, гармонические созвучия, гармонические системы; 3) ритмическая, метрическая организация; 4) мелодика и фактура, в том числе фактура полифоническая; 5) музыкальный тематизм; 6) музыкальная форма. Убедимся в том, что художественная цель, которой верно служит организация на каждом из названных уровней музыкальной композиции, - эстетическое согласование всех элементов, или эстетическая гармония.

1. Акустический строй, тембры, туше, поставленный голос. В музыке музыкален, гармоничен уже сам музыкальный звук, обладающий специально настроенным составом частичных тонов в отличие от дисгармонии, шума. Например, А.Володин пишет: "Одним из важных свойств музыкального звука является его внутренняя консонантность, своеобразная приспособленность к музыкальной интонации и гармонии". 12. Консонантный характер звукового "столба" связан с приятностью для слуха музыкальных тембров - "фонизма" голосов и инструментов. По принципу гармоничной согласованности частей и целого формируются и акустические строи в музыке - будь то натуральный, пифагорейский или равномерно-темперированный. В гармоничном соответствии с акустическим строем, его звукорядом находятся все интервалы данного акустического строя. У музыкантов-исполнителей вырабатывается особый, приятный способ прикосновения к инструменту - красивый звук у скрипачей, виолончелистов, духовиков, "приятное туше" у пианистов.

Все сказанное относится в полной мере к музыке западной академической традиции. Иным содержанием звука отличается музыка других культур. Например, если взять характер звука в Пекинской опере, вокального или инструментального, он по своему смыслу будет совершенно иным. Это - не стабильная "точка", в которой пребывает "столб" гармоник, а подвижная "зона" плавающего звука. И переход от звука к звуку - не "ступенчатый", а глиссандирующий, то есть характер связи между звуками соответствует самим звукам. Между элементами звучания устанавливается также эстетическая гармония, но - другого эмоционально-содержательного смысла.

Еще пример - пение знаменитого джазового

музыканта Л.Д.Армстронга. Противопоставляя свое искусство "дистиллированной" классической манере, он привнес в звучание своего голоса хрип, дисгармоничные оттенки.

Таким образом, звук, эта "молекула" каждого вида музыкальной культуры, оказывается неодинаковой по характеру своей гармоничности: идеально-гармоничен традиционный звук европейской академической музыки, другие содержат те или иные отклонения от точной акустической выстроенности гармоник. Это различие говорит о том, что даже мельчайший, исходный элемент эстетической гармонии в музыке не формален, а выразительно говорящ. Содержательность звука в нынешней поликультурной ситуации постоянно служит способом определения того или иного типа культуры. Например, если мы вращаем ручку радиоприемника в поисках нужной программы, то по характеру звука в мгновение ока оцениваем: музыка - либо народная, либо эстрадная, либо цыганская, либо восточная, либо джазовая, либо классическая и т.д. Наименьший элемент эстетической гармонии в музыке неоспоримо содержателен.

2. Мелодические лады, гармонические созвучия, гармонические системы - явления содержательно-интонационного, а не только физико-акустического порядка. Мелодический лад обычно связан с плавным перетеканием от ступени к ступени и концентрацией тонов вокруг отдельных ступеней. Гармонические созвучия представляют собой целостные сочетания, нормативные для данной гармонической системы: секстаккорды в фобурдоне, трезвучия в мажорно-минорной тональности, кварто-секундовые сочетания в грузинской народной гармонии и т.д. Гармонические системы - развитые многоуровневые образования, опирающиеся на нормативные соотношения нормативных элементов. Эстетической гармонии музыки служат, например, такие нормы классической тональной системы, как разрешение диссонансов в консонансы, начало и конец произведения на 1 ступени, тонической функции. Степень ладовой и гармонической организации, как и организации единичного звука, может быть весьма различной в разных музыкальных стилях, в связи с общим содержанием этих стилей.

3. Ритмическая, метрическая организация достигает эстетической гармонии, создавая периодическую, систематическую организацию произведения при помощи метрических стоп, танцевальных ритм-формул, модальных "ордо", восточных усулей, новоевропейских тактов и т.д. Музыкальное время организуется предельно гармонично, когда в музыкальной ткани пульсирует одновременно иерархия из 7-8 временных единиц, например: 1) ряд шестнадцатых длительностей, 2) ряд восьмых, 3) ряд четвертных, 4) ряд половинных, 5) ряд целых (тактов), 6) двутакты, 7) четырехтакты, 8) восьмитакты. Степень ритмической гармоничности может быть большей или меньшей. И это связано с эстетическими качествами, прежде всего, различных музыкальных стилей. Например, эстетическая гармония ритмики значительно выше в музыке Прокофьева, чем Шостаковича. Соответственно и эмоционально музыка Прокофьева более гармонична и бодря, чем часто поверженная в уныние, нервно-рефлексирующая музыка Шостаковича.

4. Мелодика, фактура. Поскольку мелодика и

фактура в музыке подчинены влиянию пространственного фактора, закономерностям пространственной эстетики, то в них действуют принципы зеркальной симметрии, причем, вокруг как вертикальной, так и горизонтальной оси. В силу этого в учении о музыкальной композиции сформулированы определенные правила для мелодического голоса и сочетания голосов между собой. Например, для отдельного голоса – так называемое правило скачка с заполнением: если в мелодии происходит скачок (вверх или вниз), после него для уравнивания должно последовать движение в противоположном направлении. Для двух крайних голосов, мелодии и баса, – правило противоположного движения: если в мелодии идет движение вверх, в басу должно следовать движение вниз, и наоборот. Оба вида зеркальной симметрии могут объединяться, примеры чего в музыке многочисленны.

Естественно, и это проявление эстетической гармонии меняется вместе с изменением содержания исторического музыкального стиля. Упомянутое правило мелодического скачка с заполнением имеет силу закона в музыке так называемого “строгого стиля” в музыке (XV-XVI вв.). А например, в XX в. оно соблюдается лишь эпизодически, в то время как новым законом становится некантиленная скачковость мелодической линии, отвечающая общему свойству диссонантности музыки этой эпохи – и в структурном, и в эмоционально-содержательном смысле.

5. Музыкальный тематизм (строение отдельной темы, соотношение тем по вертикали и горизонтали, виды тематического развития, тематический процесс в музыкальной форме). Тема в музыкальном произведении – ведущий образно-семантический комплекс, определяющий эстетико-конструктивное и выразительно-смысловое единство произведения. С этой сверхзадачей связана вся “технология” применения темы в произведении: оформление самой темы как относительно законченной музыкальной мысли; методы работы с темой, меняющие одни признаки темы и сохраняющие другие (особенно показателен “производный контраст” – появление на основе прежней темы нового “тематического организма”); образование сквозного тематического процесса произведения – серии тематических модификаций, преобразований при главенстве, как правило, начальной, главной темы. Тематическая структура музыкального произведения дает прекрасный пример действия древнейшего эстетического закона искусства – “многообразие в единстве”, или “единство в многообразии”.

И в области тематической организации эстетическая гармония может быть большей или меньшей. Например, в произведениях французских композиторов XV-XVI вв. действовавшая у них классицистская эстетика осуждала контраст. Как декларировал Д.Дидро, “хотите лишить музыкальную пьесу выразительности и таланта? Введите туда контраст...” 13. У венских же классиков, особенно в зрелый период, у Бетховена, диалектический контраст тем стал проявлением нового образного мышления. В последующем XIX в. контраст, в частности, между главной и побочной темами в сонатной форме был доведен до образной непримиримости, взаимоисключения (например, у

Ф.Шопена, П.Чайковского). Тематический уровень эстетической гармонии показывает, что степень гармоничности музыкального произведения неодинакова в различные исторические эпохи: музыка классицизма более гармонична, музыка романтизма – менее.

6. Музыкальная форма (архитектоника и динамика развития целого и составных частей) – высший и наиболее развитый уровень эстетической организации музыкального произведения. Поскольку в него входят и все предыдущие, менее крупные уровни, выделим то, что простирается поверх них. Прежде всего, это общая архитектоника, связанная с репризностью. Становление музыки как таковой, независимо от слова, танца, сцены, “искусства звуков в тесном смысле слова” (Г.Берлиоз), “автономной музыки”, “абсолютной музыки” (термины немецкого музыкознания), осознанное по истечении XV-XVI, к началу XIX в., показало, что принципиальной схемой этой архитектоники стало АВА, то есть репризная трехчастность. Возвращение в итоге произведения к его главной музыкальной мысли продемонстрировало, что музыка для самостоятельности своего существования преодолела принцип временного вектора /схема - а, b, c, d, e.../ и призвала на помощь принцип пространственной эстетики – гармонию, которую приносит зеркальная симметрия. Процентное количество музыкальных форм в XV-XVI – XIX – XX вв., имеющих более или менее явную репризу, столь велико, что может считаться абсолютно преобладающим и выявляющим фундаментальную эстетическую закономерность музыки как вида и феномена искусства.

И так же, как на меньших масштабных уровнях, на уровне архитектоники целой формы степень гармоничности очень неодинакова. Более гармоничны формы с большим количеством повторений и возвращений разделов (А, А1, А2; АВА, АВАСА), менее гармоничны – сквозные (замкнутые и особенно не замкнутые повтором - ABCDEFA, ABCDEFG). Недаром первая группа форм – вариационные, трехчастные, рондо – принадлежат классике, эпохе Просвещения, веры в человеческий Разум и оптимизма, вторая группа, с ослаблением симметрии, получает особую распространенность в XX в., эпохе экзистенциализма и апокалиптических настроений. Мы не берем сейчас тех аспектов эстетической гармонии, когда то, что не “гармонизовано” в должной мере на уровне архитектоники (наш п.6), компенсируется особо интенсивной организацией на других уровнях (наши пп. 1-5). Но это следует также иметь в виду: все масштабные композиционные уровни, от звука до целой формы, также согласуются друг с другом по принципу эстетической гармонии, образуя эстетическую гармонию-иерархию.

На каждом из приведенных уровней музыкальной композиции были указаны только некоторые, но основополагающие закономерности: все они обнаружили направленность к одной и той же цели – соразмерному, красивому согласованию элементов друг с другом, эстетической гармонии всех интонационно-звуковых элементов. В связи с этим надо соответствующим образом понимать и оценивать «язык» музыкально-композиционных учений, которые весьма часто пренебрежительно называют «грамматикой», «технологией», «формальными конструкциями»

и пр. Язык учений о контрапункте, генералбасе, гармонии, ритмике и метрике, мелодике, полифонии, фактуре, музыкальной форме, инструментровке говорит о гармонии в широком смысле слова, то есть об общеэстетическом и собственно эстетическом содержании музыки, неотъемлемом от ее специфической художественной природы.

Проанализирую один конкретный музыкальный пример. Эстетическую гармонию естественнее всего показывать на музыке гармоничнейшего Моцарта. Отрывок должен быть взят, хотя и относительно законченный по музыкальной мысли, но небольшой – чтобы разбор не занял слишком много места. Пример таков – Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано №5 е-молл (Кех. 304), 1 часть Allegro, главная тема (Соната посвящена супруге пфальцского курфюрста).

Поскольку нам нужен анализ только специального содержания, мы опускаем все то, что требовалось бы при рассмотрении неспециального – идеи, предметы, эмоции. Будем следовать классифицированным выше 6 уровням эстетической гармонии.

1. Звук, которым “пропета” одноголосная тема, – чистый, классический, с правильно выстроенными гармониками. Это красивый звук скрипки и приятный звук фортепиано. Темперированный строй фортепиано делает благозвучными все ступени лада, а все интервалы совершенно идентичными самим себе: любая м.2 равна другой м.2, б.2 равна б.2, м.3 – м.3, б.3 – б.3 и т.д.

2. Гармоническая система – строгая тонально-функциональная: гармонический ми минор. 8-такт темы охвачен ясным последованием трех тональных функций – тоника, доминанта, субдоминанта. Привожу гармоническую схему (но не по тт.1-8, где нет аккордов, а по местной репризе, т.13-20, где они имеются):

t D t s6 K6/4 D t
т.1-2, т.3-4-5-6, т.7, т.8

Как видим, тема однотональна, начинается и завершается тоникой, в т.3-4-5-6 выдерживается функция доминанты, в т.7-8 дается полный совершенный каданс. Действуют определенные конструктивные интервалы: квинта в начале и в конце, терции открытые и скрытые – е-г, г-е, fis-dis, с-а, h-г. От вершины мелодии движется вниз скрытая линия секунд, так называемый “мелодический ствол” (по Х.Шенкеру): g-fis-e-dis-c-h-a-g-fis-e.

3. Ритм, метр. Тема выдержана в постоянном метре – 2/2. Она квадратна: 4 + 4 тт. Существенна повторяющаяся 2-тактовая ритмоформула, дающая хорошо слышимую периодичность: 2 + 2 + 2 + 2 тт.

4. Мелодика. Мелодическая линия обладает несколькими видами зеркальной симметрии. В крупном плане 8-такт представляет собой сложный скачок с усложненным заполнением: скачок следует на дециму, е-г, заполнение происходит точно в том же интервале, г-е. Кроме того, по краям темы помещаются упомянутые симметричные квинты, е-h и h-е. Тщательно отточены зеркально-симметричные мотивы между ними: fis-e-dis-e-fis, с-h-a-h-c, h-a-g-a-h.

5. Музыкальный тематизм: тема – однородная, одномотивная, из 4 проведений этого мотива с видоизменениями – а, а-1, а-1, а-2.

6. Музыкальная форма – элементарный 8-

тактовый период единого строения, квадратный, в единой тональности, на однородной одномотивной теме.

Иерархические соответствия элементов на разных масштабных уровнях таковы: классическая тональность соответствует классической тактовой метрике, координирующей с квадратным 8-тактовым периодом, четко очерченным тематизмом и основывается на равномерно-темперированной системе, каждый звук которой акустически гармоничен.

Продолжая разговор о специальном содержании, поясню действие положительных эмоций как компонента специального содержания музыки (не на данном примере, а в этом виде искусства вообще). Они также неоднородны: одни непосредственны, другие более опосредованы.

Непосредственное эмоционально-положительное воздействие оказывают ритмика и мелодика: ритмика – своей мерностью, акцентуацией, возможной подвижностью, мелодика – фактом своего воодушевленного интонационного звучания, а в особенности радостным эффектом кульминаций на высоких звуках. Основой непосредственного восприятия служит приводимая в действие внутренняя моторика и столь богатый у человека эмоциональный опыт речевой, голосовой информации.

Более эмоционально-опосредованно воздействуют тембр, гармония, фактура. Удовольствие (слово Моцарта) они доставляют через красоту – звука инструмента, фонизма аккордов и голосоведения в гармонии, рисунка фактуры. Психологический результат возникает через эстетическую оценку.

И еще один, важнейший, фактор опосредованной позитивной эмоции составляет сама эстетическая гармония в единстве всех ее уровней, как гармония-иерархия. Эта сложнейшая эстетическая «постройка» для ее восприятия требует значительной слушательской подготовленности и богатого внутреннего чутья. Результатом же будет то восхищение, слова о котором приписываются Моцарту: слышать все произведение как бы сразу – какое это пиршество!

Два слоя музыкального содержания – неспециальное и специальное – мы рассмотрели в отдельности. Но реально в музыкальном произведении они находятся в нерасторжимом единстве. Выделим два логических вида их взаимодействия: согласование и противоречие.

Согласование неспециального и специального слоев содержания – это их совпадение по психологическому качеству положительного или отрицательного. Но поскольку специальное содержание имеет один лишь положительный знак, совпадение может быть только на основе положительности, но не отрицательности (схематически +/+). Противоречие неспециального и специального слоев – это несовпадение по тому же психологическому качеству положительности или отрицательности. Неспециальное содержание в музыке может быть как психологически положительным, так и отрицательным. Противоречие образуется, когда неспециальное содержание имеет отрицательный психологический знак, а специальное, естественно, положительный (схематически -/+). Третий типичный случай (схема -/-) в музыке не образуется: сочетание отрицательного с отрицательным в неспециальном и

специальном слое содержания противоречит природе музыкального искусства - музыка непременно несет в глубине себя (в специальном слое) позитивный эмоциональный заряд.

Такого же рода типы соотношений присущи и другим видам искусства. Если вернуться к упомянутым нами произведениям живописи, то и в "Саде наслаждений" Босха, и в "Последнем дне Помпеи" Брюллова, и в "Пире королей" Филонова действует второй из наших случаев - противоречие между неспециальным (отрицательным) и специальным (положительным) содержанием. Но степень отрицательности/положительности в них весьма неодинакова. Конечно, у классициста Брюллова даже в "последний день" совершенная красота специального содержания довлеет над трагедией неспециального, сюжетного содержания. У Филонова же, сына своего времени, мера отвратительности изображенных в рисунке персонажей столь сильна, что не перекрывается радостью интенсивных красок и оставляет свой неисчезающий след в синтетическом целостном впечатлении.

У тех же художников есть работы и с другим соотношением специального и неспециального слоев. "Итальянский полдень" Брюллова - это шедевр позитивности, где и красота внешнего объекта - прекрасная, пронизанная солнечным светом, излучающая радость жизни молодая женщина, - и красота внутренних средств - живописных красок-цветов, линий, скрытой геометрии - помножены одно на другое, образуя то, что мы называем "однородный конус" художественного содержания, один из высших принципов искусства. У Филонова я бы не указала ни одного подобного случая - от мрака черного цвета полностью не отходит ни одна его работа. Но все-таки некоторые варианты его "Формулы весны" в целом написаны как радостный синтез "плюса" с "плюсом": живопись сияет, как блоковское "О, весна без конца и краю".

В музыке в качестве контрастных пар согласования и противоречия слоев можно указать: Бизе, Увертюра к "Кармен", темы A-dur и F-dur - согласование неспециального и специального, тема d-moll - противоречие; №1 «Ангел Господень» из «Запечатленного ангела» Щедрина - согласование, №7 «Гибель Фауста» из «Истории доктора Иоганна Фауста» Шнитке - противоречие.

Музыка тем A-dur и F-dur из Увертюры к "Кармен" (то есть, основной в Увертюре сложной трехчастной формы) своей повышенной жизнерадостностью символизирующая полюс жизни в этой опере, может быть также отнесена к разрастающемуся "конусу" сюжетной идеи и всего музыкального характера. Музыка темы d-moll, которую называют «темой рока», «темой смерти», наоборот, содержит ярчайшее противоречие трагического неспециального слоя и специального, наполненного красотой мелодий, аккордов, голосоведения, оркестровых тембров, их восхитительно мастерского развития.

На второй паре примеров задержимся несколько подробнее.

№1 «Ангел Господень» из хоровой музыки

Щедрина по повести Н.Лескова «Запечатленный ангел» («русской литургии», по определению автора музыки). В н е с п е ц и а л ь н о м слое использованы: содержание текста из лесковской повести - «Ангел господень, да пролиются слезы /у Лескова - стопы, - В.Х/ твоя аможе хощеши!», - и стилистика русского знаменного распева, с плавной неспешностью его течения, благолепием и покоем в общем эмоциональном настрое. Добавлен торжественный мотив «Истинно» (перевод слова «Аминь»), исполняемый стройным полнозвучием хора. Кроме того, акапельный хор сопровождается ритурнелем в виде соло свирели (флейты), также носителя русского колорита - картинно-пейзажного и психологического. Благолепие и покой ровно выдерживаются во всем номере, без введения каких-либо контрастов. Лишь на слово «слезы» в музыке появляется оттенок жалости, сострадания. И на него откликается второе соло свирели (флейты), в миноре. Средства с п е ц и а л ь н о г о содержания почти полностью созвучны неспециальному. Певческий звук здесь - легатный, тихий, идеально выстроенный в большом хоре. Ладогармоническая система примечательна тем, что это светлый мажор (D-dur), при этом весь пронизанный мелодической модальностью, с преобладанием плавного, певучего движения по секундам. Даже в самом знаменном распеве, по мелодике наиболее плавном в мире, поступенность, секундовость не столь всеобъемлющи, как здесь у Щедрина. Консонантно и стройно звучит трезвучие D-dur на слове «Истинно» в начале и конце номера. Музыкальная форма избрана симметричная трехчастная (с кодой). Середина написана как вариант экспозиции, из-за чего она не отделяется сколь-нибудь резко от окружающих частей, создавая впечатление такой же плавности и непрерывности течения всей формы, как и мелодические голоса. Рефрены свирели (флейты) и хоровое аккордовое обрамление приносят в музыкальную форму свои элементы архитектурной красоты. Неспециальный и специальный слои содержания образуют здесь почти идеальную гармонию.

№7 «Гибель Фауста» из кантаты Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», на текст из «Народной книги» в публикации И.Шписа. Это соло Мефистофеля, переданное в тембре контральта, задуманное как голос с микрофоном, с оттенком эстрадности.

Назовем основные элементы неспециального содержания: словесный текст с ужасающими подробностями дьявольской расправы, откликающиеся на них изобразительные моменты в оркестре, жанр танго, с развязным ритмодвижением, передающий низменную дьявольскую натуру, эстрадного оттенка голос солистки с интонациями вульгарности и издевательства, добавление примитивных оборотов бытовой музыки - карикатурных вальсов, солдафонской барабанной дробы и т.д. Вот несколько примеров изобразительности: на слова «в дом внезапно с жестокой силой вдарил ярый грозный вихрь» - всплеск тремолирующих глиссандо струнных, глиссандирование флексатона; на слова «леденящее сердце свист и шипенье» - взвинченные трели духовых, тремоло струнных, глиссандо флексатона и электро-

гитар; в кульминации, на текст «повисли руки, как плети ноги, а голова туда-сюда мотается» орган играет хаотические расходящиеся глиссандо, а хор поет то жесткими квартами и квинтами, то срывается в глиссандирующий «вопл».

Средства специального содержания призваны противостоять негативу неспециального. Звук голоса певицы на деле стал все же не эстрадным, а оперным, с соответствующей вокальной культурой, лишь с некоторыми элементами «опошления». Огромный диапазон требующегося голоса – две с половиной, почти три октавы, – с разнообразной игрой певческих интонаций то в сгущенном низком, то в блестящем высоком регистре, с головокружительными скачками в мелодии, – вызывает захватывающее чувство восхищения. Музыка в снижающем жанре танго написана настолько талантливо, что ее можно не только поставить рядом, скажем, с танго Шостаковича из балета «Золотой век», но и посчитать, пожалуй, лучшим образцом танго в XX в. Этот номер кантаты обладает манящим, заостренным ритмом, великолепной, запоминающейся мелодией, которая усиливается куплетно-вариационной формой на эту выдержанную мелодию, со все усложняющейся партией оркестра. Оркестр богат, красочен, по-современному диссонантен, полон выразительных находок. И когда музыка Шнитке как таковая, способная вызвать самый искренний восторг, соединяется со страшной по смыслу кульминацией сюжета, возникает тот самый, «пушкинский парадокс». Воздействие кульминационного номера оказывается столь сильным эстетически и психологически, что благодаря нему и вся кантата Шнитке о Фаусте стала практически самым знаменитым и популярным сочинением композитора и выдающимся музыкальным произведением XX в.

Парадокс Шнитке в кантате по его художественной силе вполне сравним с парадоксом Шостаковича в его знаменитом «эпизоде нашествия» из 1 ч. 7 симфонии, хотя образно-художественное содержание в обоих случаях, конечно, совершенно различно.

В искусстве наблюдается следующая закономерность: чем более полярно разведены в произведении слои неспециального и специального содержания, тем более сильным по художественному впечатлению оказывается произведение. Поэтому люди постоянно держат в поле своего зрения такие шедевры, как «Сад наслаждений» Босха, «Пир королей» Филонова, «эпизод нашествия» Шостаковича, «танго смерти» Шнитке. То есть, разобранный принцип противоречия и парадокса действует не только в образно-тематическом аспекте произведения искусства, но и в художественно-качественном.

Что же касается нахождения этой закономерности в искусстве, то к ее пониманию еще в ХУ11 в. пришла французская эстетическая мысль. Ее классически сформулировал Н.Буало в трактате «Поэтическое искусство» (1674):

Порою на холсте дракон или мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.
(перевод Э.Линецкой)

Используя образ русского искусства XIX в. – «Песни и пляски смерти» М.Мусоргского на слова А.Голенищева-Кутузова, – можно дать и следующую дефиницию: тайна искусства заключается в том, что оно песни и пляски смерти превращает в песни и пляски жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гегель Г.В. Эстетика. Т.1. М.1968, с.103.
2. Цит. по статье: Берденникова М. Гомилетические традиции в кантатном творчестве И.С.Баха. // Музыка і Біблія. Вып.4. Київ 1999, с.136.
3. Патетический порыв и магическая сила. Из истории духовной триады: Скрябин, Бердяев, Вышнеградский. Публ. О.Томпаковой. // Музыкальная академия 1999 №4, с.236.
4. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб. 2000 Гл.V.
5. См. об этом в статье: Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети. // Д.Лигети. Личность и творчество. М.1993, с.47.
6. Блок А. О назначении поэта. // А.Блок. Собрание сочинений в 6 тт. Т.4. Л.1982, с.414.
7. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики

музыки. Ч.II. Л.1981, с.205-206.

8. Цит. по: Аберт Г. В.А.Моцарт. Ч.1, кн. 2. М.1980, с.450.

9. Мусоргский М. Письма. Биографические материалы и документы. М.1971. с. 96.

10.Цит. по: Мислер Н., Боулт Д.Э. Филонов. Аналитическое искусство. М.1990, с. 228.

11. Там же, с.199.

12.Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. //Музыкальное искусство и наука. Вып.1. М.1970, с.18. См. в этой статье о конкретном выборе гармоник для создания консонантности музыкального звука.

13.Дидро Д. Собрание сочинений в 10 тт. Т.5. М.Л.1936, с.387.

Portretlər

MÜSLÜM MAQOMAYEV – ESTRADA SƏHNƏSİNİN SÖNMƏZ ULDUZUDUR

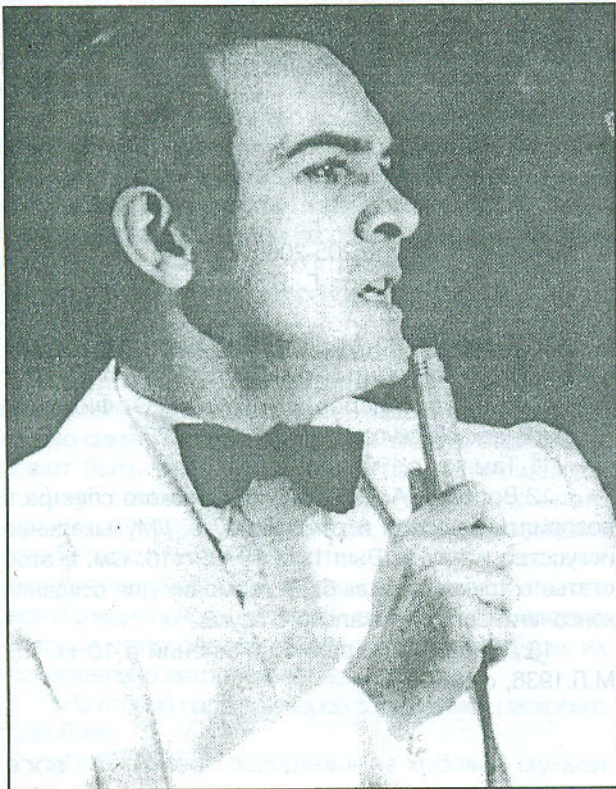
Gülnaz ABDULLAZADƏ

Müğənni Müslüm Maqomayevin 60 yaşı tamam oldu. Hələ SSRİ dövründə yüksək və ağılsıqmaz uğurlara nail olmuş yenicə 31 yaşa qədəm qoyan Müslüm Maqomayev SSRİ xalq artisti adına layiq görülmüşdü. Musiqi sənətində bəstəkar Müslüm Maqomayevin fitri yaradıcılıq istedadı özünü bir nəsilədən sonra nəvəsi Müslüm Maqomayev simasında, bu dəfə təkrarsız müğənni kimi əks etdirdi. Babası, görkəmli bəstəkar Müslüm Maqomayev Ü.Hacıbəyovla birlikdə, öz yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Onun musiqi sənəti yolunda qazandığı uğurların əks-sədası nəsillərin yaddaşından silinməyəcəkdir. Onun nəvəsi Müslüm Maqo-

mayev də böyük məsuliyyət hissi ilə musiqiyə yiyələnməyə başladı. Onun ən böyük arzularından biri o idi ki, babasının adını və soyadını nəinki ləyaqətlə daşısın, həm də bu adı yüksəkliklərə qaldırsın. O buna nail oldu... Lakin müğənni kimi. Müslüm Maqomayev səsinin qüdrəti, gözəlliyi ilə hamını valeh edirdi. Səsinin geniş diapazonu ona vokal sənətinin müxtəlif sahələrində müvəffəqiyyətlə sınaqdan keçməyə imkan verirdi: opera, kino, estrada və s. sahələrdə o özünü bacarıqla göstərə bildi. Estrada janrı isə Müslüm Maqomayevin yaradıcılığında daimi yerlərdən birini tutur. Bu janr vasitəsilə o musiqisevənlərin və geniş kütlənin ürəyinə yol tapmış və öz oxuma tərzinin təkrarsızlığını dəfələrlə təsdiqləmişdir.

M.Maqomayevin hələ gənc yaşlarından musiqiyə, piano ifaçılığına olan marağı Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki 10-illik musiqi təmayüllü məktəbdə özünü büruzə verdi. Rossininin «Sevilya bərbəri» operasından «Fiqaronun ariya»sını o, ilk dəfə müvəffəqiyyətlə konservatoriyanın Böyük zalında ifa etdi. Bu hadisə bizim xatirimizdə silinməz izlər buraxdı və çıxışdan sonra Müslüm Maqomayevin vokal sahədəki professional karyerası yüksəlməyə başladı. Sonrakı illərin hadisələri onun vokal ifaçılıq fəaliyyətini İtaliya və Moskva şəhərləri ilə bağlayır.

O öz təhsilini İtaliyanın La-Skala operasının məşhur vokal məktəbində daha da təkmilləşdirdi. Azərbaycana dönərkən Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirdi. Konservatoriyanın Böyük zalında buraxılış imtahanı keçirilirdi. Bu dəfə müğənni populyar operalardan ariyaları, Şumanın, Şubertin mahnılarını və nəhayət, italyan mahnılarını repertuarına salmışdı. İndi də gözü-müzün qarşısında qara smokinqdə ucaboylu, xoş görünüşlü, hədsiz səs imkanlarına malik olan Müslüm canlanır. Bu imtahan deyildi. Sanki yüksək professional vokal sənətinə yiyələnmiş solistin konserti idi.



Müslümün sonrakı yaradıcılıq fəaliyyəti Moskva şəhəri ilə bağlıdır. Moskva, Sovet İttifaqının paytaxtı olduğuna görə, istedadlı gənclər ümidlərini bu şəhərə bağlayırdılar. Burada ya zirvələrə ucalacaqsan, ya da unudulacaqsan. Müslümün fitri istedadı burada çiçəklənməyə başladı və öz bəhrəsini bir sıra mahnıların ifasında gördü. Moskvanın görkəmli bəstəkar-nəğməkarları Müslümün səsinə uyğun olan xüsusi mahnılar bəstələməyə başladılar. Bunların sırasında «Buhenvald harayı», «Ruslar müharibə istəyirmi?» mahnıları, rus xalq mahnılarından: «Piter boyunca», «Mənim atlarım», italyan mahnılarından: «Luçiya», «Sorento» və s. xüsusi yer tutur. Bununla yanaşı onun repertuarından Azərbaycan mövzusu əksildir. Bu, həm Ü.Hacıbəyovun iki romansı - «Sənsiz», «Sevgili canan», həm də babası M.Maqomayevin «Şah İsmayıl» operasından Şah İsmayıl ariyasıdır. Ənənəyə sadiq qalaraq, M.Maqomayev öz bacarığını bəstəkarlıq sahəsində də müvəffəqiyyətlə sınayır. Bəstələdiyi mahnıların sırasında «Ey əziz anam, Azərbaycan!» öz layiqli yerini tutur. Konsertlərinin əvvəlində və sonunda, o daima bu mahnını qüvvətli səslə və qüdrət hissilə ifa edirdi, bu da dinləyicilərdə böyük qürur doğururdu. Sovet İttifaqının mərkəzi televiziya bir müddət öz verilişlərini Müslüm Maqomayevin melodiyası ilə tamamlayırdı, bu da adi bir şey deyildi. Bu ondan irəli gəlir ki, Müslüm Maqomayev istedadı öz parlaq çağlarını yaşayır. Sovetlər Birliyinin hər bir yerində ona alqış söyləyirdilər, sanki əlləri üstündə gəzdirdilər. Özünəməxsus oxuma üslubu onu çox müğənnilərdən fərqləndirirdi. O eyni səviyyədə həm opera ariyalarını, həm də estrada mahnılarını ifa edirdi. Xüsusilə, müasir ritmik caz üslubunda yazılan mahnılar hamını heyran edirdi. Xüsusən 60-70-ci illərdə beynəlxalq-siyasi aləmdə SSRİ-nin Qərb ölkələri ilə dostluq və mehribançılıq münasibətlərinin ilk çağlarında Müslüm Maqomayev öz səhnə ustalığı ilə bu dostluğa inam gətirdi. Dünyanın elə bir ölkəsi yox idi ki, o, orada çıxış etməsin.

Dünya şöhrətli Müslüm doğma vətənini bir an unutmurdu. O dönə-dönə Azərbaycana gəlirdi. Hətta gələcək həyat yoldaşı Tamara Sinyavskaya ilə də o, Bakıda qastrol səfərində iken rastlaşdı.

Məşhur opera müğənnisi Tamara Sinyavskaya Müslümün həyatını daha mənalı və maraqlı etdi. Onlar bir-birinə olan məhəbbətlərini indiyədək saxlaya biliblər. Müslüm Maqomayevin Azərbaycanla yaradıcılıq münasibətləri özünü təkcə estrada-konsert fəaliyyətində göstərmirdi, o həm də 80-ci illərdə kinoda ölməz Nizami rolunda çəkilməyə təkliflər alır və onları qəbul edir. Dərin məzmunlu Nizami obrazını Müslüm Maqomayev böyük məhərrətlə oynayır. Onun ifasında Nizami canlı və inandırıcıdır. Babası Müslüm Maqomayevin yaratdığı tarixi Şah İsmayıl obrazını operada canlandırırdı kimi, nəvəsi bu dəfə öz ifasında

Nizami obrazını kinofilmdə əbədləşdirdi.

Belə obrazların həyatını səhnədə yaşatmaq bir növ öz həyatına kənardan baxmaq deməkdir. Bu dəfə Müslüm Maqomayev qələmi əlinə alıb xatirələrini, düşüncələrini publisist kimi yazıya köçürür. Onun yazıları səmimiyyəti ilə fərqlənirdi.

Onun bir kitabı «Dahi Lansa» adlanır. Kitabı məşhur İtalyan mənşəli Amerika müğənnisi Mario Lansaya həsr etmiş Müslüm, ömrünün bütün çağlarında məşhur tenora qibtə edib. Sanki onun simasında özünü görüb. Mario Lansa da Müslüm kimi gah opera teatrında, gah estrada səhnəsində, gah da kinofilmlərdə çıxışlar etmişdir. Hələ İtaliyada oxuyarkən o Mario Lansa haqqında olan fotoarxiv materiallarını, tarixi faktları, musiqi fonotekasını toplamağa başlamışdı və bu işi Amerikaya qastrol səfərlərinə gələrkən davam etdirirdi.

«Mənim məhəbbətim melodiya» adlı kitab da həmin illərə təsadüf edir. Bu kitabda o özü barədə düşüncələrini, uşaqlıq dövründən başlayaraq da yetkin, hərtərəfli zəngin həyat yolu keçmiş bir insanın yaşadığı mühiti, onu əhatə edən adamları – dövlət başçılarından tutmuş adi insanlara qədər bir sıra şəxsiyyətlərin simasında təsvir edir. Baş vermiş hadisələr, görüşlər, dünya şöhrətini çiyində daşımaq məsuliyyəti və s. kimi maraqlı faktlarla yanaşı oxucunun gözləri qarşısında Müslümün bütün həyat və yaradıcılıq yolu gəlib keçir. Onun simasında biz gözəl insan, istedadlı şəxsiyyət və dünya şöhrətini qazanmış müğənnini, ən əsas isə – vətənpərvər insan, əsl azərbaycanlıyı görürük!

Müslüm Maqomayev 17 avqust 1942-ci ildə Bakıda dünyaya göz açıb gənclik çağlarını Bakıda yaşayıb. Sonrakı həyat və yaradıcılıq fəaliyyəti Rusiya ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, öz xatirələrini bu sözlərlə başlayır: «Azərbaycan mənim atam, Rusiya isə anamdır. Mən həyatımı Azərbaycansız təsəvvür etmirəm». Bu sözləri onun həmvətənlərinə isti, səmimi münasibətində özünü aydın büruzə verir – imkansızlara əl uzatmaq, istedadlılara yol açmaq və s. bu kimi keyfiyyətlər onun əsil-nəcabətindən xəbər verir. O, babası Müslüm Maqomayevin adının layiqli daşıyıcısıdır.

Dövlət tərəfindən Müslüm Maqomayev yaradıcılıq fəaliyyətinə görə SSRİ və Azərbaycanın ən yüksək ad və ordenlərinə layiq görülmüşdür. Qırmızı Əmək Bayrağı Ordeni (1971), Azərbaycan Respublikasının xalq artisti (1971), SSRİ xalq artisti (1973), Xalqlar Dostluğu Ordeni (1980), «Şöhrət» ordeni (1997).

Sonuncu «İstiqlal» ordeni Müslüm Maqomayevə sentyabrın 6-da Azərbaycan Respublikasının prezidenti Heydər Əliyev tərəfindən təqdim olundu. Təqdimat mərasimindəki çox gözəl və məzmunlu çıxışında prezident Heydər Əliyev Müslüm Maqomayevi öz xatirələrində canlandırıb və onun yaradıcılığına dərin mənalı təhlil verdi. Bu

mərasimdə respublikanın qabaqcıl ziyalıları və sənət adamları iştirak edirdilər.

Ertəsi axşam Respublika Sarayında tanınmış müğənnilər və incəsənət xadimləri Müslüm Maqomayevin şərəfinə öz musiqi töhfələrini ifa etdilər.

Bakı Musiqi Akademiyasında müğənninin 60 illiyinə həsr olunmuş bir sıra tədbirlər keçirildi. Bunların sırasında elmi-nəzəri konfrans böyük maraq oyatdı. Bu konfransda Akademiyanın professor-müəllim heyəti, görkəmli incəsənət xadimləri, bəstəkarlar, ifaçılar və müğənnilər iştirak etdilər. BMA-nın rektoru, professor Fərhad Şəmsi oğlu Bədəlbəyli öz çıxışında müğənni haqqında, qiymətli fikirlər söylədi. Bu fikirləri dəstəkləyən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının I katibi, professor Vasif Adıgözelov M. Maqomayev haqqında düşüncələri ilə bölüşdü. «Simli alətlər» kafedrasının müdiri, professor Azər Rzayev müğənni barədə xatirələrini konfrans iştirakçılarına çatdırdı.

«Musiqi tarixi» kafedrasının professoru, sənətşünaslıq namizədi, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Elmira Abbasova müğənninin ifaçılığının üslub xüsusiyyətləri barədə

söhbət açdı. «Musiqi nəzəriyyəsi» kafedrasının professoru, sənətşünaslıq namizədi İmruz Əfəndiyeva, «Musiqi tarixi» kafedrasının dosenti, sənətşünaslıq namizədi Zümrüd Dadaşzadə öz elmi çıxışlarında müasir dövr və musiqi tələbatı problemləri ilə bağlı müğənninin rolu haqqında məruzələr etdilər.

SSRİ xalq artisti, «Solo oxuma» kafedrasının professoru Lütfiyar İmanov öz ifası ilə konfrans iştirakçılarını valeh etdi.

Bu tədbirlərin yekunu olaraq sentyabrın 9-da R. Mustafayev adına İncəsənət Muzeyində Müslüm Maqomayevə Bakı Musiqi Akademiyasının fəxri professoru adının verilməsi mərasimi keçirildi. Mərasimdə professor-müəllim heyəti, görkəmli incəsənət xadimləri və gənclər yubilyarı təntənəli surətdə, alqışlarla, gözəl çıxışlarla təbrik etdilər. Pianoçu M. Hüseynovun, müğənni Ə. Əsgərovun, pianoçu M. Adıgözəlzadənin və s. çıxışlarından sonra yubilyar Müslüm Maqomayevə və onun həyat yoldaşı Tamara Sinyavskaya bayram şirniyyəti təqdim olundu.

Əlamətdar tədbir qəlbimizdə silinməz izlər qoydu. Biz M. Maqomayevin gələcək yubileylərinin qeyd olunması arzusu ilə müğənni ilə vidalaşdıq.

ZEMFİRA SƏFƏROVANIN XOŞBƏXTLİK FORMULU

Zümrüd DADAŞZADƏ

Bu ilin yayında Azərbaycan Dövlət Televiziyaşın musiqi redaksiyası mənə musiqişünas, alim Zemfira Səfərovanın ad günü münasibətilə verilmiş hazırlamağı həvalə etdi. Mən Zemfira xanımın özü, eyni zamanda elmi fəaliyyəti ilə çoxdan, həm də, zənnimcə, yaxşı tanış idim. Lakin verilmiş hazırlayarkən Z. Səfərovanın ömür yoluna, onun təxminən 40 il ərzində gerçəkləşdirdiyi işlərə bir daha nəzər salıb heyran qaldım. Alim necə dolğun həyatla yaşayır! Nə qədər iş görülüb – kitablar, məqalələr yazılıb və ən önəmlisi – indinin özündə də bu iş – ilhamlı, gərgin – davam etməkdədir!

Nəticədə mənim ərsəyə gətirdiyim material verilmiş ayrılan vaxtın çərçivəsini xeyli aşdı. Hətta redaksiya məcburiyyət qarşısında qalıb 15 dəqiqə artırsa da, bu, kifayət etmədi. Biz çəkdiyimiz bəzi dəyərli fraqmentlərdən ürək ağrısı ilə imtina etməli olduq.

Bir məqama də toxunmaq istərdim. Tamaşa-

çıları öz ekranlarında əsasən bəstəkar və ifaçıları görməyə vermiş ediblər. Odur ki, çeşidli verilişləri seyr edənlər musiqişünaslarımızın fəaliyyətindən bixəbərdirlər. Halbuki məhz bu peşə sahibləri musiqi tarixi və nəzəriyyəsinin qəliz məsələləri üzərində baş sındırır, bədii prosesdə nizam axtarır, ayrı-ayrı bəstəkar və ifaçıları dürüst dəyərləndirməyə səy göstərirlər və bütün bu vəzifələri həyata keçirərək özləri kölgədə qalırlar. Odur ki, mənim əsas məqsədim Azərbaycan musiqişünaslığının ən ləyaqətli, ən nüfuzlu nümayəndələrindən birinin fəaliyyətini işıqlandırmaq, onun mümkün qədər dolğun və cazibədar portretini yaratmaq idi. Deyəsən, bu vəzifənin həllinə nail olduq. Veriliş maraqla qarşılandı, geniş rezonans doğurdu. Tamaşaçıları alimin fədakar əməyi, miqyaslı fəaliyyəti həqiqi mənada heyretləndirdi.

Bu gün Z. Səfərova 17 kitab, 100-dən artıq elmi məqalə müəllifidir. Onun sorağı bir çox mötə-



bər beynəlxalq konfrans və simpoziumlardan gəlir. Alim müxtəlif elmi şuraların, redaksiya heyətlərinin (o cümlədən, «Musiqi dünyası»nın) üzvüdür. Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda «Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi» şöbəsinə rəhbərlik edir. Sənətsünaslıq doktoru, professor, əməkdar incəsənət xadimidir. Lakin ən önəmlisi məxsusi mövqeyə malik, heç kimin nail olmadığı zirvələri fəth edən, heç kimin aramadığı mövzuları təhlil edən alimdir.

Zemfira xanımın yaradıcılığına həsr olunmuş müxtəlif məqalələrin başlıqları çox səciyyəvidir: «Musiqi irsimizin ilhamlı tədqiqatçısı», «Ənənələri yaşadan alim», «Əsrlərə həsr olunmuş illər»... Həqiqətən, Z.Səfərova həyat illərini əsrlərə həsr edib, bir arxeoloq kimi musiqimizin ən dərin qatlarına nüfuz etməyi, tariximizin zülmətə qərq olmuş səhifələrinə nur saçmağı qarşısına məqsəd qoyaraq bu məqsədə doğru inamla addımlayıb.

Yaradıcılıq yolunun lap əvvəlində, hələ konservatorianın tələbəsi ikən Üzeyir Hacıbəyovun elmi əsərlərini araşdırmağa başlayaraq Z.Səfərova sonralar da onun irsinə, şəxsiyyətinə dönə-dönə üz tutub, hər dəfə bu dahinin portretinə yeni mühüm ştrixlər əlavə etməyə müvəffəq olub. Bu gün Üzeyirşünaslığı alimin çeşidli işlərindən kənarda təsəvvür etmək olmaz. Özü də sənətkar haqqında Zemfira xanımın yazdıqları janr rəngarəngliyi ilə fərqlənir: burada sanballı elmi tədqiqatlar, populyar broşura, sərbəst, esse səciyyəli jurnal məqalələri də vardır. Həmin çeşidli işlərində Z.Səfərova Ü. Hacıbəyovun yaradıcılığını, şəxsiyyətini, nəzəri və estetik görüşlərini, publisistik yazılarını geniş kulturoloji kontekstdə təhlilə məruz qoyaraq, nəinki Azərbaycan, dünya sənəti qarşısında Ustadın xidmətlərini inandırıcı şəkildə isbat edə, göstərə bilmişdir. Bu baxımdan alimin ilk iri araşdırması – «Üzeyir Hacıbəyovun musiqi - estetik baxışları» kitabının (M., 1973) Moskvada nəşri faktını bir daha vurğulamaq istərdik. Bu, əslində Üzeyir bəyi o dövrün geniş oxucu kütləsinə nəinki bəstəkar, həm də alim, mütəfəkkir kimi hərtərəfli təqdim edən ilk ciddi və sanballı kitabdır.

Tədqiqatda Ü.Hacıbəyovun elmi konsepsiyasının kamilliyi, estetik baxışlarının sərrastlığı və uzaqgörənliyini qabarıq göstərən Z.Səfərova eyni zamanda bütün müddəalarını bəstəkarın konkret musiqi əsərlərindən nümunələrlə parlaq surətdə əsaslandırır. Çünki Üzeyir bəy üçün doğma xalqının musiqisi, Zemfira xanımın yazdığı kimi, «ölü kapital deyil, canlı, bütöv sistemdir ki, xalq öz «musiqi barigahını» onun əsasında qurur. Əgər Ü.Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nı yazmaqla milli musiqimizin gizli kodunu açıqlayırsa, Z.Səfərova öz tədqiqatı ilə Üzeyir bəyin qənaətlərinin global əhəmiyyətini təsbit edir.

Tədqiqatı bir çox alimlər – İ.Rijkin, A.Dmitriyev, L.Karagiçeva yüksək qiymətləndirmişdirlər. Dahi bəstəkar Q.Qarayev isə kitaba yazdığı giriş sözündə onun əhəmiyyətini düzgün müəyyən-ləşdirmişdir: «Müasir Azərbaycan musiqişünaslıq ədəbiyyatında Azərbaycan musiqisinin estetik problemləri öteri şəkildə – bu və ya digər elmi mövzu ilə əlaqədar tədqiq edilmişdir. Z.Səfərova üzərinə çətin iş götürmüş – tədqiqatını bütövlükdə bu mövzuya həsr etmişdir... Kitabın müəllifi Ü.Hacıbəyovun çox mürekkəb və çoxcəhətli, *Azərbaycanın keçmişi, bu günü və gələcəyi ilə bağlı vacib problemlərə toxunan* (vurğulama mənimdir – Z.D.), estetik konsepsiyası haqqında qanunauyğun və doğru əks edilmiş nəticələrə gəlir».

Maraqlıdır ki, Z.Səfərovanın bu tədqiqatı indi də mütəxəssislərin diqqətini cəlb edir. Məsələn, tanınmış yazıçı G.Qaçevin 2002-ci ildə Moskvada işiq üzü görmüş «Dünyanın milli obrazları. Qafqaz. Rusiyadan Gürcüstan, Azərbaycan və Ermənistanə intellektual səyahət» kitabında müəllif bir çox mətləbləri kulturoloji aspektdə xırdalayaraq, o cümlədən milli xarakter və musiqi qanunauyğunluqları arasında orta q nöqtələr axtarır və bu zaman Z.Səfərovanın kitabından ayrı-ayrı müləhizələrdən bəhrələnir. Yeni Ü.Hacıbəyovun üzə çıxardığı qanunauyğunluqlara Zemfira xanımın gözü ilə baxıb onları (məsələn, musiqinin kəskin sıçrayışlardan

kənar rəvan inkişafını, ritmik xüsusiyyətlərini) azərbaycanlıların dünyaduyumu, temperamenti ilə əlaqələndirir.

Mən Z.Səfərovanın 1983-cü ildə, musiqişünasların Səmərqənd beynəlxalq simpoziumu ərəfəsində ilk dəfə çapdan çıxan, iki il sonra Üzeyir bəyin 100-illik yubileyi münasibətilə tərcümə olunaraq 7 dildə nəşr olunan «Üzeyir Hacıbəyov» kitabçasını da qeyd edərdim. Burada Zemfira xanım başqa yazı üslubu seçərək geniş oxucu kütləsi ilə rabitəyə girir və Ustadın tarixi xidmətlərindən yığcam, maraqlı şəkildə, mən deyərdim, ilhamla bəhs edir. Həmin yubiley ilində (1985) alim «Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər» monoqrafiyasını nəşr

etdirərək, sanki əvvəlki araşdırmaların təcrübəsini ümumiləşdirir, Ü.Hacıbəyov elmi konsepsiyasının hərtərəfli, dolğun, mükəmməl təhlilini təqdim edir.

Mən burada ilk bəstəkarımızın irsinin akademik nəşrinin ərsəyə gəlməsində Z.Səfərovanın misilsiz xidmətlərini də xatırlatmaq istərdim. Biz haqlı olaraq musiqi tariximizdə yeni, bəstəkarlıq mərhələsini 1908-ci ildən - «Leyli və Məcnun» operasının ilk tamaşasından başlayırıq. Lakin bu faktı sənədləşdirmək baxımından opera partiturasının nəşri çox zəruri idi. Bu böyük zəhmət, vaxt tələb edən işin həyata keçirilməsini boynuna götürən Z.Səfərova (təkcə onu söyləmək ki, nəşrin baş redaktoru Q.Qarayevlə məsləhətləşmək, habelə nəşriyyatda notların yığılmasını tənzimləmək məqsədilə Zemfira xanım dəfələrlə Moskvaya səfər etməli olur) nəinki yaradıcılıq, təşkilati, hətta diplomatik vəzifələri həll etmək məcburiyyəti ilə qarşılaşır. Alimin qeyri-adi inadkarlığı nəticəsində Şərqdə ilk opera - «Leyli və Məcnun»un mükəmməl partiturası 1983-cü ildə işıq üzü görür. Bu nəhəng iş həm Azərbaycanda, həm də onun həududlarından kənarda yüksək qiymətləndirilir, ruh yüksəkliyi, qürur hissi doğurur. Fikrət Əmirov 1984-cü ildə «Kommunist» qəzetinin səhifələrində emosional tərzdə yazırdı: «İlk opera - ilk partitura! Bu iki faktın bir-biriylə bağlılığı, məntiqi əlaqəsi qəlbimizi fərah hissiylə çırpındırır...» F.Əmirov Z.Səfərovanın, birinci cildin xüsusi redaktoru bəstəkar N.Əliverdibəyovun xidmətlərini xüsusi qeyd edərək, akademik nəşr üçün «düzgün, dəqiq iş üsulunun müəyyənləşdirilməsi» fikrini vurğulayır.

QARA QARAYEVI ANARKƏN



ВСПОМИНАЯ КАРА КАРАЕВА

Sonrakı illərdə akademik nəşr üzərində iş davam etdirilir: bir-birinin ardınca «Leyli və Məcnun»un klaviri, «Kor-oğlu»nun I-III pərdələrinin partituraları da çapdan çıxır. Lakin 90-cı illərin əvvəlində ölkəmizin ictimai-siyasi durumunun qeyri-sabitliyi və bunun nəticəsi kimi törəyən iqtisadi, deməli, maliyyə çətinlikləri ucbatından nəşrin çapı müvəqqəti dayandırılmışdır.

Zemfira xanım bu məsələni bir an belə diqqətindən kənarda qoymayaraq, hazırda partituranın IV və V pərdələrinin nəşrini xüsusi redaktor - dirijor R.Abdulla-yevlə birgə reallaşdırmaq əzmindədir. Çünki bu gün Azərbaycan xalqının mədəni irsinin qorunub saxlanması,

təbliği, gələcək nəsillərə mümkün qədər tam şəkildə çatdırılması ən aktual məsələlərdəndir. Mədəniyyətimizin «intellektual qarətə» məruz qaldığı indiki şəraitdə həmin qarətin əsas hədəflərindən birini - Ü.Hacıbəyovu mühafizə etmək, sənət sahəsində əks-təbliğati gücləndirmək gərəkdir.

Əslinə qalsa Z.Səfərovanın bütün fəaliyyəti həmin məqsədə xidmət edir. O, məqalələrindən birində yazır: «Hər bir xalqın musiqi mədəniyyətindən, irsindən yalnız o vaxt danışmaq olar ki, o xalq ilk növbədə özü öz irsini qiymətləndirib yaşatmağı bacarsın». Başqa yerdə Azərbaycanın musiqisinin dərin kökləri və qədim tarixinin araşdırılmasının indiki şəraitdə - Azərbaycanın müstəqillik və suverenlik qazandığı dövrdə - labüdlüyünü qətiyyətlə bəyan edərək öz kredosunu belə ifadə edir: «Yalnız zəngin irsin dərinədən öyrənilməsi nəticəsində xalqın maddi mədəniyyətinin demokratiya, sosial və iqtisadi təkamül yolu ilə gələcək hərtərəfli inkişafı mümkündür».

Z.Səfərovanın elmi araşdırmalarının daha bir qəhrəmanı alim, şair, musiqişünas, rəssam, görkəmli maarifçi Mir Möhsün Nəvvabdır. Bu adın elmi ictimaiyyətə tanıtılmasında Zemfira xanımın xidməti əvəzsizdir. Azərbaycan dilində ilk musiqi risaləsi - Nəvvabın «Vüzuhül ərqam»-ını giriş sözü və şərhlərlə nəşr etdirən Z.Səfərova Azərbaycanda mənbəşünaslığa böyük töhfə bəxş etmişdir (Bakı, 1989). Alimin bir neçə il əvvəl Nəvvab haqqında yazdığı kitab (Bakı, 1983, rus dilində), habelə Səmərqənd beynəlxalq simpoziumunda oxuduğu

məzmunlu məruzə – burada müvafiq musiqi nümunələrini görkəmli tarzən Bəhram Mansurov öz təkrarsız çalğısı ilə illüstrasiya etmişdir – müxtəlif ölkələrdən gəlmiş mütəxəssislərdə maraq doğurmuşdur. Məsələn, A.Cumayev kimi tanınmış özbək musiqişünasının öz məqalələrində Zemfira xanımın yuxarıda adı çəkilən işlərinə istinad etməsi faktı çox səciyyəvidir.

Maraqlıdır ki, Nəvvab haqqında araşdırmanı Zemfira xanım sənətkarın vətəninə – Şuşada yazmağa başlamışdır. O zaman musiqişünas Şuşanın görməli yerlərini saatlarla seyr edər, Nəvvabın yaşadığı evə tez-tez baş çəkər, yeni şəhərin qeyri-adi, sanki musiqinin özündən yoğrulmuş ab-havasından ilham almış. Odur ki, kitab belə səmimi, isti, oxunaqlı alınmış, Nəvvabı bizə sevdirmiş, doğmalaşdırmışdır.

90-cı illərdə Zemfira xanımın yaradıcılığında daha bir mövzu da səslənir. Özü də necə – etirazedic, ehtirasla! Alim «Şuşa – musiqimizin məbədidir» mövzusunda tədqiqat işi apararaq, topladığı, ümumiləşdirdiyi qiymətli materiallarla ictimaiyyəti tanış edir – məruzələr oxuyur, məqalələr dərc etdirir, həm də təkcə Azərbaycanda deyil. Onun Şuşa haqqında yazısının bu il Moskvada «Muzikalnaya akademiya» kimi mötəbər, bütün dünyada yayımlanan jurnalın ilk nömrəsində dərc olunması müstəsna əhəmiyyətli hadisədir. Məqalə aşağıdakı prinsipial sətirlərlə başlanır: «Dünyada bir neçə şəhər var ki, musiqi onun hər daşına, qalasına, ab-havasına hopmuşdur. Belə şəhərlər Avstriyanın Vyana, İtaliyanın Neapol, Qarabağın da Şuşa şəhəridir.

Qarabağın ən füsunkar guşələrindən biri Şuşa – Azərbaycan musiqisinin məbədi və beşiyidir. Şəhər haqlı olaraq «Qafqazın konservatoriyası» adlandırılmışdır. Bir çox məşhur Azərbaycan musiqiçiləri – müğənnilər, ifaçılar, bəstəkarlar Şuşanın yetirmələridirlər». Sonra Zemfira xanım emosiyaya qapılmayaraq, təmkin, qürur və ləyaqətlə Şuşanın zəngin musiqi həyatından, bu şəhərdə yetişmiş böyük sənətkarlardan bəhs edir. Bütün mülahizələr sənədlərlə, özü də təkcə Azərbaycan deyil, rus musiqişünaslarının şəhadətnamələri ilə təsdiq olunur. Ümumiyyətlə,

burada Zemfira xanım bir alim kimi mühüm keyfiyyətlərini – tam obyektivliyini, yalnız yaxşı yoxlanılmış faktlarla işləmək, mötəbər mənbələrə arxalanmaq istəyini, hər bir fikri isbat etmək bacarığını bir daha nümayiş etdirir.

Odur ki, məqalənin sonunda Z.Səfərova «Biz inanırıq, əminik ki, gün gələcək, Qarabağda, Şuşada, onun «Cıdır düzün»də, «İsa bulağı»nda yenə «Qarabağ şikəstəsi» səslənəcək, yenə xalq mahnısı «Qarabağda bir dənəsən» oxunacaq və yenidən yeni «Qarabağ bülülləri» cəh-cəh vuraçaq!» - yazanda biz müəllifin qətiyyətinə qoşulur, onun bir vətənpərvər, bir vətəndaş kimi mövqeyini alqışlayırıq.

Burada haşiyəyə çıxaraq onu da söyləmək istərdim ki, 70-illik tarixi boyu ilk dəfə səhifələrinin böyük hissəsini Azərbaycana həsr edən «Muzikalnaya akademiya» jurnalının göstərilən sayının (burada «Azərbaycan: 10 il sonra» bölməsində çeşidli materiallar dərc olunaraq ölkəmizin kifayət qədər dolğun musiqi panoramını təqdim edir) ictimaiyyətimiz tərəfindən laqeyd qarşılanması ən azı təəccüb doğurur. Bu gün milli dəyərlərimizin təbliğatı haqqında çox danışırıq, amma həmin təbliğatın real nümunəsi –böyük zəhmət, enerji hesabına ərəşəyə gələn iş, faktiki, kölgədə qalır. Yeri gəldi-gəlmədi rəngbərəng prezentasiyalar keçiririk, lakin Azərbaycan sənətinin bu gününü, onun dərin köklərini, ənənələrini işıqlandıran ciddi, hörmətli nəşri diqqətsiz qoyuruq. Qəribədir, anlamaq çətindir...

Hər bir adamın həyatında zirvə anları olur. Zemfira xanım üçün həmin an 1996-cı ilə təsadüf etdi. Məhz o zaman alimin həyatının başlıca işi – «Azərbaycanın musiqi elmi» fundamental tədqiqatı doktorluq dissertasiyası kimi müdafiə olundu, iki il sonra isə kitab şəkilində işıq üzü gördü. Jurnal bu tədqiqata xüsusi məqalə həsr etdiyi üçün (bax: Ü.Talıbzadə, Azərbaycan musiqisinin tarixi yaranır. 1999, №1) mən yalnız onun əhəmiyyətini əyani nümayiş etdirən bəzi prinsipial məqamlara toxunmaq istədim. 584 səhifəlik (36 ç.v.) bu nəhəng – başqa epitet tapmaq çətindir – nəşr (belə ki, kitabda əsas, analitik həssədən başqa, «Qədim musiqi terminləri lüğəti», habelə Marağayinin musiqi əsərlərinin açıqlamalarından

ЗЕМФИРА САФАРОВА



СЕТЬ РАЗУМНОЕ,
ДОВОЕ, ВЕЧНОЕ...

ibaret əlavələr də vardır) Azərbaycan ictimaiyyətinə böyük əks-səda doğurdu, mətbuatda vacib elmi hadisə kimi dəyərləndirildi, sorğu xarici ölkələrə çatdı. Alim tədqiqatını müxtəlif elmlərin tarix, musiqişünaslıq, kulturologiya, estetika – çarpazında həyata keçirərək, faktiki, Azərbaycan musiqi tarixinin bu vaxtadan kölgədə qalan böyük bir mərhələsini səbrlə, səriştə ilə bərpa edə bildi. Bu iş professional keyfiyyətlərdən başqa hünər, qeyrət də tələb edirdi.

Kitabın təqdimat mərasimində çıxış edənlər – S.Ələsgərov, F.Bədəlbəyli, F.Əlizadə, Elçin, R.Hüseynov, H.Abbasov, F.Köçərli, G.Əlibəyova, R.Zöhrabov, Ü.İmanova – musiqiçilər, yazıçılar, filosoflar, qürur hissini gizlətmir, Azərbaycan elminin qələbəsinə ürəkdən sevinirdilər. Tarix elmləri doktoru O.Əfəndiyev çoxcildlik Azərbaycan tarixini hazırlayarkən, müvafiq bölmələrdə musiqişünasın materiallarından bəhrələnmək zəruriyyətini vurğulayırdı.

Alim Tofiq Hacıyev isə «Ədəbiyyat qəzeti»nin səhifələrində yazırdı: «Azərbaycan musiqi elmi» kitabı mənə belə bir təəssürat yaratdı ki, xanım tədqiqatçımızın XIII-XV və XIX-XX əsrlər musiqi mədəniyyətinin dahilləri ilə bağlı yaratdığı təsəvvür, məsələn, böyük ədəbiyyatşünasların və tədqiqat institutlarının bütövlükdə ədəbiyyat tariximizdəki həmin səviyyəli nəhəng söz ustaları haqqında verdikləri məlumatdan dərin və müfəssəldir. Mən bilmirəm, bu kitab Musiqi Akademiyasında tədris olunurmu, ya yox, ancaq istərdim ki, universitetlərimizin filologiya fakültələrində ixtisas (seçmə) kursu şəklində keçilsin. Bu, ədəbiyyat tarixinin öyrənilməsində filoloq tələbələr üçün çox faydalı olardı».

Əlbəttə, Zemfira xanımın «Azərbaycanın musiqi elmi» kitabı, başqa elmi işləri BMA müəllimləri və tələbələri üçün əvəzsiz vəsaitdir. Bu gün «Azərbaycanın musiqi tarixi», «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları», bir sıra başqa kursların hərtərəfli, dolğun tədrisi həmin tədqiqatlardan kənarda qeyri-mümkündür. Z. Səfərovanın tədqiqatları Azərbaycandan uzaqda Rusiyada, Mərkəzi Asiya respublikalarında, İranda, Türkiyədə də maraqla qarşılanmış, mütəxəssislər tərəfindən yüksək dəyərləndirilmişdir. Məsələn, musiqişünas, professor Firat Qızıltuğ «Ayulduz» jurnalında yazır: «Zemfira Səfərovanın «Azərbaycanın musiqi elmi» adlı kitabını böyük bir həyəcanla qarşıladıq. Çünki Türk musiqisi tarixinin indiyə qədər bilmədiyimiz səhifələrindən bir bölümünü işıqlandıran daha bir əsər qazanmış olduq». İstanbul Texniki Universiteti Türk Musiqisi Dövlət Konservatoriyasının müdiri bəstəkar Yalçın Tura Zemfira xanımın çalışmalarının Şərq musiqi elminə önəmli töhfə

olduğunu qeyd edir. Nəhayət, həmin konservatoriyanın musiqişünaslıq bölümünün müdiri Süleyman Şenel yazır ki, Z.Səfərovanın «Azərbaycanın musiqi elmi» kitabı «təkcə Azərbaycan və türk dünyası deyil, eyni zamanda dünya musiqişünaslığı üçün də bir qazancıdır». Beləliklə, Z.Səfərova öz dərin araşdırmaları ilə bütövlükdə Azərbaycan elminə böyük qələbə qazandırmışdır.

Musiqi irsimizin tədqiqatçısı... Zemfira xanımı çox zaman bu sözlərlə səciyyələndirirlər. Lakin alimə hər hansı bir mövzu məhdudiyyəti yabançıdır: o, müasir sənətdən də yazır, yeri gələndə bəstəkar və ifaçılarımız haqqında da öz professional rəyini bildirir.

80-ci illərdə Z.Səfərova Q.Qarayevin elmi-publisistik irsinin tədqiqı ilə məşğul olmağa başlayır. Zahirən asan görünən bu vəzifəni – axı Qarayev müasirimizdir – həll edərkən alim müəyyən ciddi çətinliklərlə üzləşir. Çünki dahi bəstəkarımız heç zaman arxiv toplamadığından, onun müxtəlif çıxışları, məqalələri parakəndə vəziyyətdə idi. Alim mövzu ilə bağlı zəngin, çoxçeşidli materialları səbrlə yığır, sistemləşdirir, təhlil edir və 1988-ci ildə gördüyü mürəkkəb işin nəticələrini kitab şəklində oxuculara təqdim edir. Həmin kitab XX əsrin böyük bəstəkarını həm də alim, tamamlanmış estetik konsepsiyaya malik sənətkar kimi tanıtdırmaq baxımından əhəmiyyətli hadisə adlandırıla bilər. Zemfira xanımın hələ 1967-ci ildə «Ədəbiyyat və incəsənət» həftəliyində dərc etdirdiyi «Üçüncü simfoniya haqqında düşüncələr» məqaləsi onun Azərbaycan musiqisinin müasir mərhələsində törəyən problemlərə varmaq bacarığını, mütəxəssis kimi uzaqgörənliyini, mütəhərrikkliyini aşkarlayır. Xatırladım ki, həmin məqalə sovet musiqisində yeni avangard yazı üsullarının istifadəsi barədə diskussiyaların hələ səngimədiyi bir dövrdə yazılmışdır. Zemfira xanım simfoniyanın musiqi dilinin yeniliyini çağdaş həyatın mürəkkəbliyi ilə müqayisə edib yazır: «Üçüncü simfoniyanın mərkəzində dayanan obraz Azərbaycan milli xarakterinin müasir mərhələsini əks etdirir. Müasir azəri intellektual cəhətdən zəngin, dünyaduyumu və dünyagörüşü etibarilə mürəkkəb bir xarakterdir. Bu insan öz yurdunun, öz vətəninin oğlu olmaqla bərabər, həm də əsrin oğludur». Zemfira xanım ehkamlardan azad olaraq, bizi sənətin dinamikasını duymağa səsləyir.

Məqalə boyu qəhrəmanımızı mümkün qədər dolğun səciyyələndirmək məqsədilə bir sıra önəmli sözlərdən – səbr, təkid, inadkarlıq, qeyrət – istifadə etdik. Mən həmin sıraya «narahatlıq» sözünü də əlavə edərdim.

Bu məqamda alimin özünə söz verək: «Hər hansı bir iri layihəni tamamladıqdan sonra öz-

özümə deyirəm: bəsdır, son durğu işarəsini qoymaq vaxtı yetişib. Lakin işdən, elmi qayğılardan kənar sakit və rəvan həyat məni bezikdirir və mən əzmlə yeni tədqiqatlara girişirəm, planlar qurmağa başlayıram».

Doğrudan da, Zemfira xanım doktorluq dissertasiyasını parlaq şəkildə müdafiə edib dayanmamış, işinə ara verməmiş, yeni layihələr üzərində çalışmışdır. «Azərbaycanın musiqi elmi» kitabının nəşrindən sonra alimin daha dörd kitabı işıq üzü görmüşdür. «Həmişəyaşar ənənələr» məqalələr toplusuna, habelə, «Ardı yaşanılır» xatirələr kitabına jurnal xüsusi məqalə həsr etmişdir. (Bax: Z.Dadaşzadə. Ənənələri yaşadan alim. Musiqi dünyası, 2000, № 3-4).

Öz ad gününü Zemfira xanım daha iki kitabla qarşılamışdır. Onlardan biri – «Bilik, xeyirxahlıq, əbədlilik toxumalarını səpmək» - alimin müxtəlif illərdə respublika və Moskva mətbuatında rus dilində dərc etdirdiyi məqalələrdən ibarətdir. Geniş zaman diapazonunu əhatə edən bu kitab – «Dədə Qorqud»un sənət dünyasından Ü.Hacıbəyov və Q.Qarayevə kimi – rusdilli oxucuya Azərbaycan musiqi tarixinin ən önəmli hadisələri haqqında gözəl, elmi cəhətdən əsaslandırılmış məlumatlar verir. Mənə elə gəlir ki, bu gün Azərbaycan sənətini ölkəmizdən xaricdə tanıtdırmaq baxımından həmin kitabın əhəmiyyəti əvəzsizdir. Onu başqa xarici dillərə çevirib geniş yaymaq necə də yaxşı olardı.

Topluya daxil olan məqalələr Zemfira xanımın tədqiqatlarının əsas problematikası ilə bağlı olduğu və, deməli, müxtəlif rəylərdə, o cümlədən, «Musiqi dünyası»nın müvafiq materiallarında ətraflı işıqlandırıldığı üçün mən onları burada bir daha dəyərləndirmək istəməzdim. Lakin Z.Səfərovanın tanınmış rus musiqişünası İ.Rijkinlə birgə yazdığı «30-cu illərdə sovet musiqisinin estetikası» məqaləsinin bəzi prinsiplial məqamlarına oxucuların diqqətini yönəltməyi lazım bildim. Burada musiqi tarixinin ayrı-ayrı mərhələlərinə, cərəyanlarına, bəstəkarlarına dürüst elmi münasibətin müəyyənəşdirilməsi (20-30-cu illərdə - proletkultçuluq dövründə bu, çox vacib məsələ idi) zəruriyyətindən danışılır, ayrı-ayrı görüşlərin ifratçılığı kəskin tənqid olunur və ən əsası, musiqinin tədqiqində avroposentrist mövqə, Qərb və Şərq mədəniyyətlərinin qərəzli şəkildə qarşı-qarşıya qoyulması - biri alidir, o biri ibtidai – qətiyyən pislənir. Bu baxımdan aşağıdakı müşahidələr səciyyəvidir. Alimlər yazırlar ki, insanın getdikcə mürəkkəbləşən mədəni dünyasını əks etdirmək istəyi Avropada «çoxpənlı və genişlənməli melosa, polifonik, daha sonra polifonik-harmonik çoxsəsliliyə gətirib çıxardısa, Asiya və Afrika xalqlarının bir çoxunda bu, melosun intonasıya – ritm baxımından

zənginləşməsi, onun qəliz differensiasıyası ilə nəticələndi. Musiqi – estetik terminologiyadan istifadə etsək, deyə bilərik ki, kompozisiya, ifadə vasitələri baxımından bütün fərqlərə baxmayaraq, hər iki halda musiqi yaradıcılığının obraz kompozisiyasının vahid tipi – musiqi obrazının əyani şəkildə hərtərəfli açılışı tipi mənimsənilmişdir».

Məqalədə XX əsrdə Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının sürətli inkişafı, Qərb və Şərq tənəkkür tipləri arasında heç bir keçilməz səddin olmaması fikrini inandırıcı şəkildə isbat etmiş Ü.Hacıbəyovun prinsiplial qələbələri, onların bütün Şərq dünyası bəstəkarları üçün nümunə olması məhz yuxarıdakı tezisləri əsaslandırmaq üçün əyani nümunə kimi istifadə olunur. Şübhəsiz, burada Z.Səfərovanın Ü.Hacıbəyovun musiqi-estetik konsepsiyası haqqında müfəssəl araşdırması məsələyə aydınlıq gətirir.

İkinci kitab – «Qara Qarayevə anarkən» toplusu (tərtibçi və redaktor Z.Səfərovadır) də bəstəkar və şəxsiyyətin sənət dünyasını, çoxcəhətli obrazını açıqlayır. Burada Qarayev xalq musiqisinin bilicisi (Ə.İsazadənin məqaləsi), alim, mütəfəkkir (Z.Səfərova), simfonist (N.Axundova), dram teatri üçün musiqinin müəllifi (L.Kazımova) kimi təqdim olunur, Qarayevin vokal yaradıcılığında musiqi və mətnin qarşılıqlı əlaqəsi (Ü.Talıbzadə), «Çılgın qaskoniyalı» müziklinin üslub məxsusiliyi də (A.Əmrəhova) araşdırılır. Nəfis tərtib edilmiş, fotoillüstrasiyalarla təchiz edilmiş bu kitabın həm rus, həm Azərbaycan dilində çapı onun yayımlanma imkanlarını artırır və, deməli, son nəticədə sənətkarın yaradıcılığının təbliği işinə xidmət edir.

Zemfira xanımın daha bir keyfiyyətindən də heç cür vaz keçmək olmaz. O, çox vəfalı insandır: dostlarına, həmkarlarına, ən önəmlisi – elmə, işlədiyi ocağa qarşı. Belə ki, alim Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda nə az, nə çox – 40 ildir ki, çalışır. Burada o, şərəfli bir yol keçmişdir: aspirantdan sənətsünaslıq doktoru, professora kimi. 20 ildən artıq müddətdə Z.Səfərova «musiqi sənəti» şöbəsinə (hal-hazırda həmin şöbə «musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi» adını daşıyır) rəhbərlik edir. Zemfira xanım öz iş yerinə nadir bir bağlılıq, sədaqət nümayiş etdirir. Ona görə ki, alim kimi məhz Akademiyada püxtələşib, kədər, sevinc anlarını, yaradıcılıq qələbələrini burada yaşayıbdır, ona görə ki, özünü fundamental araşdırmalardan kənarda- Elmlər Akademiyası isə məhz belə araşdırmalarla məşğul olur – təsəvvür etmir.

Bu gün Z.Səfərovanın rəhbərlik etdiyi şöbənin əməkdaşları «Azərbaycanın musiqi tarixi» çoxcildliyi üzərində çalışırlar. «Öz tarixini hərtərəfli tədqiq etməyən xalq hörmətə layiq deyildir» - deyə

Zemfira xanım qətiyyətlə söyləyir. Alimin fərdi planları da musiqişünaslığımızın önəmli problemləri ilə bağlıdır. O, musiqi irsimizin gələcək nəsillərə mümkün qədər bütöv və dəqiq şəkildə çatdırılmasından, Azərbaycanda nisbətən zəif inkişaf etmiş sahə – mənbəşünaslığa diqqətin artırılması, məşhur musiqişünas – alimlərin risalələrinin Azərbaycan dilində çap olunması labüdlüyündən həyəcanla danışır. Əgər bu işlər vaxtlı-vaxtında həyata keçirilsə idi, musiqi dəyərlərimizə, xalq musiqi nümunələrinə, Ü.Hacıbəyovun əsərlərinə göz dikənlərin sayı xeyli azalardı. İndi həmin nəhəng işləri reallaşdırmaq məqsədilə müasir poliqrafik bazaya malik nəşriyyatın yaradılması çox vacibdir.

Öz söhbətlərində Zemfira xanım musiqişünas peşəsinin statusu, nüfuzu məsələsinə də dönə-dönə qayıdır. O, cəmiyyətdə musiqişünasa bu və ya digər konsertə dair resenziya yazan jurnalist kimi deyil, mühüm elmi məsələləri araşdıran, öz rə'i ilə musiqi prosesini tənzimləyən şəxs kimi münasibətin formalaşmasını labüd hesab edir. Bu məqsədlə elmi tədqiqatların aktuallığına diqqəti artırmaq, tələm-tələsik yapılan dissertasiyaların qarşısına sədd çəkmək gərəkdir. «Lakin mən nikbin adamam. Moskvada, «Muzikalnaya akademiya» jurnalında dərc olunan yüksək səviyyəli materiallar – onların müəllifləri əsasən gənc və orta nəsllə mənsub musiqişünaslarımızdır - mənə gələcəyə ümidlə baxmaq imkanı verir» - deyərək Zemfira xanım fikrini tamamlayır.

Z.Səfərova gözəl, tələbkər və ciddi pedaqoqdur. O, bir çox gənc musiqişünası elmə cəlb etmiş,

nəzarətdən qoymayaraq yaradıcılıq yolunda belədcilik etmişdir. Özümü də fərəhlə Zemfira xanımın yetirmələri sırasına aid edirəm. Dəqiq bilərəm ki, onun daimi diqqəti, dəyərli məsləhətləri, qeyri-adi təlqinedici inadkarlığı olmasaydı nə mən, nə də başqa dissertantlar bəlkə də indiyədək öz tədqiqatlarını tamamlaya bilməzdilər.

Bəzən elə olur ki, kimdənsə inciyirsən – haqsız söz, hərəkət, münasibət ürəyinə toxunur və başlayırsan gileylənməyə, şikayətlənməyə. Zemfira xanım sənə səbrlə dinləyib bir qayda olaraq aşağıdakı məsləhəti verir: «Fikir vermə, xırda məsələlərə baş qoşma. Yaxşısı budur, get, işini gör. Adama həyatda ancaq iş qalır.»

Doğrudan da, bu sadə məsləhətdə bir çox dərdlərin çarəsi gizləni. Özü də Zemfira xanımın belə söyləməyə tam haqqı çatır, çünki dediyini həyatda dəfələrlə sınaqdan keçirib. O, əsas hədəfi müəyyənləşdirib, ikinci dərəcəli, xırda olanı təcrid etməyi bacarıb. Dolğun həyatla yaşayır bu gün Zemfira xanım. Evdən də işə həvəslə gedir, işdən də evə həvəslə qayıdır. Mücərrəd bir anlam – xoşbəxtliyi Nazim Hikmət belə başa düşür və onun bu formulunu tam mənasında məqaləmizin qəhrəmanına şamil etmək olar.

Z. Səfərovanın son kitabının adı çox rəmzi mənə daşıyır: Bilik, gözəllik, əbədlilik toxumalarını səpmək... Əslinə qalsa alimin bütün yaratmaları elə həmin ali məqsədə xidmət edir: insanlara bilik, gözəllik aşılayır, onları əbədi mətləblər haqqında düşünməyə çağırır. Bu işdə Zemfira xanıma onun çoxsaylı həmkarları, dostları, tələbələri adından ancaq ilham, enerji və qüvvə diləmək istərdim.

BAŞLIĞINI TAPMADIĞIM ÜRƏK SÖZLƏRİ

Azad Ozan KƏRİMLİ

Bu gün hər şey çətinlikdir. Dolanışiq haqqında heç danışmağa dəyməz və bu istəkdə heç bulunmuram da. Amma işləmək də çətinləşib, düşünmək də, yazmaq da. Lap elə qeyrət göstərmək də çətinləşib, özü də gündəlik yaşam bir qırağa qalsın, onu heç nəzərdə də tutmuram. Mən insanın uşaqlıqdan, gəncliyindən tutduğu, seçdiyi, ürək yandırdığı yola dönüklüyünün adı olaya çevrildiyini və həmin seçimdə adı qeyrətin, dönməzliyin nə dərəcədə ağır olduğunu duysam da, anlayıb yozmaqda çətinlik çəkirəm. Ağır dərdidir.

Ömrünün ən yaxşı çağlarını çaxır çəlləyində

gecələyən əski yunan ağıllısı və düşüncəlisi Demokritin gündüzlər əlində yanan məş'əllə şəhərin küçələri ilə qaçaraq «İnsan axtarıram!» qışqırıqları artıq mənim kimilər üçün ən əski tarixin bədii süzgəcindən keçmiş öyüdverici uydurma, yaxud şişirdilmiş əfsanə deyil. Əksinə, deyərdim ki, bu günümüz, çağdaş zamanımız üçün Demokritin hayqırtısı olduqca bəsitdir. İnsana, İnsanlığa qeyrət, dönməzlik, sözübütövlük, sağlam düşüncə, böyük arzular, göyün yeddinci qatına qaldıracaq qanadlar gərəkdir. İnsana, İnsanlığa Eşq gərəkdir. Deməz-

dim ki, yoxdur, yaxud da göylərə çəkilib, amma çatışmır ki, çatışmır. İnsan, İnsanlıq mənəvi baxımdan kasıblaşmış. Və Demokritsayağı üzücü axtarış-araşdırmalar, azsaylı demokritsayağı tapıntılar belə bizləri ikili duyğulandırır: həm sevinirsən, həm də üreyin sızılır. Sevinirsən – çünki axtardığını, çətinliklə olsa da tapmışsan, axtardıkların var, yaşayır və, deməli, yaşamağa dəyər. Ürəkdən sızılırsan, – çünki zaman keçir, illər ötür və sənə doğmalar səninlə birgə yaşlanır. Lakin bu yaşlanmanın çox böyük dəyərləndirici və aşkarlayıcı gücü var, çünki yalnız tutumlu zaman kəsimi İnsanı, onun böyüklüyünü, dəyişməzliyi – dönməzliyini, arzu və isteklərini, hətta hansı məzhəbə qulluq etdiyini belə lazımlı şəkildə, tamlığıyla açıqlaya bilər.

Mən bəstəkar Elnarə Dadaşova haqqında bu yazımda bioqrafik bilgiler verməkdən də yan keçirəm. Həmin bilgileri əldə etmək çətin deyil, çünki onun «tərcümeyi-hal» adlandırdığımız əlyazması da, bədii, elmi və tədris yönü əsərlərini sadalayan toplum da Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının arxivində saxlanılır, surəti isə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında. Mən bilə-bilə belə deyirəm, çünki professional bəstəkar təhsili görmüş, ən sayılan müəllimlərdən – Q.Qarayev



və C.Hacıyevdən ustad dərsi almış və artıq orta-yaşlı nəsil sayılan hər bir bəstəkar yozumunda «Bakı Musiqi Akademiyası» adı qondarmadır, mədəniyyətimizə arxadan xaincəsinə vurulan bıçaq zərbəsi, mənəviyyatımıza isə ləkəli yamaqdır. Və milli musiqi mədəniyyəti, musiqi elmi və musiqi təhsili çevrələrində bizim ortayaşlı nəslin indiyədək yaratdığı əsərlər, elmi və elmi-metodiki araşdırmalar kəsirlərindən hər birində Elnarə xanımın danışmaz, layiqli – sayımlı yeri var.

Mənim anlam, duyum və yozumlarımda o, ilk növbədə, gözəl bir musiqiçidir. Əvəzsiz musiqi duyumu var ki, onun sayəsində istənilən bədii üslubu, səpgini, hətta ifaçılıq yollarını, bədii məzmunu asanlıqla qavrayır. Lakin qavradıqca sadəcə olaraq mənimsəmir, qavradığını sanki özününküləşdirir. Yetirməsi olduğu müəllimi Qara Qarayev kimi. Mən burada «Q.Qarayevsayağı özününküləşdirmə»dən söhbət açmaq və araşdırma aparmaqdan uzağam, çünki belə araşdırmanın tutumu yüzlərlə səhifə ölçüləcək və həmin yüzlərlə səhifəni şanlı musiqişünaslarımızın ixtiyarlarına buraxmağı lazım bilərəm. Lakin bəstəkarın «Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə» orqan fantaziyası dediklərimə ən yaxşı tutaqlıdır. Burada, yeri gəlmişkən, bir incəliyi də vurğulamaq istərdim. Elnarə Dadaşova ilə incəsənətin bütün çevrələrinə çətinlik çəkmədən «baş vurub üzmək» olar. Elnarə xanımdan sənət çevrəsində «üzgüçülüüyü» öyrənmək də olar. Lakin onun sənətdə kimisə üstələmək, yaxud qabaqlamaq istəyində bulunduğunu nəinki görməmişik, heç duymamışıq da. Məncə, əsil «Q.Qarayevsayağı» yüksək sənətçi mədəniyyətinin göstəricisi deyilmi?

O, əsil bəstəkardır. İndiyədək bütün dünyada biçimlənmiş musiqi janrlarında, bədii çeşidlərdə, istənilən məzmununda, istənilən bədii vəzifə daşıyan və istənilən ifaçı və ifaçılar hey'əti üçün musiqi əsəri yaratmaqdan qorxmayan, yaratdıqları əsərləri istənilən səviyyədə və istənilən miqyasda, – istər bəstəkarlarımızın plenumu, yaxud uşaq musiqi məktəblərindən birinin kiçik zalında keçirilən hansısa bayram olsun, istərsə də ən uzaq xaricin bəstəkar toplantısı, – göstərməkdən, səsləndirməkdən çəkinməyən bəstəkardır. İlk sayda ona görə ki, müəllimi Qara Qarayev tərəfindən özülü qoyulmuş bəstəkarlıq məktəbimizin ən öncül özəlliklərinə güvənir. Böyük ustadın ən yüksək arzu və istekləri, azman xeyirxahlıqla, ulu uzaqqörenliklə yandırdığı sənət alovu, bizlərə qoyub getdiyi sənət yanğısı məhz Elnarə xanım kimi davamçıların sinəsində, qəlbində, ruhunda özünə əbədi yer tapmışdır. Və ən qəribəsi odur ki, artıq otuz il boyu musiqi mədəniyyətimizə, o cümlədən ən böyük qazanımız olan milli professional bəstəkarlığımıza qarşı ilk öncədən «saman altından su yeritmək», daha sonra isə «demokratiya» və «ümumbəşəri dəyər-

lər» donu geydirilən məkrli, yırtıcı, dağıdıcı siyasət onu, – bu zərif, füsunkar gözəlliyi və mərifəti-davranışı ilə seçilən bu bəstəkar – qadının iradəsini qira bilməyib.

Mənim üçün Elnarə Dadaşova əsil, – ali təhsil diplomu almış yalançı yox! – əsil Azərbaycan ziyalı və müəllimidir. Mən bu yazımda onun onlarla sayda, çox yüksək pedaqoji və elmi səviyyədə yazıb yaratdığı, – özü də rus və ingiliscə yox, məhz doğma Azəri türkcəsində! – özünü dünyanın vətəndaşı sayanların gözüne tir kimi giren, ox kimi batan, «ingilis əsgər çəkməsi atlıqlı – padoşlu» üzləri daim sillələyən doğma Azəri türkcəsində bizim bugünkü və gələcək Azəri balaları üçün yazıb yaratdığı tədris kitabçalarını araşdırmağı düşünürəm. Onları yalnız naşı, yaxud nadan dəyərləndirməz. Mən onun, sənətin-dən asılı olmayaraq, – istər gələcək tarzən və kamançaçalan, istər pianoçu, yaxud nəzəriyyəçi olsun, – tələbə-insanların könlünə yol tapmış, ürəyində-beynində işıqlı izlər qoymuş müəllim şəxsiyyətilə bağlı bir tutalqanı açıqlayacağam.

Artıq neçə illərdir ki, bizim sayımlı musiqiçilərin, bu sayda el sənətkarlarının, – aşiq və muğamatçıların fotosəkillərini toplayıram. Lazım gəldikdə, özüm də fotoaparatu işə salıram. Bə'zən uğurlu şəkillər alınır. O cümlədən, Elnarə xanımın bir neçə təkçə və tələbələrle fotosəkillərini. Və bu olay haqqında bilgisi olan hər bir kəs, – ən başlıcası, onun keçmiş tələbələri, «biz sevimli müəlliməmizin şəklini istəyirik!» deyə mənə rahatlıq vermirlər. Bir sirri də açım ki, bunun dərdindən həmin plyonkanı çox zaman portfelimdə gəzdirirəm.

Mənim üçün Elnarə xanım təkçə füsunkar gözəlliyi ilə seçilən qadındır desəm, – azdır. O, həm də fədakar, geniş, dağ boyda ürəkli bir Anadır. Özü də təkçə ona görə yox ki, doğduğu və min əziyyətlə, – onu tanıyanlar bilir ki, uzun illər evsiz, öz ocağı olmadan, kirayədə qalaraq, – boya-başa çatdırdığı oğlanları haradasa onu xatırladırlar. Xeyr, onun analıq duyğusu daha geniş olub, hətta yaradıcılığında da, işində də öz açıq-aydın əksini tapır. Mən deyərdim ki, nəinki qadın bəstəkarlarımız, hətta döşünə döyən kişilərimiz arasında, çətin ki, uşaqlarımızın zövqünün biçimlənməsi, uşaq musiqi təhsilinin çağdaş meyarlanması və milliləşməsi üçün bu dərəcədə can yandıran bir insan tapılsın. Özü də şöhrət üçün yox, səs-səmişsiz.

Mənim üçün Elnarə Dadaşova həm vətənpərvərdir, həm də şəxsiyyətdir. Onunla eyni illərdə, ondan aşağı və yuxarı kurslarda bəstəkarlıq şöbəsində təhsil alanlar yaxşı xatırlayırlar ki, ixtisas imtahanlarında ilk addımlarını atmaqda yardımçı, yə'ni ilk əsərlərinin ifaçısı kim olmuşdur. Onun bu cür yoldaşlığını təkçə içərisindən, bəlkə də nəsil-nəcəbətindən, soyundan-kökündən gələn danıl-

maz xeyirxahlığı kimi yozmaq azdır. Xeyirxah, aydın qəlbli insanlar az deyil, lakin Elnarə Dadaşovanın insana, onun yaradıcılığına inamını mən daha önə çəkərdim. Ən qəribəsi də odur ki, bu çətin illərin ağrısı – acısı, uzun illər boyu iblislərdən gördüyü xəbəslilər, – o cümlədən, onu doğma ata mülkündə gün işığına həsrət qoymaq, yeri-yurdu, soyu bilinməyənlərin onu yerindən-yurdundan qovub-qaçırmaq istəklərinə baxmayaraq, bu inam azalmır ki, azalmır. O hər bir insanı səbrlə dinləməyi bacarır, lakin onu ovundurmağa yox, ruhlandırmağa çalışır. O, insana, insaniyyətə və xalqının Gələcəyinə inanır. Burada ayrıca vurğulamaq istədim ki, uzun illər boyu səmimi dostluğumuza, hətta sirdaşlığımıza, – Elnarə Dadaşova isə əsil kişisayağı sirr saxlamağı bacarır! – bəli, sirdaşlığımıza baxmayaraq, xatırlamıram ki, bir çox «ziyanlı-ziyalılar» sayağı sadə xalqımıza həqarətlə baxsın, əcnəbilər qarşısında buyruq nökrə kimi əyilsin. Xatırlamıram.

Böyük şairimiz, alovlu vətənpərvər Xəlil Rzanın sözləri heç zaman yaddaşından silinmir:

*Rentgen işığıdır kişi gözləri,
Həkimə, təbibə, loğmana əvəz.
Qəlbində, beynində mikrob olanlar
Kişi baxışına davam gətirməz*

Bu günkü durumda kişi kimi kişilik də, qadın kimi qadınlıq da çətinidir. Ağır yükdür. Lakin Kişi kimi qadın, bəstəkar, müəllim, Ana, vətəndaş, ən nəhayət, xeyirxah, səmimi, birsifətli insan olmaq əsil igidlikdir. Lap azman qəhrəmanlıqdır. «Dədə Qorqud» dastanındakılardan da Azman.

Ömür daimi deyil. Lakin mən çox istərdim ki, Ulu Tanrımız Elnarə xanım və onun ardıcılalarına başını uca tutmaqda hər an arxa olsun. Mən çox istərdim ki, Elnarə xanım kimilərinin dönməzliyi və aynatək təmizliyi daim kişilərimizdə qeyrət və inam oyatsın. Çünki mən özüm də, Elnarə xanım kimi, xalqımızın gələcəyinə inanıram. Amin!

Musiqi nəzəriyyəsi

F.ƏMİROVUN SİMFONİK MUĞAMLARININ BƏZİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

İnara MƏHƏRRƏMOVA

Muğamın yeni, o zamana qədər tanış olmayan orkestr səslənməsində təqdim edilməsi ideyası bəstəkar tarixi əhəmiyyətə malik bir məsələni - xalq musiqisinin bədii formalarını avropa musiqisi prinsipləri ilə üzvi surətdə qovuşdurulmasını həyata keçirməyə imkan verdi. Bu, folklor ənənələri əsasında yetişərək dünya miqyaslı əsərlər səviyyəsinə yüksələn milli simfonizmin yeni, müstəqil bir sahəsinin bünövrəsini qoymuş simfonik muğamların yaranmasına təkan verdi. Öz musiqi təfəkkürünü xalq musiqisinin janr və formalarından ayırmayan, bu formalarda öz ideyalarını, poetik duyğularını və hisslərini ifadə edən F.Əmirovun yaratdığı simfonik əsərlər Şərq simfonik musiqisinin inkişafında keçilməz yollardan birini açmışdır.

F.Əmirovun muğamları şifahi ənənəli musiqinin bu janrının bəstəkar yaradıcılığında tətbiqi yollarında ən mühüm mərhələdir. F.Əmirov musiqi təfəkkürünün iki tipinin – milli muğam və avropa üslubunun yüksək bədii sintezinə nail olmuşdur. Bu sintezin nəticəsində muğam janrı ilə bağlı olan yeni üslub, yeni janr üslubu təsdiq olundu. Beləliklə, simfonik muğamlarda spesifik və ümumi üslub əlamətləri uyğunlaşmış və öz obrazlı-dramaturji konsepsiyasına malik yeni müstəqil janr yaranmışdır. Bu yeni janrın öz üslubu və öz konstruktiv cizgiləri mövcuddur.

F.Əmirovun «Şur» və «Kürd-ovşarı» simfonik muğamları dilogiyadır, burada iki müstəqil əsər arasında müəyyən əlaqələr mövcuddur və onlar silsilə yaradır.

Bu silsilədə «Şur» əsas, «Kürd-ovşarı» isə köməkçi funksiya daşıyır. Belə ki, «Kürd-ovşarı»

başqa əsas muğamın da tərkib hissəsi ola bilər. Şurun lirik-dramatik obrazlarından fərqli olaraq «Kürd-ovşarı»da mahnı-rəqs xarakterli coşğun obrazlara daha çox diqqət verilir. F.Əmirov dilogiyada iki muğamın daha çox qovuşdurulmasına cəhd göstərir və bunun üçün muğamın ənənəvi üsullarından – məsələn, lad-tonal dayaqına qayıdış, ilk ifadənin başlanğıc registrdə səslənməsi kimi üsullardan istifadə edir. Eyni zamanda bəstəkar simfonik muğamlara ümumavropa klassik musiqisinə xas olan materialın təşkili prinsiplərini daxil edir. Bunlar melodik əlaqələr, mövzuların ümumiliyi, lad əlaqələri, leytembrlərdir. Belə ki, «Şur»da (giriş hissəsində) melodiyanın başlanğıc dönməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. «Şur»un kompozisiyasında bu dönmə leytema rolunu oynayaraq, bütün dilogiyanı çərçivəyə alır. Maraqlıdır ki, bəstəkar mövzunu klarnetə tapşırıraq onun tembr səslənməsini də saxlayır.

Xalq ifaçılıq praktikasında mövcud olan «Şur» muğamının bölmələri bunlardır: «Bərdaşt», «Mayə-Şur», «Şur-Şahnaz», «Şikəsteyi-fars», «Hicaz», «Sarənc».

Muğam «Bərdaşt» ilə başlanır, bu, dinləyicini ladin emosional tonusuna daxil edir və sonra əsas «Mayə» bölməsi gəlir. Adı çəkilən bölmələr arasında xanəndə və müşayiətçi ansambl tərəfindən təsniflər ifa edilir və ya instrumental rənglər səslənir. F.Əmirovun muğamları milli musiqi üçün yeni olan simfonik səslənmədə adi simfonizmin qanunlarına tabedir, lakin bununla belə onlar ənənəvi muğam sənətinin prinsiplərini qoruyub saxlamışdır. Məlum olduğu kimi, xalq ifaçılığı təcrübəsində muğamların intonasiya-

melodik quruluşu muğamın bölmələrində dayaq nöqtələrinin dəyişilməsi prinsipi ilə yaradılır. Lad dəyişilməsini əks etdirən bu prinsip muğamın bütün kompozisiyasının əsasını təşkil edir. Bu halda bir-biri ilə bağlı obrazların variant şəklində dəyişilərək açıqlanması özünü büruzə verir.

F.Əmirovun əsərlərində muğam intonasiyaları qorunub saxlanılaraq, simfonizm qanunlarına tabe edilir. Bu, çox zəruridir. F.Əmirovun «Şur» simfonik muğamında «Maye-Şur», «Şur», «Şur-Şahnaz» və «Bayatı» şöbələri saxlanılır. Bəstəkar «Bayatı» şöbəsinin intonasiya tərkibindən improvizasiya bölmələrindən sonra da istifadə edir («İraq» bölməsi istisna olmaqla).

F.Əmirov simfonik muğamın məzmununu gözə çarpacaq dərəcədə dərinləşdirir və zənginləşdirir. İlk mənbə ilə müqayisədə F.Əmirovun simfonik muğamı daha dramatik və möhtəşəm səslənir. Bundan əlavə F.Əmirov orijinal mövzu da bəstələyir ki, muğamın giriş bölməsi bu mövzu ilə başlanır. İlk mənbənin (muğamın) səciyyəvi dönmələrindən yaranan bu kiçik mövzu üç hissəli formadadır. Yəni tipik homofon üslublu mövzuya çevrilmişdir, belə ki, əsas mövzunun geri qayıtması (III hissə) tamamlayıcı funksiya daşıyır və beləliklə girişi sonrakı materialdan ayırır.

Silsilənin vahidliyinə xidmət edən iki intonasiya da qeyd olunmalıdır. Burada ilk, başlanğıc intonasiya və kadensiya dönməsinə daxil olan intonasiya böyük əhəmiyyət kəsb edir. İntonasiya bağlılığı sayəsində bəstəkar əsərdə tamlığa, bütövlüyə nail olur. İntonasiya bağlılığı özünü uzaq məsafədə də göstərir. «Maye» bölməsi girişdəki kulminasiya nöqtəsindən başlanır.

F.Əmirovun simfonik muğamlarındakı bir çox cəhətlər xalq muğamlarını xatırladır: belə ki, "Maye"-nin kulminasiyadan başlanması, instrumental prelyudiyadan sonra xanəndənin solo çıxışı və s. F.Əmirov bu ənənəyə riayət edərək dəqiq metrli orkestr tuttisindən sonra solo klarnet ifasında improvizasiyalı mövzunu səsləndirir. Beləliklə, «Şur»un əvvəlindən bəstəkar fakturanın iki kontrast qatını ön plana çəkir – homofon (metrik) və improvizasiyalı. Onların hər ikisi «Şur»un «Giriş» hissəsinin tamamlayıcı bölməsində cəmləşdirilir və ümumiləşdirilir.

Beləliklə, xalq ifaçılığı təcrübəsində muğama xas olan cəhətləri F.Əmirov ənənəvi klassik üçhissəliklə uyğunlaşdırır. Əsasən qeyd etmək lazımdır ki, yaranmış simmetriya hissələrlə münasibətdə özünü göstərir. Muğam materialının bu kimi istifadəsi, şübhəsiz, F.Əmirovun muğama olan novator münasibətindən irəli gəlir. Daha bir faktor mühüm əhəmiyyət kəsb edir: artıq «Şur»un «Maye» bölməsində sonrakı mərhələ intonasiya, metrik,

melodik cəhətdən hazırlanır, inkişafın digər bölməyə doğru istiqamətlənməsi əsas yer tutur (təsnif). Bütün bunlar, şübhəsiz, bəstəkarın simfonik təfəkkürünün təzahürüdür.

Simfonik muğamın birinci hissəsini «Təsnif» tamamlayır. «Təsnif»-mahnı-rəqs xarakterlidir. Bu fraqment özündən əvvəl və sonra gələn bölmələrlə kontrastdır. Xalq təcrübəsində olduğu kimi kuplet-nəqarət prinsipindən istifadə edərək F.Əmirov təsnifi iki hissəli quruluşda verir.

Növbəti bölmə «Şur-Şahnaz»dır. Xalq ifaçılıq təcrübəsində olduğu kimi, bu, F.Əmirovun muğamında da ən iri bölmədir və üç hissəli quruluşa malikdir. Burada kənar hissələr improvizasiyalıdır, orta hissədə isə «Ay qadası» xalq mahnısı bəstəkar tərəfindən «Rəng» adı ilə səsləndirilmişdir.

«Şur-Şahnaz»ın quruluşuna iki hissəli kodalı quruluş kimi baxmaq olar, lakin "rəng"ə qayıtma asan olmaq üçün açıq (si tonikalı) iki hissəli forma kimi şərh etmək olar. «Şur-Şahnaz» daxili modulyasiyalılığı ilə fərqlənir, yeni tonikaya əsaslanan lirik epizoddan əlavə burada – orijinal müəllif bölməsi də var ki, bu da lirik kodanı daha aydın nəzərə çatdırır. Bununla belə qeyd edək ki, bu lirik epizod intonasiya cəhətdən özündən əvvəl gələn bölmənin variyasiyasıdır.

«Bayatı» musiqinin ifadə tərzini başqa bir istiqamətə yönəldir. Obrazlar və intonasiya əsası dəyişilir. Musiqi dinləyicini lirikadan eposa aparır. Bayatının üç böyük bölməsində subdominanta sahəsinə yönəlmə özünü göstərir.

«İraq» bölməsində rəqətiativ deklamasiya başlanğıcı diqqəti cəlb edir. Əvvəlki bölmənin lirikası "İraq"-da epik cəsur xarakterlə əvəz olunur. Burada registr ən yüksək həddinə çatan zaman "Rast" muğamının cizgiləri musiqi materialına daxil edilir.

«İraq» ilə «Bayatı» bölmələrinin arasında intonasiya əlaqəsi vardır. Bu əlaqə təsnif vasitəsilə həyata keçirilir. O, bütün muğamın reprizasını da lad cəhətdən hazırlayır. Bu reprizanın cizgilərinə hələ təsnifdən əvvəl də rast gəlirik. Sözsüz ki, bütün bunlar müəllifin simfonik təfəkkürünün genişliyini sübut edir.

"İraq"-dan sonra «Simai-Şəms» bölməsi səslənir. Simfonik muğamda o, mayedən bir oktava yuxarı səslənir. «Simai-Şəms»-in musiqisi dəqiq metro-ritmə əsaslanır. Müəllif «Maye-Şur»dan ikixanəli motiv götürür və onu ostinato şəklində bütün şöbə boyu saxlayır. Beləliklə xalq ifaçılığına xas olan zərb alətlərinin səslənməsini yaradaraq, həmçinin, ladin dayaq pilləsini qabarıq göstərir. Bu ostinato motivi «Simai-Şəms»də əvvəl fon kimi səslənir və kulminasiya anında orkestrin tuttisində keçir.

Beləliklə, «Simai-Şəm»sin əsasını «Zərbi-

Muğam» mövzusunda zıncırovların və ksilofonların ifasında səslənən kanon təşkil edir. Bu kanon «Simai-Şəmsin» əvvəlində, orta hissəsində və tamamlayıcı hissəsində səslənir. Daha sonra o, «Kürd-Ovşarı»da səslənərək iki muğam arasında əlaqə yaradır.

F.Əmirov polifonik üsullardan geniş istifadə edir. Buna misal olaraq, ayrı-ayrı alətlər qrupu və orkestr tuttisı arasındakı dialoq-səsləşməni göstərmək olar. Bu üsul ilə bəstəkar çox vaxt yeni bölmənin başlanğıcını qeyd edir.

Simfonik muğamın kodası giriş hissədən götürülmüş mövzuya əsaslanaraq muğamı haşıyələndirir. Beləliklə, F.Əmirov kodada həm lad, həm də tematik cəhətdən sintez yaradır. Bütün bunlar əsərə bütövlük və bədii tamlıq gətirir. «Şur» simfonik muğamı – süitadır. Onun hissələri ayrı-ayrı, həcmcə daha kiçik şöbələrə bölünür. F.Əmirov simfonik muğamda metrik dəqiq şöbələrin funksiyalarını gözə çarpacaq dərəcədə artırır. Bu metrik cəhətdən dəqiq şöbələr (təsniflər, rənglər) özündə əsas dramaturji yükü daşıyır.

Təsnif və rənglər ya şöbələri tamamlayır, ya da yeni şöbələrə keçid yaradır. Onlar musiqini məhz lad-intonasiya planında ümumiləşdirərək lad-intonasiya əlaqəsinə xidmət edir.

Lad dəyişkənliyi nəticəsində melodiya hər dəfə yeni tonikaya istinad edir. Beləliklə onlar yeni hissələr kimi təqdim edilir. Burada F.Əmirov tərəfindən muğamın simfonikləşdirilməsi özünü büruzə verir.

«Kürd-Ovşarı» muğamı zərbi muğamların musiqi materialına əsaslanır. Zərbi-muğamlar müşayiətdə səslənən metrik cəhətdən dəqiq musiqi ilə sərbəst improvizasiya üsulunu özündə uyğunlaşdırən əsərlərdir. «Kürd-Ovşarı»nın dörd bölməsindən – «Ovşarı», «Şahnaz», «Kürdi», «Mani» – üçü zərbi muğamdır, biri isə – «Şahnaz» muğam bölməsidir. Burada yalnız bir təsnif var. Giriş xalq mahnısına əsaslanan solo klarnetin müşayiəti ilə lirik melodiya ilə başlanır.

Klarnetin solosu girişi məhdudlaşdıraraq onu özünəməxsus üç hissəli formaya çevirir. Surdinalı trubaların və simli alətlərin dəqiq ritmik müşayiəti zərbi muğamın xarakterini qabarıq şəkildə göstərir.

«Ovşarı» şöbəsində refren orkestr tuttisı ilə ifa olunur. Burada qədim aşiq mahnısı olan «Ovşarı»dan dərəməd kimi istifadə edilmişdir. Bu dərəmədə bəstəkar «Şur» mağımından «Simai-Şəms» şöbəsinin variantını da əlavə edir. Beləliklə, bir tərəfdən materialın təkrarı dilogiyanın iki hissəsi arasında müəyyən əlaqə yaradır, digər tərəfdən isə tanış mövzunun yeni şəkildə səslənməsi əsəri təbii ki, zənginləşdirir.

«Kürd-Ovşarı»da iki epizod var. Onlardan biri muğam epizodudur, onun melodiyası «Şur»dan

götürülmüşdür. İkincisi isə xalq instrumental mövzuları üzərində qurulumuşdur. Solo-klarnetdə keçir. Bu iki epizod «Ovşarı»da rondo formasını tamamlayır.

«Ovşarı»dan sonra gələn «Təsnif» lirik xalq mahnısına əsaslanır. Təsnif dəqiq üç hissəli formaya malikdir.

«Şahnaz» şöbəsi xalq ifaqlıq təcrübəsində muğam kimi tanınır.

«Şahnaz»da yenə dinamik obrazlar verilir. Fortepiano daxil edilməsi yeni tembr səslənməsi yaradır. Dinamik şöbəyə lirik mövzu daxil edilir ki, burada yeni lad mərkəzi (kvinta yuxarı) özünü büruzə verir. «Şahnaz» şöbəsinin kulminasiyası «Şur» muğamının materialına əsaslanır (dilogiyanın 1-ci hissəsi, bir qədər yeniləşmiş şəkildə). Şöbə qoboyun improvizasiyası ilə tamamlanır.

«Kürdi» şöbəsi xalq toy melodiyasına əsaslanır. Tamamlayıcı şöbə olan «Mani» də refrenin işıqlı şən musiqisi öz əksini tapır. «Simai-Şəms»də yenidən təkrarlanan kanonda bəstəkar muğam-improvizasiyasını əlavə melodik xəttlə zənginləşdirir.

Koda-repriza bütün dilogiyanın obrazlı məzmununu və inkişafını zənginləşdirir.

Yeni ifadə vasitələrinin daimi axtarışı, xalq sənətinin müxtəlif sahələrinin sintezləşdirilməsi, eyni zamanda onların klassika ilə qovuşdurulması, yeni tembr koloriti axtarışları bəstəkarı «Gülüstan Bayatı-Şiraz» simfonik muğamının yaranmasına gətirib çıxarır. Burada o, öz rəngarəng palitrasında orkestr və vokalın səslənməsini birləşdirir, əlaqələndirir.

Beləliklə, əvvəlki simfonik muğamlarda olduğu kimi yeni əsərdə də bəstəkarın orkestr palitrası öz zərifliyi və koloriti ilə diqqəti cəlb edir. Xalq melosu isə müxtəlif polifonik üsullarla və rəngarəng harmoniyalarla zənginləşdirilir. Lakin bu əsərdə muğam səslənməsi – aşiq melodiyaları ilə qovuşdurulur. Xalq musiqisinin müxtəlif janrlarını sintezləşdirməsi cəhdi «Bayatı-Şiraz» muğamını nəzərə çarpacaq dərəcədə zənginləşdirdi və ona parlaq konsert cizgiləri gətirdi. Əvvəlki nümunələrdən fərqli olaraq burada muğamın quruluşu klassik forma və kompozisiya xüsusiyyətləri ilə daha üzvi surətdə əlaqələndirilir.

Şərqi milli musiqisinin əsasında simfonizmin inkişafı üçün daha geniş yollar açan F.Əmirovun simfonik muğamı öz yeni tembr çaları ilə (orkestr və səs) dünya incəsənətində artıq sintetik janrın əmələ gəlməsi üçün zəmin yaradır.

1973-cü ildə «Gülüstan-Bayatı-Şiraz» simfonik muğamı Moskvada VI beynəlxalq musiqi konqresində ifa olunur və dinləyicilər tərəfindən coşqunluqla qarşılanır.

«Gülüstan Bayatı-Şiraz» – əvvəlki muğam-

larla müqayisədə daha müstəqil əsərdir, xalq muğamının obrazlı – emosional əhval-ruhiyyəsini, onun lad intonasiya zənginliyini çox sərbəst istifadə edir.

«Bayatı-Şiraz» Azərbaycan muğamları arasında ən lirik muğamdır. F.Əmirovun simfonik muğamları arasında «Gülüstan Bayatı-Şiraz» lirik məzmunu ilə seçilir. Bəstəkar burada lirik obrazların zəngin dünyasını – obyektivlikdən subyektivliyə qədər, «şəffaf» lirikadan epik dramatikliyə qədər – əks etdirmişdir. Şərq şairləri Sədi və Hafizin əsərlərinin obrazlarına əsaslanan «Gülüstan» sevgi haqqında böyük poema, incəsənətin əbədiyyətinin rəmzi kimi səslənir, bu da xalq muğamının gizli proqramlığına yaxındır. «Gülüstanın» obrazlı emosional konsepsiyası Sədi və Hafizin əsər lərindəki epigrafla səsləşir:

*Nəyinə lazımdır gül tabaq-tabaq,
Gəl, "Gülüstan"ımdan apar bir varaq.*

Bu kiçik poetik giriş proqram rolunu yerinə yetirir, muğam dünyasına, onun emosional əhval-ruhiyyəsinə aparır.

F.Əmirovun partiturasına daxil etdiyi vokal partiya (mərkəzi hissədə messo-soprano səslənir)¹ elə bil ki, dinləyicidə xalq muğamının obraz-emosional təsirini yaradır. Burada vokal partiya monoloq şəklindədir.

Və bu vokaliz sanki, xalq muğamına xas olan monoloqluğu «yenidən yaradır», lirik obrazın subyektivliyini gücləndirir. Bəstəkar «Gülüstanda» ilk mənbə ilə əlaqəni kəsmir, lakin dramaturgiyanın tipik simfonik vasitələri onun tərəfindən daha cürətli, sərbəst və azad istifadə edilir. Bu deyilənlər hər şeydən əvvəl lad sahəsinə aiddir. İlk dəfə olaraq simfonik muğamda müxtəlif laddlardan belə geniş və sərbəst istifadə olunur.

Müəyyən obrazlı-emosional və estetik anlamla əlaqədar olaraq musiqi materialının inkişafı prosesində «Gülüstanın» partiturasına «Hümayun», «Segah», «Şur», «Cargah» muğamlarından melodik parçalar daxil edilir. Bundan əlavə epizodlardan birində ənənəvi rəng aşiq rəqs havası ilə əvəz edilmişdir.

Məhz «Gülüstana» intonasiya və janr cəhətdən yeni materialın daxil edilməsi nəticəsində müəllifin hər şeydən əvvəl muğama yaradıcı yanaşması görünür.

Belə ki, məsələn, vokalizdə humayun ladi, təsnifdə – qədim fars mahnısı, rəng əvəzinə-aşiq musiqisi səslənir, burada 5/8 ölçüsü 7/8, 8/8 ilə əvəzlənir.

Əvvəlki muğamlar kimi F.Əmirovun «Gülüstanı» parlaq rəngarəng orkestrləşdirməsi, obrazların emosional dolğunluğu, ekspressivliyi, tembrlərin tərəvətliyi ilə qeyd edilir.

*Gül beş-altı günə saralıb solar,
Mənim Gülüstanım daim xoş olar.*

Sədi Şirazi

Xalq arasında lirik muğam kimi tanınan, «Bayatı-Şiraz» F.Əmirovun musiqisində öz həzinliyini, lirik-əfsanəvi xarakterini, lirik-hekayət, lirik dramatik hissələrini və obrazlı emosional məzmunun bütün çalarlarını qoruyub saxlamışdır. Eyni zamanda o, muğamın ruhunun və məzmununun təcəssümü üçün daha bir yaradıcılıq yolunu nümayiş etdirmişdir.

Simfonik muğamlar üzərindəki müşahidələri ümumiləşdirərək bir sıra xüsusiyyətləri qeyd etmək olar.

Müəyyən bir üsluba malik əsər və ya onun elementləri digər üsluba keçirilsə dəyişikliklər labüddür. Milli-xalq və professional bəstəkarlıq kimi iki janr sisteminin qarşılıqlı əlaqəsi zamanı əsas materialın dəyişilmə xarakteri, birinci növbədə, bu əlaqənin estetik üslub istiqamətilə müəyyən edilir. Bu yaradıcılıq üsulu həmin sistem çərçivəsində ilkin mənbənin ən xarakter məzmununun elementlərinin qorunub saxlanmasını nəzərdə tutur. Muğamın yaradılması üçün bədii kanonun dərəcəsinin (tədrisiliyinin) ümumiləşdirilməsi labüddür, onun fərdi modelinin yaranması və bu modelə öz ideya fikrinin, öz texnikasının uyğunlaşdırılması zəruridir. «Gülüstan»da kanonun ümumiləşməsi dərəcəsi yüksəkdir, burada bir neçə muğamın materialından istifadə edilmişdir. Bu barədə F.Əmirov belə deyirdi: «Bu sadəcə ənənəvi muğamın simfonik variantı deyil. Bu, muğam dünyası haqqında mənim müəllif rəvayətimdir və bu rəvayət atom və elektron kimi tükənməzdir²».

Məlum olduğu kimi, muğam şərq professional janrları üçün səciyyəvi olan dünyanın geniş-fəlsəfi – bədii konsepsiyasını əks etdirir.

Simfonik muğam – iki musiqi məntiqinin həyata keçirilmiş sintezidir, qavrayışın iki növünün qarşılıqlı əlaqəsidir. O, müəllifin estetik mövqeyini müəyyən edir. Əgər simfonik dilogiyanın obrazlı quruluşu məzmununa daha uyğundursa, «Gülüstanın» məzmunu isə hər şeydən əvvəl yüksək poetik obrazlarla bağlıdır. Proqramlıq burada bu əlaqələri poetik məcraya yönəldən digər sənətlərlə əlaqə baxımından daha konkretir. «Gülüstanın» proqramlığının xarakteri simfonik muğam janrı üçün perspektivlər

açır. Bu, muğam simfonizminin klassik şərq poeziya və musiqisinin obrazlarının müasir şərh baxımından, milli simfonik və poetik janrların sintezi baxımından səciyyəvidir.

Üslub planında simfonik muğamlar avropa coxsəsliyinə və ənənəvi şərq monodiyasının əlaqəsini müvəqqəti-məkan kimi nümayiş etdirir. Tematizm planında, simfonik muğamlarda sitatlar muğam ənənəsinin kanon improvizasiyasına istinad edir. Sitat muğam improvizasiyasını əks etdirir, lakin ənənəvi deyil, ümumiləşmiş, ilkin mənbənin tematik modelinin bəstəkar təfəkkürü ilə fərdiləşmiş şəkildə verilir. Simfonik muğamlarda sitat simvolik əlavə kimi qeyd edilmir. Muğam üslubu müəllif təfəkkürünün ayrılmaz komponentinə çevrilir.

Sitata bəstəkar tərəfindən bir çox variantlar əlavə olunur. Simfonik muğamların, improvizasiya şöbələrinin tematizmi mahiyyətə ustalıqla işlənmişdir. Bu, bəstəkarın təfəkkürü çərçivəsində ritm, intonasiya, ilkin mənbənin digər mövzularının və motivlərinin, onun prinsiplərinin tematik inkişafının həyata keçirilməsidir. Improvizasiyalı tematizmin təşəkkülü onun məkan və zaman sıxlığı şəraitində və bəzi zahiri xüsusiyyətlərində baş verir. Tematizmdəki inkişaf sürəti kontrastlıqla uyğunlaşır, məkan (qorizontal ölçülərdə) daxilində və bəzi zahiri əlamətlərdə özünü biruzə verir. Simfonik muğamlarda ilkin mənbə ilə müqayisədə improvizasiyalar müəyyən struktura malikdir, onlar geniş məşəti əhatə edir. Bu, əsasən tematizmdə ləngitmə momentlərinin ölçüsünün qısalması hesabına, təkrarların sayının azalması hesabına, variantların, frazaların motivlərin azalması hesabına baş verir. Nəticədə şöbə həddində tematik inkişaf tezləşir. Bu tezləşmə muğamda olduğu kimi tədrici deyil, hər yeni muğam periodunda müxtəlif intonasiya yeniləşməsinin zəruriliyini tələb edir.

Bundan əlavə simfonik inkişafın qanunları həmçinin tematik quruluşun kontrastlığını qəbul edir. Məsələn, «Şur-Şahnaz» şöbəsində («Şur») bir tematik bütövlük təşkil edən altı muğam periodu seçilir, onların arasında hərdən məzmunun kontrastlığı özünü biruzə verir. Bu vəziyyət simfonik muğamların bir çox başqa improvizasiya şöbələrində də nəzərə çarpır: tematizmdə inkişafın tezləşməsi və kontrastlığı uyğunlaşır.

Çoxsəsli üslubun məkan-zaman xüsusiyyətləri ilə tematizmin bütövlükdə ritmik cəhətdən sadələşdirilməsi əlaqədardır; həddindən artıq xırda ölçülərdən istifadə mürəkkəb fiqurlardan imtina etmə ornamentikanı asanlaşdırır – bütün bunlar muğam melosunun zəruri estetik normalarından biridir. «Allegro» epizodu ənənəvi muğamın eyniadlı şöbəsinin inkişaf etmiş hissəsi ilə sekvensiya vasitəsilə əlaqələndirilir, «Andante»-də isə onun tematik çərçivə yaradan kadensiya ilə bitməsi qeyd olunur. Lakin melodik şəklə məqsədyönlüyünü qabarıq surətdə əks edən kadensiya hissəsindən yalnız «özül» (skelet) qalır.

İmprovizasiya şöbələrinin tematizmi quruluşuna görə sıxlaşdırılaraq, ritm və ornament baxımından sadələşdirilərək ilkin mənbənin bu və ya digər şöbəsinə eləbil ki, tematik kvintessensiyasına çevrilir. O, şöbə üçün ən əhəmiyyətli, kanonik keyfiyyətləri – lad intonasiya və ritmik xüsusiyyətləri yığcam formada əks etdirir.

Simfonik muğamlarda improvizasiyalı tematizmdə gözlənilməyən böyük kadensiyalar özünü göstərir. Onlar muğam gushələrində qəflətən meydana gələn qısa ifadəli frazaları xatırladır ki, (muğamın bir şöbəsi digərinə keçid zamanı) bunu da F.Əmirov şərq simfonizminin tərkib hissəsi hesab edir.

Beləliklə kanonik üsullara və muğam improvizasiyasının inkişaf vasitələrinə istinad onların çoxçəçliyin və simfonizmin məkan-zaman parametrləri ilə uyğunlaşdırılması tematizmdə muğam improvizasiyasının və simfonik başlanğıcının təbii əlaqəsini müəyyən edir.

İmprovizasiya şöbələrində sitat materialı öz quruluşunu qoruyub saxlayır, çox vaxt hətta F.Əmirov tərəfindən daxil edilən təkrarların hesabına genişlənir. Əsərlərin improvizasiya şöbələrində böyük sitat şəklində material daxil edilir. Bu şöbələrin tematizmi xalq mahnılarının, rəqslərin, təsniflərin, rənglərin melodiylarını geniş surətdə və sərbəst əks etdirir. Müəllif «replikaları» üslubuna görə onlarla vəhdət yaradır. Bu epizodlarda coxsəsli sitatlara münasibət muğam şöbələrindən fərqlidir. Burada sitat materialı həcminə görə azalmır, yalnız quruluşu ixtisar olunur, çox vaxt hətta variasiyalı təkrarların hesabına genişlənir.

1. Konqresdə vokal partiyayı E.Obrazsova ifa etmişdir.

2. F.Əmirov. Canlı musiqi ənənəsi. Jur. «Sov. Muzika». 1983, № 4, s. 21-26.

FİKRƏT ƏMİROVUN «UŞAQ LÖVHƏLƏRİ» PIANO SİLSİLƏSİ

Lalə ƏLİYEVƏ

Bir çox Azərbaycan bəstəkarları kimi Fikrət Əmirov da hələ tələbə vaxtlarından fortepiano musiqisinə müraciət edir. Forteplano üçün Variasiyalar və prelyudiyalardan sonra o iki diqqətə layiq silsilə üzərində işləyir. Müəyyən dövrlərdə yazdığı kiçik fortepiano pyeslərini bəstəkar sonrakı illərdə silsilələr şəklində çap etdirir. Bunlar «Uşaq lövhələri» və «On iki miniatür»dür.

Məlumdur ki, uşaqlara həsr olunmuş musiqi, onların həyatından, düşüncə və təəssüratlarından, onların oyun və əyləncələrindən bəhs edən mövzular görkəmli bəstəkarların bir çoxunu maraqlandırmış və onların yaradıcılığında həmin mövzular öz əksini tapmışdır.

Azərbaycanda ilk dəfə uşaq həyatı ilə bağlı mövzuları Asəf Zeynallı öz «Uşaq süitasında» əks etdirir. Ondan sonra yaradıcılığa başlamış milli bəstəkarlarımız üçün A.Zeynallının əsəri nümunə olmuşdur. Eyni zamanda, qeyd etmək lazımdır ki, bütün əsərlərində olduğu kimi pyeslərində də F.Əmirovun musiqi dili olduqca fərddir, öz dəst xətti ilə seçilir.

«Uşaq lövhələri» - on iki kiçik pyesdən ibarət, olduqca lakonik, yığcam silsilədir. Bununla belə onların hər biri öz obraz rəngarəngliyi, melodik, harmonik və ritmik ifadəliyi ilə seçilir. Bundan əlavə hər pyesdə aydın şəkildə müəyyən janr ilə bağlılıq hiss olunur. Belə bağlılığı, janrla əlaqəni bəstəkar çox vaxt kiçik detallar vasitəsi ilə əldə edir. Bu detalların əksəriyyəti harmonik və faktura dəyişiklikləridir. Pyesin fakturasını dəyişərək, bəzən hətta adi unison şəklində səs əlavə edərək və ya əksinə-səslərin sayını azaldaraq F.Əmirov ilk obrazı dəyişir, inkişafın yeni xasiyyət əldə etməsinə nail olur.

Harmonik inkişaf, həmçinin, mikroifadələr vasitəsilə əldə edilir. F.Əmirovun fərdi dəst-xətti özünü əsərin faktura xüsusiyyətlərində də büruzə verir. Silsilədəki pyeslərin fakturası bəzən ikisəli formasında olub, öz quruluşuna görə sadədir. Məsələn olaraq silsilədə olan bir sıra pyesləri: period, sadə iki və üç hissəliyi göstərmək olar. Belə pyeslərin kökünü xalq musiqi nümunələrində axtarmaq olar. «Uşaq lövhələri» silsiləsində rəngarəng təsviri musiqi nümunələrinə də rast gəlmək olar, amma belə hallarda da bəstəkar musiqi fakturasını yüngül, şəffaf etməyə cəhd göstərmiş və onu artıq detallarla ağırlaşdırmamışdır. Silsilənin ümumi quruluşu süita şəklindədir. Pyeslərin ardıcılığı təzadlıq prinsipi ilə

qurulur və əsərin kompozisiyasında əsas rol oynayır. Eyni zamanda Əmirov silsilənin bütövlüyünə, birliliyinə çalışıb əsərdə olan pyeslərin ümumi emosional tonda, xasiyyətdə səslənməsi kimi amildən istifadə etmiş və beləliklə bir-birindən seçilən miniatürlər arasında belə bir birlik yaratmışdır. Belə bir ümumilik, emosional birlik pyeslərin əksəriyyətinin lirik janrda, lirik xasiyyətdə olmasındadır. Demək olar ki, «Uşaq lövhələri»ndə lirik tərzdə yazılmış pyeslər üstünlük təşkil edirlər. Sözsüz ki, lirik xasiyyətin, lirik emosionallığın üstünlüyü bəstəkarın fərdi üslubu ilə bağlıdır. Məlumdur ki, F.Əmirov bir sənətkar kimi ilk növbədə lirikdir. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, lirikanın özü də bəstəkarın əsərlərində müxtəlifdir, demək olar ki, rəngarəngdir. Məsələn üçün, silsilədə «Mahnı» adlanan 3 sayılı pyesdə lirika sadə, mülayim, səlisdir. «Kiçik nağıl» pyesində müəyyən dərəcədə təmkinlik duyulur, sanki müdrik qoça baba və ya nənə aramla, sakit şəkildə nə isə söyləyir. «Lay-lay» pyesində səmimilik, istiqanlılıq duyulur, həzin, zərif melodiya Əmirovun üslubuna xas olan subyektiv tərzədir.

Dördüncü və səkkizinci pyeslər – «Sevilin rəqsi» və «Lirik rəqs» bir-birinə yaxındırlar və hər ikisi zərif milli qadın rəqslərini xatırladırlar. Silsilənin onbirinci pyesi «Elegiya» - mülayim xasiyyətli və eyni zamanda dərin fikirlidir.

Silsilənin birinci pyesi «Kiçik nağıl» əsərdə proloq rolunu oynayır və dinləyicini uşaqların fantaziya aləminə daxil edir. Musiqinin xasiyyətini artıq kiçik altı xaneli girişdə aydın hiss etmək mümkündür – bu epik növlü lirikadır. Aydındır ki, nağıl kiçik olsa da rəvayət xarakteri daşımalıdır. Pyesin əsas interval semantikasını Şur ladinin mayesi «e» və yuxarı kvartası «a» səslərindən ibarət interval təşkil edir ki, bu da girişdə təqdim olunur. Girişdən sonrakı yuxarıdan aşağı registre yönəlmiş hərəkətdə yenə də kvarta intervalına üstünlük verilir. Tonikaya doğru enən hərəkətdə musiqidə artıq kvarta intervalı yeni variantda «a» notundan aşağı «e» notuna tərəf yönəlir. Beləliklə yaranan simmetrik hərəkət obrazın fikrli, düşüncəli xüsusiyyətini artırır.

Pyesin lirik ifadəsi kiçik Kodada cəmləşib ümumiləşir. Əsərin melodik və harmonik cəhəri – Şur ladinin əksilmiş beşinci pilləsinin qabarıq şəkildə iştirakı ilə (bekar) burada plaqal kadans yaranır.

Misal № 1.



İkinci pyes – «Gəzinti» - bir növ oyun xasiyyətlidir. Uşaqların kiçik əsgərləri təmsil edən oyuncaqları marş tərzində yazılmış musiqi də əks olunur. Pyesin kiçik (cəmi 4 xanəli) girişində tezis şəklində əsas musiqi obrazı təsvir olunur. Gələcək izahatda təsvir olunacaq harmonik və faktur əsasları bu girişdə lakonik, yığcam şəkildə səslənir. Pyesin tonal-harmonik əsasında Şur ladinin iki dayaq səsləri "g"-moll və "Es"-dur səslənilir. Həmin səslər (T-VI) növbəşirlər və ardıcıl şəkildə musiqidə iştirak edirlər. Məhz bu lad dəyişkənliyi mövzunun faktura, harmonik məzmununu təşkil edir.

Pyesin forması – bənd və nəqərat şəklindədir. Bənd 8 xanəli perioddur. Xalq mahnılarına xas olan cəmləşmə prinsipi ilə yazılıb. Xalq mahnılarında adətən 1+1+1+4 tipli quruluşa tez-tez rast gəlmək olar. F.Əmirov da həmin quruluş prinsipindən istifadə etmişdir. Mövzunun daxilində refrenlilik elementinin ortaya çıxması diqqəti cəlb edir. Xüsusən kadensiya dönmələrində belə hallara tez-tez rast gəlmək olar. Misal üçün formanın orta hissəsində və tamamlayıcı kadensiyasında – si bemol, Iya, sol kimi melodik parça səslənir.

Girişin bir az mürəkkəbləşmiş materialı pyesin nəqərat hissəsini qabaqlayır. Maraqlıdır ki, variasiyaların əsasını təşkil edən tersiya "si J, Iya, sol" burada çevrilmiş halda təqdim olunur. Lad nöqtəyi – nəzərindən ikinci pillənin koloritliyi (yarım ton dəyişilməsi) "a-as", mövzunun oynaq obrazının zənginləşməsinə kömək edir. Pyesin kodası çox kiçikdirsə də koloristik cəhətdən çox ifadəlidir. Aydın şəkildə yayılması – «əriməsi» hiss olunur, bununla belə Şur ladinin aparıcı rolu yenə də öz yerində qalır.

Üçüncü pyes – «Mahnı» - silsilədə yadda qalan nömrələrdən biridir. «Mahnı» cəzbedici melodiya ilə yanaşı harmoniyası və hətta quruluşu ilə də cəlb edir. Şur ladinə yazılmış pyesin musiqisində müəyyən dərəcədə təsvirlik var. Onu da bəstəkar əks-sədaya oxşar səslə bir daha qeyd edir. Dəfələrlə musiqinin ilk üç xanəli variant təkrarlarla gələcək inkişafın əsasını təşkil edir. Nəticədə «Mahnı»nın sadə forması tonal-variantlıq yolu ilə mürəkkəbləşir.

Misal № 2.



Maraqlıdır ki, mövzunun ilk üç xanəsinin və onun variantını re minorda yazılmasına bax-mayaraq bəstəkar onları fərqli şəkildə harmonizə edir. İlk dəfə o tonikanı (d-moll) əksilmiş subdominantdan sonra verir (major və ya minor şəklində; ikinci dörd taktı isə mövzu fortepianoda «yumşalmış» bütöv kadans kimi səslənir: IV-III-I. Daha bir az sonra isə üçtaktlı mövzu variant şəklində inkişaf edərək və nəhayət iki dəfə plaqal kadansın fonunda variasiyalarla bəzənmiş şəkildə səslənir.

Kiçikliyinə baxmayaraq Əmirov bu pyesi həcmnin harmonik vasitələrlə zənginləşdirir.

Beləliklə bəstəkarın lirik pyesi daha yeni bir aspekt əldə edərək ondan qabaqki miniatürlərdən seçilir. Yenilik bu pyesdə ilk növbədə dinamikanın hesabına özünü göstərir, tez-tez mf, p dəyişir, tonallıqların müqayisəsi verilir, bərabər hüquqlu tonal dəyişmələri eşidilir (misal üçün d-moll-g-moll). Nəhayət bundan əvvəlki pyesdə olduğu kimi Kodada əsas ladin (Şur) hakimiyyəti (sol minor) bərpa olunur. Beləliklə biz bir daha Əmirovun kiçik bir pyesinin məntiqi şəkildə tamamlanmasının şahidi oluruz.

Silsilənin dördüncü və beşinci pyesləri əvvəlkilərlə təzadlıdır. Hər iki nömrədə yeni xarakterli rəqsvari musiqi təqdim edilir. Ona görə də mülayim, zərif xarakterlidir, vəznə də məhz rəqs vəznidir – 6/8. Mövzunun kökünü kvarta intervalını (fis-h) bəstəkar əsas dayaq kimi əsər boyu işlədir. Daha bir xüsusiyyət yenə də özünü büruzə verir: mövzunun kökü variantlar şəklində dəyişilərək bir-birinə zəncirvari bağlanır, elə bil ki, hər yeni intonasiya qabaqcadan əmələ gəlir. Bu pyesdə harmoniyanın əhəmiyyətini qeyd etmək lazım gəlir. Mövzunun lad dayaqları irəliləyərək tez-tez dəyişirlər. Misal üçün I-IV-V-VI pillələrə istinad edirlər. Birinci iki taktı mərkəzi tonika-dayaq (Şüştər «h») səslənir; ikincidə isə ladin aşağı tersiyası. Məhz bunların nəticəsi kimi mövzunun harmonik rənglərinin dəyişikliyi yaranır və biz Şüştərdə «h» klassik kəsik kadensiyası eşidirik.

«Məzəli rəqs» – silsilənin beşinci pyesidir. Burada kişilər rəqsinin və marşın xüsusiyyətləri gözə çarpar. Bir çox pyeslərdə olduğu kimi ilk iki takt və Şur ladi gələcək inkişaf üçün əsas rol oynayır. Pyesin melodik kökünü kiçik tersiyadan (Iya-do) ibarət interval təşkil edir. Melodiya inkişaf edərək ladin dayaq səsi – kulminasiyaya qalxır. Melodik xəttin inkişafını yeni bir xəttin əlavə olması da mürəkkəbləşdirir.

Zirvəyə qalxan melodiyanın iki taktdan sonra oktava aşağıda bir daha şux skertso şəklində təkrarı

pyesə yeni rəng verir. Pyesin mövzusu çoxterkibli və onun xasiyyəti şux və oynaqdır. Pyesin ikinci elementi – ladin VI-cı pilləsi «do» öz çevik, canlı ritmik şəkli ilə diqqəti cəlb edir. Bundan əlavə harmonik müşayiət də diqqətə layiqdir. Bu müşayiətdə lya minorun medianta funksiyaları relyefli şəkildə seçilir.

İkinci element öz cəld hərəkətilə (I-IV-VI) üçüncü element isə mövzuda yuxarı kvarta (a) və ikinci pillə (fis) səslərini aksentlərlə qeyd edir. Bu da Şur ladinin tipik kadensiyasıdır.

Mövzunun dördüncü elementi – stakkato şəklinə ladin əsas dayağını bir daha möhkəmlədir.

Musiqiyə nəzər salaraq görmək mümkündür ki, ilk motiv yuxarı yönəlir.

Bütünlükdə isə mövzu aşağı yönələn motivlərdən ibarətdir. Beləliklə onun daxilən bir-birinə əks olması bütünlükdə musiqidə dinamizasiyada gözə çarpan rol oynayır.

Ardıcılıqla bütün tematizmin sıxlaşmış şəkildə verilməsi (9 taktın əvəzinə 6 takt) bir daha dinamikanın nümunəsi kimi qəbul olunur.

«Məzəli rəqsin» əsas xüsusiyyəti onun silsiləyə daha bir yeni janr növü daxil etməsidir. «Məzəli rəqs» - etüd-tokkata janrındadır. Şurun ən səciyyəvi beşinci pilləsini qabarıq şəkildə təqdim etməklə bəstəkar müəyyən koloritli sekundalar yaradır və əsərə zənginlik gətirir.

Kiçik Kodanı əslində mövzunun daha bir variantı adlandırmaq olar. Mövzunun bütün intonasiyaları Kodada yekunlaşır.

«Lay-lay» (altıncı pyes) öz musiqi xüsusiyyəti ilə «Nağıl» pyesinə yaxındır. Burada eyni prinsipdən istifadə olunub. İnkişaf prinsipi iki motivin variant təkrarı ilə yaranır. Həmin motivlər pyesin melodik əsasını təşkil edir və bir hissəli Koda ilə əsərin formasını yaradır. Mövzuya xüsusi tərəvət verən onun harmonik müşayiətidir. Bu müşayiətdə iki tonal dayaq d-moll-F-dur öz aparıcı tonlarını tez-tez dəyişərək musiqiyə rəngarənglik verirlər. Hər iki intonasiyanın sintezindən sonrakı mövzunun variantı yaranır. Bəstəkar musiqi dili ilə yırğalanan beşiklə assosiasiya yaradır. Basda «boş» kvintalar tez-tez dəyişilib «yırğalanan» beşiyi təsvir edirlər.

Yeddinci pyesdə «Skertso» - oynaq, şux, dəcəl uşaqlıq yaşlarını canlandırılır. «Skertso», «Məzəli rəqs»-n davamı kimi səslənir.

Beşinci pyesdə olduğu kimi, bu pyes də uşaqlara məxsus oynaqlığı ilə fərqlənir, burada da mövzunun əsası kiçik tersiyadır.

Sıçrayışlı addımlar musiqinin yumoristik xasiyyətini artırır. Yumoristik xüsusiyyəti həmçinin taktların quruluşunun assimetriyası artırır, çünki bu assimetriya klassik kvadrat quruluşunu pozur (4+1+4) və xalq musiqi quruluşunda olan perioda yaxınlaşdırır.

Misal № 3.



Eyni zamanda inkişaf davam etdikcə aydınlaşır ki, bütünlükdə pyesin quruluşu iki perioddan ibarətdir (xalq musiqisində olduğu kimi $(a+a+a^1+a^2)$).

Pyesin janr mənsubluğunu (skertso) onun fakturası da dəqiqləşdirir: sol əldə növbələşən akkordlar harmonik fon yaradırlar, sağ əldə zərif melodiya səslənir. Ümumiyyətlə onun oynaq, şıltaq xasiyyəti xüsusən ikinci periodda (b+b) aydın görünür. Onu da registrlərin bir-birilə əvəzlənməsi, quruluşun assimetrik olması (4+3, 4+5) və dinamikanın kəskin dəyişmələri ilə bağlamaq (p, ff) olar. İkinci mövzu sözsüz birincidən yaranır, baxmayaraq ki, yuxarı lad dayağı burada çox da möhkəm deyil.

Səkkizinci pyes – «Lirik rəqs», onuncu – «Vals», doqquzuncu «Oyun» adlanan pyesi əhatə edirlər. «Lirik rəqs» dördüncü pyes «Sevilin rəqs»-inə yaxındır.

Onuncu nömrə «Vals» - lirik rəqsdir. Üç hissəli formada yazılmış Vals öz yumşaq hərəkətli, mülayim axar melodiyası və Şüştər muğamına xas olan səmimi, bir az həzin xasiyyəti ilə seçilir.

On birinci pyes - «Elegiya» - dərin psixoloji lirikaya malikdir. Uşaq aləmi ilə bağlı olmasına baxmayaraq, pyes öz düşüncəli lirikası ilə o biri pyeslərdən fərqlənir. Qəmginliyinə baxmayaraq Elegiyanın melodiyası işıqlıdır. Melodiya aşağı registrdə sağ əldə, ayrı-ayrı səslərə parçalanaraq harmonik fakturanın müşayiəti ilə səslənir.

Misal № 4.



Emosional rəngarəngliyi, mahnıvari melodiyası və yenə də Şur ladı ilə bağlılığı «Elegiya»nın bir daha Əmirovun sevdiyi ladda yazmasının nümunəsidir. Eyni zamanda təhlil etdiyimiz pyes xalq yaradıcılığına xas olan quruluş prinsiplərinin tətbiqi ilə maraqlıdır. Əmirovun «Elegiya»sı xalq musiqisində olan cüt periodların xüsusiyyətini özündə cəmləşdirir və bütün pyesin forma əsasını təşkil edir. Birinci 4 taktla ladin kvinta əsası h-fis qeyd edilir.

Mövzunu ikinci dəfə variantlı şəkildə təqdim edərək müəllif periodu tamamlayır. Şur ladına xas olan kadensiya əşidilir. Şur üçün səciyyəvi olan ladin tersiyasından tonikaya doğru aşağı yönələn pilləvari melodik yolu qeyd etmək olar. Silsilənin final pyesi «Rəqs» - xalq rəqslərindən "Şalaxo"nu yada salır, amma bir az lirikləşmiş, yumşalmış şəkildə.

Pyesin forması sadə üçhissəlidir və silsilənin bir çox pyesləri kimi bir mövzuludur – əsərin aparıcı melodiyası ilk intonasiyadan yaranır.

Pyes çahargah ladında yazılıb, bu lad pyesin

bir sıra quruluş xüsusiyyətlərini də təyin edir, dəqiqləşdirir. Mövzu kvadrat 8 taktlı təkrar olunan perioddur. Əsərdə çahargah ladı üçün səciyyəvi olan zəngülə tipli oxşamalar kadensiyaları tamamlayaraq, onları xalq musiqi nümunələrinə yaxınlaşdırır. Belə hallarda (orta və tamamlayıcı kadensiyalarda) – yuxarı yarımtonlu aparıcı ton, yuxarı tersiya ilə birlikdə artırılmış sekunda intervalı yaradır.

Pyesdə, sözsüz, harmonik dil diqqəti cəlb edir. Hər iki kadensiyanın mövzusu, həmçinin ladin horizontal təqdimindən yaranır.

Pyesin harmonik inkişafında xüsusən II pillə gözə çarpan rol oynayır, məhz onun üzərində, kadansın plaqal hissəsi kimi formanın orta hissəsi qurulur. Həmin kadans Kodanın da əsasını təşkil edir.

Beləliklə qeyd etmək lazımdır ki, bütün silsilədə Əmirov bir neçə əsas prinsipdən istifadə edərək özünə məxsus böyük əsərlərdə olduğu kimi uşaqlar üçün yazdığı musiqidə də fərdi üslublu maraqlı əsər yaradır.

QEYRİ – ƏN'ƏNƏVİ SONATALAR

İradə ABDURƏHMANOVA

Təbii olaraq, son onilliklərdə Azərbaycan instrumental musiqisi müasir musiqinin tarixi inkişafının ümumi mənzərəsinə qoşulur. Bütün dünyada olduğu kimi, bizdə də instrumental musiqi yeni fikirləri, ideyaları, obrazlı emosional məzmunu və təbii ki, sonuncu onilliklərin musiqisində istifadə olunan ifadə vasitələrini, müxtəlif yarınlarda yazılmış yeni əsərlərin kompozisiya xüsusiyyətlərini mənimsəyərək özünə çəkir.

Bu illərdə Azərbaycan instrumental musiqisində demək olar ki, iki tendensiya, iki istiqamət nəzərə çarpır: bunlardan biri sonata formasına, klassik sonata kompozisiyası ənənələrinə, funksional sistemə arxalanır və təkamül edərək inkişafında davam edir. Digəri isə çox zaman sərbəst, «buxovdan azad» obrazların milli musiqi tənəkkürü və müasir texnologiyalarla üzvi sintezinə əsaslanaraq inkişaf edir.

İtalyan sözü olan «Sonare»nin ən birinci mənası, alman sonata modeli, müxtəlif dövrlərin, zamanların və milli üslublu sonata modellərinin bir-birinə qarışmasına baxmayaraq, son onilliklərdə yaranmış bir sıra əsərlərdə çox zaman «Sonata» termini bir qədər formal xarakter daşıyır.

Sonata formasının təkamülündə novator-

casına təzahür edən xüsusiyyətlərdən biri də onun birhissəli formada ifadə olunmasıdır. Burada çox zaman improvizasiya üslublu, sərbəst ardıcılıqla inkişaf edən, bir-birinin variantı kimi səslənən iki mövzu təcəssüm olunur (məsələn X. Mirzəzadənin sonatalarında olduğu kimi). Bu tipli sonatalarda janra xas olan konsepsiya, konflikt yoxdur. Bu sonatalar özünəməxsus, ona bir forma – struktur kimi vacib olan, dramaturji baxımdan qarşıqoyulma və ya müqayisə edilmə kimi keyfiyyətlərdən məhrumdurlar. Bu cür sonatalarda çox zaman obrazlı – emosional, hətta tonal cəhətdən də materiallar ayrılır.

Bununla demək olar ki, bu cür əsərlərin müəllifləri sonata üçün tamamilə yeni olan tənəkkür və quruluş növlərinə diqqət yetirməyi təklif edirlər. Təbiidir ki, çox vaxt köhnə inkişaf prinsipləri yenisi ilə, daha dəqiq desək, improvizasiyalı – variantlılıq kimi xüsusiyyətlərlə əvəz olunur. Bütün bu deyilənləri X. Mirzəzadənin fortepiano üçün «Ohne» sonatasında, R. Həsənovanın skripka ilə fortepiano üçün sonatasında, V. Adıgözəlovun «Muğam sonatası»nda və b. əsərlərdə görmək çətin deyildir. Bu müəlliflər bəstəkar texnikasının müasir metodlarından istifadə edərək janrın həlli və

təzahürünə yeni cür yanaşmış və bu janrın yeni şərhini, izahını vermişlər.

V. Adıgözəlovun «Muğam sonatası» qeyri ənənəvi sonatalar kateqoriyasına aiddir. Burada sonata janrının, sonata formasının qanunauyğunluqları sərbəst ifadə olunmuş muğam melosu, metroritmika və muğam leksikası müasir texnologiya cizgiləri ilə üzvi surətdə əlaqələnir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, V. Adıgözəlov sonata kompozisiyası quruluşunu muğam materialı ilə zəngiləşdirməklə daha bir böyük addım atdı. Bununla bərabər, bəstəkar sonata cizgilərindən istifadə edərək özünün improvizasiyalı muğam melosunu tez-tez dəyişən geyri-müntəzəm aksentləri ilə kompozisiyada çox zəngin, sərbəst şəkildə göstərməyə müvəffəq oldu.

Sonata birhissəlidir. Onun əsas mövzusu – əsərin aparıcı obrazı (Şahnaz ladi) sonata prinsiplərinin təsdiq olunmasında mühüm rol oynayır.

Əsas mövzunun ifadəsi özünün melodik və metroritmik şəkli ilə laylar yaradır, kompozisiyanı reprizalı tərzdə tamamlayaraq sanki, haşiyəyə alır. Bununla psixoloji və tematik yekunlaşma prinsipi açıq-aydın təsdiq olunur.

Misal № 1.



Əsərdə köməkçi mövzu qruplarının mövcudluğuna baxmayaraq əsas mövzu demək olar ki, monointonasiya rolu oynayır. Təkcə onun melodik intonasiyalı oxunuşu deyil, həmçinin metroritminin də əhəmiyyəti az deyildir. Əsas mövzunun metroritmi bütöv sonatanı müxtəlif variantlarda laylara bölür. İnkişaf prosesində rast gəlinən nisbətən xarakterik tipləri də qeyd etmək olar.

Misal № 2a.



Misal № 2b.



İkinci mövzu özünəməxsus tərzdə muğam sonatanı əlaqələndirir və əsas mövzuya zidd olaraq şəffaflıq təşkil edir. O, Rast ladında yüksələn muğam gedişi ilə araya girir və sonra isə köməkçi mövzu kimi bir qədər başqa variantda yenidən səslənir.

Bütövlükdə sonatanın bu bölməsinə köməkçi partiyalar qrupu kimi baxmaq olar. Bu bölmənin vahid birliyindən Şahnaz ladi və ona yaxın Segahin lad – növbələşmə dairəsi xəbər verir. Bəstəkar bir qədər sonra Qarabağ şikəstəsinə uyğun mövzu elementi daxil edir. Bütün bu mövzular, mövzuyaradan qruplar sonatada repriza – kodaya gətirib çıxarır.

Bələliklə muğam növlərinin fraqmentlərindən sərbəst istifadə edən müəllif onları özünəməxsus tərzdə melodik blokda birləşdirir.

Əsas mövzu – reprizanın qayıtması əsərə müəyyən simmetriklik verir.

Sərbəst improvizasiya yolu ilə muğam intonasiyalı materialın növbələşməsi nəticəsində xalq yaradıcılığı üçün xarakterik olan dramatik, lirik, ekspressiv və möhtəşəm obrazlar meydana çıxır.

Bütövlükdə klassik tonal sistemi deyil, lad istiqamətini əsas tutan bəstəkar müəyyən dərəcədə aleatorika texnikasından istifadə edir. Burada görünən təsadüfilik qəti idarəçiliyə tabe olur. Muğam planlı fraqmentlər ilk baxışda sərbəst olaraq bir-birinin ardınca düzülənlər də tembr yüksəkliyi, bir qədər də lad qarşı qoyulması ilə idarə olunurlar. Bununla, bir ladi əsas, üstün götürməklə bəstəkar digər muğam-ladları sanki müvəqqəti, əsas ladla müqayisədə nəzərdən keçirir.

Muğamlardan fraqmentlər, ayrı-ayrı oxumalar yeni parlaq obrazlar yaradaraq bir-birini əvəz edir. Qeyd etmək lazımdır ki, V. Adıgözəlova romantik qarşılaşdırma yolu və ya sadəcə, sərbəst ardıcılılaşma keyfiyyəti klassik modulyasiyalıq yolu ilə ladlar vasitəsilə tədricən keçiddən daha yaxındır.

Beləliklə, musiqidə tembr və emosional tərəflər birinci yeri tutur.

"Şahnaz", "Humayün", "Vilayəti", "Maye Rast", "Segah", "Şahnaz", "İrak", "Simai-Şəms", "Qarabağ şikəstəsinin" elementləri, "Şahnaz" muğam ladlarından olan mövzu parçaları ardıcılıqla səslənir. Bir-birindən nəzərəcarpacaq dərəcədə fərqlənən bu fraqmentlərin dinamikası ziddiyyətsiz ifadəliliyə səbəb olur və romantik üslub tenden-siyası koloristik meyl qazanır.

Parlaqlığın meydana gəlməsi və bütövlükdə gecikmiş romantik üslub sonatada ikili: birinci dəfə pedalla əks olunan akkordika, ikinci dəfə isə geniş yerləşdirilmiş harmonik faktura ilə ifadə olunur.

Əsas partiyanın aparıcı mövqeyi – əsas, repriza-yekun partiyalar kimi, musiqidə onun vəziyyətindən əlavə əmələ gələn rəngarəng variantların və törəmələrin meydana gəlməsi ilə təsdiq olunur. Bu variantlar sözsüz ki, ifadəyə tembr – faktura və intonasıya (melodik və ritmik) gözəlliyi bəxş edir.

Bununla əlaqədar olaraq, bəstəkarın minimalizm prinsiplərindən istifadəsini qeyd etməmək olmaz. Bütün bu dediklərimizi sonatanın əsas mövzusunun inkişafında görmək mümkündür. Məsələn, musiqi parçalarının artan tempi, səslərin tədricən yüksəlməsi xarakterik cəhətdir. Mövzuda mütləq, gəti ardıcılıqla kvartollar kvintollarla, daha sonra isə sekstol, septollar və s. ilə əvəz olunurlar.

Öz növbəsində səslərin kəmiyyətə tədricən azalması onları ornamentə, trelə və s. çevirir.

Muğam — sonatanın musiqisində səslərin və komplekslərin fonizmi, tembr – fonizmi müəyyən rol oynayır.

Muğam improvizasiyalılığı ilə uzlaşan sekvensiyalılıq, oxumaların variantlı, variasiyalı inkişafı sonatanın musiqisinə nəzərə-carpacaq sürətlə hərəkət etmə imkanı verir.

Qədim muğam köklərinə malik olan lirik-dramatik hekayət xarakterli musiqi onların yenidən oxunmasında dinamiklik əldə edir.

Dinamika, hərəkətilik, aktivlik təsir yaradan sekvensiyalılıq materialın variantla irəliləməsinə səbəb olur. O, sonatalılıq sayəsində müəyyən zənginlik əldə edərək, ayrı-ayrı parçalarla uzanmır, əksinə bütövlənmiş, tamamlanmış keyfiyyət əldə edir.

Çox ustalıqla müəllif muğam prinsipi ilə inkişaf

edən muğam intonasıyalı materialı dayaq kompozisiya yolu ilə qruplaşdırır və sonatalılığın əsas mərkəz nöqtələrində yerləşdirir.

Müəyyən dayaq lad – tonal nöqtələri, ladin parlaqlığı təbii ki, rəngarəngliyə və irəliləmə prinsipinin dinamikasına səbəb olur. Belə ki, əsas mövzuda bu – «si», «fa diyez» mövzu tezisinin diapazonunu müəyyənləşdirir. Daha sonra sekvensiyalı hissə əks istiqamətlə aşağı düşən metrik cəhətdən yeni olan fraqmentə gətirib çıxarır. Burada simmetriya yaranır. Beləliklə, hərəkətin diapazonu bütövlükdə addım-addım genişlənir. Eyni zamanda sonatanın əsas mövzusunda mühüm rol oynayan aparıcı obraz təsdiq olunur.

Muğamın intonasıya baxımından çox böyük obrazlı rolunu nəzərə alaraq belə bir fikir yürütmək olar ki, V. Adıgözəlovun sonatası ənənəvi klassik tipdə deyil. Özünün birinci mənası olan italyan sözündən («sonare» — səslənmək) irəli gəlir. İ.Stravinski də bir zaman sonatisini bu cür adlandırmış və bu haqda özünün «Хроника моей жизни» (səh. 175) əsərində yazmışdı.

V. Adıgözəlovun əsərinin forması sanki müəllifin fikrinin, düşüncələrinin təcəssümündən böyüyərək genişlənir və təbii olaraq fantaziyaya yaxınlaşır¹. Mövzuların intonasıyalı melodik və ritmik fərqləri, onların mahiyyət kontrastının zahiri olması muğamın üstün mövqeyindən xəbər verir. Lad birliyi mövzuların şübhəsiz, qohumluğunu göstərir: onlardan biri sanki, o birisindən əmələ gəlir, biri o birini davam etdirir. Bütün mövzular üçün variantlılıq kimi, qeyri – müntəzəm aksentlilik də xarakterikdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bütün bu cizgilər səslərin köməyi ilə fikir söyləmək xüsusiyyətindən irəli gəlir.

Əsas və köməkçi mövzu kimi təfsir edilmiş fraqmentlərin kontrastlılığı, kompozisiyanın qapanma prinsipi əsasında ətraflı, geniş şəkildə şərh olunmuş reprizası əsərin sonatalılığından xəbər verir.

Beləliklə, V. Adıgözəlov kompozisiyada muğam improvizasiyalı emosional məzmunu gözlənilməz zəngin cizgilər ilə təqdim edir. Bu da ki, onun fantaziyasına səmərəli başlanğıc verir.

Bununla demək olar ki, sonata janrının təkamülü bizi onun həllinin daha bir şəklinə – sonata forması cizgilərinin muğam məzmunu ilə üzvi sintezinə gətirib çıxarır.

1. Təsadüfi deyildir ki, müəllif sonralar sonatanın daha bir variantını – «Muğam-fantaziyası» dərc etdirir.

C.HACIYEVİN ALTINCI SİMFONİYASI D. ŞOSTAKOVIÇ ƏN'ƏNƏLƏRİ ASPEKTİNDƏ

Fərah TAHIROVA

*«...ənənələrə riayət etmək – onları inkişaf etdirmək deməkdir.
Ənənə yaradıcılığın fasiləsizliyini təmin edir...».*

I. Stravinski

*«Altıncı simfoniya – yaşadığım və keçirdiyim hisslər haqqında
hekayətdir».*

C. Hacıyev

Cövdət Hacıyevi dərindən maraqlandıran müxtəlif janrlar içərisində simfoniya aparıcı rol oynayır. Bəstəkar hələ yaradıcılığının erkən çağında bu janra meyl göstərmişdir. Yaradıcılığında simfonik musiqinin xüsusi yeri olan D.Şostakoviçin şagirdi kimi C.Hacıyev sonra da simfoniyalar yazmaqda davam etmişdir.

C.Hacıyev yaradıcılığında qəhrəmani mövzunun təcəssümü epik ifadə tərzilə ümumi surətdə bağlıdır. Bununla belə C.Hacıyevin musiqisinə dramatik gərginlik, nəql edilən hadisələrin güclü aktivliyi xasdır. Müxtəlif hadisələrdən bəhs edən bəstəkar sanki özü də bunların iştirakçısı kimi çıxış edərək, gerçəkliyin nəinki işıqlı, eləcə də faciəvi hadisələrinə münasibətini bildirir. Altıncı simfoniya buna parlaq nümunədir.

Simfoniyanın ilk redaksiyası 1970-ci illərin sonuna aiddir. 1990-1992-ci illərdə bəstəkar bir daha bu əsərə müraciət edərək onu xeyli ixtisar edir və musiqi materialını yenidən işləyir. Bu, yeni məzmunun açılması ilə bağlı idi – VI simfoniya ikinci redaksiyada «20 yanvar» adlanır.¹

Şostakoviçin simfoniyaları üçün səciyyəvi olan epik düşüncəlilik Hacıyev simfoniyalarında epik başlanğıcın xüsusi rol oynamasını şərtləndirmişdir. Şübhəsiz ki, Hacıyev musiqisinə muğam da güclü təsir göstərərək, onun epikliyinə təmin edən şərtlərdən birinə çevrilir. VI simfoniya C.Hacıyevin epik-dramatik dramaturgiyaya sədaqətini parlaq surətdə nümayiş etdirdi. Simfoniyanın finalı fəlsəfi, kədərli düşüncənin ifadəsi olaraq, müəllifin insan fəlakətinə münasibətini bildirir. C.Hacıyevin VI simfoniyası xalqımızın böyük faciəsi – 1990-cı ilin Qanlı Yanvar hadisələrinə münasibətlə, bunların dərindən dərk edilməsilə sıx bağlıdır.

Məlum olduğu kimi, V simfoniya başla-

yaraq C.Hacıyev simfonik silsiləni təkcə hissələrə deyil, fəsilələrə də bölür. Belə bölmə nəticəsində musiqi materialı daha da detallaşır və böyük hissələr daxilində nisbətən kiçik silsiləvi kompozisiyalar yaranır. VI simfoniya da fəsilələrə bölünmüşdür. Böyük simfonik orkestr üçün yazılmış bu simfoniya 3 hissə və 5 fəsildən ibarətdir.

I və II hissələr iki, III hissə isə bir fəsildən ibarətdir. Lakin bu bölünmə şərtidir və simfoniya bütövlükdə birhissəli kompozisiya təəssüratı bağışlayır.

VI simfoniyanın mühüm bir xüsusiyyəti də qeyd olunmalıdır ki, bu da müəllifin öz müəllimi D.Şostakoviçin adı ilə bağlı «DSCH» musiqi monoqrammasından istifadə etməsidir. D.Şostakoviç həyatı boyu bir çox faciəvi anlar yaşamış sənətkardır. Şostakoviçin musiqisində faciəvilik böyük yer tutur və güclü təsir qüvvəsi kəsb edir. Məhz bu səbəbdən C.Hacıyev özünün bu «faciəvi» simfoniyasını yaradan zaman Şostakoviçi xatırlamaya bilməzdi.

Şostakoviçin transformasiyaya uğradılan monoqramması əsərin mühüm leytintonasiya kompleksidir. Bu material müxtəlif səs yüksəkliyində istifadə edilərək, gah «açıq», gah pərdələnmiş şəkildə, gah hansısa alətin, gah da orkestrin «tutti» səslənməsində verilir və geniş inkişaf etdirilir. Bundan başqa, orkestrin «tutti»sində səslənən zaman, bu monoqramma Şostakoviçin «hərbi» simfoniyalarının mövzularına xas olan «hərbi qüdrət» təəssüratı oyadır.

Monoqramma ilk dəfə I hissənin ekspozisiyasında, əsas mövzunun ikinci dəfə keçirilməsi zamanı səslənir – burada monoqramma əsas mövzuda «əks-hərəkət» kimi keçərək, musiqinin daxili dramatizmini aşkara çıxarır. Daha sonra, monoqramma Andante aqitato bölməsindəki kulminasiya anında fleytalar, fortepiano və skripkalarda pərdələnmiş şəkildə səslənir, kontrafaqot,

tuba və simlilərdə isə «açıq» şəkildə səslənir. C.Hacıyev həmin anda Şostakoviçin monoqrammasının lad boyasını şüşter ladi ilə bağlayır; bununla da bəstəkar sanki monoqrammanın melodik xəttini davam etdirərək, şüşter ladi məcrasında öz motivini verir:

Misal 1.



Lakin bəstəkar ladin intonasiya sırasından kənarlaşaraq, bu lad üçün yabançı olan səslər əlavə etsə də, musiqi fikrini si-şüşter ladinin son pilləsində tamamlayır:

Misal 2.



Gərginləşmiş mühitdən sonra bəstəkar sanki fermatada kiçik fasilə verir və burada monoqrammanın motivi zənglər və çeleanın partiyasında «əks-səda» kimi səslənir:

Misal 3.



Birinci hissənin işlənmə bölməsində əsas mövzunun dəyişilmiş şəkildə keçirilməsi gözlənilmədən kəsilir və solo bas-klarnetdə monoqramma keçir. III hissədə (Adagio) Piu mosso epizodundan sonra violonçel və kontrabaslarda monoqramma son dəfə səslənir. Burada C.Hacıyev şüşter ladinin ayrı-ayrı intonasiyalarından istifadə edir və bu motivi fa-şüşterin son pilləsində tamamlayır:

Misal 4.



Düşünürük ki, VI simfoniya 1990-cı ilin faciəvi hadisələrinə həsr edilsə də, monoqrammanın dəfələrlə keçirilməsi eyni zamanda əsərin Şostakoviçə «gizli» ithafından xəbər verir. Əsas tematizmlə yanaşı, monoqrammanın da keçirilməsi dramaturji inkişafın ikinci layını təşkil edir. Bunun nəticəsində simfoniya «polidramaturgiya» yaranır.

Şostakoviçin monoqrammasında İ.S.Baxın tematizmi ilə də intonasiya əlaqəsi hiss olunur.² Görünür, Şostakoviç öz şagirdinə Bax musiqisinə qarşı məhəbbət aşılamişdır.³ Simfoniyanın leytmotivində şüşter ladinin intonasiyalarının olması isə bir daha təsdiq edir ki, C.Hacıyev özünün əvvəlki simfoniyalarında olduğu kimi, burada da şifahi ənənəli musiqimizin lad-intonasiya quruluşunu inkişaf etdirir.

Simfoniyanın digər leytintonasiyası xalis kvintadan ibarətdir. Bəstəkar bunu hər dəfə ritmik cəhətdən qabardır və nəzərə çarpdırır – bu, gah sinkopun, gah da punktir ritminin köməyi ilə ifadə edilir. Bəzən kvinta intonasiyası bilavasitə melodik xəttə daxil olur. Bu intonasiya artıq I hissənin əsas mövzusunda, «faciəvi» mi bemol minor tonallığında⁴ solo valtornada səslənən ifadəli frazada özünü göstərir:

Misal 5.



Daha sonra əsas partiyanın ikinci keçirilməsində mövzu kvintaya sıçrayışla bitir.

Misal 6.



Kvinta intonasiyası skerso xarakterli II hissənin (Allegro con brio) mövzusunda da daxil olur. V fəslin (Andante cantabile) sonunda «fa» orqan punktunda səslənən sinkoplu kvinta simfoniyanı tamamlayır; beləliklə, bu interval özünün leytintonasiya olduğunu təsdiqləyərək, əsərin faciəvi konsepsiyası ilə bağlı olan kədərli ifadəsinə xidmət edir.⁵

C.Hacıyevin milli lادلara müraciəti (monoqrammadan başqa) simfoniyanın başqa fraqmentlərində də özünü büruzə verir. I hissədə əsas mövzunun ikinci elementində – rast, I hissənin köməkçi partiyasında, Piu mosso epizodunda qoboyun solusunda verilən köməkçi mövzu – şur, I hissənin II fəslində, mövzu eyni vaxtda ingilis sümsüsü və solo trubada səslənən zaman – si şur ladinin intonasiyalarından istifadə edilmişdir.

Misal 7.



Sonra bu intonasiyaların inkişafı davam edir. Simfoniya şur intonasiyaları ilə tamamlanır.

Zənnimizcə, VI simfoniyanın quruluşu (I hissənin II-yə, II-nin III-yə rəvan keçməsi, kəskin kontrastlılığın olmaması, kulminasiyaya gətirib çıxaran aramlı inkişaf) müəyyən dərəcədə çoxbölməli muğam kompozisiyasını xatırladır. Simfoniyanın III hissəsi bütün əsərin reprizası⁶ rolunu oynayır ki, bu da onu sonata formasına əsaslanan birhissəli kompozisiya hesab etməyə əsas verir.

VI simfoniya xüsusiyyətləri var. Lakin bəstəkar dodekafoniyadan ciddi qaydada istifadə etmir. Burada seriya texnikası simfoniyanın musiqi materialının bütövlüyünə xidmət edir. Seriya bəzən üfq istiqamətdə melodiyanın quruluşuna daxil olur, bəzən də bütün fakturaya

«səpələnir». Məsələn, artıq I hissənin ekspozisiyasındakı monoqramma və bunun inkişafından ibarət olan melodiya C.Hacıyev seriyadan istifadə edir (melodiya skripkalarda keçir). Seriyanın növbəti keçirilməsi I hissənin reprizasında (Andante cantabile) özünü göstərir: köməkçi mövzu səslənən zaman, arfa və simlilərdə seriya keçir. Simfoniyanın II hissəsində, orta bölmədə tokkatanın mövzusu həmçinin seriya sırası əsasında qurulur. Simfoniya klassik ənənələrdən başlayaraq, müasir bəstəkarlıq texnikasına qədər bəstəkarın istifadə etdiyi bütün ifadə vasitələri əsərin tamlığı və bitkinliyinə xidmət edir.

Fikrimizcə, faciəvi obrazların dərinliyi, sənətkarın ifadə tərzinin səmimiyyəti, şər qüvvəsinə qarşı etirazının qüdrəti etibarilə bu əsər bəstəkarın başqa simfoniyalarından üstündür. Hissə və fəsilələrin tənəsübünün məntiqiliyi, tamlığı, bitkinliyi cəhətdən isə bu, Hacıyevin simfoniya janrında «yeni sözü»dür.

«Faciəviliyin» açılması qüvvəsinə görə VI simfoniya müəyyən mənada Şostakoviçin VIII «faciəvi» simfoniyasını xatırladır – həmin əsər də fasiləsiz – *attacca* ifa olunan beş hissədən ibarət monolit dramaturji silsiləsidir. B.Asafyev Şostakoviçin VIII simfoniyasını belə səciyyələndirir: «...insaniyyətin yenice yaşadığı zamanın möhtəşəm, faciəvi eposudur. Ədalətli demokratiya şüarları altında bütün dünyanın sülhə doğru meyilli zamanında, qəhrəmani şücaətlər və qələbəyə aparan yolda insanlardan böyük daxili gərginlik, səbr tələb etmiş bir dövrdən söhbət gedir».⁷ C.Hacıyevin VI simfoniyasını, həmçinin, yenice yaşanılmış faciə barədə epik-fəlsəfi düşüncələr, müdhiş hadisələrin canlı şahidi olan sənətkarın etirafı adlandırmaq olar.

Altıncı simfoniyanın daha bir xüsusiyyətini qeyd etmək istərdik ki, bu da II fəslin ikinci mövzusunda C.Hacıyevin «Musiqi lövhələri» adlı uşaq silsiləsindən «Nağıl» pyesinin musiqisindən istifadə etməsidir.⁸ Bu, təsadüfi deyil. Simfoniya uşaq aləmi ilə bağlı olan bir mövzunu daxil etməklə, bəstəkar həqiqi faciəni uşaq sadələşlüyünə qarşı qoyur ki, bu da əsərin məzmununu, mənasını daha dərinləndirən açmağa imkan verir.

Hesab edirik ki, C.Hacıyevin uşaq obrazlılığına müraciəti müəyyən dərəcədə Şostakoviç

simfonizmindən irəli gəlir – uşaqlıq və gənclik obrazlarının daxil edilməsi Şostakoviçin simfoniyaları üçün də səciyyəvidir. Uşaqlıq obrazı Şostakoviç tərəfindən ümid mövzusu, insan həyatının dəyərinin təcəssümü kimi təfsir edilir. (VIII, IX simfoniyalar)

C.Hacıyevin VI simfoniyasının mühüm xüsusiyyətlərindən biri – əsərin «teatrallığıdır». Səhnə əsərləri yazmayan bəstəkar (Q.Qarayevlə birgə bəstələnmiş «Vətən» operası istisna olmaqla) burada dramaturq kimi çıxış edir. Simfoniyanın 5 fəslini 5 şəkil və ya 5 səhnə hesab etmək olar. Dramaturji prinsiplər burada simfonik prinsiplərlə sintez şəklində verilir. Belə ki, I hissənin girişində musiqi sanki axşamın düşməsi, günəşin batmasını təsvir edir və bu, dramatik hekayətin başlanğıcı kimi qavranılır. I hissənin köməkçi mövzusu namaza çağırışı azanı xatırladır; II fəslin I mövzusu həyəcanlı, qırıq insan nitqi, bəlkə də müəllifin öz söyləməsi hesab edilə bilər; II fəsilə mövzunun səslənməsi titrək səslə edilən zümzüməyə bənzəyir. Bütün bunlar bir-birini əvəz edən canlı səhnələri xatırladır. Bütün deyilənlər VI simfoniyanı «simfonik dram» adlandırmaya əsas verir. Bu xüsusiyyətinə görə əsər Şostakoviçin VIII simfoniyasına yaxındır – «burada sanki teatral hekayətin əyani təsirini özündə daşıyan çox anlar vardır: birinci hissədə teatral kinematografik kadrların bir-birini əvəz etməsi müşahidə edilir...».⁹

1990-cı ilin 20 yanvar hadisələrini C.Hacıyev qəlb ağrısı ilə qələmə almışdır. Bəstəkar özü deyir ki, «belə mühüm qayənin təcəssümü üçün simfoniya janrına – sənətkara özünü ifadə etmək üçün, böyük həyatı mövzuları əks etdirmək üçün hüdudsuz imkanlar verən «qəlb etirafı»na müraciətim təsadüfi deyil. Burada müəllimim və himayədarım D.D.Şostakoviçin simfonik yaradıcılığı mənim üçün ən parlaq misaldır».¹⁰

Bununla bərabər VI simfoniya Şostakoviç simfonizmi ənənələrindən istifadə həm milli intonasionalara əsaslanan musiqi dili, həm də C.Hacıyevin şəxsi təfəkkürünün və üslubunun xüsusiyyətləri ilə uzlaşır. Şostakoviç monoqrammasından istifadə isə, C.Hacıyevin öz müəlliminə dərin hörmətini bir daha təsdiq edir.

su da mi-bemol-minor tonallığında səslənir.

5. Q.Qarayevin «Çar kəndinin heykəli» pyesində, R.Vaqnerin «Uçan hollandiyalı» operasında da kvinta intonasiyasından belə istifadə olunub.

6. Bu prinsip Şostakoviç üçün müəyyən mənada «üslub norması» olmuşdur. «Onun silsiləvi əsərlərində həmişə bütöv bir dramaturji ideya, hissələrin ardıcılığında müəyyən bir məna aşkar etmək çətin deyil. Məsələn, son illərdə elə bir reprizli qapanmış silsilə kompozisiyası özünü büruzə verir ki, bunun finalında birinci hissənin tematizmindən bütünlüklə və ya qismən istifa-

1. İkinci redaksiyada simfoniya ilk dəfə 1990-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının may plenumunda ifa olunub. Lakin C.Hacıyev simfoniya üzərində işini davam etdirmiş və əsəri 1992-ci ildə başa çatdırmışdır.

2. Monoqrammanın I.S.Bax intonasiası ilə əlaqəsi «Mükəmməl temperasiyalı klavir»in I hissəsindən do-diyez-minor fuqasında xüsusilə nəzərə çarpır.

3. Buna misal – C.Hacıyevin IV simfoniyasından Passakalyadır.

4. Xatırladaq ki, C.Hacıyevin IV simfoniyasının I hissəsinin (faktiki olaraq Rekviyemin) «faciəvi mövzu»-

də edilir...». Sifat, V. Bobrovskinin «Последнее сочинение Шостаковича» məqaləsindən götürülmüşdür. (Бах.: «Проблемы музыкальной науки». VI buraxılış, M., 1985, s. 59).

7. Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича, 1945.

8. Bu onu göstərir ki, simfoniya müəyyən dərəcədə avtobiografik səciyyə daşıyır.

9. Сабина М.Д. Шостакович-симфонист. М., Музыка, 1976, с. 202.

10. Bəstəkarın məqalə müəllifi ilə söhbətlərinə...

TOFIQ QULİYEVİN MAHNILARINDA POETİK MƏTNİN VƏ MELODİYANIN ƏLAQƏLƏSİ

Ceyran SABİTOĞLU

Azərbaycan musiqi sənətində bir çox mahnı yazan sənətkarlar olmuşdur. Onların hər biri musiqi tarixində özünəməxsus yerə malikdir. Lakin bu sənətkarlar içərisində Tofiq Quliyev və onun mahnı yaradıcılığı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın mahnılarını dinlədikdə onlara xas olan melodiklik dinləyicini valeh edir. T. Quliyevin ömür səhifələrinə nəzər salsaq, bunun heç də təsadüfi olmadığını görürük. Məlum olduğu kimi, o 30-cu illərdə ilk Azərbaycan caz orkestrinin rəhbəri olmuş, həmin illərdə muğamların, xalq mahnı və rəqs nümunələrinin nota salınması ilə fəal məşğul olmuşdur. Çox güman ki, bu iki amil birlikdə gənc bəstəkarın formalaşmaqda olan üslubuna təsir etmiş, onun əsərlərini musiqi dilinin ifadəliliyinə, melodikliyinə səbəb olmuşdur. Tofiq Quliyevin heç kimə bənzəməyən fərdi mahnı üslubu var. Bu üslubun bütün tərkib hissələrini təhlil etmək maraqlı olsa da, hazırkı məqalədə əsas məqsəd bəstəkarın mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələrini və onların səciyyəvi xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaqdan ibarətdir. Bu səbəbdən biz T. Quliyevin müxtəlif illərdə yaratdığı mahnılara müraciət etmiş və onlarda mətn ilə melodiyanın hansı şəkildə uzlaşdığını müəyyən etməyə çalışmışıq. Xüsusilə qeyd etmək istədik ki, T. Quliyevin mahnı yaradıcılığı böyük və ayrıca tədqiqat sahəsini təşkil edir.

Tofiq Quliyevin mahnılarına nəzər saldıqda görürük ki, o Azərbaycanın ən istedadlı şairlərinin sözlərinə mahnılar bəstələmişdir. Onların arasında Rəsul Rza, Nəbi Xəzri, Zeynal Cabbarzadə, Ənvər Əlibəyli və başqalarını qeyd etmək olar. Bu şairlərin poetik misralarını lirik əhvali-ruhiyyə, parlaq obrazlar qalereyası, incə qafiyə düzümü

fərqləndirir. Bəstəkarın çoxsaylı mahnılarının mətn xüsusiyyətlərinin araşdırılması göstərir ki, burada istər nəqaratlı, istərsə də nəqəratsız mahnılara təsadüf olunur. Onlarda heca sayı sabit və ya dəyişkən olan poetik mətnlərdən istifadə olunur. Heca sayı sabit olan mahnı mətnləri arasında «Qızıl üzük», «Arzular», «Ağacda leylik» və bir çox başqalarını göstərmək olar.

T. Quliyevin yaradıcılığı haqqında danışarkən onun əksər mahnılarının uğurlu taleyini, uzunömürlülüüyünü qeyd etmək vacibdir. Lakin onların arasında elələri də var ki, Azərbaycan musiqi xəzinəsinə həmişəlik daxil olmuşdur. Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış «Qızıl üzük» mahnısı belə klassik nümunələrdəndir. «Bəxtiyar» kinofilminə unudulmaz Rəşid Behbudov tərəfindən ifa edilmiş bu mahnı tez bir zamanda böyük şöhrət qazanmışdır (onu da qeyd edək ki, istər «Bəxtiyar» kinofilmi, istərsə də bəstəkarı olduğu başqa filmlər üçün T. Quliyev bir çox gözəl mahnılar yaratmışdır). «Qızıl üzük» mahnısı nəqəratsız kuplet formasındadır. Mahnıda üç 11 hecalı şer bəndindən istifadə olunur. Onlar bir-birilə AABA prinsipi əsasında qafiyələnir:

Üzüyümün qaşı firuzədənir,	A
Könlüm açılmayı bu gün nədəndir.	A
Yaman gündə dost əlindən bərk yapış,	B
Dünyanın həvəsi keçib gedəndir.	A

Melodik xəttinin inkişafında maraqlı cəhətlərdən biri ondan ibarətdir ki, burada mətnin həm qafiyə A misraları aşağı hərəkətli melodik ibarələr, bəndin fərqli qafiyəyə malik üçüncü misrası isə yuxarı istiqamətli, kulminasiya xarakterli ibarələrlə səslənir.

Nümunə № 1



Yuxarıdakı nümunədən aydın olur ki, melodik ibarələr şer misralarının sətirdaxili bölgüsünə (burada 11 hecalı misra 6+5 kimi qruplaşır) uyğun olaraq bölünür. Bu da şerin quruluş xüsusiyyətlərinin mahnının melodiyasında dolğun şəkildə tərənnüm olunmasını göstərir.

Ə. Əlibəylinin sözlərinə bəstələnmiş «Ağacda leylək» mahnısı da nəqəratsız mahnılara aiddir (bu mahnı həmçinin «Bəxtiyar» kinofilmi üçün yazılmışdır). Mahnının mətn əsasını 11 hecalı şer bəndləri təşkil edir. Bu bəndlər bir-biri ilə iki-iki qafiyələnir:

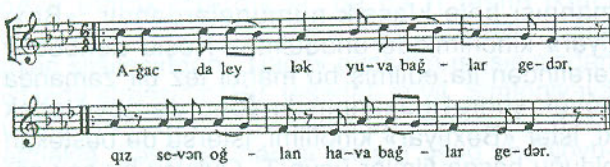
Ağacda leylək yuva bağlar gedər, A
Qız sevən oğlan hava bağlar gedər. A

Ağacda alma yanağı qırmızı B
Dər səbətə yığ onu bağban qızı B

və s.

Üç hissəli formada bəstələnmiş bu mahnıda mətnin beş bəndinin hamısından istifadə olunur. Mahnının melodik cümlələrinin əksəriyyəti iki dəfə təkrarlanır. Bu, ilk növbədə, mahnının birinci və sonuncu hissələrinə aiddir. Həmin hissələrdə melodik ibarələr aşağı istiqamətdə hərəkət edir:

Nümunə № 2



Mahnının orta bölməsində ibarələr təkrarlanmır, melodik inkişafda isə aşağı istiqamətli hərəkət yuxarıya doğru hərəkətlə növbələşir:

Nümunə № 3



Nəqəratsız mahnılar sırasında növbəti nümunə Süleyman Rüstəmin sözlərinə bəstələnmiş «Azərbaycana gəlsin» mahnısıdır. Bu mahnıda da bəstəkar öz prinsiplərinə sadıq qalaraq, şerin təntənəli, vətənpərvərlik ruhlu misralarını geniş nəfəslə, ifadəli melodiya dolğun təcəssüm etməyə nail olmuşdur. Həmin mahnının poetik mətni 14 hecalı dörd misralı bəndlərdən ibarətdir.

Sabit hecalı mətnin mahnıda təcəssümünə daha bir nümunə – Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış «Axşam görüşləri» mahnısıdır. Bu mahnı da illər boyu olduqca məşhur olmuş, hətta Azərbaycan radiosunda eyni adlı verlişin musiqili girişinə çevrilmişdir. Nəqəratlı mahnılara aid bu nümunədə istər kupletin, istərsə də nəqəratın mətninin bütün misraları 7 hecalıdır:

Ulduzlar yaxın-uzaq, A
Düzülüb çıraq-çıraq. A
Ulduzları çağıraç A
Axşam görüşlərinə. B

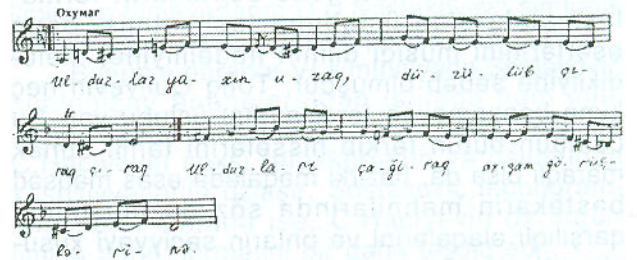
NƏQƏRAT:

Hər könlüdə bir bahar, C
Gəlsin dostlar, tanışlar, C
Gəlsin nəğməli quşlar C
Axşam görüşlərinə. B

Mətnəndən göründüyü kimi, mahnının adını müəyyənləşdirmiş misra nəqərat bölməsinin sonunda da təkrarlanaraq şerin rədifini kimi səslənir. Həmin təkrarlanan misra eyni melodik ibarə ilə birlikdə səslənir:

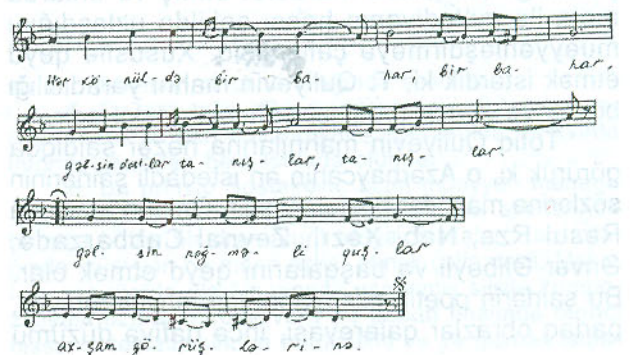
Kupletdə:

Nümunə № 4



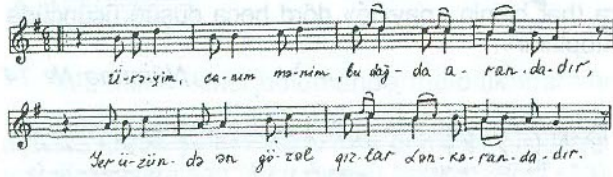
Nəqəratda:

Nümunə № 5



Şəkər Aslanın sözlərinə yazılmış «Lənkəran qızları» mahnısı da nəqəratsız formaya aiddir. Bu mahnının bəndləri 7 hecalı misralardan ibarətdir. Mahnının melodiyasının səciyyəvi xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, burada səkkizlik və çərək notların növbələşməsi özünəməxsus sinkopa əmələ gətirir ki, bu da dinləyici qarşısında şıltaq gənc qızların obrazını yaradır:

Nümunə № 6



Mətnin sonuncu misrası bir neçə dəfə yekunlaşdırıcı xarakter daşıyan melodik cümlə ilə birlikdə təkrarlanır:

Nümunə № 7



T. Quliyevin nəqəratsız mahnı formasında yazdığı digər mahnı - «Görüş» filmi üçün bəstələnmiş «Arzular» mahnısıdır. Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə yazılmış bu mahnıda mətnin əsasını hər bənddə birinci üç misrını 11 hecalı, dördüncünü 13 hecalı misralar təşkil edir. Onların qafiyələnməsi bir qədər başqa şəkildədir: AABB. İki bənddən ibarət bu mətndə hər iki bəndin son misrası eynidir:

Hər yanda al-əlvan çiçək açılır,	A
Baxdıqca üz gülür, ürək açılır.	A
Bəs neçin, yerində tutmayıb qərar	B
Arzular, arzular, şirin arzular.	B

«Qızıl üzük» mahnısında olduğu kimi, burada da bir şer misrasına uyğun olan melodik cümlə iki melodik ibarənin birləşməsi nəticəsində əmələ gəlir. Mətnin 11 hecalı misraları 6+5 prinsipi üzrə qruplaşdırılır:

Nümunə № 8



Vals ritmində bəstələnmiş bu mahnının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, burada

bütün melodik ibarələr dəyişməz ritmik quruluşa malikdir:

Digər xüsusiyyət ondan ibarətdir ki, həmqa-fiyyə birinci və ikinci misralar nümunə № 8-də göstərilən melodik cümlə ilə təkrarlanır, üçüncü misra isə kulminasiya xarakterli sual intonasionalı melodik cümlədə səslənir. Nəhayət, mahnının dördüncü, yekunlaşdırıcı melodik cümləsində istər melodiyada, istərsə də mətndə « bölünmə» baş verir, şerdə hecalar artıq 3+3+7 şəklində qruplaşır:

Nümunə № 9



İndi isə T. Quliyevin sayca daha çox olan heca sayı dəyişən mətnli mahnılarını nəzərdən keçirək. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mahnılar arasında şer ilə melodiyanın əlaqəsi nöqtəyi-nəzərindən müxtəlif səpkili nümunələr var. Onlardan bir neçəsi üzərində daha ətraflı dayanmağı lazım bilir. Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə yazılmış «Bakı haqqında mahnı» nəqəratsız formada yazılmışdır. Mahnının mətndə 11, 8, 10 və 5 hecalı misralar növbələşir:

Sən ana Xəzərimin sahilində,	A
Şən Bakı, şöhrətin var el dilində.	A
Hər axşam işıqlar yanır,	B
Ürəyim bir səni anır.	B
Harda olsam anam, gözüm Bakı,	C
Ey cavan Bakı,	C
Mehriban Bakı!	C

Vals ritmində bəstələnmiş mahnıda hər şer hecasına bir çərək not düşdüyü halda, bəzi səslərin yarım not və daha artıq uzadılması melodiyaya axıcı nəqlədıcilik gətirir. Həmin uzadılmış notlar, bir qayda olaraq, xanənin əvvəlində, vurğunun ilk, güclü payına təsadüf edir:

Nümunə № 10



Mətnin sonunda səslənən beş hecalı misralar yekun xarakterli melodik cümlələrdə səslənir, bununda da mahnının bütün poetik və melodik məzmunu bir növ ümumiləşdirilir:

Nümunə № 11



Mətnin melodiya ilə bir heca-bir not prinsipi ilə uzlaşmasına nümunə olaraq bəstəkarın digər mahnısını – «Möcüzələr adası» kinofilmi üçün yazdığı «Coş, dənizim» mahnısını göstərə bilərik. Burada notların metrik uzunluğu və ona uyğun olaraq, ifa tempi iki dəfə tez olsa da, həmin üsul yenə də özünü göstərir. Mahnının mətnində diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri odur ki, burada tez-tez təkrar olunan sözlərdən istifadə olunur. Bu tək cə birinci kupletdə deyil, digər iki kupletdə özünü büruzə verir:

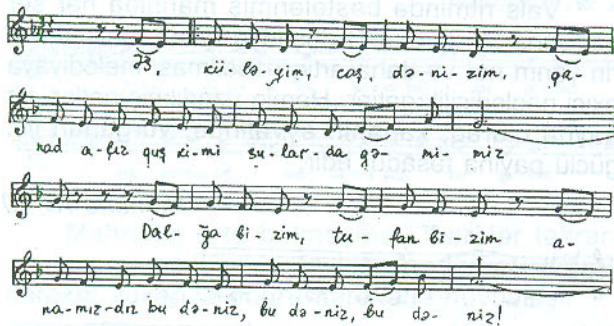
Əs, küləyim, coş dənizim.	A
Qanad açır quş kimi sular da gəmimiz	B
Dalğa bizim, tufan bizim,	C
Anamızdır bu dəniz, bu dəniz, bu dəniz.	B

NƏQƏRAT

Qızdan bizə göy dəniz əzizdir,
Göy dəniz əzizdir.
Sevgilimiz dənizdir, dənizdir.

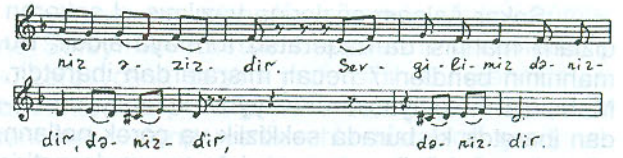
Onu da qeyd etməliyik ki, nəqəratlı formada yazılmış bu mahnının kupletlərində 8-13, nəqəratda isə 11-7 hecalı misralar növbəleşir:

Nümunə № 12



Nümunədən görüldüyü kimi, melodik cümlə iki qısa ibarənin üçüncü, ümumiləşdirmə xarakterli ibarədə birləşməsindən əmələ gəlir. Kupletdəki aşağı istiqamətli ibarələrdən fərqli olaraq, nəqəratda onlar yuxarı-aşağı istiqamətli hərəkətlidir. Nəqərat bölümü ümumilikdə çox lakonik olaraq, iki cümlədən ibarətdir (burada iki şer misrası səslənir):

Nümunə № 13



Melodiyanın oxşar inkişafı ilə biz «Möcüzələr adası» kinofilminə bəstələnmiş «Lirik mahnı» da rastlaşırıq (sözləri Nəbi Xəzrinindir). Burada da, «Coş, dənizim» mahnısında olduğu kimi, iki qısa ibarə (hər birinin «payına» dörd heca düşür) üçüncüdə «toplanır»:

Nümunə № 14



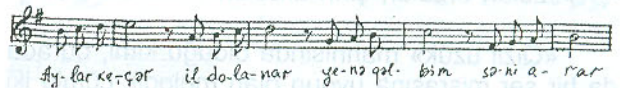
Nəqərat bölümündə ibarələr bir qədər genişlənir, onun başlanğıcında səkkiz hecalı misralar səslənir:

Nümunə № 15



Nəqərat bölümü öz-özlüyündə geniş həcmə malikdir və qısa ibarələr üzərində qurulur. Onun nümunə 15-də göstərilmiş ilk fraqmentindən fərqli olaraq, sonluğu bütövlüklə dörd hecalı misralara əsaslanır:

Nümunə № 16

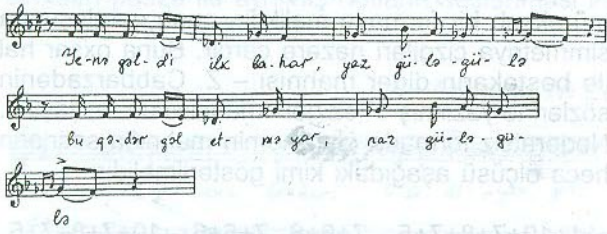


Beləliklə, mahnının melodiyaşında 8 və 4 hecalı misralar maraqlı şəkildə növbəleşir. Yuxarıdakı nümunələrdən görüldüyü kimi, bu mahnının melodiyaşında da hər hecaya bir not düşür, melodiya isə sinkopalarla zəngin şəkildə təzahür edir.

Dəyişkən hecalı mətnlərə digər nümunə Zeynal Cabbazadənin sözlərinə yazılmış «İlk bahar» mahnısıdır. Mahnı nəqəratsız formada yazılsa da, mətnin birinci hissəsi 12 hecalı misralardan, ikinci hissəsi isə 7 və 13 hecalı misralardan ibarətdir və bununla da mahnı bir növ iki hissəyə ayrılır. Melodiya mahnının ümumi lirik ruhuna uyğun olaraq,

həzin, sanki bir nəfəsə ifa olunan melodik cümlələrdən ibarətdir. Əvvəl mahnının ilk cümləsini göstərek:

Nümunə № 17



Mahnının ikinci bölümündə melodik ibarələr daha lakonik tərzdədir. Onların ikisi daha qısa, üçüncüsü isə yekun xarakterli olmaqla bir qədər uzundur (misraların heca ölçüsü belədir – 7+7+13):

Nümunə № 18



«Bəxtiyar» kinofilmi üçün yazılmış «Bakı nəğməsi»ndə (sözləri Ə. Əlibəylinindir) də mətn ilə musiqi oxşar şəkildə uzlaşır. Nəqəratlı formada yazılmış bu mahnıda kupletdə 11 hecalı misralar, nəqəratda isə 6 və 8 hecalı misralar səslənir:

Bakı, əziz şəhər, mehriban diyar, A
Sinəndə boy atıb oldum bəxtiyar. A
Səndə ilk eşqimin yadigarı var. A

NƏQƏRAT

Sən mənim söhbətim, B
Şərəfim, şöhrətim, B
Tükənməz dövlətim, B
Əzizimsən, gözəl Bakı. C

Mətnə nəzər saldıqda görürük ki, kuplet ənənəvi olaraq dörd deyil, üç misradan ibarətdir. Kupletdəki melodik cümlələr mətnə uyğun olaraq, daha uzundur:

Nümunə № 19



Nəqərat bölümü isə qısa-qısa ibarələrin

səslənməsinə əsaslanır:

Nümunə № 20



Kupletdə daha uzun, nəqəratda isə qısa melodik cümlələrin səslənməsi ilə T. Quliyevin «Bəxtiyar» filmi üçün bəstələdiyi digər mahısı – Ə. Əlibəylinin sözlərinə yazılmış «Sevgi valsı»nda da rastlaşırıq. Bu mahnının kupletində 11 və 13, nəqəratında isə 3, 4, 7, 9 hecalı misralar növbələşir:

Bir vaxt uşaq idik, dost idin mənə,
Baş açıq, ayaq yalın gəzirdik bağları.
Səni gördüm, dostum, yad etdim yenə
Bir şirin yuxu kimi ötən çağları.

NƏQƏRAT

Ah niyə, nə üçün
Mən beləyəm bəs bu gün,
Ah niyə, sənin mən
Tuta bilmirəm əllərimdən.
Nə qəşəngsən, nə gözəlsən
Bu axşam sən əziz dost.

Adından da bəlli olduğu kimi, mahnı vals ritmində yazılmışdır. Burada yarım not – çərək not ritmik ardıcılılaşması, demək olar ki, bütün kuplet boyu dəyişməz qalır:

Nümunə № 21



Nəqəratda hecaların sayı kimi, bu ritm də dəyişir, beləliklə də həmin bölüm istər ritmika baxımından, istərsə də mətn baxımından kupletdən fərqlənir:

Nümunə № 22





Son bir neçə mahnıda müşahidə etdiyimiz kupletdə mətndəki hecaların sayının nəqəratə nisbətən çox olması halı ilə T. Quliyevin digər mahnısı – Z. Cabbarzadənin sözlərinə yazılmış «Sən mənim, mən sən» mahnısında da rastlaşırıq. Bu nümunədə kupletdə bütün poetik misralar eyni – 12 hecalıdır:

Qara gözün aldı canım, aldı canım.
Qəlbimdədir arzu-kamım, arzu kamım.
Gözəllərə naz yaraşır, naz yaraşır,
Vüsalına var gümanım, var gümanım.

Mahnının nəqərat bölümü daha maraqlı struktura malikdir – o öz-özlüyündə üç bölümdən ibarətdir. Birinci və üçüncü bölümlər bir-birini təkrar edir:

NƏQƏRAT

Gül, gözəl, bil, gözəl,
Sən mənim, mən sən.
Gəzdim Azərbaycana,
Tapdım sənə kimi ceyranı.
Gəl mənə naz eləmə,
Oldum gözlərin qurbanı.
Gül, gözəl, bil, gözəl,
Sən mənim, mən sən.

Kupletlə nəqərat melodik inkişaf baxımından da bir-birindən fərqlənir. Kupletdə geniş nəfəsli melodik cümlələr səslənir:

Nümunə № 23



Nəqərat isə, artıq qeyd olunduğu kimi, üç bölümdən ibarətdir. Kənar bölümlərdə qısa melodik ibarələr səsləndiyi halda, orta bölüm öz xarakteri etibarilə kupletə daha yaxındır:

Nümunə № 24

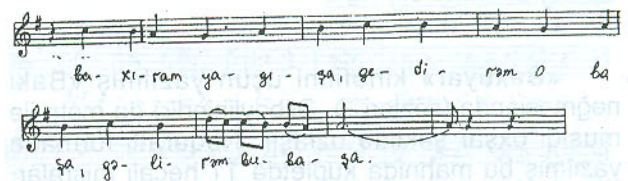


Göründüyü kimi, araşdırılan mahnıda nəqərat mürəkkəb bir formaya malikdir, onun quruluşunda simmetriya cizgiləri nəzərə çarpır. Buna oxşar hal ilə bəstəkarın digər mahnısı – Z. Cabbarzadənin sözlərinə yazılmış «Tez gəl» mahnısında rastlaşırıq. Nəqəratsız formada olan həmin mahnıda sətirlərin heca ölçüsü aşağıdakı kimi göstərilməlidir:

11+10+7+8+7+5 7+6+6 7+6+6 10+7+8+7+5

Sxemdən göründüyü kimi, qıraq bölümlərdə, cüzi dəyişikliklərlə də olsa, eyni heca sayı, orta bölümdə isə tam eyni quruluşlu misralar səslənir. Melodik cümlələr də şerin xüsusiyyətlərinə tam uyğun şəkildə qurulmuşdur. Belə ki, birinci və sonuncu bölümlərin melodik cümlələri də bir-birinin variantını təşkil edir. Orta bölümdəki iki melodik cümlə isə eyni sekvensiyanın elementlərini təşkil edir. Nümunə üçün orta bölümdən bir fraqment göstərək:

Nümunə № 25



Sonuncu nəzərdən keçirəcəyimiz mahnı Z. Cabbarzadənin sözlərinə bəstələnmiş «Yox, yox, yox» məzəli mahnısıdır. Həmin mahnı deyişmə janrına aiddir. Məlum olduğu kimi, mahnı-deyişmələr iki cür olur – onların bir qisminə mahnı iki ifaçı tərəfindən, digərində isə bir şəxs tərəfindən ifa olunur. «Yox, yox, yox» mahnısı bir ifaçı üçün nəzərdə tutulmuşdur. Nəqəratlı formada bəstələnmiş bu mahnının kuplet bəndlərində sual cümlələri 6 hecalı, cavab cümlələri isə 7 hecalıdır. Mahnıda ikinci şəxs kimi göstərilmiş gənc qızın dilindən ifa olunan nəqəratda isə 9 və 13 hecalı misralar növbələşir:

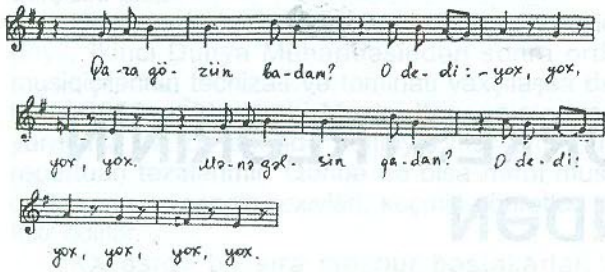
Qara gözün badam?
O dedi: - yox, yox, yox, yox.
Mənə gəlsin qadan?
O dedi: - yox, yox, yox, yox.
Dedim: İnsaf elə?
Dedi: gülə-gülə
Səndən yar olmaz mənə.

NƏQƏRAT

Düz dolan, düz otur, ay kişi,
Yaş ötüb, deyəsən yetmiş,
Bir dəne ağzında yox dişi.
Bir utan, qızına aşiq olarmı adam?

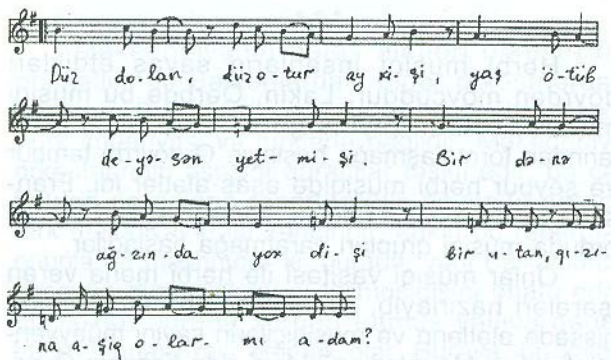
Mahnının melodiyası da özünəməxsus cizgilərə malikdir. Burada sual cümlələri yuxarı istiqamətli, cavablar isə aşağı istiqamətli hərəkətlidir. Bundan əlavə, mətndəki «yox, yox» nidaları bir-birindən pauza ilə ayrılmış notların səslənməsi ilə daha qabarq verilmişdir:

Nümunə № 26



Nəqəratın melodik cümlələri aşağı yönəlmiş sekvensiya şəklində hərəkət edir:

Nümunə № 27



BİBLİOQRAFIYA

1. L. Məlikova «Tofiq Quliyev» Bakı, 1965.
2. Z. Bakıxanova «Tofiq Quliyev» Bakı, 1979.
3. S. Qasımova, Z. Abdullaeva «C gtytg gj şbpyb» Bakı, 1995.

Beləliklə, qısa da olsa, Tofiq Quliyevin mahnı-larında söz ilə musiqinin qarşılıqlı münasibətlərini nəzərdən keçirdik. Araşdırdığımız nümunələrin sayını bir neçə dəfə artırmaq da olardı – bəstəkarın zəngin yaradıcılığı buna yetərinəcə imkan verir. Lakin göstərilən nümunələr də bəzi nəticələrə gəlmək imkanı verir. T. Quliyevin mahnıları arasında istər sabit, istər dəyişkən heca sayına malik mətnlərə rast gəlmək olar. Onların quruluş, məzmun və heca xüsusiyyətləri melodiyada tam olaraq öz əksini tapır. Mahnıların təhlili göstərir ki, bir çox nümunələrdə kupletin mətnində hecaların sayı nəqərat bölümünə nisbətən daha artıq olur. Nəqərat bölümünə gəldikdə isə qeyd etmək lazımdır ki, burada misraların ölçüsü, bir qayda olaraq, dəyişkən olur, nəqərat bölmələri təkcə poetik mətnin quruluşuna görə deyil, melodik cümlələrin məzmununa görə də çox zaman kupletdən fərqlənir. Bunu əldə etmək üçün bəstəkar bir çox üsullardan istifadə edir – məsələn, kupletdə melodik cümlələr təkrarlanırsa, nəqəratda buna yol verilmir, kupletdə melodik ibarələr qısadirsə, nəqəratda onlar birləşdirilir və əksinə, nəqəratın həcmi bəzən geniş olur və s. Nəzərdən keçirdiyimiz mahnıların bir qisminde bəstəkar bir heca - bir not prinsipindən istifadə edir, bu da musiqi dilinin lakonikliyinə səbəb olur. Buna baxmayaraq, bəstəkar öz ifadəliliyinə görə unikal melodiyalar yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Zənnimizcə, bu işdə o mətnlə musiqini ən yüksək səviyyədə əlaqələndirmək bacarığını nümayiş etdirmişdir. Bir sözlə, həmişəlik yaddaşlarda həkk olunmuş mahnıların sirri, yəqin ki, məhz bundadır – fitri istedad, ifadəli melodiya yazmaq bacarığı, unikal şer duyumu. Bütün bunlar Tofiq Quliyevin mahnı yaradıcılığını daim maraqlı araşdırma mövzusu edəcəkdir.

NOTOQRAFIYA

1. T. Quliyev. «Mahnılar». Bakı, 1965.
2. T. Quliyev. «Mahnılar». Bakı, 1966.
3. T. Quliyev. «Песни сердца». Bakı, 1978.
4. T. Quliyev. «Bakı». Fortepiano ilə oxumaq üçün mahnılar. Bakı, 1980.

Musiqi tarixi

NƏFƏS ALƏTLƏRİ ORKESTRLƏRİNİN TARİXİNDƏN

Azad ZAHİD

Osmanlı imperiyasının hərbi hissələri içərisində, heç şübhəsiz ki, ən məşhuru 1362-ci ildə Birinci Muradın yaratdığı Yanıçar ordusu olmuşdur. Yanıçarların özlərinin orkestri var idi. Bu orkestrin üzvlərinin və alətlərinin sayı həmin orkestrin kimin sərəncamında olmasından asılı idi. Orkestr Sultani həmişə müşayiət edib, saray qaydalarına uyğun olaraq, bütün təntənəli mərasimlərdə iştirak edirdi. Hətta namazların vaxtını da xəbər verirdi.

Yanıçar orkestrində əsas musiqi alətləri zurna, boru, duval, nağara, zil simbal, bəm simbal və zinqirovlu qaval idi.

Yanıçar orkestri yalnız qədimliyi, orijinallığı ilə fərqlənmir. Onun ən mühüm cəhəti bundan ibarətdir ki, Yanıçar orkestri Avropada musiqinin, xüsusilə də hərbi musiqinin inkişafına geniş təkan verib. XVIII əsrdə bütün qonşu xristian dövlətləri, yeni osmanlıların düşmənləri, Türklərə həsəd aparıb, onların musiqisinə heyranlıqlarını gizlətməyirdilər. 1720-ci ildə Polşanın kralı II Avqust Sultandan hədiyyə olaraq tam tərkibdə bütün musiqi alətləri ilə təchiz olunmuş bir orkestr alır. Bu hadisə Rusiya imperatriçası Yekaterinada böyük paxıllıq və qışqanclıq doğurur. Vassalın gözəl bir orkestrə malik olmasına dözməyən Yekaterina Sultana müraciət edir və Sultan onun xahişini yerinə yetirərək, hədiyyə olaraq, tam heyətdə bir Yanıçar orkestrini Rusiyaya bəxşiş edir. Rəqiblərdən geri qalmaq istəməyən Avstriya və Prussiya kralları da tezliklə saraylarını Yanıçar orkestri ilə təmin edir.

XVIII əsrin axırlarında artıq Qərbi Avropada elə bir saray yox idi ki, orada Yanıçar orkestri olmasın. Beləliklə də, Türk musiqisi Avropa musiqisinə bir sıra alətlər – zərb alətləri – daxil edərək onu daha da zənginləşdirdi.

Yanıçarlar 1826-cı ildə Sultana xəyanət edərək üsyan qaldırırlar. Üsyan yatırıldıqdan sonra Yanıçar ordusu və onunla birlikdə musiqi dəstələri ləğv olunur. Tale elə gətirir ki, əsrin axırlarında

türklər avropalılara müraciət edərək Türk ordusu üçün hərbi musiqiçilər hazırlamağı xahiş edirlər.

Hərbi musiqi insanların savaş etdikləri dövrdən mövcuddur. Lakin, Qərbdə bu musiqi mütəxəssislərin rəyinə görə, XVII əsrin ortalarından formalaşmağa başlayır. O dövrdə tambur və şeypur hərbi musiqidə əsas alətlər idi. Fransada əvvəlcə XIV Lüdoviq, sonra isə XV Lüdoviq orduda musiqi qrupları yaratmağa başladılar.

Onlar musiqi vasitəsi ilə hərbi mənə verən işarələri hazırlayıb, sistemləşdirib hər bir hərbi hissədə alətlərin və musiqiçilərin sayını müəyyənləşdirdilər. Məsələn, 1764-cü ildə Fransız Qvardiyasının orkestrində bu alətlər olmuşdur: altı klarnet, bir fleyta, iki horn, bir truba, üç tuba, bir valtorna, bir simbal və bir böyük baraban.

XVIII əsrin ortalarında hərbi musiqi öz hüdudlarını aşaraq, cəmiyyətin gündəlik həyatına daxil olur və Avropada bu musiqidən ibarət konsertlərin sayı xeyli artır. Onu da qeyd edək ki, bu musiqidə Türk hərbi musiqisinin təsiri aydın hiss olunur.

Bütün digər sahələrdə olduğu kimi, inqilablar və imperiya dövrü hərbi musiqinin də inkişafına bir təkan verir. Bir tərəfdən inqilablar hərbi musiqi təhsili sistemi yaradır, digər tərəfdən dövrün bəstəkarları hərbi musiqi bəstələyirlər. Lakin, İmperiya dövrünü və İmperatoru tərənnüm etmək üçün görülən tədbirlər indiyədək olanları kölgədə qoyur: hər bir alayda musiqiçilərin sayı iyirmi dörd nəfərə, İmperatorun Qvardiyasında isə əlli nəfərə çatdırılır. 1846-cı ildə Fransada təşkil olunan Birinci Hərbi Musiqi festivalında qırx orkestr, iki min musiqiçi iştirak edir. Bu çiçəklənmə dövrü XIX əsrdən Birinci Dünya Müharibəsinə qədər davam edir.

Birinci Dünya Müharibəsindən sonra hərbi orkestrin tənəzzül dövrü başlayır. Maliyyə çatışmazlığı üzündən orduda musiqiçilərin sayı azaldılır.

Lakin XX əsrin 30-cu illərində idmanın inkişafı nəfəsli alətlər orkestrlərinin fəaliyyət dairəsini genişləndirdi. Dövlətin keçirdiyi təntənəli tədbirlərin, mülki bayramların müşayiət olunması və bu kimi tədbirlər nəfəsli alətlər orkestrinin tənəzzülünün qarşısını aldı.

Hal-hazırda hərbi musiqi əvvəlki hərbi musiqi deyil. İkinci Dünya Müharibəsindən sonra ordu musiqiçilərinin təchizatı və təminatı yaxşılaşsa da, hətta 1980-ci ildə Hərbi Musiqi Konservatoriyası yaradılsa da, bu sahədə irəliləyiş hiss olunmur, repertuarı təzələnmir. Qərībā də olsa hərbi musiqiçilər ən çox zəngin arxivləri, keçmiş şöhrətləri ilə fəxr edirlər.

XX əsrdə bir sıra məşhur bəstəkarlar, o cümlədən, Pol Duka, İqor Stravinski, Luçano Berio hərbi musiqiyə kəskin meyl göstərirlər. Onların bəstələdikləri bir sıra əsərlər simfonik musiqini təqlid etsə də, özünün yüksək keyfiyyətləri ilə fərqlənir.

Makedoniyanın nəfəs alətləri orkestri öz orijinallığı ilə Balkanlardakı digər orkestrlərdən fərqlənir. Bu orkestrin mənşəyi heç şübhəsiz ki, Türk imperiyası və türklərlə bağlıdır. Makedoniya orkestrlərinin əsasını qaraçılar təşkil edir, bu cəhətdən də onların repertuarı ilk növbədə qaraçı, türk melodiyaları ilə zəngindir. Lakin bu repertuar onunla da məşhurdur ki, burada, yeni Balkanlarda yaşayan digər xalqların da musiqisini əhatə edir: bir sözlə, burada xordan tutmuş yallıya qədər bütün janrlara rast gəlmək olar. Buraya, bu xalqa və hər bir musiqiçiyə məxsus fərdi orijinallığı əlavə etsək, Makedoniya musiqiçilərinin öz ifaları ilə dinləyicinin ruhunu necə oxşadıqlarını təsəvvür etmək çətin olmaz.

Cənubu Amerika qitəsində ilk nəfəs alətləri orkestri 1825-ci ildə Boliviya təşkil olunur. Məqalənin əvvəlində qeyd etdiyimiz kimi bu ehtiyac müharibədən irəli gəlirdi. Boliviyanın müstəqilliyi uğrunda mübarizəyə başçılıq edən Simon Bolivar hərbi musiqinin əsgərlərdə ruh yüksəkliyi oyatdığını nəzərə alaraq, belə bir orkestrin yaradılmasına göstəriş verir. İlk dövrlərdə yalnız fransız və alman marşlarını ifa edən orkestr, XIX əsrin axırlarında artıq öz repertuarına milli musiqi elementlərini də daxil edir. Digər ölkələrdə olduğu kimi, əmin-amanlıq yaranandan sonra, Boliviya da nəfəs alətləri orkestrində tənəzzül əmələ gəlir, musiqiçilər əvvəlcə milli və dini bayramları, sonra isə idman tədbirlərini müşayiət etməyə başlayırlar.

Asiya qitəsində nəfəs alətləri orkestri ən çox

Hindistanda yayılmışdır. XVIII əsrin əvvəllərində Britaniya müstəmləkəçiləri tərəfindən ölkədə yaradılan orkestrlər ancaq ingilislərə və yerli varlılara xidmət edirdilər.

1947-ci ildə Hindistan müstəqillik qazanır, müstəmləkəçilər ölkəni tərk edir, varlıların əksəriyyəti öz imtiyazlarını itirirlər və bu dövrdən başlayaraq orkestrlər toy məclislərinə üz tuturlar. Toyların ancaq qışda olması, qışın çox az sürməsi ilə əlaqədar olaraq musiqiçilər kiçik müəssisələrdə birləşir və vasitəçilərin köməyi ilə sifarişləri bölüşdürürlər.

Orkestrdə musiqiçilər çoxsaylı olur – 20 – 50 nəfər. Onlar geyimlərinə, bəzəklərə xüsusilə fikir verirlər, çalışırlar ki, geyimləri çox parlaq, rəncarəng olsun.

Nepalda nəfəs alətləri orkestri XIX əsrin sonunda yaradılıb və 1950-ci ilədək yalnız hökumətə xidmət edib. Bununla yanaşı ölkədə az da olsa müstəqil musiqiçilər yetişməyə başlamışdır. Nepallılar öz musiqi mədəniyyətinin qorunub saxlanması üçün Kale Nepali adlı klarnetçalana borcludurlar. O, Birinci Dünya Müharibəsi illərində Avropadakı döyüş meydanlarında hərbi musiqiçi olub, müharibədən sonra bir sıra orkestrlərin tərkibində konsertlərdə iştirak edirdi. Vətənə qayıdıqdan sonra Kale Nepali Nepal kralına xidmət edib, 1951-ci ildə mülki şəxslərə orkestrdə çalmağı qadağan edən qanunun ləğv olunmasına nail olub. Məhz bu dövrdən etibarən ölkədə peşəkar musiqi sənəti xalq musiqisi ilə birlikdə uğurla inkişaf etməyə başladı.

İndoneziyada nəfəs alətləri musiqisinin yayılması ölkənin portuqaliyalılar tərəfindən işğalı ilə bağlıdır. Müstəmləkə dövrü cəmi bir əsr davam etsə də, müstəmləkəçilərin mədəniyyətinin, musiqisinin, dilinin ömrü çox uzun olub. Lakin, qərībā də olsa bu ölkənin musiqi həyatına 1619-cu ildən sonra onlara sahib olan hollandiyalıların təsiri daha böyük olub.

XIX əsrin əvvəllərində müstəmləkəçilərdə və yerli varlılarda, yerli musiqiçilərdən ibarət orkestrdən əlavə, digər ölkələrdən gətirilmiş orkestrlər saxlamaq dəbi yaranır. Hər sadə məmurun və hər yerli varlığının ən azı bir orkestri olur. Daha böyük imkanları olanlar isə bir neçə orkestr saxlayır.

Musiqiçilər bir yerdə yaşadığından heç şübhəsiz ki, bir müddət keçəndən sonra, həmkarlarının uğurlu melodiyalarını özlərininkinə qatır, get-gedə daha çox improvizasiyaya meyl edirlər. Hətta bir neçə ölkə musiqiçilərindən ibarət köçəri qruplar meydana gəlir. Onlar ən uzaq yaşayış məntəqələrinə üz tutur, toy məclislərini müşayiət edirlər. Belə köçəri orkestrlər artıq yox olmaq üzrədir. Lakin müasir İndoneziya musiqisində bir neçə ölkənin və xalqın musiqisinin təsirini indi də görmək çətin deyil.

НА ЗАРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ТРАКТАТ ЯНА СВЕЛИНКА О КОМПОЗИЦИИ

Екатерина ПОПОВА (Россия, Москва)

В последние несколько десятилетий как в нашей стране, так и за рубежом заметно усилился интерес к старинной музыке. И чем более интенсивно идет этот процесс, тем далее вглубь веков простираются интересы музыкантов-исполнителей и исследователей-музыковедов. И если еще совсем недавно явное предпочтение в концертных программах отдавалось музыке эпохи романтизма и позднего классицизма (времен Гайдна-Моцарта), за исключением разве что И. С. Баха¹, что было особенно заметно в области инструментальной музыки, то в настоящее время можно услышать произведения мастеров эпох все более отдаленных — от редко исполняемых шедевров “высокого” барокко вплоть до раннего средневековья.

Трудность восприятия старинной западноевропейской музыки, буквально наводнившей наши лучшие концертные площадки, заключается не только в ее отдаленности по времени и потому непривычном и специфическом для нас звучании. Отечественному слушателю, выросшему и воспитанному в совершенно другом звуковом мире и музыкальной традиции, может показаться чуждым и непонятным то, что является абсолютно естест-

венным и органичным для слушателя западного, впитавшего этот язык и культуру с самого рождения².

Но и это лишь одна из проблем, которые могут возникнуть при погружении в мир старинной музыки. Слушание произведений прежних эпох для их полноценного восприятия часто требует не только душевной отзывчивости слушателя, но и особых, специальных знаний и навыков.

Что же это за знания и действительно ли они так необходимы? Чтобы прояснить этот вопрос, вспомним о том, что в прежние времена в музыкальном искусстве большое значение придавалось не только чисто музыкальным закономерностям, а точнее — они осознавались как следствие и одно из частных проявлений законов более общих и всеобъемлющих, то есть законов божественных.

Согласно представлениям о божественном порядке, или гармонии, мир был сотворен по строгим правилам, позволяющим существовать вселенной в равновесии во всей бесконечности и многообразии ее проявлений, пусть даже иногда полярных. Поэтому и в законах “семи свободных искусств”³, в число которых входила музыка, также не должно было быть места хаосу. Вся композиция, равно как и законы ее воспроизведения, то есть исполнения, при всей свободе творческого духа и высоте полета художественной мысли были подчинены строжайшим математическим законам⁴.

Именно поэтому драгоценнейшим источником, истинным “ключом” не только к чувственному восприятию, но и осознанию старинной музыки во всей ее полноте может стать изучение ее теории, ибо это — один из путей познания ее самых глубинных закономерностей.

В этой связи мне хотелось бы привлечь внимание музыкантов и любителей к одному крайне интересному, но пока еще малоизученному в отечественной науке источнику — трактату величайшего нидерландского композитора Яна Питерсзона Свелинка (1562–1621) “Правила композиции”⁵.

Однако прежде, чем ответить на вопрос, чем же среди многочисленных трудов современников выделяется трактат Свелинка, обратимся к личности самого автора. В данном случае это прольет свет на многие особенности этого весьма занимательного и, по тем временам, необычного учения о композиции.

Всю свою сознательную жизнь Ян Свелинк провел в “славном городе Амстердаме”⁶, который в те времена постепенно становился одним из самых



Ян Питерсзон Свелинк

оживленных и важных "перекрестков" европейской культуры. В возрасте пятнадцати или восемнадцати лет он унаследовал должность рано умершего отца — пост органиста в одном из знаменитых храмов Амстердама, Старой церкви, где и прослужил до самой смерти. И очень скоро он стал подлинной гордостью этого города.

Современники называли его "Орфеем Амстердама", ибо благодаря своим выдающимся талантам он быстро приобрел колоссальную известность, причем не только в своей родной стране, но и по всей Европе. Люди специально приезжали из дальних земель, чтобы послушать его удивительные органнне импровизации, и гордились тем, что им удалось присутствовать при рождении новой великой музыки, каждый день создаваемой этим гениальным человеком. Всех, кто имел счастье быть представленным Свелинку, покоряли его приятные и изысканные манеры и "высокая простота" в обращении, ибо, несмотря на его исключительные и разносторонние дарования и потому привилегированное положение в тогдашнем амстердамском высшем обществе⁷, он всегда был приветлив и любезен. "Мастер Ян" прославился не только как Ян Питерзон Свелинк гениальный органист-виртуоз, потрясавший сердца слушателей пламенным величием своих импровизаций. Он был одним из самых крупных и заслуженно признанных вокальных композиторов своего времени. Свелинк оставил огромное наследие в области духовной и светской многоголосной музыки, в отличие от клавирных и органннх сочинений, большая часть из которых считается безвозвратно утерянной.

Однако мы не сказали еще об одном из его талантов, сверкавшем не менее ярко и имевшем, быть может, самое большое значение для музыкальной истории: его педагогическом даре. Даже перечисление имен его учеников заставляет признать выдающиеся достижения Свелинка в области преподавания. Это — его любимые воспитанники гамбургский органист Генрих Шайдеман (около 1596–1663), великий Самуэль Шайдт (1587–1654) родом из Галле, талантливые музыканты из Гамбурга братья Якоб Преториус-младший (1586–1651) и Иоганн Преториус (1596–1660), а также Мельхиор Шильдт из Ганновера, Пауль Зиферт из Данцига, органист Петер Хассе, и многие другие. Кроме того, с Гамбургом была связана деятельность двух выдающихся учеников Шайдемана, которым суждено было сыграть важную роль в судьбе свелинковского трактата — Яна Адама Рейнкена, унаследовавшего пост Шайдемана в Катаринен-кирхе, и Матиаса Векмана, органиста знаменитой гамбургской Якоби-кирхи.

Один из первых биографов Свелинка Иоганн Маттезон в своей книге "Основание триумфальных врат" (1740) даже наградил Свелинка эпитетом "гамбургский творец органистов": и в самом деле, все без исключения важнейшие органнне должности в Гамбурге впоследствии занимали только его ученики. Таким образом, "мастер Ян" стал создателем и основателем одного из самых оригинальных

и значительных направлений музыкального мира барокко — северонемецкой органной школы⁸. Она стала не просто локальным явлением, но непосредственно затронула всю северную Европу от голландского побережья Северного моря до Любека и польского побережья Балтики⁹, не говоря уже о Скандинавии.

Примечательно, что каждый из воспитанников Свелинка по окончании обучения выходил не только высокопрофессиональным мастером своего дела, но и музыкантом, обладавшим яркой индивидуальностью. Более того, многие ученики, подобно своему учителю, не ограничивались какой-либо одной областью музыкальной деятельности. И, может быть, благодаря этой универсальности талантов школа Свелинка обрела то значение, которому обязан в XVII веке подъем органного искусства в северной Европе на небывалую ранее высоту. На протяжении более чем ста лет она была не только одним из ведущих направлений собственно органной музыки, но и во многом предопределила развитие искусства и музыкально-теоретической мысли эпохи в целом.

Невольно возникает вопрос: каковы были музыкальные предпосылки к тому, что именно в Нидерландах возникла столь значительная фигура, как Ян Свелинк, который столь сильно повлиял на судьбы музыки не только в своей родной стране, но и во всей Европе на многие десятилетия вперед?

Исходя из тех скудных сведений о жизни Яна Свелинка, которыми располагает современный ученый, мы можем сделать вывод, что он вряд ли мог получить систематическое музыкальное образование. Вероятно, единственное, что могло питать его — это та музыка, которую он слышал каждый день: звучащие в повседневном быту бесчисленные клавирные и лютневые обработки и интаволатуры популярных мелодий — народных песен, известных многоголосных авторских композиций (здесь в первую очередь следует назвать итальянских полифонистов), всемирно знаменитых вариаций английских авторов на напевы популярных песен и танцев (вроде "Жалобной паваны" Джона Дауланда) и, конечно же, творения мастеров великой нидерландской полифонической школы.

О роли такого явления, как творчество великих нидерландских полифонистов, следует сказать особо. История этой школы, зародившейся в эпоху "Бургундских Нидерландов" при дворе в Дижоне, к моменту выхода из печати первых вокальных опусов Свелинка насчитывала уже почти полтора столетия. Полифоническое мастерство авторов, составивших ее славу, было столь высоким и изощренным, что вплоть до наших дней осталось эталоном в этой области письма. Для понимания истоков стиля нидерландской полифонической школы вспомним о том, что большинство ее представителей были воспитанниками так называемых "метриз" — первых в Европе профессиональных учебных заведений, где готовили музыкантов (обычно широкого профиля); однако, не в пример сегодняшней системе музыкального



образования, их посвящали и в тайны иных наук — например, таких, как астрономия, математика, риторика, философия, и т. п. Благодаря столь широкому подходу к самой музыке их творениям, вероятно, и было суждено обрести то историческое и художественное значение, которое они сохраняют до сих пор.

В связи с этим также отметим необычайно высокую и широко распространенную в Голландии культуру многоголосного пения а саррелла, что неоднократно отмечали иностранцы, в те времена посещавшие страну.

Начиная приблизительно с середины XVI века, очень оживились музыкальные контакты Нидерландов с другими государствами: например, с Италией, где на протяжении столетий работали многие знаменитые голландские мастера, и особенно — с Англией, так как многие выдающиеся британские музыканты из-за политической обстановки были вынуждены эмигрировать. И, конечно же, нельзя забывать о том, что в те времена Нидерланды были точкой пересечения всех мировых торговых путей, что приносило в культуру страны самые разнообразные, порой неожиданные влияния.

Итак, Нидерланды были страной, обладающей богатейшими музыкальными традициями и огромным музыкальным наследством и потенциалом, которые каждый день пополнялись неизвестными талантливыми музыкантами (особенно в области бытовой музыки), часто даже не считавшими необходимым поставить свое имя рядом с прекрасным законченным сочинением. Поэтому Яну Свелинку при его огромном даровании, вероятно, не составило непосильного труда освоить все это музыкальное величие и представить его в новом роскошном обличье, соответствующем уровню его таланта и новейшим запросам его противоречивой эпохи.

Время, когда жил и творил этот "последний великий нидерландец", было полно бурных потрясений в веками устоявшейся практике музыкальной композиции. В первую очередь они отразились в осознании музыкального искусства как самостоятельной, автономной области духовной деятельности. Само существование музыки как таковой более не требовало философского, математического, теологического или какого-либо иного обоснования. В сравнении со средневековыми представлениями, на протяжении едва ли не тысячелетия господствовавшими в сознании людей, это стало колоссальным завоеванием. Поэтому нам кажется вполне справедливым провозгласить начало XVII века эпохой "Нового времени", ибо изменения, происходившие в тот период, были столь глобальны, что их по праву можно было бы назвать "новым рождением" музыки.

В тот период, когда был записан трактат Свелинка (рубеж XVI—XVII веков и позднее), еще не существовало развернутой теоретической разработки только что возникших явлений — оперы и "второй практики" Монтеверди в области вокальных жанров и профессиональной инструментальной музыки, впервые ставшей самостоятельным родом искусства. Радикальные изменения, произошедшие в живом композиторском и исполнительском творчестве на исходе XVI столетия, поначалу существовали лишь на практике, а если и были описаны в теории, то скорее в русле старинной традиции их философского и эстетического обоснования, без "излишних" подробностей, касающихся собственно техники композиции.

Трактат Свелинка занимает в этом контексте совершенно особое положение, ибо это один из первых в истории музыки трудов, посвященных исключительно искусству композиции применительно к конкретной звуковой материи, без каких бы то ни было "посторонних" рассуждений, непосредственно не касающихся предмета.

Это вызвано несколькими причинами. Во-первых, самим обстоятельством, что современная наука располагает этим любопытнейшим документом, и знания, переданные в нем, не сгинули в глубине веков, мы обязаны только педагогическому таланту великого "создателя органистов". Мы имеем дело с редчайшим случаем, когда ни один из списков труда не был сделан самим автором: практически все известные на сегодняшний день экземпляры были записаны его непосредственными учениками или их последователями — "учениками учеников" Яна Свелинка. Поэтому в целом труд представляет собой детальную запись свелинковской методики обучения. Во-вторых, в трактат неоднократно вносились всевозможные изменения и добавления, которые не всегда могли совпадать с представлениями самого Свелинка.

Для того, чтобы понять истоки особого своеоб-

разия этого труда, более подробно остановимся на вопросе его авторства.

В 1871 году немецкий ученый Роберт Айтнер впервые сообщил о двух важных теоретических манускриптах, которые обнаружили в Гамбургской городской библиотеке (см. примечание 5). Кроме прочего, они содержали трактаты "Composition Regeln" ("Правила композиции"), которые были приписаны Яну Свелинку. Эти рукописи были частью наследства знаменитого органиста Иоганна Адама Рейнкена (1643—1722)¹⁰.

Первая попытка публикации этих манускриптов в качестве X тома Собрания сочинений Я. П. Свелинка под редакцией Х. Германа была предпринята в 1901 году (см. примечание 5). До сих пор окончательно не ясно, почему эта задача была вверена Герману, а не Айтнеру. Как обнаружилось позднее, "благодаря" Герману в дальнейшее изучение "Правил композиции" была привнесена значительная путаница, поскольку он допустил огромное количество ошибок и неточностей.

Айтнер и Герман были сторонниками компиляции обоих источников. Единственным ученым, категорически возражавшим против этого, был крупнейший исследователь старинной музыки и первопроходец в исследовании творчества Свелинка и его школы Макс Зайферт. Его первая работа, положившая начало возрождению практически забытой музыки Яна Свелинка, была опубликована в 1891 году (см. примечание 5). Уже тогда немецкий исследователь справедливо полагал, что каждая из рукописей является совершенно самостоятельным сочинением. К сожалению, окончательно доказать это удалось лишь в конце XX столетия. Хотя Зайферт и был главным редактором первого издания собрания сочинений Свелинка, его советы были проигнорированы.

После второй мировой войны два гамбургских манускрипта, которые стали основными источниками для издания Германа, исчезли и долгое время считались уничтоженными¹¹. Таким образом, из трех рукописей, к которым он обращался при публикации, уцелела лишь одна, которую Герман считал второстепенной¹².

Первый проблеск надежды, что гамбургские источники уцелели, пробудился в 1983 году, когда были обнародованы сведения о судьбе музыкальной коллекции, составлявшей Гамбургскую городскую библиотеку. Рукописи Свелинка были найдены в России; однако для того, чтобы оба манускрипта вернулись в Гамбург, понадобились годы. В 1995 году из Ленинграда в Германию прибыл первый трактат, а в 1996 из Тбилиси — второй. Рукописи до сих пор находятся в хорошем состоянии и к концу 2002 года должны быть представлены в качестве заключительного VIII тома Полного собрания сочинений Яна Свелинка в новом критическом издании, под редакцией специалиста в области северо-немецкой музыкальной теории XVII века У. Грапентина.

Однако вернемся к вопросу о происхождении свелинковского трактата¹³. Установление авторства

(точнее — "соавторства") большинства из известных источников труда Свелинка оказалось сравнительно простой задачей. Наибольшее количество загадок вплоть до последнего времени задавал МА, первая и вторая части которого были созданы неизвестным переписчиком, а третья, представляющая собой выписки из первого раздела, была сделана И.А. Рейнкеном — владельцем рукописи. МВ также был полностью записан Рейнкеном, а МС — в 1657 году неким Бурхардом Грамманом. Четвертый манускрипт был идентифицирован, как содержащий свелинковский трактат, лишь во второй половине XX столетия. Это — рукопись, находящаяся в Вене и до сих пор являющаяся одним из основных источников клавирной музыки Яна Свелинка. "Правила композиции" даны здесь как приложение к основной части собрания и представлены не целиком. К сожалению, выяснить, кто был создателем этого манускрипта, до сих пор не удалось.

Из всех установленных переписчиков свелинковского труда до последнего времени ничего не было известно только об одном из них — Бурхарде (или Бурхардусе) Граммане. Новейшие исследования показали, что он был органистом, подтвердив, таким образом, более ранние версии¹⁴. Согласно документам, 27 августа 1665 года он был назначен первым органистом городской церкви в Глюкштадте (северная Германия), где играл на новом органе, только что законченном знаменитым органостроителем Берендтом Хуссом¹⁵ — учителем ведущего мастера северной Европы второй половины XVII века Арпа Шнитгера¹⁶. В 1668 году Грамман переходит на должность органиста церкви Св. Николая в легендарный "город органов" — Штаде, где с 1675 года в той же должности в церкви Свв. Космы и Дамиана работал его знаменитый коллега Винсент Любек¹⁷.

Наибольшую трудность для идентификации автора представляет собой второй раздел МА. В 1891 году Герман высказал гипотезу, что эта часть МА могла быть написана учителем Рейнкена Генрихом Шайдеманом. Позднее ученый сделал вывод, что некоторые замечания в "Правилах композиции" были записаны Матиасом Векманом (около 1616—1674) — знаменитым органистом Якоби-кирхи в Гамбурге¹⁸. На этом основании Герман приписал авторство второй половины МА одному из учителей Векмана, органисту гамбургской церкви Св. Петра и ученику Свелинка Якобу Преториусу. Отныне МА стал считаться основным источником, а МВ и МС — лишь копиями, сделанными с него.

После возвращения гамбургских рукописей из небытия выяснилось, что МА и МС содержат одинаковые примечания, написанные одной и той же рукой. В результате многолетних исследований учеными сразу нескольких стран был сделан вывод, что вторая часть МА была создана гораздо позднее, чем первая — приблизительно в 90-х годах XVII века. Она приписывается кругу учеников немецкого теоретика и вокального композитора Иоганна Тейле (1646—1724)¹⁹. Содержание этой части трактата не имеет ничего общего со Свелинком и его школой,

Die Simpel Specien, die man zum Componiren braucht, sind solche Consonantes als dissonantes und perfecte und imperf. secte, sind also nachfolgender.

disson: imperf. Imperf: disson.

unifon: $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

Die doppelten Specien sind auch die nachfolgender.

$\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

$\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

Die Octaven sind siebenereley, und man erkennet sie durch unterschiedene stufe der Semitonien.

1. $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

2. $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

3. $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

5. $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

7. $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{e}{e}$ $\frac{f}{f}$ $\frac{g}{g}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{c}{c}$

Die 7 Octaven, c e | d f | e c | f a | g b | a c | b d |

Первая страница фрагмента I части "Правил композиции"
Свелинка из MD

охватывать временной промежуток почти в полтора столетия — начиная с труда Царлино (1558) и заканчивая временем жизни И. А. Рейнкена — вероятнее всего, последнего из переписчиков свелинковского труда²⁰.

Из этого можно заключить, что трактат охватывает музыкальную практику позднего Ренессанса, раннего и высокого барокко. Таким образом, трактат Свелинка содержит теоретические воззрения ведущих музыкантов не только времен Царлино, но и гораздо более поздних эпох. Поэтому "Правила композиции" стали своего рода "энциклопедией" практической музыкальной науки этого богатого перемены периода.

Однако нас более всего интересует момент перехода от ренессансных представлений к прогрессивным идеям "Нового времени", ибо более поздние теории композиции достаточно полно представлены в других трактатах XVII столетия. Поэтому обратимся к тем разделам труда, которые вероятнее всего принадлежат самому Свелинку.

Некоторый свет на цели и задачи этого трактата проливает предисловие И. А. Рейнкена, сделанное им к первой части МВ: "Эти [...] трактаты о музыке необходимы тем, кто желает обрести хорошее начало в искусстве композиции, в том случае, если они хотят продвигаться в этом вперед. Они

легко могут увидеть, что им еще заполнить, [и] какие пробелы у них могут иметься из тех, что попадают под руку, а особенно: загадочная тайна, или способ, который был назван наукой композиции — так же, как и эта книга. В следующем трактате добрая часть [...] осведомляет об этом немного иначе. Перед глазами предстает некто, кто знает, как правильно употребить старание и ключи ко всем [...] главам. Кто имел их [то есть ключи — Е. П.], тот способен с усилием сделать многое, [...] а кто без остатка искрошил и разорвал все время своей жизни, тот неминуемо встретит пустоту".

Несмотря на то, что Рейнкен рассуждает с позиций, уже в полной мере отражающих мир и эстетику эпохи барокко, а не Ренессанса, им уловлена самая суть свелинковской методики обучения. Это — в первую очередь ярко выраженная направленность на практикующего музыканта. И

и потому разделы, не принадлежащие старой теории, будут исключены из нового издания "Правил композиции".

Помимо знаний в области музыкальной теории XVII века, в вопросе идентификации свелинковского трактата весьма существенно помогает знание его содержания. Практически сразу после обнаружения списков труда музыкальной наукой было установлено, что основная часть свелинковского трактата является переводом с итальянского на немецкий язык III части выдающейся работы итальянского теоретика Джозеффо Царлино (1517—1590) "Установления гармонии" ("Le istituzioni harmoniche", 1558, вторая редакция с существенными изменениями — 1573). Согласно многовековой традиции, практический раздел труда Царлино был посвящен искусству многоголосного вокального письма строгого стиля. Таким образом, предположительно теория музыкальной композиции, излагаемая в трактате, могла

если в эпоху барокко это было уже нормой, то во времена Свелинка подобное расценивалось едва ли не как кощунство, ибо посягало на "святая святых" музыки — необходимость ее научно-"созерцательной" подосновы. Ведь само понятие композиции как музыкальной науки, основанной на сугубо музыкальных закономерностях, появилось лишь в начале XVII столетия. И далеко не последняя роль в этом поистине "революционном" перевороте музыкального мышления принадлежит Яну Свелинку.

Эту направленность трактата подтверждает и выбор для перевода на немецкий язык именно III части царлиновских "Установлений ...". И если остальные разделы капитального труда "великого итальянца" посвящены общеподлинным проблемам обоснования музыки как части мироздания, то третий раздел содержит как раз практическую часть.

По сравнению с Царлино Свелинк дает очень лаконичные формулировки правил, но зато снабжает их исключительным богатством музыкальных примеров. И в этом состоит особая ценность трактата, поскольку часто именно в нотных образцах представления переходной эпохи раскрываются полнее, чем в словесных объяснениях. Несмотря на то, что многие примеры Свелинк заимствует у Царлино, большинство наиболее художественно интересных образцов являются оригинальными добавлениями автора. Свелинковские правила более систематичны и подробны, поскольку автор дает к большинству из них не только двухголосные (как у Царлино), но еще и многоголосные примеры. Благодаря этому картина расхождений между двух- и многоголосным контрапунктом представлена у Свелинка гораздо полнее. Распространение правил двухголосного контрапункта на четырехголосный склад было в то время абсолютно новым явлением в музыкальной теории и, можно сказать, стало одним из подлинных открытий Свелинка. Обилие многоголосных образцов наглядно демонстрирует новое слышание и понимание гармонии, чего мы не обнаружим ни у Царлино, ни у позднейших итальянских теоретиков²¹.

В области ладовой системы Свелинк еще не приходит к будущей концепции мажоро-минора и опирается на церковные лады, которые он весьма обстоятельно объясняет по новой редакции (1573 года) "Установлений гармонии" Царлино: это — двенадцать ладов, отсчет которых начинается от ноты "до". Однако то обстоятельство, что Свелинк дает 4-голосные примеры для каждого лада, несомненно указывает на иное, более развитое, чем у Царлино, чувство и понимание гармонии. В отличие от царлиновских примеров, свелинковские свидетельствуют не о предварительной теоретической работе, а о его опыте как практикующего музыканта и композитора.

Из всего необозримого богатства музыкальной теории, представленной в трактате Свелинка, мы подробно остановимся лишь на одном, но очень показательном аспекте — теории каденций. Это один из разделов труда, который, по всей видимости, принадлежит самому Свелинку. Кроме того, здесь с особой наглядностью продемонстрированы изме-

нения в музыкальном мышлении переходной эпохи.

Каденции — одна из наиболее многосторонних проблем трактата. Для их обозначения автор применяет два термина: каденции и клаузулы²². "Клаузула" пришла в теорию музыки из древнегреческой теории поэзии, где она обозначала заключительную строку текста. В музыке античности она имела сходный смысл. У Свелинка клаузула как правило употребляется как парное понятие — в сочетании с пассажем (passagio)²³.

Происхождение этой пары понятий объясняется тем, что в достаточно статичной гармонической системе XV—XVI вв. определяющим принципом формообразования было линейно-контрапунктическое развёртывание лада и последующее кадансирование в нём, которое как правило отличалось от процесса развёртывания (Ю. Н. Холопов применительно к музыке XV—XVI веков для различения способов показа лада в разные моменты развития в зависимости от местоположения в форме предлагает термины иниций, посредие и каданс — см.: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ, Ч. 1, М., 1996, С. 15). Благодаря этому достигалась смена состояний, насколько она была возможна в пределах модальной звуковой системы. Под пассажем в первую очередь понималось посредие либо иниций, в то время как под клаузулой соответственно — каданс. Поэтому клаузула у Свелинка — достаточно широкое понятие, свидетельствующее не только о ее местоположении в форме, но и наделенное определенным типом выразительности.

Итак, клаузула выступает у автора в первую очередь как формообразующий фактор. Например, в п. 45 он пишет: "Не следует также часто использовать друг за другом пассажи или клаузулы", имея в виду, что для хорошей композиции нужно их чередование. Отметим, что знаменитый предшественник Свелинка, нидерландский теоретик XV века Тинкторис²⁴ понимал под клаузулой заключительный оборот построения, в конце которого стоит совершенный консонанс.

В противоположность клаузуле, понятие каденции имеет более специальный смысл. Этот термин возник позднее (сформулирован итальянскими теоретиками в XVI веке). Несмотря на то, что Свелинк его не разъясняет, каденции, в отличие от клаузул, выстроены в достаточно строгую систему. Как правило, термин "каденция" употребляется Свелинком в тех случаях, когда речь идет о тех или иных типах заключения в связи с конкретными чисто музыкальными факторами — такими, как интервал, ритм, аккорд и т. д.

Хотя в теории XVI века понятия клаузулы и каденции как правило были идентичными, у Свелинка они различаются. Единственное исключение из этого правила — иногда встречающаяся в трактате трактовка каденции как одноголосной клаузулы (то есть в её старинном значении). В ладовой системе позднего средневековья и Возрождения клаузулами назывались одноголосные мелодические построения, завершающие напев. В связи с развитием *musica ficta*²⁵ устойчивой традицией становится по-

вышение вводных тонов в заключительных оборотах — как в одноголосии, так и в многоголосии. Свелинк подкрепляет теоретические объяснения многочисленными нотными примерами, причем в многоголосии он рассматривает только верхний голос, обособляя его от остальных. Так, в п. 60 он замечает: "Этого также нужно избегать, потому что верхний голос напоминает каденцию, и [потому] может петься другая нота, как если бы при ней стоял #", имея под этим в виду, что при соответствующем направлении движения голоса певец, согласно традиции, будет петь ноту с повышающей акциденцией вне зависимости от созвучия в других голосах²⁶.

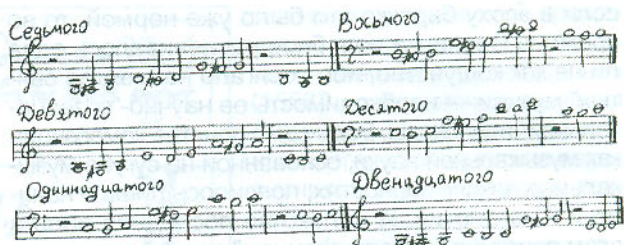
Важнейший критерий классификации каденций у Свелинка в многоголосии — их "совершенство" и "несовершенство", традиционно основанное на интервальных отношениях. Так, совершенными (perfecta) считаются только те каденции, которые завершаются на унисоне или его октавных разновидностях. Соответственно, к несовершенным относятся окончания на терции, квинте и сексте.

Второй — ритмический — параметр подразделения каденций по терминологии в точности соответствует описанию видов контрапункта (см. п. 22): каденции подразделяются на "плохие" и "фигурированные"²⁷. К "плохим" каденциям относятся обороты с типом движения голосов "нота против ноты", в то время как к фигурированным (дословно — "ломаным") — с различным ритмическим движением в каждом из голосов. Таким образом, для определения интервального состава каденций автор употребляет термины, заимствованные из других языков, а для ритмического находит адекватную замену по-немецки.

Исторически теория каденций сыграла важную роль в становлении ладовой системы. Заключительное созвучие или конечная нота лада на протяжении столетий были важнейшими признаками "тона" всего произведения. Одним из первых ученых, выдвинувших в XVI веке новую аккордовую концепцию главных устоев лада, был Царлино. Его каденции, согласно выдвинутой им теории трезвучия²⁸, подразделяются на регулярные (regularis — "правильные"), то есть на I, III и V ступенях для любого лада, и нерегулярные (irregularis — "неправильные") — на других ступенях.

Свелинк в своём труде придерживается той же самой системы. В п. 106, описывая главные каденционные ступени, он приводит образцы для всех двенадцати ладов:

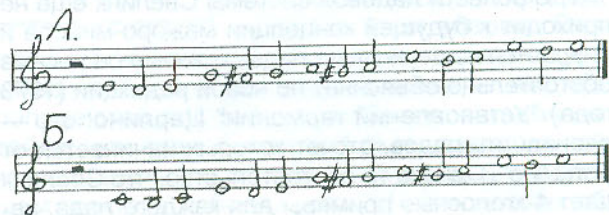
Нотный пример 1.



Из этого примера видно, что автор предусматривает главные каденции для каждого из ладов на I, III или V ступенях лада, причём каденционные ступени у основных ладов и их плагальных разновидностей совпадают²⁹.

Свелинк пишет, что "все фуги берут своё начало из квинт и кварт ладов, отсюда они исходят, [и] в них же делаются главные каденции". Однако в дальнейшем, вновь следуя устоявшейся традиции, автор неоднократно говорит о смещении опорной каденции для III и IV ладов с важнейшей V ступени — квинтового устоя — на IV либо VI ступень: "Третий и Четвёртый лад должны делать свои начала, фуги и каденции в квинте и кварте. Но всё-таки во всей музыке [мы] видим, что каденции, которые подобает делать в квинте H mi30 (подобно тому, как все лады делают свои главные каденции в своей квинте), делаются в A la mi re; также хорошо в C sol fa ut, так что многие фуги ведут своё происхождение оттуда. Причина, по которой каденции в H mi употребляются столь мало, есть та, что в этом случае они не могут идти вниз с другими голосами, подобно тому как [...] [происходит] с квинтой во всех других ладах, потому что H mi не гармонирует с F fa ut, которое обязательно должно входить туда. Многие каденции делаются также в середине квинты, [как] указанные в G sol re ut. Фуги могут вести своё начало также [и] оттуда" (см. п. 109). В данном случае это изменение вызвано невозможностью построения на V ступени указанных ладов консонирующего трезвучия:

Нотный пример 2.



Здесь вступают в действие правила контрапункта, а точнее — знаменитое правило mi contra fa, которое не допускало звучания крайних звуков диатонических тритонов на близком расстоянии. Точно такое же изменение правил каденсирования мы находим в описании VII и VIII ладов. Например, в п. 124, перед примером VIII лада, автор замечает: "Вместо каденции h mi чаще и больше употребляется эта на C sol fa ut".

Все вышеописанные изменения каденционных ступеней мы встречаем и у Царлино ("Le institutioni...", сар. 18—20). Подобные представления о каденциях были нормой для второй половины XVI

века. Но именно благодаря этим различиям в практике формируется и утверждается новая система ладов: вследствие общности каденционных ступеней, а также вводнотоновых акциденций, в музыке XVI столетия происходит идентификация дорийского лада с эолийским, а также лидийского с ионийским ладом, что уже непосредственно ведет к мажорно-минорной ладовой системе.

Крайне важное новшество в свелинковской системе каденций — рассмотрение их не только в двухголосии. Если даже у Царлино большинство его примеров двухголосны, то у Свелинка происходит утверждение многоголосных каденций. Начиная с одноголосия, он последовательно рассматривает и приводит музыкальные примеры на все возможные варианты каденций вплоть до шестиголосия³¹ (п. 103). Интересно, что в первой части своего труда, посвященной элементарной теории композиции, "пассажах" — срединному типу изложения — автор не уделяет столь пристального внимания, как заключительным построениям. Из этого следует, что каденции были более важны в логике построения музыкальной формы, нежели даже экспозиция.

Еще один существенный аспект теории каденции, впервые громко заявивший о себе именно в XVI столетии — ее выразительная сторона. В этом отношении "Правила композиции" особенно интересны, ибо Свелинк ушел в этом направлении намного дальше своих предшественников и многих современников. Например, в п. 89 он пишет: "Иногда бывают каденции [...] фигурированные, чтобы лучше приспособлять слова". Автор говорит здесь о ритмическом разнообразии в каденциях скорее всего не столько затем, чтобы "приспособить" друг к другу тексты каждого из голосов в многоголосии (здесь дается одноголосный пример), сколько с целью максимально точно передать ритм и членения словесного текста, а также его содержание (исследование звуковой символики в вокальной музыке XVI века составляет отдельную проблему). Эта традиция на протяжении XVI века очень устойчиво вошла в практику вокальной композиции. Например, Царлино в своих "Dimostrazioni harmoniche" ("Доказательствах гармонии") (1571) также пишет о взаимосвязи музыкального ритма и словесного текста, давая конкретные рекомендации по применению тех или иных длительностей в зависимости от структуры текста и его смысловых акцентов.

Особого внимания заслуживает у Свелинка вопрос применения в каденциях диссонансов. Одно его замечание на эту тему весьма примечательно: в п. 85 он пишет, что каденции, состоящие только из консонансов, неинтересны и невыразительны, ибо они "не имеют грации". По его мнению, уместный диссонанс есть неотъемлемая часть по-настоящему художественно совершенной каденции. И дело здесь отнюдь не только в изяществе. Ритмический контраст был одним из способов различения посредия и каданса в полифонической музыке. Поэтому в данном случае использование диссонанса, появляющегося как правило на синкопе, могло иметь и формообразующий

смысл — как отличия от предшествующего типа изложения.

В связи с этим отметим еще одну интересную особенность применения у Свелинка синкопированных диссонансов³². Даже когда он рассматривает их в многоголосии, то он словно "вытягивает" оттуда лишь две линии: басовую и того голоса, который образует диссонанс с басом, то есть фактически обращается с ними как с двухголосием. По мнению Апфеля (см. примечание 5), это говорит о новом, соответствующем генерал-басовому восприятию созвучия и, как следствие, новых правил контрапункта. Исследователь отмечает, что аналогичное понимание контрапункта встречается и в трудах крупных теоретиков гораздо более позднего времени — Кр. Бернхарда и И. Г. Вальтера. Таким образом, Свелинка можно считать одним из первых музыкантов, кто осмелился закрепить в теории основы нового — гомофонного — склада мышления еще в рамках полифонии строгого стиля. И это отнюдь не случайно: одно из самых значительных своих творений — "Священные песнопения" (1619) — Свелинк озаглавил как "37 пятиголосных мотетов с басса континуо для органа" (курсив мой — Е. П.). Этот факт служит еще одним подтверждением тому, что Свелинк, в отличие от Царлино, распространяет правила голосоведения в двухголосии также и на многоголосный склад, подтверждая это соответствующими многоголосными музыкальными примерами как в теоретическом трактате, так и в собственном композиторском творчестве.

Теория каденций, будучи непосредственно связанной со многими элементами целостной музыкальной системы, издавна составляла один из важнейших "узловых пунктов" науки любой эпохи. Однако в XVI веке она приобретает новое звучание. Не случайно при описании заключительных оборотов Свелинк столь подробно останавливается на каждом из видов многоголосия. Отныне изучение видов каденций становится одним из важных разделов в теории композиции.

По справедливому замечанию Ульфа Грапентина, свелинковские "Правила композиции" в принципе могли быть интересны любому музыканту той эпохи. Но из выбора музыкальных примеров становится очевидно, что трактаты создавались прежде всего с оглядкой на практикующего церковного органиста.

Что же касается значения этого труда для музыкальной истории — оно главным образом состоит в том, что Свелинк, наряду с теоретиком Сетом Кальвизием³³, стал главным "посредником" в ознакомлении музыкантов северной Европы с основными практическими положениями труда Царлино о контрапункте. Кроме того, значительно облегчало задачу и то, что труд Свелинка записан на немецком языке, в отличие от работы Кальвизия, которая написана на латыни. Поэтому можно говорить о том, что особенно сильно и глубоко влияние знаний об итальянском контрапункте в

передаче "Магистра Яна" сказалося в Германии — на родине большинства самых талантливых учеников Яна Свелинка.

Трактат Свелинка по справедливости можно считать одним из интереснейших документов "Нового времени" — эпохи заката ренессанса и зарождения барокко, ибо в нем удивительным образом соединилась старинная теория и новая практика. Это причудливое сочетание возникло в первую очередь потому, что автором труда был гениальный музыкант-практик, творивший на рубеже великих музыкальных эпох. Его по праву можно назвать завершителем традиции "старого" вокального контрапункта как главной области профессионального композиторского творчества, доминировавшей на протяжении столетий. В то же время своим клавирным творчеством Свелинк впервые поставил инструментальную музыку в один ряд с профессиональной церковной вокальной полифонией. Кроме того, трактат записывал не сам Свелинк, а его ученики и последователи, которые уже принадлежали новой музыкальной эпохе и могли вносить свои добавления, отражающие новые веяния. Однако, каковы бы ни были эти дополнения, все они оставались в русле традиции свелинковской

школы. И это представляет редкую ценность для современного исследователя, ибо позволяет документально проследить развитие школы Свелинка на протяжении более чем ста лет.

Безусловно, предложенный нами путь — лишь один из способов постижения старинной музыки и приближения к ней, который не может и не должен заменять непосредственного контакта слушателя и исполнителя с творениями мастеров прошлого. Однако трактат Свелинка особенно интересен для нас как раз тем, что в нем видна не столько буква строгой теории, сколько в первую очередь ощущение живой музыкальной практики. И в этом смысле "Правила композиции" стали "первой ласточкой", провозвестником Новой эпохи. Это — один из первых трудов *чисто практического* предназначения, без каких бы то ни было "посторонних" философско-математических рассуждений (которые, напомним, в предшествующую эпоху составляли самую суть музыки), могущих "обременить" художника нового типа — уже не "созерцателя", а "делателя" из конкретной звуковой материи. И потому этот труд — своего рода памятник эпохе, когда впервые появилась *новая наука о музыкальной композиции*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Поскольку речь в данной статье пойдет о старинной музыке, сразу оговоримся, что в наших рассуждениях мы не касаемся традиции исполнения так называемой "современной" музыки XX и XXI веков.

2. Автор работы, будучи концертирующим органистом, специализирующимся на исполнении неизвестной у нас органной музыки XVI—XVIII веков, сам не раз сталкивался с подобной проблемой не только как слушатель, но и как исполнитель. Основываясь на собственном опыте, можем сказать, что проникновение в стиль и освоение языка североевропейской органной музыки той эпохи потребовало специального обучения и консультаций у ведущих зарубежных мастеров.

3. Так называемые "семь свободных искусств" — семь основных учебных дисциплин начальной ступени обучения во времена средневековья и ренессанса. Они подразделялись на два цикла — "тривий", куда входило освоение грамматики, риторики и логики, и "квадривий", в курсе которого изучались технические науки — геометрия, арифметика, музыка и астрономия. Обратим особое внимание читателя на то, что музыка в те времена осознавалась как наука, причем наука "созерцательная", то есть математическая.

4. Известно, например, что многие представители великой франко-фламандской полифонической школы были не только музыкантами, но еще и математиками, астрономами, философами, астрологами... Поэтому принципы построения формы в их сочинениях часто основывались на сложнейших математических расчетах, так что все тонкости и хитросплетения полифонической композиции порой было просто невозможно уловить на слух, а только увидеть глазами. Оценить весь блеск и остроту игры ума автора

можно было, лишь обратившись к записанному нотному тексту произведения.

5. "Правила ..." упоминаются в некоторых отечественных работах. Назовем только те из них, где делаются попытки охвата, пусть не всегда достаточно полного, отдельных теоретических вопросов труда: *Иванов-Борецкий М. В.* О ладовой основе полифонической музыки // "Пролетарский музыкант", 1929, № 5, С. 13—19; *Баранова Т. Б.* Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI—XVII веков: Дис... канд. иск., МГК, 1980. В мировой науке трактат Свелинка подвергся более обстоятельному изучению (особенно преуспели в разработке его теоретических проблем немецкие ученые), как, например, в следующих трудах: *Eitner R.* Ueber die acht, respektive zwölf Tonarten und ueber den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhundert nach J. P. Sweelinck // MfM III, 1871, S. 133—151; *Seiffert M.* J. P. Sweelinck u. seine direkten deutschen Schueler // Siebenter Jahrgangsschrift fuer Musikwissenschaft, 2. Vierteljahrgang, April, Lpz, 1891; *Seiffert M.* Vorwort zum 1. Bd. // J. P. Sweelinck, Saemtliche Werke, Bd. 1, Lpz, 1894; *Gehrmann H.* Einleitung zu den *Composition Regeln* // Sweelinck, Saemtliche Werke, Bd. 10, Lpz, 1901; *Robbins R. H.* Beitrage zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schuetz, Bln, 1938; *Apfel E.* Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach // AfMw XXI, 1964, S. 60—76; *Apfel E.* Geschichte der Kompositionslehre, Teil III, Wilhelmshaven, 1981, S. 462—465, 470—473; *Walker P.* From renaissance "fuga" to baroque fugue: the role of the "Sweelinck theory manuscripts" // Schuetz-Jahrbuch 7/8, 1985—1986; *Braun W.* Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts II: von Calvisius bis Mattheson // Geschichte

der Musiktheorie 8/II, Darmstadt, 1994. В наши дни зарубежные ученые уделяют внимание главным образом изучению и сравнению различных рукописей трактата, что можно увидеть, например, в одной из немногочисленных новейших работ, посвященных труду Свелинка: *Grapenthin U. The transmission of Sweelinck's Composition Regeln// Sweelinck studies: proceedings of the international Sweelinck symposium Utrecht 1999*, STIMU, ed. by P. Dirksen, Utrecht, 2002, P. 171—198. Однако полного монографического исследования, посвященного изучению теории в трактате Свелинка, до настоящего времени не существует ни в России, ни за рубежом.

6. Ян Свелинк родился в городе Девентере в семье известного органиста и органостроителя Питера Свибертсзона, однако в раннем возрасте вместе с семьей переехал в Амстердам, который он с тех пор почти никогда не покидал, крайне редко выезжая за пределы города.

7. В Нидерландах в силу особых исторических и географических обстоятельств понятие "высшего общества" несколько отличалось от принятого в других европейских странах. К моменту появления на музыкальном небосклоне восходящей звезды Яна Свелинка Нидерланды были одной из самых могущественных и процветающих стран Европы, но экономический и культурный потенциал этой торговой страны создавался не только и не столько аристократией, сколько просвещенными и богатыми купцами, в первую очередь антверпенскими и амстердамскими. Поэтому при всем колоссальном подъеме и подлинном расцвете в XVII столетии (которое даже было названо впоследствии "Золотым веком") искусства, имеющем мировое значение, культура Нидерландов отличалась особым демократизмом и большой жизненной силой: ведь даже изысканное салонное искусство как правило создавалось людьми, хорошо знающими все стороны и тяготы реальной повседневной жизни.

8. Большинство его самых талантливых студентов было родом из северной Германии, где свелинковская традиция не оборвалась на его непосредственных учениках: каждый из них нес свои прогрессивные знания, обретенные во время обучения у Свелинка в Голландии, следующему поколению музыкантов. Это позволяет говорить о целой школе, созданной "магистром Яном", ибо его система преподавания и новаторство в области инструментальной игры еще долгие годы после ухода мастера продолжали сохранять свою актуальность.

9. В те времена часть территории современной Польши относилась к немецким землям (так, например, ныне польский город Гданьск или, на старинный манер, Данциг, стал родиной и приютом для многих выдающихся немецких музыкантов).

10. Только в последнее время удалось установить, что И.А. Рейнкен родился не в 1623 году, как было принято считать долгое время, а в 1643.

11. По официальной версии, рукописи сгорели во время бомбардировки в 1943 году.

12. Речь идет о рукописи из Королевской библиотеки в Берлине. Первым, кто в 1891 году сообщил об этом манускрипте, был Макс Зайферт.

13. Для удобства в дальнейшем мы следуем предложению Х.Германа обозначать каждую из руко-

писей буквами латинского алфавита соответственно порядку их описания: МА и МВ — две гамбургские рукописи, МС — берлинская. Недавно обнаруженный в Вене четвертый источник предлагается обозначить как MD.

14. Согласно соображениям Х. Германа, к которым в процессе перевода трактата на русский язык в 1998—99 годах полностью присоединился и автор данной статьи, это следует из особенностей записи нотных примеров в рукописи Граммана. Часть из них дана в табулатуре, то есть явно предназначалась для инструментального, а не для вокального применения.

15. Берендт Хусс (?), Ольденбург — 1676, Штаде) — знаменитый органостроитель, творивший в Глюкштадте и крупном северонемецком ганзейском городе Штаде. Помимо органа в Зандштедте (1671), к его основным работам принадлежат два знаменитых инструмента в Штаде, созданных им совместно с учеником А. Шнитгером — в церкви Св. Вильхади и Свв. Космы и Дамиана. Хусс был погребен в церкви Св. Вильхади в Штаде, где он создал свой последний шедевр (к сожалению, этот орган был дважды разрушен, и лишь в первый раз, пока был жив Шнитгер, его удалось восстановить в прежнем виде).

16. Арп Шнитгер (1648—1719) — одна из самых значительных фигур в истории мирового органостроения. Он стал самым прославленным представителем целой династии музыкантов и органостроителей. Шнитгер создал один из классических типов барочного инструмента — так называемый "северонемецкий барочный орган". Будучи прямым наследником традиций выдающихся голландских органостроителей XVI — начала XVII веков Ван Ковеленса и Нихофов, максимально приближивших орган к его современной конструкции и семейству регистров, Шнитгер, подобно своим предшественникам, также совершил ряд революционных преобразований инструмента. Не вдаваясь в технические детали, отметим лишь, что инструменты Арпа Шнитгера и его школы сыграли колоссальную роль в становлении нового органного искусства эпохи барокко во всей Европе, начиная со второй половины XVII века. В частности, огромное влияние звучания северонемецкого типа инструмента испытал на себе И. С. Бах. В Нидерландах и северной Германии, где главным образом творил Арп Шнитгер, вплоть до настоящего времени сохранилось огромное количество его всемирно знаменитых органов (так называемых "исторических инструментов"), большинство из которых находится в хорошем состоянии и действует по сей день.

17. Винсент Любек (1654—1740) — один из прославленных представителей поздней северонемецкой органной школы (как и многие выдающиеся северонемецкие органисты, был выходцем из целой династии музыкантов), автор многочисленных композиций для органа и чембало (считается, что сохранилась лишь их небольшая часть). Он стал первым органистом церкви Свв. Космы и Дамиана в Штаде, вступившим в должность после постройки там Б. Хуссом и А. Шнитгером нового прекрасного органа, существующего и поныне.

18. Матиас Векман прославился не только как исполнитель, но и как композитор, в том числе — как автор большого количества сочинений для органа, которые идеально соответствовали звучанию инструментов Шнитгера и его школы.

19. Иоганн Тейле был автором огромного количества полифонических месс и создателем большого числа трудов, главным образом посвященных теории контрапункта. Его авторитет был столь велик, что еще при жизни он получил прозвание "отца контрапункта". Существует даже предположение, что одним из своих центральных сочинений — собранием канонов, сонат, сюит и частей месс под общим названием "Musikalisches Kunst-Buch" ("Книга музыкального искусства") он подал И. С. Баху идею к сочинению последним "Die Kunst der Fuge" ("Искусства фуги"). Тем не менее, в сравнении со свелинковской школой полифоническая техника в его сочинениях намного более примитивна.

20. Поскольку часть трактата, записанная в кругу учеников Тейле, не содержит воззрений свелинковской школы, в дальнейшем мы не рассматриваем ни теоретические вопросы, затрагиваемые в этом фрагменте труда, ни музыкантов этого круга в качестве соавторов "Правил композиции".

21. Едва ли ни единственная попытка разъяснения многоголосного контрапункта была предпринята итальянцем Дж.М. Артузи в его работе "Искусство контрапункта" (Венеция, 1586 и 1589 (1598?)).

22. В оригинальном правописании — Cadentien, Clausel. Собственно каденциям Свелинк посвящает лишь небольшой раздел своего труда (п. 51—56). Термин "клаузула", напротив, достаточно часто встречается в разных разделах трактата, хотя ему и не отводится особой главы. Здесь и в дальнейшем все обозначения подпунктов в трактате приводятся по изданию: Composition Regeln// Sweelinck, Saemtliche Werke, Bd. 10, Lpz, 1901.

23. В данном случае речь идет об особом типе изложения. Как пишет Т.Б. Баранова, в эпоху Ренессанса, ввиду статичности гармонической системы, особое значение придавалось способу развертывания и заключения музыкальной мысли как важным средствам развития. Буквально *passagio* в переводе с итальянского языка обозначает "переход, ход", что соответствует функции движения подобных разделов, в противоположность клаузуле как заключительному типу изложения.

24. Иоганн Тинкторис (около 1440—1511) был не только крупнейшим теоретиком эпохи начала строгого стиля, но и, подобно Свелинку, композитором-практиком и музыкальным педагогом.

25. *Musica ficta* или *falsa*, буквально "ложная музыка" — в XIII—XVI веках в западноевропейской музыкальной традиции термин для обозначения звука, чуждого восьмиступенному церковному звукоряду. Обычно такой звук появлялся при повышении вводного тона в пении, либо при транспозиции лада за пределы церковного звукоряда. Возникающие при этом "ложные" тоны назывались акциденциями.

26. Аналогичное явление наблюдается в п. 86, где автор наглядно демонстрирует образец подобной каденции "по записи", и далее — в "реальном звучании" (то есть так, как ее спел бы любой грамотный певец — с акциденцией).

27. В оригинале — *schlechte* и *gebrochene*. Следует особо оговорить, что в немецком языке слово *schlechte* вовсе не обязательно наделяется отрицательным значением. В современной музыкальной терминологии этот термин применяется, например, для обозначения легкой доли (*schlechte Taktteil*).

28. Царлино обосновал трезвучие как основную форму вертикали, исходя из принципа математических пропорций — гармонической для мажорного трезвучия и арифметической для минорного.

29. Интересной особенностью этого примера является использование *musica ficta*, выходящей за пределы общепринятых в то время акциденций (то есть звуков *fis*, *gis*, *cis*, *es*). С одной стороны, наличие *dis* и *ais* в заключительных оборотах III тона могло бы объясняться тенденцией к вводнотоновым тяготениям голосов в каденциях; однако в трактате больше нет подобных примеров. Кроме того, в Четвертом тоне дана единственная акциденция *fis*, в отличие от трех знаков повышения в Третьем. Такое различие в каденциях двух форм одного лада маловероятно. Возможно, это было вызвано ошибкой переписчика или издателя: ведь если следовать этим "неправильным" повышениям, произойдет слияние эолийского и фригийского ладов (фригийский в этом случае становится фактически транспонированным Первым), что в те времена еще не было нормой. Любопытно, что в одногласии Свелинк отождествляет все лады по признаку каденционных ступеней (I, III, V), идя в разрез с традицией реперкусс (то есть тона повторения) фригийского и гипофригийского ладов (VI и IV ступени соответственно).

30. Здесь и далее Свелинк обозначает звуки не только с точки зрения их абсолютной высоты, но и с позиций объяснения их модальной функции (солями-зационными знаками *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*) в каждом из трех основных видов гексахордов: натуральном (до, ре, ми, фа, соль, ля), мягком (фа, соль, ля, си-бемоль, до, ре) и твердом (соль, ля, си, до, ре, ми). Напомним структуру гексахорда: тон, тон, полутон, тон, тон. Таким образом, модальная функция указывает на положение звука относительно соседних в данном звукоряде. Например, обозначение *C sol fa ut* поясняет, что нота "до" в мягком звукоряде обладает модальной функцией *sol*, в твердом — *fa*, а в натуральном — *ut*; *h mi* указывает на то, что нота "ми" в данном случае рассматривается в рамках твердого гексахорда.

31. Единственный аналог в музыкальной теории того времени, где также рассматриваются многоголосные каденции — трактат английского композитора, органиста и нотоиздателя Т. Морли (1557—1603) "Простое и доступное введение в практическую музыку" (1597). Отметим, что это был один из первых английских трудов, посвященных, так же, как и свелинковский, технике композиции.

32. В целом трактовка диссонанса у Свелинка в важнейших пунктах совпадает с положениями выше-названного трактата о контрапункте Г. М. Артузи.

33. Сет Кальвизий, или Кальвизиус, на латинский манер (1556—1615), был крупным теоретиком своего времени, оставившим целый ряд научных работ, в одной из которых — "Мелопее" (1592) — он излагает основные положения труда Царлино "Le institutioni harmoniche". Кроме того, что работа Кальвизия написана на латыни, она, в отличие от свелинковской, практически не содержит самостоятельных идей, которые привнесли бы что-то существенно новое по сравнению с воззрениями Царлино.

Мәхәзһүнаслиқ

АБУ НАСР МУХАММАД АЛ-ФАРАБИ "БОЛЬШАЯ КНИГА МУЗЫКИ"

Переводы фрагментов. Комментарии

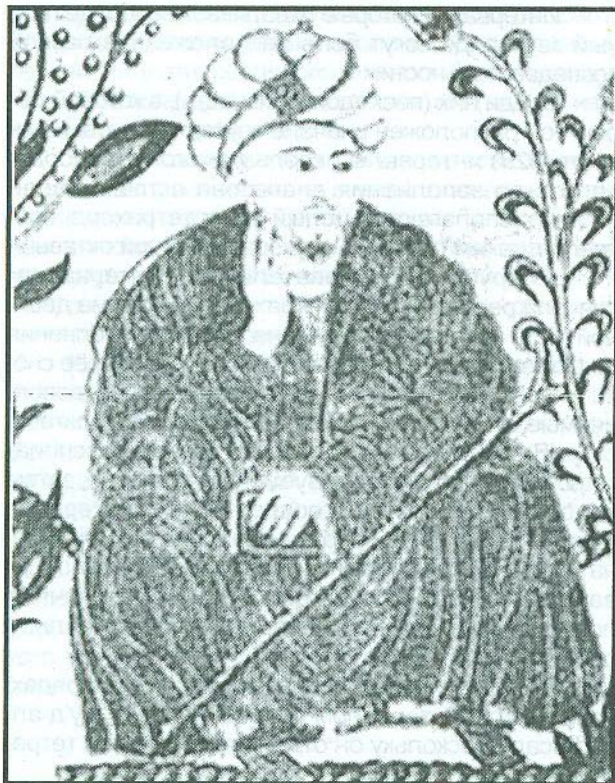
(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Саида ДАУКЕЕВА
(Казахстан, Алматы)

Глава вторая первого раздела

(319) (Интервалы, делимые на кварту)

В первой главе нашей книги мы исчерпали (вопрос) первооснов этого искусства¹, а именно того, к чему возводится совокупность доказательств относительно каждого предмета этой науки, будучи рассмотрена в обратном порядке². (Кроме того,) мы описали правила, посредством которых можно извлекать звуки и интервалы, перечислили различные



способы их извлечения, доступные для (практического) применения, охватив почти все употребимые звуки и интервалы, а также то, что может быть использовано, не будучи общепринятым, и разъяснили пригодность каждого из них.

Если же человек пожелает получить большее (число) звуков и интервалов или заменить то, что было рассмотрено нами, другими интервалами, то ему будет несложно это сделать, при условии что он запомнил надлежащие основоположения, описанные нами выше.

Перейдём сейчас к тому, что содержит в себе вторая часть этой науки.

(320) Поистине, любой интервал больше кварты исчисляется квартой и делится на неё. Среди этих (интервалов) есть такие, которые исчисляются и без остатка охватываются квартой, и есть те, что не исчерпываются квартой, но содержат (также интервал) остатка, меньший, чем кварта.

К интервалам, исчисляемым квартой, относятся двойная, тройная кварта и удвоение двойной кварты.

К интервалам, которые не исчерпываются квартой, принадлежат квинта, октава, ундецима, дуодецима и двойная октава (квинтдецима).

Что касается квинты, то она включает одну кварту и интервал остатка, а именно танини (целый тон).

(321) Октава включает две кварты, превышая их на целый тон, и также ундецима, (которая содержит) остаток, равный целому тону.

Дуодецима превышает (входящие в неё кварты) на два целых тона, как и (322) двойная октава, (которая) больше (этих интервалов) на двойной целый тон.

Поскольку тетрахорд - это деление кварты на три интервала, то (когда) интервал исчисляется и ис-

черпывается квартой, три интервала тетрахорда повторяются в нём столько раз, сколько кварт (содержится) в этом (интервале), а (если) он не исчерпывается квартой, (323) число (повторений) интервалов тетрахорда соответствует числу кварт и (дополняет-ся) интервалом остатка.

В интервале, включающем кварту без остатка, следовательно, расположены только те интервалы, на которые делится эта кварта, а именно (интервалы) либо мягкого, либо твёрдого рода. В интервале же, не охватываемом квартой, тетрахорд присоединяется к остатку - одному или двум интервалам.

Поскольку любой интервал состоит из двух звуков, количество звуков всегда превышает количество интервалов на один.

Так, в кварте, поскольку она охватывает три интервала, содержится четыре звука, а в квинте, состоящей из четырёх интервалов, - пять звуков.

Так как октава состоит из квинты и кварты, то в ней семь интервалов и восемь звуков.

В ундециме поэтому - десять интервалов и одиннадцать звуков, а в дуодециме - одиннадцать интервалов и двенадцать звуков.

(324) Терцдецима содержит двенадцать интервалов и тринадцать звуков, а двойная октава - четырнадцать интервалов и пятнадцать звуков.

(Интервал между краями полного звукоряда)³

Любой средний и большой интервал, который делится на кварту, может состоять (либо) только из крайних звуков, не подразделяясь на малые интервалы, которые в него входят, (либо) из малых интервалов, образующих тот или иной тетрахорд. (В последнем случае) этот интервал называется "звукорядом" - "ал-джам", или "ал-джам".

(325) Следовательно, звукоряд - это интервал, охватывающий малые интервалы (в объёме) больше одного тетрахорда. Так, квинта, когда в ней расположены интервалы одного тетрахорда и целый тон, является звукорядом, однако превышение этого тетрахорда не достигает в ней полного интервального рода, и поэтому она называется "неполным звукорядом" - "ал-джам' ан-наки".

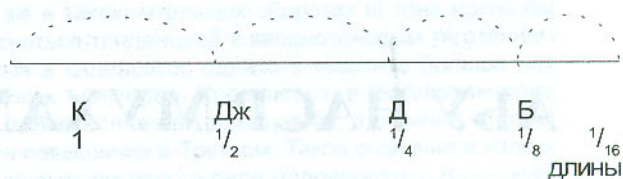
Аналогичным образом все прочие интервалы больше (квинты), когда в них расположены интервалы того или иного тетрахорда и в целом малые интервалы, которые включает этот интервал, называются звукорядами.

Те из них, которые охватывают (интервалы в объёме) двойной кварты и более, именуются "большими звукорядами" - "ал-джуму' ал-изам". Наибольший и наиболее полный из этих (звукорядов) - двойная октава.

Края этого интервала представляют собой также предельный диапазон между высокими и низкими (звуками), достигаемый в большинстве случаев и на многих инструментах практикующими это искусство (326). Этот интервал может быть также удвоен, однако разговор о его удвоении (излишен, поскольку) был бы по сути (повторением) разговора о (двойной октаве).

Получение (интервала в объёме) больше двойной октавы возможно двумя способами.

Первый из них (заключается в том), чтобы извлечь удвоение двойной октавы на соответствующей, приспособленной для этого, струне посредством выделения четверти этой (струны) - Д - Б на струне К - Б:



Второй по виду способ (получения этого интервала) обозначается как применение транспозиций. Этот (способ) будет разъяснён далее.

(327) Древние полагали, что октава и кварта представляют собой "полный звукоряд" - "ал-джам' ал-кадил", либо поскольку они не воспринимали других (интервалов), либо потому, что в практическом искусстве того времени было принято ограничиваться звуками, входящими в этот интервал. Поэтому они считали употребление (звукорядов), превышающих этот (интервал), излишним и установили его в качестве полного звукоряда⁴. Что касается нас, то мы ограничимся двойной октавой и примем её за "полный звукоряд"⁵.

(Расположение крайних (звуков) кварты между краями полного звукоряда)

Интервалы, которые охватывает наиболее полный звукоряд, могут быть расположены в разной последовательности.

Среди них (последовательность), в которой целый тон расположен вначале звукоряда, затем следуют (328) интервалы используемого тетрахорда, вплоть до заполнения диапазона октавы, далее вновь располагаются целый тон и тетрахорд, составляя, таким образом, звукоряд двойной октавы.

(В другой последовательности интервалов) сначала располагаются тетрахорды в объёме двойной (329) кварты, затем, в качестве (их) дополнения до октавы, следует интервал целого тона, далее снова устанавливаются интервалы тетрахордов, дополняемые целым тоном, и образуется двойная октава.

(В звукорядах могут также) сначала располагаться интервалы используемого тетрахорда, затем следовать целый тон и после него три интервала того же тетрахорда, вплоть до заполнения (диапазона) октавы, и во второй октаве (может) устанавливаться последовательность (330), аналогичная порядку (интервалов) первой октавы до полной двойной октавы.

Целый тон, употребляемый в этих звукорядах, называется "интервалом разъединения" - "бу'д ал-инфисал", поскольку он отделяет интервалы тетрахордов, повторяющихся в этих звукорядах.

(331) Звукоряд, в котором интервал разъединения помещается в начале каждой из (октав) двойной октавы, а именно один интервал разъединения расположен в начале низкой октавы, а второй - в начале высокой октавы, так что верхняя двойная кварта отделяется от нижней этим интервалом, называется "полным разъединённым звукорядом" - "ал-джам' ат-тамм ал-мунфасил"⁶.

А звукоряд, в котором первая октава не отделяется от последующего тетрахорда интервалом разъединения, называется "полным соединённым звукорядом" - "ал-джам' ат-тамм ал-муттасил" (332), или "звукорядом объединения" - "джам' ал-иджтима"⁷.

(Переменный и неизменный полные звукоряды)
Каждый из трёх, установленных нами (видов) звукорядов, в которых последовательность интервалов верхней октавы подобна последовательности интервалов нижней октавы, и переход из одной (октавы) в другую есть переход от одной последовательности к подобной ей (...), (333) (называется "полным неизменным звукорядом"). При этом разъединённый (вид такого звукоряда) называется "полным разъединённым неизменным звукорядом" - "ал-джам' ат-тамм ал-мунфасил гайр ал-мутагаййир", или "неподвижным" - "гайр ал-мунтакил", а соединённый (вид) именуется "полным соединённым неизменным звукорядом" - "ал-джам' ат-тамм ал-муттасил гайр ал-мутагаййир".

Малые интервалы могут быть расположены в обеих октавах иными способами, чем упомянутые нами, но (три) способа, которые мы установили, более предпочтительны. Также на многих инструментах могут использоваться другие последовательности, (но) поскольку при внимательном рассмотрении (вопроса) человеку несложно будет самому перечислить эти (последовательности), мы рекомендуем (извлечение) их и подобных им (видов) изучающему (это искусство).

Звукоряды, в которых малые интервалы верхней октавы расположены в иной последовательности, чем интервалы другой октавы, - разъединённые или соединённые - называются "переменными звукорядами" - "ал-джама' ат-мутагаййира". (Данные) звукоряды применяются на большинстве распространённых инструментов.

(334) Что касается интервалов тетрахорда, используемого в звукоряде, то иногда булшие из них расположены снизу, а иногда сверху (тетрахорда). Среди звукорядов есть такие, в которых используется один интервальный род, так что тетрахорд, употребляемый в первой кварте, повторяется затем во всех остальных квартах в объёме звукоряда. Есть (также звукоряды), в которых используются тетрахорды разного интервального рода, т.е., например, в одном из них употребляется тетрахорд мягкого рода, а в остальных - тетрахорды твёрдого (диатонического) рода.

(Наименования ступеней полных звукорядов)

1 - "ступени полного разъединённого звукоряда"

Расскажем теперь о названиях ступеней полных звукорядов (335) с пятнадцатью ступенями, присвоенных им в соответствии с расположением их интервалов.

Что касается нижней октавы, то названия её ступеней не меняются при смене положения (336) её интервалов, а названия некоторых ступеней верхней октавы меняются в зависимости от положения целого тона.

Установим сначала ступени неизменного разъединённого полного звукоряда на струне К - Б: К, Дж, Д, Х, З, Б, У, Н, К, Л, М, Н, С, 'А и Ф⁸.

Пусть интервал К - Дж будет нижним разъединением, а интервал Н - К - верхним разъединением.

Ступень Н, верхний звук нижней октавы, мы назовём "средней" - "ал-вуста".

(337) Ступень, следующую за вустой, а именно К, назовём "разъединением вусты" - "фасилату л-вуста".

(338) Ступень К, самый нижний, налагаемый звук, назовём "нижней добавочных" - "сакилату л-мафрудат", а три следующих ступени - Дж, Д и Х - обозначим как "основные" - "ар-ра'исат".

Три ступени, следующие за ними, а именно З, Б и У, назовём "средними" - "ал-'аусат".

Три ступени за фасилату л-вуста - Л, М и Н - именуем "отделёнными" - "ал-мунфасилат".

А три следующие ступени - С, 'А и Ф - "высшими" - "ал-хаддат".

Нижняя ступень (тетрахорда) основных (называется) "низкой основных" - "сакилату р-ра'исат", следующая за ней - "средней основных" - "васитату р-ра'исат", а третья - "высокой основных" - "хаддату р-ра'исат".

(339) Нижняя ступень (тетрахорда) основных (именуется) "низкой средних" - "сакилату л-'аусат", следующая за ней - "средней средних" - "васитату л-'аусат", а третья - "высокой средних" - "хаддату л-'аусат".

Нижняя ступень (тетрахорда) отделённых - "низкая отделённых" - "сакилату л-мунфасилат", та, что расположена следом за ней, - "средняя отделённых" - "васитату л-мунфасилат", и третья - "высокая отделённых" - "хаддату л-мунфасилат".

Нижняя ступень тетрахорда высоких - "низкая высших" - "сакилату л-хаддат", следующая - "средняя высших" - "васитату л-хаддат", и третья - "высокая высших" - "хаддату л-хаддат".

Приведём вновь струну К - Б, на которой установлены ступени неизменного разъединённого, и разъясим названия ступеней по-гречески. Это названия, применявшиеся древними для донесения смысла их книг до изучающего⁹.

(341) 2 - "ступени полного, соединённого вустой, звукоряда"

Расположим пятнадцать ступеней неизменного соединённого полного звукоряда, в котором интервал целого тона помещается в (верхнем) краю удвоенной октавы.

Вернёмся к струне К - Б и пусть интервал 'А

- Ф будет целым тоном, а интервал Н - 'А - двойной квартой, соединённой с вустой, т.е. ступенью Н. Назовём ступени К, Л и М "соединёнными" - "ал-муттасилат", а ступени Н, С, 'А - "высшими" - "ал-хаддат".

Ступень Ф мы назовём "разделяющей высших" - "мунфасилату л-хаддат".

Нижняя ступень соединённого, а именно звук К, называется "низкой соединённых" - "сакилату л-муттасилат", ступень Л называется "средней соединённых" - "васитату л-муттасилат", а ступень М - "верхней соединённых" - "хаддату л-муттасилат".

(342) Что касается трёх следующих высоких ступеней, то их наименования (соответствуют) названиям ступеней (тетрахорда) высших в первом звукоряде¹⁰.

(343) 3 - "ступени полного, объединённого вустой, звукоряда"

Далее расположим ступени неизменного соединённого (звукоряда), в котором интервал целого тона расположен в центре, между квартами, например, то, что на четвёртой (схеме) струны К - Б.

В этом (случае) ступени К, Л и М будут называться "соединёнными" - "ал-муттасилат", интервал М - Н будет целым тоном, ступень Н будет называться "разъединением соединённых" - "фасилату л-муттасилат", а звуки С, 'А и Ф - "высшими" - "ал-хаддат"¹¹.

(344) 4 - "три ступени соединённого вустой (тетрахорда) в звукоряде ундецимы"

Что касается наименований (ступеней тетрахорда) соединённых, которые употребляли древние, то (эти наименования) указывали на ступени соединённого вустой (тетрахорда) в (звукоряде) ундецимы, который древние считали полным звукорядом.

(345) Чтобы изучающий не искал в их книгах разъяснения смысла этих (понятий), мы приводим пятую (схему) струны, на которой зафиксированы названия трёх этих (ступеней) по-гречески¹².

Что касается переменных звукорядов, а именно звукорядов неравномерного строения, то человеку не трудно выяснить названия (их ступеней), если он следует в этом наименованиям звукорядов равномерного строения, ибо если внимательно рассмотреть положение интервала разъединения и ступеней, окружающих его, следующих за ним и предшествующих ему, то ясно, что один из звуков интервала разъединения отделяет либо предшествующую ему, либо следующую за ним ступень, и так же во второй октаве, а наименования остальных звуков устанавливаются в зависимости от их положения.

(346) (Устойчивые и переменные ступени полных звукорядов)

Ступени К, Н и Ф во всех звукорядах не меняют своего положения и (поэтому) называются "устойчивыми ступенями" - "ан-нагм ар-ратиба". Что же касается всех прочих звуков, то их положения меняются, и мы называем их "переменными и переходящими (ступенями)" - "ал-мутагайири, аз-за'ила"¹³.

Переменные ступени могут меняться при

смене звукоряда, ибо, когда соединённый звукоряд на струне К - Б заменяется разъединённым, меняются и положения его ступеней, а могут меняться в одном (и том же) звукоряде при смене (его) интервального рода.

(В первом случае) может измениться положение всех ступеней звукоряда, за исключением трёх (устойчивых)¹⁴.

(Во втором) меняется (лишь) положение ступеней внутри кварты, а её крайние звуки остаются неизменными.

(347) (Виды повторяющихся интервалов и тетрахордов полного звукоряда)

Среди больших и средних консонансов есть те, которые повторяются, и те, которые не повторяются в полном звукоряде. К средним повторяющимся консонансам относятся кварта и квинта, а к большим - октава.

Консонансы, которые не повторяются в двойной октаве, - это ундецима и другие интервалы больше октавы.

Каждый повторяющийся в звукоряде консонанс характеризуется различными видами расположения составляющих его малых интервалов.

Например, интервал квинты: если его малые интервалы расположены в том или ином звукоряде в определённой последовательности, они могут быть расположены в том же звукоряде в иной последовательности, и предыдущая их (последовательность) будет первым положением, а последующая - вторым.

(348) Способы расположения в звукоряде любого интервала, содержащего малые интервалы, без смены интервального рода, называются "ал-'ануа" - "виды". Каждый (подобный интервал) имеет первое, второе положение и так далее, вплоть до исчерпания всех способов его расположения в звукоряде.

Первое положение интервалов квинты таково, что интервал целого тона, на который квинта превосходит кварту, располагается (в нём) с краю, вверху или внизу (интервала).

Что касается первой последовательности интервалов кварты, то в ней с верхнего или нижнего края располагается характерный интервал используемого (вида) тетрахорда по нашей систематизации, а именно тот, который отличает слабый тетрахорд (того или иного рода) от среднего и сильного (тетрахордов)¹⁵.

(349) Что же касается первой последовательности интервалов октавы, то это последовательность, в которой интервал разъединения является одним из крайних интервалов октавы.

Вторая последовательность каждого из трёх (интервалов следующая):

для квинты это - расположение интервала целого тона вторым по высоте, вслед за первым интервалом;

для кварты - расположение во второй высотной позиции интервала, отличающего слабый (вид

тетрахорда) от сильного (вида);

и для октавы это - расположение вторым по высоте интервала разъединения.

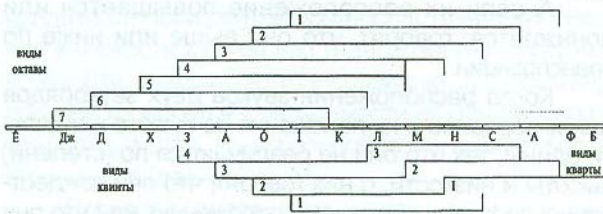
Подобно этому, третий вид (того или иного интервала) представляет собой (последовательность), в которой каждый из трёх, (характерных для квинты, кварты и октавы) интервалов расположен в третьей высотной позиции, и так далее, вплоть до получения всех его видов.

Виды повторяющихся интервалов, содержащих (350) малые интервалы, могут быть получены полностью, когда характерный интервал (того или иного вида) расположен в середине звукоряда, (но) не с его края, а выше или ниже его расположен интервал, равный тому, чьи виды требуется (получить). Если же звукоряд имеет иное (строение), виды (данных интервалов) не могут быть получены полностью.

Таким образом, все виды этих трёх интервалов могут быть получены при их расположении в неизменном разъединённом полном звукоряде.

Установим этот звукоряд на струне К - Б следующим образом:

(Виды интервалов
в полном неизменном разъединённом звукоряде)



(351) Первый вид октавы - Н - Ф, второй вид - У - 'А, третий вид - Б - С, четвёртый вид - З - Н, пятый вид - Х - М, шестой вид - Д - Л, седьмой вид - Дж - К.

(352) Это все виды октавы, когда же переходят к интервалу К - Н, становится очевидно, что последовательность его (интервалов) повторяет последовательность первой октавы.

Первый вид квинты - это Н - Н, второй вид - (353) У - М, третий вид - Б - Л, четвёртый вид - З - К, и это - совокупность (возможных) видов квинты.

Первый вид кварты сверху - Н - Ф, (354) второй вид М - 'А, третий вид - Л - С, и это - все виды кварты.

(355) Что касается соединённых (звукорядов), то в них виды октавы могут быть получены полностью лишь в том случае, когда в звукоряде используется твёрдый тетрахорд с двумя целыми тонами ("зу л-маттайн") или (другие) виды твёрдого (интервального рода) с целым тоном 9/8, или когда нижний интервал разъединения расположен в (верхнем) краю нижней октавы, а верхнее разъединение - в (верхнем) краю верхней октавы.

Все виды октавы могут иногда содержаться в некоторых неупорядоченных звукорядах - это ясно для тех, кто внимательно рассмотрел этот (вопрос) и изучил предшествующие, - поэтому мы не станем вновь приводить его доказательства, опасаясь

затянуть рассмотрение того, на чём изучающий (это искусство) может остановиться самостоятельно.

Что же касается интервалов, неповторяющихся в (полном) звукоряде, то виды их расположения не могут быть исследованы здесь, но если человек пожелает использовать их, ему надо будет прибавить к двойной октаве октаву, так чтобы получился звукоряд (в объёме) трёх октав.

(Подобные интервалы)

Любые два интервала, нижний звук одного из которых равен по звучанию нижнему (звуку) другого, а верхний равен верхнему звуку другого, называются интервалами "тождественных звуков" - "ал-мутасавийа ан-нагм".

Любые интервалы, нижний (звук) одного из которых ниже или выше нижнего (звука) другого, а верхний ниже или выше верхнего (звука) другого, но отношение между (звуками) первого (интервала) подобно отношению между (звуками) второго, называются интервалами "подобных звуков и отношений" - "ал-муташабихай ан-нагм уа н-нисаб".

(357) Подобные интервалы бывают либо последовательными, либо различающимися. Последовательные (интервалы) объединены одним звуком, который является верхним звуком первого и нижним звуком второго (интервала), а различающиеся интервалы не имеют общего звука.

Отношения подобных (интервалов) - это либо отношение октавы, квинты или кварты, либо отношение какого-либо другого интервала.

Когда отношение звуков одного (интервала) к звукам другого есть отношение октавы, а именно нижний (звук) одного из них представляет собой половину или удвоение нижнего (звука) другого, а верхний - половину или удвоение верхнего (звука) (358) другого, то эти два интервала называются интервалами "единой потенции" - "вахида би л-кувва", а про нижний (звук) одного (интервала) говорят, что он является потенцией нижнего (звука) другого, а про верхний говорят, что он - потенция верхнего (звука) другого (интервала)¹⁶.

Когда же отношение одного (интервала) к другому иное, а именно (отношение) среднего или малого (интервала), то они называются "потенциально различными подобными (интервалами)" - "ал-муташабихайн ал-мухталифайн фи л-кувва".

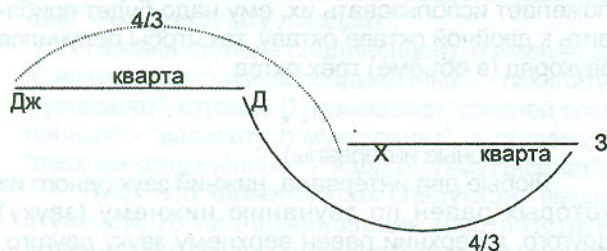
Любые два подобных интервалов, нижний (звук) одного из которых находится в том или ином отношении к нижнему (звуку) другого, (359) или верхний соотносится с верхним (звуком) другого, имеют то же отношение между другими краями.

Пусть звук Дж интервала Дж - Д соответствует звуку Х интервала Х - З, и оба интервала являются квартами. Я утверждаю, что звуки Д и З (в этом случае) будут находиться в том же отношении, (что и два других интервала). Доказательство этого: то, что отношение звуков Дж и Д подобно отношению звуков Х и З, а пропорциональные (отношения) при (взаимной) замене (звуков) остаются пропорциональными, согласно тому, что показано в пятой

главе книги Евклида об элементах геометрии¹⁷.

(360) И если мы меняем (их звуки) местами, отношение 3 к Д является подобным отношению X к Дж, а именно кварта.

Таким образом, отношение 3 к Д - кварта:



Доказано также, что между двумя краями любых двух подобных интервалов расположены малые интервалы одного тетрахорда, интервального рода и одной последовательности. Края одного из них находятся в том или ином отношении к краям другого, а звуки между краями одного из них соответствуют звукам другого тем же отношением.

Пусть звуки К - Б будут краями квинты, и между ними в том или ином положении будут, к примеру, помещены малые интервалы (361) твёрдого тетрахорда с двумя целыми тонами ("кавви зу л-малддайтн"), (выраженные) звуками X, З и Б.

Звуки Дж - Д будут краями другого интервала, также находящегося в отношении квинты, между которыми помещены малые интервалы того же тетрахорда и в том (же) положении, (что и интервалы предыдущей квинты), (выраженные) звуками К, Л и М.

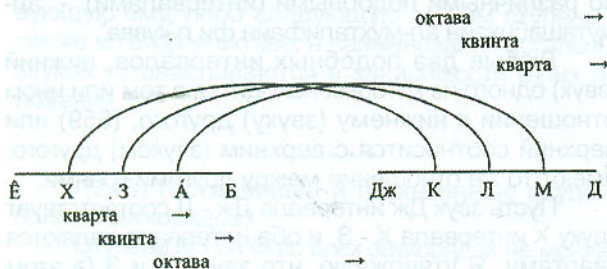
Звуки К - Б будут находиться к звукам Дж - Д в отношении октавы, и я утверждаю, что (в этом случае) каждый из звуков К, Л, М будет находиться в этом же отношении к каждому из звуков X, З, Б.

(362) Доказательством этого является то, что отношение К к X подобно отношению Дж к К.

Если же мы поменяем местами (их звуки), отношение К к X будет подобно отношению Дж к К, а именно октаве.

Поэтому отношение К к X - октава.

Так же объясняется (равенство) отношений Л к З и М к Б, и это то, что мы хотели разъяснить.



(363) (Высотные положения и тоны в звукорядах с подобными интервалами)

Поскольку звукоряды представляют собой интервалы, в которых малые интервалы расположены

в той или иной последовательности, то среди них есть тождественные и подобные звукоряды. (Последние) бывают потенциально едиными и различными.

(364) Из того, что было сказано выше о любых двух подобных звукорядах, следует, что в них используется один (и тот же) интервальный род и последовательность малых интервалов, а крайние (ступени) обоих (звукорядов) находятся в том или ином отношении, так что промежуточные ступени одного из них находятся в том же отношении к промежуточным ступеням другого (звукоряда).

Положение ступеней каждого из двух (звукорядов) по высоте и низкости называется "ат-табака" - "высотный уровень, регистр"¹⁸, (365) а расположение каждой ступени в каждом из подобных звукорядов по высоте и низкости, т.е. его высокое или низкое расположение, называется "ат-тамдид" - "тон, транспозиционная гамма"¹⁹.

Когда положение ступеней одного из двух звукорядов по высоте превосходит (положение другого), о них говорят, что они выше по высотному положению. И также, когда их положение в низкости превосходит (положение другого), говорят, что они ниже по высотному положению.

А если их расположение повышается или понижается, говорят, что они выше или ниже по транспозиции.

Когда расположения звуков двух звукорядов или интервалов и их положение по высоте и низкости едины, так что они не различаются по (степени) высоты и низкости, о них говорят, что они тождественны по тону и высотному положению, или что они одной и той же транспозиции и высотного положения.

Отличие (одного) тона от (другого) есть по сути отличие (одной) ступени от (другой), однако различие тонов - это несоответствие группы звуков, расположенных в (одном) звукоряде, группе звуков, расположенных в (другом).

Соотношение звуков есть по сути соотношение транспозиций и высотных положений. Так, среди отношений одних транспозиций к другим есть отношения октавы, (366) квинты, кварты и всех прочих, больших и малых, интервалов.

Ясно, что отношение транспозиции одного из двух звукорядов к транспозиции другого есть отношение одного края обоих звукорядов к другому, ибо когда эти звукоряды составляются, образуется двойной звукоряд, нижний край (которого) отстоит от верхнего на двойное отношение крайней (ступени) одного из них к крайней (ступени) другого.

Поэтому, когда неизменный разъединённый полный звукоряд находится к другому, подобному ему, звукоряду в отношении двойной октавы, при составлении и совместном употреблении двух звукорядов возникает удвоение двойной октавы.

И поэтому, когда используются составные звукоряды различных транспозиционных гамм, крайние верхние (ступени подобных) звукорядов превышают возможности слухового восприятия, (367) (создавая) неприятное звучание. Что же ка-

сается крайних нижних (ступеней), то (их звучание) настолько слабо, что они не оказывают на слух ощутимого воздействия.

(Естественные высокие и низкие транспозиции)

Тоны могут быть самыми разнообразными, высокий тон может отстоять от низкого на любой интервал, но в этом искусстве, поскольку оно рассматривает лишь звуки, оказывающие на слух ощутимое воздействие и не превышающие степени совершенного восприятия слуха, следует ограничиваться теми низкими тонами, которые не столь слабы, что не воздействуют на слух ощутимым образом, и теми высокими тонами, воздействие которых не превышает возможности слухового (восприятия).

Поэтому верхняя транспозиция звукоряда должна быть такова, чтобы при её составлении к нижней (транспозиции) не возникал звукоряд, верхний или нижний край которого не воздействовал бы (на слух) или воздействовал (на него) сверх меры.

(368) Поэтому необходимо придерживаться средней степени (звуквысотности), принимая среднее в низкости за нижнюю транспозицию и среднее по высоте за верхнюю транспозицию. А (поскольку) среднее колеблется в зависимости от (типа восприятия) слушателей, тоны разнообразны в (различных) странах и в (разное) время.

Поскольку расстояние между верхним и нижним звуками в большинстве случаев достигает интервала между краями полного звукоряда, а именно двойной октавы, то самая высокая транспозиция может достичь двойной октавы, но если её присоединить к самому низкому (тону), то (их) сочетание образует удвоенную двойную октаву, высота которой близка к неумеренной, как ясно на (примере) распространённых инструментов.

(369) Отношение между высокой и низкой транспозициями может быть больше этого отношения, однако в (их) отдалении (на интервал), превышающий удвоение двойной октавы, нет необходимости.

Ограничимся, следовательно, (данным) отношением между предельно высокой и предельно низкой транспозициями, а именно отношением удвоенной двойной октавы.

Что касается транспозиций между этими краями, то их может быть больше или меньше, но, поскольку различие транспозиций есть по сути различие звуков, а звуков, установленных между краями звукоряда в этом отношении, а именно полного звукоряда, тринадцать, то число тонов (370) между его краями равно тринадцати, а число всех тонов - пятнадцати, хотя возможно и увеличить их, достигая большего (числа транспозиций), так же как это возможно в (отношении числа) ступеней.

Отношения этих транспозиций могут (соответствовать) отношениям звуков внутри полного звукоряда, а могут отличаться от них, в зависимости от позиций, в которых они используются. А что касается мнения некоторых (изучающих это искусство) о том, что тоны и их отношения в (полном звукоряде) сводятся к одному и тому же, (ограниченному) числу, то это необязательно так, но лучше, если их отношения (соответствуют) отношениям звуков внутри полного звукоряда, поскольку именно они обычно употребляются (в музыкальной практике). Пусть же (в теории рассматриваются) известные, принятые обычаем транспозиции и их отношения.

Очевидно, что когда отношение транспозиционной гаммы одного из двух полных звукорядов к транспозиционной гамме другого меньше отношения удвоенной двойной (октавы), они объединены одними и теми же ступенями.

(371) Когда же отношение одной (транспозиции) к другой превышает это отношение, они не имеют общих звуков.

А когда отношение транспозиции одного из них к транспозиции другого - это отношение, они объединены в каждом отдельном звуке, и верхняя ступень звукоряда низкой транспозиционной гаммы является по сути нижней ступенью высокой транспозиционной гаммы²⁰.

Когда (же) оба (звукоряда) меньше этого отношения, общими звуками являются нижние ступени высокой транспозиции, (расположенные) внутри низкой транспозиции²¹.

(...)

(389) (Смешение звуков и интервалов разных транспозиций)²²

1 - "смешение звуков"

Продолжим предшествующее (рассмотрение), чтобы рассказать о смешении звуков, интервалов, тетрахордов, звукорядов и транспозиционных гамм, а также их смешениях друг с другом.

Звуки различные по высоте и низкости могут извлекаться из разных струн, так что каждой отдельной струне соответствует звук, а могут извлекаться из одной струны.

Звуки, (извлекаемые) из одной струны, могут смешиваться друг с другом. (390) (Так), если сначала извлечь звук открытой струны, а затем переместить пальцы на определённую позицию, то до того, как прервётся (звучание первого) звука, он смешается со звучанием той части (струны), на которую помещён палец.

Также, если из той или иной позиции (на струне) извлекается звук, так что часть струны продолжает вибрировать, а пальцы перемещаются на другие позиции, и после этого звук прекращается, то слышимый в этот момент звук представляет

собой смешанное звучание двух позиций. (Таким образом) либо начинают с нижнего звука и смешивают его с верхним, либо начинают с верхнего звука и смешивают его с нижним.

Смешение звуков большей (частью) необходимо при переходе по диссонировавшим интервалам, ибо если два звука не гармонируют друг с другом, и есть (некий) промежуточный звук, гармонирующий с каждым из них (в отдельности), который может быть смешан с одним из них или с обоими, то при их смешении и переходе ко второму звуку, эти два звука воспринимаются на слух (как) консонирующие.

2 - "смешение интервалов разных транспозиций"

Что касается интервалов, то либо оба их звука (принадлежат) одной или разным транспозициям, либо они (совпадают) по транспозиции только в одном из двух звуков²³ Их смешение возможно двумя способами.

(В первом случае) два интервала имеют разные (числовые) отношения и объединены одним звуком; отношение общего (звука) к противоположному звуку в одном из двух интервалов больше (392) или меньше его отношения к противоположному звуку в другом интервале, и способ их смешения (заключается) в расположении парного звука наименьшего интервала в центре, между (общим звуком) и парным звуком наибольшего интервала.

Например, когда нижний звук целого тона является (также) нижним звуком интервала в отношении 5/4 (натуральной большой терции), и мы хотим смешать их, то мы помещаем верхний (звук) целого тона в центре, между звуками терции²⁴.

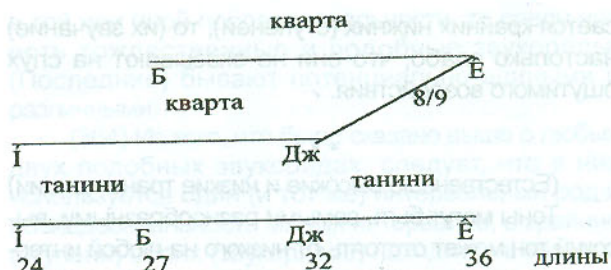
(Во втором случае смешиваются) два интервала различных транспозиций, когда отношение нижнего (звука) одного из них к нижнему (звуку) другого меньше отношения (каждого из них) к их парным (звукам).

Пусть интервал К - Б будет в отношении кварта, и интервал Дж - Н (393) - в этом же отношении, и пусть отношение К к Дж будет интервалом целого тона.

Смешение этих двух интервалов в подобном случае возможно, поскольку звук Дж может быть расположен между звуками К и Б.

Отношение следующего интервала - К к Дж - будет интервалом целого тона, и парный (звук) Дж будет расположен за (звуком) Б (также) на расстоянии целого тона.

Расстояние между Дж и Б будет, (таким образом), соответствовать интервалам целого тона и полутона:



Этими двумя способами смешиваются интервалы.

3 - "смешение тетрахордов"

Что же касается тетрахордов, то они смешиваются, образуя два вида сочетания [таркиб] - (394) прямое [би-стикама] и противоположное [мунакас].

Противоположное сочетание - это когда больший интервал одного из (тетрахордов) помещается со стороны меньшего интервала другого, а меньший интервал одного из них со стороны большего интервала другого. Прямое же сочетание - это когда больший интервал одного из (тетрахордов) помещается со стороны большего интервала другого, а меньший интервал одного со стороны меньшего интервала другого.

При противоположном сочетании возможно смешение тетрахордов как одного, так и разных интервальных родов. (395) Что же касается прямого сочетания, то в нём невозможно смешение двух разных по отношению (составляющих интервалов) родов.

Среди тетрахордов (есть такие), интервалы которых благозвучны по отдельности, те, благозвучие отдельных интервалов которых выявляется лишь в некоторых случаях, и те, (интервалы которых) благозвучны (в своей последовательности). (К последним) относятся те тетрахорды, три интервала которых имеют близкие отношения, а именно твёрдый интервальный род и сильные (разновидности) мягкого рода²⁵.

Тетрахорды, (интервалы) которых неблагозвучны, - это те, три интервала которых имеют разнообразные отношения (396), а именно (тетрахорды) мягкого интервального рода и особенно их слабые и средние (разновидности)²⁶.

Когда мягкие тетрахорды и слабые (виды) того или иного интервального рода смешиваются с другими тетрахордами, смешанные интервалы приближаются по (числовым) пропорциям и согласуются, обнаруживая благозвучие. Поэтому мягкие тетрахорды должны употребляться в сочетании с твёрдыми, а слабые и средние (виды) твёрдых тетрахордов смешиваться с сильными (видами).

Также, если мы хотим умножить (число)

смешений, то мы обращаемся к смешанным (видам) и комбинируем их либо с простыми, либо со смешанными (видами тетрахордов), (если) это возможно.

(...)

(487) (Завершение речи о теоретическом искусстве)

Смысл всего вышесказанного (сводится к тому), чтобы сложить мелодию (того или иного) типа. А мелодия - это совокупность определённого, значительного числа звуков, все или большинство которых благозвучны, расположены в определённой последовательности определённого, известного звукоряда, в котором использованы (тетрахорды) определённого рода, (488) интервалы которых расположены определённым образом в той или иной транспозиции и перемещаются определённым способом посредством того или иного ритма.

Мелодия не может слагаться из любых случайных звуков, неопределённого числа и последовательности, так же как и всё прочее, возникающее из множества частей.

Так, риторическое высказывание не может состоять из каких бы то ни было случайных выражений, неопределённого числа и (способа их) организации. (А что касается) касыды, то она не может быть сложена из любых случайных замен²⁷ и выражений, в любом размере, и распета любым голосом, подобно тому как касыды в (жанре) элегии [ал-мараси] слагаются иначе, чем касыды, изобличающие пороки [ал-масалиб]. Также должно быть и в мелодиях.

А поскольку любая из всех прочих подобных вещей становится (489) определённой по числу частей и (способу их) расположения благодаря целям, которые она преследует, то также должно быть и в мелодиях. И если сочиняемые мелодии являются конечными целями, так что в каждой из них подразумевается та или иная цель, то определение мелодии и определение того, из чего она слагается, возможно путём познания целей, которые ею преследуются.

Если дело обстоит таким образом, и мы пожелаем сложить мелодию, которая должна вести к какой-либо цели, то прежде всего следует овладеть познанием цели, которая должна быть достигнута с её помощью, затем звуками, расположенными в той последовательности, при которой лучше всего достигается совершенство. К этому качеству стремятся во всём, из чего слагается мелодия, с тем чтобы, когда мы получим звуки, интервалы и всё остальное, посредством чего должна быть достигнута та цель, части мелодии образовали бы искомую композицию, и мы бы получили эту мелодию.

Поэтому следует перечислить роды целей, которые можно достичь с помощью мелодий, затем объяснить, какая из упомянутых выше вещей ведёт к достижению какой из (490) перечисленных целей,

для того чтобы, когда мы изучим всё это и захотим сочинить ту или иную мелодию с некой целью, нам было бы легко определить то, из чего её надлежит составить.

Среди вещей, ведущих к той или иной цели, есть такие, которые необходимы в её достижении, те, которые содействуют, выявляют и раскрывают необходимое, те, которые украшают его, придавая блеск и великолепие, и те, которые, присоединяясь к необходимому, способствуют лучшему и быстрому его достижению²⁸. (Ввиду этого,) вещи, из которых соединяется мелодия, преследующая ту или иную цель, должны распределяться так, чтобы в них присутствовали и необходимые части, и украшающие, и придающие им величие, и те, которые выявляют необходимое самым совершенным образом, с тем чтобы она лучше звучала. Все эти вещи следует подробно рассмотреть, насколько это возможно, в настоящей речи.

Относительно того, следует ли в этой науке, коль скоро она, как полагают учёные-математики, является одной из математических наук, разъяснять цели того, что она исследует, или нет, то математическая мудрость не предполагает рассмотрения того, "для чего бытие" вещей, (491) исследуемых в математике, но из четырёх причин она разъясняет ту, на которую указывает выражение "что есть вещь". Что же касается истолкования других причин, особенно тех, которые являются целевыми, и того, "для чего" вещь, то в ней это не предполагается²⁹.

Здесь мы покидаем (область) изучения этих вещей, передавая его другому искусству. Это последнее намерение, выраженное в этой главе. Пусть же оно послужит завершением второй главы нашей книги.

В двух этих главах мы исчерпали (вопрос) элементов искусства музыки и рассмотрели все их основы, запомнив и осмыслив которые, человек способен вывести следствия этой науки и овладеть в полной мере причинами всего того, что постигается опытом и чувственным восприятием, и (определённой) степенью того, что достигается с помощью них. Благодаря (познанию) этих (вещей) человек становится на верный (путь) тех теоретиков этой науки, которые были правы (в своих утверждениях), знакомится с упущениями тех из них, кто ошибался, и в состоянии восполнить то, что не успели сделать (другие) теоретики, не достигнув целостности этого искусства.

(492) На этом месте второй главы мы завершаем то, что хотели изложить (в ней) с самого начала - сделаем же его окончанием нашей книги об основах искусства музыки.

Конец второй главы

Первого раздела об элементах искусства музыки

КОММЕНТАРИИ:

¹ Имеется в виду первая глава первого раздела "Об элементах искусства музыки". См. сокращённый перевод этой главы в предыдущем номере журнала.

² То есть от следствий к основам.

³ Далее следует раздел о "полных звукорядах", или "совершенных системах" (*джама'ат тамма*), воспроизводящий теоретические положения соответствующего раздела древнегреческой гармоник.

⁴ Речь может идти о распространённой шкале уда в эпоху *джахилийя* (домусульманский период) или меньшей совершенной системе в античной теории музыки.

⁵ Известно, что в целях получения на уде полного двухоктавного звукоряда к четырём струнам инструмента (*бамм, масна, маслас, зир*) в 9 в. была прибавлена пятая высокая струна (*хадд*) – по одной версии, арабским певцом Зирьябом, по другой – ал-Фараби.

⁶ Например: $c d - d e f g - g a h c^1, c^1 d^1 - d^1 e^1 f^1 g^1 - g^1 a^1 h^1 c^2$.

⁷ Например: $c d e f - f g - g a h c^1, c^1 d^1 e^1 f^1 - f^1 g^1 - g^1 a^1 h^1 c^2$.

⁸ Фараби использует арабскую буквенную систему нотации *абджад* со следующими обозначениями ступеней (расшифровка полного звукоряда от *с* до *с*² принята нами условно):

<i>c d e f g a h c¹ d¹ e¹ f¹ g¹ a¹ h¹ c²</i>
<i>ع ب د ج د ه و ز ا ب ج د ه و ز а Б Дж Д Х В З А О І К Л М Н С</i>
<i>س د ر ج د ه و ز ا ب ج د ه و ز а Б Дж Д Х В З А О І К Л М Н С</i>

⁹ Приводимая Фараби схема полного разъединённого звукоряда с буквенными и ступеневыми (арабскими и древнегреческими) обозначениями, отражена нами в следующей таблице:

Абджад	Ступеневые обозначения		
	арабские	перевод	древнегреческие
Б	сакилату л-мафрудат	низкая добавочных	прослабланомен
Б	сакилату р-ра'исат	низкая основных	гипата низших
Дж	васитату р-ра'исат	средняя основных	парипата низших
Д	хаддату р-ра'исат	высокая основных	лихана низших
Х	сакилату л-аусат	низкая средних	гипата средних
В	васитату л-аусат	средняя средних	парипата средних
З	хаддату л-аусат	высокая средних	лихана средних
А	ал-вуста	средняя	меса
О	фасилату л-вуста (талиятату л-вуста)	следующая за средней	парамеса
І	сакилату л-мунфасилат	низкая отделённых	трипта отделённых
К	васитату л-мунфасилат	средняя отделённых	парипата отделённых
Л	хаддату л-мунфасилат	высокая отделённых	нета отделённых
М	сакилату л-хаддат	низкая высших	трипта высших
Н	васитату л-хаддат	средняя высших	парипата высших
С	хаддату л-хаддат	высокая высших	нета высших

¹⁰ Схема полного, соединённого вустой, звукоряда может быть представлена следующим образом:

Абджад	Ступеневые обозначения		
	арабские	перевод	древнегреческие
Б	сакилату л-мафрудат	низкая добавочных	прослабланомен
Б	сакилату р-ра'исат	низкая основных	гипата низших
Дж	васитату р-ра'исат	средняя основных	парипата низших
Д	хаддату р-ра'исат	высокая основных	лихана низших
Х	сакилату л-аусат	низкая средних	гипата средних
В	васитату л-аусат	средняя средних	парипата средних
З	хаддату л-аусат	высокая средних	лихана средних
А	ал-вуста	средняя	меса
О	сакилату л-мунтвасилат	низкая соединённых	трипта соединённых
І	васитату л-мунтвасилат	средняя соединённых	парипата соединённых
К	хаддату л-мунтвасилат	высокая соединённых	нета соединённых
Л	сакилату л-хаддат	низкая высших	трипта высших
М	васитату л-хаддат	средняя высших	парипата высших
Н	хаддату л-хаддат	высокая высших	нета высших
С	мунфасилату л-хаддат	разъединённая высших	–

Обращает на себя внимание то, что в античной теории лада рассматривался лишь соединённый звукоряд в объёме ундецимы, или так называемая меньшая совершенная система. Фараби, используя прин-

цип слитного сочетания тетрахордов (с совпадением смежных звуков), "достраивает" эту систему до полного двухоктавного звукоряда.

¹¹ Состав этого вида звукоряда см. в ссылке 7.

¹² Здесь автор вновь приводит схему полного соединённого звукоряда и греческие обозначения ступеней соединённого тетрахорда – *трипта, паранета, нета*.

¹³ Древнегреческие эквиваленты арабских обозначений устойчивых и переменных ступеней лада – *гестоты* и *кинумены*.

¹⁴ Устойчивыми ступенями полного звукоряда являются *сакилату л-мафрудат, ал-вуста и хаддату (мунфасилату) л-хаддат*.

¹⁵ Имеется в виду наибольший интервал данного вида интервального рода, при котором остальные интервалы этого тетрахорда образуют так наз. *пикн* – гр. "сгущение, уплотнение".

¹⁶ *Ал-кува* (букв. потенция) – математический показатель степени отношения звуков в интервале – указывает на характер его кон-диссонирования. Так, "потенциально едиными" являются звуки, имеющие октавные эквиваленты в пределах диапазона того или иного инструмента, звукоряда, или, иначе, звуки больших консонансов по отношению друг к другу. "Потенциально различные" звуки – это звуки, образующие все остальные виды консонирующих и диссонирующих интервалов.

¹⁷ Автор имеет в виду трактат Евклида "Начала".

¹⁸ Термин *табака* в указанном значении ("регистр") употребляется по отношению к высотным зонам шкалы ограниченного диапазона – двойной октавы.

¹⁹ Данное понятие теории лада, подобно аналогичному греческому термину (*тонои*), охватывает целый спектр явлений звуковысотности и в разном смысловом контексте может обозначать "тон" как лад определённого строения, его высотное положение – "транспозиционную гамму", и высоту отдельных ступеней и интервалов этого лада по отношению к ладу другой транспозиции.

²⁰ Учёный говорит о наиболее предпочтительном диапазоне транспонирования – в пределах четырёх октав, при котором верхний звук нижней транспозиции полного звукоряда совпадает с нижним звуком его верхней транспозиции.

²¹ При транспонировании в меньшем диапазоне нижняя и верхняя транспозиции звукоряда совпадают в нескольких звуках.

²² В качестве обозначений категории "смешения" (*миксис* – в греч. теории) Фараби использует синонимичные термины – *тамзидж* и *халт*.

²³ Т.е. два интервала либо относятся к одной или разным транспозициям лада, либо объединены по высотному положению лада в одних звуках и различаются – в других.

²⁴ При комбинировании интервалов целого тона и большой терции интервал остатка равен 10/9.

²⁵ Эти виды тетрахордов выражаются дробями с близкими числовыми показателями: например, твёрдый соединённый третий (10/9–11/10–12/11) или мягкий равномерный сильный (7/6–15/14–16/15).

²⁶ Т.е. числовые выражения данных видов тетрахордов содержат непоследовательные показатели: например, 6/5–15/14–28/27 (мягкий равномерный средний), 5/4–24/23–46/45 (мягкий равномерный слабый).

²⁷ *Ибдал* (*'ибдалат*) в арабском стихосложении – замена полустишия в бейте (строке) одной касиды полустишием из другой касиды.

²⁸ Используя философскую аналогию, Фараби обозначает основные и украшающие элементы композиции как “необходимое” и “совершенное бытие” мелодии.

²⁹ Более подробно вопрос о философских родах причин в искусстве музыки обсуждается Фараби в первой главе введения к трактату (см. публикацию перевода в выпуске 1–2/7, 2001).

(Продолжение следует)

АКТУАЛИЗАЦИЯ ИДЕЙ СРЕДНЕВЕКОВЫХ МЫСЛИТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

(на примере Узбекистана)

Нигора ХАСАНОВА (Узбекистан, Ташкент)

Общеизвестен значительный научный потенциал среднеазиатской мысли о музыке. На наш взгляд, столь же значительны и заключенные в ней предпосылки для возникновения и развития музыкальной критики и науки о ней. Тем более, что “первоначально становление узбекской музыкально-критической мысли В Туркестане протекало в теснейшей связи с богатыми традициями среднеазиатской науки о музыке. Трактат по музыке и многочисленные баязы конца XIX- начала XX вв. отмечены, с одной стороны, семантическими преемственными чертами с прошлым, с другой – несут печать новых тенденций в узбекской музыкальной практике этого времени¹. В качестве примера авторы монографии “Музыкальная критика в Узбекистане” называют популярный энциклопедический двухтомник Воджида Аликана “Матлаъ ул-умум ва мажмаъ ул-фунун” (“Начало знаний и собрание наук”, Ташкент, 1901), имевший непосредственную связь с музыкальной практикой того времени – персидской, индийской и узбекской (хорезмской). Другой пример подобного перехода от классического восточного музыкознания к европейскому – книга “Узбекская классическая музыка и ее история” выдающегося ученого, публициста, драматурга, поэта Абдурауфа Фитрата (1886-1937). Помимо специфических проблем музыкальной науки, книга содержит сведения “о музыкальной культуре 20-30 гг. XX в. и культурной политике советского государства на Востоке и др. Большинство использованных источников – это персидско-таджикская музыковедческая классика...”². Без опоры на это точное научное наследие невозможно было бы создание культурной программы джадидизма – просветительского движения, одним из основоположников которого и был Фитрат. Однако в даль-

нейшем, после репрессий 30-х, в результате которых джадиды и их программа были полностью уничтожены, традиция взаимовлияния молодой отрасли – музыкальной критики и средневековой науки о музыке была прервана.

Абсолютная незадействованность богатейшего научного потенциала, игнорирование, а зачастую попросту незнание уже существующих научно-теоретических разработок, с одной стороны, дали основания некоторым исследователям (например, музыковеду С.Касымходжаевой) сделать вывод о том, что “узбекская музыкальная критика не имеет столь богатой теоретической и методологической базы, как в России или Европе”³; с другой стороны негативно отражаются на качественном уровне самой критики.

Заметим, что необходимость, насущная потребность развития критикования была осознана еще в 20-х годах XX века. “Художественная критика, – какова ни была бы ее природа – жизненно реальный, движущий фактор общественности... Более того: бывают периоды, когда критическая деятельность заслуживает внимания преобладающего – в моменты “кризисов искусства” и кризисов социальных...” Именно таков переживаемый нами период. В узбекской музыкальной культуре обострилась глобальная проблема сосуществования двух традиций: национальной монодической и европейской композиторской (ситуацию в морфологическом плане усугубляет нашествие поп-культуры – явление, далеко не однородное по своему качественному составу). Одной из причин сложившегося положения стала специфика новой – для региона бывшей советской Центральной Азии – рыночной экономики, которая, естественно, обусловила смещение ценностных ориентаций – произошла

абсолютизация материального фактора (со всеми вытекающими последствиями). Все это вынуждает не только констатировать факты, но и пытаться найти действенные реальные пути по изменению сложившейся ситуации. На наш взгляд, сегодня как никогда необходима капитальная проработка научных проблем музыкальной критики.

Многие актуальные проблемы современного критикования были глубоко исследованы энциклопедистами Среднего Востока. Рассмотрим некоторые из них – например, проблему восприятия, вопросы оценочной деятельности, проблему слушателя (адресата).

Так, проблема эмоционального воздействия музыки и связанная с ней разработка проблемы восприятия музыки волновала ученых и философов с древнейших времен, "...Музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души"⁵, – писал еще Аристотель. Однако в качестве института художественной практики музыкальное восприятие формируется на сравнительно поздних этапах развития европейской культуры. И хотя предпосылки для его формирования существовали изначально (в тех же трудах Аристотеля), функции слушания (в европейской музыкальной практике) были малоизучены. Такое парадоксальное положение специалисты объясняют тем, что в центре внимания стояла сама музыкальная деятельность, а не музыкальное произведение, воспринимаемое слушателем. Последний же был, главным образом, не слушателем, а отдыхающим, "подвергающимся" увеселениям, участником ритуала, обряда, церемонии, чаще всего синкретического или синтетического состава. Только в XIX-XX вв. слушательское восприятие музыки становится во главу угла. Оно моделируется и в композиторской, и в исполнительской деятельности, и в самом музыкальном произведении. Однако европейская музыкальная практика далеко не сразу и не везде осознала функции слушателя, не сразу сделала его центральным и притом целевым звеном совместной музыкальной деятельности, возвысив его до уровня художественного творчества⁶.

На Востоке же, где привычный для европейца тандем (автор-исполнитель) был по преимуществу представлен в одном лице (творец-интерпретатор), учение о восприятии музыки как часть общей теории познания и проблем музыкального воспитания начало формироваться в глубокой древности. Опираясь на традиции музыкальной культуры Согда, Хорасана, арабских народов, индусов, в тесной связи с античным наследием – музыкально-теоретическими воззрениями пифагорейцев, Платона, Аристотеля, ученые Среднего Востока создают собственные теории, формируют научную методологию исследования музыки и ее восприятия.

Первым разрабатывать учение о восприятии музыки стал Фараби⁷. В "Большой книге о музыке" ученый определяет главные факторы в восприятии музыки: сила слуха, сила (врожденного) интеллекта (обладает способностью различать хорошее и плохое, благозвучное и неблагозвучное, а также способностью воображать и соображать – при сочи-

нении), сила представления (выполняет по отношению к остальным рациональную функцию). Таким образом, по мнению Фараби, весь процесс восприятия заключается в последовательном расположении и тесной взаимосвязи названных сил.

В своем учении о восприятии музыки Фараби не дифференцирует четко функции каждой из сил человека. Строгую дифференциацию, как пишет в специальном исследовании А. Джумаев, осуществил его прямой продолжатель – Ибн Сина, который выдвинул следующие три начала в качестве основных:

1) сила слуха – играет начальную роль в восприятии музыки, слух ощущает звуки как таковые, не испытывая ни наслаждения, ни отвращения (т.е. физиологический уровень – Н.Х.);

2) сила различения (животной души) – обладает свойством наслаждаться (либо возмущаться), вызываемым ж эмоциональным настроением музыки и гармоничностью ее композиции, это качество присуще ей от природы и лишено каких-либо рациональных начал, связанных с представлением и умопостижением (т.е. эмоциональный уровень – Н.Х.);

3) сила воображения, связанная с силой разума, – осуществляет в восприятии музыки несколько важных, по мнению самого мыслителя, "операций": "контролирует" непрерывность восприятия музыкальных элементов (накров – ритмических единиц и тонов), воспринимая, таким образом, всю композицию сочинения; сохраняет в памяти музыкальные образы, а посему включает в себя также и соображение (т.е. рациональный уровень – Н.Х.).

Фактически Ибн Сина первым осознает феномен эстетического восприятия музыки, механизм которого чрезвычайно сложен. В нем участвуют как внешние силы (сила слуха), так и внутренние – психические процессы, для которых первоначально служат данные внешних ощущений. Главным условием цельности всего процесса восприятия ученый считает непрерывность восприятия музыкальной композиции. При этом должно произойти последовательное взаимодействие всех сил: чувственное восприятие (вначале на уровне чисто физического, затем – эмоционального), которое передается силе воображения, запечатлевающей красоту музыки, ее стройность и соразмерность. Только при условии непрерывности восприятия может быть осуществлена воспитательная сила музыки – сила животной души, взаимодействуя с силой воображения (как рациональным началом), облагораживается, освобождается от порочных побуждений. Следовательно, совершенствуется нравственный и духовный облик человека. Тогда же, в IX в. была осознана необходимость специального места и времени для восприятия и осмысления музыкальных явлений. Так, выдающийся суфийский шейх ал-Багдади сформулировал три основных условия Самом (т.е. слушания музыки) – соблюдение "времени" (заман), "места" (макан) и "братства" (ихван)⁸. Несоблюдение в наше время условий легендарного шейха, обусловленное достижениями НТР (хочешь – слушай музыку, хочешь – выключи) привело к возникновению и обострению одной из болезненных проблем

экологии культуры – превращению музыки, "божественного искусства", призванного облагораживать души, в... бытовой шум. Несовпадение восприятия музыки с ее реальным исполнением в пространстве и во времени, по мнению современных ученых, ведет к распаду единого музыкального феномена, в итоге – «порча внутренней картины мира – представляющей собой наиболее важное достояние человека и как биологического существа, и как личности – оборачивается порчей самого мира, окружающей человека среды»⁹.

Заметим, что с проблемой восприятия (первым звеном на пути общения с музыкой) тесно связан один из параметров оценочной мысли – параметр воздействия (термин современного исследователя Т.Курышевой), т.е. направленности на слушателя, своего рода уровня магнетизма художественного явления, степени и характера его воздействия на человека. Собственно, того главного, ради чего искусство ценится – востребуется, существует.

Особую способность музыки воздействовать на человека и превращать его нравственные качества в противоположные признавали и средневековые "Братья чистоты". Эта идея лежит в основе всего их музыкального учения. Ею они объясняют разнообразие видов музыки и сфер ее применения в жизни народов, с ней связывают конечную цель и смысл существования музыкального искусства как такового. "Материей всякого искусства, требующего ручного труда, являются природные тела, и все, что производится им, составляет телесные формы. Иначе обстоит дело с музыкой, материя которой целиком представляет собой духовные субстанции, а именно души слушателей, и всякое ее воздействие на душу находит также (чисто) духовное проявление".

По мнению А.Джумаева, во взглядах "Братьев чистоты" на воздействие музыки сказались представления, распространенные в широкой среде народов Востока. Средневековые ученые отразили мифологические представления о чудодейственной силе музыки, о ее связи с духовным миром человека и красотой природы. Музыка – душа человека – красота природы, мира – всегда современная и актуальная логическая цепочка, нарушения, неправильное использование звеньев которой приводят к самым нежелательным последствиям, свидетелями которых мы становимся все чаще. Не случайно на пороге XXI в. наибольшей опасностью, грозящей цивилизации, известный писатель Ф.Искандер считает процесс одичания человечества, прикрытый огромными техническими достижениями. Один из главных его признаков – беспрецедентное развитие массовой культуры на фоне глобальной компьютеризации.

Как изменить сложившуюся ситуацию? Каким образом нужно действовать современным музыкальным критикам, чтобы привлечь внимание слушателя к серьезной, глубокой музыке? Ответы на эти вопросы можно найти только в процессе решения третьей из названных нами проблем – комплексной проблемы адресата (потребителя музыкально-критической продукции современных авторов). При

этом нельзя забывать о том, что если для творческой личности актуален вопрос о большей или меньшей степени контакта с аудиторией, то для музыкальной критики контакт – главное условие деятельности, ибо, как известно, художественная критика (и все ее разновидности) по самому своему существу не только публична, но и вызвана к жизни общественно-эстетической необходимостью, она выполняет эстетико-социальный "заказ".

Таким образом, критика всегда активно "направлена" на читателя. Автор критического выступления должен чувствовать своего адресата, моделировать его, взаимодействовать с ним – убеждать, полемизировать. Необходима конкретная "адресность", т.е. осознание дифференциации слушательской аудитории. Современные ученые создают многочисленные типологии по различным параметрам, пытаются охватить все аспекты слушательской деятельности. А ведь одна из первых классификаций слушательской аудитории была создана еще в XI в. (!). В широко известном сочинении "Кабус-наме" Кей-Кавуса, в разделе "Об обычаях музыкантов"¹¹ автор, наряду с советами по поведению и внешнему виду музыканта (возможные истоки современного концеранса – "будь приветлив, ... сладкоречив, ... не делай кислого лица и не хмурься"¹²), предпринимает попытку разделить слушателей по следующим признакам:

- 1) возраст и пол (старцы, молодые люди, дети, женщины);
- 2) темперамент (легкомысленные мужчины, серьезные люди);
- 3) внешние признаки (краснолицые и полнокровные, бледные и желчные, смуглые и тощие, белолицые, жирные, сырые);
- 4) род занятий (военные люди, искатели приключений);
- 5) социальный статус (знатные люди).

Устанавливая прямую зависимость музыкальных вкусов слушателей от указанных факторов, Кей-Кавус считает, что музыкант прежде всего должен учитывать желания публики: "Самое большое искусство в музыке то, чтобы угодить вкусам слушателя"¹³.

Подобная формулировка свидетельствует о многообразии взглядов среднеазиатских энциклопедистов на роль музыки в обществе. Так, если у Кей-Кавуса акцент приходится на запросы (потребности) самого слушателя, то в учениях Фараби и Ибн Сины определен приоритет музыкальной гармонии, влияющей на душевное состояние и нравственные качества людей.

И еще об одном чрезвычайно важном аспекте, находящемся на стыке всех трех рассматриваемых нами проблем, – восприятия, оценочной деятельности, адресата. Речь идет о критерии понятности, доступности художественной информации. По мнению ученых, невосприятие того или иного художественного явления нередко является и причиной, и следствием непонимания. Обратимся к реальной узбекистанской музыкальной практике, в которой представлены, по сути, все ныне существующие в мире творческие разновидности: фольклор во всем

богатстве его форм и жанров; профессиональное творчество устной традиции; композиторское искусство; массовая (легкожанровая) музыка¹⁴. Каждый из этих видов развивается в соответствии со своей художественной логикой, каждый предполагает собственный тип восприятия, особенности которых не может не учитывать современный музыкальный критик.

Отчетливее всего это различие проявляется в процессе восприятия музыки двух традиций: композиторской (европейского генезиса) и устной профессиональной (восточной). Как известно, адекватное восприятие ладовой семантики восточной музыки требует многовекового опыта, преемственно воспринимаемой слуховой подготовки. Европейский слушатель не улавливает те тончайшие оттенки эмоционального строя, которые очевидны для жителя Востока. Как считает исследователь, "подобная слуховая "ограниченность", видимо, взаимна, ибо и "с точки зрения некоторых внеевропейских культур эмоциональная противоположность ладов европейской музыки не воспринимается". И в данном случае решающую роль играет многовековая слуховая традиция"¹⁵. В то же время напомним, что еще в средние века на Востоке осознавали объективное право на существование и иных музыкально-творческих видов. Об этом свидетельствуют и прямые высказывания таких теоретиков музыки, как ал-Кинди и "Братья чистоты", которые утверждали, что "в каждой стране существуют особые, только ей присущие каноны музыки и что народы различаются между собой музыкальными вкусами так же, как нравами обычаями"¹⁶.

Самое примечательное в изложенной выше цитате, на наш взгляд, — признание среднеазиатскими учеными самоценности — "особенности" — канонов музыки иных народов. Насколько актуально звучит эта мысль сегодня! Ведь "как часто мы встречаемся с этим (сравнением разных музыкально-творческих видов — Н.Х.) в нашей повседневности, когда критерии письменного искусства ме-

ханически переносятся на искусство устной традиции или легкожанровая (поп) музыка рассматривается с позиций музыки академической (оперно-симфонической), что, конечно же, далеко от адекватного восприятия и оценки"¹⁷. Каждый из музыкально-творческих видов, обладая собственной художественной системой, выполняет одному ему присущую функцию. И именно поэтому "попытка сравнивать художественную ценность разных видов принципиально лишена смысла. Судить о достоинствах того или иного произведения можно только исходя из законов вида, к которому оно принадлежит"¹⁸. Похоже, что в IX в. на Востоке это было не только осознанно, но и не подвергалось сомнению. Забвение постулатов среднеазиатских энциклопедистов привело к трансформации критерия понятности в критерий непонятности и, как следствие, — к обострению всех проблем, с этим связанных.

Итак, мы затронули лишь некоторые из наиболее актуальных вопросов современного критикования — проблемы восприятия, оценочной деятельности, адресата. Как отмечено выше, каждая из них была в той или иной степени разработана учеными Среднего Востока уже в IX-XI вв. Осознание и изучение глубоких преемственных связей современной музыкальной критики с богатейшим эстетическим наследием Средней Азии — одно из перспективных направлений в развитии узбекистанского критикования. Древнейшей традицией философских и эстетических учений Востока было отношение к музыке как к источнику духовно-нравственного оздоровления общества. Мы уверены в том, что обращение к глубинным корням среднеазиатской науки о музыке, актуализация идей восточных энциклопедистов будет способствовать выходу современной отечественной музыкальной критики на качественно новый уровень — позволит усилить ее практическую эффективность и успешно осуществлять свою миссию формирования высоких эстетических вкусов общества.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Музыкальная критика в Узбекистане. Ташкент, 1984. С. 29-30.

2. Раширова Д. К становлению музыкального востоковедения (о деятельности Фитрата) // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Душанбе, 1990. С. 433.

3. Касымходжаева С. Формирование узбекского исторического музыкознания и музыкальной критики в XX веке: Автореферат дис-ции на соиск. уч. степ. канд. искусств. Ташкент, 1998.

4. Грубер Р. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения // Критика и музыкознание. Вып. 3. Л., 1987. С. 234.

5. Цит. по нн.: В мире мудрых мыслей. М., 1962. С. 269.

6. Подробнее об этом см.: Назайкинский Б. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. М., 1980. С.91-111.

7. См.: Джумаев А. Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX-XIII веков: Рук.

дис. на соиск. уч.степ. канд. искусств. Ташкент, 1981.

8. Подробнее см.: Джумаев А. Ислам и музыка. М.: Музыкальная Академия. 1992. № 3. С. 24-36.

9. Назайкинский Е. Музыка и экология. М.: Музыкальная Академия. 1995. № 1. с. 17.

10. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 263.

11. Там же. С. 284. (Пер. Б.Бертельса).

12. Там же.

13. Там же. С. 287.

14. Подробно см.: Янов-Яновская Н. XX век меняет музыкальную карту мира // Санъатшунослик масалалари. Тошкент, 1998. С. 129-135.

15. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. Исследование. М., 1983. С. 90.

16. Музыкальная эстетика стран Востока. С. 247.

17. Янов-Яновская Н. Указ. статья. С. 130.

18. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 430.

Etnomusiqişünaslıq

BÜLBÜLÜN

III-cü AŞIQ QURULTAYINDAKI MƏZUZƏRİ 1961-ci İL

Əziz yoldaşlar! Bildiyiniz kimi keçirdiyimiz qurultay üçüncü dəfədir ki, respublikamızın paytaxtı Bakıda çağılır. Aşıq yaradıcılığına partiyamızın, hökumətimizin və xalqımızın göstərdiyi böyük qayğı heç təsədüfi deyildir. Əvvəlki məruzələrdən aydındır ki, bu böyük yaradıcılıq xalqımıza çox geniş ədəbi miras saxlamışdır. Çünki aşıq sənəti həm şe'r, həm nəğmə, həm musiqi, həm də ədəbiyyatdır.

Mən xoşbəxtəm ki, yaradıcılığımın ilk günlərindən bu böyük sənətkarlıqla birgə böyümüş və üzvi surətdə bu sənətlə bağlı olmuşam. Kecən 30 il ərzində mən üç qurultayda iştirak etmişəm. Mənim bu məruzəm 50 illik geniş bir yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsidir.

Aşıq sənətkarlığı vokal incəsənətimizin ən mühüm tarixi bir hissəsidir. Həm də mürəkkəb bir sənətdir. Aşıq yaradıcılığı tarix etibarilə xalqa ən yaxın və xalqla birgə inkişaf etmiş böyük bir sənətdir. O, xalqın bütün təbəqələrini əhatə edir.

Xalqımızın nəcib duyğularını, Vətənimizin təbii gözəlliyini, həyatın rəngarəng lövhələrini şe'rdə, çalğıda, səsdə, sözdə, vəzndə ilbəl artırmış, bütün

gözəlliyi və məlahət ilə bizə çatdırmışdır. Vəzn etibarilə çox zəngin olan bu yaradıcılıq çalmaq, oynamaq, oxumaq, danışmaq kimi birləşmə yaratmışdır.

Böyük Oktyabr Sosialist inqilabına qədər Azərbaycanın milli musiqisi və musiqi mədəniyyəti 3 böyük ana xəttlə inkişaf etmişdir.

1. Xalq musiqisi yaradıcılığı;
2. Xanəndəlik sənətkarlığı;
3. Aşıq yaradıcılığı və sənətkarlığı.

Bu 3 mürəkkəb yaradıcılıq sahələri çoxcəhətli, çoxtərəfli olmaqla yanaşı, bir-birini tamamlamış, biri digərinə həmahəng təsir göstərmişdir. Eyni zamanda hər sahə öz orijinallığını mühafizə etmiş və təkmilləşdirmiş sovet dövründə çiçəklənərək bütün musiqi mədəniyyətimizin təməli olmuş və musiqi irsimizin əsasını təşkil etmişdir. Xalq havalarında yaranan yenilikləri aşıqlar mənimsəmiş və öz yaradıcılıqlarına uyğunlaşdırmışlar. Eləcə də aşıq havalarında nə oynaq havalar və xüsusiyyətlər varsa, xanəndələr öz sənətkarlığına uyğunlaşdırıb istədikləri hallarda təsnif kimi oxumuş, muğamları

genişləndirmək üçün aşıq formalarını və xalq mahnılarını muğamata daxil etmişlər. Məsəl üçün: Arazbarı, Kürdü, Ovşarı, Mani, Şikəstə, Bayatı, Kərəmi, Şerili, Kəsmə şikəstə, Şirvan şikəstəsi və buna bənzər aşıq formalarını əsas tutaraq geniş səsə malik olan xanəndələr bu formaları genişləndirmiş, mükəmməlləşdirmiş, muğamata üzvi surətdə aşılayaraq muğamatı xalqa yaxınlaşdırmışlar. Ayırı-ayrı hallarda yeni kadanslar icad edərək, xanəndəlik sənətinə böyük genişlənmə gətirərək görkəmli yaradıcılıq işi görmüşlər. Nəticədə bu gözəl, qəşəng, ruhi oxşayan təbii havalar yaranmış və ilk Azərbaycan opera dramaturgiyasının inciləri olmuşdur. Maraqlı



burasıdır ki, bu iki böyük mənalı sənətkarlıq, yeni xanəndəliklə, aşılıq, biri digərilə çox əlaqədar olmağına baxmayaraq öz xüsusiyyətlərini, sənət çizgilərini həssaslıqla mühafizə etmişlər. Oxumaq qaydalarını, yaradıcılıq tərzini, üsulunu, üslubunu öz yaradıcılıqlarına uyğun bir tərzdə saxlamışlar. Xanəndələr muqamların, dəstgahların quruluşundan, tərtibatından asılı olaraq, təsnif düzəldir, mahnı qoşur, rəng seçir və qəzəllər ayırırlar. Öz səsinin, bacarığının daxilində bilik səviyyəsindən asılı olaraq qəzəllər oxuyur, qaval vurur, güşəxanlıqlar eləyir, gəzişir, zəngülə vurur, məclisi qızıdır. Aşıqlar isə çoxlu nağıllar bilməli, dastanlar əzbərləməlidirlər. Ustadnamələr, qılıbəndlər, deyişmələr, qoşmalar, tənris, müxəmməs, gəraylı, bayatı, dubeyti və buna bənzər bir çox aşıq havalərini öyrənməlidirlər. Bunların hamısını oynamaqla, oxumaqla, saz çalmaqqla, danışmaqqla əlaqələndirməlidirlər. Xanəndələr özləri qaval vurur. Qaval vasitəsilə vəzn saxlayırlar. Onları isə tar, kamanca, nağara çalanlardan ibarət bir dəstə müşayiət edir. Əgər xanəndə qaval vurmazsa, bir özgəsi də qaval çala bilər. Halbuki, aşıqlar mütləq özü çalmalı, özü oxumalı və özü də oynamalıdır. Aşıq eyni zamanda böyük şair olmalıdır. Xanəndələr, muğamatçılar mətni, qəzəlləri yazılı ədəbiyyatdan alırlar, divanlardan, kitablardan öyrənirlər. Xanəndələrin şair olmağa ehtiyacları yoxdur.

Bildiyiniz kimi, hər mürəkkəb sənətkarlığın özünə aid ayrı-ayrı xüsusiyyətləri vardır. Biz aşıq yaradıcılığına onun üçün əhəmiyyət veririk ki, bu sənətkarlıq xalqımıza böyük ədəbi irs saxlamış, şifahi ədəbiyyatımızın anası olmuşdur. Yalnız lirik şe'rlər deyil, tariximizlə əlaqədar olan, yaşayışımız, ənənələrimizlə bağlanan nə kimi gözəlliklər, oynaqlıqlar, həyatı hadisələr varsa, böyük həssaslıqla telli sazda bizə çatdırılmışlar. Aşıqlarımız tarixi abidə deyil, həmişə canlı, həmişə təzə, həmişə maraqlı, xoşa gələn yaradıcı qüvvəmizdir. Aşıq el anasıdır. Aşıq gördüyünü çağırır. Bu aşıq haq aşıqdır. Bu aşıq allah vergisidir. Xalq aşıqları belə sözlərlə qiymətləndirilir. Bu təyinlər xalqımızın təyini. Bu təyinlər öz-özünə deyil, uzun illərin təcrübəsi əsasında yaranmış xalqın bədii zövqünün məhsuludur. Evlərdə, məclislərdə qalib oxumaq, xanəndələrə, mərəkə qurmaq, mərəkə açmaq, məclis qızıdırmaq, dinləyiciləri həyəcanlandırmaq aşıqlara məxsusdur. Aşıq Ələsgər deyirdi ki, aşıq sözü mərbud deməsə, cümləni çeynəsə, mərəkəni soyudar. Aşığın sazi çiyində, səsi boğazındadır. Harda imkan olsa orada mərəkə qurar. Bütün qapılar aşığın üzünə açıqdır. Azərbaycan aşıqları yaşadıkları mahalın adətinə uyğun, məclis qaydalarına görə mərəkə qurar, dastan başlar.

Yeri gəlmişkən klassik aşıq sənətində sənətkarlığa aid vasitələrdən də danışmaq pis olmaz. Çünki aşıq sənətkarlığında gözəl boyalar, bəzəkler çoxdur. Bunlardan bir-bir danışib qurultaya yığılan sənətkarların nəzərini bu vasitələrə cəlb etmək

istəyirəm. İndi gəlin görək həmin vasitələr hansılardır?

1. Zəngülə
2. Güşəxanlıq
3. Səslə gəzişmək
4. Səs oynatmaq
5. Səsbazlıq

Həzin nəfəs, şirin nəfəs, səs uzatmaq, səs qısaltmaq, səs işlətmək qanunları, musiqi cümləsini bitirmək, səslə şe'r cümləsini tamamlamaq, sözbaşı cümlə, söz axırı cümlə. Səs vasitəsilə musiqi cümləsinin axırını gətirmək. Sonra səsin özü - mələhətli səs, şirin səs, qəşəng səs, zıqlı səs, yanıqlı səs, uzun səs, səs gözəlliyi ilə söz gözəlliyinin birləşməsi, açıq səs, qaltanlı səs, zil səs, bəm səs və i.ə.

Bu saydıqlarımız sənətkarlıq vasitələridir. Həmin vasitələrdən şüurlu və yaradıcılıqla istifadə etməklə sənətin zirvəsinə yol açılır.

Bu vasitələri yaxşı öyrənməyən, bu imkanlardan yerində, gözəl, ahəngdar istifadə edə bilməyənlər yaxşı sənətkar ola bilməzlər?! Hələ bu saydıqlarımızdan başqa nəqarətlər, diringələr, təkrarlar da vardır. Musiqi cümləsini tamamlamaq üçün deyilən ay balam, ay gülüm, ay bülbülüm, ay umudum, ha-ha, hi-hi, he-he və i.ə. bunlar hamısı aşıq sənətində möhkəm yer tutan amillərdir.

Aşıq sənətkarlığında zəngülə vurmaq qaydaları çox orijinaldır. Əgər xanəndələr zəngülə vurmağa çox böyük ustalığ kimi yanaşırlarsa və onu sənətkarlığın böyük bir hissəsi kimi öyrənirlərsə, aşıqlarda zəngülə cümlə tamamlamaq, axırını gətirmək üçün vurulur. Onlar bunu bəzən söz ortasında, bəzən sözün axırında bəzən cümlənin başlanğıcında vururlar. Özü də bu, həmişə ardıcıl olmur. Dilin fonetik qanununa, sövti xüsusiyyətinə uyğunlaşdıraraq söz cümləsi «iynən» qurtarsa zəngüləni «iynən» vururlar, «yeynən» qurtarsa «yeynən» vururlar. Sonra ye, ö, a, o və i.ə. necə qurtarırsa elə də zəngülə vurulur.

Şamaxı aşıqları, Kürdəmir və Salyan qarışığı aşıqlar zəngülə vurmağa çox meyl göstərilir. Onlar guya məclis qızıdırmaq, məclis tutuşdurmaq üçün zəngülə vurur, muğamat pərdələrinə əl atırlar. Belə zəngüləbazlıq XIX əsrin ikinci yarısında yaşayıb-yaradan Qarabağ, Şamaxı və Aran aşıqlarında da təsadüf edilir. Çox gözəl zəngülə vuraraq muğamat xalları işlədən aşıqlar da az olmamışdır. Bu gözəl nəğməkarlıq bəzəyinin aşıq yaradıcılığına daxil olması tarixi hadisədir. Çünki Gəncə, Qarabağ və Şamaxı aşıqları çox gözəl və səslə xanəndələrlə həməsr olmuş və məşhur aşıqlar xanəndəliyin zəngülə kimi bəzəklerini aşıqlığa aşılamışlar. Xanəndələrsə aşıq sənətinin ən yaxşı tərəfləri hesabına muğamatları genişləndirmiş və aşıq xalları, aşıq güşələri hesabına yeni boyalar və yeni mələhətlər tapmışlar. Bu təbii artırmalar vaxtın tələbinə uyğun olmuş, xanəndəliyə yeni tərəvət gətirmiş və xalq muğamatını

yeni guşələrle bəzəmişdir. Xalqın sevimlisi olan bu məşhur xanəndələr, bu artırılara çox həssaslıqla yanaşmışlar. Şüurlu musiqi təfəkkürü kimi bir xalq musiqi məktəbi düzəltmişlər. Şamaxıda Mirzə Məhəmməd Həsən, Qarabağda Qaryağdı oğlu Cabbar bu sahədə çox böyük iş görmüşlər. Cabbar «Kürdü» havasını məclisi başlamaq üçün ən yaxşı muğam hesab edirdi. O, «Kürdü» ilə «Manı» muğamlarını birləşdirib «Kürdü-Şahnaz» etmişdi. Şamaxılı Mirzə Məhəmməd Həsən «Karükürd» havasını «Şur» dəstgahında «Simayi-Şəms»dən əvvəl oxuyaraq dalını «Kürd»üyə döndərərək məclisi dizi üstə gəzə-gəzə zil səslə, ardıcıl zəngulə vurardı. Cabbar «Şur» dəstgahında həmişə «Manı», «Ovşarı» oxuyardı və ardıcıl zəngulələrlə bülbül kimi cəh-cəh vururdu. Onlara bənzər aşılardan aşiq Abbasqulu (Gülablı), aşiq Mirzə, aşiq Əsəd, Qaraçı oğlu İbrahim «Baş müxəmməs», «Qəhrəman Keşiş oğlu», «Yerevan çuxuru», «Misri» və «Koroğlu» havalarında çox gözəl ardıcıl zəngulələr vurardılar. Həmin zəngulələri aşiq havaları üslubunda sözlə əlaqələndirib cümləni tamamlardılar. O zəngulələr aşiq sənəti ilə, aşiq yaradıcılığı ilə cismi surətdə əlaqələndirilirdi. Zəngulələr yerində vurulub və havalara uyğunlaşdırılırdı. O zəngulələr ki, aşiq havaları ilə həmahəngdir, aşiqlərlə həmahəngdir, onlar klassik aşiqlərimizi zənginləşdirir, aşiq səsinə, aşiq formasına bağlanır, onları qəşəng səs yaradıcısı kimi mükəmməlləşdirirdilər. Musiqi cümləsini başlayarkən, ayaq verərkən, həzin nəfəslə, həzin zəngulələr vuraraq guşəxanlıq əmələ gətirir, nəğməkarlığını bəzəyir və musiqinin əsas məqsədini dinləyiciyə çatdırırdılar.

Sual edirəm, indiki aşiqlərimiz beləmi eləyirlər? Məncə o qədər də yox. Necə bilirsiniz, yoldaşlar, indi cənəsində zəngulə vuranlar, qırıq-qırıq qayqanaq zənguləsi düzəldənlər, şirin nəfəsi cənədə vuranlar, üst dişləri ilə alt dodaqlarını birbirinə vurub və-və-və eləyənlər, zənguləni damağında vuranlar, sözün axırını gətirə bilməyib cənəsində guşə işlədənlər yaxşımı eləyirlər? Yoldaşlar, siz necə bilirsiniz, bu qeyri bədii hallar, belə eybəcər sənətkarlıq xalqımıza layiqdirmi? Məncə hamılıqla deyərik yox! Qeyd etməliyəm ki, axır vaxtlarda bəzi cavan aşiqlərimizin çiçəklənən həyatımızdan ilham alaraq bir sıra oynaq havalər düzəltmələri, gözəl, qəşəng, yeni mahnı şe'rləri yaratmaları xalqın xoşuna gəlir, heyif ki, bu pərdənin altında sənətkarlıq məsələsi pərdələnir. Məncə, bu yeniliklər böyük sənətkarlıqla, klassik aşiq ənənələri ilə uyğun surətdə əlaqələndirilsə, həmahəng olsa, çox xeyirli olar. Misal üçün, aşiq Pənəhin, aşiq Şakirin və başqa yaxşı səsə malik olan cavan aşiqlərin sənətkarlıq xüsusiyyətləri necə genişlənə bilər? Bu bəzi yarımcıq xanəndələrin yaradıcılığı hesabınımı, yoxsa tarixi, böyük sənət ustaları – aşiqləri hesabına? Mən deyərdim ki, hər ikisinin! Hər iki ölməz sənətin gözəl xüsusiyyətlərinin, yaxşı

cəhətlərinin mənimsənilməsi və klassik sənət nümunələrini öz yaradıcılıq şüurunun süzgəcindən keçirməsi hesabına!

Bilirsiniz, yoldaşlar, musiqi, nəğmə insanın ruhi tərbiyəsində-böyük vasitədir. Nəğmə həm musiqidir, həm poeziyadır. Nəğmə şe'r ilə birgə doğulur. Nəğmə şe'rin, vəznin, səsin birləşməsidir. Nəğmə insan ruhunun ən yaxın yoldaşdır. Nəğmə, musiqi vəznin insan üreynin hərəkəti ilə bağlıdır. Nəğmə insan ruhuna böyük təsir göstərən bədii vasitədir. Nəğmə insan əhvalı – ruhiyyəsinin barometridir. Tarix boyu nəğmə, musiqi, mahnı, insanı güldürür, ağladır, oynadır, yatırdır. Bu ünsürlərin varlığı musiqidə simfoniya təfəkkürünü yaratmışdır. Belə mürəkkəb musiqi təfəkkürünü yaradan ilk növbədə, xalq mahnıları və aşiq nəğmələridir. Simfoniya sözü qrek sözüdür. Ruscası «sazvuçi» (sozvuçie) deməkdir. Azərbaycanca isə həməvaz. Əgər aşılıq şe'rin, çalmağın, oynamağın və danışmağın vəhdətidirsə, demək, beş bədii ünsürün birləşməsidir. Bu gözəl birləşmə simfoniya deyilmi?

Yoldaşlar, deməliyəm ki, siz bu böyük vəhdətin sahibisiniz. Belə bədii ahəngdar tarixi sənətin sahibi necə şəxsiyyət olmalıdır? Yeni sosialist dünyamızın aşiqləri bu yenilikləri necə qavramalıdır? Axı niyə biz bugün elə orijinal sintetik sənətin yeniləşməsinə, müasirləşməsinə qarşıya qoymayaraq, bu yeniliyin nədən ibarət olduğunu deməyək.

Məncə artıq bu yeniliklərdən danışmağın vaxtı gəlib çatmışdır. İndi ki belədir, yığılmış ikən, gəlin, aşiqlərimizin qarşısında qoyulan sənət tələbatını aydınlaşdıraraq, bədii ifadə məsələsini sənətkarlarımızla başa salaq.

Sovet hökumətinin başçısı N.S.Xruşşov yoldaşın Bakıya gəlməsi, bizim 40-ci baharımızda iştirak etməsi, mədəniyyətimizə və incəsənətimizə verdiyi böyük qiymət məğribdən – məşriqə, cənubdan şimala, hər tərəfə yayıldı, hər tərəfdə səsləndi. Xalqımızın mədəniyyətinə və yüksəlişinə verilən belə qiymətlər qarşıya yeni bədii axtarışlar, yeni yüksəliş yolları tapmaq, böyük sovet ailəsində daha əzəmətli musiqi mədəniyyəti yaratmaq məsələsi qoyur. Həyatımızın nəbzinə uyğun yeni aşılıq məsələsi də meydana çıxır.

Yoldaşlar! Bildiyiniz kimi bu 40 ilin ərzində Azərbaycan aşiqlərinə çox böyük fikir verilmiş, onlar xırda mərəklərdən, çayxanalardan, Moskvanın Böyük teatr səhnəsinə çıxmağa qədər yüksəlmişlər. Moskvada keçirilən altıncı ümumdünya festivalında Azərbaycanın dörd gənc sənətkar aşiqi qızıl və gümüş medallara layiq görülmüşdür. Aşiqlərimizdəki bu yüksəliş, qarşıya ilk baxışda bir elə gözə çarpmayan, həqiqətdə isə çox lazımlı və vaxtı çatmış məsələlər qoyur.

Bu 40 ildə aşiq şe'rlərində olan canlanma, orijinallıq və yenilik musiqidə, mahnıda ifaçılıqda, bir sözlə aşiq yaradıcılığında şe'rlik qədər qabarıqdırmı? Mənə elə gəlir ki, şe'rdə olan canlanma, musi-

qədə, ifaçılıqda o qədər qabarıq deyildir. Rejissorların konsert proqramı düzəltdiyi zaman bir necə aşığı bir yerdə oxutmaları və yaxud 10-12 aşıqdan xor düzəltmələri yenilik deyildir. Bu sadəcə olaraq zahiri effektdir. Yaxşı bilirsiniz ki, aşıq yaradıcılığının istiqaməti fərddir, şəxsidir. Çünki aşıq istiqamətinin ana xətti şe'rdir. Özü çalır, özü oynamaqdır. Aşıq öz həyəcanlılığının təcrümanıdır. Aşığın sazi, sözü, səsi olmalıdır, təbii ki, əsas budur. Güzəl, geniş səsləli şair, yaxşı saz çalan aşıq olsa züyan tapılır. Ona görə də xor oxutmaq, birgə saz çalmaq, aşıq ansambli düzəltmək aşıq istiqamətini çəşdirə bilər. Bundan ələ çıxmasın ki, mən bunların əleyhinəyəm. Xeyr. Dediym odur ki, bu, aşıq yaradıcılığının ana xətti deyildir. Əsas məsələ fərdi aşıq yetişdirilməsidir. Bu barədə ciddi danışmalıyıq.

Yeniyyətə aşıqlarımızın qarşısında duran ən ciddi məsələ elmi olmaqdır. Musiqi elminə və ümumi elmlərə yiyələnməkdir. İndi bir necə dil bilmədən böyük sənətkar olmaq, yalnız xəyaldır. Ələlxüsus rus dilini bilmədən! Sadəcə bir misal gətirim. 1943-cü ildə bizim bədii briqadamız Bryanski çəbhəsində idi. Aşıq Mirzə də bizim dəstəmədəydi. Biz aşıq Mirzənin vətənpərvər şe'rlərini, lirik mahnılarını rusçaya tərcümə etmişdik. Aşıq sənətinin nümunələrini yığcam surətdə rusca dedikdən sonra aşıq Mirzə öz mələhətli səslə saz çalır oxuyur, oynayır, çoxmilleli sovet ordusunun bütün təbəqələrinə xoş təsir bağışlayırdı. Odur ki, aşıq Mirzəni hamı dönə-dönə alqışlayırdı. İndi yoldaşlar, təsəvvür eləyin, 20-25 yaşında çavan bir aşıq rusçanı gözəl bilsə, ali musiqi təhsili alsaydı, öz oxuduğunu özü rusçaya tərcümə eləyə bilsə, bu nə qədər gözəl və müasir olar.

Belə sənətkar oxusa, oynasa, meydanda gəzsə, gözəl zəngülələr vursa, səs oynatsa, saz oynatsa onu bütün xalqlar sevər. Mən qarşımda bu yaxın illərdə konservatoriya qurtarmış aşıq görmək istəyirəm. Axı mən də 23-24 yaşında xanəndə idim, mən də aşıq idim. Bax, özüm kimi aşıq görmək istəyirəm. İndi qarşımda aşıqlara musiqi elmi almaq şəraitini yaratmaq durur. Təcrübə bizə göstərdi ki, xırda sazçı qızlar ansambli düzəltmək, bayağı fikirlərlə böyük aşıq istiqamətini ucuzlaşdırmaq yaxşı nəticə vermədi.

Yoldaşlar! Vəqifin, Bidadinin, Zakirin, Səməd Vurğunun anası olan klassik aşıqlarımız şe'rlərini sevgi məhəbbət, eşq sərçəşməsindən almışlar.

Tufarqanlı Abbas Pərinin eşqinə şe'r demiş: Pəriyə aşıq olmuşdu. Aşıq Abdulla Cahanın eşqindən çox acılar çəkərək, şe'rlər, dastanlar demişdir. Aşıq Kərəm Əslinin aşığı olmuşdur. Xəstə Qasım sevgilisinin ardınca Təbrizdən Dərbəndə gəlmişdir. Xoşbəxt Azərbaycan xalqına qismət olan bu böyük şe'rlər sözün əsil mənasında Azərbaycan şe'r məktəbinin sərçəşməsidirlər. Sonra gələn aşıqlar gözəl səsi, danışan sazi, cırıqan ürəyi, nəğməkarlıq qabiliyyəti sayəsində, nə vaxt anadan olub, nə vaxt öldükleri bizə məlum olmayan aşıq-

larımızın şe'r xəzinəsini sevə-sevə mühafizə eləyib bizə çatdırmışlar. İzn verin, sizə bu böyük şe'rlərin bir necə şeirini oxuyum. Görün Tufarqanlı Abbas üç-dörd yüz il əvvəl necə deyib:

Qədəm qoyub yar yanına gələndə,
Elə gəl, elə get yol inciməsin.
Şəkər ləblərindən mənə bir busə
Dodaq tərpenməsin, dil inciməsin.

Bağcalarda əsən gözəl
Dur gəl sallana-sallana.
Aşıqdan küsən gözəl,
Dur gəl sallana-sallana.

Yanaqların güldür solmaz,
Aşıq sənsiz eşqə dolmaz,
Bu qədər işvə naz olmaz,
Bur gəl sallana-sallana.

Dərmansız dərini billəm
Sənsiz çətin deyib, gülləm
Sən gəlməsən, yaqın ölləm
Dur gəl sallana-sallana.

Aşıq Əlinin bu şe'ri gəlib dönüb indi oxunan Nazlana – nazlana mahnısı olubdur.

Aşıq yaradıcılığı həmişə diqqət mərkəzində durur, öyrənilir, toplanır, kitab və məcmuələr şəkilində xalqa çatdırılır. Budur, məsələn, 1937-ci ildə Hümət Əlizadənin, 1939-cu ildə isə C. Aslanov və M. Təhmasibin «Aşıqlar» məcmuə və kitabları çapdan buraxılmışdır. 1957-ci ildə Respublika Xalq Yaradıcılığı Evi tərəfindən, 1959-cu ildə Azərbaycan Elmlər Akademiyası tərəfindən «Koroglu» dastanı kitab halında çapdan çıxmışdır. Azərbaycan aşıqlarının yaradıcılığını əhatə edən belə qiymətli kitabların buraxılması, əlbəttə, təqdirəlayiqdir. Bununla belə, hələ aşıq yaradıcılığını öyrənmək, tədqiq etmək, yaymaq sahəsində görülən işlər qənaətləndirici deyildir. Arada birdən-birə düz 18 il durğunluq olmuşdur. Görünür bu keçən 18 il bu sahədə az – çox fəaliyyət göstərən Həmid Arslı, Təhmasib yoldaşlar üçün müəyyən axtarış dövrü olmuşdur. Biz onun bircə məhsulunu – ancaq «Koroglu» kitabını görmüşük. Fəqət aşıq yaradıcılığının ana xətti olan musiqi, nəğmə, çalır oynamaq 4-5 ünsürün birləşməsi kimi bir vəhdəti tamamlayan digər əsərlər buraxılmamışdır. Bu alim yoldaşlar, aşıq yaradıcılığını öyrənmək sahəsində çalışan mütəxəssislər ədəbiyyatçı olduqları üçün ancaq aşıq yaradıcılığındakı ədəbi irsə fikir vermişlər. Şübhəsiz, bu çox qiymətli, dəyərli təşəbbüsdür, bu əsərlər ilk mərkəzdir, cavan nəsəl bunlardan çox şey öyrənib biləcəkdir. Amma, bizcə indiki mərhələ sintetik aşıq sənətinin əsas ana xəttindən başlanmalıdır. Yəni saz, söz, şe'r, nəğmə, rəqs bir də oynamaq? Bu, böyük vəzifə birinci növbədə Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Nizami adına dil-

ədəbiyyat institutunun öhdəsinə düşür.

Yeri gəlmişkən, Akademiyanın buraxdığı «Koroğlu» kitabı barəsində bir necə söz demək istəyirəm.

Əlbəttə, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının nəşr etdiyi «Koroğlu» dastanı aşiq yaradıcılığı tariximizə gözəl bir hədiyyədir. O, Koroğlu dövrünün aşıqlığına aid məlumatımızı genişləndirir və aydınlaşdırır. Çünki Koroğlu şe'rlərinin, sual cavablarının hamısının başlanğıcında oxuyuruq ki, «Koroğlu telli sazı basır döşünə», «Koroğlu aldı sazı», «görək Koroğlunun sazı nə deyir», «Koroğlu sazla cavab verdi», «Koroğlunun sazı gəldi dilə», «Koroğlunun nəresi», «Koroğlunun Qır atı», «misri qılıncı», «Koroğlunun oynaması», "saz çalib deyib gülməsi", bu günkü aşıqlar kimi deyişməsi, Koroğluya aid bütün dastanlarda, nağıllarda birinci yer tutur.

Hər kəs Akademiyanın buraxdığı «Koroğlu» dastanlarını diqqətlə nəzərdən keçirsə yəqin edər ki, Koroğlunun sazı, səsi, sözü, şe'ri, oynamağı, bizim aşıqlarımıza xas olan sifətlərdir.

Hayıf ki, yazıçılarımız və aşıqlarımız Koroğlunun aşıqlıq sənətinə az fikir vermişlər. Ancaq qolları toplayıb çap etmişlər. Halbuki, Koroğlu öz musiqi formalarını belə özü yaratmışdır.

1. Koroğlunun dava havası
2. Koroğlunun döşəməsi
3. Koroğlunun cəngisi
4. Koroğlunun qaytarması
5. Koroğlu bozuğu
6. Koroğlu deyişməsi
7. Koroğlu nağarası və i.a. buna misaldır.

Bu günə qədər aramızda yaşayan bu havalər Koroğlunun adı ilə bağlıdır. Yəqin ki, Koroğlu dava zamanı dava havası oxumuş, istirahət vaxtları döşəmə, gəraylı və buna bənzər havalər oxuyaraq, şe'rlər demişdir. Koroğlu nağıllarından belə məlum olur ki, nəinki Koroğlunun özü, onun dəlillərinin hamısı saz çalib oxumuşlar. Məsələn, Bəlli Əhməd sazını saz ustasına verib belə deyir:

Cənlibəldən səni deyib gəlmişəm
Usta qulun ollam, al düzəlt sazı
Qırılıbdır sazım, mətəl qalmışam
Usta qulun ollam, al düzəlt sazı.

Sazının düzəldilməsi barəsində uzun uzadı şe'rlər deyir. Koroğlu ilə aşiq Cünunun deyişməsində belə bir cümlə var. Aşiq Cünun deyir:

Mən aşığam şonqara
Şahid gerek şonqara
Cik-cik deyən sərcələr
Neylər şahin şonqara.

Sonra üzünü tutub Koroğluya deyir:

Mən aşiq ləngəridir
Gəmidi, ləngəridi
Çox bilib az danışmaq
İyidin ləngəridi.

Mən aşiq Ordubada
Salmasdan Ordubada
Sərkərdə qocaq olsa
Heç verməz ordu bada.
Axırda deyir:
Mən aşığam bu daşa
Bu qaydaya bu daşa
Elə vur ki, yağını
Kəlləsindən bud aş.

Bu cinaslar aşiq şe'rlərinin ölməz nümunələridir. Koroğlunun özünün, aşiq Cünunun, Dəli Həsənin, Bolu bəyin, Eyvazın, Dəmirçi oğlunun qəhrəmanlıqları sazla, sözlə əlaqədardır. Onların şe'r üslubları, şe'r qaydaları həqiqətən qəhrəmanlıq simfoniyasını tərənnüm edir. Əgər XVII əsrdən bu günə qədər olan şe'rləri yığmışıqsa, bunun üçün birinci növbədə aşıqlara minnətdar olmalıyıq. Çünki bu nağıllar, bu dastanlar, bu qollar, bu tarixi qəhrəmanlıq eposları onların sinəsində saxlanılmış onların dili ilə yayılmışdır.

Ümidvaram ki, aşiq yaradıcılığı ilə məşğul olan, onu öyrənən və tədqiq edən yazıcı və alimlərimiz keçmişdən bizə miras qalan bu sənət nümunələrinin təhlilində diqqət yetirəcəklər.

Burada əsas bir prinsip olmalı, zaman və dövr də unudulmamalı, nəzərə alınmalıdır. Məsələn, biz XVI-XVII əsrdən başlayırıqsa, Arazın o tayı aşıqlarını bu tayın aşıqlarından ayırmamalıyıq. Ciddi elmi axtarışlar sayəsində ədəbiyyat xəzinəmizin dəyərli inciləri olan aşiq yaradıcılığını xalqımızın böyük təfəkkürünün məhsulunu kimi meydana çıxarmalıyıq. Neçə ki, yuxarıda demişdim, aşiq ədəbiyyatı məktəbi Koroğludan, aşiq Cünundan başlayaraq Vaqifi, Vidadini, Zakiri yetişdirmiş, aşiq Ələsgərin başına şe'r tacı qoymuşdur. Böyük şairimiz S.Vurğun öz zəkası ilə, şe'r dühası ilə Nəsimi, Nizami, Xaqani, Füzulinin şe'r xəzinəsindən ilham alaraq, Tufarqanlı Abbas, Xəstə Qasımdan başlayaraq Vaqifə qədər olan aşiq şeiriyyətinin vəhdəti olmuşdur. S.Vurğun bu iki böyük ədəbi şeir məktəbinin təcəssümüdür. Nə qədər biz bu xalq şe'r və mədəniyyətinin bütün janrlarını təhlil edib gəncliyimizin malı etsək, ədəbiyyatımızın tarixi və ədəbiyyatçılarımız üçün böyük xidmət göstərmiş olaraq. Biz gerek aşiq yaradıcılığını 5 sənətin birləşməsi və vəhdəti kimi təhlil edək.

Bildiyiniz kimi opera dramaturgiyamızın inkişafında aşiq yaradıcılığının çox böyük əhəmiyyəti vardır. «Əsli və Kərəm», «Aşiq Qərib» və «Şah İsmayıl» kimi operalarımız bu dastanlar əsasında səhnələşdirilmişdir. «Leyli və Məcnunun» ən gözəl parçaları aşiq havalarıdır. Bu günə qədər də bu operaları yaşadan o aşiq dastanlarının cazibə-

dar qüvvəsidir. Hətta Qliyerin «Şahsənəm» operasında ən gözəl səhnəni aşiq deyişməsi təşkil edir. Arazbari ilə başlanan uvertüranın ana xəttini təşkil edən aşiq havaları böyük bəstəkar Qliyeri məftun etmişdi. «Koroğlu» operasının dördüncü pərdəsindəki aşiq ariyası böyük bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovun aşiq havalalarına verdiyi böyük diqqətin qabarıq təcəssümüdür. Demək olar ki, bu, musiqi ədəbiyyatımızın ən gözəl nümunəsidir. Bu üç hissəli ariya Üzeyir yaradıcılığında ariya formasının ən mükəmməlidir. Eyni pərdədə Koroğlu şikəstəsi, Mirzə Cani şikəstəsi üstündə yazılmışdır. Böyük bəstəkarımız bu şikəstəni çox orijinal və Koroğlu surətində uyğun bir şəkildə tamamlamışdır.

Məruzədə ancaq bu qədər deyə bilərəm ki, ölməz bəstəkar Üzeyir bütün yaradıcılığında aşiq sənətkarlığına böyük fikir vermiş və bir necə əsərində aşiq formalarından necə istifadə etmək yollarını aydınlaşdırmışdır. Bəstəkarımız Səid Rüstəmovun da yaradıcılığında aşıqlar mühüm rol oynamışdır. Səid Rüstəmov fəaliyyətinin ilk dövründə aşiq havalarının məşhurlarını nota salmış və ilk dəfə olaraq çap etdirmişdir. «Durna» musiqili komediyasında Muradın ariyası üç hissəli klassik aşiq formasında çox qəşəng yazılmışdır. Forma mükəmməlliyyəti aşılıqlı ənənəsini çox yaxşı saxlamışdır.

Aşiq sahəsinə meyl göstərən bəstəkarlarımızın sayı artır. Bu dediklərim ilk yaradıcılıq müjdəsidir. Bizcə, bəstəkarlarımız yaradıcılıqlarında bu sahəyə hələ ciddi girişməmiş və bu yaradıcılığı geniş mənada öz yaradıcılıq süzgeclərindən keçirməmişlər.

Maraqlı burasıdır ki, mən simfonik muğamların sərbəst xalq forması kimi səslənməsini və canlanmasını meydana qoyanda heç bir bəstəkar, hətta yazan bəstəkar özü də simfonik muğam formasının bir simfoniya təfəkkürü kimi qəbul olunacağına inanmırdı. Çünki, bu forma və təfəkkür yalnız muğamata aiddir. Bəstəkarlarımız cürbəcür adlar təklif eləyirdilər. Bəzi bəstəkarlar deyirdi ki, kapriçcio adı verək, başqaları deyirdi rapsodiya adlandırmaq, qorxurdular ki, geniş musiqi ictimaiyyəti simfonik muğam formasını başa düşməsin, çünki bu forma simfoniya qanunlarına, qaydalarına oxşamır. Bir hissəli, 2, 3, 4 və ya 5 hissəli simfoniya qanunlarına tabe deyildir. Deyirlər ki, musiqi təfəkküründə simfoniya musiqi dramaturgiyasının öz qanunları vardır.

Simfonik muğam bu qanunlara uyğun olmadığı üçün Moskvada buna lazımi qiymət verməzlər. Bildiyiniz kimi, çox istedadla yazılmış bu simfonik muğam hər cür maneəni dağıdıb, bütün dünyada səslənməyə başladı. Bu formanın bir musiqi təfəkkürü kimi qəbul olunması öz-özünə olmadı. Həmişə olduğu kimi, partiyamız və hökumətimiz bu sahədə də bizə çox kömək elədi. Nə üçün aşiq yaradıcılığını da biz bu yol ilə inkişaf etdirməyək, aşiq yaradıcılığını simfonikləşdirməyək! Əgər bəstə-

karlarımız bunu dərk etsələr, onların qarşısında böyük bir perspektiv açılar. Çünki, böyük və əzəmətli simfoniya yaratmaq üçün 5 ünsürdən ibarət olan aşiq yaradıcılığı zamanın nəbzi ilə vurur. Bu çox maraqlı və əhəmiyyətli təfəkkür, musiqi ictimaiyyətimizi maraqlandırmalıdır.

Yoldaşlar! Bizim əxlaqımızın ölçüsü gördüyümüz işin, fəaliyyətimizin sosialist quruluşumuz üçün nə qədər xeyirli olmasıdır. İndinin aşığı kommunizm quruculuğunun tərənnümçüsüdür.

Əgər keçmiş aşıqlar məhəbbət lirikası: Başına döndüyüm gül üzli Sona; Sallana-sallana gələn Salatin; Başına döndüyüm qurban olduğum; Başına döndüyüm gül üzli Pəri; Nazlana-nazlana, sallana-sallana;

Boylana, boylana və i.a. Ay lələ, ay Gülgeç, ay pəri, ay reyhan, ay cahan, naz, qəmzə, işvə və i.a. və i.a. kimi ölməz əsərlər yaradıbsa, bunlarda gözəl ibarələr, təbirlər, cinslər, ovşalar, bənzətmələr əsas yer tutubdur. Əlbəttə, həmişə qaynayan bulaqlar bizə klassik formalar, bədii istifadə yolları öyrədir. Amma bu günün aşıqları başına döndüyüm, sallana-sallana, nazlana-nazlana deməklə çox irəli gedə bilməzlər. 50-60 il bundan əvvəl bir kürd oğlunu Gəncəyə yola salmış. Gətirir rus saldatlarına qoşur. Oğluna bərk-bərk tapşır ki, oğul çarığını, patavanı bərk bağla. Bu saldatlar marş deyib gedəcəklər. Patavan acılsa bunlardan geri qalarsan, çarığın çıxsa evin yığılar, mənzilə çatı bilməzsən.

İndi aşiq qardaşlar, patava, çarığ dövrü deyildir. Yaradıcılığa da dövrün tələbi, gözü ilə baxmalısınız. Yuxarıda dediyim kimi savadsız olaraq həyatla ayaqlaşmaq olmaz. İndi sosializm, kommunizm aşiqi olmaq lazımdır. Vətən aşığı, xalq aşığı, elm, mərifət aşığı olmaq lazımdır. İndi neçə gündür, sizin barənizdə radioda, televizorda, mətbuatda tərifnamələr deyilir, yazılar gedir. Paytaxtımızın ən gözəl səhnələri üzünüze açıqdır. Görürsünüz ki, görkəmli alimlər sizinlə yanaşı bu yaradıcılığa təkan vermək istəyirlər. Xahiş edirəm, bu qurultayın əhəmiyyətini yaxşı başa düşəsiniz. Budur, indi də söz sizindir, bu tribunadan məruzələr haqqında fikrinizi deyin. Yaradıcılığa aid, sənətkarlığa aid məsələlər qoyun, öz çıxışınızla bizim məruzələrimizi tamamlayın. Həmişə olduğu kimi, yenə partiya və hökumətimiz bu sahəyə aid hər cür şərait yaradır və yaradacaqdır.

Bizim arzumuz budur ki, bu sənət yeni zirvəyə qalxsın, həyatımızın nəbzi ilə birgə vursun!

AZƏRBAYCAN MUSIQŞÜNASLARININ TƏDQIQATLARINDA XALQ MUSIQİSİNİN JANR TƏSNİFATI

Yegənə ƏSƏDOVA

Azərbaycanda musiqi elminin bünövrəsi dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən qoyulmuşdur. Onun musiqiyə həsr olunmuş məqalələrində, xüsusilə çoxillik tədqiqatlarının nəticəsi olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fundamental əsərində Azərbaycan musiqi elmi üçün proqram əhəmiyyətli müddəalar irəli sürülmüşdür. Ü. Hacıbəyovun irəli sürdüyü tezissəkilli müddəalar sonrakı illərdə Azərbaycan musiqşünaslığının müxtəlif qollarının yaranmasına təkan vermişdir. Xüsusilə Ü. Hacıbəyovun xalq musiqisi haqqında fikirləri Azərbaycan musiqisinin inkişafı üçün bir bünövrə olmuşdur. Ü. Hacıbəyovdan sonra yetişmiş tədqiqatçıların əsərlərində xalq musiqisinin müxtəlif rakursdan öyrənilməsi geniş vüsət alır. Belə ki, dahi bəstəkarın xalq musiqisi haqqında ideyalarından ilham alan, onlardan faydalanan Azərbaycan musiqşünasları bu sahənin inkişafı üçün xeyli əmək sərf etmişlər.

Hazırkı məqalədə bizim məqsədimiz məhz Azərbaycan musiqşünaslarının tədqiqatlarında xalq musiqi yaradıcılığının təsnifatı məsələlərini araşdırmaqdan ibarətdir. Buna görə də biz bir neçə elmi tədqiqat əsərinin nümunəsində Azərbaycan xalq musiqisi yaradıcılığının təsnifatı, yəni janr və növlər üzrə sistemləşdirilməsi məsələlərini açıqlayacağıq.

Azərbaycan musiqşünaslarının xalq yaradıcılığına həsr olunmuş tədqiqatlarını nəzərdən keçirdikdə xalq musiqisinin janr təsnifatı diqqəti daha çox cəlb edir. Həqiqətən də əgər musiqi haqqında danışırıqsa, istər bəstəkar, istərsə də xalq musiqisi olsun, ilk növbədə, onun janrı təyin olunmalıdır. Adətən, musiqinin şərti olaraq, vokal, instrumental və vokal-instrumental janr qruplarına bölünməsi qəbul edilir ki, bu halda musiqinin ifa tərzini ön plana çəkirlər. Öz növbəsində, hər üç qrupa müxtəlif janrlar daxildir.

Azərbaycan milli musiqisinin janr təsnifatında hansı xüsusiyyətlərin əsas götürüldüyünü göstərmək olar? Bunun üçün də tədqiqatçılarımızın əsərlərinə, oradakı fikir və mülahizələrə müraciət edək.

İlk növbədə, Ü. Hacıbəyovun elmi irsinə nəzər salaıq. Öz məqalələrində xalq musiqisi janrlarının təsnifatını və xasiyyətnaməsini verən Ü. Hacıbəyov ümumi şəkildə xalq musiqi nümunələrini iki yere bölür: bəhrli və bəhrsiz. «Bəhrli» dedikdə, o,

dəqiq metro-ritmə malik, ifası zamanı zərb alətlərinin müşayiətinin istifadə olunduğu musiqi janrlarını nəzərdə tutur. Bu növ musiqiyə bəstəkar təsnif, rəng, rəqs və xalq mahnılarını aid edir. «Bəhrsiz» növə isə o, çalğısında zərb aləti istifadə olunmayan, sərbəst vəznli musiqi nümunələrini – muğam dəstəgahlarını aid edir. Eyni zamanda, Ü. Hacıbəyovun fikrincə, «dəstəgah kimi müəyyən bəhrə və havaları olmayan musiqi cümləsindən biri də şikəstə və digəri bayatıdır» ki, bunları «aşiq dəstəsinin dəstəgahı» adlandırırlar¹.

Ü. Hacıbəyov daha bir növü qeyd edir: O yazır: «Bir para dəstəgah və ya şöbələri bəhrsiz olaraq tağəni edilərkən musiqisi biləks bəhrli olub zərb dəxi işlənir, məsələn, heyratı, kabili, mənşuriyyə, simayi-şəms, ovşarı kimi»². Göründüyü kimi, Ü. Hacıbəyov zərbi-muğam janrını bəhrsiz və bəhrli musiqinin qovuşmasından əmələ gələn bir musiqi növü kimi təqdim edir. Lakin onun bu fikri tezis olaraq qalır və inkişaf etdirilmir. Digər musiqi növləri isə dolğun şəkildə açıqlanır.

Beləliklə, Ü. Hacıbəyov xalq musiqisinin janr təsnifatı üçün metro-ritmik xüsusiyyətləri əsas götürür.

Professor M.S. İsmayılov öz tədqiqatlarında hər bir xalqın musiqi irsində olduğu kimi, Azərbaycan xalq musiqi irsinin də başlıca olaraq, vokal, instrumental və vokal-instrumental musiqidən ibarət olduğunu qeyd edir. Lakin alim xalq musiqisinin elmi cəhətdən öyrənilməsi üçün onun bu nöqtəyi-nəzərdən qruplara bölünməsinə əlverişli saymır və xalq musiqi formalarının ifa üsuluna əsaslanaraq, bölünməsinə zahiri bir əlamət kimi qiymətləndirir. Çünki, onun fikrincə, xalq musiqimizdə elə bir hal vardır ki, eyni musiqi forması həm vokal, həm instrumental, həm də vokal-instrumental janr kimi özünü göstərir, məsələn, muğamlar, mahnı-rəqslər və s. janrlar³.

M.S. İsmayılov Ü. Hacıbəyovun bölgü prinsipini qəbul edərək, xalq musiqi yaradıcılığının janr bölgüsündə metro-ritmik xüsusiyyətlərə əsaslanır. Lakin o, bəhrli və bəhrsiz janr qrupları ilə yanaşı, üçüncü bir qrupu da daxil edir ki, bu da qarışıq bəhrli janr qrupudur. Tədqiqatçı bəhrli janr qrupuna xalq mahnılarını, təsnifləri, aşiq mahnılarını, rəngləri və rəqsləri, bəhrsiz janr qrupuna muğamları, qarışıq bəhrli janr qrupuna isə zərbi-muğamları

aid edir.

Xalq musiqisinə aid digər tədqiqatlarda isə bu bölgü prinsipi davam etdirilmir. Biz musiqi janrlarının metro-ritmik xüsusiyyətlərinə görə qruplara bölünməsinin özünü doğrultmadığını iddia edə bilərik. Eləcə də Azərbaycan tədqiqatçılarının əsərlərində xalq musiqisi janrlarına fərqli mövqedən yanaşmanın şahidi olur. Bu mövqenin formalaşmasında rus musiqişünası V. Belyayevin təsiri də hiss olunur.

V. Belyayev Azərbaycan xalq musiqisinin təsnifatını bu şəkildə verir: xalq mahnısı, instrumental rəqs musiqisi və xalq-professional musiqi sənəti – bura aşiq yaradıcılığı, eləcə də xanəndə və sazəndə yaradıcılığı (muğamlar və təsniflər) aiddir⁴.

Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının janr təsnifatını professor R. Zöhrabovun tədqiqatlarında da izləyə bilərik. R. Zöhrabov V. Belyayevin təsnifatını bir qədər genişləndirərək, Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığını üç təbəqəyə bölür: 1. Xalq (mahnı və rəqs musiqi janrları); 2. Xalq-professional (aşiq musiqi yaradıcılığı); 3. Şifahi ənənəli professional musiqi janrları (muğam dəstgahları, kiçik formalı muğamlar, zərbi-muğamlar, təsnif və rəng)⁵.

Tədqiqatçının fikrincə, xalq musiqi janrlarına aid olan nümunələrin əksəriyyəti əmək prosesi, ailə-məişət şəraiti, müxtəlif oyunlar və ya ilin müəyyən fəsiləri ilə əlaqədar yaranmışdır. Bunlarla yanaşı, elə lirik məzmunlu mahnı və rəqlər vardır ki, onlar ancaq asudə vaxtlarda ifa edilir. Bütün bunlar mahnı və rəqlərin mövzu, janr müxtəlifliyinə səbəb olmuş, nəticədə də əmək, ənənəvi-mərasim, uşaq, lirik, məişət, satirik, yumoristik, qəhrəmanlıq, tarixi mahnı və rəqs janr nümunələri əmələ gəlmişdir. R. Zöhrabovun fikrincə, bu növ musiqi xalq arasından çıxmış istedadlı adamlar tərəfindən yaradılsa da, onları professional saymaq düzgün deyil. Bununla belə, şifahi şəkildə ağızdan-ağıza, nəsilən-nəslə keçən xalq musiqisi şifahi ənənəli professional musiqi janrlarının yaranması üçün əsas mənbə olmuşdur.

«Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisi» dedikdə, alim «əsaslı məktəb keçmiş xanəndə, sazəndə kimi xalq-professional sənətkarların yaradıcılıq məhsulu olan muğam dəstgahları, kiçik formalı muğamları, zərbi-muğamları, təsnif və rəng kimi janrları nəzərdə tutur. Bütün bunlar quruluşu, kompozisiyası, havacatı baxımından inkişaf etmiş kamil formaya malik əsərlər olub, ifaçılıq cəhətdən virtuozluq tələb edir. Şifahi ənənəli professional musiqinin yaradıcıları istedadlı, peşəkar ifaçılar – xanəndə və sazəndələrdir. Alimin fikrincə, əsrlər boyu püxtələşmiş muğam-dəstgahlar, zərbi-muğamlar, təsniflər və rənglər xanəndə və sazəndə yaradıcılığının uğurlu məhsullarıdır.

Alimin fikrincə, xalq musiqisi ilə şifahi-professional musiqi janrları arasında qovşaq təşkil edən bir musiqi forması da vardır ki, bu da aşiq yaradı-

cılığıdır. Belə ki, məzmun, ifadə dəqiqliyi və konkretliyi, qəhrəmani-epik rəvayət, klassik lirik süjetlər və i.ə., ifaçılıq mədəniyyətinin ənənəvi xarakter daşması baxımından aşiq sənəti professional yaradıcılığın bir tərəfini təmsil edir. Lakin musiqi üslubu və quruluş cəhətdən o xalq musiqisinə yaxındır.

Qeyd edək ki, haqqında danışdığımız təsnifat nəzərdən keçirdiklərimizdən ən mükəmməl və məntiqi görünür. R. Zöhrabovun irəli sürdüyü bu təsnifat müxtəlif nəsilərdən olan Azərbaycan musiqişünasları tərəfindən qəbul olunmuş və bu gün də inkişaf etdirilir.

Musiqişünas E. Babayevin də əsərlərində xalq musiqi irsinin janr təsnifatı verilmişdir. Alim «Azərbaycan xalqının şifahi ənənəli musiqi irsinin bir-birilə qırılmaz tellərlə bağlı olan bir sıra yaradıcılıq sahələrindən» ibarət olduğunu göstərir:

- «icra ənənələrini, eləcə də milli təzahür formasını peşəkar el sənətkarlarımızın – xanəndə və sazəndələrimizin yaradıcılığı ilə müəyyən etmiş muğam sənəti;

- söz qoşan, nağıl söyləyən, çalib-oxuyan, rəqs edən peşəkar el sənətkarlarımızın çoxəsrlik ənənələrini yaşadan aşiq yaradıcılığı;

- el-obanın toy-dünyündə, şadyalıq mərasimlərində soydaşlarımızın dediyi nəğmələr, getdiyi yallılar, oynadıqları rəqlər bir sözlə, musiqi folkloru, xalq musiqi sənəti»⁶.

E. Babayev Ü. Hacıbəyovun: «Peşə və sənət məqamında musiqi icrası ustadların işidir» fikrinə əsaslanaraq, həm aşiq, həm də xanəndə və sazəndə sənətini professional sənət növü hesab edir. O, hər iki sənət növünün şifahi ənənəyə malik olmasını onların başlıca cəhəti kimi ön plana çəkir. E. Babayev bu sənət növlərinin bu günədək məhz şifahi şəkildə mövcudluğunu vurğulayaraq yazır: «Yüz il əvvəl olduğu kimi, bu gün də ustad aşiq şagirdinə saz havalarını çalib-oxuyur, bu havalara söz qoşmağın sirlərini anladır. Xanəndələr də öz növbəsində, ustadlarından dəstgahın kompozisiya quruluşunu, əruz və muğamın vəhdətilə bağlı ənənələri öyrənir, mənimsəyirlər»⁷.

E. Babayev şifahi ənənəli musiqi irsini iki başlıca hissəyə ayırmağı məqsəduyğun hesab edir: 1) Ənənəvi musiqi; 2) Xalq musiqisi. Tədqiqatçı bu janr təsnifatını onunla əsaslandırır ki, bütün dünyada digər xalqların muğamla analoji olan milli musiqi sənətləri-raqa, makam və s. «traditional music» – ənənəvi musiqi adlandırılır. Onu da qeyd edək ki, alim bu anlayışın «şifahi ənənəli professional musiqi sənəti» anlayışının daha təkmilləşmiş forması hesab edir.

Beləliklə, biz Azərbaycan musiqişünaslarının əsərlərində xalq musiqi yaradıcılığının janr təsnifatı məsələsini nəzərdən keçirdik. Göründüyü kimi, Ü. Hacıbəyovun mülahizələrindən bəhrələnən Azərbaycan musiqişünasları janr təsnifatına müxtəlif mövqelərdən yanaşmışlar. Onların irəli sürdüyü müddəalar musiqi elminin inkişafında mühüm addım kimi qiymətləndirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Ü. Hacıbəyov. Azərbaycan xalq musiqisinə bir nəzər. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1985, səh. 188.
2. Yenə orada. səh. 188
3. M.S. İsmayılov. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, 1960.
4. В. Беляев. Очерки по истории музыки

народов СССР. Вып. 2. М., 1963.

5. R. Zöhrabov. Muğam. Bakı, 1991.

6. Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. Bakı, 1998, səh. 5.

7. Babayev E. Gösterilən əsəri. səh. 8.

AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQİSİNİN TOPLANILMASI VƏ YAZIYA ALINMASINDA NİYAZININ ROLU

Fəttah XALIQZADƏ

Dünya şöhrətli dirijor, gözəl bəstəkar, görkəmli musiqiçi-ictimai xadim, xalq artisti, Dövlət və Beynəlxalq mükafatlar laureatı Niyazi Zülfüqar oğlu Tağızadə-Hacıbəyov (1912-1984) Azərbaycan xalqının yetirdiyi ən qüdrətli sənətkarlardan biridir. O, özünün qaynar və mənalı ömrü boyu milli musiqi mədəniyyətimizin çiçəklənməsi naminə əvəzsiz xidmətlər göstərmiş, xüsusilə də Azərbaycan bəstəkarlarının saysız-hesabsız simfonik, opera və balet əsərlərini əlçatmaz səviyyədə təcəssüm etdirməklə, onların uğurlu taleyini müəyyən etmiş, beləliklə

də, xalqımızın musiqi salnaməsinə parlaq səhifələr yazmışdır.

Fövqəladə istedadlı sənətkar və qüdrətli bir şəxsiyyət kimi Niyazinin yaradıcılıq siması, estetik dünyagörüşü və incə bədii zövqü qədim tarixli Azərbaycan mədəniyyətinin – şe'r, rəsm və rəqs sənətinin və ilk növbədə, zəngin musiqi irsimizin güclü təsiri altında təşəkkül tapıb inkişaf etmişdir. Möhtəşəm və əsrarəngiz «Rast» simfonik muğamı, «Qaragilə», «Sarı bülbül», «Xumar oldum» kimi qəlb oxşayan xalq mahnılarının əlvan boyalı orkestr işləmələri bu bağlılığın, bu doğmalığın ən qabarıq nümunələridir.

Bundan başqa, Niyazi elin mahnı yaradıcılığının dürlü-dürlü incilərini damla-damla toplayıb notlaşdırmaqla da məşğul olmuşdur. Böyük sənətkarın bu fəaliyyət sahəsi milli musiqi folklorşünaslığının maraqlı bir səhifəsini təşkil etsə də, indiyə qədər mütəxəssislərin diqqətindən yayınmış və işıqlandırılmamışdır. Halbuki, Niyazi və xalq musiqisi kimi əlverişli bir mövzu bir sıra digər mövqelərdən baxılmış, bu və ya başqa dərəcədə öyrənilmişdir. Məsələn, bəstəkarın orijinal yaradıcılığının milli kökləri, klassik muğam sənətini ilk dəfə və uğurla nota köçürməsi, xalq mahnı işləmələri, habelə milli musiqi haqqındakı ayrı-ayrı fikirləri mütəxəssislərə və onun sənətinin pərəstişkarlarına yaxşı tanışdır.

Hazırkı məqalədə maestro Niyazinin praktiki folklor çalışmalarının öyrənilməsinə müəyyən cəhd göstərilmişdir.

Bir neçə il bundan qabaq Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin filialı – Niyazinin mənzil-muzeyində gözlənilmədən maestronun öz dəst-xətti ilə yazılmış bə'zi folklor nümunələrini gördüm və məndə ilk dəfə bu mövzuya qarşı xüsusi maraq oyandı. Nümunələr sayca çox olmasalar da orijinal idi, onların üzərindəki müəllif



qeydləri də əlamətdar hadisələrdən xəbər verirdi («Lənkəranda yazılmışdır, 1934-cü il»). Nə yaxşı ki, böyük musiqinin 90 illik yubileyi ərəfəsində mənzil-muzeyə bir də baş vurduqda, mənə eyni qəbildən olan başqa əlyazmalarını da lütfən təqdim etdilər və beləliklə də, illərlə ürəyimdə baş qaldırmış bu arzunun, qismən də olsa, gerçəkləşdirilməsi üçün çox yaxşı imkanlar yarandı. Eyni zamanda bu vəzifənin nə qədər ağır olduğunu da hiss etdim. Niyazi haqqında yazılmış kitab və məqalələrdə bu barədə çox az mə'lumat olduğundan axtarırlara başladım, yaddaşımda maestro ilə bəzi görüşlərim canlandı.

İlk dəfə Niyaznin musiqi folklorunu toplayıb nota köçürdüyünü təxminən 25 il bundan qabaq elə onun öz dilindən eşitmişdim. O zamanlar Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını yenidən bitirmiş gənc və təcrübəsiz bir musiqişünas kimi qədim el havaları haqqında dərin və ətraflı mə'lumata böyük ehtiyacım var idi. Musiqi folkloru ənənələrinin xeyli dərəcədə unudulduğunu düşünərək, zəngin bilikli ağsaqqal musiqiçilərlə ünsiyyətə can atırdım. Bir dəfə imkan və cəsarət tapıb maestro Niyaziyə də müraciət etmişdim. O isə «bir qədər aşağı enmək lazımdır» – deyərək qısa və müdrik cavab vermiş, vaxtiyən Lənkəran musiqi folklorunu toplamaqla məşğul olduğunu söyləmiş, hələ üstəlik, yaşlı bir kişinin ifasında eşitdiyi həzin bir havanı olduğu kimi eyni şirin xallarla elə gözəl zümzümə etmişdi ki, buna heyran qalmamaq olmurdu.

Bəli, Azərbaycan sənətkarının e'cazkar dirijorluq məharəti neçə-neçə ölkənin geniş auditoriyalarını fəth etmişdi. Gözəl piano çalmağı, yüksək şövqlə rəqs etməyi, nəfis rəsm qabiliyyəti, ifadə ilə şe'r söyləməsi, səlis nitq mədəniyyəti bir çoxlarına bəlli idi. Sən demə, bizim maestronun pəsdən gözəl oxumağı da varmış...

Niyaznin, Azərbaycan xalq musiqisinin notlaşdırılma qaydalarına dair bir görüşünü də yaxşı xatırlayıram. Mə'lum olduğu kimi, şirin xallar, şaqraq zəngülələr və intonasiya xırdalıqları Şərq musiqisinin əsl cövhərini təşkil edir. Bunu nəzərə alaraq, maestro ümumən qəbul edilmiş melizm işarələrinin (trəl, mordent, forşlaq) «quru» not yazılarına əlavə edilməsinə mənfi münasibət bəsləyər və hər bir ayrıca ifanın bənzərsiz fərdi xüsusiyyətlərini dəqiq notlarla əks etdirilməsini zəruri hesab edərdi. O, belə bir yazı texnikasına artıq 30-cu illərdə Bülbülün oxumasından yazdığı xalq mahnılarından nail olmuşdu.

Nə isə, onun şirin söhbətlərinə heyranlıqla və səssiz-səmirsiz qulaq asırdım – vahiməsi çox güclü idi. Sonradan, heç bir qeyd aparmadığıma, heç bir sual vermədiyimə yaman peşman oldum. Bu məsələnin bütün əhəmiyyətini və incə detallarını həddindən artıq gec anladım və meydana çıxan müxtəlif suallara indi özüm cavab axtarmalı oluram: «Niyazi Lənkəranda xüsusi ekspedisiya-

damı olmuşdu, yoxsa elə belə gəzməyə getmişdi? Bu səfərə təkmi çıxmışdı, yoxsa onu başqa həmkarları da müşayiət edirdi? Folklorun toplanılmasında fonovaliklərdən istifadə olunurdu, yoxsa adi kağız-qələmdən? «Bir qədər aşağıya enmək» kimi müəmmalı sözlər nə demək idi?»

Son ifadənin əsl mənasını sadə xalq kütlələri ilə əlaqə yaratmaq kimi yozmaq olardı. Digər tərəfdən, «aşağıya enmək» həmçinin Lənkəranın yerləşdiyi cənub istiqamətini də göstərə bilirdi. Hər halda həmin sözlər sahə araşdırmalarının zəruriliyini vurğulayırdı.

Yuxarıdakı ilk iki suala cavabı isə qiymətli mənbədən tapdıq. Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin (NİKMUZ) Qarabağda 1932-ci ildə təşkil etdiyi ilk folklor ekspedisiyasından bir il sonra «xalq yaradıcılığını yazıya almaq məqsədi ilə Niyazi Lənkəran və Masallı rayonlarına e'zam olunur» (6.86). Əlyazmalardakı qeydə əsasən həmin hadisə 1934-cü ilin əvvəlində (yəni, 1933-1934-cü tədris ilində) baş vermişdi.

Beləliklə, aydınlaşdırmağa çalışdığımız bu məsələ həm də ona görə böyük əhəmiyyət daşıyır ki, Niyaznin folklor toplanmaları ET Musiqi Kabinetinin geniş miqyaslı işi ilə bilavasitə bağlı olmuş və onun indiyə qədər qaranlıq qalan səhifələrinə də işıq salır.

Bununla əlaqədar olaraq xüsusi qeyd olunmalıdır ki, çox vaxt kabinetin həqiqətən geniş fəaliyyəti barədə haqlı olaraq bol-bol təriflər söylənilsə də, onların arxasında dayanan real fakt və göstəricilər qətiyyən yetərli olmur. Adətən belə hesab edilir ki, bir sıra not nəşrləri (xalq mahnılarının ikicildliyi, 4 Dəftər aşiq havacatı, rəng və oyun havaları) həmin fəaliyyəti kifayət qədər əks etdirir.

Əslində isə, XX əsrdə Azərbaycan musiqi folkloru nümunələrinin toplanılmasında ET Musiqi Kabineti qat-qat böyük işlər görmüş və yuxarıda sadaladığımız not məcmuələri Bülbül, Q.Qarayev, C.Hacıyev, Z.Bağirov, T.Quliyev, M.S.İsmayilov və başqalarının əzmkar kollektiv əməyinin yarısını da (bəlkə də heç dördü birini də) əhatə edə bilmir. Belə bir vəziyyətin əsas səbəblərindən birini 30-cu illərdə keçirilmiş 6 folklor ekspedisiyasına aid materialların və not yazılarının dağılıq düşməsi ilə, bəzən də itib-batması ilə izah etmək olar (Böyük Vətən müharibəsi illərində Konservatorianın binasında hərbi hospital yerləşmişdi). Buna görə də Niyaznin Lənkəran ekspedisiyasının və başqa not yazılarının izinə düşmək, müvafiq fakt və sənədləri tapıb diqqətlə araşdırmaq tələb olunur.

Bəs, mənzil-muzeydə saxlanılan əlyazmalar nələrdən «danışır». Bunun üçün ilk növbədə onların qısa tekstoloji şərhini verək.

Bütün xalq musiqi nümunələri qoşa not və rəqlərinə yazılmışdır. Onlardan bir qismi iç-içə qoyularaq nisbətən çox sayda mahnıları ehtiva etməklə bir növ Dəftər (işçi qaydada) əmələ gətirir.

Üzərində «Lənkəran, 1934» qeydi olan I dəftərdə 10, II dəftərdə (tarixsiz) 11, 4 ayrıca vərəqdə isə 6 el havası yazılmışdır. Həmin nümunələrin hamısı (cəmi 27) tam və ya yarımqıç, söz mətni ilə və ya mətnsiz, bir dəfə və ya təkrarən yazılmasından asılı olmayaraq, biz tərəfdən siyahıya salınmışdır. Bu da onların, gələcəkdə tapılaraq müvafiq faktlarla tutuşdurula bilməsi üçün edilmişdir.

Bütün əlyazmalarda rast gəldiyimiz qısa qeydlər və ayrı-ayrı sözlər rusca aparılrsa da, nümunələrin adları orijinalda saxlanılmışdır. Çox maraqlıdır ki, həmin məqsədlə I Dəftərdə (Lənkəran dəftərində) latın, II Dəftərdə isə kiril əlifbasından istifadə olunmuş və beləliklə də, sonuncunun 1936-cı il mə'lum əlifba islahatından sonra, yə'ni ekspedisiyadan sonra yazılması və ya köçürülməsi aydınlaşır.

I Dəftərin iki nümunəsi ilə əlaqədar Aşağı Nüvədi («Çoban havası») və Astara («Vallah şirinəm») kimi yer adlarının hərəsinin cəmi bir dəfə göstərilməsi belə qənaətə gəlməyə tamamilə kifayətdir ki, ekspedisiya öz işini Lənkəranda başqa kəndlərdə və qonşu rayonda da aparmışdır (yuxarıdakı sitatda qeyd olunmasına baxmayaraq, o vaxtlar Niyazinin Masallıda da işləməsi hələlik sənədlərlə təsdiq olunmur).

I Dəftər eyni mürəkkəb-qələmlə yazıldığından bütövlükdə 1934-cü il ekspedisiyasına aiddir (10 nümunə). Lakin toplanılan və yazılan havaların daha çox olduğunu düşünmək olar. Buna baxmayaraq, onların, demək olar ki, hamısı məhəlli koloriti ilə seçilən nadir folklor nümunələridir. Respublikamızın Cənub-Şərq bölgəsində keçirilmiş sahə araşdırmalarının əsas qiyməti də elə ondadır ki, bu zaman Lənkəran-Astara musiqi dialekti üçün səciyyəvi olan, başqa bölgələrdə və ya not nəşrlərində isə rast gəlinməyən maraqlı xalq melodiyları təsbit olunmuşdur – «Gilas gəlir», «Şirinəm», «Sonalar», «Sevdim dolana», «Laçın nome» (?), «Çəmənə gəl, gül oğlan», «Çoban mahnısı». Bundan başqa, «Aman nənə» və «Dili, dil-dil» («Ay dili-dili») mahnılarının da ilk dəfə yazıya alınması Niyazinin adı ilə bağlıdır.

Növbəti – 1935-ci il Niyazi tərəfindən ilk dəfə muğamların nota köçürülməsi ilə yadda qalmışdır. «Rast» və «Şur» muğamlarının görkəmli xanəndə Cabbar Qaryağdıoğluğun səsinə Avropa not sistemi vasitəsi ilə müvəffəqiyyətlə qələmə alınması o dövrün mətbuatında — «Kommunist» qəzeti (1) və «Literaturniy Azerbaydjan» jurnalında müsbət rə'y almış (9), xüsusilə də Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Bu faktı Niyazinin tədqiqatçıları da həmçinin qeyd edirlər (məsələn, L.Karagışeva, E.Abasova, S.Kərimov). S.Kərimov yazır ki, «iyirmi üç yaşlı bəstəkar müasir Azərbaycan musiqi tarixində ilk dəfə mühüm nəzəri və praktiki əhəmiyyəti olan çox mürəkkəb yaradıcılıq məsələsini həll edir» (4, 20).

Yuxarıda deyildiyi kimi, II Dəftər əlifba islahatından sonra tərtib olunsada, burada 3 Lənkəran havası bir daha təkrar edilmişdir («Aman nənə», «Gilas gəlir», «Vallah şirinəm»). Bu və başqa variantlar (IV vərəqdən «Aman nənə» və «Sonalar») nümunələrin tutuşdurulması və bərpası üçün köməyə gələ bilər. Digər məşhur el havalarının harada qeydə alınması isə hələ mə'lum deyil. Belə ki, «Şalaxo» oyun havası, «Yeri, dam üstə, yeri», «Əhd eyləmişəm» («Şur təsnifi»), «Evləri var, oy aman», «Qalanın dibində», «Gül bağçalar», «Bülbülün geydiyi sarı» o qədər geniş yayılmışdır ki, onlar Azərbaycanın hər bir bölgəsində (nəinki Lənkəranda) yazıla bilərdi.

Niyazinin folklor yazıları ilə bağlı başqa bir qaynaqdakı öləri qeydə müraciət edək. İ.Sviridova özünün «Azərbaycan musiqi folklorunun yazıya alınması və nəşri tarixindən» adlı zəngin informasiyalı məqaləsində ET Musiqi Kabinetinin Qarabağ ekspedisiyasını (1932-ci il) nəzərdə tutaraq yazmışdır: «Birinci ekspedisiya fonogramlarının bir hissəsi (48 nömrə) 1936-cı ildə Niyazi tərəfindən nota köçürülmüş və hazırda NİKMUZ-un arxivində saxlanılır» (5.195). Eyni məqalədə bir az sonra həmçinin qeyd olunur ki, Niyazi Bülbülün ifasından daha 13 xalq mahnısını notlaşdırmışdır (doğrudur, onlardan ikisinin kim tərəfindən oxunması qeyd olunmamışdır) (5.199).

İ.Sviridovanın gətirdiyi rəqəmlərlə (48+13) mənzil-muzeyin folklor əlyazmalarını (27) cəmləsək, hal-hazırda tədqiqatçının diqqəti mərkəzində 88 nümunənin dayanmalı olması aydınlaşır. Həmin rəqəmin bir az da artması ehtimalı vardır. Bu yazıların istər musiqi mətni, istərsə edə ən kiçik ştrixləri olduqca maraqlı və gözlənilməz bilgiler daşıya bilər.

Məsələn, «Dünya pənc» adlı kiçik bir nəğməyə aid zaman və məkan göstəriciləri son dərəcə diqqəti çəkir. – Ləş, 1926. Buradan da aydın olur ki, 14 yaşlı gənc musiqiçidə folklor nümunələrini nota yazmaq həvəsi kifayət qədər erkən oyanmış və bunun üçün ailə mühitinin rolu çox əhəmiyyətli olmuşdur. Atası Zülfüqar bəyin yaxından iştirakı ilə Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayevin, üzərində işlədikləri məcmuə – «Azərbaycan türk el nəğmələri» bir il sonra işıq üzü görəcəkdə (1927). Milli musiqi folkloru məcmuələrinin bu ilk qaranquşu çılgın təbiətli istedadlı oğlanın gözləri qarşısında yaranırdı və o, həmin mövzuda gedən maraqlı söhbətlərin, canlı fikir mübadilələrinin şahidi olurdu. Niyazi Abşeronun şimal sahillərində yerləşən səfəli Ləş bağlarında eşitdiyi bu havanı, görünür, çox bəyənmiş və nota köçürməyə təşəbbüs göstərmişdir. Bu qiymətli təcrübə parlaq gələcəkli gəncin yaradıcılıq həyatında əlamətdar bir hadisə olmuş və şübhəsiz, onu həmin istiqamətdə faydalı işlər görməyə həvələndirmişdir.

Beləliklə, Niyazinin doğma musiqi folklorunu toplayıb yazıya alması kimi maraqlı bir fəaliyyət sahəsi 20-ci illərdən başlanmış (1926) və növbəti

onilliyin üç ili ərzində (1934-1936) intensiv xarakter almışdır. Bu fəaliyyət musiqi-etnoqrafik ekspedisiyada (Lənkəran 1934), iki muğamın not yazısında (1935) və onlarla xalq mahnısının notlaşdırılmasında öz ifadəsini tapmışdır.

Bu kimi səmərəli işlər dahi musiqçinin şəxsi fəaliyyətindən başqa öz dövrünün müəyyən təmayüllərini, ET Musiqi Kabinetinin əməkdaşlarını və bütövlükdə, Azərbaycan musiqi folklorşünaslığı tarixinin parlaq və özünəməxsus bir dövrünü (ötən əsrin 20-30-cu illərini) daha aydın işıqlandırmağa kömək edir.

Bununla əlaqədar, belə bir cəhəti də göstərmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq musiqisinin toplanılması və notlaşdırılması işinə cəlb olunmuş və bu musiqinin inceliklərinə dərinlən nüfuz etmiş digər adlı-sanlı bəstəkarlarımız kimi (Q.Qarayev, C.Hacıyev, F.Əmirov, Z.Bağirov, T.Quliyev və başqaları) Niyazinin də gələcək fəaliyyətində bədii yaradıcılıq məsələləri, xüsusilə də, onun bir dirijor

kimi parlaq sənəti hakim mövqeyə çıxmışdır. İstəddadlı sənətkarlarımız xalq musiqisinin elmi tədqiqi ilə də müntəzəm və ardıcıl surətdə məşğul olsaydılar, şübhəsiz, musiqi folklorşünaslığımızın səviyyəsi indikindən qat-qat yüksək olardı.

Muğam musiqisinin nota yazılmasından fərqli olaraq, Niyazinin folklor çalışmaları 30-cu illərdə bir o qədər də diqqəti cəlb etməmiş, adı çəkilən bəstəkarlar və onların tədqiqatçıları kiçik və sadə el havalarının qələmə alınmasına adi bir şey kimi baxmışdılar. Halbuki, həmin yazılar zaman keçdikcə daha artıq qiymət kəsb edir və keçən əsrin ilk yarısında mövcud olmuş musiqi folkloru mühitini konkret misallarla gələcək nəsillərə ötürür. Buna görə də elmi institutlarda, muzey və arxivlərdə saxlanılan ilkin qaynaqların yorulmadan axtarılması, araşdırılması və nəşrə hazırlanaraq geniş musiqi ictimaiyyətinin ixtiyarına verilməsi bizim ən şərəfli vəzifələrimizdən biri olmalıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Ü.Hacıbəyov. Azərbaycan muğamlarının yazı (?) məsələləri. «Kommunist» qəzeti, 1935, 22 iyul.
2. Ü.Hacıbəyov. El musiqisi haqqında. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1985, s.183-184.
3. Ə.Abbasova. Niyazi. Bakı. Azərneşr, 1965.
4. S.Kerimov. Niyazi (жизнь и творчество). Bakı, 1982.
5. И.К.Свиридова. Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора. В кн. Музыкальная фольклористика, вып. I, М., 1973.
6. Ə.Abasova, Л.Карагичева, Б.Мамедова, К.Са-

фаралиева. Азербайджанская Государственная Консерватория имени У.Гаджибекова. Баку, 1972.

7. С.Алескерова, Б.Гусейнли. Музыкальная фольклористика в Азербайджанской государственной консерватории им. У.Гаджибекова. Ученые записки АГК, сер. XIII, 1 (10), 1972.

8. Ə.İsazadə, N.Məmmədov. Xalq mahnıları və oyun havaları. Bakı, 1975.

9. В.Чебаненко. Еще одна победа. «Литературный Азербайджан», 1935, №4-5.

10. Л.Карагичева. Ниязи (Очерк творчества композитора и дирижера). М., 1959.

MİRZƏ FƏRƏC HAQQINDA XƏTİRƏLƏRİM

Ruqiyyə RZAYEVA

REDAKSIYADAN

Azərbaycan musiqi tarixinin açılmamış səhifələri yalnız arxivlərdə, mətbuat materiallarında yox, həm də ayrı-ayrı maraqlı insanların, yaşlı nəslin nümayəndələrinin yaddaşında, xatirələrində yaşayır. O yaddaşı oyatmaq, xatirələr «dəftərini» səhifələmək musiqimizə dair neçə-neçə dəyərli faktların aşkarlanmasına səbəb ola bilər. Bu məqsədlə də Ruqiyyə xanım Rzayevanın bütün Şərqdə tanınmış məşhur muğam bilicisi, tarzən Mirzə Fərəc haqqında maraqlı xatirəsini oxuculara təqdim edirik. Bir vacib məqamı da diqqətə çatdırırıq ki, Ruqiyyə xanım Mirzə Fərəcin nəvəsidir və onun öz babası haqqında indiyə qədər maraqlı kitab və məqalələri çap olunub. Bu xatirəsi isə ilk dəfədir bütöv şəkildə çap olunur. Onu redaksiyamıza sənətsünaslıq namizədi, musiqişünas-alim Sənubər Bağirova təqdim etmişdir.

GİRİŞ

Yurdumuzun başqa dilbər guşələri kimi Abşeron torpağının da bir çox görkəmli musiqiçiləri olmuşdur.

Bakıda musiqi ənənələri Abşeron torpağının qədim mədəniyyətindən irs qalmışdır.

Memar Davud Axundov müəyyən etmişdir ki, eramızdan əvvəl VII-V yüzillikdə Bakıda, dəniz kənarında yaxın Şərqdə məşhur olan atəşpərəstlik məbədləri fəaliyyət göstərmişdir. Onlardan ən əzəmətli Bakıdakı «Qız qalası»dır. Vaxtilə bu məbədin kəlləsində yerləşmiş yeddi qülləsində yeddi rəng alov yanırmış. Müəllif əsərində göstərir ki, bu Abşeron məbədləri e.ə. IX-VII əsrlərdə Midiya, Xarəzm və Abşeron ustaları tərəfindən tikiləndən sonra Hindistan, Midiya, Babilistan və Xarəzmdən gələn atəşpərəst zəvvarların müqəddəs ibadətگاهی olmuşdur.

Qardaşım Nəsir Rzayevin «Möcüzəli qərinələr» kitabında oxuyuruq (Azərneşr, 1984, səh. 35): «Ədəbiyyatdan məlumdur ki, Avesta qanunlarına əsasən kahinlər mehrabda yanan müqəddəs odun işığında qurban (nəzir) vermə ayini keçirərkən əllərində müqəddəs baresma çubuqları tutduqları halda, allahın və dünyanın yaradılması haqqında himn, mahnı oxuyurmuşlar.

Məbədlər təşkil olunan vaxtlarda (e.ə. X-VII əsr) məbəd kahinlərinin – maqların Avesta poemalarının şerlərinə uyğun şəkildə yaratdıqları melodiyalar və bu məqsədlə yenidən işlədikləri və istifadə etdikləri xalq havaları muğamların ilk, arxaik formalarını təşkil etmişdir. Belə kahinlərin məbəd fəaliyyəti Sasani dövründə də VII əsrə qədər davam etmişdir.

Atəşpərəstlərin qanunlar külliyyatı olan Avestanın ilk dəfə folklardan yazıya köçürülməsində (e.ə. V əsr), Makedoniyalı İskəndərin Avestanı yandırandan (e.ə. IV ə. əvvəli) sonra, I-II əsrlərdə, İranın Pəhləvi padşahlığı vaxtında onun yenidən bərpa edilməsində və nəhayət, Sasani padşahları dövründə Avestanın bərpa və tərcümə edilməsində maqların görkəmli xidmətləri olmuşdur.

Azərbaycanda atəşpərəstlik məbədlərində kahinlər – maqlar, Avestanın poemalarını və eləcə də yaratdıqları ilk melodiyalarını böyük həvəslə təbliğ etmişlər. Maqların belə poetik musiqi yaradıcılığı atəşpərəstlik məbədlərində, ancaq VII əsrə qədər, ərəblərin hərbi yürüşlərinə qədər davam etdirilə bilərdi.

Ərəblərin istilası dövründə, yeni müsəlman ideologiyasına uyğun gəlməyən atəşpərəstlik məbədləri dağıdılır və atəşpərəstlik ideyalarının təbliği qadağan edilir. Bununla əlaqədar olaraq, vaxtilə öz məbədlərində səslənmiş musiqi əsərləri, yeni şəraitdə, müsəlman dini mərasimlərində, toy və bayramlarda istifadə edilir, dünyəvi xarakter qazanır, dini amillərdən azad olub müstəqilləşir, xalq yaradıcılığına, folklorə çevrilir.

XVII–XVIII əsrlərdə musiqi mədəniyyətimiz inkişaf etdikcə musiqi formaları iriləşir, böyüyür, orta əsrlərdə müstəqil formada olmuş kiçik musiqi formaları, bu dövrdə janr etibarilə birləşdirilərək iri kompozisiyalı muğam dəstgahları yaradılır. Bu inkişaf XIX əsrdə özünün ən yüksək zirvəsinə çatır»¹.

Muğamlar dini-fəlsəfi cərəyanlar ilə bağlı olduğu üçün şəhər mədəniyyətinin ayrılmaz bir hissəsini təşkil etmiş, şəhərlərin inkişafı ilə, ideoloji görüşlərin tərəqqisi ilə həmahəng qol-budaq atmış, mürəkkəbləşmişdir. Bütün bu mülahizələr imkan verir ki, Marağa, Şiraz, Səmərqənd kimi Bakı şəhərinə də qədim musiqi mərkəzlərindən biri kimi baxaq. Bakı Yaxın Şərqdə musiqi xadimlərini özünə cəlb edən, musiqini ünsiyyət, mədəni əlaqələr vasitəsinə çevirən, kahinlər, dərvişlər, xalq aktyorları, çalğıçılar, xanəndələr, ruhanilər vasitəsilə musiqi mədəniyyətini təbliğ edən, onu digər kənd və şəhərlərimizdə də yayan bir mərkəz olmuşdur.

Bakıda Mirzə Fərəc, Mansur Mansurov, Həsən Əliyev, Əhməd Bakıxanov kimi ustad tarzenlərin, Nardaranda XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəlində yaşamış Nağdəli, Kəblə Mirzağa, Maşağada Kəblə Hüseyn Hüseynov, Mirhəsən (Güləhmədın babası), sonra da Güləhməd kimi xalqın sevimlisinə çevrilmiş xanəndələrin yetişməsi göstərir ki, bu torpağın çox qədim musiqi tarixi, musiqi mədəniyyəti olmuşdur.

İndi də Nardaranda və Maşağada muğam həvəsi kütləvi xarakter daşıyır. Bu, nəsilən-nəslə keçərək dövrümüzə qədər gəlib çıxmış böyük bir musiqi mədəniyyətimizin təzahürüdür. İndi Nardaranda fəaliyyət göstərən ədəbi musiqi məclisi o irsi davam etdirir. Onlara bu yaradıcılıq yollarında müvəffəqiyyətlər arzulayaq.

Bakıda vaxtilə Mansurovlar ailəsində keçən musiqi məclisləri öz yaradıcılıq meyilləri etibarilə müstəqil və orijinal bir musiqi məktəbi idi. Bu məktəbin Mirzə Fərəc kimi qüdrətli tarzeni, gözəl zil səsilə dinləyiciləri məftun edən Ağasəid oğlu Kəblə Ağabala kimi məşhur xanəndəsi vardı.

Həç təsadüfi deyil ki, Mirzə Mansur Məşədi Məlik oğlu özünün Mirzə Fərəcin şagirdi olmasıyla fəxr edib öyünürdü və bütün yaradıcılıq məsələlərində onunla məsləhətləşirdi.

İnqilabdan əvvəl fəaliyyət göstərmiş musiqi məclislərinin ayrı-ayrı yaradıcılıq xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək, bu məclislərlə bağlı olan ustad sənətkarların hamısını ortaya çıxarmaq, onların əsl qiymətini vermək musiqişevərlərin ürəyindən olardı.

I. MİRZƏ FƏRƏC VƏ AİLƏSİ

Babam Mirzə Fərəc 1847-ci ildə mart ayının 15-də Bakıda, İçəri şəhərdə anadan olmuşdur. Onun atası Rza, anası Mülkcahan idi. Onların hər ikisi çox cavan vaxtlarında vəfat etmişlər.

Babamın ailəsi İçəri şəhərdə (Qız qalasının yaxınlığında) öz bibisi ilə bir küçədə yaşamışdır. Çox mehriban olmuşlar. Sonralar onların yaşadığı evlər İçərişəhərin yenidən qurulması ilə əlaqədar olaraq sökülmüşdür.

Babamın bibisiğil İçəri şəhərdən daha erkən çıxmışlar, Bayır şəhərdə yer alıb bina tikdirmişlər. İndiki Başır Səfəroğlu küçəsi, ev № 135. Orada indi də yaşayırlar.

Babamın bibisi Ümüleyla, onun əri İmam-verdi, qayınatası isə Məmməd Bağır idi. Qayınatasının adı ilə əlaqədar olaraq bibinin ailəsi Bağırzadə familiyasını qəbul etmişdir. Bu ailədə o vaxt ən görkəmli şəxsiyyət bibinin oğlu olan Fəramərz idi. O, zamanəsinin qabaqcıl ziyalı, mütərəqqi ideyaların yolçusu, böyük hörmət sahibi olan ruhani başçısı idi. Odu ki, xalq ona Axund Ziya adı vermişdi. İçəri şəhərdə hamı ona bu adla müraciət edər və tanıyardı. (1872-ci ildə İçəri şəhərdə doğulub, 1952-ci ildə vəfat etmişdir.)

Fəramərzin qızı Aliyə xanım xatırlayıb deyirdi ki, hər axşam atamın yanına çoxlu adamlar gəlirdi. Evimizdə Şərq mədəniyyətilə maraqlananların məclisi keçirilirdi. Atam gördüklərindən, oxuduqlarından nəql edər, suallara cavab verirdi. Mən evin kiçik qızı olduğumdan şam yeməyi aparıb, süfrəni düzəltmək və yağmaq mənə həvalə olunardı. Bu, mənim hər axşamkı vəzifəm idi.

Həkim, akademik, professor Mirzəməsi Nəzirov 1969-cü ildə «Elm və heyat» jurnalının 3-cü nömrəsində dərc olunmuş xatirəsində yazır ki, «Real məktəbində» Axund Fəramərz bizə şəriətdən dərs deyirdi. Dərsin ancaq adı şəriət dərsi idi. Əslində Bağırzadə zərrə qədər də axunda oxşamırdı. O, bizə dərs zamanı türk və Şərq ədəbiyyatından, şərq fəlsəfəsindən danışardı. Məndə Nizamiyə, Füzuliyə, Hafizə, Ömər Xəyyama, Sədi Şiraziyə qarşı məhəbbəti o yaratmışdır».

Axund Fəramərzin tələbələrindən bir çoxu indi adlı-sanlı elm xadimləridir. Onlardan akademik, memar Mikayıl Hüseynovu, memar Sadıq Dadaşovu, memar Ənvər Qasımzadəni, professor Mirzəməsi Nəzirovu və başqaların göstərmək olar.

Babamın ata-anası tez vəfat edir, onların üç oğlu (böyük oğul – Nəsir, ortancıl oğul – Fərəc, kiçik oğul Əsəd) və bir də qızı (Ağabacı) yetim qalır. Bayır şəhərdə yaşayan dayıları Xəlil Qasımzadə yetim qalmış uşaqların İçəri şəhərdəki evlərini satın onları öz evinə (indiki Qasım İsmaylov, 78) gətirir və öz himayəsinə alır.

Xəlil dayı doqquz yaşlı Fərəci gələcəkdə ruhani etmək məqsədilə məhəllə mollaxanasına qoyur. Ancaq molla görür ki, bu uşaqlardan ruhani olmayacaq. Uşaqlar mollaxanada dərs keçdikləri vaxt küçədən musiqi səsləri eşidilən kimi Fərəc hər şeyi unudub tez pəncərəyə qalxırdı. Mollanın

dedikləri qulağına girməzdi. Odu ki, Fərəcin bu «yaramaz» hərəkətlərindən cana gələn molla onun dayısını çağırıb: «Bundan ruhani olmaz, apar qoy çalğıçı olsun», demişdi. Görünür, molla heç də səhv etməmişdi.

Babamın ana tərəfi isə musiqiçi nəslə olmuşdür. Belə ki, Azərbaycan SSR xalq artisti Əhməd Bakıxanovun atası Məmmədza bəy Bakıxanov babamın doğma xalası oğludur. Xalası qızı Nəzənin isə toylarda qaval-nağara çalır. 0,9 yaşlı Fərəcdə musiqiyə olan son dərəcə böyük marağı görüb qadın toy məclislərinə gedərkən onu da özü ilə aparıb qoşa nağarada çalmağı öyrədir. Beləliklə, Fərəc daxili tələbat nəticəsində arzusunda olduğu musiqi dünyasının astanasına qədəm qoyur.

Bu qədəm isə onun üçün çox uğurlu olur. Bu, on dörd yaşına qədər davam edir. Bundan sonra o artıq qadın məclislərinə gedə bilməzdi. Gözlənilmədən tale Fərəcin üzünə gülür. Təsədüf elə gətirir ki, 1860-62-ci illərdə Şirazlı Əli 5 simli tarilə Bakıya gəlir. Çox böyük istedad sahibi olan Fərəc tez bir zamanda Əlidən tarda çalmağı öyrənir. (Onun bir neçə şagirdi olur.) Beləliklə, Fərəc öz qismətini tapır, ona ürəklə bağlanır. Yaxşı çalandan sonra atamın tərcüməyi-halında yazdığı kimi, 5 simli tar onu artıq qane etməyir. O, tar 6-cı sim salır. Və özü tar düzəltməyə başlayır.²

Sonralar Sadıqcan tarı daha da yeniləşdirir, simlərini on birə çatdırır.

Babam çox gec – 40 yaşında evlənir. O, bunun səbəbini belə izah edirdi: «Qadın gül kimi zərif məxluqdur, onun gerek gül kimi də nazını çəkib saxlayasan. Əgər bunu edə bilməyəcəksənsə, onda heç evlənmə.»

O vaxtlar babamgilin qonşuluğunda Maştığadan köçüb gəlmiş Ruqiyyəxanım adlı bir qadın üç qızı ilə – Səadət, Pəri, Güləndam – yaşarmış. Babam çox gözəl, sarışın, göygöz olan Güləndama vurulur. İki böyük bacı ərə gedəndən sonra onu nişanlayır və anasilə bərabər himayəsinə alır. 1885-ci ildə kəbin kəsilir (kəbin kağızı Tarix



Mirzə Fərəc Rza oğlu
Rzazadə

muzeyinin elm şöbəsinə saxlanılır.)

Babam evləndən sonra bir müddət dayısı Xəlilin evində yaşayır.

Bir gün nənəm Güləndam evdə tək imiş, divarın o biri tərəfindən qonşunun həyətidən fala baxan qaraçını dövrəyə alan qadınların səs-küyü eşidilir. Divarın dibində olan dərin quyunun üstünə çıxır ki, onlara baxsın, ayağı sürüşür, yıxılır quyuya, möhkəm əzilir, diz qapağı qopur, yaxşı ki, suda boğulmur, su az imiş. Sonra babam daha bu həyətdə qalmayıb. Bu evin sağ tərəfində təzə bir ev tikdirir. İki otaqlı bu evi gecə başlayıb səhərə qədər qurtarırlar (o vaxt belə bir qayda vardı ki, icazəsiz tikilmiş evin hörgüsü başa çatmışsa, onu sökmək olmazmış). Onlar bu evdə də az yaşayırlar Babamın xoşuna gəlməyir. Küçə qapısı balaca dalana açılır. Az sonra üzbəüz tində Aşağı priyut küçəsi 99/101 (indiki S.Rəhimov,95) evi tikdirir. Evin iki küçə qapısı olur, küçəyə dörd pəncərəsi, altı otaq və bir mətbəxdən ibarət. Bu evdə babamın altı nəvəsi dünyaya gəlir. Bir qərdən sonra babam qardaşı Nəsir üçün bu evdən iki ev yuxarı həmə cərgədə (S.Rəhimov,89) ev tikdirir. Ev planda üç mərtəbəli olmalı idi. Həmə evdə babamın qardaşı arvadı Pərihanım (həm də baldızı idi) yaşayır. O vəfat edəndən sonra biz yaşamışıq.

Mirzə Fərəc ömür-gün yoldaşı Güləndamı çox əziz saxlayır. Görür ki, gözəl səsi var, ona muğamları oxumağı öyrədir. Nənəm Seyid Əzimin qəzəli ilə ən çox sevdiyi Bayatı-Şiraz muğamını özünə məxsus yanıqlı ifa edərdi. Qarabağ şikəstəsini isə onun kimi oxuyan tək-tək tapılırdı.

Babam uzaq səfərlərdə tez-tez olarmış, onda nənəm bu sözləri oxuyarmış:

Saralanda heyvalardan sarıyam,
Qızaranda qızılğuldən alıyam,
Hamı bilir tar çalanın yarıyam
Yarı qürbətdə tək qalan canım.

Əzizim gecədən gedər,
Karvan gecədən gedər,
Gecə uzun, həmdəm yox
Zəhləm gecədən gedər.

Nənəm yaşlı vaxtında da o günləri tez-tez xatırlayıb həmə bayatıları təkrar-təkrar oxuyardı.

Nənəm nədənsə sarı rəngi çox sevmiş. Babam onun üçün tez-tez sarı rəngdə zərli köynəklər tikdirər və zərəfatla oxuyarmış:

Mən aşiq Güləndama
Şeh düşər gül əndama
Sarı köynək olaydım
Qonaydım Güləndama.

Babamdan sonra nənəm bu bayatıları oxuyardı. Deyərdi ki, ürəyim partlayır, bir çalın, oxuyub ürəyimi boşaldım. İndi müğənni Leyla

Hüseynova oxuyanda mənə elə gəlir ki, nənəmin səsinə eşidirəm.

Nənəm aşiq havalarını və nağılları çox sevərdi. Babamdan xahiş edərdi ki, aşıqları gətirsin. Evimizə aşiq dəstəsi gələndə qonum-qonşu bizə yığışardı. Qadınlar bu kişilərdən yaşınmazdılar. (Səhv etmərsə aşiq Nəcəfqulu bizdə olub).

Toydan-nişandan geri qalmayan nənəm tez-tez Tağıyevin teatrına, operaya gedərdi. Dostluq etdiyi kübar qadınlar (Hacı Şixəlinin qızı, Hacı Zeynalabdinin arvadı) onun üçün lojaya biletlər gəndərdilər. O vaxt qadınlar örtülü lojalarda oturardılar. İşıqlar sönəndə pərdəni açıb tamaşa edərmışlər. Nənəmin çox gözəl olduğuna, qəşəng geyindiyyə və həddən artıq sadə xasiyyətinə görə hamı onu sevir və tez-tez öz toy məclislərinə dəvət edərdilər. Belə məclislərdən birində nənəm Xədicə xanım adlı bir qadınla tanış olur. Onun gözəl səslə oxuması, qəşəng oynaması nənəmi valeh edir. Odur ki, onunla dostlaşır və evinə dəvət edir. Bu qadın xalqımızın ən sevimli artisti, ilk «Məcnunu» olan Hüseynqulu Sarabskinin bibisi Xədicə xanım idi. Bu dostluq o qədər möhkəm olur ki, Xədicənin əri vəfat edəndən sonra evimizdə ona otaq ayırır verirlər. Xədicə xanımın böyük oğlu Məmməd (Azərbaycan SSR əməkdar artisti Məmməd Sadıqov) və kiçik oğlu Sadıqla köçüb bizdə qalırlar.

Nənəmin evdə on dörd dilli qarmonu vardı. Ancaq özü çala bilməzdi. Rəfiqələrindən Nərgiz adlı bir qadın onu yaxşı çalardı. Xədicə isə vaxtilə babamın xanəndəsi olmuş neft milyonçusu Mirtağı Mirbabayevin bizdə olan sədəfli qavalını çox gözəl çalardı. Şikəstənin birini o deyəndə, birini də nənəm deyərdi. Hərdən babamın o biri otaqdan bu gözəl yanıqlı şikəstə məclisinə qoşulub çalması indi də yadımdadır.

Evde belə şənliklər keçirilərkən Xədicə xanımın ürəklə oxuduğu «Uca dağlar qarlı dağlar başında» mahnısını elə bil indi də eşidirəm.

Babam uca boy, sifəti bir qədər uzunsov idi. Saqqal qoymazdı, ancaq bıığı vardı, ona yaraşardı. Burnu bir az böyük idi. Hərdən zərəfatla deyərdi:

«Ağzım böyük olar, büzərəm,
Gözüm xırda olar, süzərəm,
Bu böyük burnumu harada gizlərəm...».

Evin bütün qayğıların özü çəkərdi. Qoca vaxtında da atama ümid etməzdi, yeganə oğlunu çox sevdiyindən onu bütün işlərdən azad etmişdi. Çox yüksək zövq sahibi idi. Evə ucuz qiymətli qab-qacaq almazdı. Qonşuya dilək üçün getməyi heç sevməzdi. Ona görə də yüz nəfər qonağı təmin edəcək əşya almışdı. Hətta dondurma hazırlayan və kofe bişirən dəstimiz vardı.

Binanın bir hissəsinin ayrıca küçə qapısı, dəhlizi, küçəyə açılan pəncərəsi olan böyük otağı, həyətdə şüşəbəndi, su kranı və hər cür rahatlığı babama aid idi. Onun yanına gələn şagirdlərini,

həmkarlarını orada qəbul edərdi. Otaqda bir divarın yanında çarpayı qoyulmuşdu, divardan tən asılmışdı. Bir də stol qoyulmuşdu. Evdə bir neçə tən vardı, özü düzəltdi. O vaxtlar tən qara rəngli parçadan tikilmiş torbada gəzdirərdilər. Ancaq babam uzaq səfərlərə, rayonlara getmək üçün taxtadan tən üçün qutu düzəltmişdi. Ona qoyub ağzını qıfilla bağlardı.

Babam evdə olanda əksər vaxtlarda çarpayıda uzanıb, rahat vəziyyətdə tənini sinəsi üstünə alıb mizrabsız çalardı. Mən onun barmaqlarına diqqətlə baxardım. Çox vaxt sağ əlini heç tara vurmazdı, mirzab işlətməzdi. Tənin qolu üzərində sol əlinin barmaqları ilə çalardı, özü də həzin-həzin. Mənim uşaq qəlbimi sızıldadardı. Hələ o vaxtdan bu sehrkar musiqi alətinin səsi, rəngarəng muğam sədaları məni ovsunlamışdı. Odur ki, cavanlıqda oxuyurdum da, çalırdım da. Babam sağlığında heç özüm də bilmirdim ki, mən nə üçün onunla belə maraqlanıram. Onun hər hərəkətini, gördüyü işi, danışığını izləyirdim. O, çox ağır təbiətli idi. Evdə heç güldüyünü görməzdim. Çox asta və az danışardı. Onun üzündə bəzi adamlar kimi zəhmliyi yox idi. Elə bil həmişə gülümsəyirdi, bu halı ondan sonra qalan bir sıra fotosəkillərdə də görəəm. Ən qoca xəstə vaxtında ömrünün axırında çəkdiyi şəkildə də gülümsəyir. Görünür, həyata çox nikbin baxmış. Çox vaxt əlində bir parça qara mumu növbə ilə iki əlində barmaqları ilə əzərdi. Mən sonralar başa düşdüm ki, o adi mum yox, müalicəvi mum imiş. Onunla barmaqlarında toplanmış duzları əridərmiş. Odur ki, çaldığı tən səsi çox dolğun və qüvvətli çıxardı. Mən pəncərədə oturub küçəyə baxardım, ancaq bütün fikrim onda olurdu. Səhər tezdən yuxudan oyanan kimi babamın otağına gələrdim. O, mehriban gözlərilə mənə baxardı. Biz bir-birimizi səssiz-sözsüz başa düşərdik. Onu heç tək qoymazdım. İstərdim ki, nənəm kimi o da məni qucağına alsın, oxşasın. Ancaq yox, o elə etməzdi. Mən onu elə onsuz da çox sevirdim. İndi də bu yaşda yadıma düşəndə burnumun ucu göynəyir, gözlərimdən yaş axır. Babam və nənəm mənim üçün ən ulvi, müqəddəs və qiymətli adamlar idi.

Babam çox səliqəli geyinirdi. Cavanlığından qalmış şəkillərindən bunu aydın görəəm. Bununla əlaqədar bir söz yadıma düşür. Bir dəfə evdə söhbət əsnasında bir tanış adamın heç görünmədiyini söylədilər. Babam tez dedi: «O çarşab-şarmaşılıqdan evdə oturub.» Bunu hamı başa düşdü və güldü. O, yaşlı vaxtında da səliqəli idi. Alt ağ köynəyinin üstündən yaxası örtülü, beldən aşağı bürməli don geyərdi. Üstündən belinə ensiz belbağı taxardı. Onun üzərində isə gümüşdən ya da qızıldan toqqaları və ucluğu olardı. Saatin qızıl zənciri sağ tərəfdə bənd olunardı. Bu qızıl, gümüş bəzək onun qədd-qamətinə necə də yaraşırdı. Uşaq vaxtında bir qədər papaqçı yanında şagird olub papaq tikməyi də öyrənmişdi. Odur ki, son-

ralar həmişə atam və özü üçün cürbəcür qaragül dərisindən papaqlar tikərdi. Çeçələ barmağında sağ əlində böyük bir firuzə qaşlı üzük var idi. O, donun üstündən uzun çuxa geyərdi. Çuxa belinə kip oturardı. Yaxası açıq olduğundan saatin qızıl zənciri görünərdi. Bu çuxaların bəziləri vəznəli, bəziləri vəznəsiz olardı. Qış vaxtı çuxanın üstündən içərisi qiymətli xəzdən olan mahud palto geyərdi. Pis havalarda papağın üstündən başına başlıq taxıb uclarını boynuna dolardı. Çəkmənin üstündən isə mahuddan üzlük taxardı.

Evimizdə nahar və şam yeməyi nənəmin otağında təşkil olunardı. Bu otaq şərq qaydası ilə döşənmiş, səliqəli otaq idi. Burada masa, səndəl yox idi. Xalça üzərində döşəklər düzülmüşdü, yerə böyük qələmkar süfrə salınardı (qələmkar – üzərində ortada böyük butalar, kənarlarda isə cərgə ilə kiçik butalar həkk olmuş göy və açıq qırmızı rəngində bəzənmiş süfrə.) Bizdə vardı. Süfrə çox səliqəli olmalı idi. Göyərti və qatıq, bir də içərisinə albuxara tökülmüş şərbət dolçası mütləq öz yerində olurdu.

Ən əvvəl babam gəlib baş tərəfdə özünün daimi yerində oturardı. Sonra nənəm, atam, anam və axırda biz uşaqlar gələrdik. Babam bir süfrəyə göz gəzdirib, «bismillah rəhmanu rəhim» deyərdi və çörəkdən kəsərdi. Ondən sonra hamımız o deyənə təkrar edib yeməyə başlardıq. (Orucluq vaxtı isə o bərkdən dua oxuyardı, ona iftar duası deyərdilər, hamımız qulaq asırdıq, nənəm, atam, anam Quranı oxuduqlarına görə bu duanı bilirdilər, üreklərində təkrar edirdilər. Qurtardıqdan sonra «bismillah» deyərdilər). Nənəmin isə öz qarşısında atası Yarməmməddən ona yazılı üstü hədiyyə olmuş mis birəllidə (bir qulplu) su olmalı idi. Mis suyu çox sərin saxlayır. Birəllinin üstündə yazılıb: «Sahib Yarməmməd 1286» (hicri ilə). Miladi tarixi ilə 1865-ci il. Bu mis qab evdə əzizlənib saxlanılır, atamın babasından yadigar kimi.

Yemək zamanı tam sakitlik olardı heç kəs danışmazdı. Nahar qurtaranda yenə də əvvəlcə babam «əlhəmdullah» deyib durardı, sonra da biz durardıq.

Püstə, badam, qoz, ləbləbi, qara kişmiş, innab isə babamın gündəlik, çərəz yeməyi idi. Bəlkə elə ona görə də səksən yaşında vəfat edəndə bütün dişləri yerində idi, gözləri də yaxşı görürdü. Heç vaxt əynək taxmırdı. Əti çox sevməzdi. Qutab bişirəndə isə çox az miqdarda əti əvvəl yağda qovurub, sonra qutabın içərisinə qoyardılar. Ayrarı, şərbəti, istgəncəbisi, çayı çox sevirdi (ancaq kəməşirin).

Babam küftə və piti bişirmək üçün bir saxsı küvəc almışdı, bir də palçıqdan kürə düzəltmişdi. Kürənin içərisinə kömür töküb yandırardılar. Kömür qızardanda küvəci kürənin üstünə qoyub yavaş odda xörəyi bişirərdilər. Zəfəranlı xörəyin ətri hər tərəfə yayılırdı. Bununla əlaqədar etdiyim bir qəbahət indi də yadımdadır. Bir dəfə qardaşım

Nəsirlə savaşıdıq. Mən arxada yanan kürəyə toxundum. Üstündəki küvəc yerə yıxıldı və sındı. Xörək yerə dağıldı. Babamdan qorxub tez dəhlizə qaçdım. O arxamca gəldi. Mən divara qısılib tir-tir əsirdim. Möhkəm döyüləcəyimi gözləyirdim. Babam mənə yaxınlaşıb qolumdan tutub məni dolandırdı. Əlimi, ayağımı yoxladı, dərindən bir nəfəs alıb başımı tumarladı. Heç bir kəlmə də söz deməyib sakitcə getdi. Bu hadisədən sonra mənim babama qarşı olan məhəbbətim birə yüz artdı. Sonralar bildim ki, babam nə qədər alicənab insan imiş.

Ailədə nəvələrin sayı artdıqca onun fərəhi dünyaya sığmaymış. Babam deyərmiş:

«Ağabacı başımın tacı
Ruqiyyə xanım, sənə qurban bu canım».

Doğrudan da, elə Ağabacı onun başının tacı oldu. O, ən yaxşı cəhətlərini – xasiyyətini, ağayalılığını, istedadını ilk nəvəsinə verib getdi.

1919-cu ildə sentyabr ayında ilk oğlan nəvəsi dünyaya gəlir, böyük qardaşının adını ona verir – Nəsir. 1921-ci ildə isə ikinci oğul nəvəsi olur. Bu dəfə yenə ikinci qardaşının adını ona verir – Əsəd.

Bizim evdə qoz ağacından bir yaraşıqlı beşik vardı. Hamımızın körpəliyi bu beşikdə keçmişdi. Bir də qırmızı rənglənmiş yüyürük vardı. Beşik nənəmin otağında qoyulardı. Biz nəvələr onun şirin muğamlar üstündə avazla oxuduğu laylalarını dinləyərək həyatı dərk etməyə başlamışdıq. Bir dəfə qaçaraq nənəmin otağına girdim. Ancaq adət etdiyim kimi beşiyin yanında nənəmi yox, babamı gördüm. O yerdə, döşək üstündə oturub əlində qoltuq sazı (cürə saz) həzin-həzin çalırdı. Beşikdəki uşaq ağlamırdı. Gözlərini zilləyərək babama baxır, gözəl səsi anlayırmış kimi qulaq asırdı. Babam elə bil özü də sehlənmişdi. Heç mənim içəriyə girməyimi də hiss etməmişdi. O, ancaq sevimli oğlan nəvəsinə həsrətlə baxırdı. Gözləri gülürdü. Onun bu sevgisini, ürək dolu fərəhini, arzusunu əlindəki sazın qolu üzərində ehmalca gəzdirdiyi pərdələrdən axıb gələn bihüşedici melodiylar bəyan edirdi. Gözləri yaşarmışdı. O ağlayırdımı? Əlbəttə, yox! Bu, sevinc göz yaşı idi.

Babam evdə tar çalanda adətən balaca döşək üstündə oturur, bardaş qurardı, kürəyini isə mütəkkəyə söykərdi. Onun həzin təranələri mənim uşaq qəlbimi sehlərdi, qulaq asmaqdan yorulmazdım. Odur ki, həmişə onun yanında olmağa çalışırdım. Məhz buna görə də nəvələr içərisində ancaq mən onu yaxşı tanıyıb, yaddaşımda da əla saxlamışam.

Babamın çox gözəl oxuyan balaca sarı bir bülbülü vardı. Onu qəfəsdə saxlardı. Geniş şüşəbənddə hava çox olduğundan bu qəfəs həmişə orada mıxdan asılandı. Hərdən qəfəsi açıb bülbülü buraxardı və tar çalmağa başlardı. Bülbül gəlib

onun tarının kəlləsinə qonar, cəh-cəh vurardı. Çalğı dayanardı, bülbül isə hələ şövlə oxuyardı. Babam çox məmnun halda gülümsərdi.

Heç yadımdan çıxmır. Bir gün anamın nənəsi Mehşənəm bizə qonaq gəldi. Şüşəbənddə çarşabını götürüb heç fikirləşmədən qəfəsin üstünə atdı. Qəfəs ağırlığa davam gətirməyib yerə düşdü və bülbül dərhal öldü. Bu hadisə hamımıza, ən çox isə babama təsir etdi. O daxildən həddindən artıq əsəbiləşməsinə baxmayaraq, heç bir söz demədi, sevimli bülbülünü götürüb evə keçdi. Sonra evdən çox həzin bir muğam çalınmasını eşitdim. Babama yazığım gəldi. Ancaq o daha bülbül almadı.

Babam çox ailəcanlı idi. Heç birimizin əyin-başı onun yadından çıxmazdı. İndi Nizami küçəsində (əvvəllər ora Torqovı deyərdilər) çoxlu mağazalar vardı. Mənimlə qardaşım Nəsiri aparardı, bizə qış gəlməmişdən çəkmə üstündən də qaloş alardı. Böyük bir mağazada ayaqqabılar yerdən tavana qədər yığılardı. Bir nəfər satıcı olurdu, babama hörmətlə çoxlu ayaqqabı yerə töküüb göstərirdi. Babam isə ən yaxşısını bizə geyindirib, baxıb heç qiymətini də soruşmadan pulunu verərdi. Satıcı çox razı qalardı.

Persidski (indiki Poluxin) küçəsində balaca dalanda Əliağa adında çox bacarıqlı, zərif əl işləri olan məşhur zərgər vardı. O, bizim ev zərgərimiz olub. Bütün bəzək əşyaları ona sifariş olunarmış. 60-cı illərdə sınımış üzüyü düzəltmək üçün onun evində olanda mənə babamla əlaqədar olan maraqlı söhbət danışdı: «Mirzə Fərəc bizim kimi kişilərin tayı döyürdü. Arvadı istəmək olar, ancaq bu qədər də ərköyün etmək olmaz. Tez-tez mənə sifariş edərdi, Güləndam gərək hər toya gədəndə ayrı cürə qızıl taxaydı. Bir sırğanı bir az taxandan sonra ürəyini vurardı, salıb həvəng-dəstədə əzərdi, deyərdi apar, Əliağa ayrı cürə düzəltsin. Nənəm çox xoşbəxt idi. Mən onunçün cürbəcür üzükler, bilərziklər – şəkəkəli, zəncirvari, gül-gül, ən axırda həsir bilərzik düzəltdim. Taca oxşayan başlıq – ona cutqabağı deyərdilər – zümrüd, yaqut, almazla bəzəmişdim, şarlı, minalı, şəkəkəli, zəngli sırğalar mənim işim idi. Sonra soruşdu ki, yəqin mənim işlərimdən qalanı olar. Bu sözlə elə bil mənim yarama toxundu. Bir balaca dəmir sandıq vardı, hamısı orada idi. Babam vəfat edəndən sonra 30-cu illər bahalıq illəri idi, nənəm bəzi şeyləri satdı ki, uşaqlarım tənqlik çəkməsin, 30-cu illərin əvvəlində hökumət evləri almaq üçün bir siyasət yürütdü. «Vərəsəlik naloqu» qoydu. Böyük miqdarda pul 3 günün ərzində əgər maliyyə şöbələrinə verilməsə, onda evin kupçisini gətirsin təhvil versin. O pulun miqdarı o qədər çox idi ki, məhəlləmizdə çoxusu evi hökumətə verdi. Özü öz evində kirayənişin oturdu. Nənəm iki gün ağladı. Yemədi, içmədi, dedi ki, Fərəcin qəbri od tutub yanar ki, mən onun evini saxlaya bilmədim. Sandıqcanı götürüb verdi atama, dedi ki, apar Zərgərpalana (Qasım İsmayı-

lov küçəsinə Zərgərpalan deyirdilər) ver, naloqun pulunu düzəlt, ver hökumətə. Nənəmin etdiyi o böyüklükdə səhvi heç bağışlamaq olmur. Yerdə qalanlarının da o vaxt yenidən açılmış «Torqsın»ə verib parça və ərzaq alırdı.

Yaşadığımız evi babam çox səliqəli tikdirmişdi. Yuxarıda qeyd etdiyim kimi, binanın tən yarısı, bir küçə qapısı, otaq, dəhliz, şüşəbənd ancaq babamın özünə məxsus idi.

2-ci küçə qapısı və 4 otaq, böyük mətbəx, iki cərgə şüşəbənd isə ailəyə aid idi. Küçədən birinci otaq atamın və Ağabacı ilə mənim dərs hazırlamaq otağımız idi. Böyük divar şkaflı Azərbaycan və rus dillərində bədii kitablarla dolu idi. «Dəbistan», «Şərq qadını», «Füyuzat», «Həyat», «İnqilab və mədəniyyət» jurnalları, «Kaspi», «Yeni yol» və başqa qəzetlər. Köhnə əlifba ilə «Hophopnamə», ərəbcə-rusca-azərbaycanca lüğətlər, «Qar qız», «Əhmədın ad günü», «Tülkü Həccə gedir», «Qoğal», «Əlcək», «Cəfər və Bəşir» və başqa uşaq kitabları var idi. İkinci böyük otaq qonaq otağı idi. Buranın öz səliqəsi vardı. Böyük sumaqı rəngində xalça, tavana qədər qara çərçivədə ayna (qabağı balaca hovuz kimi düzəlmişdi. Atam oraya balaca qızıl balıqlar buraxardı, dövrəsinə isə rəngli balaca lampalar düzülmüşdü, yananda qərribə mənzərə alınırırdı.) Divan dəsti (bir divan, 4 kreslo), qramofon, çoxlu vallar, böyük masa, divarda isə Repinin, Şişkinin gözəl rəngli böyük sənət əsərləri vurulmuşdu. Taxta çərçivə içərisində olan böyük divar saati (bu saati indi də qoruyub saxlayırıq, dəqiq işləyir), iki həftədən bir qurulardı, zəngi isə bütün evlərdən eşidilirdi. Tavandan asılmış böyük çilçirəq vardı. Onu babam çıxarıb bizdən bir az aşağıda olan Qubalılar məscidinə göndərirdi. Sonra müasir, bir qədər yığcam çilçirəq alındı. 3-cü otaq yataq otağı idi. Burada o vaxt dəbdə olan kamod qoyulmuşdu. Üstündə isə anamın ən sevdiyi fransız ətirləri, sürmədən, göy rəngdə zərli ətir dəsti (indi də qalır) qoyulmuşdu. Onu da görürdüm ki, məhəllənin qadınları toya, nişana gedəndə gəlib anamın bu otağında bəzənərdilər.

4-cü otaq isə öz səliqə-səhmanı ilə ayrılırdı. Yerdə böyük xalça, üstündə döşəkçələr. Qışda isə bu otağın tən ortasında kürsü qoyulardı. Yanmayan ağacdən hazırlanmış kürsünün içərisində manqal qoyulardı. Manqalın içərisində kömür xəkəsindən (xırdalarından) hazırlanmış şar formasında bir neçə dənəsini qoyub yandırardılar. Onun istisi bütün günə bəs edərdi. Kürsünün üstünə xüsusi hazırlanmış böyük yorğan salırdılar. Onun üstünə isə böyük məcməyi (indi də evdə saxlanılır) qoyub içərisinə isə püstə, badam, qoz, fındıq, piskəndə (qabığı soyulmuş əncir qurusu), şirbədüşəndə (qabığı qurudulmuş əncir qurusu), mövüc, innab, iydə, ləbləbi, tökərdilər, şabalıd və qovurğa isə kürsünün içində qoyulardı ki, isti qalsın. Küçədən soyuqdan gəlmiş hər kəs kürsünün dörd tərəfinə

salınmış dör-döşəyin üstündə oturub yorğanı üstünə çəkərdi, qızınardı. Elə buna görə də hər gün qonşu qadınlar nənəmin yanına toplanardı, axşamları şəhərlə keçirərdilər. Ancaq onda mənimlə Ağabacıya bu məclisdə oturmağa icazə verməzdilər. Onlar yığışan kimi biz öz otağımıza gedib kitab oxuyar, şəhər əzbərlərdik. Babam deyərdi ki, kürsü bədəndə olan yel xəstəliyinin ən yaxşı müalicəsidir. Evdə kənar adam olmayanda özü də oturardı kürsüdə. İsti kürsü, soyuq qarlı hava. Kürsünün üstündə bir mis tava xəşil, yanında kərə yağı və üzüm doşabı (ancaq Abşeron bağlarında bişmiş əsl doşab). Bu nemətdən kim imtina edərdi?

Babamın qış vaxtında ən çox sevdiyi yeməkləri vardı. Onu da deyim ki, bütün yeməklər quyruq yağı ilə bişərdi, plovdan başqa. Quyruğu əridəndə qalan cızdağı nənəm əzib kündələr edib qazana yığardı, qışa saxlayardı. Səhər-səhər çay vaxtı bunlardan bir dənəsini mis tavada əzərdi, odun üstündə bir maskora doşabı ona qatıb yaxşı qarışdırardı. Qoz ləpəsi döyüb səpərdi üstünə. Babama görə bu ən faydalı səhər yeməyi idi. Fevral ayında isə o nənəmə İsfahan halvası (Səməni halvası) bişirtirərdi. Bunun hazırlanması isə çətin idi, çox vaxt aparırdı. Əvvəlcə buğdanı isladib bir neçə nimçədə səməni qoyub göyərdərdilər. Səməni 2-3 santimetr qalxvanda onu ət taxtasının üstündə qiyməkeşlə döyərdilər, suyunu sıxıb unla xəmir yoğurardılar. Sonra xəmiri böyük testin içərisinə salıb zəif od üzərində, iki-üç qadın əllərində ərsin tutub xəmiri tez-tez çevirərdilər. Hər dəfə bir az yağ tökərdilər. Xəmir yavaş-yavaş qızardı, bişərdi, dadardılar, əgər ciy dadmırsa, bişibsə, yerə qoyardılar. İçərisinə doşab və ədva (istiot, darçın, sarıkök, razıyana) əlavə edib möhkəm qarışdırardılar. Ələ yağ çəkib kündələr hazırlardılar. Onların üzərinə qoz ləpəsi yapışdırıb taxta tabağa düzərdilər. İsfahan halvası bu payda ilə hazırlanırdı. Bu halvalardan nənəm çoxlu paylardı (qohum və qonşulara).

Əvvəllər Nəcibə adında bir tatar qızı xörəyimizi bişirərdi. Axşamlar isə evinə gedərdi. Otaqların hamısından mətbəxə zəng çəkilmişdi. Sabahkı menyunu atam kağıza yazıb mətbəxdə qoyardı. Ev qonaqlı-qaralı idi. Babamın yanına gələnlərdən başqa nənəmin də öz tay-tuşları toplanırdı. Şən məclislər keçirilərdi.

Nəcibə gedəndən sonra xörəkləri bişirmək üçün nənəmin Səadət bacısının gəlini gəlib kömək edərdi. Çərkəs adlı qız isə ev işlərini görürdü. Bir dəfə babam evə gələndə yanında bir oğlan gəldi. O, bazardan alınmış ərzaq zənbilini gətirmişdi. Babam dedi ki, bu oğlan körpüdə yük daşıyırdı. Söz-söhbətdən sonra öyrəndilər ki, heç kəsi yoxdur, əsl isə Lənkərəndandır, adı da Hacıbadır. Nənəmin xoşuna gəldi, dedi ki, yazıqdır, ay Fərəc, qoy bizdə qalsın, bayır-bacaq işinə yarayar. Onun üçün təzə paltarlar alındı. Atam onu evimizə

yaxın Qasım İsmayilov küçəsində olan 19 nömrəli məktəbə yazdırdı (Süleyman Sani Axundovun məktəbinə). Hacıbaba çox sədaqətli və mehriban oğlan idi. O özünə çörək pulu qazanmaqdan əlavə bir ailə tapdı.

Babamın qayğısı sayəsində biz – Ağabacı və mən maraqlı və şən yaşayırdıq. Hər ikimiz poeziya vurğunu idik. Bir neçə kitabxanaya üzv olmuşduq – Sabir, Əzizbəyov, Abbas Səhhət, Karl Marks. Mən çox həvəslə bədii kitabları toplayırdım. Çox sonralar 1936-cı ildə Musiqi məktəbində oxuyanda mən o kitabları məktəbə apardım, orada kitabxana düzəltmək istədim. Arzumu Uzeyir bəyə bildirdim, onun çox xoşuna gəldi və mənə bir şəkaf, bir də ən aşağı mərtəbədə otaq ayırdı. Müəyyən saatlarda orada oturardım. Mən istəyirdim ki, illər boyu alıb yığdığım kitablar istifadəsiz qalmasın və hamı mənim kimi kitabı sevsin, oxusun.

Babam tək musiqi elmi ilə deyil, təbabət elmi ilə də maraqlanırdı. Ona görə də o, Əbu Əli ibn-Sinanın (980-1037) təbabət elminə aid kitablarını da tapıb oxutdurub öyrənərdi. O heç vaxt dərman içməzdi, ancaq cibində özvay olardı (qurudulmuş aloye), yeməkdən sonra bir kristal atardı. Zökəm xəstəliyindən çox qorxardı. Bir adam xəstəliyin adını çəksə idi, onun yanında dayanmazdı. Nənəmə umac bışirtirər, içinə çoxlu nanə, sarıkök, istiot tökərdi. Başını örtüb xərəyin buğunu üzünə verərdi, zəncəfil çayı içərdi.

Küçəmizdən tez-tez səhləb satan keçərdi. Babam tapşırırdı ki, hər gün bizə səhləb gətirsin. Böyük mis çaydanda isti halda gətirərdi. Stəkana töküb üstünə də bir çimdik zəncəfil səpirdi. Babam alıb hamımıza içirdərdi. Bütün xərəklərə tökülərdi. Həftədə bir dəfə isə abqora aşı bışirtirdərdi. (Düyü sıyığının içərisinə bir maskora abqora tökülərdi.) Tavakabab bışirəndə isə qızarmış ətli və kartofu bir çüyün qaba yığıb üzərinə yarım stəkan abqora töküb qapağının qoyub bir az qaynadardılar.

Babam nənəmə üzünü sabunla yumağı məsləhət görməzdi. O deyərdi ki, sabun dərinə qırışdırır, üzünü yumurta sarısı, ya da xna ilə yumaq lazımdır. Onlar dərinə tərəvətli, şəfəqli edir. Saçın ağarmaması üçün isə çoxlu noxud yeməyi məsləhət görərdi. Yəqin ona görə də nənəm 74 yaşında vəfat edəndə sarı saçları heç ağarmamışdı.

Babam kök ilə qozu əzib qat-qat nimçəyə töküb səhərə qədər saxlayıb tezdən ac qarnına yeməyi məsləhət görərdi. Üzümün şirəsini də düzəldib ayaza qoyub səhər bizə içməyə verərdilər.

Babam xəsislik etməzdi. Necə halal zəhmət ilə qazanırdısa, elə də xərclərdi. Ailəni firavan saxlardı. Kasıbları da heç vaxt yaddan çıxarmazdı. O bu işi nənəmə həvalə etmişdi. İstər pulla, istər geyimlə, ərzaqla nənəm kasıblara əl tutardı. Qoçular isə tində dayanırdılar ki, Fərəc dayıdan gündəlik haqqlarını alsınlar.

Evimizdən bir az aşağı «Qubalılar məscidi» vardı. Ora kasıblar yığışardı, onların da haqqını göndərərdi.

Bizim yaşadığımız Aşağı priyut küçəsinin özünün qərribə bir taleyi vardı. Bu küçəni «İncəsənət xadimləri küçəsi» adlandırmaq səhv olmazdı. Elə bil gələcəyin məşhur musiqi xadimlərinin qədəmlərinin izləri bu küçədə həkk olub qalmışdı. Mərhum unudulmaz xanəndəmiz Zülfü Adıgözəlovun ailəsi bizdən bir qədər yuxarıda yaşayırdı. Hər gün o, iki balaca oğlunun – Vəsinin və Raufun əlindən tutub bizim qapıdan keçib onları musiqi məktəbinə aparardı. Skripka çalan Hacıyev Ələsgər də bu küçədən keçərdi. Qocaman violonçel çalan Krupkin və fortepiano çalan həyat yoldaşı da bizim tində (Poluxin tinində) yaşayırdılar. Yolları bizim qapıdan idi. Məşhur violonçel çalan Sabir Əliyev, onun fortepiano çalan həyat yoldaşı və bacısı bizim evdən iki ev yuxarıda yaşayırdılar. Qocaman musiqiçi Fedyanın (simfonik orkestrdə nəfəsli alətdə çalardı) və qızı Anya (kontrabas və fortepiano) bizimlə üzbəüz evdə yaşayırdılar. Bir az yuxarıda musiqişünas Xanlar Məlikov və iki musiqiçi qardaşları – Nəriman və Teymur yaşayırdılar. Hər gün çox ciddi balaca bir oğlan əlində skripka qapımızdan keçərdi. Kimin fikrinə gələrdi ki, bu balaca oğlan gələcəyin adlısanlı böyük bəstəkarı Cövdət Hacıyev olacaq. Musiqi məktəbində Ağabacının və mənim hörməti müəllimimiz olacaq. Evimizə ən yaxın bir 7 nömrəli dalan vardı. Dalanın ağzında çavan uşaqlar yığışıb söhbət edərdilər. Kim bilərdi ki, onların arasında olan balaca oğlan gələcəyin görkəmli yazıçısı, əməkdar incəsənət xadimi olan Hüseyn Abbaszadə kimi məşhurlaşacaq. Mirzə Baba Almaszadə də o dalanda yaşayırdı. O, həm rəssam idi, həm də gözəl tar çalardı (tar çalmağı mənim atam ona öyrətmişdir). Orada yaşayan həvəskar rəssam İbrahim Babayev indi də yaradıcılıqla məşğuldur, yenə də həməv evdə yaşayır. Kamo küçəsi ilə Q.İsmayilov küçəsinin tinində 95 nömrəli evin qənşərində XIX əsrin ikinci yarısı XX əsrin birinci yarısında yaşamış Bakının ilk nağaraçılarlarından biri Gülhüseyn Hüseynov (ona sadəcə olaraq Gülu deyərmişlər) ailəsi ilə olurdu. İndi də nəvə-nəticəsi orada yaşayır. Kamo ilə Poluxin küçələrinin tinində balaca dalanda XX əsrin birinci yarısında məşhur kamança çalan Qılman Salahov yaşayırdı. Qarmon çalan məşhur qadın İzzətin evi də orada idi. Onların qonşuluğunda Cabbar Qaryağdı oğlunun qızı Zərəfşan olurdu. O, gözəl piano çalardı. Bizim öz ailəmizdə isə babam Mirzə Fərəc, atam İsmayıl tarzən, bacım Ağabacı tarzən və bəstəkar, bacım Rəfiqə musiqişünas idi və mən kamança çalırdım. Qardaşım Nəsir sənətsünaslıq doktoru, həyat yoldaşı Məsumə xanım sənətsünaslıq namizədi olub.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, babamın bütün həmkarları bizim evə gəlib-gedərdilər. Bu

evdə muğamlar haqqında çoxlu müzakirə olardı.

Bu küçəni özümə doğma yurd bilirəm. İndi təsadüfən oralardan yolum düşəndə saatlarla dayanıb, o cərgə ilə düzülmüş evlərə həsrətlə ürək ağrısı ilə baxıram. Rəngləri solmuş qapı-pəncərəli küçələr mənə ən gözəl və geniş görünür. O evlərin ondakı sakinləri, əziz qonşularımız gözü-mün qarşısına gəlir, kövrəlirəm. Hörmətli yazıçımız Hüseyn Abbaszadənin dönə-dönə çap edilmiş «Dünyadan gör necə insanlar gedib» kitabının mənim üçün ən əziz olan səhifələri bu küçəyə, onun sadə, təvazökar və istedadlı adamlarına həsr edilmişdir.

Bakının Şeyxulislami olan şəhərimizin ən ziyalı şəxsiyyətlərindən biri sayılan Axund Mollaağa Əlizadə bizim evlə üzbəüz 3 mərtəbəli evdə olurdu. Dalanın ağzında toplaşib şuməqədər oyununu oyanan uşaqlar küçədən keçən şeyxi görən kimi qamətlərini düzəldib, üst-başlarını qaydaya salar və hamı bir səsle, ədəblə ona salam verərdilər. Onun da məmnun halda uşaqların salamlarını alması bir unudulmaz xatirədir.

Həmən tinin bu dəfə sol tərəfində indi adı az-az çəkilən artist Mollağa Bəbirli yaşayırdı. O, uşaqlarımızın və böyüklərin ən çox sevdiyi kukla teatrının təməl daşını qoymuşdu. Görünür, onun təsiri o küçədə yaşayan uşaqlara da keçmişdi. Uşaqlar onunla üzbəüz evin həyatində bir səhnə düzəltdilər. Məhəllə uşaqları ora toplaşib teatr tamaşası göstərirdilər. Novruz bayramı ərəfəsində isə üzlərinə maska taxıb qonşu həyətlərə gələr, «Koskosa» oyunu göstərirdilər. Biz yaxın olduğumuz üçün mü, ya da nənəmin əliaçıqlığı onları bizə tez-tez gətirərdi. Küçə qonşularımız da bizə tamaşaya gələrdilər.

İki uşaq oxumağa başladılar:

Novruz-novruz bahara,
Güllər-güllər nahara.
Bağçamızda gül olsun
Gül olsun, bülbül olsun.

Həcələ ha həəcələ
Cəldi əziz gecələr
Verənə oğul versin
Vermiyənə qız.

Kosa getdi oduna
Qarğı batdı buduna
Qarğı deyil, qamışdı
Beş barmağım gümüşdü.
Gümüşü verdim tata
Tat mənə darı verdi
Darını səpdim quşa
Quş mənə qanad verdi.
Qanadlandım uçmağa
Haqq qapısını açmağa.

Sonra bütün uşaqlar dövrə vurub «Çahargah» muğamı üstündə oxuyurdular:



Mərmər hovuzun dörd qırağında
Bülbüllər oxur şax budağında
Hər nə istəsəm xudadan allam
Dəllək dükanın yadıma sallam
Dəllək dükanı tamam çıraqban
Məscidə gedər əlində qurban
Qurbanın olum yaşıllıq çuxalı
Dərbəndli isən yoxsa Nuxalı.
Bir püstə verdim badamdan aldım
Yarın sorağın adamdan aldım
Yar belə getdi şeydağı
Mən belə geldim.

Mahnı bitən kimi bir uşaq ortaya çıxıb guya acından ölümcül oxuyur:

Əlifdən beyəcəm
Yüyürdüm öyəcəm
Öydə çörək olmadı
Yüyürdüm samanlığa
Samanlıqda saman çox idi
Yeməyə iştaham yox idi.
Yüyürdüm bazara
Bazarda çörək çox idi
Amma cibimdə pulum yox idi.

Bunu deyib qəşş edir, yerə yığılır. Sonra uşaqlar onu dövrəyə alıb oxuyurlar və ağlayırlar:

Arşin uzun, bez qısa
Kəfənsiz öldü kosa.

Kosa birdən ayağa qalxır. Hamı şadlanır. Sonra əllərindəki boş torbaları nənəmin qarşısına qoyub hamı oynayır və oxuyurlar:

Xanım ayağa dursun
Kosanın payını versin.

Nənəm xonça gətirib uşaqların torbasına tökərdi.

Babam Novruz bayramını bütün bayramlardan əziz tutardı. Hamıya bayram xələti alardı. Paltar tikilərdi. Qonşu qadınlar yığılıb səhərə qədər bizdə bayram şirniləri hazırlamağa kömək edərdi.

dilər. Təzə çilçiraq alınardı. Böyük qonaq otağı bəzədilərdi. Masanın üstündə səmənilər, şamlar, şəkərbura, paxlava, qoğal, şəkərçörək, qırmızı yumurta, bazarda satılan yemişlərdən düzülərdi. Babama hörmət əlaməti olaraq qohumlar səhər-səhər gəlib bayramlaşardılar. Qonşular, babamın həmkarları, tələbələri, dostları gələrdilər. Belə ki, bütün günü qonaq qəbul edərdik. Bu bayram mərasimi qırx gün davam edərdi.

Nənəm isə bu bayrama bir ay əvvəldən başlardı: mis qazanlar ağardılardı, evlər təmizlənərdi, hər çərşənbə axşamı həyətin ortasında manqal qoyub içərisinə çoxlu üzərlik tökərdi. Bizə deyərdi ki, atılın üstündən üç dəfə, deyin ki, ağırlığımı, uğurluğum havaya... Özü də oxuyardı:

Üzərliksən haşasan
Hər bir dərdə davasan
O yerdə ki sən varsan
Qada-bala qovansan
Qanqa qovuş
Qada sovuş.

Xonçalar düzəldilərdi, şamlar yanardı, üskü payları paylanardı.

Babam xalqımızın bütün adət və ənənələrini qoruyub saxlayırdı. Mən ona çox minnətdaram. Ona görə ki, vaxtilə ondan görüb öyrəndiklərimi indi cavanlara da öyrədirəm.

Babam bir qayda olaraq ailəni yayda heç vaxt şəhərdə saxlamazdı. Uzaqlara getməyi də sevməzdi. O istirahət üçün Abşeron bağlarını hər yerdən üstün tutardı. Hər il Pirşağı, Fatmayı, Zirə, Türkan kimi, dənizə yaxın olan kəndlərdə, yaxşı ənciri, üzümü olan böyük bağ alıb ailəni köçürərdi ora. Ancaq elə ki, biz bir az böyümüşdük, nənəm babamdan xahiş edir ki, dənizi olan bağ istəmirəm. Uşaqlar gedərlər dənizə, mənəm ürəyim partlar. Sən indi gəl bir dənizi olmayan bağ al, köçək ora. Nənəmin heç bir sözü yerə düşmədiyi kimi, bu məsləhətinə də babam razı olur. Beləliklə, nənəmin qohumlarından olan Firuzun bağını alırlar. Bu bağ Maşağa ilə Nardaran arasında olan Küladüzü deyilən yerdə idi. Xan bağının lap yanında. Bağ evinin iki otağı vardı. Sonra babam böyük bir mətbəx də tikdirdi. Hər səliqəsi ilə (təndiri, ocağı, suvaxanı). Həyətdə quyu vardı, suyu şor idi. Üç böyük ağ tut ağacı damdan hündürə qalxmışdı.

O vaxtlar bağa köçmək çox çətin idi. Çünki indiki kimi elektrik qatırı işləmirdi, rahat asfalt yollar, bağ avadanlığını aparan maşın yox idi. Ümid birçə arabaya və «malakan furqonları»na qalırdı. Arabaya ancaq əşyalar yüklənərdi. Adamlar isə qatarla Zabratə qədər gedərdilər, ordan ya ayaqla ya da qazalaqla. İkinci əsas məsələ isə ərzaq idi. Gərək üç aylıq bağ vaxtı yaşamaq üçün

ehtiyat apara idik. Buna görə babam dəyirmanə bir kisə buğda göndərərdi. Çoxlu quyuq əridərdik, düyü, çay, qənd, quru balıq və s. alardıq. Ən çətini isə neft idi. O illərdə neft aparmağa icazə verməzdilər. Bağa gedən yollarda əsgərlər dayanıb köçü yoxlardılar, əgər tapsaydılar, alardılar. Köçən gecə nənəm səhərə qədər yatmazdı. Aparacağımız şeyləri yığışdırardı. Bağ vaxtının gəlməsini səbirsizliklə gözlədiyimdən mənəm də gözümə yuxu getməzdi. Onunla bərabər oturub bacardığım işlərdə ona kömək edərdim. Ən əvvəl bir günlük yol üçün bir neçə cür xörək hazırlardı. Ən birincisi doşab halvası idi. Nənəm deyərdi ki, bir yurddan köçəndə və o biri yurda gələndə mütləq halva bişirmək lazımdır, bu, yaxşı adət hesab olunardı.

Səhər aləqaranlıqda üç atlı «malakan furqonu» qapıya gələrdi. Bütün qablaşdırılmış şeylər furqona qoyulardı. Üstdən isə yorğan-döşək düzülərdi. Sonra da özümüz oturardıq. Evin salamat qalması üçün bir otaq ayırıb verərdilər gözətçiyyə, o da istədiyi qədər pul alardı.

Furqon şəhərdən çıxıb tozlu-torpaqlı yollarla gedərdi. Hərə özünə rahat bir yer tapıb oturardı. Babam isə uzanıb düşüncələrə dalardı. Hərdən də təkərlər çuxura düşüb furqonu bərk titrəyəndə o, huşdan ayılıb sürücünü məzəmmət edərdi. Yollar sakitlik idi. Heç bir canlıya rast gəlmirdik. Gurultulu şəhərdən sonra adama bu səssizlik çox qərribə görünürdü. Elə bil başqa bir dünyaya düşmüşsən. Təsədüfən başqa bir furqonla rastlaşmağımız böyük şadlığa səbəb olurdu. Furqonlar dayanıb içərisində kimlərin olduğu və hansı bağa köçmələri haqda məlumat alardılar. Ayrılandan sonra yenə tənhalıq başlardı.

Tozlu-mazutlu yollardan sonra yamyaşıl çöllər başlayırdı. Bu yerlərdə əsgərlər furqonu saxlayıb yoxlayırdılar. Nənəmin xalçaya bürüdüüyü putluq neft qabı ən aşağıda olduğundan neftin iyi gəlmirdi. Odur ki, bu yoxlamadan salamat keçərdik. May ayında sarı, qırmızı çiçəklərlə dolu olan bu yerlər necə də səfali olur. Tək-tək çobanlar qoyun sürülərini yamaqlara yayaraq tütəkdə yanıqlı melodiyalar çalırdılar. O vaxt Ağabacı ilə mən də məktəbdə öyrəndiyimiz Üzeyir bəyin "Çoban" mahnısını»ni şövq ilə oxuyub çobanlara səs verərdik:



Bu yerlərin soltanıdır çobanlar,
Həm bəyidir, həm xanıdır çobanlar.

Furqon dayanardı, nənəm bişirdiyi xörəklərdən süfrə açardı, hamımız belə gözəl təbiətin qoynunda iştaha ilə bu təamları yeyərdik. Yol çox uzaq idi, biz hələ axşam bağa çatacaqdıq. Ətirli güllərdən dəstə bağlayıb yenə furqona oturardıq.

Atlar kişneyir, sürücü fitlə öz malakan mahnısını zümzümə edir. Biz hamımız mürgüleyirik. Yerimiz rahat, hərə özünü başqa aləmdə duyur. Bu gözəliyi ancaq belə bir şəraitdə səyahətə çıxmış adamlar bilərlər.

Babam hərdən tarı əlinə alıb həzin-həzin çalardı. Hərdən də gəzdirdi, gördüyü yerlərdən, bildiyi maraqlı söhbətlərdən bizə danışardı.

Çox maraqlıdır ki, babam tək musiqiçi yox, incəsənətin bütün sahələrilə maraqlanan bir şəxsiyyət idi. O, poeziya vurğunu idi. Azərbaycan dilində, Fars dilində çoxlu şer deyirdi, bəlkə özünün də yaradıcılığı vardı, bu sahədə belə məclislərdən geri qalmazdı. Onun rəssam sənətinə olan sevgisi çox maraqlı idi. Evimizdə məşhur rəssam Şişkinin bir neçə böyük, rəngli əsəri vardı. «Meşədə» rəsmi qonaq otağında asılmışdı. «16-cı Lüdovikin ailəsi», «Göz bağlıca oynayan qızlar», «Nuhun gəmisi», «Təlatümlü dəniz» kimi rəsmlər, bundan başqa iki böyük albomda məşhur rəsamların əsərləri vardı. (İndi də evdə qalır). Bunlardan əlavə o özü də rəsamlar haqqında çoxlu məlumatları toplamışdı.

Onun yolda furqonda danışdığı iki söhbəti heç vaxt unutmuram.

Bir otağın ortadan pərdə ilə ayrılmış iki ayrı-ayrı hissəsində, iki rəssam hərəsi bir imarət şəkli çəkməli imiş. Onlardan biri hər gün gəlib rəngli boyalarla gərgin işləyir, o birisi isə lövhəyə bir eyni rəng çəkib parıldadırmış. Vaxt başa çatanda birinci rəssamın çox cəzəli çəkdiyi imarət şəkli hazır olur. İkinci rəssam isə hələ də lövhəni parıldatmaqda davam edir. İşlərə baxmaq vaxtı gələndə aradakı pərdə qaldırılır. Birinci rəssamın rəngli boyalarla çəkdiyi şəkli çox bəyənilir. İkinci rəssamın çəkdiyi lövhəyə baxdıqda isə qeyri-adi görünən bir imarət şəkli hamını heyran edir. Bu rəssam lövhəni o qədər ustalıqla parıldatmışdı ki, birinci rəssamın çəkdiyi imarət şəkli ikincinin ayna lövhəsi üzərinə düşüb əks etirmiş. Həmin yarışda qeyri-adi istedadla malik olan ikinci rəssama üstünlük verilir.

İçərisi su ilə doldurulmuş bir hovuz şəkli o qədər canlı, təbii görünürmüş ki, su aparmağa gələn adam əlindəki şüşə dolçanı suya batırmaq istəyəndə şüşə lövhəyə dəyib sınır. (Heyif ki, rəsamların adları yadımda qalmayıb).

Axşam çağı bağımıza çatırdıq. Yolumuz nə qədər rahat və maraqlı olsa da yenə mənzil başına çatanda yorğun olurduq. Məlikrza adında bağbanımız ailəsi ilə bərabər evləri təmizləyib, ağardıb yolumuzu gözleyirdilər. Bu vaxt babamın ən əsas vəzifəsi sevimli nəvəsi Ağabacı üçün evin yel çəkməyən hissəsində yer düzəltmək idi. Qamışdan düzəlmiş yüngül bağ çarpayısı onun üçün qoyulardı, o bu uzun yoldan sonra mütləq rahatlanmalı idi. İneyi olan qonşuya hər gün süd götürmək sifariş olunardı. Çatan kimi nənəm bir

tava halva bişirməyi unutmazdı. Furqonumuzu görüb sevincək görüşümüze gələn qonşulara quru balıq, sabun, çit parça kimi hədiyyələr verməyi nənəm özünə borc bilirdi. Belə şeylər kəndlərdə tapılmazdı. Odu ki, ən yaxşı sovqat bunlar idi. Bir də ki, bağlar o vaxt hasar, divar içərisində saxlanmazdı. Yarım metr hündürlükdə daşdan düzəlmiş çəpərlərlə bağlar bir-birindən ayrılırdı. Hara kim gəlsə idi, hamı görərdi. Bircə xan bağı qonşu bağlardan hündür hasarla ayrılmışdı. Bağlarda indiki kimi işıq, qaz yox idi. Axşam olçaq onluq lampa yandırardıq. Böyük mətbəxdə yeməklər ocaqda hazırlanırdı. Həftədə bir dəfə qonşu qadın gəlib təndirdə bizim üçün çörək yapardı. Axırda isə isti küpün içərisinə nənəm quru Ənzəli balığını yaş kağıza bürüyüb basdırmağı yaddan çıxarmazdı. İsti çörəyin ətri ətrafı bürüyərdi.

Ağabacı bağda çox darıxardı. Onun gündəlik həyatı nəzarət altında olurdu: belə ki, ona bağın içərisinə çıxmaq olmaz, çünki gün vurur, qum üstündə ayaqyalın gəzmək olmaz, çarhovuzda çimmək olmaz, soyuq dəyər, heç bir iş görmək olmaz. Bir sözlə, babam onu uşaqlıq çağlarının ən gözəl nemətlərindən məhrum etmişdi. Ağabacıya bağda ancaq bir iş tapşırırdı. Hava bəzən çox isti olurdu, nəfəs almaq mümkün olmurdu. Onda ona deyirdilər ki, dur ağacı tərpet, üç dəfə deginən:

Mən anamın ilkisiyəm,

Ağzı qara tülküsiyəm

Gilavar yat, xəzri qalx.

Bunu edəndən sonra doğrudan da sərin yel əsməyə başladılar. Axşam üstü olanda səkiyə xalça salar, samovar qoyub çay içərdik. Babam durub evə keçər və balaca şalı gətirib Ağabacının çiyinlərinə salardı, birdən soyuq dəyər. Görün ilk nəvə onun üçün nə qədər əziz idi. Onu hər şeydən qoruyardı. Çox təəssüf ki, göz bəbəyi kimi qoruduğu bu mələk xasiyyətli, saf, təmiz ürəkli nəvəsinə sonralar haqsız yerə hücum edən alçaqların qarşısını ala bilmədi. Buna onun ömrü çatmadı, çünki, o, 48 ildə ki dünyadan köçmüşdü.

Bağda bizə babamın həmkarları gələrdilər. İslam dayı, Məmməd Hənifə, Məşədi Məmməd Fərzəliyev. O gələndə evdə ayrı şənlik olardı. O, babamla həmkar olmuşdu, dostluğu da unutmurdu, birgə qramafon valına yazılmışdılar. O deyirdi ki, «Mirzə Fərəc, doğrusu, səninçin darıxmışam, sənin tarının səsinə eşitmək, şirin barmaqlarını görmək istəyirəm, onuncun gəlmişəm, keçən günlərimizi bir az xatırlayaq.»

Evimizin gün batan tərəfində səki bir az hündür idi. Ora xalça salınardı, yeməkdən sonra çay süfrəsi düzələrdi. Daşları babamın xüsusi sifarişi ilə ağ və qırmızı sümükdən hazırlanmış nərd ortaya gələrdi. Onu da deyim ki, nərd

oyununda babam mahir usta idi. Onu heç kim uda bilməzdi. Nərdən sonra tarı əlinə alıb ən sevdiyi «Rast» dəstgahını çalmağa başladılar. O vaxt elə məğrur görünərdi ki, elə bil ki, nəyi isə fəth etmiş, bir döyüşdə qələbə çalmışdı. Bu vaxt yüksək bir əhval-ruhiyyə içərisində olurdu, dodağı bir az qaçırdı. Güler gözlərinin ucu ilə Məşədi Məmmədə baxıb azca başını tərpedərdi. «Üşşaq»ı çalanda ayrı zövq keçirərdi. Çünki burada özünün şirin melodiyları, xalları səslənirdi. Belə bir şövq ilə çalınan muğam dəstgahından həzz alan Məşədi Məmməd oxumağa başladılar. Səs ətrafa yayılırdı. Bu səsi eşidən qonşular axşam düşməsinə baxmayaraq bir-bir, iki-bir gəlib səkinin gövrəsində oturardılar. Məclis böyüyərdi. Beləliklə, ayılı axşamçağı başlamış musiqi məclisi bəzən səhərə qədər uzanardı. Babamda nə isə qeyri-adi bir hal vardı ki, o, çaldıqca daha da ilhama gələrdi, qüvvətlənər, heç vaxt yorulmazdı. Ələlxüsus tək olmayanda. Maştağlılar muğamı sevən, yaxşı bilən, tarzen və xanəndələrə öz qiymətini verə bilən musiqiçi xalqdır. Onların 10-12 yaşında uşaqlarının bülbül ikim cəh-cəh vurub oxumaları indi də qulaqlarımda səslənir.

Nənəmin «Xingallar» adı ilə tanınan əmisi uşaqları, Səttar, Qulammirzə (müharibədə həlak oldu), qardaşı Ağarza, Ataməli, Necəfəlinin oxuduğu şirin muğamları kim unuda bilər? Səttarın bu məclisdə qəsdən çox yanıqlı səslə oxuduğu «Segah» muğamını Məşədi Məmməd təriflərdi. Məşədi Məmməd bir neçə gün bizdə qalardı və hər axşam belə musiqi məclisləri keçirilərdi. Nardaran kəndi bizə çox yaxın idi. Bizim xəzriyə baxan rəncərədən kəndin məktəbi aşkar görünərdi. Şələkət (sakit) havada bu çal-çağır səsinə o ətrafdan gələnlər də olurdu. Beləmə məclis daha da maraqlı keçərdi. Hərə öz istedad və bacarığını nümayiş etdirərdi. Gələnlər arasında yaxşı qəzəl deyənlər də olurdu. Çox maraqlı söhbətlər, musiqiyə, muğama aid sual-cavablar başlanardı. Babam bildiklərini əsirgəməzdi. Gördüklərini, eşitdiklərini, səfər zamanı tanış olduğu bilici, maraqlı adamlardan çox həvəslə danışardı. Sonra da xahişlə bir muğam dəstgahı başladılar. O vaxt heç kimin cıncırı da çıxmırdı. Ayın aydınlığında bu qeyri-adi musiqi məclisinin bir ayrı aləmi olardı. Hələ mən qatarla əkilmiş əncir ağaclarının arxasında oturub bu şənliyə qulaq asan qadın və uşaqları demirəm.

Bağda həyatımız dördüncü hasara alınmışdı. Həyətdə üç böyük ağ tut ağacı və bir əncir ağacı vardı. Enli qazılmış quyunun suyu şor idi, ancaq buz kimi olurdu. Odur ki, qarpızı, yağı, əti və üzümü səbətə iplə salladıq quyuya ki, sərin qalsın.

Babam böyük bir hovuz tikdirdi, ona «dəryaca» deyirdi. Qonşu uşaqlar hər gün uzunqulaq getirib dol ilə (soyulmuş inək dərisi idi, bir tərəfdən

iplə bağlanmışdı, içərisi uzunsov 20-30 vedrə su tutan boşluq idi) quyudan su çəkib çarhovuza tökdülər. Oradan dəmir boru ilə suyu hasardan kənara aparıb bizim boş, ağacsız, meyvəsiz yerimizdə əkdikləri xırı suvarardılar. Odur ki, hovuzda hər gün təmiz su olardı. Mənə də ancaq bu lazım idi. Buz kimi suda hər gün bir neçə dəfə çimərdim. Bir dəfə bərk xəstələnmişdim. Nənəm mənə anasının adını verdiyi üçün çox sevirdi. Mən də ondan ayrılmazdım. Mənim istəyim onun üçün qanun idi. Qızdırmam artmışdı, ağlayırdım, başım ağrıyırdı. Nənəm mənə baxıb ağlayırdı. Elə bilirdi ki, indi öləcəyəm. Bütün bildiyi müalicəni edirdi. Alnıma güləbdə isladılmış kirşan çəkdi, üzərlək yandırdı, bədənimi sirkə ilə ovxaladı. Keçdi mətbəxə ki, mənim üçün umac bişirsin. Mən yataqda uzanıb həyətdə baxırdım, alov kimi yanırdım. Birdən hovuzda gözüm düşdü, özümü bilmədim, cəld durub oraya qaçdım və buz kimi təzə doldurulmuş soyuq suya atıldım və dünəndən həsrətlə baxdığım suda üzümə başladım. Suyun səsinə çıxdılar, böyük bir hadisə olubmuş kimi həyəcan qopardılar. Nənəmin qorxudan ürəyi xarab oldu. Hamı dedi ki, mən indi ölərəm. Hovuzdan məni çıxardılar, yatağa saldılar. Mən isə elə yaxşı olmuşdum ki, bütün ağrımlar, qızdırma hamısı keçmişdi, tətamilə sağlam adam idim. Bu hadisəni uzun müddət təəccüblə qonşulara danışdılar.

Bağımızın qurtaracağında bir quyu vardı. Suyu qayadan çıxırdı, şollar suyu kimi təmiz və şirin idi. Bütün qonşular çay üçün buradan su aparardılar. Bir vedrə qoymuşdu babam orada, deyərdi ki, su «ehsandır», qoy aparsınlar. Evin yanında yerdən «şirəxək» çıxırdı. Sıxılmış üzüm şirəsinin içərisinə torbada bu şirəxəkdən töküb səhərə qədər saxlardılar ki, şirənin turşuluğu çəkilsin, sonra bu şirədən doşab bişirərdilər. Yaxşı doşab ancaq Abşeronda bişirilərdi. Çünki hər üzümdən istifadə etmək olmaz. Onun üçün şanı, şirəyi, sarıgilə üzümü lazımdır. Bir növ əhəngə benzəyən ağ şirəxəki qayanın alt qatından ovub çıxardılar. Çəkilə, balta ilə. Ovuntu olardı, qida sodasına oxşardı. Bütün ətraf şirəxəki bizdən aparardılar. Bəzən də qonşular onu ağır boğaz ağrısında işlədirilər. Su ilə qarışdırıb parçaya yaxır, boğaza bağlardılar. Xəstəlik tez keçərdi.

Bizim bağdan bir az o yana Xan bağı idi. Bağın qarşısındakı yolda hündür ağ qum təpəsi vardı. Həmin yol bizim bağın kənarı ilə birbaşa Nardarana gedirdi. Axşamüstü babam darıxanda mənimlə qardaşım Nəsirə deyirdi ki, durun aparım sizi qum üstünə. Buranı biz də sevərdik. Hasarın üstünə qalxıb qumun üstünə atıldırıq. Babam da oturub xəyala dalardı. Bu yerdən azca kəndə sarı qədim ovdan vardı. İçərisində pillələri salamat qalmışdı, suyu da vardı. Hər dəfə ora aparardı, baxardıq.

Bəzən Qurban bayramı bağ vaxtına düşərdi. Babam iki qoyun alardı, biri qara, biri ağ. Birinin hamısını paylardıq, o birini özümüz yeyərdik. Qoyun kəsilməmişdən əvvəl bəzənməli idi. Onu mənə həvalə edərdilər. Ağ qoyunun kəlləsinə və kürəyinin ortasında həna qoyardım, qızardı, gözlərinə anamın sürmədanından milçi ilə sürmə çəkərdim. Sonra qoyunun ağzına bir parça qənd verərdim. Onu böyük tut ağacının altına gətirərdilər. Qoyunu kəsmək üçün isə bazardan adam çağırardı. Axırda aynanı qoyunun gözü qabağına tutardıq ki, özünü görsün. Bu bəzək ayini qurturardı. Babam mənimlə qardaşım Nəsirə götürüb bağdan uzağa aparardı, qoymazdı baxaq. Qoyun kəsildəndən sonra gələrdik. Üstünə qırmızı məxmərdən örtük örtülmüş balaca padnosda ət payı paylardım qonşulara.

O illərdə bağlara çoxlu qaraçılar gələrdilər, uşaqları üçün paltar, pul yığib aparardılar. Su içmək üçün isə bizim həyətə girərdilər. Babam onlarla qaraçı dilində danışardı. Qaraçılar buna təəccüb edərdilər. Ancaq o vaxt bu dili haradan öyrəndiyini soruşmadığım üçün indi peşimanam. Ərəb-fars dillərini isə İranda neçə vaxt yaşadığı vaxtda öyrənmişdi. Erməni dilində sərbəst danışdı. Deməli, mənim savadsız babam altı dil bilirdi.

Babamla əlaqədar məzəli əhvalatlar olub.

Maştağa bağında olanda bir axşam bizə oğru gəlir. Yaxşı ki, biz həmişə evdə yatırdıq, qapıları da bağlayırdıq. Axşam neft lampası yandı, qapılar bağlanırdı. Oğru zivədən asılmış paltaları yığanda gül ağacının altında qoyulmuş dəmir çarpayının mixi ayağına möhkəm batır. Səhər biz qapını açanda paltaları görmədiyimiz üçün bildik ki, oğru gəlibmiş. Bunu qonşular bildilər və ləpiri tanıyan adamı çağırırdılar. Belə görünür ki, kəndin daimi oğruları varmış, onların ayaqlarının ləpirini ayırd ələyən adam da varmış. O adam dedi ki, bu ləpir oğru Əliağanındır. Bu əhvalatdan xeyli keçmişdi. Bir dəfə babam qardaşım Nəsirə götürüb kəndə hamama gedir. Geyinərkən ayağı sarıqlı bir adam gəlir. Hamamçı ondan soruşur ki, nə olub belə axsayırsan, ay Əliağa? Cavab verir ki, getmişdim Mirzə Fərəcin evinə bəlkə bir xeyrə çatam, ancaq qaranlıqda ayağıma mix batdı, indiyəcən sağalmayır. Üzdən babamı tanımayan oğru ehtiyatsızlıq etmişdi. Hamamçı him-cimlə oğruya işarə edir, oğru tez hamamdan çıxıb qaçır. Bu əhvalat babama o qədər təsir etmişdi ki, hər dəfə ondan ləzzətlə danışardı.

Pirşağı bağlarında istirahət edən ildə (onda mən körpə olmuşam) şəhərdən babamın yanına çoxlu həmkarları gəlirlərmiş. Belə qonaqlığın birində iki qoç alır, birini kəsirlər, yeyib-içib sübhə kimi oxuyub-çalıblar. Sabahısı ikincisini tövlədən gətirmək istəyirlər ki, kəssinlər, görürlər təzə soyulmuş dərisi, bir də ayaqları qalıb. Bunlar evdə

şənlik edəndə tövlədə də qoçu kəsib soyub aparıblar.

1934-cü ildə musiqi məktəbində oxuyanda muğam müəllimimiz Mirzə Mənsur bacım Ağabacı ilə mənə məzəli bir əhvalat danışdı: «Baban Mirzə Fərəc Pirşağıda yaxşı səliqəli bir bağ alıbmış. Oraya əvvəllər minik yox idi. Torpaq yolla araba, fayton, qazalaq gedərmiş. Baban bir gün fayton tutub sevimli arvadı Güləndamla bağa gedir. Nənənin gözəl-göyçək, kök, çağ vaxtları imiş, qəşəng də geyinibmiş. Rəhmətlik arvadını ayırı cürə saxlardı. O, faytonçunun nəzər-diqqətini cəlb edir, tez-tez dönüb arxaya baxırmış. Çox sayıq olan baban buna dözə bilməyir, axırda tənqə gəlib əmr edir ki, saxla faytonu. Sonra da nənəyə deyir ki, dur düş faytondan. O da düşür. Baban əl atıb çarşabı götürür onun başından və faytonçuya açıqla deyir: «Ay kişi, bax indi bu xanıma nə qədər istəyirsən, nə vaxt baxmaqdan doydun, sürərsən gedərik. Yoxsa yollar dərə-təpədir, bizi dərəyə salarsan.» Çox pərt olmuş faytonçu min dəfə üzr istəyir. Yəqin belə bir müsəlman kişiye birinci dəfə imiş ki, rast gəlirmiş. Sonra Mirzə Mənsur əlavə etdi ki, «belə hadisələrdən baban mənim üçün çox danışib. Vaxt olar yenə sizə danışaram, sağlıq olsun. Ancaq onu da deyim ki, Mirzə Fərəc dərya idi. Çox biləndi, çox da hazır cavab idi. Özünü belə yerlərdə itirməzdi. Hər sahədə dərin idi. Bütün tarzənlər də ondan elə bu xasiyyətinə görə çəkinərdilər.»

Babam Mirzə Mənsuru özünə ən yaxın dost bilirdi, onun alicənablığına inanardı. Odur ki, heç evdə danışmadığı əhvalatları ona danışarmış. Mənim yenə də səhvim olub ki, Mirzə Mənsurdan babam haqqında sorğu-sual eləməmişəm. Onun haqqında Mirzə çox şey bilirdi.

Bakıda, indiki Füzüli meydanında 1920-ci illərdə taxtadan çoxlu bəzzaz malları satan cərgə ilə düzülmüş dükənlər vardı (xalq arasında onlara sadəcə olaraq «butqalar» deyirdilər). Sonralar oranı söküb çəmənlilik, güllük düzəldilər. Bir tərəfdə, üzü M.Əliyev küçəsinə baxan gündə böyük bir otaq vardı. İçərisində taxtadan uzun masa və yanında taxta skamya qoyulmuşdu. Xanəndə və sazəndələr oraya yığılıb oturardılar. Mən oranı görmüşdüm. Nərd oynayırdılar, gündəlik yeniliklərdən bilənlər bilməyənlərə nəql edərdi. Bir də müştəri gözlərdilər. Toyu, nişanı olanlar musiqiçi lazım olsa, oraya gələrdilər. Burada bir dəfə babamla əlaqədar məzəli və bir az da qorxulu əhvalat olur. Adi qayda üzrə, hərgünkü kimi burada oturub söhbət edirmişlər. Bu vaxt məzə üçün biri deyir ki, «üzündə xalı var», o biri deyir: «Nə xoş cəmalı var», babam qapı ağzında oturub küçəyə baxırmış. Bu dəmdə bir kök, alçaq rus jandarmı sinəsi medallarla bəzəkli halda oradan keçirmiş. Babam qeyri-ixtiyari olaraq deyir:

«Bu köpək oğlunun nə çox medalı var.» Jandarm ona atılan sözü başa düşür, «çto, çto» deyib iki pilləni qalxıb tez içəri girir, yaxşı ki, həmkarları babamı gizlədirdilər, xəta sovuşur.

Bir dəfə Güləndam nənəm öz dayısı qızı, həm də qudası olan Şəhrəbanu nənəmi görməyə gedir (anamin anası). Onlar Mustafa Sübhü küçəsi, 159 nömrəli evdə yaşardılar. Axşam çağı evə qayıdanda Yuxarı priyut küçəsinin (Ketsxoveli) tinində yaşayan qoçu Necəfqulunun evinin qarşısından keçir. Necəfqulu qapıda dayanıbmış. Nənəm də hündürdaban ayaqqabı geyib, nazik çarşab örtübmüş. Bütün bunlar qoçunun diqqətini cəlb edir. Məsəlman arvadı belə bir geyimdə nə hünər eləyib saymazıyana gedir. Qan vurur başına, əvvəl istəyir ki, tapanca ilə vursun. Sonra fikirləşir ki, qoy düşüm dalınca, görüm bu kimdir, hansı evə gedəcək. Nənəm Aşağı priyut küçəsi (Kamo) 95 №-li evə çatır (Kamo), içəri girir. Necəfqulu babamın evini çox yaxşı tanıyırdı. O, zəngi vurur. Xidmətçimiz Hacıbaba qapını açır, görür ki, əlində nağan tutmuş bir kişi açıqla deyir: «Mirzə Fərəcə de ki, Necəfquludur, onu görmək isətiyir.» Babam gəlir qapıya, bilir ki, nə isə var. Qoçu çox həyəcanla deyir: «Fərəc əmi, yaxşı ki, övrət sənin qapına girdi. Ayrı qapıya girsəydi, bir gülləyə onu qurban edəcəkdim. Axı, biz də özümüzə görə bir kişiyik. Belə geyimdə küçəyə çıxmaq olar?» Babam səssiz onun cibinə pul qoyur, iş düzəlir. Nənəm ondan sonra daha faytonsuz heç yana getməzdi.

Bakıda erməni-müsəlman qırğını zamanı babam bütün ailəni nənəmin Maştağada yaşayan məşhur «Xingallar» adlanan əmisi oğlu Qasıməligilə aparır. Maştağalılar çox qoçaq idilər, bütün yolları kəsib erməniləri kəndə buraxmırdılar. Gecəgündüz silahlı keşikçilər mərdlik göstərirdilər. Bir müddətdən sonra özümüzə aparılan ərzaq qurtarır. Firavan yaşamış ailə kərliyə çəkir. Şəhər evində isə hər şey vardı, ancaq ora getmək qorxulu idi, yolda öldürə bilərdilər. O vaxt Maştağada çay, qənd heç tapılmırdı. Maştağalılar quru ənciri od üstündə qovurub çay kimi dəmlərdidər. Babam buna dözməyir, məcbur olur şəhərə gəlsin. Bacardığı qədər ərzaq, çay, qənd, şokolad, yığıb kəndə gəlir. Zabrata qədər vaqonla, sonra isə kəndə qədər ayaqla gəlir. Xeyli getdikdən sonra görür ki, bir nəfər üzbəüz gəlir. Çox qorxur, fikirləşir ki, ermənidir, indi məni öldürəcək. Böyük heyəcan kiçirir, getdiyinə də peşiman olur. Gələn adam lap yaxınlaşanda görür ki, bir cavan türk zabitidir. O vaxt türklər Bakıda idilər. Babam sevindiyyindən bilmir nə etsin, çantadakı çaylardan, şokoladdan ona verir. Bununla kifayətlənməyib cibindən qızıl saatını da açıb zabite bağışlayır. Səmimi görüşüb ayrılırlar. Zabit səmimi təşəkkürünü bildirir. Babam sonra da xeyli nəzir-niyaz paylayır ki, bu xatadan salamat qurtarıb.

Babam 1927-ci ildə vəfat edəndən sonra hər yay həmin bağa köçürdük, ancaq babamsız.

Bir hadisə isə heç yadımdan çıxmıyır. Bağdan köçəndə qazalağa oturdur. Qazalağa bir at qoşulurdu. Uzun yola çıxandan sonra haradansa bir qazalaq gəlib bizimkini ötdü. Bu, bizim sürücüyə çox toxundu. Başladı atı səsləməyə. Elə bil at da elə onu gözləyirdi. Başladı qaçmağa, yollar əyri-üyrü, sürücü ilə, birgə faytonda 8 adamıq. Babam acıqlandı. Ancaq güya təhqir olmuş sürücü heç qulaq da asmadı. Dedi ki, necə yəni onun «əfəl» atı mənim «ceyranı» keçsin, buna dözmərəm. Onu tanıyıram, sonra kənddə məni biabır edir. Elə bu vaxt yazıq at dözməyib üzünə yerə dəydi, burnunun üstündən qan fışkırdı. Babam, ürəyi zərif adam bilmirəm buna necə dözdü. Biz yerə yıxılmadıq, ancaq qazalağın içində bir-birimizə dəydik. Böyük fəlakətdən qurtardıq. Ancaq o atın elə yaralanması, qəddar sürücünün üzündən əziyyət çəkməsi heç vaxt yadımdan çıxmıyır. Ondan sonra daha babam bizi qazalağa mindirmədi.

Səhv etmərsən, 1932-ci ildə Maştağaya şosse yolu çəkilməyə başladı. Sonra da elektrik qatırı işlədi. Bağda getmək bir qədər rahat oldu. O da yadımdadır ki, elektrik qatırında bağa gedəndə dayanacaqlardan biri indi «Muxtarov» adlanır. Atam ayağa qalxardı, orada olan çoxlu neft buruqlarından bir neçəsini göstərər deyər ki, baxın, bu buruqlar bizimki idi, o biriləri isə Mirtağının. Mən buraya hər dəfə gəlib işçilərə maaş verərdim. Deməli, tədqiqatçıların dediyi kimi, Mirtağının neft buruqları Sabunçuda yox, Muxtarovda imiş. Orada olan babamın neft buruqları da ona toyda Mirtağı ilə oxuyub çalanda toy yiyəsi tərəfindən verilmiş quyular idi.

Babamın bankda çoxlu pulu var idi. Görünür, bu, neftdən gələn pullar imiş. Ancaq Azərbaycanda Sovet hökuməti qurulanda pullar dövlətə keçdi. Babam hərdən yada salıb çox heyfələnərdi. Evdə bir dəmir kassa sandıq vardı. Onun çox gizli açılıb bağlanan qıfılı vardı. Aşağı tərəfdə altıdakı küncdə heç bilinməyən bir balaca dairəvi yer vardı. Ucu sivri bir əşya ilə basılmasaydı açarı nə qədər çalışsan da burulmazdı, açılmazdı. Onun küncələrindən yerə mıxlamaq üçün yerlər vardı, onu yerə bərkidəndə götürmək də olmazdı. İçərisində həmişə pul olurdu. O vaxt, yəni 1919-cu ildə qərribə pullar vardı. Böyük palas böyüklüyündə, 25-liklər, 100-lüklər. İşlədəndə, xərcləmək lazım olanda qayçı ilə neçəsini kəsib götürərdilər. Uzun müddət o pullar bizdə qaldı, nənəm onları bağa köçəndə aparardı, palasın altından döşəməyə sələrdi. O dəmir kassada bir də gözəl xətlə yazılmış veksəl vardı. Üstündə Kəblə Ağabala yazılmışdı. Mən onu 1960-cı illərdə artıq bir şey kimi cırıb atdım. Ancaq indi səhvimi başa düşmüşəm. Gərəkdir yadigar qalaydı, o bir qiymətli tarixi

sənəd idi (görünür, Ağasəid oğlu Ağabalanın adına imiş.).

III – YARADICILIQ YOLLARINDA

Mirzə Fərəc 14-15 yaşında olanda Bakıya Şiraz şəhərindən 5 simli tarı ilə gəlmiş Əli Şirazlidən tərzi çalmağı öyrənir. Elə bil bu xalq çalğı aləti onun taleyinə yazılmışdı. Çox ürəklə həvəslə, səy ilə, gecə-gündüz çalib ona məftun olur. Özünün istedadı sayəsində tez bir zamanda gözəl tarzən olur. Ancaq çalğı əsasında hiss edir ki, daha bir simin olması tələb olunur. Tarın səsinə dolğunlaşdırmaq və tembrini gücləndirmək üçün 6-cı simin olması mütləq idi. Odur ki, Mirzə Fərəc 6-cı ağı kök simi əlavə edir.³

Fars xalq musiqisinin tədqiqatçısı Elza Zonis «Klassik fars musiqisi» kitabında yazır ki, tar 6-cı simi məşhur İran tarzəni Dərvişxan əlavə etmişdir. Onun əsl adı isə dərviş Qulam Hüseynidir (1250-1306 hicri). O, tarzəndir. Tehran darülfünunu bitirmişdir.⁴

6-cı simin tarı salınması ola bilər ki, Mirzə Fərəcin şəxsi təşəbbüsü və yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsi kimi ortaya çıxmışdır. Ancaq onu da nəzərə almaq lazımdır ki, «6-cı sim» ideyası o vaxtlar Cənubi Azərbaycanda, İranda da yayılmışdır. Çox ola bilsin ki, İranda yaxın yaradıcılıq əlaqəsində olan Mirzə Fərəc tar 6-cı simin əlavə edilməsi ideyasını İran Həmkarlarından almışdır. Sonrakı illərdə Şuşada Sadiq Əsəd oğlu tarı dəyişdirmiş və simlərini

II-ə çatdırmışdır.

Mirzə Fərəc tarı sadəcə olaraq çalğı aləti kimi baxır. Onda musiqi mədəniyyətimizin keçmişini və gələcəyini görürdü. Babam musiqi nəzəriyyəsinə, muğamların mənşəyini, tarixini dərindən öyrənməyə çalışır. Bu məqsədlə o, bir neçə il İranda yaşayır ki, ərəb və fars dillərini mükəmməl öyrənsin. Orada ustad tarzən, kamançaçı və xanəndələr: tarzən Hüseynqulu xan, tarzən Bəylər (Tehrandə təhsil almışdı), kamançaçı Mirzə Səttar (1879-cu ildə Bakıya köçüb), kamançaçı Əlicanbəy, xanəndə Bala Cəfər, xanəndə Mirzə Ağacanla görüşür. Onlardan muğam dəstgahlarının tərkib hissələrini, quruluşunu öyrənir. Qədim yunan filosofları Əflatun, Ərəstun, Əbu Nəsr Fərabi, Əbu Əli İbn-Sina (980-1037) kimi tarixi simaların əsərlərini və orta əsr risalələrinin oxutdurub qulaq asırmış. Çox təəssüf olsun ki, o savadsız idi.

Əski əlifba ilə təkə adını və fəmilini yazmağı atam ona öyrətmişdi. Ona görə ki, bəzi yerlərdə bu ona çox lazım olurdu.

Ancaq bunun müqabilində təbiət ona çox fitri istedad, kəskin yaddaş vermişdi. Bir dəfə eşitdiyi beyninə həkk olub qalmış.

§ 1. Səfərlər, görüşlər

Mirzə Fərəc məşhur bir tarzən kimi ad-san qazanır. Toy-şənlik məclislərinin iftixarı olur. O, tək Bakıda, Abşeronda deyil, Azərbaycanda, Qafqazda, Orta Asiyada da tanınır. Tez-tez uzaq səfərlərə gedir. Odur ki, xalq ona Mirzə Fərəc deyər xitab edir. İran xanlıqlarından vaxtaşırı dəvətnamələr alır. O, bir səfərlə əlaqədar çox gülməli bir əhvalat danışmışdı. İranda bir xan musiqi məclisi düzəldir. Bakıdan Mirzə Fərəci dəvət edir. O da ən sevdiyi dostu həmkarı xanəndə Ağasəid oğlu Ağabala ilə gedirlər. Məclisdə babam bir «Rast» dəstgahı çalır. Ancaq xanın üzündən görür ki, o narazıdır. Keçir başqa muğama. Xan yenə də razı qalmayıb üzgözünü turşudur, yanın da oturmuş adama dönüb «Çə» (farsca «yox») deyir. Babam tez başa düşür ki, bu xan muğam başa düşən xanlardan deyil. Onu mütrüb sayağı yüngül musiqi ilə əyləndirmək lazımdır. Durur ayağa qavalı alır əlinə və keçir xanın qarşısına başlayır fars dilində oxumağa:

Bu mənim gözüüm

Bu mənim qaşım

Oramı yellətmə

Buramı yellətmə

Xan bunu eşidən kimi qəh-qəh çəkib gülür. «Xub-xub» deyir, sevinir. O, bu meyxana tipli mahnını başa düşür, bəyənir və çoxlu baxış da verir. Bu söhbəti evdə babamdan eşitmişəm.

Babam çox həssas, ayıq, məclisi ələ almağı bacaran, hər kəsin öz dilini bilən bir sənətkar idi.

1904-cü ildə Pəhləvi (Ənzəli) şəhərindən Kəblə Mömin Xandan teleqram alır, onu toy məclisini aparmaq üçün dəvət edirlər. Xanəndə Ağasəid oğlu Ağabala ilə İrana gedirlər. Toy mərasimi qurtarandan sonra şəhər klubunda bir ay konsert verirlər. Böyük müvəffəqiyyətlə keçən bu konsertin səsi-sorağı Rəşt şəhər hökmdarına Səmsam-əd-dövləyə çatır. Onu Bakı musiqiçiləri çox maraqlandırır, onları görmək istəyir. Bu məqsədlə babamın dəstəsini sarayına dəvət edir. Sarayda geniş bir musiqi məclisi qurulur. Saray addamları, İranın məşhur çalib-oxuyanları, adlı-sanlı qonaqlar bu məclisə toplaşırlar. Bu təntənəli məclisdə hökmdar Bakı və İran musiqiçilərinin müsabiqəsini təşkil edir. Müsabiqənin şərtləri belə idi ki, bəkililər əgər məğlub olsaydılar bir daha İrana ayaq basa bilməyəcəkdilər.

Məclisdə hökmdarın işarəsilə qabaqca İranın musiqiçiləri çalib-oxuyurlar. Axırda babam bir dəstgah çalmağa başlayır. Xeyli çalandan sonra görür ki, İranın musiqiçiləri bir-bir durub gedirlər. Uzun müddət çalınan bu «Rast» dəstgahı məclisdəkilərin hamısını, eləcə də hökmdarı heyrləndirir. Beləliklə babamgil bu çox gərgin yarışda qalib çıxırlar. Ayı cürə də ola bilməzdi. Ulu,

mötəbər mənbələrdən muğamların sirrlərini kəşb etmiş Mirzə Fərəc bu yarışa qədər 40 ildən artıq əlində tutduğu etibarlı tar ilə belə sınaq meydanlarından dönə-dönə zəfərlə qayıtmışdı.

Hökmdarın göstərişi ilə üzərinə zərli parça örtülmüş böyük bir xonça babamın qarşısına qoyulur. Örtüyü qaldıranda xonçada sədəflə bəzədilmiş bir tar görünür. Tarın çanağında və kəlləsində Şiri-Xurşid (İran dövlətinin gərbi) sədəflə həkk olunmuşdu. Tarzənə bundan artıq qiymətli mükafat nə ola bilərdi!...

Mirzə Fərəcin bu məclisdə tək özünü yox, bütün Azərbaycanı, Bakı musiqi ictimaiyyətini təmsil etdiyi üçün bu mükafat Bakı tar məktəbinə verilən mükafat idi.

Babamın bu ən qiymətli yadigarı olan tarı indi Azərbaycan EA-nın tarix muzeyində saxlanılmaqdadır.⁵

Mirzə Fərəcin belə maraqlı səfərlərindən biri 1886-cı ildə Şamaxı şəhərinə olmuşdur.

XIX-cu əsrin ikinci yarısında məşhur şairlər yetişdirən Şamaxıda Beytüs-Səfa ədəbi musiqi məclisi fəaliyyət göstərirdi. Bu məclislə yanaşı Şamaxıda dövlətli və alicənab şəxs olan Mahmudağa Əhmədağa oğlu Məmmədzadənin təşkil etdiyi xüsusi musiqi məclisi yığıncağı da vardı. Bu məclisin əhəmiyyəti onda idi ki, o, xanəndə və sazəndələrin üçün geniş yarış meydanına çevrilmişdi. Hər musiqiçi ora ayaq basa bilməzdi. Mahmudağa muğamlara çox yaxşı bələd idi. Ona görə hər sənətkarın qiymətini düzgün verə bilirdi. Odur ki, onun musiqi məclisinə ancaq yüksək musiqi mədəniyyətinə malik olan bacarıqlı, bilici, istedadlı musiqiçilər gedərdilər. Mirzə Fərəc öz qüvvəsinə və sənətkarlığına inandığı üçün bu dəvətnaməni qəbul edir. O, bu məclisdə oranın daimi üzvü olan məşhur xanəndə Mirzə Məhəmməd Həsənlə birlikdə çıxış edir. Tarzənin özünün tərtib etdiyi proqramdan əlavə məclisdə olan mötəbər qonaqların arzuladığı musiqini, muğamları çalmalı idi. Mirzə Fərəc bu imtahandan qürurla çıxır. Mahmudağa onun ifasına yüksək qiymət verir. Bir neçə gün qonaq saxlayıb sonra hörmətlə yola salır.

Mirzə Fərəc Bakıya, həmkarlarının yanına üzü ağ dönür. Bu da bir qələbə idi. O Şamaxı məclisində Seyid Əzim, Sabir, Əli Əkbər Qafil kimi ustadlarla tanış olmuşdu. Onların arasında Seyid Əzimi daha çox sevmişdi. Odur ki, sonralar tez-tez Seyid Əzimi xatırlar və onun qəzəl və qəsədlərini əzbərdən deyərdi, onun söhbətindən şirin-şirin danışardı.

Bu məclisin fəaliyyətindən uzun illər keçməsinə baxmayaraq ona rəhbərlik edən Mahmudağa heç vaxt unudulmayıb. O, elə bir şəxsiyyət olmuşdur ki, Şamaxının abadlaşdırılması üçün, eləcə də musiqinin inkişafı üçün böyük miqdarda xərcləri öz

üzərinə götürmüşdür.

Xalqımız bu xeyirxah insanın böyük işlərini, xalqa xeyirxah xidmətlərini yada salmaq üçün 1989-cu ilin dekabrında Azərbaycan Dövlət Akademik Dram teatrında gözəl təşəbbüs həyata keçirildi. «Muğamla yoğrulan ömür» adlı ədəbi bədii musiqili gecə təşkil edildi. Mədəniyyət nazirliyi isə Şamaxıda Mahmudağa türbəsi yaratmağı qərara aldı. Bu təşəbbüs xalqımızın ürəyidən oldu. Belə şəxsiyyətlərimiz çoxdur. Onları müasirlərə tanıتماق ən nəcib işdir.

Babamın gənclik dövründə Şimali Qafqazda, Orta Asiya şəhərlərində də musiqi məclisləri vardı. Bir məclis də İçəri şəhərdə yaşayan həvəskar musiqiçi Məşədi Məlikin (1838-1909) evində toplanmış. Bu məclis «Məşədi Məlikin salonu» adı ilə məşhur imiş (1873-də).

Bu məclisə uzaq səfərlərdən də gələnlər olurmuş. Tiflisdən, Qarabağdan, Şamaxıdan və b. yerlərdən. Əsas etibarilə isə Bakının xanəndə və sazəndələrinin görüşüb yarış keçirdikləri və mübahisələrə geniş bir meydan verilən salon idi. Buraya kimlər toplanmırmış. Seyid Mirbabayev, Mirzə Fərəc, Cabbar Qaryağdı oğlu, Məşədi Zeynal, Kəblə Ağabala Ağasəid oğlu, Alapalas oğlu Ağabala, Ələsgər Abdullayev və başqaları. Bu məclis öz mustəqilliyi və orijinallığı ilə, yaradıcılıq meyilləri etibarilə bir musiqi məktəbi idi. Bu məktəbin Mirzə Fərəc kimi qüdrətli tarzəni və çox yüksək gözəl səsli dinləyiciləri məftun edən Ağa Səid oğlu Ağabala kimi xanəndəsi vardı. Bu məclisin təşkilatçısı, təşəbbüskarı Məşədi Məlik idisə, Mirzə Fərəc onun yaradıcılıq çəşməsi, döyünən ürəyi, düşünən beyni idi.

Bakı musiqi məclisinin ən düzgün və obyektiv xarakteristikasını respublikanın xalq artisti Səid Rüstəmov vermişdir. Səid Rüstəmov Bəhram Mansurovun 60 illik yubileyi münasibətilə radioda çıxışında Bakı musiqi məclisini ətraflı səciyələndirərək göstərir ki, Mirzə Fərəc bu məclisin ən yaxın, fəal iştirakçısı olmuş və özünün yüksək sənətkarlıq qüdrətilə bu məktəbin dayaq sütunlarından biri idi. Mirzə Fərəc bu məclisdə özünün qeyri-adi çalğı texnikasını, bəstələdiyi təsnif və oyun havalarını, muğamlara gətirdiyi şirin xallarını nümayiş etdirməkdən ləzzət almış.

1870-ci illərdə Mirzə Fərəcin Sadiqcan ilə Bakıda ilk dəfə əlamətdar bir görüşü olur. Bakıda varlı bir sahibkar öz toy məclisinə Mirzə Fərəci dəvət edir. O, xanəndə Kəblə Ağabala Ağasəid oğlu ilə toyu aparmalı idilər. Bu məclisə Tiflisdən Sadiqcanı Cabbar Qaryağdı oğlu ilə bərabər dəvət edirlər. Toy sahibinin məqsədi bu iki ustad tarzən və məşhur oxuyanları qarşılaşdırmaqla öz toy məclisinin maraqlı və daha şən keçməsinə təmin etmək idi. Bu toy bir növ, yarış meydanına çevrilir. Hər dəstə öz məharətini nümayiş etdirir. Bu görüş

babamla Sadıqcanın ilk təsadüfi görüşü idi. Məclisdə bir neçə görkəmli adam Kəblə Ağabaladan xahiş edirlər ki, bir az Mirzə Sadıqla oxusun. O, buna razı olur, deyir mən ancaq Mirzə Fərəclə oxuyuram (babam Ağabalanı çox sevirdi, bəyəndirdi. Onlar uzun müddət birgə oxuyub, çalmışlar. Ağabala da deyərmiş ki, Mirzə Fərəclə oxumaq mənə ruh verir. O, çox yaxşı müşayiət etməyi bacaran tarzəndir. Çox adam yaxşı çala bilər. Ancaq xanəndəni çaşbaş salar. Onların birgə çox uğurlu səfərləri olub.)

Toy məclisi bitdikdən sonra Mirzə Sadıq babamla səmimi görüşüb ayrılarkən deyir ki, «əhsən Mirzə Fərəc. Əgər mən bilsəydim ki, Bakıda sən kimi ustad tarçalan var, heç zəhmət çəkib bu uzaq yolu bura gəlməzdim.»⁶

Deməli Sadıqcan da babamı birinci dəfə görmüş. Lakin bəzi tədqiqatçılar iddia edirlər ki, guya Sadıqcan Bakıda Mənsurovlar ailəsində həttə yaşayıb. Mirzə Mənsura dərs də verib. Əgər bu düz olsa idi, yuxarıda dediyim o toyda onların görüşü təsadüfi ilk görüş olmazdı. Digər tərəfdən də Mirzə Mənsur həmişə deyirdi ki, mən heç Mirzə Sadıqı görməmişəm. Mirzə Mənsurun tələbəsi olmuş indi qocaman tarzən Kamil Əhmədov da bunu təsdiq edir.

Mirzə Mənsurun xatirələrində də deyilir: «Bizim evə Bakıda yaşayan xanəndə Baladadaş, tarzən Zeynal, Lazer, Mirzə Fərəc, kamançaçı Qosti və başqaları da tez-tez gələr, çalıb çağırardılar. Mən hələ uşaq yaşlarından bu görkəmli sənətkarların çalıb oxumağını dinlərdim, bu, getdikcə mənə musiqiyə olan həvəsimi artırardı. Mənim ilk tar müəllimim Mirzə Fərəc olmuşdur. O, mənə tar çalmağı öyrətməklə bərabər, həm də muğamların adları, onların mənası, hissə və şöbələri haqqında maraqla danışardı»⁷. İndi hamıya çox yaxşı məlumdur ki, Mirzə Fərəc Mənsurovlar ailəsinin ən yaxın adamlarından olub. Ustad Mirzə Sadıq haqqında dürüst olduğu kimi yazılıydı yaxşı olardı.

Mirzə Fərəcin tərcümeyi halında bir maraqlı görüş də yazılıb. 1906-cı ildə İran şahı Müzəffə-

rəddin Qaçar Avropa səyahəti zamanı Bakıya gəlir. O, indiki filarmoniya ilə üzbəüz evdə qalardı. Bu ev 1893-1894-cü illərdə tikilən evdir. Bu bina klassik memarlıq üslubunda olmaqla yanaşı, burada müəyyən dərəcədə müasirlikdən də istifadə edilib. (indiki İstiqlal küçəsi, № 27). Şahın şərəfinə bu evdə musiqi məclisləri təşkil edilir. Orada çalmaq üçün Mirzə Fərəci də dəvət edirlər. O da xanəndə Mir Tağı Mirzəbabayevlə bir neçə gün şahın görüşündə çalıb oxuyurlar. Azərbaycan və fars dillərində oxunan muğamlar təsnif və mahnılar həm şahın və həm də görüş zamanı məclisə toplaşanları valeh edir. Babam İranda məclislərdə çox çaldığı üçün onların musiqi zövqünü yaxşı bilirdi. Odur ki, şah tərəfindən hər ikisi qızıl medalla təltif olunurlar.

Mirzə Fərəcin özünə məxsus məclis aparmaq qaydası vardı. Ən əvvəl bir marş və ya vals çalar, məclisi bir növ ələ alarmış. Sonra isə muğam dəstgahlarına keçərmiş. Çox həzin və şirin xırdalıqları ilə məclisdəkiləri sehlər və «yatırmış». Buna nail olandan sonra musiqini dəyişib oyun havası çalar, hamını «oynadarmış». Özü deyirdi ki, muğam dəstgahlarını, xüsusən «Segahı» və «Şur»u 3-4 saata çalıb qurtarmazmış.

Babam tar çalanda hərdən başını tarın çanağı üstünə qoyardı. Bu vaxt mən onun üzünə, gözlərinə baxardım. O, bəzən gözlərini yumub qaşlarını çatardı. Gah da başını qaldırıb bir an barmaqlarını pərdələr üzərində sakit saxlardı, azca silkələrdi. Həzin səs dalğalanardı. O, köks ötürərdi, dodağı qaçardı, elə bil kiminləsə danışır, ancaq səssiz, dilsiz. Bəlkə bu anda daxilində əmələ gələn ikinci bir səsi dinləyir, ona o qədər aludə olurdu ki, ətrafı hiss etmirdi.

Bununla bağlı olan bir hadisə yadıma düşür. Bir dəfə onun belə sehlənmiş vaxtında qapı balaca aralandı, tələbələrindən biri yavaşca içeri girdi və qapının yanında qoyulmuş səndəldə oturdu və diqqətini babamdan ayırmadı. O, qorxurdu ki, babamı öz aləmindən ayıra bilər və beləliklə də bu gözəl musiqini eşitməkdən məhrum olar. Belə dəqiqələrdə babamı dinləyən şəxslər özlərini çox xoşbəxt hesab edirdilər.

ƏDƏBİYYAT

1. D.A. Axundov. Arxitektura drevneqo i rannesrednevekovoqo Azerbaycana. Bakı, 1986, Azərneşr.
2. Nəsir Rzayev. Möcüzəli qərinalər. Bakı, Azərneşr, 1984, səh. 35.
3. Azərbaycan tarixi muzeyi, elm şöbəsi, inv. 386.
4. Ev arxiv, qov. 43, sənəd № 7.
5. V. Əbdülqasimov. «Azərbaycan tarı», Bakı, İşiq, 1989, s.15.

6. Azərbaycan tarixi muzeyi, inv. № 10294
7. Rzayev İ.F. «Mirzə Fərəcin tərcümeyi halı». Azərbaycan tarixi muzeyi. Elm şöbəsi. F 386.
8. Firudin Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı. «Yazıçı» 1985, səh.311.

Müəllif və hüquq

AZƏRBAYCANDA İNTELLEKTUAL MÜLKİYYƏT HÜQUQLARININ TƏMİNATI MƏSƏLƏLƏRİ

Kamran İMANOV,
Natiq İSAYEV

Respublikamız öz müstəqilliyini bərpa edəndən sonra əqli mülkiyyət sahəsinin dinamik inkişafının təmin edilməsi və əqli mülkiyyətlə bağlı münasibətlərin sivil qaydada, ilk növbədə hüquqi baza əsasında tənzimlənməsi sahəsində böyük işlər görülmüş, yaradıcılıq əməyi-nin nəticələrindən istifadənin tamamilə hüquqi müstəviyə keçirilməsi istiqamətində nəzərəcarpacaq addımlar atılmışdır. Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 30-cu maddəsində öz əksini tapmış aşağıdakı müddəanı xüsusi qeyd etməyə ehtiyac vardır:

"Hər kəsin əqli mülkiyyət hüququ vardır. Müəlliflik hüququ, ixtiraçılıq hüququ və əqli mülkiyyət hüququnun başqa növləri qanunla qorunur." Bu norma yaradıcılıq müstəqilliyini təmin etməklə təyinatından, dəyərindən və məzmunundan, habelə ifadə formasından və üsulundan asılı olmayaraq 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 nəticəsini qorumaqla yaradıcı şəxslərə mövzu, janr və forma seçimində tam azadlıq, müstəqillik imkanı verir.

8 oktyabr 1996-cı il tarixdən qüvvəyə minən "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Azərbaycan Respublikası Qanunu (bundan sonra Qanun) bütövlükdə müəllif hüquqlarının qorunması və idarə edilməsi sistemine əhəmiyyətli yeniliklər gətirməklə bərabər, pozulmuş müəllif hüquqlarının müdafiəsi üzrə məhkəmə işlərinə baxılması mə-

sələrinə də prinsipial dəyişikliklər etmişdir. Bu Qanun mütəxəssislərin və beynəlxalq ekspertlərin fikrinə görə, elm, ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin demokratik cəmiyyətlər üçün ümumqəbul edilmiş yüksək qorunma səviyyəsinin bütün tələblərinə cavab verir. Qanunun tətbiqi ilə bağlı Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 8 oktyabr 1996-cı il tarixli Fərmanı, həmçinin yeni qəbul olunmuş Azərbaycan Respublikası Mülki Məcəlləsinə, Mülki Prosessual Məcəlləsinə, Cinayət Məcəlləsinə və bir sıra digər qanunvericilik aktlarına müəllif hüququ və əlaqəli hüquqlar üzrə dünya standartlarına uyğun olan müddəaların daxil edilməsi də intellektual mülkiyyət hüquqlarına Azərbaycan dövlətində yüksək qiymət verilməsinin təzahürlərindəndir.

Əqli yaradıcılıq məhsulları və onlardan istifadə ilə bağlı münasibətlər, mülki qanunvericiliyin prinsiplərinə əsasən, fiziki və hüquqi şəxslərin mülki hüquqlar və vəzifələr doğuran hərəkətləri nəticəsində əmələ gəlir və təbii ki, mülki qanunvericiliklə tənzimlənir. Mülki hüquq və vəzifələr, onların müdafiəsi Azərbaycan Respublikası Mülki Məcəlləsinin (MM) 2-ci fəslində göstərilmişdir.

Qanunun 47-ci maddəsinə əsasən, bu Qanunla nəzərdə tutulan müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların pozulmasına görə Azərbaycan Respublikası qanunvericiliyinə uyğun mülki, inzibati və cinayət məsuliyyəti nəzərdə tutulur.

Bu məqalədə «İntellektual mülkiyyət hüquqları» anlayışı altında müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar nəzərdə tutulmuşdur. «Hüquqların təminatı» dedikdə, qanunla qorunan

hüquqlara əməl edilməsini təmin edən müddəalar, «hüquqların müdafiəsi» kimi isə, pozulduğu, yaxud mübahisə obyektinə çevrildiyi hallarda müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların tanınmasına yönəldilmiş tədbirlərin məcmusu başa düşülür. İntellektual mülkiyyət hüquqlarının təminatı və müdafiəsi ilk növbədə Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası, «Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında» Azərbaycan Respublikası Qanunu və müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlarla bağlı müddəalar daxil edilmiş digər qanunvericilik aktları ilə tənzimlənir.

Bu materiala əlavə etdiyimiz 1-ci cədvəldə müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində milli qanunvericiliyin və normativ-hüquqi aktların ümumi mənzərəsi, həmçinin Azərbaycan Respublikasının iştirakçısı olduğu beynəlxalq sazişlərin siyahısı əks etdirilmişdir. Buradaca qeyd etmək yerinə düşər ki, Qanunun 2-ci maddəsinə əsasən, Azərbaycan Respublikasının iştirakçısı olduğu beynəlxalq müqavilələrdə müəyyən edilmiş qaydalar bu Qanunla müəyyən edilmiş qaydalardan fərqli olduqda beynəlxalq müqavilənin qaydaları tətbiq edilir.

Mövcud qanunvericilik bazasına əsasən, intellektual mülkiyyət hüquqlarının təmin edilməsi məsələlərinə baxarkən, hər şeydən öncə qeyd etmək lazımdır ki, biliklərin bir sahəsi kimi intellektual mülkiyyət fəvqəladə dərəcədə çoxcəhətlidir. Mahiyyətə bu elə fəaliyyət dairəsidir ki, orada tamamilə müxtəlif planlı başlanğıclar birləşmişdir: onun mahiyyəti menecer, texniki, hətta kulturoloji, forması – həmişə hüquqi, təyinatı isə – iqtisadidir.

Ən geniş mənada intellektual mülkiyyət (müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar) elmi, ədəbi və bədii sahələrdə intellektual fəaliyyətin nəticələrinə olan qanunla təmin edilən hüquqlar sistemidir.

İntellektual mülkiyyət hüquqları təbiətinə görə müstəsna hüquqlardır. Mütəxəssislərin fikrincə, intellektual mülkiyyət haqqında hər hansı qanunun vacib hissələrindən biri bu qanunla intellektual mülkiyyətə verilən hüquqlara əməl edilməsinin təminatına yönəldilmiş müddəalar sayılır. Müasir dünyada texnologiyaların və elmi-texniki yeniliklərin nəhəng artımı şəraitində hüquqların təminatı üzrə bu cür normalar getdikcə daha böyük rol oynayır. Əlbəttə, burada söhbət təkcə təqdim olunan müəllif-hüquq qorunmasının yüksək səviyyəsindən yox, eyni zamanda əsərlərdən hüquqların pozulması ilə mümkün istifadənin təsəvvürə gəlməyən həcmi səbəbindən hüquqların pozulmasına qarşı adekvat qanunvericilik və idarəçilik reaksiyasından gedir. Bir sözlə, hər hansı ən mükəmməl intellektual mülkiyyət sistemində müəlliflik və əlaqəli hüquqların sahibləri üçün hüquq pozuntularının aradan qaldırılması və dəymiş zərərin

kompensasiya edilməsi, hüquq pozucularına qarşı müəyyən tədbirlərin görülməsi, həmçinin kontrafaksiya məsələləri üzrə dövlət orqanlarına apelyasiya üçün onların hüquqlarının müdafiəsi təminatının məqbul imkanı yoxdursa, o, qeyri mükəmməl sistem sayılır.

Deməli, hüquqların müdafiəsini təmin edən güclü mülki-hüquqi və cinayət-hüquqi baza ilə möhkəmləndirilmiş, işi çevik və ədalətli formada qurulmuş məhkəmə sistemi olmayan milli sistem, intellektual mülkiyyətin milli institutu öz dəyərini itirir. Aqillərin dediyi kimi, "Ölkənin yaşaması üçün qanunların yaşaması gərəkdir."

İntellektual mülkiyyət hüquqlarının pozulması iki istiqamətdə baş verir: özgəsinə məxsus olan intellektual əməyin nəticələrinə müəllifliyin tam, yaxud qismən mənimsənilməsi – plagiat, həmçinin intellektual nəticənin müəllifinin (hüquq sahibinin) icazəsi, yaxud razılığı olmadan istifadəsi – kontrafaksiya. Deməli, intellektual mülkiyyət hüquqlarının təmin edilməsi-hüquq pozuntuları zamanı bu hüquqların müdafiəsinin qanunvericiliyə uyğun şəkildə rəsmiləşdirilməsi, həmçinin müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi və cəza tətbiq edilməsi mexanizmini göstərən proseduraların təmin edilməsi deməkdir.

2-ci cədvəl müdafiənin predmeti, subyektləri, forma və növləri də daxil olmaqla, müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi üzrə ümumi müddəaları, müəllif-hüquq pozuntularının və tətbiq olunan sanksiyaların ümumi xarakterini əks etdirir. Qeyd etmək maraqlıdır ki, müdafiənin predmeti nəinki subyektiv hüquqlar, həm də qanunla qorunan maraqlar ola bilər. Bu anlayışların yaxınlığına baxmayaraq (hər hansı müəllif hüququnun əsasında maraq vardır), bu anlayışlar həm də fərqlənə bilirlər, yəni müəllif hüquqlarının subyektlərinin maraqları subyektiv hüquqlarla ortaq olmaya da bilər.

Hüquqların müdafiəsinin subyektləri isə ilk növbədə müəlliflərin özləri, əlaqəli hüquqların sahibləri, onların vərəsələri və digər hüquqi varislər ola bilərlər. Müəllifin sağlığında pozulmuş hüquqların müdafiəsi haqqında tələblə adətən onun özü, yaxud vəkil edilmiş nümayəndəsi çıxış edir. Müəllifin ölümündən sonra onun vərəsələri, müəllif-hüquq orqanları, yaxud başqa səlahiyyətli orqan müəllifin müəllifliyinin pozulmasından, adının düzgün göstərilməməsindən, əsərinin toxunulmazlığından doğan tələblə çıxış edə bilərlər. Müəllifin şəxsi (qeyri-əmlak) hüquqları bölünməz və özgenikləşdirilməz olub əmlak hüquqlarının kime məxsus olmasından asılı olmayaraq müəllifə məxsus olur və əmlak hüquqları başqasına keçdikdə də müəllifdə qalır. Bu hüquqlar vərəsəlik üzrə də keçmir. Müəllifin vərəsələri şəxsi hüquqların qorunmasını ancaq həyata keçirə bilərlər. Yeri gəlmişkən, vərəsələrin

bu səlahiyyətləri müddətlə məhdudlaşdırılır.

Əmlak hüquqlarına münasibətdə vərəsələrin və hüquqi varislərin özlərinin əmlak maraqlarının müdafiəsi hüquqları vardır. Bununla yanaşı, qeyd etmək lazımdır ki, əmlak hüquqlarının pozulmasına qarşı hərəkətlər həm səlahiyyətli dövlət orqanları, həm də müəlliflərin əmlak hüquqlarını kollektiv əsasda idarə edən təşkilatlar tərəfindən də həyata keçirilə bilər.

Müəllif-hüquq qanunvericiliyinin tələblərinə yerinə yetirməyən fiziki və hüquqi şəxslər hüquq pozucuları hesab olunurlar. Əsərin, yaxud fonogramın hüquqi və fiziki şəxslər tərəfindən qeyri-qanuni istifadəsi: əsərin üzünün köçürülməsi və yayılması, efirə verilməsi və s. müxtəlif qeyri-qanuni hərəkətləri doğurur. Məsələn, həttə istifadəçinin bilmədən kontrafakt məhsuldan efirdə istifadə etməsi müəllif-hüquq pozuntusu kimi təsnif olunur. Şübhəsiz, istifadəçinin kontrafakt məhsuldan istifadə etdiyini bilməməsi onun günahını yüngülləşdirən amil kimi nəzərə alın bilər, lakin bu, müəllif, yaxud əlaqəli hüquqların pozulması faktını və buna qarşı müvafiq tədbir görmək zərurətini dəyişdirmir.

Qeyd etmək lazımdır ki, müdafiə olunması barədə iddia qaldırılan müəlliflik hüququ, yaxud əlaqəli hüquqlar qanunvericilikdə müəyyən olunmuş qaydaların pozulması ilə əldə edilmişdirsə, itirilmiş sayılır və bu cür iddialara baxılır.

Müdafiənin yurisdiksiya formasında hüquqları pozulan şəxs hüquqlarının müdafiəsi üzrə tədbir görülməsi üçün vəkil edilmiş səlahiyyətli orqana, məsələn məhkəməyə, yaxud yuxarı orqana müraciət edir. Bu zaman ümumi müdafiə qaydaları məhkəmə qaydaları ilə əlaqələndirilir, məhkəmə müdafiəsi vasitəsi kimi isə iddia çıxış edir. Həmçinin cavabdehə qarşı maddi - hüquqi tələblər qoyulur. Qeyd etmək lazımdır ki, şəxsi (qeyri əmlak) hüquqların pozulması ilə bağlı iddialara iddia müddəti şamil edilmir, əmlak hüquqları ilə bağlı pozuntular üzrə iddia müddəti isə iddiaçının hüquqlarının pozulması haqqında xəbər tutduğu (xəbər tutmalı olduğu) andan 3 il müddətində müəyyən edilir.

Hüquqların müdafiəsinin xüsusi forması onların inzibati qaydada müdafiəsidir, yəni zərərçəkən cavabdehin yuxarı orqanına müraciət edir, belə halda müdafiə vasitəsi kimi şikayət çıxış edir.

Müdafiənin qeyri yurisdik forması da mövcuddur ki, bu zaman vətəndaşlar, yaxud təşkilatlar öz hüquqlarının müdafiəsi üzrə müəyyən qanuni hərəkətləri edə bilirlər. Məsələn, müəlliflik və əlaqəli hüquqları pozulmasına aparan göstərişlərin yerinə yetirilməsindən imtina etmək qaydasında özünü müdafiə vasitəsi belə formalarla ola bilər.

Müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiəsinin mülki-hüquqi forması ən vacib forma sayılır.

diginə görə, 3-cü cədvəldə hüquqların müdafiəsinin bu formasının xüsusi təsnifatı verilmişdir. Bu cədvəl bütövlükdə özündə müdafiə üsullarının ümumi mülki-hüquqi növlərini, həmçinin müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında Qanunun 45-ci maddəsi ilə nəzərdə tutulan müdafiə vasitələrini birləşdirir. Bununla yanaşı, həmin cədvəldə müəlliflik və əlaqəli hüquqların pozulması üzrə iddiaların təmin olunması üzrə tədbirlər əks etdirilmişdir.

Cədvəldən göründüyü kimi, mülki hüquqların məhkəmə müdafiəsini Azərbaycan Respublikası Mülki Prosessual Məcəlləsinin (MPM) müəyyənləşdirdiyi iş aidiyyətinə uyğun olaraq ümumi yurisdiksiya məhkəmələri və iqtisadi məhkəmələr həyata keçirirlər.

MPM-nin 4-cü maddəsinin 4.1. bəndinə əsasən bütün fiziki və hüquqi şəxslər özlərinin qanunla qorunan hüquq və azadlıqlarını, eləcə də maraqlarının qorumaq və təmin etmək məqsədilə qanunla müəyyən edilmiş qaydada məhkəmə müdafiəsindən istifadə etmək hüququna malikdirlər.

Mülki Məcəllənin 17-ci maddəsinə uyğun olaraq, "Bütün dövlət hakimiyyəti orqanları, yerli özünüidarə orqanları, siyasi partiyalar, ictimai birliklər, həmkarlar ittifaqları, təşkilatlar, fiziki və hüquqi şəxslər mülki hüquqlara hörmət etməli və onların müdafiəsinə kömək göstərməyə borcludurlar.

Mülki-hüquqi müdafiə üsulları iki qrupa bölünür: ümumi mülki-hüquqi müdafiə üsulları və bilavasitə "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Qanunda nəzərdə tutulanlar. Birinci qrupda nəzərdə tutulan üsullar öz təbiətinə görə birtipli deyildir, buna görə də onları müdafiə və məs'ulyyət tədbirlərinə bölmək olur. Məs'ulyyət tədbirlərinin əsas xüsusiyyəti ondadır ki, onları ancaq hüquq pozucularına qarşı tətbiq etmək olar və onların hüquq pozmasının dərəcəsi əlavə iş və öhdəliklər şəklində rəsmiləşdirilir. Məsələn, vurulmuş zərərin əvəzinin ödənilməsi, qeyri qanuni əldə edilmiş gəlirin tutulması, kompensasiya verilməsi, həmçinin mə'nəvi zərəre görə kompensasiya ödənilməsi məs'ulyyət tədbiri kimi tanınır.

İddiaların təminatı üzrə bütün xüsusi tədbirlər isə (əmlaka həbs qoymaq, əsərin kontrafakt güman edilən nüsxələrinin götürülməsi) müəlliflərin və əlaqəli hüquq sahiblərinin maraqlarının müdafiəsinin əlavə təminatlarıdır. Burada qeyd etmək yerinə düşər ki, əsərlərin kontrafakt nüsxələri müsadirə edilərkən, iki cəhətin nəzərə alınması vacibdir. Birincisi, kontrafakt nüsxələrdə istifadəsinə icazə alınmış əsərlərin ola bilməsi halı da mümkündür. Məsələn, tutaq ki, kompakt kassetdə yazılmış əsərlərdən yalnız biri müəllif hüquqlarının pozulması ilə, qalanları isə qanuni əsasda buraxılmışdır. Belə halda bütün tirajın

müsadirə edilməsi əlbəttə, qeyri normal hal olardı. İkincisi, pozucunun ümumi əmlak məs'uliyəti və zərərçəkənə dəymiş zərərin əvəzinə kompensasiya ödənilməsi Qanunun 45-ci maddəsində nəzərdə tutulmuşdur. Həmin maddəyə əsasən, müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlarla əlaqədar mübahisələrə baxılarkən mülki-hüquqi müdafiənin artıq qeyd etdiyimiz ümumi vasitələrindən başqa, iddiaçının tələbi ilə əmlak xarakterli iki müxtəlif tədbirin görülməsi də mümkündür: 1. Zərərin ödənilməsi əvəzinə pozuntuya yol verən şəxsdən müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların pozulması nəticəsində əldə etdiyi gəlirin tutulması; 2. Zərərin ödənilməsi və ya gəlirin tutulması əvəzinə minimum əmək haqqının 100 mislindən 50 min mislinədək məbləğdə kompensasiya ödənilməsi.

Qeyd edilməlidir ki, göstərilən tədbirlər yalnız ayrı-ayrılıqda tətbiq edilə bilər. Bu və ya digər tədbirin seçilməsi isə müəllifin hüququdur.

Dəymiş zərərin əvəzinə hüquq pozucusunun əldə etdiyi gəlirin tutulması mülki hüququn praktikada yaxşı mə'lum olan adi tədbiridir. Zərərin ödənilməsi və ya gəlirin tutulması əvəzinə minimum əmək haqqının 100 mislindən 50 min mislinədək məbləğdə kompensasiya ödənilməsi tədbiri isə müəllif-hüquq qanunvericiliyi və məhkəmə praktikası üçün yenidir. Müəllif hüquqlarının pozucusu üçün nəzərdə tutulan həmin məs'ulyyət tədbirləri mülki-hüquqi sanksiyalar sırasına aid olduğundan, onlar kompensasiya funksiyasını yerinə yetirir, yəni vurulmuş zərərin ödənilməsinə təmin edir. Qəbul edilən məhkəmə qərarının məqsədi isə təbii ki, belə vəziyyətdə hüquq pozucusunun cəzalandırılmasına yox, daha çox müəllif hüquqlarının sahibinin öz hüquqlarını sübut etməsinə və ona vurulmuş zərərin əvəzinə kompensasiya almasına xidmət edir. Deməli, həmin tədbirlərə hüquq sahibinə dəymiş zərərin ekvivalenti kimi baxılır.

Pozulmuş müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların bərpa edilmə proseduraları mövcud qanunvericilikdə nəzərdə tutulan aşağıdakı ümumi qaydalarla həyata keçirilir. Qanunun 44, 45 və 46-cı maddələrinə əsasən, müəlliflik hüququnun və əlaqəli hüquqların sahibləri, habelə səlahiyyətli dövlət orqanları və həmin hüquqları kollektiv əsasda idarə edən təşkilatlar müəlliflik hüquqlarını və əlaqəli hüquqları pozan və ya pozmaq təhlükəsi yaradan hərəkətlərin dayandırılmasını tələb etmək hüququna malikdirlər. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların sahibləri pozulmuş hüquqlarının bərpası üçün məhkəməyə müraciət edə bilərlər. Bu zaman pozulmuş müəlliflik hüququnun və əlaqəli hüquqların bərpasının təminatı üçün səlahiyyətli vəzifəli şəxslər və orqanlar müdafiəsini Azərbaycan Respublikasının mülki-prosessual və cinayət-prosessual məcəllələrinə və digər

qanunvericilik aktlarına uyğun lazımi tədbirləri görməlidirlər.

Mülki Məcəllənin 18-ci maddəsinə əsasən, mülki hüquqların müdafiəsi qanunvericilikdə nəzərdə tutulmuş qaydada və qanuna, ictimai qaydaya və əxlaqa zidd olmayan üsullarla həyata keçirilir.

Mülki-Prosessual Məcəlləsinin 157-ci maddəsinə əsasən, hakim işdə iştirak edən iddiaçı şəxsin ərizəsi ilə iddianı təmin etmək üçün haqqında hüquq pozucusu olması barədə kifayət qədər dəlillər olan şəxsə qarşı müvəqqəti tədbirlər görə bilər. Qətnamənin gələcəkdə icrasını təmin etmək məqsədi ilə iddianı təmin etmək barədə hakimin qəbul etdiyi qərarı müvəqqəti xarakter daşıyır və işi qabaqcadan həll etmir.

MPM-nin 158-ci maddəsinə uyğun olaraq, iddianı təmin etmək üçün aşağıdakı tədbirlər görülməlidir:

158.1.1. cavabdehdə və ya digər şəxslərdə olan cavabdehə məxsus əmlak üzərinə həbs qoymaq.

158.1.2. müəyyən hərəkətləri etməyi cavabdehə qadağan etmək.

158.1.3. mübahisə predmetinə aid olan müəyyən hərəkətləri etməyi başqa şəxslərə qadağan etmək.

158.1.4. əmlakı həbsdən azad etmək haqqında iddia təqdim edildikdə əmlakın satılmasını dayandırmaq.

158.1.5. borclu tərəfindən məhkəmə qaydasında qanuniliyi mübahisə edilən tələbin icra sənədi üzrə alınmasını dayandırmaq.

158.1.6. icrası mübahisəsiz qaydada aparılmalı olan tutulmalar üzrə qanuniliyi iddiaçı tərəfindən məhkəmə qaydasında mübahisə edilən tələbin icra sənədi və ya digər sənəd üzrə alınmasını dayandırmaq.

158.2. Məhkəmə zəruri hallarda iddianı təmin etmək məqsədi ilə bu Məcəllənin müvafiq maddələrində nəzərdə tutulan digər tədbirləri görə bilər. Məhkəmə iddianın təmin edilməsinin bir neçə növünü tətbiq edə bilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, həmin maddənin 158.6-cı bəndinə əsasən, «İddiaçı təmin edilməsi barədə qərarların icra edilməməsi nəticəsində dəymiş ziyanın ödənilməsinə həmin şəxslərdən məhkəmə qaydasında tələb etməyə haqlıdır».

Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlarla əlaqədar mübahisələrə baxılarkən praktikada daha çox mülki-hüquqi müdafiənin ümumi vasitələrindən (mülki hüquqların tanınması, hüquqların pozulmasınadək mövcud olan vəziyyətin bərpa edilməsi və hüquqları pozan hərəkətlərin qarşısının alınması, zərərin əvəzinin ödənilməsi və s. - Mülki Məcəllənin 18, 21 və s. maddələri) istifadə olunması mümkündür.

MM-nin 21-ci maddəsinə əsasən, «Hü-

ququ pozulmuş şəxs ona vurulmuş zərərin əvəzinin tam ödənilməsinə tələb edə bilər, bu şərtlə ki, qanunda və ya müqavilədə zərərin əvəzinin ödənilməsi nəzərdə tutulmasın».

Zərər dedikdə hüququ pozulmuş şəxsin hüququnu bərpa etmək üçün çəkdiyi və ya çəkməli olduğu xərclər, əmlakından məhrum olması və ya əmlakının zədələnməsi (real zərər), habelə hüququ pozulmasaydı, həmin şəxsin adı mülki dövriyyə şəraitində əldə edəcəyi gəlirlər (əldən çıxmış fayda) başa düşülür (MM-nin 21 maddəsinin 21.2-ci bəndi). Əgər hüququ pozmuş şəxs bunun nəticəsində gəlir əldə etmişdirsə, hüququ pozulmuş şəxs digər zərərlə yanaşı, əldən çıxmış faydanın da ödənilməsinə tələb edə bilər (MM-nin 21 maddəsinin 21.3-cü bəndi).

Burada qeyd etmək vacibdir ki, keçmiş sovet qanunvericiliyi müəllif qonoralarının məcburi stavkalarını müəyyən etdiyindən tərəflər qonoraların məbləğini hökumətin qonorar qərarları ilə müəyyən edilmiş maksimum miqdarlardan artıq göstərə bilmirdilər. Bu qayda hakimlərə yaxşı mə'lum olduğundan onlar məhkəmə işlərində daha çox qonoraların aşağı və yuxarı hədlərinə nə dərəcədə əməl olunması məsələsinə diqqət yetirir və qərar qəbul edərkən bu faktı əsas götürürdülər. Yeni Qanuna müəllif qonoralarının ancaq minimum miqdarlarının müəyyən edilməsi haqqında müddəanın daxil edilməsi ilə (40-cı maddə) keçmişdə mövcud olan maksimum miqdarlar avtomatik olaraq ləğv olunmuş və qonoraların konkret məbləğinin müəyyən edilməsi məsələsi müəllif (və ya hüquq sahibi) və istifadəçinin ixtiyarına buraxılmışdır. Bununla birlikdə, qeyd etmək lazımdır ki, iqtisadi cəhətdən daha zəif tərəf olan müəllifin maraqlarının müdafiə olunması zərurətini nəzərə alaraq, Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabineti 2 may 1997-ci il tarixli 38№-li Qərarında əsərlərin bəzi istifadə üsullarına görə qonoraların minimum miqdarlarını müəyyən etmişdir.

Qanunun 28-ci maddəsinə əsasən, əsərdən istifadə ilə bağlı müəyyən hüquqlar müəllif müqavilələri üzrə verilir və vərəsəlik qaydasında keçir. Lakin qeyd etmək vacibdir ki, burada söhbət ancaq müəllifin əmlak hüquqlarının keçməsindən gedir. Əsərlərdən istifadə ilə bağlı münasibətlərin daha çox ikitərəfli müqavilələrlə tənzimləndiyini nəzərə alaraq, bu cür müqavilələrin bağlanması, öhdəliklərin müəyyən edilməsi, pozulduğu hallarda qanunla nəzərdə tutulan tədbirlərdən istifadə etmək praktikası barədə danışmaq yerinə düşərdi. Qanunun 31-ci maddəsinə əsasən, müəllif müqaviləsində aşağıdakılar müəyyən edilə bilər: əsərdən istifadə üsulları, hüquqların verildiyi müddət və ərazi, qonoraların məbləğlərinin və (və ya) əsərdən istifadənin hər növünə görə qonoraların məbləğlərinin müəyyən edilməsi qaydaları;

ödəniş qaydaları və müddəti, həmçinin tərəflərin mühüm hesab etdikləri digər şərtlər.

Müəllif müqaviləsi üzrə verilən hüquqlar, müqavilədə başqa hal nəzərdə tutulmadıqda, qeyri-müstəsna hüquqlar olur. Yeni Qanun keçmiş qanunvericilikdən fərqli olaraq, müəllif müqaviləsinin ancaq yazılı formasını məqbul sayır. Müəllif müqaviləsinin nümunəvi forması Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 2 may 1997-ci il tarixli 38№-li Qərarı ilə müəyyən edilmişdir.

Tərəflər müqavilə şərtlərini təsdiqləyəndən sonra həmin şərtlər ancaq qarşılıqlı razılıq əsasında dəyişdirilə bilər. Buna görə də müqavilə bağlandıqdan sonra müəllif qonoralarının müqavilədə göstərilmiş ölçülərinin bir tərəfin tələbi ilə birtərəfli qaydada dəyişdirilməsi qanuni sayıla və yerinə yetirilə bilməz. Qeyd etmək vacibdir ki, bu şərt yalnız müqavilə ilə müəyyən olunmuş qonorar məbləğinin vaxtında ödənilməsi halı aiddir.

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, müqavilə ilə nəzərdə tutulan qonorar məbləğinin ödənilmə vaxtının ötürüldüyü hallara da praktikada daha tez-tez rast gəlinir. Əgər hər hansı istifadə üsuluna görə qonorar almaq hüququ müqavilə əsasında yaranmışdırsa və ödəniş faktiki olaraq müqavilə ilə nəzərdə tutulan müddətdə icra edilməmişdirsə, Mülki Məcəllənin 443.5-ci maddəsinə əsasən, kreditör ona öhdəliyin icrası üçün zəruri vaxt təyin edə bilər. Əgər borclu bu müddətdə də öhdəliyini icra etməzsə, kreditör öhdəliyin icrası əvəzinə vaxtın ötürülməsi ilə vurulmuş zərərin əvəzinin ödənilməsinə tələb edə bilər. Əgər öhdəlik borclunun təqsiri olmadan baş vermiş halların nəticəsində icra edilməzsə, bu, gecikdirmə sayılır.

Mülki Məcəllənin müvafiq maddələrinə uyğun olaraq, öhdəliyini icra etməyən borclu kreditora dəymiş zərərin əvəzinə ödəməyə borcludur. Borclunun üzərinə öhdəliyi pozmağa görə məs'uliyyət qoyulmadığı halda bu qayda qüvvədə olmur. Əgər Mülki Məcəllədə və ya tərəflər arasında bağlanmış müqavilədə ayrı qayda nəzərdə tutulmayıbsa, dəymiş zərər müəyyənləşdirilərkən öhdəliyin icra edilməsi olduğu yerdə kreditörün tələbini borclunun könüllü ödədiyi gün mövcud olmuş qiymətlər, tələb könüllü ödənilmədikdə isə məhkəmənin qərar çıxardığı gün mövcud olmuş qiymətlər nəzərə alınır.

İddiaçı hüquqlarının pozulması nəticəsində əldən çıxmış faydanın ödənilməsi tələbini məhkəmədə qoya bilər. Mülki Məcəllənin 443.4-cü maddəsinə əsasən, əldən çıxmış fayda müəyyənləşdirilərkən kreditörün onu əldə etmək üçün gördüyü tədbirlər və bu məqsədlə apardığı hazırlıq işləri nəzərə alınmalıdır.

Həmin normalardan hər hansı birinin

tətbiq olunması mahiyyətə o deməkdir ki, ödəniş vaxtı keçmiş məbləğdən əlavə, zərərçəkənin həmin müddət ərzində itirdiyi qazanc da tutulmalıdır. Onun üsullarının müxtəlifliyinə baxmayaraq, bütün hallarda ödəniş yalnız vaxtı ötmüş müddətə görə və məbləğə münasibətdə aparılmalıdır.

Mülki Məcəllənin 447.1-ci maddəsində göstərilir ki, əgər ikitərəfli müqavilənin bir tərəfi müqavilədən irəli gələn öhdəlikləri icra etmərsə, müqavilənin digər tərəfi öhdəliklərin icrası üçün təyin etdiyi əlavə müddət nəticəsiz qurtardıqdan sonra müqavilədən imtina edə bilər. Əgər öhdəliyin pozulması xarakteri əsas götürülməklə əlavə müddət tətbiq edilmərsə, xəbərdarlıq edilməsi əlavə müddət təyin olunmasına bərabər tutulur. Əgər öhdəliyin yalnız bir hissəsi icra edilməmişsə, kreditör müqavilədən yalnız öhdəliyin qalan hissəsinin icrasına marağını itirdiyi halda imtina edə bilər.

Müqavilədən çıxarkən kreditör müqavilənin icra edilməməsi nəticəsində ona dəymiş zərərin əvəzini ödəməyi tələb edə bilər. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, müqavilədən çıxmaq üçün əsas borclunun təqsiri üzündən yaranmamışdırsa, bu qayda tətbiq edilə bilməz. Borclu öhdəliyin pozulmasına görə o şərtlə məs'ulyyət daşıyır ki, pozuntunun onun cavabdeh olmadığı haldan irəli gəldiyini və müqavilə bağlanarkən onun həmin halı nəzərə ala, yaxud bu halda onun nəticələrini istisna edə və ya aradan qaldıra biləcəyinin mümkün olmadığını sübuta yetirsin.

Borclu öhdəliyi icra etməməsi və ya lazımcı icra etməməsi üçün, əgər bu Mülki Məcəllədə və ya müqavilədə ayrı qayda nəzərdə tutulmayıbsa, təqsiri olduqda məs'ulyyət daşıyır. Lakin borclu öhdəliyin lazımcı icrası üçün ondan asılı olan bütün tədbirləri gördüyünü sübuta yetirərsə, təqsirsiz sayılır.

Bəzi hallarda müəllif hüququ ilə bağlı məhkəmə işlərində vurulmuş mə'nəvi zərəre görə kompensasiya ödənilməsi tələbi də qoyula bilər. Müəllif hüququ sahəsində mə'nəvi ziyan vurulması özünü əsasən müəllifin şəxsi hüquqlarının (14-cü maddə) pozulması şəklində göstərə bilər. Bu cür hüquq pozuntusunun yaranmasının tipik səbəbləri aşağıdakılar ola bilər: əsərdən özgə ad altında istifadə olunması (plagiat); əsərin məzmununun dəyişməsi, təhrif olunması və ya hər hansı digər formada yenidən işlənməsi; müəllifin adının göstərilməməsi, yaxud onun təxəllüsünün açılması; həmçinin müəllifin şərəf və ləyaqətinə xələl gətirən hər hansı digər hərəkətlərin edilməsi.

Şəxsi hüquqların pozulması ilə bağlı məhkəmə işlərinə baxılarkən mə'nəvi zərərin əvəzinin ödənilməsinin müqavilədən kənar öhdəliklər

sırasına aid olduğu və müəllif müqaviləsi ilə müəyyən edilmədiyi nəzərə alınmalıdır. Əgər əsərin nəşri barədə bağlanmış müqavilə müddətində əsər çapdan çıxmamışdırsa, belə halda müəllif ona vurulmuş mə'nəvi zərərin əvəzinə kompensasiya ödənilməsinə yox, müqavilə ilə müəyyən olunmuş qonorar məbləğinin ödənilməsinə tələb edə bilər. Qanunvericilik əsaslı səbəb olmadan müqavilə öhdəliklərindən birtərəfli qaydada imtina etməyə yol vermədiyinə görə, vurulmuş zərərin əvəzinə ödəniləcək kompensasiya müəyyən edilərkən hüquqları pozan şəxsin günahının az və ya çox olması, həmçinin onun sonrakı hərəkəti də nəzərə alın bilər.

Yuxarıda göstərilən müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların bərpa edilmə proseduraları Azərbaycan Respublikasının iştirak etdiyi beynəlxalq müqavilə iştirakçılarına da şamil edilir.

Mülki-Prosesual Məcəlləsinin 439-cu maddəsinə əsasən, əcnəbilərin və vətəndaşlığı olmayan şəxslərin, xarici hüquqi şəxslərin və beynəlxalq təşkilatların pozulmuş və ya mübahisə edilən hüquq və qanunla qorunan mənafelərinin müdafiəsi üçün Azərbaycan Respublikasının məhkəmələrinə müraciət etmək hüququ vardır və Azərbaycan Respublikası vətəndaşları və hüquqi şəxsləri ilə bərabər prosesual hüquqlardan istifadə edir və prosesual vəzifələr daşıyırlar.

Qeyd edilməlidir ki, Mülki-Prosesual Məcəlləsinin 110-cu maddəsinə əsasən məhkəmədə baxılan işlər üzrə: müəlliflik mübahisələri üzrə-müəlliflər, müəlliflik hüququ, ixtiralar, faydalı modellər, sənaye nümunələri, habelə əqli mülkiyyətin digər növlərinə dair hüquqlardan irəli gələn iddialar üzrə-iddiaçılar dövlət rüsumundan azad olunurlar.

«Dövət rüsumu haqqında» Qanunun 9-cu maddəsinə əsasən, müəlliflik mübahisələri üzrə-müəlliflər, müəlliflik hüququndan irəli gələn iddialar üzrə- iddiaçılar dövlət rüsumundan azad olunurlar.

Mülki-Prosesual Məcəlləsinin 108-ci maddəsinin 108.2-ci bəndinə əsasən, məhkəmələrdə baxılan işlər üzrə dövlət rüsumunun əsasları, ödənilmə qaydaları və miqdarı qanuna müvafiq olaraq müəyyən edilir. Həmin məcəllənin 124-cü maddəsinin 124.1-ci bəndinə əsasən, işə baxılması ilə əlaqədar məhkəmənin çəkdiyi xərclər və iddiaçının ödəməkdən azad edildiyi dövlət rüsumu, iddia tələblərinin təmin edilmiş hissəsinə mütənasib olaraq dövlət mədaxilə cavabdehdən alınır.

4-cü cədvəl özündə cinayət və inzibati məs'ulyyətin, cinayətin müəyyən əlamətlərinin və tətbiq olunan sanksiyaların təsnifatını əks etdirir. Göstərmək lazımdır ki, müəlliflik hüququnun obyektlərindən qeyri qanuni istifadə, həmçinin müəllifliyin mənimsənilməsi ilə böyük

məbləğdə zərər vurulması cinayətin tərkibini təşkil edir.

Qeyd olunan məsələni şərh edərkən aşağıdakıları göstərmək vacibdir: Bir halda ki, hüquq-mühafizə orqanları cinayət-hüquqi və inzibati-hüquqi normaları rəhbər tuturlar, onda həmin normaların mülki hüququn normaları ilə nisbətində baxmaq maraqlı olardı. Fikrimizcə, normaların məcmusunda qarşılıqlı uyğunluq olmalıdır və bu, qanunvericiliyin strukturunun müsbət tərəfidir. Bununla birlikdə, mövcud cinayət, və inzibati-hüquqi sanksiyaların zəifliyi, ilk növbədə onların tətbiq dairəsinin səlis olmamasının qeyd edilməsi vacibdir. Əslində bu qeyri-səlisliyin mənfi tərəfi intellektual sahədəki piratlara özünün müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsindəki bütün qeyri-qanuni fəaliyyətini mülki-hüquqi meydana keçirməklə cinayət və inzibati məs'uliyətdən qaçmağa imkan verir.

Artıq qeyd edildiyi kimi, mövcud qanunvericilik müəllif hüququnun və əlaqəli hüquqların pozulmasına görə mülki-hüquqi tədbirlərlə yanaşı, cinayət məsuliyyəti də nəzərdə tutulur.

Cinayət hərəkətinin obyektləri qanunla qorunan bütün müəllif və əlaqəli hüquqların dairəsi ilə müqayisədə məhduddur. Bu hüquqlardan yalnız müəlliflik hüququ, istifadə hüququ, yeni müəllif və əlaqəli hüquqların sahiblərinə məxsus əmlak xarakterli bütün hüquqlar bu cinayət hərəkətinin obyektləri ola bilərlər. Ad hüququnun, açıqlama hüququnun, şərəf və ləyaqətinə hörmət edilməsi hüququnun pozulması cinayət əməli hesab olunmur.

Azərbaycan Respublikasının Cinayət Məcəlləsinin (CM) 165-ci maddəsi altına düşən cinayət əməli bir və ya bir neçə fəaliyyətdən ibarət ola bilər. Məsələn, a) başqasının əsərini öz adına çıxarmaqla müəllifliyi mənimsəmə, b) əsərdən və ya əlaqəli hüquqlar obyektindən qeyri-qanuni istifadə, yeni qeyri-qanuni surətçi-xartma, yayma, efirə vermə və s. Bu cür cinayətlər maddi xarakter daşıdığına görə göstərilən əməllərin törədilməsi hələ cinayət tərkibi yaratmaya da bilər. Yalnız bu hərəkətlər nəticəsində xeyli məbləğdə ziyan vurulduğu halda cinayət tərkibi olması fikrini söyləmək olar.

CM-nin 165-ci maddəsinə əsasən, müəlliflik hüququnu və ya əlaqəli hüquqları pozmağa görə aşağıdakı məsuliyyət tədbirləri nəzərdə tutulmuşdur:

165.1. Müəlliflik hüququ və ya əlaqəli hüquq obyektlərindən qanunsuz istifadə etmə, yəni özünün elmi, ədəbi, bədii və ya başqa əsərini öz adı ilə nəşr etdirmə və ya özünün müəllifliyini başqa cür mənimsəmə, bu cür əsəri qanunsuz olaraq yenidən dərc etmə və ya yayma, habelə şərikli müəllifliyə məcbur etmə, əgər bu əməllər nəticəsində xeyli ziyan vurulmuşsa -minimum əmək haqqı məbləğinin yüz

misindən beş yüz mislinədək miqdarda cərimə və ya yüz altmış saatdan iki yüz qırx saatadək ictimai işlər ilə cəzalandırılır.

165.2. Eyni əməllər:

165.2.1 təkrar törədildikdə;

165.2.1 qabaqcadan əlbir olan bir qrup şəxs və mütəşəkkil dəstə tərəfindən törədildikdə minimum əmək haqqı məbləğinin beş yüz mislindən min mislinədək miqdarda cərimə və üç ilədək müddətə azadlıqdan məhrum etmə ilə cəzalandırılır.

Müəllif hüquqlarının pozulması üzrə cinayət işlərinin qaldırılmasının və məhkəmə qaydasında baxılmasının bir sıra prosessual xüsusiyyətləri vardır. Cinayət işinin qaldırılması üçün zərərçəkən məhkəməyə şikayət etməli və qeyri-qanuni əməllərin kimin tərəfindən və nə vaxt törədildiyi, hüquq pozucusunun cinayət məsuliyyətinə cəlb olunmasını sübut edən konkret hərəkətlər göstərilməlidir. Məhkəmənin zərərçəkənin dəlillərinin az əhəmiyyətli olması səbəbindən diqqətdən kənarda saxlamaq ixtiyarı yoxdur. Bununla belə, zərərçəkənin xahişinə əsasən, cinayət işinin açıqlanmasından imtina prosessual qaydalara uyğun rəsmiləşdirilməlidir. Lakin müəllif hüquqlarının pozulması üzrə mülki işlərdən fərqli olaraq cinayət işləri zərərçəkənin və hüquq pozucusunun barışdığı hallarda xətm edilmir.

Demək lazımdır ki, prinsipə biz güclü dövləti cinayət-inzibati məcburiyyətin tərəfdarı deyilik. Lakin elə vəziyyət yaranır ki, bu zaman intellektual mülkiyyət sahəsində hüquq pozuntuları hədsiz miqyas alır və təhlükəli həddə çatır, nəinki tək-cəmiyyət (hüquq pozucusunun və zərər vurulan şəxsin), eyni zamanda əhalinin böyük hissəsinin, dövlətin maraqlarına toxunur. Belə hallarda münasibətlər artıq fərdi hüquq dairəsindən çıxaraq kütləvi hüquq dairəsinə keçir.

Məsələn, piratların həddən artıq iri məbləğdə gəlir götürmələri, üstəlik həmin məbləğdən vergi ödəməmələri, istehsalçıların birbaşa aldadılması və s. cinayətlər artıq ictimaiyyət üçün kifayət qədər təhlükəli bir vəziyyətə gətirib çıxarır. Üstəlik də, cəzasız qalan hüquq pozucuları müəyyən mənada özlərini qanundan yüksəkdə, cəmiyyətin üstündə hiss edirlər. Digər tərəfdən, kütləvi miqyaslı pirat məhsulunun qeyri-legal yayılmasının qarşısını mülki məhkəmələr çərçivəsində almaq mümkün olmur. Belə vəziyyətdə audio-video yazıların kommersiya dövriyyəsi ilə bağlı yüzlərlə iddialar üzrə cavabdehlərin ola və həmin cavabdehlərin arxasında təşkil olunmuş qruplar dayana bilər. Bir sözlə, söhbət kütləvi və fərdi ittihamların ağılabatan birləşdirilməsindən gedir. Eyni zamanda, onu da qeyd etmək lazımdır ki, cinayət-hüquqi tədbirlərin əsas məqsədi tək-cəmiyyət cəzalandırmaq yox, eyni zaman-

da xəbərdarlıq, cinayətin profilaktikası xarakteri daşmalıdır. Cinayət-hüquqi tədbirlərin tətbiq olunmasının sərhədlərinin dəqiqləşdirilməsi ilə yanaşı, onlar tətbiq olunarkən pirat məhsulun müsadirə olunması məqsəduyğundur, həmçinin cərimələrin tətbiqi zamanı onların ölçüləri artırılmalıdır.

Müəllif hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsinin xüsusi forması müdafiənin inzibati forması hesab olunur. İnzibati tədbirlərin və sanksiyaların tətbiq olunmasının üstünlüyü onların həyata keçirilməsinin tezliyi və sadəliyi ilə bağlıdır. İstər əvvəllər, istərsə də hazırda bu tədbirlərdən kifayət qədər səmərəli istifadə olunmamasına baxmayaraq, inzibati tədbirlərin və sanksiyaların tətbiqinin böyük əhəmiyyəti vardır.

İnzibati Xətlər Məcəlləsinin (İXM) 10-cu maddəsinə əsasən, dövlət və ya yerli özünüidarəetmə orqanları inzibati xətlərin qarşısının alınması, inzibati xətlərin törədilməsinə kömək edən səbəblərin və şəraitin aşkar edilməsi və aradan qaldırılması, vətəndaşların hüquqi şüurunun və mədəniyyətinin yüksəldilməsi və Azərbaycan Respublikasının qanunlarına ciddi əməl etmək ruhunda tərbiyə olunması sahəsində tədbirlər hazırlayırlar və həyata keçirirlər.

İXM-nin 23-cü maddəsinə uyğun olaraq, inzibati xətlər törətməyə görə aşağıdakı inzibati tənbeh növləri tətbiq edilə bilər:

23.1.1. xəbərdarlıq;

23.1.2. inzibati cərimə;

23.1.3. inzibati xətanın törədilməsində alət və ya inzibati xətanın bilavasitə obyekt olmuş predmetin ödənişlə alınması;

23.1.4. inzibati xətanın törədilməsində alət və ya inzibati xətanın bilavasitə obyekt olmuş predmetin müsadirəsi;

23.1.5. inzibati xəta törətmiş fiziki şəxsin ona verilmiş xüsusi hüququnun məhdudlaşdırılması;

23.1.7. inzibati həbs.

23.2. Hüquqi şəxslər barəsində bu Məcəllənin 23.1.1 - 23.1.4-cü maddələrində nəzərdə tutulan inzibati tənbeh növləri tətbiq edilir.

Qeyd edilən inzibati tənbeh növlərindən praktikada daha çox inzibati cərimələrin tətbiq edilməsi hallarına rast gəlinməsi mümkündür. İnzibati Xətlər Məcəlləsinin 50-ci maddəsinə əsasən,

Müəlliflik hüququnu və əlaqəli hüquqları pozmağa görə, bu, az miqdarda ziyan vurduqda-minimum əmək haqqı məbləğinin on beş mislindən qırx mislinədək miqdarda cərimə edilir.

Qeyd: Bu maddədə «az miqdarda ziyan

vurduqda» dedikdə, minimum əmək haqqı məbləğinin min mislinədək olan miqdarı başa düşülür.

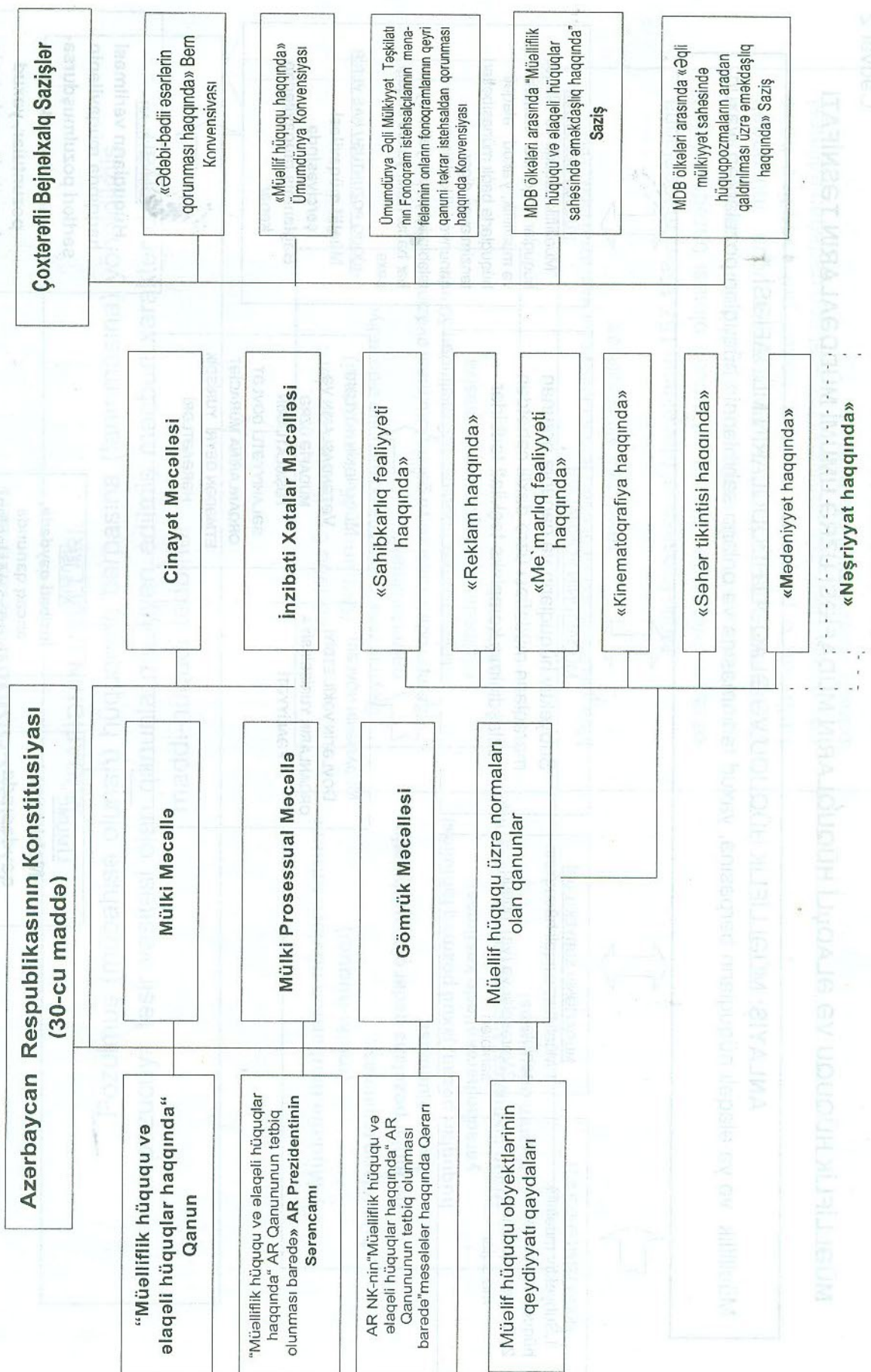
Müəlliflik hüququ obyektlərindən qeyri qanuni istifadəyə görə inzibati qaydada cərimə sanksiyası tətbiq etməyə əsas verən digər maddə İnzibati Xətlər Məcəlləsinin 187—ci maddəsidir. Bu maddənin 187.2-ci bəndinə əsasən, teleradio təşkilatlarının icazəsi olmadan onların verilişlərindən (proqramlarından) istifadə etməyə və ya mülkiyyətçidən icazəsiz verilişləri köçürüb çoxaltmağa və satmağa, yaxud kütləvi şəkildə nümayiş etdirməyə görə – vəzifəli şəxslər minimum əmək haqqı məbləğinin yetmiş mislindən doxsan mislinədək miqdarda, hüquqi şəxslər minimum əmək haqqı məbləğinin iki yüz əlli mislindən üç yüz mislinədək miqdarda cərimə edilir.

Lakin eyni zamanda nəzərə almaq lazımdır ki, İnzibati Xətlər Məcəlləsinin 38-ci maddəsinə əsasən, inzibati xəta haqqında işə baxılarkən, vurulmuş əmlak zərərinin əvəzinin ödənilməsi barədə mübahisə olmadıqda, inzibati tənbeh tətbiq edilməklə eyni vaxtda vurulmuş zərərin əvəzinin ödənilməsi barədə məsələyə də baxıla bilər. Vurulmuş əmlak zərərinin və ya mənəvi zərərin əvəzinin ödənilməsi barədə mübahisə olduqda inzibati xəta nəticəsində vurulmuş əmlak zərərinin mənəvi zərərin əvəzinin ödənilməsi məsələsi mövcud qanunvericiliklə müəyyən edilmiş digər formalarda həll edilir.

Bu hissənin sonunda xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, hüquqların müdafiəsi üzrə əsas qayğı müəlliflərin, yaxud onların təmsilçisi olan və qanuni hüquq və maraqlarının qorunmasını həyata keçirən səlahiyyətli orqanların (məsələn, Müəllif Hüquqları Agentliyinin) üzərinə düşməli və mülki məhkəmə çərçivəsində həll olunmalıdır. Bu inamı bizdə ilk növbədə cinayət işlərinin nadir hallarda qaldırıldığı Avropa və Amerika hüquq tətbiqetmə praktikası yaratmışdır. Dünyanın heç bir ölkəsində polis, hüquq-mühafizə orqanları hüquqların müdafiəsi işində hüquq sahiblərindən qabaqda getmirlər, təşəbbüs həmişə müəllifdən, yaxud hüquq sahibindən çıxmaldır.

Şərh olunanları ümumiləşdirməklə bir daha qeyd edək ki, intellektual mülkiyyət hüquqlarının müdafiəsi işində fərdi və kütləvi ittiham arasında balans olmalı, onların tətbiq dairəsi dəqiq məhdudlaşdırılmalı, lakin müstəsna hüquqlar müdafiə edilərkən əsas iş fərdi hüquq, mülki proses çərçivəsində həyata keçirilməlidir. Bu, fikrimizcə, intellektual mülkiyyət dairəsində hüquqpozmalara dövlət reaksiyasının vahid prosesidir.

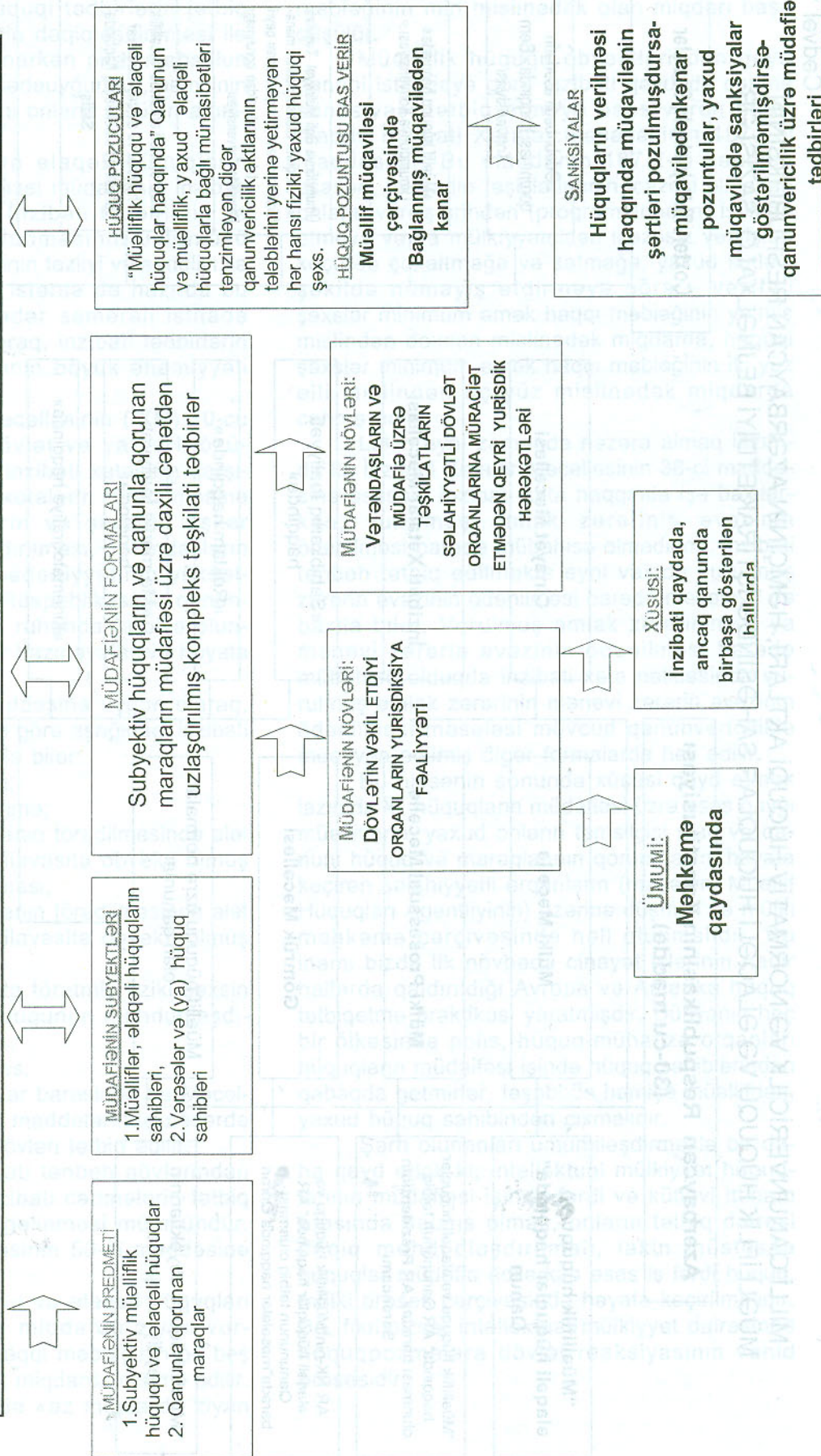
MİLLİ QANUNVERİCİLİK VƏ NORMATİV-HÜQUQİ AKTLARI, HƏMÇİNİN AZƏRBAYCAN RESPUBLİKSİNİN MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLAR SAHƏSİNDƏ İŞTİRAK ETDİYİ BEJNƏLXALQ SAZİŞLƏR



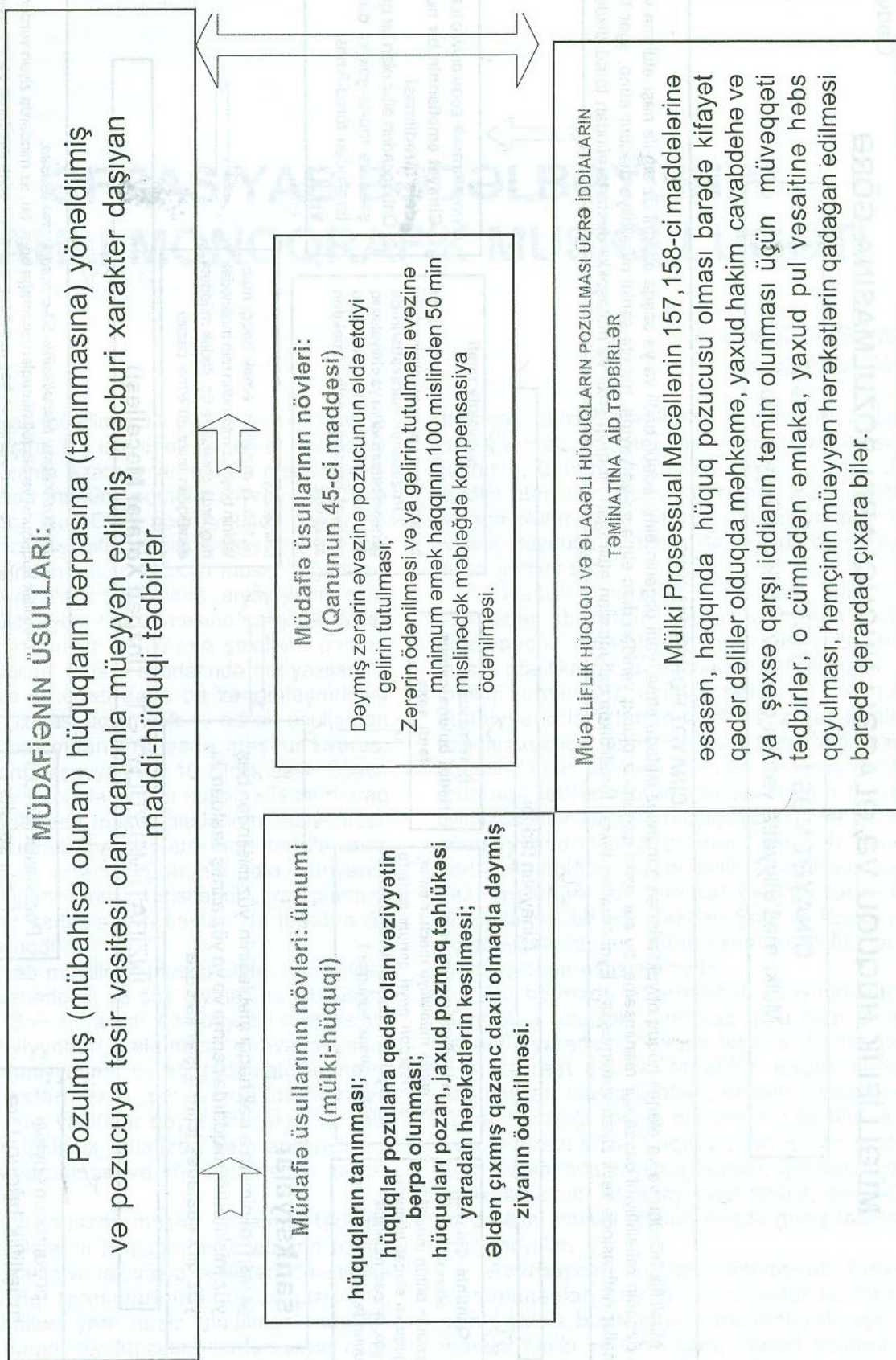
MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLARIN MÜDAFİƏSİ ÜZRƏ ÜMUMİ MÜDDƏALARIN TƏSNİFATI

ANLAYIŞ: MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLARIN MÜDAFİƏSİ

Müəlliflik və ya əlaqəli hüquqların bərpasına, yaxud tanınmasına və onların sahiblərinin hüquqları pozularkən, yaxud



MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLARIN MÜDAFİƏSİNİN MÜLKİ-HÜQUQİ ÜSULLARININ TƏSNİFATI



MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLARIN POZULMASINA GÖRƏ

CİNAYƏT MƏS'ULİYYƏTİ (CM-nin 165-ci maddəsi)

Mülki məs'uliyətlə yanaşı qanunvericiliklə müəyyən olunmuşdur

CİNAYƏT HƏRƏKƏTLƏRİ

Müəlliflik hüququ və ya əlaqəli hüquq obyektlerinden qanunsuz istifadə etmə, yeni özgenin elmi, ədəbi, bədii və ya başqa əsərini öz adı ilə nəşr etmə və ya özgenin müəllifiyini başqa cür mənimsəmə, bu cür əsəri qanunsuz olaraq yenidən dərc etmə və ya yayma, habelə şərikli müəllifiyə məcbur etmə, əgər bu əməllər nəticəsində xeyli ziyan vurulmuşsa - Eyni əməllər: təkrar törədildikdə, qabaqcadan əlir olan bir qrup şəxs və müəşəkkil dəstə tərəfindən törədildikdə-



Cinayətin tərkibi

Qanunla Cinayətin obyektli

qorunan bütün müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar yox, ancaq müəlliflik hüququndan istifadə hüququ

obyektiv tərəfi

1. müəllifiyini mənimsəmə;
2. şərikli müəllifiyə məcbur etmə;
3. Əsərdən qeyri qanuni istifadə ilə bağlı hər hansı hərəkətin edilməsi (bütün əmlak hüquqları)

CİNAYƏTİN SUBYEKTİ

Həddi buluğa çatmış fərdi şəxs

subyektiv tərəfi

1. Günahkar etdiyi pozuntunu başa düşür və onun nəticələrini görür;
2. Pozucunun hərəkətlərində günahın olmaması və ya ehtiyatsızlıq üzündən günahının olması onu cinayət cəzasına cəlb etməkdən azad edir.

CİNAYƏTİ TƏSNİF EDƏN ƏLƏMƏTLƏR

1. Cinayət əməllərinin bir neçə dəfə törədilməsi
2. Qabaqcadan əlir olan bir qrup şəxs və mü-tə-şək-kil dəstə tərəfindən törədilməsi

sanksiyalar

(M.165.1) minimum əmək haqqı məbləğinin yüz mislindən beş yüz mislinədək miqdarda cərimə və ya yüz altmış saatdan iki yüz qırx saatadək icimai işlər ilə cəza

SANKSIYALAR

(M.165.2) minimum əmək haqqı məbləğinin beş yüz mislindən min mislinədək miqdarda cərimə və üç ilədək müddətə azadlıqdan məhrum etmə cəzası

İNZİBATİ MƏS'ULİYYƏT (İnzibati Xətalar Məcəlləsi)

pozuntunun obyektli müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların obyektli

POZUNTUNUN SUBYEKTİ
Fiziki şəxslər

SANKSIYALAR

İnzibati Xətalər Məcəlləsinin 50-ci maddəsinə əsasən,
Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqları pozmağa görə, bu, az miqdarda ziyan vurulmuşda minimum əmək haqqı məbləğinin on beş mislindən qırx mislinədək miqdarda cərimə edilir.
187-ci maddənin 187.2-ci bəndinə əsasən, teleradio təşkilatlarının icazəsi olmadan onların verilşlərindən (proqramlarından) istifadə etməyə və ya mülikiyyətindən icazəsiz verilşləri köçürüb çoxaltmağa və satmağa, yaxud kütləvi şəkildə nümayiş etdirməyə görə -vəzifəli şəxslər minimum əmək haqqı məbləğinin yetmiş mislindən doxsan mislinədək miqdarda, hüquqi şəxslər minimum əmək haqqı məbləğinin iki yüz əlli mislindən üç yüz mislinədək miqdarda cərimə edilir.

Biblioqrafiya

ƏFRASIYAB BƏDƏLBƏYLİNİN İZAHLI MONOQRAFİK MUSIQİ LÜĞƏTİ

Babək QURBANOV,
Əhməd İSAZADƏ

Əfrasiyab müəllimin adı musiqi həvəskarlarına çoxdan tanışdır. Bu istə'dadlı bəstəkar, dirijor və musiqi xadiminin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm xidmətləri vardır. Xüsusilə onun 1969-cı ildə «Elm» nəşriyyatında çap olunmuş «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti» çox qiymətli elmi əsərlərindən biridir. Adətən musiqi lüğətlərini tərtib edən müəlliflər terminlərin, anlayışların, oxuculara dürüst, aydın çatdırılmasına çalışırlar. Müxtəlif xalqların musiqi alətlərinin şəkilləri, onların kökləmə üsulları, musiqi əsərlərində not yazıları ilə verilməsi və s. lüğəti daha da zənginləşdirir və məzmunlu çıxması üçün istifadə edilən üsullardan sayılır. Bu baxımdan Fransada məşhur Lyarus. Pate Markoni nəşriyyatında 10 cildlik səsli lüğətin çap edilməsinə başlanılması xəbəri xüsusi maraq oyadır. Lüğət nadir musiqi alətlərinin səslənməsi, quşların oxuması, heyvanların hənirtisi ilə tanış olmağa imkan verəcək. Bununla belə, dünyanın körkəmli müğənnilərinin, artistlərinin, yazıçıların, hətta dövlət xadimlərinin səsləri də lüğətdə öz əksini tapaçaqdır.

Əfrasiyab müəllimin musiqi lüğəti respublikamızda bu sahədə ilk və çox qiymətli təşəbbüslərdən biridir. Son zamanlar Azərbaycan musiqisinin böyük nailiyyətləri, xalqımızın dünya peşəkar musiqi mədəniyyətinə marağı tədqiqatçılarımızın, musiqişünaslarımızın qarşısında mühüm və tə'xirəsalınmaz vəzifələr qoyur. Peşəkar və xalq musiqisinin inkişafı, dilimizdə yeni anlayışların, terminlərin yaranması və kök salması ilə xarakterizə olunur.

Respublikamızda musiqi sənətinin tarixini, nəzəri məsələlərini işıqlandıran kitabların azlığı, mətbuatda, radio və televiziya verilişlərində istifadə olunan musiqi terminlərindəki bə'zi qarışıqlıq, dolaşıqlıq halları, yerli-yersiz işlədilməsi müəllifin qarşısında duran mühüm çətinliklərdən sayıla bilər. Musiqi lüğətinin əsas məqsədi bu çatışmamazlığı aradan qaldırmaq, eyni musiqi məfhumunun ifa-

dəsindəki müxtəlifliyə, formal tərcüməçilik hallarına son qoymaq, musiqi terminlərini vahid şəkllə salınmış, ümumiləşdirilmiş qaydada oxuculara təqdim etməkdir. Bununla yanaşı, bizdə vaxtı ilə istifadə olunmuş və hazırda musiqişünaslığımızın ehtiyaç duyduğu terminlər də lüğətdə öz əksini və aydın şərhini tapır.

Əfrasiyab müəllimin «Musiqi lüğəti» üç bölmədən ibarətdir. Birinci bölmədə müəllif Azərbaycan musiqi terminləri, ikinci bölmədə musiqi praktikamızda işlənən terminlər (əsasən rus musiqi terminləri), üçüncü bölmədə isə musiqi ədəbiyyatında işlənən xarici söz və terminlər haqda oxucuda geniş təsəvvür yaratmağa çalışır. Lüğətin birinci bölməsi xüsusilə əhəmiyyətlidir və müstəqil istifadə oluna bilər. Həmin hissədə dilimizdə işlənən, xalq musiqimizin bu və ya digər xüsusiyyətlərini əks etdirən terminlər özünün hərtərəfli, dolğun izahını tanır. Müəllif bu hissəni yazmaq üçün çox zəhmət çəkmiş, ərəb-fars mənbələrinə, bir sıra görkəmli Şərq və Azərbaycan musiqişünaslarının, mütəfəkkirlərinin fikirlərinə, müddəalarına əsaslanmışdır.

Bu bölmədə Azərbaycan xalq musiqisi, o cümlədən onun iki ayrılmaz qolu olan aşiq və xanəndə yaradıcılığı haqda bir sıra dəyərli mə'lumatlara rast gəlirik. Müəllifin qədim şərq və Azərbaycan musiqi alətləri, onların xüsusiyyətləri haqda topladığı zəngin mə'lumatlar da bütövlükdə oxucunu razı salır. Yəqin ki, bir çoxları vaxtı ilə Şərq ölkələrində yayılmış bülban, qaşıcək, qidum, qışək, ərqənun, kərrenay, nayi tənbur, ney, nözhə və bu kimi musiqi alətləri haqda geniş təsəvvürə malik deyillər.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, tarixi ilə maraqlananlar, onu tədqiq edənlər bu hissədə nəinki yalnız bizim musiqi mədəniyyəti, eyni zamanda Yaxın və Orta Şərq musiqi mədəniyyəti haqda da geniş elmi mə'lumat ala bilərlər.

Muğamatla əlaqədar toplanmış mə'lumatların

zənginliyi (müəllif nəinki ayrı-ayrı muğamlar, onların şö'bələri, ifadə vasitələri, ifa üsulları haqda, eyni zamanda muğamların Orta və Yaxın Şərq ölkələrindəki spesifik xüsusiyyətləri haqda mə'lumat verir) xalqımızın klassik muğam yaradıcılığının uzun əsrlik inkişaf yolunu işıqlandırır. Musiqi ədəbiyyatımızda hələ lazımınca əksini tapmamış bu zəngin xəzinə sözsüz ki, elmi şərhini, nəzəri tədqiqatını gözləyir. Məhz buna görədir ki, Əfrasiyab müəllimin lüğətində muğam yaradıcılığının xüsusiyyətlərinə, muğamatı daha da inkişaf etdirən xalq istedadlarına böyük qayğı ilə yanaşılır. Lüğətin sonunda verilmiş «Qeydlər, şərhlər və monoqrafik mə'lumatlar» hissəsində Azərbaycanın istedadlı xanəndələri, tarzənləri barədə danışılır, onların musiqi mədəniyyətimizin, xüsusilə muğam sənətinin inkişafındakı müstəsna rolu qeyd olunur. Zənnimizcə bu hissə müəllifin dərin elmi-nəzəri biliyə malik olmasını, tədqiqat obyektinə düzgün mövqedən yanaşmasını göstərir. Müəllif, oxucuları orta əsr Azərbaycan musiqişünaslarından Səfəddin Ədbül-Mö'mün ibn Yusif, ibn Faxir Urməvi və Əbdül Qadir bin Qeybi əl-hafiz əl-Marağayının əsərləri ilə tanış etməklə yanaşı bu mütəfəkkürlərin dünyagörüşlərini, qədim yunan filosoflarına olan münasibətini də aydınlaşdırmağa çalışır, onların nadir elmi əsərlərinin dünyanın hansı kitabxanalarında saxlandığını göstərir; həmin əsərlər haqda fikir söyləyir, bir sıra Şərq və Qərb alimlərinin adını çəkir, bəzi məsələlərdə onlarla polemikaya girməkdən də çəkinmir.

Lüğətin ikinci bölməsində əsasən musiqi praktikamızda geniş yayılmış rus dilindəki musiqi terminlərinin dilimizdəki məfhumlarla, anlayışlarla qarşılığı müəyyən edilir. Rus dilində çap edilmiş bir sıra lüğət kitablarından istifadə edən müəllif hər bir terminin mənasını, semasioloji mövqeyini verməyə çalışır. Maraqlıdır ki, Əfrasiyab müəllim, musiqi praktikamızda kök salmış bir sıra rus terminlərini vaxtı ilə dilimizdə işlənən beynəlxalq sözlərdən üstün tutur, onları Azərbaycan terminologiyasına daxil edir. Müəllif haqlı olaraq müasir musiqişünaslarımızın mexaniki tərzdə bəzi rus musiqi terminlərindən istifadə etmələri əleyhinə çıxır və həmin sözlərin daha münasib səslənən qarşılığını verir.

Bu hissədə eyni zamanda bir çox musiqi alətləri, musiqi nəzəriyyəsinə dair, musiqişünaslıqda işlənən mühüm terminlər, anlayışlar haqda təsəvvür verilir. Harmoniya, polifoniya sahəsində bu günə kimi dəqiqləşdirilməmiş və musiqişünaslarımız tərəfindən qeyri-dəqiq şəkildə işlənən bəzi terminlər də lüğətdə özünün dəqiq ifadəsini tapıb. Bir sıra terminlər isə müəllif tərəfindən ilk dəfə irəli sürülür. Peşəkar musiqi məsələlərinə dair tədqiqat aparənlər, musiqi nəzəriyyəsi, xüsusilə harmoniyadan, polifoniyadan dərs deyən müəllimlər və alimlər yəqin ki, «ikiqat kontrapunkt», «müvazi səs hərəkəti», «aralıq kvartsektakkordu»

və onlarla belə terminlərin elmi dilimizdə kök salmasını bəyənib, təqdir edirlər. Çünki haqqında danışdığımız terminlər indiyə kimi musiqişünaslığımızda işlənən terminlərdən ən məqsədəuyğundur. Fikrimizə haqq qazandıran cəhətlərdən biri də odur ki, hələ 1956-cı ildə əlyazma şəhəqündə çap olunmuş «Musiqi terminləri lüğəti» respublikamızın musiqi mütəxəssislərinin, həmçinin musiqi terminləri yaratmaq işində maraq göstərən bəstəkar və musiqişünasların iştirakı ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının elmi şurasında, Me'marlıq və incəsənət institutunun musiqişünaslıq bölməsində geniş müzakirə edilmişdir. Lüğətdə göstərilən terminlərin bir çoxu dəqiq işlənməyən, bəzən mübahisələrə səbəb ola bilən musiqi anlayışlarının tədricən aradan çıxmasına yəqin ki, kömək edəcək. Heç təsadüfi deyil ki, müəllif giriş sözündə «trexqolosniy» və «trezvuçie» kimi semantik cəhətdən tamamilə başqa-başqa anlayışların eyni termin ilə verilməsi əleyhinə çıxır və birinci sözü haqlı olaraq «üçsəslı», ikinci sözü isə «üç həmsədə» kimi tərcümə edir.

Aydındır ki, müəllif yalnız öz işini haqqında danışdığımız bölmələrdə bitirmiş olsaydı onda lüğət musiqi sənəti ilə bağlı bütün suallara cavab verə bilməzdi. Odur ki, Əfrasiyab müəllim kitabın üçüncü fəslində xarici dillərdən götürülmüş, latın əlifbası ilə yazılan terminlərin izahını verməyə çalışır. Musiqi praktikamızda geniş yayılan bu terminlərin Azərbaycan dilində, demək olar ki, ilk dəfə belə izahlı, dəqiq tərcüməsi xüsusilə qeyd edilməlidir. Həmin terminlərin tərcüməsi adi tərcümədən bununla fərqlənir ki, onlar çox vaxt musiqinin zərif, incə xüsusiyyətlərini dürrüsləşdirir, bir sözlə, musiqinin insan emosiyalarına hansı yollarla təsir etməsini nəzərə çatdırır. Bu terminləri daha məqsədəuyğun sözlərlə ifadə etməkdən ötrü hər şeydən əvvəl, onların hansı musiqi ifadəliliyini (əsasən peşəkar musiqidə) əks etdirdiyini dərinlən bilmək, duymaq lazımdır. Zənnimizcə, bu işdə müəllifin uzun müddət səmərəli dirijorluq fəaliyyəti də müsbət rol oynamışdır.

Bu maraqlı və son dərəcə qiymətli lüğət kitabını hələ tamamilə bitmiş hesab etmək olmaz. Çünki, musiqi sənəti, o cümlədən bu sənətlə bağlı anlayışlar insan fəaliyyətinin digər sahələri kimi bir yerdə donub qalmır. Deməli, həmin inkişafı əks etdirməli olan lüğət də tərtibini, məzmununu buna uyğun zənginləşdirməlidir.

Bununla belə haqqında danışdığımız «Musiqi lüğəti» böyük nəzəri və praktiki məna kəsb edir. Ümudvarıq ki, bu sahədə ilk və qiymətli təşəbbüs kimi meydana gələn «Musiqi lüğəti» bəstəkarlarımızın, musiqişünaslarımızın, musiqi həvəskarlarının stolustu kitabı kimi istifadə olunur və zəngin xalq və peşəkar musiqi sənətimizin çiçəklənməsində daha da xidmət edəcəkdir.

MİLLİ-MƏDƏNİ DƏYƏRLƏRİN TƏDQIQINDƏ QİYMƏTLİ NAILİYYƏT

Ariz ƏLİOĞLU

Azərbaycan xalq musiqisi yaradıcılığının qədim nümunələrini elmi-sistemli şəkildə toplamaq, nota yazmaq, tədqiq etmək müasir dövrdə xüsusilə böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu istiqamətdə aparılan məqsədyönlü tədqiqat işləri müasir musiqişünaslıq elminin aktual məsələlərindən biri olmaqla yanaşı, milli-mədəni sərvətlərimizin, qədim musiqi irsimizin yaşadılması, öyrənilməsi və təbliğ olunması üçün də olduqca gərəklidir. Bu sahədə Azərbaycan musiqişünaslığı uzun illər ərzində kifayət qədər elmi nailiyyətlər qazanmışdır. Qeyd etmək vacibdir ki, zəngin xalq musiqi mədəniyyətinin ardıcıl və məqsədyönlü şəkildə tədqiqatı ilə məşğul olan və bu sahədə elmimizə uğurlar qazandıran alim-mütəxəssislər əsasən MEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsində və Bakı Musiqi Akademiyasında çalışırlar. Xüsusilə Memarlıq və İncəsənət İnstitutu xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsinin bu sahədə fəaliyyəti daha önəmli, genişmiqyaslı və uğurludur. İstər respublikanın ayrı-ayrı bölgələrinə musiqi-etnoqrafik ekspedisiyaların təşkilində, xalq musiqisi nümunələrinin elmi şəkildə toplanılıb tədqiq olunmasında, qiymətli elmi və elmi-kütləvi folklor məcmuələrinin tərtib və nəşr edilməsində, istərsə də xalq musiqisinin müxtəlif tarixi və nəzəri problemlərinə dair dissertasiyaların, monoqrafiyaların və elmi məqalə toplularının meydana gəlməsində bu şöbənin əməkdaşları uzun illərdir ki, gərgin əmək sərf edir, uğurlu nəticələrə nail olurlar. Məhz bu dəyərli elmi fəaliyyətin nəticəsində onlarla folklor topluları, monoqrafiyalar nəşr olunmuş və elmi ictimaiyyətin müzakirəsinə verilərək, müsbət rəy qazanmışlar.

Xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsi Azərbaycan ictimaiyyətinə, bütün musiqisəvərlərə, ölkənin elm və sənət mütəxəssislərinə daha bir qiymətli iş təqdim etmişdir: «Azərbaycan xalq musiqisi antologiyası. I cild». Kollektivin elmi-tədqiqat işlərinin birgə məhsulu olan «Antologiya» on cildən

ibarətdir. On cildlik fundamental elmi iş on beş ilə yerinə yetirilmişdir. Şöbənin əməkdaşlarının çoxillik zəhməti uğurla nəticələnmiş və Azərbaycan musiqi elminə, musiqi mədəniyyətinə yeni bir nailiyyət gətirmişdir.

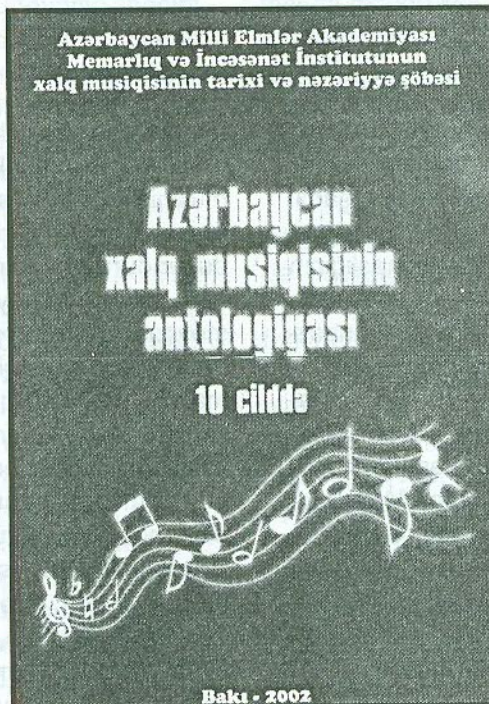
Məlumat üçün qeyd edək ki, «Azərbaycan xalq musiqisi antologiyası»nın hər bir cildi xalq musiqisi yaradıcılığının müəyyən janrını əhatə edir. Nəşr olunmuş 1-ci cildə xalq mahnıları daxil edilmişdir. Cildin tərtibçiləri respublikanın əməkdar elm xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Əhməd İsaşadə, sənətsünaslıq namizədi, baş elmi işçi Əfruz Məmmədova, sənətsünaslıq namizədi, dosent Ceyran Mahmudova və elmi işçi Ariz Əliyevdir. Redaktorları görkəmli bəstəkar, xalq artisti, Azərbaycan MEA müxbir üzvü, professor Arif Məlikov və şifahi ənənəli musiqi sahəsində tanınmış alim-mütəxəssis, elmlər doktoru, professor Elxan Babayevdir.

«Antologiya»nın 2-ci cildinə xalq rəqsləri, 3-cü cildə mərasim nəğmələri, 4 və 5-ci cildlərə aşıq havaları və dastanları, 6-10-cu cildlərə muğam və zərbi-muğamlar daxil edilmişdir.

1-ci cildə professor Ə.İsaşadə Azərbaycan xalq musiqisinin toplanılması və nota yazılması tarixi haqqında qiymətli faktlara istinadən maraqlı

məqalə yazmış, «Antologiya» haqqında oxuculara ətraflı məlumat vermiş, nəşrin elmi məqsəd və əhəmiyyətini, aktuallığını əsaslandırmışdır. Alimin haqlı olaraq yazdığı kimi, «Antologiya» dahi Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayevin xalq musiqimizin tədqiqi sahəsində başladıkları tarixi işin və 1930-cu illərdə Elmi-Tədqiqat Xalq Musiqisi Kabinetinin çox dəyərli fəaliyyətinin davamıdır.

Qeyd edək ki, «Antologiya»nın 1-ci cildinin tərtibi zamanı buraya indiyə qədər nəşr olunmuş xalq mahnı məcmuələrindəki nümunələr daxil edilmişdir. 1-ci cild əsasən Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun, Bülbülün, Q.Qarayevin, F.Əmirovun, S.Rüstəmovun, S.Ələsgərovun, T.Quliyevin, Ə.İsaşadə və



N.Məmmədovun, H.Xanməmmədovun, D.Məmmədbəyovun müxtəlif illərdə toplayıb notlaşdırdıqları və məcmuə şəklində çap etdirdikləri xalq mahnı nümunələrindən ibarətdir. Bununla belə, 1-ci cildə ilk dəfə çap olunan qədim mahnı nümunələri də daxil edilmişdir ki, onlar da A.Abduləliyev tərəfindən ilk dəfə toplanılmış və nota yazılmışdır.

«Antologiya»nın 1-ci cildinin işıq üzü görməsi sponsor hesabına başa gəlmişdir. Nəşrin sponsoru İsveçin «Sani Amarant» kampaniyasının Azərbaycanada rəsmi nümayəndəsi olan «İntibah» şirkətidir. Bu şirkətin rəhbərliyi Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyətinə və Azərbaycan alimlərinin əməyinə böyük qiymət verərək, belə bir xeyirxahlıq etmişdir. Bu, bütün Azərbaycanın musiqi elminə, musiqi ictimaiyyətinə göstərilən böyük hörmət və xeyirxahlıqdır. Belə bir xeyriyyəçiliyə görə, cildin tərtibçiləri adından, şöbənin bütün əməkdaşları və musiqi xadimləri adından «İntibah» şirkətinin rəhbərliyinə dərin təşəkkürümüzü çatdırırıq. İnanırıq ki, şirkətin rəhbərliyi bu qiymətli və böyük xeyirxahlığını bundan sonra da əsirgəməyəcək və Azərbaycan ictimaiyyətini «Antologiya»nın növbəti cildlərinin nəşri ilə sevindirəcəkdir.

1-ci cildin daşdığı əhəmiyyət barədə bir məsələni xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Məlumdur ki, ayrı-ayrı illərdə nəşr olunmuş xalq mahnı məcmuələrinin hal-hazırda yenidən çap

olunmasına ehtiyac var. Çünki bu məcmuələr neçə illər bundan əvvəl nəşr olunduqları üçün, bu gün çox çətinliklə əldə edilən nadir nüsxələrə çevrilmiş və həm də yararsız poliqrafik vəziyyətə düşmüşlər. Lakin onların yenidən nəşri çoxlu vaxt, əmək və maliyyə tələb edən bir işdir. Odur ki, şöbənin əməkdaşları musiqi ictimaiyyətinin, təhsil müəssisələrinin, tədqiqatçıların və aspirantların üzləşdikləri bu problemi aradan qaldırmaq üçün, müxtəlif məcmuələri bir cildə – «Antologiya»da toplamışlar. İşıq üzü görmüş 1-ci cildə tədqiqatçılar, gənc aspirant və dissertantlar, tələbələr, musiqi müəllimləri, ifaçılar öz yaradıcılıq işlərində, tədrisdə, tədqiqatlarda geniş istifadə edərək, cildəki nümunələrdən faktik material kimi yararlanırlar. Digər tərəfdən, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə bütün dünya miqyasında marağın daha da artdığı müasir dövrdə «Azərbaycan xalq musiqisi antologiyası» musiqimizin təbliğ olunmasında və bu beynəlxalq maraqların təmin olunmasında böyük rol oynayacaqdır.

Musiqi ictimaiyyəti adından, milli-mədəni dəyərlərimizə vətəndaş sevgisi ilə yanaşan bütün soydaşlarımız adından, bütün tədqiqatçılar, ifaçılar, müəllim və tələbələr adından çoxcildliyin tərtibçilərinə və 1-ci cildə əmək sərf edənlərə belə bir qiymətli fundamental işə görə dərin minnətdarlığımızı çatdırırıq.

ELMDƏ VARİSLİYİN TƏZAHÜRÜ

Kamile DADAŞZADƏ

Orijinallıqdan uzaq olsa da, yazımızı nə vaxtsa Çaykovskinin Qlinkanın əsəri haqqında söylədiyi məşhur bir kəlamı Ü.Hacıbəyovun elmi irsinə şamil etməklə başlamaq istədik. "Palıd ağacı qozadan əmələ gəlmiş kimi", Azərbaycan musiqişünaslığının əksər ideyaları Üzeyir bəyin əsərlərindən meydana gəlmişdir. Həqiqətən də, Azərbaycan musiqişünaslığında həтта son dövrdə belə ərsəyə gələn araşdırmalar birbaşa və yaxud da dolayısı ilə Ü.Hacıbəyovun hansısa elmi-nəzəri fikrini təsdiqləyir. Məsələn, Azərbaycan musiqisində çoxsəslilik məsələsinə toxunarkən, Ü.Hacıbəyov klassik əsəri olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" tədqiqatında yazırdı: "Azərbaycan ladlarının müntəzəm sistemi və mənalı melodiya əmələ gətirməyin ciddi qanunları çoxsəsli musiqinin yaranmasına nəinki mane olur, əksinə bunlar quru, cansız qammalar əsasında [...] deyil, Azərbaycan xalq musiqisinin canlı və həyatı

ladları əsasında böyük formalı çoxsəsli musiqi əsərləri üçün möhkəm bir bünövrədir. Azərbaycan musiqisində çoxsəslilik problemini düzgün həll etmək məsələsi hal-hazırda bəstəkar və musiqişünasları düşündürməkdədir".

Lakin Azərbaycan musiqişünaslığında bu fikrin mövcudluğuna baxmayaraq, hələ 1960-1970 illərə qədər Şərq musiqisinin polifonik ünsürlərlə uzlaşması şübhə altına qoyulurdu. Yalnız bir neçə beynəlxalq səciyyəli konfrans və simpoziumların səmərəli yekunları nəticəsində musiqişünaslıqda nəhayət ki, monodik şərq musiqisinin polifonik ünsürləri haqqında elmi görüş qərarlaşmışdır. Gənc musiqişünas, sənətsünaslıq namizədi Gülzar Mahmudovanın "Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində ostinatlıq" (B., Elm, 2001-151 s.) başlıqlı monoqrafiyası məhz bu elmi-nəzəri problemin həllinə həsr olunmuşdur. Qətiyyətlə təsdiq etmək olar ki, təqdim

olunmuş monoqrafiya bu mürəkkəb və uzun tarixçəyə malik olan elmi problemin araşdırılması prosesində mühüm bir mərhələdir. Təsadüfi deyil ki, müəllif öz əsərini elmi rəhbəri, professor Nərmine Əliyevanın xatirəsinə ithaf etmişdir. Çünki Azərbaycan musiqişünaslığında həm şifahi ənənəli, həm də bəstəkarlıq musiqisinin polifonik ünsür-lərinin araşdırılması məhz N.Əliyevanın adı ilə bağlıdır. Bu baxımdan G.Mahmudovanın tədqiqat işi elmdə varislik prinsipinin parlaq təzahürüdür.

Barəsində rəy yazdığımız kitab polifonik üsulun yalnız bir aspektinə - ostinatlıq prinsipinin işıqlandırılmasına həsr olunmuşdur. Ostinato sözü musiqi elminə XVIII əsrdə daxil olsa da, bu musiqi üsulunun köklərini incəsənətin erkən formalarında axtarmaq lazımdır. Maraqlıdır ki, ədəbiyyatşünasların fikrincə poeziyanın ilkin nümunələri məhz təkrar ostinatlıq zəminində yaranmışdır. Sonrakı tarixi mərhələləri nəzərdən keçirərək, biz daha çox ostinatlığın sufi sənətində ekstatik halın yaranmasında mühüm funksiyalarını vurğulamaq istərdik. XX əsrin musiqisinə gəldikdə isə, burada ostinato prinsipinin müxtəlif semantik çalarlar dairəsinin genişlənməsini qeyd etmək lazımdır. Beləliklə, tarixin hər bir mərhələsində musiqi dilinin bu ünsürü çeşidli semantik funksiyalar yerinə yetirmişdir. Bir həqiqət də danılmazdır ki, hər bir xalqın musiqi janrları sistemində ostinato prinsipinin özünəməxsus mövqeyi və mənadaşıyıcı funksiyaları mövcuddur. G.Mahmudovanın təqdim etdiyi monoqrafiyanın tədqirəlayiq cəhəti məhz ondan ibarətdir ki, müəllifin ostinatlıq haqqında konsepsiyası Azərbaycan şifahi ənənəli musiqisinin bütün janr sisteminin müfəssəl təhlili üzərində qurulmuşdur. Belə ki, induktiv üsula əsaslanan tədqiqatçı Azərbaycan xalq musiqisini kiçik həcmli janrlardan (mahnı, rəng, təsnif) başlayaraq aşiq sənəti, zərb-muğamları, muğam dəstgahlarına qədər bütün rəngarəngliylə öz tədqiqat obyektinə çevirmişdir. Maraqlıdır ki, bəzi hallarda bu ünsürün mahiyyətini açmaq üçün müəllif təhlil prosesində ostinato-dinamika əksliyinə uğurla müraciət edir.

Ostinato prinsipinin geniş, funksional mənada təfsiri müəllifə Azərbaycan xalq musiqisi çərçivəsində bu prinsipin həm açıq növlərini (orqan punkt, burdon fon, daimi metro-ritmik şəkilçi), həm də üzde olmayan təzahürlərini aşkarlamağa imkan yaratmışdır. Belə ki, müəllifin müşahidəsinə görə, xalq mahnılarının kadensiya dönmələrində ostinato prinsipi özünü gizli şəkildə üfqı xətt üzrə biruzə verir.

Belə hallarda "ostinatlıq" istilahı şərti olaraq, psixoloji amil kimi tətbiq olunmalıdır.

"Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində ostinatlıq" araşdırmasının dəyərli cəhətlərindən biri də ondan ibarətdir ki, müəllif tədqiq etdiyi hər bir janr çərçivəsində ostinato prinsipinin ifadəli, kommunikativ özəlliklərini açıb-göstərmişdir. Məsələn, zərb-muğamlara aid bölmədə müəllif ostinato prinsipinin çeşidli təzahür şəkillərini göstərməklə yanaşı, onlardan bəzilərinin "janr simvolu" səviyyəsinə yüksəlməsindən də söhbət açır. Yaxud da rənglərə aid bölmədə G.Mahmudovanın tamamilə haqlı olaraq, muğam şöbələrində ostinato növlərinin müəyyən məqam-intonasiya dayaqalarının təsdiqlənməsində mühüm rol oynadığını vurğulayır.

Lakin, zənnimizcə, bəzi hallarda bu və ya digər ostinato prinsipindən danışarkən, onun tarixi-genetik qaynaqlarını da işıqlandırmaq faydalı olardı. Məsələn, təs-

niflərin metroritmik şəkilçilərinin ostinato prinsipinin araşdırılması, şübhəsiz ki, əruz vəzninin dəqiq qəliblərinin təsirindən kənarda aparılmamalıdır. Yaxud da qazax etnoorqanoloqlarının tədqiqatlarında olduğu kimi, ostinatlığın forma-mənadaşıyıcı özəlliklərinin sırf milli musiqimizin təbiətində (alətlərin quruluşunda, xalq istilahlarında və s.) axtarışı səmərəli nəticələr əldə etməyə imkan yaradardı. Yəqin ki, bu diaxronik səciyyəli məsələlər müəllifin gələcək tədqiqatlarında öz əksini tapacaq.

Hazırkı tədqiqat mövzusunun perspektiv inkişafı yollarından danışarkən, bir məsələ üzərində də dayanmağı vacib saydıq. Etnomusiqişünas A.Yusfinin araşdırmalarına görə, müxtəlif xalqların folklor musiqisində oxşar tipli nümunələr - alimin təbircə, "ostinat formalar" mövcuddur. Bu qəbildən olan nümunələr hansısa lakonik bir initonasiyanın, melodik dönmənin çoxsaylı təkrarı əsasında qurulur. İstənilən qədər səslənən və məhz buna görə də açıq xarakter daşıyan bu musiqi quruluşunu kuplet formasının "əcdadı" da hesab etmək olar. "Ostinat formalar"ın semantik tutumu - eyni bir obrazın, bir emosianın açılmasına yönəldilib. Bu baxımdan Azərbaycan xalq musiqisinə nəzər salsaq, müxtəlif növlü zümzümələri, əski mərasim nəğmələrini,

Гюльзар МАХМУДОВА

ОСТИНАТНОСТЬ

В МУЗЫКЕ

УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

АЗЕРБАЙДЖАНА

müəyyən zurna havalarını "ostinat formalar" qəbilinə aid edə bilərik. Bununla yanaşı təəssüflə qeyd etməliyik ki, Azərbaycan xalq musiqisinin bu nadir inciləri hələ etnomusiqişünaslar tərəfindən kifayət qədər toplanılıb, tədqiq olunmayıb. Zənnimizcə, gələcək araşdırmalara daha fəal şəkildə "ostinat formalar"ın daxil edilməsi dəyərli elmi nəticələrə gətirib çıxarardı. Ümid edirik ki, Gülzar Mahmudova

vanın ciddi elmi nəticələrlə, maraqlı müşahidələrlə zəngin olan monoqrafiyası bir daha elmi ictimaiyyətimizin diqqətini xalq musiqisinin nəzəri problemlərinə yönəldəcək. Biz də yazımıza yekun vuraraq, ümidvar olduğumuzu bildiririk ki, Azərbaycan xalq musiqisinin əsl elmi əsaslarla toplanılması və müasir elm səviyyəsində araşdırılması musiqişünaslığımızın ostinat prinsipinə çevriləcək.

YENİ TƏDQIQAT İŞİ

Şəhla MAHMUDOVA

Son illərdə musiqi mədəniyyətində əldə etdiyimiz uğurların böyük bir hissəsi musiqişünaslığımızın payına düşür. Bir tərəfdən musiqi fikri tarixində öz sözünü demiş korifeylərin ənənələrini davam etdirən, digər tərəfdən müasir elmin nailiyyətlərinə əsaslanaraq inkişaf edib zənginləşən çoxşaxəli Azərbaycan musiqişünaslığının ən çətin, mürəkkəb və eyni zamanda aktuallığını itirməyən, maraqlı sahələrindən biri xalq musiqisinin öyrənilməsilə bağlıdır. Xalqın musiqi yaradıcılığı və bunun müasir bəstəkarlarımızın əsərlərində təcəssümü milli musiqi elminin bir nömrəli problemi kimi Azərbaycan musiqişünaslarının bir neçə nəslinin uzun illərdən bəri araşdırdığı mövzu olmuş, xalq musiqimizin tarixi və nəzəri məsələlərinə aid hər yeni fikir, mülahizə, tədqiqat həmişə böyük maraq doğurmuşdur. Bu baxımdan musiqişünas Aytac Rəhimovanın yenidən çapdan çıxmış «Azərbaycan musiqisində meyxana janrı» adlı kitabını musiqişünaslıq sahəsində ən maraqlı və diqqətəlayiq nəşrlərdən biri hesab etmək olar. Kitab ilk növbədə xalq yaradıcılığının tədqiq edilməmiş bir janrına həsr olunması ilə diqqəti cəlb edir.

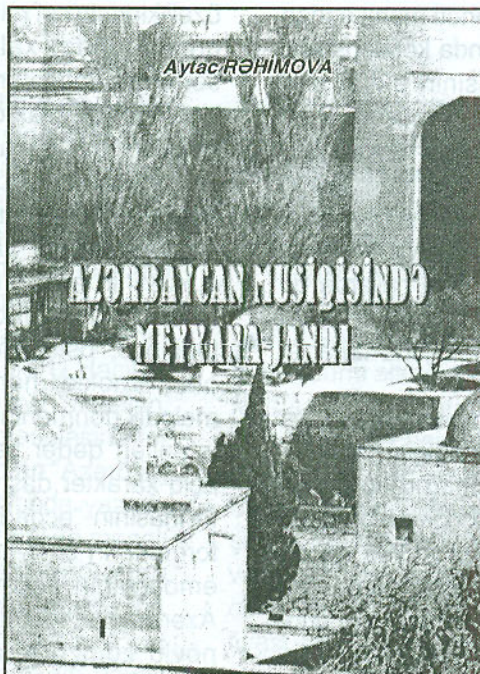
İkinci maraqlı cəhət isə bu monoqrafiyanın geniş oxucu kütləsinə yeni bir adı tanıtmasıdır – tədqiqatın müəllifi müstəqil elmi fəaliyyətə yenidən başlayan gənc musiqişünasdır. Xalq yaradıcılığının unikal bir musiqili – poetik nümunəsi olan, lakin indiyədək nə filoloqlar, nə də musiqişünaslar tərəfindən xüsusi tədqiqat obyektinə kimi araşdırılmayan meyxana janrına gənc mütəxəssisin müraciəti özlüyündə cəsarətli bir addım kimi təqdir olunmalıdır.

Əslində bu, A.Rəhimovanın xalq yaradıcılığının araşdırılması

na yönəlmiş ilk işi deyil – hələ Bakı musiqi Akademiyasında təhsil aldığı illərdə o, Azərbaycan musiqisinin nəzəri əsasları ilə bağlı mövzulara maraq göstərmişdir. Onun bakalavr buraxılış işi də, magistrlik dissertasiyası da milli musiqimizdə mühüm problemlərdən biri olan temperasiya məsələlərinə həsr edilmişdi. Hələ o zaman yüksək səviyyədə yerinə yetirilən həmin işlər tələbə tədqiqatları içərisində diqqəti cəlb etmişdi.

BMA-nı bitirdikdən sonra gənc musiqişünasın diqqətini xalq yaradıcılığının tədqiq edilməmiş bir sahəsinə yönəltməsi onun öz elmi marağında ardıcıl olmasını bir daha təsdiq etdi. Belə məqsədyönlülük göstərərək, öz araşdırmalarında indiyə kimi əldə etdiyi biliklər və peşəkarlıq səriştəsindən bacarıqla istifadə etməklə A.Rəhimova özünü perspektivli bir tədqiqatçı kimi tanıtdı. Haqqında danışdığımız son tədqiqatda müəllifin irəli sürdüyü

və elmi monoqrafiyanın ənənəvi həddləri çərçivəsində imkan tapıb araşdırdığı məsələlərdən hər biri özlüyündə ciddi nəzəri problemdir. Meyxananın genezisi ilə bağlı suallar, bunun janr xüsusiyyətlərinin səciyyələndirilməsi və xalqın musiqili – poetik yaradıcılığında yerinin müəyyənləşdirilməsi, poetik nümunələrlə qarşılıqlı əlaqəsi, bəhri – təvil, bayatı, bədiə ilə tutuşdurulması, eləcə də meyxananın üslub əlamətlərinin bəstəkar yaradıcılığında təzahürünün nəzərdən keçirilməsi – tədqiqatın əhatə dairəsinə daxil olan məsələlərdir ki, bunlardan hərəsi ayrıca bir işin mövzusu ola bilər. Bununla belə, müəllifin bütün bu məsələlərin təkcə səthini, «müstəvisi»ni cızıb müəyyən etməklə kifayətlənməyərək, irəli sürdüyü problemlərdən hər birinə qarşı



özünün müəyyənleşmiş, möhkəmlənmiş mövqeyini nümayiş etdirməsi onun bu mövzu ətrafında çoxdan düşünüb daşındığını və seçdiyi araşdırma obyektinə barədə artıq yetkin bir nəzəri konsepsiyaya malik olduğunu göstərir. Odur ki, yeni, işlənilməmiş mövzuya həsr olunmasına baxmayaraq, bu işdə müəllifin fərziyyə və mülahizələrindən daha çox, xülasə səciyyəli fikirlərinin verildiyini, yəni «suallar»ın deyil, məhz «cavab»ların üstünlük təşkil etdiyini görürük.

Tədqiqatın mərkəzində duran meyxana janrının özü xalq yaradıcılığının spesifik bir musiqili – poetik nümunəsi olduğuna görə, bunun təhlili üçün istifadə edilən üsullar da orijinallığı ilə seçilir. Janrın özünəməxsusluğu ilə əlaqədar, meyxananın ritmik cəhətinin səciyyələndirilməsinə, burada yambla xoreyin uzlaşdırılmasına, eləcə də zərb müşayiətinin məhz musiqi metri olması fikrinin əsaslandırılmasına xüsusi diqqət yetirilir. Özünəməxsus yanaşma tələb edən meyxananın xalq yaradıcılığında və bəstəkar musiqisində rast gəlinən nümunələrinin təhlili müəllifin seçdiyi konkret aspektdə aparıldığından, nəinki alimlərimiz tərəfindən indiyədək müfəssəl araşdırılmamış bəstəkar əsərləri (V.Adigözəlovun

«Qəm karvanı» oratoriyası, R.Həsənovanın «Meyxanasayağı» əsəri və s.), hətta musiqişünaslıqda dəfələrlə nəzərdən keçirilmiş nümunələrə aid maraqlı fikirlərin şahidi olur və bunlar barədə yeni təsəvvür əldə edirik. Belə ki, Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasından, S.Rüstəmovun «Durna» musiqili komediyasından ayrı-ayrı nömrələrin, A.Əlizadənin Üçüncü simfoniyasının təhlili həmin əsərlərin üslub xüsusiyyətlərinin yeni cəhətlərini açmağa kömək edir. Nəzərdən keçirilən problemlərin əhatə dairəsinin geniş olmasına baxmayaraq, tədqiqatda nə «icmal» xüsusiyyətlərinə, nə ortaya atılıb qalmış mülahizələrə, nə fikir pərakəndəliyinə rast gəlinmir. Bu, tədqiqatın müəllif qayəsini məntiqi surətdə oxucuya çatdıran «dramaturgiyaya» malik olmasını, bitkinliyini göstərir. Nəhayət, işin ən qiymətli cəhətlərindən biri kimi müəllifin öz fikrini sadə və rəvan dillə ifadə etmək bacarığını qeyd etməliyik. Monoqrafiyada toxunulan ən mürəkkəb, xüsusi peşəkar hazırlığı tələb edən məsələlər belə çox aydın və anlaşıqlı tərzdə açıqlandığına görə, zənnimizcə, bu kitab nəşrdə qeyd edildiyi kimi, təkcə peşəkarlar üçün deyil, Azərbaycan ədəbiyyatı və musiqisi ilə maraqlanan hər kəs üçün maraqlı ola bilər.

AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİ HAQQINDA YENİ ƏSƏRLƏR

İmrüz ƏFƏNDİYEVƏ

Bu gün musiqişünaslıq elminin nailiyyətlərindən danışarkən, biz görkəmli alim-musiqişünas, filosof, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Babək Qurbanovun adını ön sıralarda çəkməliyik. Onun bir çox əsərlərindən xarici ölkələrdə dərslik kimi istifadə olunur.

Babək Qurbanov elmi əsərlərində tanınmış alimlərin – A.N.Soxorun və V.V.Vanslovun ənənələrini davam etdirir.

B.Qurbanov Azərbaycanda ilk dəfə Azərbaycanda musiqi elmini estetik, sosiologiya ilə sıx uzlaşdırmışdır və bu sahədə onlarla yüksək professional səviyyədə monoqrafiyalar, elmi məqalələr yazmışdır.

B.Qurbanov bir neçə ölkədə, o cümlədən Moskva, Sankt-Peterburq, Kiyev, Daşkənd, Tallin, Vilnyus, Tiflis, Varna, Stokholm və Türkiyənin bütün şəhərlərində bir çox elmi-nəzəri konfranslarda, simpoziumlarda uğurla çıxış etmiş və həmin ölkələrdə namizədlik və doktorluq üzrə müdafiələrdə oponent olmuşdur. O, hal-hazırda Türkiyənin Ərzurum şəhərində Atatürk Universitetində professor vəzifəsində çalışır.

O, aşağıdakı kitabların müəllifidir: «Mənəvi saflıq dünyası», «Estetikaya səyahət», «Kütləvi

mədəniyyətin tənqidi», «İncəsənətin sosial fəallığı», «Musiqi-estetik tərbiyənin problemləri», «Azərbaycan incəsənətinin bədii-estetik problemləri», «Azərbaycan incəsənəti xaricdə», «Proqramlı musiqinin estetik problemləri», «Televiziya teatri» və s.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, B.Qurbanov tanınmış alim A.Zisinin «Estetikada konfrantasiyalar» adlı fundamental monoqrafiyasını dilimizə tərcümə etmişdir.

Alimin Azərbaycan, rus, türk dillərində müxtəlif ölkələrdə işıq üzü görmüş kitablarında müəllifin 190-dan artıq elmi-tədqiqat məqalələri toplanmışdır.

Bu yaxınlarda Babək müəllimin iki sanballı kitabı Bakıda nəşr edilmişdir. Birinci kitab «Musiqinin bədii-estetik məsələləri» adlı fundamental kitabdır.

Musiqisevərlər, müəllimlər, sənətsünaslar, estetiklər üçün nəzərdə tutulmuş bu kitabda müəllif musiqişünaslıq elminin aktual problemlərini araşdırır.

İstedadlı alim-tədqiqatçı kitabda böyük və vacib problemləri irəli sürmüşdür: Musiqinin tarixi və nəzəriestetik məsələləri; Qarşılıqlı əlaqə; Azərbaycan musiqisinin inkişaf meyilləri; Musiqi folklorşünaslığımızın aktual məsələləri; Musiqişünaslığımız bu

gün; Sənətkar və yaradıcılıq prosesinin estetik mahiyyəti kimi hər bir böyük problem özlüyündə geniş və ətraflı təhlil olunur. Bu baxımdan, kitabın müəllifi hər problemi bir fəsil kimi götürərək, onu bir neçə paragraflara bölür və diqqətlə, yüksək elmi səviyyədə araşdırır.

Biz xüsusi olaraq, «Qarşılıqlı əlaqə» fəsilini qeyd etməliyik. Musiqişünaslıq elmində ilk dəfə olaraq aşağıdakı məsələlər tədqiqat obyektinə çevrilir: intonasiya və musiqi dili, səs və söz, musiqi ilə ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqəsi, xalq mahnılarında musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi, musiqi proqramlığı və musiqi janrlarının estetik təbiəti, musiqidə təbiət.

Intonasiya və musiqi dili bölməsində Babək müəllimin fikirləri olduqca diqqətləyicidir. O yazır: «Danışiq intonasiyasının təsvirçilik imkanları gündəlik danışığımıza keçməklə yanaşı, ədəbiyyat və digər incəsənət növlərinə də keçə bilər. Xüsusilə bədii qiraətdə onun rolu daha çox aşkar olunur»².

Onu da qeyd etməliyik ki, B.Qurbanov bu kitabda böyük sənətkarlarımız haqqında maraqlı öçerklər, yaradıcılıq portretlər dərc etmişdir. Üzeyir Hacıbəyov, Niyazi, Qara Qarayev, Səməd Vurğun, Zülfüqar Hacıbəyov, Səid Rüstəmov və digərləri haqqında gözəl məqalələr diqqəti cəlb edir.

B.Qurbanovun ikinci kitabı da olduqca maraqlı və elmi baxımdan yüksək səviyyəlidir: «Azərbaycan incəsənəti: təriflər, təhriflər»³.

BABƏK QURBANOV



AZƏRBAYCAN İNCƏSƏNƏTİ
TƏRİFLƏR, TƏHRİFLƏR

Bu monoqrafiyada Şərq xalqlarının mənəvi mədəniyyətini tədqiq edən Avropa mədəniyyət nəzəriyyəçiləri, sosioloqları, musiqişünas alimlərinin fikirləri, ideyaları, baxışları konkret məqalələr, kitablar əsasında, müasir şəraiti nəzərə alınaraq təhlil edilir.

B.Qurbanov mədəniyyət və incəsənətimizdə millilik və beynəlmiləçilik məsələlərini təhlil obyektinə çevilir. Marafıdır ki, yeni kitabda araşdırılan problemlərin çoxu fəlsəfədə, xüsusi ilə estetik ədəbiyyatında ilk dəfə öz təcəssümünü, elmi təhlilini tapır.

B.Qurbanovun bütün kitabları səmimi, aydın və gözəl ədəbi dildə yazılmışdır. Rəngarəng, ifadəli, obrazlı müqayisələr alimin yazı üslubuna xüsusi emosionallıq, ahənglik və gözəllik bəxş edir.

Alimin yüksək ideya-məzmununa malik yaradıcılığı, bədii estetik prinsipləri müasir musiqişünaslıq elminin tələbləri səviyyəsində tədqiq edən əsərləri bizim hamımız üçün böyük və qiymətli hədiyyədir.

Professor B.Qurbanovun yeni əsərlərinin çapdan çıxmasını arzulayırıq və əminik ki, bu görkəmli alim həmişə oxucularını yeni-yeni nəşrlərlə sevin-dirəcək. Musiqi mədəniyyətimizin beynəlxalq miqyasda tanınmasında B.Qurbanovun çox böyük rolu və misilsiz xidmətləri var. Bu çətin və şərəfli yolda biz ona uğurlar diləyirik.

ƏDƏBİYYAT

1. Qurbanov B.O. Musiqinin bədii-estetik məsələləri. Bakı, Ağrıdağ, 2000, 376 s.
2. Qeyd olunmuş nəşr, s. 99

3. Qurbanov B.O. Azərbaycan incəsənəti: təriflər, təhriflər. Bakı, Araz, 2001, 192 s.

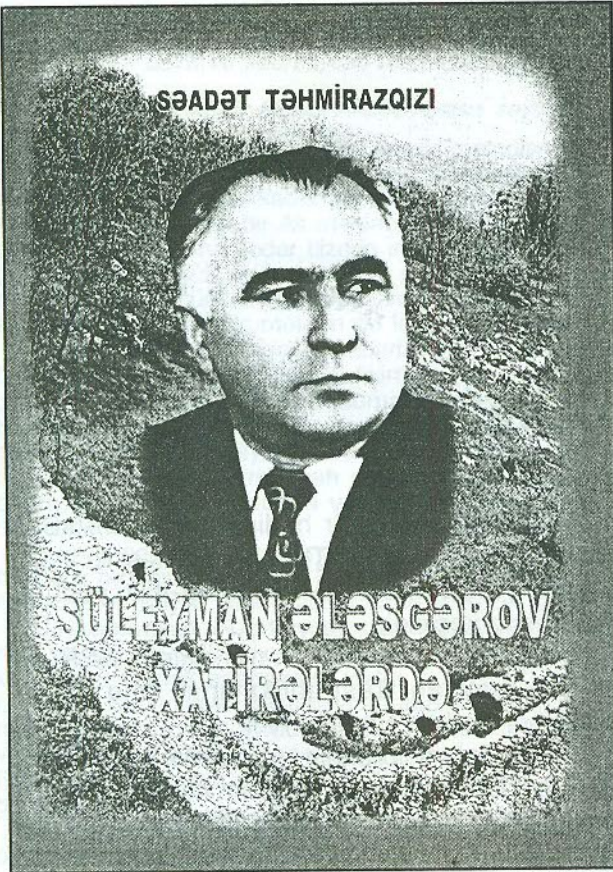
SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV XATİRƏLƏRDƏ

Azad ZAHİD

2002-ci ildə çap olunan maraqlı kitablar siyahısına «Təfəkkür-poliqrafiya» nəşriyyatında işıq üzü görən «Süleyman Ələsgərov xatirələrdə» kitabı da daxil edildi.

Kitab gənc musiqişünas-jurnalist Səadət Təhmirazqızının təşəbbüsündən yaranmışdır. O, bu kitabın yalnız tərtibatçısı deyil, həm də müəl-

lifidir. Belə ki, ön söz : «Bəsətəkarın həyat və yaradıcılığına bir nəzər», «Süleyman müəllimin həyat dərsləri» və «Son söz» bölmələri ilə yanaşı həm də kitabda neçə-neçə insanların xatirələrinin öz əksini tapması məhz Səadət xanımın qələminin məhsuludur. Kitabın müfəssəl bir sənət əsəri kimi təqdim olunmasında professor Vidadi Xəlilovun da



mühüm xidmətləri olmuşdur. Belə ki, o, kitabın redaktoru olaraq bütün yazıları diqqətlə nəzərdən keçirmiş, bölmələrin və bu bölmələrdəki məqalələrin düzgün seçilməsinə, bəstəkarın həyat və yaradıcılığına aid olan illərin dəqiq qeyd olunmasına və sairə bu kimi xüsusiyyətlərə ciddi nəzər yetirmişdir. Vidadi müəllimin özünün yazdığı «Hər zaman qəlbimizdədir» məqaləsində (səh.86) onun Süleyman Ələsgərov irsinə olan böyük məhəbbəti və bəstəkarla bağlı maraqlı xatirələri öz əksini tapır.

«Süleyman Ələsgərov xatirələrdə» kitabı görkəmli dövlət xadimi hörmətli Prezidentimiz Heydər Əliyevin bəstəkar haqqında dəyərli fikirləri ilə başlayır. «Ön söz»də kitabın hansı zərurətdən yaranması açıqlanır. Sonra Səadət Təhmirazqızı bir musiqihüнас nəzəri ilə bəstəkarın həyat və yaradıcılığının son illərini ətraflı şəkildə şərh edir. Buradan oxucuya bir daha aydın olur ki, daim qəlbi Vətən eşqi ilə döyünən, yüksək xeyirxahlıqla dolu olan bəstəkar ömrünün son on ilində məlum hadisələrlə əlaqədar olaraq yaradıcılığında hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda geniş yer vermişdir.

«Bəstəkarın həyat və yaradıcılığına bir nəzər»dən sonra kitabın əsas mahiyyəti olan «Xatirələr» bir neçə bölmədə təqdim olunur. İndi isə bir qədər həmin bölmələr haqqında:

1. «Sənət dostları və həmkarlarının ürək sözləri və xatirələri».

Burada bəstəkarla çiyin-çiyinə çalışan sənət dostlarının xatirələri cəmləşir. Onlardan Vasif

Adıgözəlov, Hacı Xanməmmədov, Şəfiqə Axundova, Sevda İbrahimova, Ramiz Mirişli, Tofiq Bakıxanov, Ramiz Zöhrabov, Fərhad Bədəlbəyli, Zeynəb Xanlarova, Nəsimə Zeynalova, Ramiz Mustafayev, Vaqif Məmmədov, Elxan Babayev, Mobil Əhmədov, Yaşar Səfərov, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəbi Xəzri, Anar, Zəmfira Səfərova, Şəhla Mahmudova, Zənfira Əliyeva, Cabir Novruz, Kürsüm Dadaşova, Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev, Yaşar Nuri, İslam Rzayev, Möhlət Müslümov, Yusif Axundzadə, Təhmiraz Şirinov və başqalarının adlarını qeyd etmək olar.

2. «Müxtəlif peşə-sənət dostlarının ürək sözləri»:

Bu bölmə Süleyman müəllimi yalnız bəstəkar kimi deyil, daha çox xeyirxah bir insan kimi xarakterizə edən xatirələrdən ibarətdir. Burada xatirələri olanlardan Əcdər Ağayev, Nizami Bəhmənov, Elşən Kazımov, Təranə Məmmədova, Yusif Vəliyev, Aliyə Məmmədova, Niyazi Aslanov, Mailə Muradxanlı, Fəridə Aslanbəyova, Kərim Kərimli və daha neçə-neçə xeyirxah insanın adlarını çəkə bilərik. Bu insanlar Süleyman Ələsgərov irsinə olan hörmət və məhəbbətlerini öz xatirələrində ifadə etmişlər.

3. «Yaxın qoumları və dostlarının ürək sözləri»

Bu bölmədə bəstəkarın övladları Könül, Arzu və Eyyub Ələsgərovların, nəvələri Təbəssüm, Süleyman, Cabir və Tahirin, eləcə də yaxın qohumlarının xatirələri var. Özü də bütün xatirələrdə Süleyman müəllimi ananlar onun vəfalı ömrü-gün yoldaşı Ağgöl xanımla qoşa xatırlayırlar.

Beləliklə, bütün bu xatirələri Süleyman müəllimin həyat və yaradıcılığının müxtəlif tərəflərini kitabda əks etdirən musiqişünas Səadət Təhmirazqızı yazdığı «Son söz»də belə yekunlaşdırır:

«Mən kitabda xatirələri toplananlara və bu kitabın hazırlanmasında zəhməti olanlara öz dərin təşəkkürümü bildirirəm. Bu kitab bizlərin Süleyman müəllimin və Ağgöl xanımın ruhu qarşısındakı mənəvi borcumuzun cüzi bir hissəsidir. Bir daha onlara Tanrıdan rəhmət diləyirəm. Qoy onların həyat yolu bizlərə və bizdən sonrakı nəsillərə örnək olsun».

Mənim qənaətim belədir ki, musiqişünas Səadət Təhmirazqızının nəşr etdirdiyi «Süleyman Ələsgərov xatirələrdə» kitabı doğrudan da gələcək nəsllə sənətkarlıq və insanlıq meyarları baxımından əsl örnək ola biləcək bir sənət əsəridir.

Mən həmkarımıza yaradıcılığında uğurlar diləyir və belə bir təşəbbüsünə görə ona sənət-sevərlər adından təşəkkürümü bildirirəm.

Yeniliklərimiz

İNTERNET SƏHİFƏLƏRİNDƏ...

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNİN VIRTUAL ALƏMİ

Qəribədir, jurnalın hər bir nömrəsində redaksiyamızın hazırladığı yeni INTERNET saytlarından ətraflı materiallar veririk... Bəlkə də bu yeni bir ənənə kimi qavranmalıdır?

Həqiqətən, 1999-cu ildən başlayaraq (jurnalın ilk nömrəsinin çap olunması tarixi), jurnalın yaradıcı qrupu 10 INTERNET saytı hazırlayıb və bu fakt, təbii ki, yüksək tərifə layıqdır. Razılaşın ki, həm də çox sevindirici bir haldır. Birincisi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin uğurlarını bütün dünyaya tanıtdırmağa imkan yaranıb və bu baxımdan INTERNET-ə salınan hər bir mə'lumat bizim üçün artıq dərəcədə vacib və əhəmiyyətlidir. Eyni zamanda, bünün özü də hər bir Azərbaycan vətəndaşı üçün böyük fəxrdir.

Onu da deyək ki, hər bir yeni saytın təqdimat mərasimi bu çətin və zəhmətli işi öhdəsinə götürmüş «Musiqi dünyası» jurnalının yaradıcı qrupu üçün demək olar ki, bir bayramdır. Əlbəttə, öz əməyinin nəticəsini görmək, onun vacibliyini hiss etmək hər hansı bir insanı çox fərəhləndirir və gələcək uğurlara ilhamlandırır. Elə fikirləşməyin ki, söhbət təkcə özümüzü tərifləməkdən gedir. Yox, sadəcə olaraq ədalət xatirinə demək lazımdır ki, bu üç il ərzində «Musiqi dünyası» jurnalının yaradıcı qrupu doğrudan da çox iş görüb, və biz hamımız buna ürekdən sevinirik.

Sonuncu dəfə də, qarşınızdakı jurnal çapa hazırlanan zaman, "Musiqi dünyası" jurnalının yaradıcılıq qrupu 2 yeni saytın ictimai baxışını keçirdi. Həmin saytlar haqqında ayrıca söhbət açmaq istədim.

* * *

İyun ayının 11-də, imtahan sessiyasının qızğın çağında, Bakı Musiqi Akademiyasının həyatında

diqqətləliyi xüsusi bir hadisə baş verdi: «Bakı Musiqi Akademiyası» INTERNET səhifəsinin açılışı. Saytın yaradılması BMA-nın 80-illik yubileyi ərəfəsində keçirildi.

Layihənin müəllifi BMA-nın rektoru, SSRİ-nin və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyidir.

Saytın yaradıcılarının qarşısında 80 il ərzində BMA-nın tarixi, professor-müəllim he'yəti, rektorluq, dekanlıqlar, kafedralar, uzun illər boyu keçirilən

[illegible]

müsabiqələr və s. və i.a. haqqında tam informasiya toplamaq və sistemləşdirmək, kimi çox çətin və məs'ul bir iş durmuşdu: .

Yeri gəlmişkən, qeyd etməliyik ki, həmin materialların toplanmasında «Musiqi dünyası» jurnalının yaradıcı qrupuna BMA-nın professor-müəllim heyətinin dəyərli köməyi olub və bununla bağlı redaksiya bu xeyirxah işin bütün iştirakçılarna minnətdarlığını bildirir.

Belə bir işin yekunından sonra, artıq inamla deyə bilərik ki, Azərbaycandakı Ali məktəblərdən heç biri bu cür sayta malik deyil, ümumiyyətlə, respublikamızda bu şəkildə saytlar yox dərəcəsinədir. Özü də söhbət təkcə saytın həcmindən getmir, baxmayaraq ki, həmin fakt da ayrıca diqqətə layiqdir (460

Fərhad BƏDƏLBƏYLİ

*Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru,
SSRİ və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor*

«Bakı Musiqi Akademiyası» saytının layihə müəllifi

Mən elə hesab edirəm ki, yeni texniki metodları əldə etmək indiki zamanədə çox vacibdir. Ən vacibi də odur ki, biz texniki inkişafdan geri qalmamalıyıq. Dünyanın bir çox ölkələrinin Musiqi Akademiyalarında olmuşam və orada texniki inkişafı, kitabxanaları görmüşəm, hər bir Ali məktəbin İNTERNET sistemi ilə tanış olmuşam. Şahid olmuşam ki, onlar nə qədər bizdən irəlilədirlər. Əlbəttə, axır vaxtlar biz bu istiqamətdə çox iş görmüşük, lakin biz yenə də çox-çox gecikirik. Ona görə də mən hesab edirəm ki, bu iş mümkün qədər tez irəli getməlidir, biz aktiv olaraq sponsorlar, fondlar axtarmalıyıq, hətta hökumətdən də kömək tələb etməliyik.

Müasir dövrdə informasiya mübarizəsi əsl müharibədən daha əhəmiyyətlidir, çünki bu müharibədə insanlar ictimai fikirdən qorxurlar, çəkinirlər. Demək olar ki, bütün dünyada ən vacib amil – məlumat müharibəsidir. Yə'ni ayrı-ayrı informasiya bloklarının arasında daima «soyuq müharibə» aparılır və bu döyüşdə biz qalib gəlməliyik və çalışmalıyıq ki, bu müharibədə bizim ən güclü ordumuz olsun. Əks təqdirdə bizim əsərlərimiz gah erməni, gah fars, gah da allah bilir nə kimi hesab olunacaq. Həmişə qabaqda və həmişə göz qabağında olmaq – bu bizim əsas məqsədimiz olmalıdır.

Bu mənada «Musiqi Dünyası» jurnalının apardığı iş çox əhəmiyyətlidir. Qarşıda hələ çox problemlərimiz var. Biz birinci növbədə kitabxanımızı yeni texniki metodlar ilə təchiz etməliyik, yeni kitabxanımızı elektron kitabları ilə zənginləşdirməliyik.

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elektron kitabı bu işdə birinci və çox dəyərli addımdır və şəxsən mən öz tərəfimdən belə projelərə mümkün qədər kömək edəcəyəm. Hətta fikrim var ki, indiyə kimi hazırlanan saytları birləşdirib, tamamlayıb «Azərbaycan musiqi mədəniyyəti» ümumi bir sayt təşkil edək, necə deyirlər – portal. Orada bütün bizim zəngin mədəniyyətimiz haqqında məlumat verilsin, məsələn xalq musiqisi, elmi əsərlər, görkəmli bəstəkarlarımız, o cümlədən F.Əmirov, C.Hacıyev və b. haqqında yeni saytlar, bir sözlə ən yüksək nailiyyətlərimiz barədə.

Bir məsələ də var: indiki cavanlarımız, təsəvvüflər olsun ki çox nadir hallarda teatra, operaya gedirlər, kitab oxuyurlar, lakin bütün günü kompüterlər qarşısında vaxtını keçirirlər. Biz də çalışmalıyıq ki, onların daxili aləmini zənginləşdirək. Zənnimcə, Azərbaycanın gələcəyi üçün bu çox vacibdir.

ilə tanış oluruq. Bundan başqa, «Musiqiçilər gülür» rubrikası da var və orada həmin şəxslərin həyatından məzəli əhvalatlarla rastlaşırıq. Hətta dahi Ü.Hacıbəyovun felyetonları da orada təqdim olunub.

Saytın texniki imkanlarından istifadə məsələsini bir qədər geniş açıqlamaq istərdik.

«Bakı Musiqi Akademiyası» saytı mövcud şaquli və üfiqi saytları ilə yanaşı, korporativ portallara aiddir. Yə'ni, bu cür ümumtəhsil portalının yaradılması, onun infrastruktur, bir tərəfdən, İNTERNET sisteminin imkanlarından kommunikasiya vasitəsi kimi istifadə edilməsi üçün, digər tərəfdən isə – distant təhsil almaq üçün əvəzsiz imkanlar yaradır. Demək olar ki, «Bakı Musiqi Akademiyası» portalı 3-cü minilliyin musiqiçiləri üçün distant təhsil almaq

Mb.!). Texniki tərəqqi baxımdan saytda ən müasir və qabaqcıl imkanlardan istifadə olunub. Bir sözlə, Bakı Musiqi Akademiyası eyniadlı saytda respublika üzrə «ən yüksək intellektual və mədəni Ali Məktəblərdən biri» titulu təstiqlədi.

Qeyd edək ki, saytda BMA-nın yaradılması tarixindən başqa, musiqi elitasının yaradıcılığı, keçirilən müsabiqələrin şərtləri, BMA-na tələbə qəbulunun tələbləri və s. ilə yaxından tanış ola bilərsiniz. Lakin, saytda elə bölmələr də var ki, orada, necə deyirlər, «dincəlmək» də mümkündür. Məsələn, «Musiqili vernisaj» qalereyasında Ü.Hacıbəyovun «O olmasın, bu olsun», «Arşın mal alan» operettasına, C.Verдинin «Aida» operasına, bir sıra tanınmış bəstəkarlarımıza və musiqi xadimlərinə yazılmış dostluq şarjları

prosesində həm metodoloji özü, həm də metodik işləmələr rolunu oynayır. Bütövlükdə məqsədimiz

Vasif ADIGÖZƏLOV

*Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə heyətinin Birinci katibi,
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti,
Dövlət mükafatı laureatı, professor*

Zaman keçdikcə, sübut olunur ki, Ü.Hacıbəyov təkrarolunmaz bir şəxs idi. Yəqin ki, ilahi Azərbaycan xalqına ən gözəl münasibət bəsləyib ki, Üzeyir bəy kimi bir şəxs məhz bizim xalqımıza məxsus olub. Doğrudan da, Üzeyir bəy olmasaydı, biz milli musiqi mədəniyyətimizin, demək olar ki, 50%-ni itirərdik. Çünki bu gün də, musiqi mədəniyyətimizin müxtəlif sahələrində, Ü.Hacıbəyov ənənəsinin izlərini, onun qoyduğu bünövrəni daima görürük.

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsəri bizim musiqi elmimizin ən qiymətli nümunəsidir. Üzeyir bəy bu kitabında bizim muğamlarımızdan o qədər səlis, tam və sərrast yazıb ki, bu gün də, mən inamla deyə bilərəm ki, heç bir xalqda bizim muğamlarımız qədər tam klassik quruluşda verilən muğamlar yoxdur. Bu da şəxsən Üzeyir bəyin, eləcə də Azərbaycan xalqının böyük müvəffəqiyyətidir.

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabının İNTERNET səhifəsinin yaradılması, əlbəttə, bizim musiqi elmimizdə böyük hadisədir. Hazırda imkan yaranıb ki, bütün dünyada Azərbaycan musiqisini sevənlər İNTERNET vasitəsi ilə bu kitabı öyrənə bilsinlər. Zənnimcə, ən vacibi də odur ki, Azərbaycan musiqisinin əsası Azərbaycan xalq muğamlarındadır və Azərbaycan muğamlarını bilən, Azərbaycan musiqisinin bu günkü səviyyəsini də tam dərk edə bilər.

Ona görə də mən hesab edirəm ki, «Musiqi dünyası» jurnalı, Bakı Musiqi Akademiyası, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı bu kitabın saytını İNTERNET-ə daxil etməkdə çox böyük və səmərəli iş görüblər.

təhsil softuna geniş multimediyə yardımından, informasiyaya vahid bir yol açılmasından və korporativ saytların portal şəklində təşkili və istifadəsindən ibarətdir.

Uzun illər boyu yığılmış tarixi sənədlər nəinki daxili, həm də kənar oxucular üçün hər bir rubrikaya personal yol açır, və təqdim olunan multimediyə fraqmentləri hər bir şəxsin marağına səbəb olur.

İlk dəfədir ki, Azərbaycanda mədəni – tarixi kitabxananın yeni bir növü yaranıb: elektron kitabxana, yaxud müasir dillə desək – «mediateka». Bildiyimiz kimi «biblos» sözü yunan dilindən tərcümədə «kitab, kağız, papirus» deməkdir, «teka» sözü isə-nəyisə saxlamaq üçün xüsusi yer. Sözümlər elə başa düşülməsin ki, kitabxanaların vaxtı keçib. Yox, sadəcə olaraq, kitabxananın yeni bir funksiyası meydana gəlib – elektron kitabxana.

Belə kitabxana hər bir sənədin tez bir zamanda axtarılıb tapılması üçün hərtərəfli imkan yaradır. Bundan savayı, saytın üstünlükləri – interaktivlik, effektiv informativ axtarış, kitabxana-bibliografiya prosesinin avtomatlaşdırılması, informasiyanın saxlanması və təklifinin yeni üsulları (elektron kataloqlar, kartotekalar və s.) – hamısı bütövlükdə oxucular üçün olduqca vacibdir.

Elektron kitabxananın şöbələrində müxtəlif janrlı musiqi əsərləri ilə tanış olmaq da mümkündür. Hətta, oxuculara Azərbaycan bəstəkarlarının klassik əsərlərinin notları da təqdim olunur. Nəhayət, saytda oxucular üçün unikal bir imkan da var: təqdim olunan əsərləri Azərbaycan musiqi sənəti korifeylərinin ifasında dinləmək imkanı.

Təkcə yadda saxlamaq lazımdır ki, bütün yeniliklər bir şərtlə həyata keçirilir – kiberməkanda müəllif hüquqlarının qorunması şərti ilə.

Bir sözlə, «Bakı Musiqi Akademiyası» saytı Azərbaycan Respublikasının bütün Ali məktəbləri üçün nümunə sayıla bilər. Beləliklə, həmin sayt INTERNET aləminə qürurla daxil oldu.

Elxan BABAYEV

Bakı Musiqi Akademiyasının tədris üzrə I prorektoru, sənətsüaslıq doktoru, professor

«Bakı Musiqi Akademiyası» saytının baş məsləhətçisi.

Sözsüz ki, bu cür saytların yaradılması çox təqdire layıqdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti haqqında INTERNET-də kifayət qədər məlumat yoxdur və elə buna görə də «Bakı Musiqi Akademiyası» saytı, eləcə də Ü. Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabının elektron versiyasının INTERNET aləminə daxil edilməsi çox vacib və lazımi idi.

Ümumiyyətlə, sovet imperiyasında olduğumuz 70 il ərzində bizim musiqi mədəniyyətimiz, demək olar ki, kölgədə qalmışdı. Və indinin özündə də, biz bir sıra Avropa, yaxud Amerika Musiqi Akademiyalarına, konservatoriyalarına yollananda görürük ki, Azərbaycan musiqisi barədə informasiya çox azdır. Lakin «Bakı Musiqi Akademiyası» saytının yaradılması və bu saytın tərkibində olan bütün kitablarımızdan – təcrübəli müəlliflərdən başlayaraq gənc musiqişünaslara qədər, böyük bəstəkarlıq və ifaçılıq məktəbimizdən ətraflı məlumat verilməsi xarici oxucular üçün bizim musiqimiz barədə tam informasiya toplamaqda geniş imkanlar yaradır.

Bu baxımdan, Ü. Hacıbəyovun yaradıcılığına xüsusi diqqət, onun kitabının elektron variantının INTERNET-ə daxil edilməsi çox təbiidir. Ü. Hacıbəyov öz məqaləsində qeyd etdiyi kimi, «Leyli və Məcnun»dan, «Köröglü»yədək keçən tarixi dövr ərzində, yəni 29 il ərzində o, öz yaradıcılığı və elmi fəaliyyəti ilə Azərbaycan musiqisini təqribən 3 əsr irəli atmışdır və Azərbaycan musiqi mədəniyyətini Avropa mədəniyyətinin magistral yoluna çıxartmışdır. Ona görə də elektron kitabların yaradılmasının məhz Üzeyir bəyin «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsərindən başlanması, təqdirləyicidir.

Mən elə hesab edirəm ki, «Musiqi dünyası» jurnalının rəhbərliyi, eyni zamanda da Bakı Musiqi Akademiyası və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı çox vacib iş görür və bu saytların yaradılması ilə bağlı hamını ürəkdən təbrik edirəm.

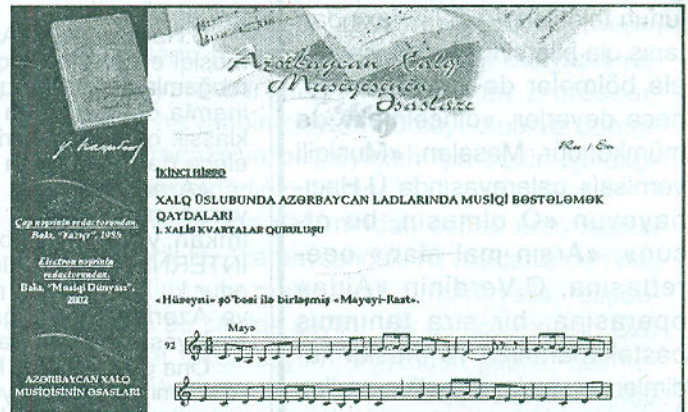
Onun ünvanı belədir:

<http://musakademiya.musiqi-dunya.az>

Cəmi 3 ay sonra, sentyabr ayının 17-də respublikamızda Üzeyir musiqisi günü ərəfəsində «Musiqi dünyası» jurnalının yaradıcı qrupu yeni INTERNET saytının ictimai baxışını keçirdi: Azərbaycanda musiqi quruculuğunun özülünü qoymuş görkəmli musiqi xadimi, dahi bəstəkar Ü. Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabının elektron versiyası (330 Mb).

Onun ünvanı:

<http://musbook.musiqi-dunya.az>



Gülnoz ABDULLAZADƏ

*Bakı Musiqi Akademiyasının elmi-yaradıcılıq və tədqiqat işləri üzrə prorektoru,
fəlsəfə elmləri doktoru, professor*

«Bakı Musiqi Akademiyası» saytının məsləhətçisi

Bu il ərzində «Musiqi Dünyası» jurnalı 2 yeni sayt yaratdı və ədalətə naminə demək lazımdır ki, onların ikisi də hamımıza böyük təsir bağışladı.

Bu saytları Azərbaycan musiqi elminə bir əmanət saymaq olar – necə deyirlər, «INTERNET Mədəniyyəti» səviyyəsində və qeyd etmək lazımdır ki, hər iki saytda həmin INTERNET mədəniyyəti özünü ən əlverişli şəkildə göstərir.

Bizim üçün isə ən vacib cəhət odur ki, xalqımıza və elmimizə məxsus ən qiymətli əsərlərin yenidən canlanması prosesi başlanıb, özü də ən müasir vasitə ilə. Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsəri Şərq və Qərb musiqisi arasında bir körpü kimi görünür və məhz bu kitabın elektron variantının yaradılması yaqın ki, elə bu səbəblə bağlıdır. Bu saytla əlaqədar xüsusi qeyd etmək istədim ki, kitabın didaktik materialları yüksək professionalıqla seçilib. Bunlar hamısı bir də təsdiq edir ki, layihənin rəhbərliyi çox çətin və məs'ulyyətli işi böyük müvəffəqiyyətlə başa çatdırdılar.

«Bakı Musiqi Akademiyası» saytı da, məni çox sevindirir, nəhayət, bizim Musiqi Akademiyamız da dünya səviyyəsində layiqincə təqdim olunub. Arzu edərdim ki, yaxın gələcəkdə də bu istiqamətdə işlər uğurla aparılsın, «Musiqi Dünyası» jurnalı Azərbaycan musiqi mədəniyyətini bütün dünyada tanıtdırsın, onun təbliği ilə məşğul olsun və bu işdə öz professional səviyyəsini, öz bədii zövqünü və xalqımıza məhəbbətini yüksək zirvədə saxlasın.

Layihənin müəllifi «Musiqi dünyası» jurnalının baş redaktoru, sənətsünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədovdur.

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabını bütün klassik incəsənət qaydaları əsasında yazılmış XX əsrin musiqili-ədəbiyyat abidəsi saymaq olar. İlk dəfə olaraq, Şərq və Qərbin çoxəsrlik nəzəri fikirlərini qovuşduran Ü. Hacıbəyov öz elmi axtarışlarında irəli gedərək, Azərbaycan milli musiqisinin təsnifatını vermişdi.

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabının INTERNET variantı elektron-sistemli məlumatların nəşri bölümünə aiddir. Müstəqil tamamlanmış sayt kimi o, çap orijinalına uyğun bütün məlumatları özündə saxlayır (səhifələr üzrə bölmələr, fəsillər, not nümunələrinin nömrələnməsi və s.) və elektron məhsul kimi geniş şəkildə isti-

fadə imkanları yaradır.

Qeyd etmək lazımdır ki, elektron formasında məlumatların yayılması onun çap orijinalı ilə müqayisədə daha böyük üstünlüyə malikdir. Belə ki, hər bir şəxs kitabı öyrənərkən, not nümunələrinin səslənməsini eşidə bilər, bundan başqa, hər bir lada aid Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət notlar təqdim olunub və oxucu onların səslənməsi ilə də tanış ola bilər.

Xüsusi demək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyovun kitabı elektron nəşri kimi ənənəvi tədris dövrünün

çərçivəsini genişləndirməyə imkan verir. Veriliş və biliklərin qavranılması prosesində multimedya texnologiyalarından istifadə (musiqili nümunələrin səsləndirilməsi, hiper istinad, qrafik fayllar), nəinki çatdırma kanallarının, hətta öyrədilənin hissələrinə təsir kanallarının müxtəlifliyini nəzərdə tutur. Beləliklə, indiki zamanda, Azərbaycanda musiqi tədrisinin distant formasının, elektron dərslərlərinin hazırlanması, virtual məktəb dinləyicilərinin müstəqil

Ramiz ZÖHRABOV

*Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə heyətinin katibi,
Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi,
sənətsünaslıq doktoru, professor*

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elektron kitabının baş məsləhətçisi

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabı artıq 3 dildə çap olunmuşdur (azərbaycan, rus, ingilis) və dünyanın bir çox ölkələrində bu kitab yayılıb. Çox təqdirə layiqdir ki, həmin kitab artıq elektron variantında INTERNET-də çıxmışdır və hazırda həmin vasitə ilə bu kitabdan bütün dünyada istifadə edə bilərlər.

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabı INTERNET-ə bütövlüklə düşüb və bu da çox nadir hallarda olur. Lakin, xüsusi diqqətə layiq bir cəhətdir ki, həmin kitabda didaktik material yoxdur, ancaq bu dəfə didaktik material da verilmişdir. Yeni hər bir laddan söhbət gedəndə, onun didaktik materialları da istifadə olunur, özündə ki, səslənən didaktik materiallar, təkcə not yox, bura xalq mahnıları, xalq rəqsləri, təsniflər, rənglər, eyni zamanda da bu lada aid olan muğamlar daxildir. Sonrakı mərhələdə – bəstəkarlarımızın yaradıcılığı da mahnılardan tutmuş simfonik əsərlərə qədər orada təqdim olunub.

Belə didaktik material bizdə yox idi. Biz dərs prosesində özümüz çalırıq, göstəririk və yaxud da plastinkalardan istifadə edirik. Amma burada bütün məlumat bir birinin ardınca verilib, çox aydın, şəffaf nümunələr hər bir ladi əks etdirir və bu çox önəmlidir.

Hal-hazırda, təkcə biz özümüz yox, hər bir xalq, istər elmi işi yazmaq üçün, istər tədris üçün bundan istifadə edə bilər. Lakin, unutmmaq lazım deyil ki, hər bir kitab INTERNET-də çıxandan sonra heç bir kəs plagiatlıqla məşğul ola bilməz.

Bu il Ü.Hacıbəyovun artıq 117 yaşı tamam olub və kitabın INTERNET-ə verilməsi, əlbəttə, bizim musiqimiz üçün böyük hədiyyədir. Mən ümid edirəm ki, bu vasitə ilə Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fundamental əsəri bütün dünyada tanınacaq.

işinin təşkilı aktual bir məsələ kimi qarşıya çıxır.

Təqdim olunan INTERNET səhifəsinin əsas vəzifəsi musiqili didaktikanın yeni metodunun işlə-nib hazırlanmasından ibarətdir. Metodik sistemin yaradılması işinə verilən bu cür tələblər başlıca olaraq Ü.Hacıbəyovun kitabında Azərbaycan mə-

hüquqlarının qorunması üçün maddi daşıyıcıların fiksasiyası vacibdir. Fiksasiya vasitələri isə müxtəlif şəkildə təqdim oluna bilər.

Onu da xatırladıq ki, E-book Ü.Hacıbəyovun müəllif-mülkiyyət hüquqlarını pozmur, belə ki «Müəlliflik hüquqları və əlaqəli hüquqlar haqqında»

Azərbaycan Respubli-kası Qanununun III hissəsinin 25-ci maddəsinə uyğun olaraq, «müəlliflik hüququ əsərin yaradılması ilə yaranır, müəllifin bütün həyatı boyu və onun ölümündən sonra 50 il müddətində qüvvədə qalır». Bildiyimiz kimi, ilk dəfə 1945-ci ildə çap olunmuş mövcud kitab ümumistifadə sırasına aid edilir və Azərbaycan xalqının milli sərvətidir. Ən əsası da odur ki, şəbəkə icmalında Ü.Hacıbəyovun E-book kitabı Azərbaycan xalq musiqisinin meqam (ladlar) siste-

Cavanşir QULİYEV

bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elektron kitabının musiqi redaktoru

Zaman-zaman milli musiqimizin təcavüzə uğramasını, xalq mahnılarımızın yabançılar tərəfindən mənimsənilməsini, hətta bəstəkarlarımızın əsərlərini oğurlayanların sayının çoxalması musiqi ictimaiyyətimizin həyəcanına və narahatlığına səbəb olur. Bu təcavüz faktlarının sayı hər gün çoxalır, artıq təhlükəli həddə yaxınlaşır. Torpaqlarımızın itirilməsi ilə bərabər musiqimizin də itirilmək təhlükəsi musiqiçilərimizin gündəlik düşüncələr siyahısının başında özünə möhkəm yer edib. Mütləq nə isə etmək lazımdır! Özü də, bu, bir-iki nəfərin işi deyil, Vətəni həqiqətən sevən, musiqimizi sevən, onun qorunması yolunda əlindən gələni əsirgəməyən hər bir kəs gerek səfərbər olsun!

Şükrələr olsun ki, heç bir göstəriş, tapşırıq, fərman-filan gözləmədən ilk qaranquşlar artıq işə başlayıblar. Bu da – sənətsüənəslıq doktoru, professor, «Musiqi Dünyası» jurnalının baş redaktoru Təriyel Məmmədov və onun yaratdığı INTERNET saytlarıdır. Ümumiyyətlə son illər o, musiqimizlə bağlı 10-a qədər INTERNET saytı yaradıb və bu saytlar daim yeni-yeni materiallarla zənginləşir.

Sonuncu saytı, yuxarıda adı çəkilən problemlər işığında, xüsusilə əlamətdar hesab edirəm. Bu sayt, Ü.Hacıbəyovun fundamental əsəri – musiqi elmimizin baş kitabı olan «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı, hamımızın ömürlük dərslisi olan, XX əsr Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini formalaşdıran elmi-nəzəri əsərinin internet saytında elektron versiyasıdır. Özü də, elektron kitaba əlavə olaraq, Azərbaycan musiqisindən çox sayda nümunələr həm notla, həm də səslənmə ilə yerləşdirilmişdir.

Arzumuz gələcəkdə bütün musiqimizi INTERNET-də yerləşdirməkdir! Belə olan halda, onları xüsusi qorumağa artıq ehtiyac qalmayacaq, çünki INTERNET bütün dünyanın gözü önündədir və oğurluq faktı həməən aşkarlanacaqdır. Bu yolda T.Məmmədova və onun yardımçılarına uğurlar arzulayıram!

qamlarının (ladların) quruluşuna həsr olunmuş nəzəri materialın praktiki mənimsənilməsi xarakterilə müəyyən edilir.

Ü. Hacıbəyovun kitabının belə bir şəkildə təqdimi yaxın zamanlarda «Harmoniya», «Polifoniya», «Azərbaycan musiqisinin tarixi» və s. dərslıklərin də elektron variantının meydana çıxacağına ümid verir. Bu da INTERNET vasitəsi ilə əsaslı təhsiləlmə bazası yaradılmasına xidmət edəcəkl.

Bundan başqa, yaxın qələcəkdə hətta INTERNET – konfrans keçirilməsi də mümkündür ki, bu da olduqca dəyərli və maraqlı bir hadisə olardı. Bir sözlə, INTERNET-in geniş imkanları danılmazdır, və indiki zamanda inamla deyğ edə bilərik ki, hətta musiqiçilər də INTERNET-in «köməyilə» təhsil ala bilərlər.

Bir məsələyə ayrıca toxunmaq istərdik. Ü.Hacıbəyovun kitabının kiberməkanda elektron nəşrinin geniş yayılması müəlliflik hüquqlarının və ənənəvi biliklərin Ümumdünya şəbəkəsində müdafiə problemlərini aktuallaşdırır. Lakin, Ümumdünya İntellektual Mülkiyyət təşkilatının (WIPO) qəti tələbinə görə müəllif

hüquqlarının qorunması üçün maddi daşıyıcıların fiksasiyası vacibdir. Fiksasiya vasitələri isə müxtəlif şəkildə təqdim oluna bilər.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elektron kitabı elmi və tədris vəsaiti kimi şəbəkə oxucularının vətənimizə aid ənənəvi biliklərlə tanışlığına şərait yaradacaq, Şərq və Qərb musiqi elminin bilik və bilgilərinin integrasiyasını gücləndirəcəkl.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, hər iki sayt INTERNET-ə azərbaycan, ingilis və rus dillərində təqdim olunub ki, bu da geniş ictimai faydalanmaya imkan verir.

«Musiqi dünyası» jurnalın yaradıcılıq qrupu saytlar yaratmaq üzrə işini indi də fəal surətdə davam etdirir və yəqin ki, jurnalın qələn nömrələrində biz yeni saytlardan söhbət açacağıq. Planlarımız, arzularımız çoxdur və Azərbaycan musiqi mədəniyyətini dünya səviyyəsində ləyaqətlə təqdim etmək üçün əlimizdən gələni əsirgəməyəcəyik.

Leyla FƏRƏCOVA

YARADICILIQ...

MUSIQİDƏ YAŞANILAN ŞƏRƏFLİ ÖMÜR

Bakı Musiqi Akademiyasının xalq çalğı alətləri kafedrasının professoru, sənətsünaslıq namizədi Vaqif Əbdülqasimovun 60 yaşı tamam olur.

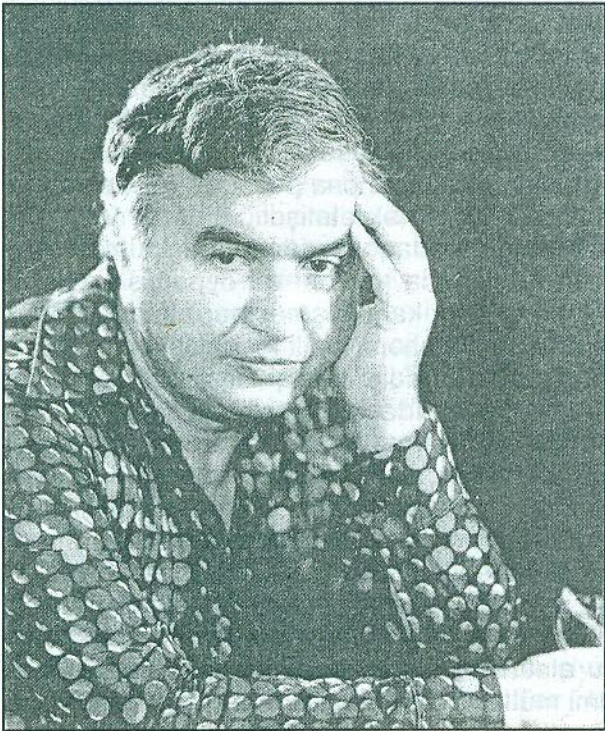
Bu yubiley professor Vaqif Əbdülqasimovun müəllim həmkarları və sənət dostları tərəfindən böyük səmimiyyətlə, hörmətlə qarşılanmış və qeyd edilmişdir. Yubilyara belə bir yüksək səviyyəli münasibət isə səbəbsiz deyildir. Vaqif Əbdülqasimov musiqi ictimaiyyəti, müəllim həmkarları, iş yoldaşları və tələbələr arasında kifayət qədər böyük hörmət və nüfuz qazanmış bir insandır. Qazandığı bu hörmət, bu nüfuz, hesab etmək olar ki, onun 60 illik ömrünün ən böyük dəyəri, ömür tacı, yaşadığı həyatın əsas mahiyyəti və uğurlu nəticəsidir. Məhz qazandığı bu hörmət onun 60 illik ömrünü hədəf yaşamadığını, mənalı və dəyərli ömür sürdüyünü sübut edir. Bu böyük hörməti, nüfuzu Vaqif müəllim öz işinə, vəzifəsinə daim yüksək məsuliyyət və ciddi münasibəti, daim işinə və peşəsinə qarşı yüksək mənəvi və peşəkar meyarlarla yanaşması, sənətin və pedaqoji işin tələb etdiyi ali amallara sədaqətli qalması, özünə qarşı tələbkarlığı və həm də şəxsi, insani keyfiyyətləri, iş

yoldaşlarına, həmkarlarına və tələbələrinə qarşı həmişə səmimi, ədalətli olması ilə, yaxşı işləri və əməlləri, xeyirxah təbiəti qazanmışdır.

Vaqif müəllim əslən Qarabağlıdır! Bu isə Azərbaycanın musiqi ictimaiyyətində heç də az əhəmiyyətli məsələ hesab olunmur. Bu gün Qarabağ yalnız Azərbaycanda, Qafqazda deyil, Azərbaycan mədəniyyətinə maraq göstərən bütün ölkələrdə musiqi mədəniyyətinin qədim beşiyi, peşəkar sənəтчilər yurdu hesab olunur. Bir sözlə, musiqi Vaqif müəllimin canında, qanında, ruhundadır. Burada bir «sirr» də açmaq istəyirəm: Vaqif Əbdülqasimov Qarabağın çox məşhur xanəndəsi, bütün Qafqaz ellərində və Yaxın Şərqdə məşhur olan Məşədi Dadaşın ("Bayatı-Şiraz Məşədi Dadaş"ın) nəvəsidir! Bu göstərici onun musiqiyə genetik bağlılığını, istedadını və sənətə sədaqətini varisliliklə əldə etdiyini təsdiqləyir. Başqa sözlə, Vaqif müəllim görkəmli Qarabağ musiqiçisinin yalnız nəsil varisi yox, həm də layiqli sənət varisidir. Belə bir fakt isə özü-özlüyündə istedad adlı fenomenin nəsil-genetik yaddaşa ötürülməsi baxımından və musiqi tarixində varisliyin musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynaması baxımından böyük əhəmiyyət daşıyır.

Vaqif Əbdülqasimovun həyat yoluna nəzər salaq.

1942-ci il avqustun 26-da Ağdamda anadan olub. İlk musiqi təhsilini Ağdam rayon 1 sayılı uşaq musiqi məktəbində alıb. Sonra təhsilini 1959-1963-cü illərdə Ü.Hacıbəyov adına Ağdam rayon orta ixtisas musiqi məktəbinin tar şöbəsində davam etdirib. 1961-1963-cü illərdə uşaq musiqi məktəbində və orta ixtisas musiqi məktəbində tar ixtisasından dərslər verib. 1963-1968-ci illərdə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq musiqisi şöbəsinə daxil olaraq, buranı tar ifaçısı, pedaqoq və xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru ixtisasları (görkəmli şəxsiyyətlər Səid Rüstəmov və Süleyman Ələsgərovun sinfi) üzrə bitirib. 1963-1967-ci illərdə Azərbaycan Dövlət teleradio komitəsinin xalq çalğı alətləri orkestrinə – respublikanın əməkdar kollektivinə tar ifaçısı kimi işləməyə dəvət olunub. Bədii rəhbər və dirijor, xalq artisti Səid Rüstəmovun rəhbərliyi ilə həmin orkestrdə işləyib. 1967-1971-ci illərdə Bakı mədəniyyət-maarif texnikumunda musiqi fənlərindən dərslər verib. 1971-ci ilin aprel ayından etibarən müsabiqə yolu ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (hazır-



da Bakı Musiqi Akademiyası adlanır – A.A.) xalq musiqisi kafedrasına tar ixtisası və xalq çalğı alətləri orkestri dirijorluğu fənləri üzrə müəllim vəzifəsinə qəbul olunub. 1984-cü ildə kafedranın dosenti, 1995-ci ildə professor elmi adını alıb. Hal-hazırda həmin kafedrada tar ixtisası üzrə professor vəzifəsində çalışır.

V.Əbdülqasimovun musiqi fəaliyyətini əsasən üç istiqamətə bölmək olar: ifaçılıq, müəllimlik, elmi fəaliyyət.

Bu sahələrin hər birində Vaqif müəllimin fəaliyyəti və xidmətləri professionallıq baxımından yüksək səviyyədə olmuş, üstün cəhətləri ilə seçilmişdir.

V.Əbdülqasimov peşəkar fəaliyyətinə ilk dəfə ifaçı kimi başlamışdır. Bu yolda ilk addımlarını o, hələ Ağdam orta ixtisas musiqi məktəbinin tar sinfində oxuduğu illərdə atıb. Belə ki, tələbəlik illərində bu musiqi texnikumunun konsertlərində solo çıxışlar edib və öz texniki səviyyəsi ilə, musiqi duyumu, istedadı ilə həmişə fərqlənib, diqqət mərkəzində olubdur.

Bundan başqa texnikumda oxuduğu illərdə rayonun musiqi həyatında bir ifaçı kimi fəal iştirak edib. Ağdam rayon mədəniyyət evi nəzdindəki məşhur «Şur» xalq çalğı alətləri ansamblında tarzen kimi çalışıb. Ansambl ilə birlikdə respublikanın rayonlarında çoxsaylı konsertlərdə iştirak edib. Ansamblın tərkibində respublika müsabiqələrinin, Moskvada və başqa iri şəhərlərdə keçirilən çoxsaylı müsabiqələrin, festivalların, Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti günlərinin iştirakçısı olub. SSRİ səviyyəsində və respublika miqyasında təşkil olunan özəfəliyyət müsabiqələrində, xalq yaradıcılığı üzrə festivallarda uğurla çıxışlar edib. Bu iştirakının müqabilində çoxlu sayda müxtəlif fəxri fərmanlarla, medallarla, tərifnamələrlə təltif olunub.

Lakin Ağdam orta ixtisas musiqi məktəbində oxuduğu illərdə onun bir ifaçı kimi fəaliyyəti yalnız «Şur» ansamblı ilə bitməyib. Belə ki, V.Əbdülqasimov rayonun Dram teatrında bir tarzen kimi də fəaliyyət göstərərək, Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun», M.Maqomayevin «Şah İsmayıl» operalarının və başqa dram əsərlərinin tamaşalarında solist və müşayiətçi tarzen kimi iştirak edib. Belə bir fəaliyyət isə, onun ifaçılıq təcrübəsini artırmış və müşayiətçi tarzen kimi də formalaşmasına kömək etmişdi. Konservatoriyaya daxil olana qədər V.Əbdülqasimov peşəkar ifaçı üçün tələb olunan əsas şərtlərin bir çoxunu mənimsəmiş və peşəkar musiqiçilərdə gələcəyin görkəmli bir ifaçısı olacağı barədə qəti əminlik yaratmışdı.

Konservatoriyaya qəbul olundandan sonra

V.Əbdülqasimov tələbələr arasında da ifaçılıq istedadı və bacarığı ilə seçilmişdir. Bu illər ərzində Konservatoriyada keçirilən əksər konsertlərdə solo proqramlarla çıxış etmiş və yüksək ifaçılıq məharəti nümayiş etdirmişdir. Konservatoriyanın başqa müəssisələrdə və rayonlarda təşkil etdiyi tədbir və konsertlərdə də V.Əbdülqasimov istedadlı çıxışları ilə yadda qalırdı.

Böyük pedaqoq S.Rüstəmov V.Əbdülqasimovun həm ifaçılıq istedadını, həm də ixtisasına ciddi və məsuliyyətli münasibətini, ifaçılıqdakı üstün cəhətlərini nəzərə alaraq, onu özünün bədii rəhbəri və baş dirijoru olduğu peşəkar kollektivə – tanınmış və nüfuzlu xalq çalğı orkestrinə tarzen kimi işə dəvət edir. Hələ tələbə ikən belə bir nüfuzlu peşəkar kollektivdə işləmək, onun tərkibində çoxsaylı konsertlər vermək və burada səmaliq ifaçılıq təcrübəsi keçmək Konservatoriyanın tarixində hər tələbəyə nəşib olmamışdır. Üstəlik nəzərə alaq ki, V.Əbdülqasimova belə bir etimad Səid Rüstəmov kimi ustad, böyük sənətkar və pedaqoq, həmin orkestrin rəhbəri, Azərbaycanda «Tar məktəbi»nin – ilk dərslərin ilk müəllifi tərəfindən göstərilmişdir. Əlbəttə, belə bir böyük etimadı tələbəlik illərində V.Əbdülqasimov öz yüksək ifaçılıq istedadı ilə, peşəkar musiqiçi keyfiyyətləri ilə, ifaçılıq üçün tələb olunan əsas və yüksək tələblərə malik olması ilə qazanmışdı. Tam məsuliyyətlə bildirmək olar ki, Səid Rüstəmovun ixtisas məktəbini keçmək və belə böyük ustadından, sənətkardan dərslər almaq V.Əbdülqasimovun həyatının ən önəmli səhifəsi, ən vacib məzmunudur.

Vaqif müəllimin bir ifaçı kimi yüksək istedadla malik olması, ifaçılıq sahəsində mükəmməl məktəb keçməsi və öz ifaçılıq məharətini, təcrübəsini əsaslı şəkildə təkmilləşdirməsi sonrakı illərdə ona pedaqoji və elmi fəaliyyətində çox kömək etmişdir. Bu amil V.Əbdülqasimovun pedaqoq və tədqiqatçı kimi fəaliyyətində olduqca müsbət rol oynamış və onun pedaqoq kimi kamilləşməsinə, elmdə uğurlar qazanmasına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Bu isə əsassız deyildir. Musiqi təhsilində və musiqi pedaqogikasında tarix ərzində əldə edilmiş təcrübənin real nəticələri təsdiq edir ki, yaxşı ifaçı olmadan, yaxşı müəllim olmaq da mümkün deyil. Yüksək professional səviyyəli ifaçının yüksək səviyyəli musiqi müəllimi olmaq şansı və göstəriciləri daha böyük, daha üstündür. Ən azı ona görə ki, hər hansı aləti bir ixtisas müəllimi kimi tədris edən şəxs ilk əvvəl bu alətin texniki və bədii imkanlarına bir ifaçı kimi mütləq bələd olmalıdır. Vaqif müəllimdə isə

belə bir şans və göstəricilər var idi, həm də yüksək səviyyədə. Lakin V.Əbdülqasimovun pedaqoji və elmi sahələrdə uğurlarını yalnız onun yüksək ifaçılıq istedadı, məharəti və zəngin ifaçılıq təcrübəsi ilə əlqələndirmək doğru olmaz. Belə ki, ifaçılıq kimi bu sahələrin də hər biri yüksək bacarıq və istedad, böyük bilik, hazırlıq və məsuliyyət tələb edir. Ən başlıcası isə, Vaqif müəllimin ifaçılıq kimi pedaqoji və elmi sahələrdə qazandığı nailiyyətlər və nüfuz onda məhz bu keyfiyyətlərin də mövcudluğunu təsdiq edir.

Doğrudur, Vaqif müəllim ifaçılıq sahəsində fəaliyyətini sona qədər davam etdirmədi. Əgər etdirsəydi, şübhəsiz bu gün Azərbaycanın ən görkəmli sənətçisi, professional tar ifaçısı kimi tanına bilər və bu sahədə böyük şöhrət qazanardı. O isə, daha çox müəllimlik və elmi fəaliyyət yolunu tutdu və bu sahələrdə də özünü istedadlı, ciddi, nüfuz və hörmətli bir mütəxəssis kimi tanıtdı.

V.Əbdülqasimovun müəllimlik fəaliyyətindən söz açarkən, ilk əvvəl bir məsələni xüsusi vurğulamalıyıq. Tələbə olduğu illər illərdə ustadlarından aldığı dərşlər zamanı onların müəllimliyi də müşahidə etmiş və mənimsəmişdir. O, özünün pedaqoji fəaliyyətində S.Rüstəmov və S.Ələsgərov kimi böyük pedaqoqların müəllimlik prinsipləri ilə hərəkət etmiş, onların müəllimlik tərbiyəsinə işi və əməli ilə sədaqətli olmuş, müəllimliyin istər yüksək mənəvi, istərsə də yüksək təlim-tərbiyə prinsiplərinə layiq səviyyədə fəaliyyət göstərmişdir.

Ustadlarından gördüyü tərbiyəni o, öz tələbələrində də aşılayır. Tələbələrində sənətdə həm mənəvi, həm də professional meyarları eyni dərəcədə yüksək tutmağı öyrədir. Professional sənətin və peşəkarlıq yolunun vacib şərtlərini mənimsətdirir. Vaqif müəllim öz tələbələrini həm səviyyəli peşəkar ifaçı, həm ifaçılığın mənəvi prinsiplərinə əməl edən şəxsiyyət, həm də milli musiqimizin inkişafına sədaqətlə qulluq edən vətəndaş kimi tərbiyə edir.

V.Əbdülqasimovun ümumiyyətlə, 42 illik (!) müəllimlik stajı var. Pedaqoji fəaliyyətinin 31 ilini isə Konservatoriyada müəllimlik təşkil edir. Bu illər yalnız say çoxluğu ilə diqqəti cəlb etmir. Bu illərin arxasında ömrün mahiyyəti, zəhmətləri, mübarizələr, çətinliklər, həyəcanlar, nailiyyətlər, yetişdirilən kadrlar dayanırlar.

1971-ci ilin aprel ayında isə V.Əbdülqasimov müsabiqə yolu ilə Dövlət Konservatoriyasının xalq musiqisi kafedrasına işə götürülmüş və vaxtilə ona dərş deyən tanınmış pedaqoqlarla, sənət xadimləri ilə birlikdə çiyin-çiyinə çalışmışdır. Burada ilk vaxtlar tar

ixtisasından, xalq orkestri dirijorluğundan dərş vermişdir. Sonralar isə yalnız tar ixtisası müəllimi kimi fəaliyyət göstərmiş və bu sahədə böyük pedaqoji təcrübə qazanmışdır. Konservatoriyada işlədiyi 31 illik pedaqoji fəaliyyət, ünsiyyətdə olduğu təcrübəli müəllimlər ona pedaqoji işin bütün incəliklərində, bütün sahələrində zəngin təcrübə, zəngin bilik qazandırmışdır. Məlum həqiqətdir ki, illər insana yalnız əmək stajı yox, həm də təcrübə gətirir. Bu gün tam məsuliyyətlə və fəxarətlə demək olar ki, V.Əbdülqasimov respublikada tar ixtisasının təlim-tədrisi sahəsində ən təcrübəli və kamil, ən hörmətli və nüfuzlu, ən öndə gedən pedaqoqlardan biridir.

Professor V.Əbdülqasimov Konservatoriyada pedaqoji fəaliyyəti ərzində həm də tar ixtisasının təkmilləşdirilməsi və inkişafı, tədris repertuarının zənginləşməsi sahələrində çox əhəmiyyətli işlər görmüşdür. Onun pedaqoji metodika sahəsindəki işləri respublikanın hər yerində uşaq, orta ixtisas, ali musiqi məktəblərində tar ixtisası üzrə müəllimlərin tədris metodikası üzrə öz bilik və bacarıqlarını təkmilləşdirməsinə müsbət təsir göstərmişdir. Qeyd olunmalıdır ki, professor V.Əbdülqasimov 6 elmi-metodik broşürünün, xalq musiqisi və alətsünaslıq sahəsində dərş vəsaitlərinin müəllifidir. Onun zəngin təcrübə və biliyə malik müəllim kimi qiymətli metodik tövsiyələri, dərş vəsaitləri bu gün də öz əhəmiyyətini, aktuallığını saxlayaraq, müəllim və tələbələr tərəfindən istifadə olunur.

V.Əbdülqasimovun pedaqoji fəaliyyətində önəmli yerlərdən birini onun tədris repertuarı istiqamətindəki qiymətli işləri tutur. Belə ki, Azərbaycan, rus və Qərb bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda onlarla əsərlərini tar ilə fortepiano üçün işləyərək, uşaq, orta ixtisas və ali musiqi məktəblərində tar ixtisası üzrə tədris repertuarını zənginləşdirmişdir. Digər tərəfdən, bunu da mütləq nəzərə çatdırmalıyıq ki, Vaqif müəllim gərgin zəhmət sərf edərək, indiyə qədər təxminən 250 çap vərəqi həcmində partitura işləmişdir. O, müxtəlif ölkə və müxtəlif dövr bəstəkarlarının yüzlərlə əsərini xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmişdir. Partitura şəklində orkestrləşdirdiyi bu əsərlər həm orkestr repertuarının zənginləşməsinə səbəb olmuş, həm də indiyə qədər orkestrləşdirmədən vəsait kimi «xalq çalğı alətləri orkestri dirijorluğu» ixtisas fənnində istifadə olunur. Bu metodik işlər, bu tədris vasitələri bir daha təsdiq edir ki, Vaqif müəllim öz pedaqoji fəaliyyətini yalnız təcrübə üzərində deyil, eyni zamanda elmi əsaslarla, müasir tədris-təlimin

və pedaqogikanın tələbləri səviyyəsində qurmağı bacaran, daim özü üzərində işləyən, özünə böyük tələbkərliliklə yanaşan bir müəllimdir. Onun bu keyfiyyətləri gənc nəsil üçün olduqca dəyərli bir nümunədir. Nəhayət, pedaqoji nailiyyətləri haqqında bu faktları da nəzərə çatdıraraq ki, onun tərbiyə edib yetişdirdiyi yüzdən artıq kadr arasında hazırda ifaçılar, musiqişünaslar, dirijor və bəstəkar kimi uğurla fəaliyyət göstərənələr var. On iki tələbəsi müxtəlif səviyyəli ifaçılıq müsabiqələrində qələbə qazanaraq, diplomlara, fəxri adlara layiq görülmüşlər. Yetirmələrinin bəziləri hazırda Konservatoriyada onunla birlikdə müəllim, dosent, professor kimi çalışırlar.

Müəllim üçün isə ən böyük xoşbəxtlik və ömür qazancı yetişdirdiyi tələbələr və onların uğurlarıdır. Bu mənada Vaqif müəllim xoşbəxt insandır.

V.Əbdülqasimovun müəllimliklə yanaşı, elmi fəaliyyəti də təqdirəlayiq və uğurludur.

Professorun elmi işlər siyahısında 6 monoqrafiya (Azərbaycan, ingilis, türk, rus, fars dillərində), 100-ə qədər elmi məqaləsi vardır.

V.Əbdülqasimov Azərbaycan tar alətinin tədqiq olunması istiqamətində ilk ciddi elmi axtarışlar aparan və bu istiqamətdə elmə uğurlar gətirən ilk alimdir. O, 1990-cı ildə «Tarın Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rolu» mövzusunda namizədlik dissertasiyasını Daşkənddə, H.H.Niyazi adına incəsənət elmləri İnstitutunda müdafiə etmiş və sənətsünaslıq namizədi elmi dərəcəsini almışdır. Musiqi alətinin xalqın etnik dünyagörüşləri ilə, mədəniyyət tarixi ilə, xalqın məişət və adət-ənənələri ilə sıx əlaqəsini nəzərə alsaq, adətlərimizin və musiqimizin tacı olan tarın tədqiq edilməsinin elmi əhəmiyyəti və aktuallığı bir daha aydınlaşar. Alimin bu istiqamətdə sonrakı illərdə apardığı tədqiqatlar nəticəsində «Azərbaycan tarı» adlı monoqrafiyası işıq üzü görmüş və elm aləmində tanınmış musiqişünas-alimlər tərəfindən müsbət rəylərlə qarşılanmış, kamil tədqiqat əsəri kimi qəbul edilmişdir. Bu əsərində müəllif ilk dəfə olaraq tar alətinin yaranma tarixi, tar sözünün etimoloji mənəsi, alətin Şərq ölkələrində yayılması və istifadəsi, Azərbaycan tarının ifaçılıqda və tədrisdə tutduğu yer və rol, onun təkmilləşdirilməsi və müasir dövrdə istifadəsi, təbliği – bu kimi tarixi və nəzəri məsələlərə ilk dəfə olaraq elmi aydınlıq gətirmiş və maraqlı mülahizələrlə, tapıntılarla çıxış etmişdir. Bu əsər doğurduğu müsbət reaksiyaya görə və tələbata görə xarici dillərə də

tərcümə edilərək nəşr olunmuşdur. Demək olar ki, hazırda Azərbaycan tarını xarici ölkələrdə əcnəbi dillərdə layiqincə elmi şəkildə təbliğ edən ilk və yeganə monoqrafiya bu kitabdır.

Vaqif müəllim Azərbaycan musiqi elmində ilk dəfə olaraq temperasiya nəzəriyyəsi ilə də məşğul olan alimdir. Dahi Üzeyir Hacıbəyovdan sonra tar alətinin temperasiyası və Şərq musiqisinin, o cümlədən Azərbaycan musiqisinin temperasiya xüsusiyyətləri ilə bağlılığı problemi ilə elmi-tarixi və nəzəri şəkildə məşğul olan və Üzeyir bəyin bu istiqamətdə işlərini davam etdirən ilk mütəxəssis məhz V.Əbdülqasimov olmuşdur. Doğrudur, Azərbaycan tarının temperasiya məsələləri ilə dünya şöhrətli musiqişünas-alim V.Belyayev də məşğul olmuş və bu sahədə müəyyən kitablar yazmışdır. Lakin onun bu mövzuda yazdıqlarının əksəriyyəti əlyazma şəklində qaldığından, Azərbaycanda kifayət qədər yayılmamışdır. Vaqif müəllim bu istiqamətdəki araşdırmaları sayəsində Azərbaycan elmində bu boşluğu doldurmuş, tarın temperasiyasını ilk dəfə elmi müstəvidə öyrənmiş və Azərbaycan tarının temperasiya özəllikləri barədə beynəlxalq elmi ictimaiyyətə lazımi informasiya verərək, musiqi tariximiz və nəzəriyyəmiz üçün dəyərli nəticələrin əldə edilməsini təmin etmişdir. Doğrudur, onun elmi işlərinə «sən musiqişünaslıq yox, tar təhsili almısan» iddiası ilə əsassız olaraq maneçilik yaratmaq və süni sədlər qoymaq istəyənlər də olubdur. Lakin, bu kimi stereotip təzahürlərə, əsassız iddialara Vaqif müəllim öz istedad və biliyi ilə, öz zəhməti və uğurlu nəticələri ilə daim qalib gəlmişdir.

Vaqif müəllim 60 illik həyatını dəyərli, xalqımız üçün böyük və lazımlı işlərə sərf edərək, öz fəaliyyəti ərzində musiqi mədəniyyətinin inkişafında lazımi, əhəmiyyətli, böyük xidmətlər göstərmişdir. Bir sözlə, ömrünü ləyaqətlə, şərəflə yaşamışdır, gənc nəsillərə nümunə olan bir həyat sürmüşdür.

Yubilyara olan təbriklərə biz də qoşulur, Vaqif müəllimə bundan sonra da öz dəyərli, gərəklili, qiymətli fəaliyyətində yeni-yeni uğurlar arzulayır, ona şəxsi həyatda xoşbəxtlik, ailə sevincləri, möhkəm cansağlığı diləyirik. Vaqif müəllimi yüz yaşasın! Bir də... o gün edilsin ki, Qarabağımız erməni işğalçılarından azad olsun və Vaqif müəllim ürəyində gəzdirdiyi o ağır kədərdən, o ağır faciədən birdəfəlik qurtulsun, üzü həmişə gülsün. Amin!

Ariz ABDULƏLİYEV

ÖMRÜN SƏHİFƏLƏRİ

Xalqımız arasında müəllim həmişə müqəddəs peşə hesab olunub. Xüsusilə musiqi müəllimi sənətin sirlərini açan, onun nəsil-dən-nəslə ötürülməsinə yardımçı olan istedadlı şəxslər kimi qiymətləndirilib.

Yusif müəllim də bu adı şərəflə daşıyan insanlardır. 50 illik ömrünün 30 ilini müəllimliyə həsr edən Yusif Vəliyev hal-hazırda Bakıdakı G.G.Şaroyev adına 35 sayılı onbirillik musiqi məktəbinin müdürüdür.

Musiqi məktəbi Y.Vəliyevin həyatıdır – desək, səhv etmərik. Ona görə ki, o, bir neçə musiqi məktəbində müəllim və müdir vəzifəsində çalışıb, indi də bu vəzifədədir. Əlbəttə ki, bu, onun tərcümeyi-halının, əmək yolunun səhifələridir. Lakin buna onun işi, fəaliyyəti kimi baxmaq çox az olar. Çünki bu, həqiqətən də Yusif müəllimin həyatıdır. O, bütün biliyini, bacarığını qüvvəsini, vaxtını, diqqətini məktəbə, onun problemlərinin həllinə yönəldir. Və harda olursa-olsun, özünü bu qayğılardan kənarda təsəvvür etmir, daim bu fikirlə yaşayır.

Yusif Vəliyevin sənətə gəlişi təsadüfi olmayıb. O, Qarabağ torpağında, Ağdamda doğulub boya-başa çatmışdır. Qarabağlıların musiqiyə meyli isə həmişə məlumdur. Yusifin atası musiqiçi olmasa da böyük muğam həvəskarı idi. Onların evində həmişə rayonun məşhur musiqiciləri toplaşardı. Çox zaman da sənətkarların adı söhbətləri əsil musiqi məclisinə çevrilirdi. Bu da, sözsüz ki, kiçik yaşlarından Yusifin yaddaşına həkk olunmuş, onun musiqiçi olmaq həvəsini qüvvətləndirmişdir. Onun bu həvəsini isə ilk görüb qiymətləndirən dayısı Mustafa İsmayılov olub. Uzun müddət S.Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestrində çalışan tarzən M.İsmayılov həm də böyük təcrübəyə malik pedaqoqdur. Elə kiçik Yusifin ilk musiqi müəllimi də dayısı olub.

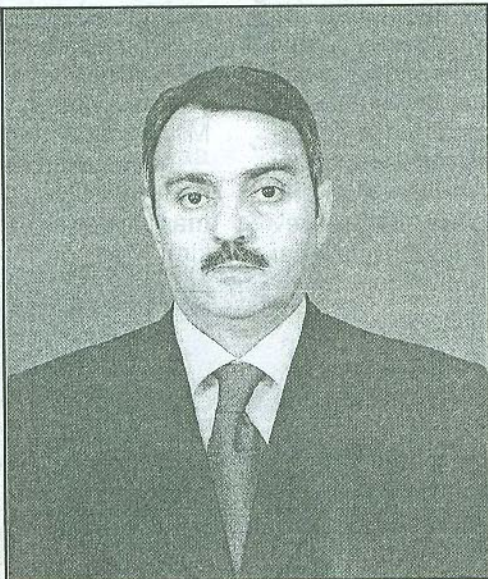
Sonradan Ağdam musiqi məktəbində tar ixtisası üzrə təhsil almağa başlayan Yusif respublikada tanınmış pedaqoq Lentrüş Orucovun sinfinə təyin olunur. Artıq həmin vaxtlardan o, musiqiçi – tarzən olacağına qərarlaşdırır. Elə musiqi məktəbində oxuyarkən də ilk ciddi sınaqdan keçir. 14 yaşında, 1966-cı ildə keçirilən gənc musiqi ifaçılarının respublika müsabiqəsinin laureatı olur.

Sonralar musiqi təhsilini davam etdirmək məqsədilə o, Ağdam musiqi texnikumuna qəbul olunur. Burada da o, təcrübəli müəllimlərdən dərslər alır. Muğamı o, gözəl muğam bilicisi, məşhur tarzən Məşədi Nəriman Mehəliyevdən öyrənir. Tar ixtisası üzrə not məşğələlərini isə Aydın Mehə-

liyevin sinfində keçir. Texnikumda oxuyarkən o, konsertlərdə, Ağdam musiqi texnikumunun «Şur» ansamblının tərkibində rayonlarda keçirilən tədbirlərdə iştirak edir, həmçinin, bu ansamblın Bakıda Dövlət Filarmoniyasında çıxışları olur.

1970-ci ildə Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) qəbul olunan Y.Vəliyev artıq professionallığa aparan yolun başlanğıcına qədəm qoyur. Burada o, tar ixtisası üzrə tanınmış tarzən-pedaqoq, professor Oqtay Quliyevin, orkestr dirijoruğu üzrə isə görkəmli bəstəkarımız, xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərovun sinfində təhsil alır.

Konservatoriyada təhsil illəri də Yusifün yadda qalan olub. Televiziya tələbələrini konsertlərində çıxışları, konservatoriyanın tələbə xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» uvertürasına dirijorluq etməsi, tələbə konsert briqadasının tərkibində rayonlara qastrol səfərləri, musiqi folkloru ekspedisiyasında iştirakı – bütün bunlar tələbəlik illərinin əla-mətdar hadisələri, həm də onun



üçün, bir növ, sənət təcrübəsi idi.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra isə Yusif ifacılığı deyil, məhz müəllimliyi seçdi.

1976-cı ildə o, Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən yeni yaradılmış Lerik uşaq musiqi məktəbinin müdiri vəzifəsinə təyin olundu. Beləliklə, Y.Vəliyev artıq müstəqil fəaliyyət yoluna qədəm qoydu və bu yol onun üçün uğurla başladı.

Lerik musiqi məktəbində işlədiyi bir il müddətində Yusif müəllimin təşkilatçılıq qabiliyyəti özünü büruzə verdi. Demək olar ki, bu məktəbin özülünü qoyan Y.Vəliyev bura ixtisaslı müəllim kadrları cəlb etdi. Məhz onun zəhməti sayəsində formalaşan məktəb bu gün Lerikdə artıq incəsənət məktəbi kimi fəaliyyətini davam etdirir.

1977-ci ildən Y.Vəliyevin həyatının yeni mərhələsi başladı. Həmin ildən, düz 17 il müddətinə o, Bərdə uşaq musiqi məktəbinin müdiri vəzifəsində çalışıb.

O vaxt Bərdə musiqi məktəbində 300-ə yaxın şagird təhsil alırdı. Lakin müəllim az idi. Xüsusilə ixtisaslı kadrlara böyük ehtiyac duyulurdu. Y.Vəliyev, ilk növbədə, bu məktəbə Bakıdan, Sumqayıtdan müəllim kadrları dəvət etdi və bu, gənc kadrların səviyyəsinin yüksəlməsinə səbəb oldu.

Yusif müəllim yerli kadrların yetişdirilməsi məsələsini birinci dərəcəli vəzifə hesab edirdi. Buna görə də məktəbin istedadlı şagirdlərini həvəsləndirərək, onların təhsilini davam etdirməsinə şərait yaradırdı. Heç də təsadüfi deyil ki, məktəbin 12 nəfər məzunu

Ali musiqi təhsili alıb müəllim kimi məktəbə döndülər.

Y. Vəliyevin Bərdəyə gəldiyi vaxt burada bir musiqi məktəbi vardı. O, rayon camaatının musiqiyə olan həvəsini görüb, musiqi təhsilini genişləndirmək məsələsini irəli sürdü. Onun təşəbbüsü sayəsində Bərdədə əlavə olaraq, üç şəhər və üç kənd uşaq musiqi məktəbi fəaliyyət göstərməyə başladı.

Məktəbin həyatındakı daha bir diqqətləyiq cəhət şagirdlərin müsabiqə və festivallarda iştirak etməsi, laureat və diplomant adını qazanması idi. Bütün bu nailiyyətlər yenə də Y. Vəliyevin səyi nəticəsində, eyni zamanda, müəllimlərin yüksək peşəkarlığı və zəhməti sayəsində əldə olunmuşdu.

Y. Vəliyevin əməyi, işinə can yandırması, kollektivin mənafeyini və müəllim adını yüksək tutması Mədəniyyət Nazirliyinin diqqətini cəlb etmiş və ona daha artıq məsuliyyət tələb edən bir iş – G. Şaroyev adına onbirillik musiqi məktəbinin müdiri vəzifəsi həvalə olunmuşdur. Bu da Yusif müəllimin həyatında yeni bir mərhələ oldu.

Bu məktəb haqqında ayrıca danışmaq istərdim. Qeyd etmək lazımdır ki, G. Şaroyev adına 35 saylı onbirillik musiqi məktəbi 65 ildən artıqdır ki, fəaliyyət göstərir.

Tədris prosesinin və müəllimlərinin yüksək professional səviyyəsi ilə seçilən bu məktəbin özünəməxsus ənənələri var. Bu da təsadüfi deyil. Çünki məktəbin bünövrəsi Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin beşiyi başında duran şəxslərdən biri olmuş tanınmış pianoçu və pedaqoq, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi, professor Georgi Georgiyeviç Şaroyev tərəfindən qoyulmuşdu. Burada həmişə adlı-sanlı musiqiçilər, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professor və müəllimləri çalışıblar.

Təqdirəlayiqdir ki, Y. Vəliyev bura müdir təyin olunanda məktəbin illərdən bəri kök salmış ənənələrini, buradakı tədris prosesinin xüsusiyyətlərini çox gözəl duymuş və öz işini də bu ruhda qurmağa nail olmuşdur. Belə ki, o, məktəbin klassik musiqi üzrə köklənmiş ab-havasını saxlayaraq, xalq musiqisinin də tədrisini təkmilləşdirməyə çalışır və yüksək nailiyyətlər əldə edir.

Y. Vəliyevin təşəbbüsü ilə məktəbdə xalq çalğı alətləri şöbəsi genişləndirilmiş, tar, kamança ixtisasları ilə yanaşı, saz, kanon, balaban, nağara,

xanəndəlik-muğam sinifləri fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Şagirdlərdən ibarət xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılmasını da onun xidməti, hesab etmək olar.

Məktəbin hər il keçirilən hesabat konsertlərində şagirdlərin həm solo, həm ansamblda, həm də simfonik orkestrlə çıxışları diqqətləyiqdir.

Y. Vəliyevin gözəl təşkilatçılığı və rəhbərliyi sayəsində ildən-ilə professional səviyyəsini artıran 35 saylı musiqi məktəbi bu gün respublikanın ən güclü musiqi təhsili ocaqlarından biri kimi tanınır.

Onu da qeyd edək ki, hər il 35 saylı musiqi məktəbinin bir necə məzunu Bakı Musiqi Akademiyasına, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinə, Milli Konservatoriyaya daxil olur.

Y. Vəliyevin məktəb müdiri kimi işində əldə etdiyi nailiyyətlər çoxdur. O, bu işin bütün ağırlığını, bütün məsuliyyətini dərk edərək, özü də həm müəllim kimi, həm də ifaçı kimi rəhbərlik etdiyi kollektivə nümunə olur, konsertlərdə vaxtaşırı çıxış edir, yeniyeni əsərləri öz repertuarına salır.

Yusif müəllim geniş dünyagörüşlü, vətənpərvər bir insandır. O, uzun illərdir ki, boya-başa çatdığı Qarabağ torpağının xalq musiqiçiləri haqqında materiallar toplayır, bu mözuda konfrans və yığıncaqlarda çıxışlar edir. Güman edirəm ki, yaxın gələcəkdə onun planlarının kitab və ya dissertasiya işi səviyyəsində reallaşacağına şahidi olacağıq.

Adətən yubiley tarixlərində həyat səhifələri vərəqlənir, insanın gördüyü işlər saf-çürük edilir, əldə etdiyi nailiyyətlər bir daha sadalanır. Əgər insanın fəxr etməli işləri varsa və o öz əməllərlə xalqına xeyir verirsə, övladlarımızın maariflənməsi, mədəniyyətimizin gələcəyi uğrunda əlindən gələni əsirgəmirsə, deməli, insan öz ömrünü hədəfə qoymayıb.

Bu gün 50 yaşını qeyd edən Yusif müəllim də belə insanlardandır. Müstəqil respublikamızın musiqi mədəniyyətinin yüksəldilməsi naminə əməyini əsirgəməyən, Azərbaycan incəsənətini irəli apara biləcək professional musiqiçi kadrların hazırlanmasını özünün vətəndaşlıq borcu hesab edən Yusif Vəliyevə bundan sonrakı pedaqoji, təşkilati, ictimai və ifaçılıq işlərində müvəffəqiyyətlər arzulayırıq.

Cəmilə HƏSƏNOVA-İSMAYİLOVA

* * *

UŞAQLARIN MUĞAM DÜNYASI

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi milli dəyərimizin qorunub saxlanılmasına, nadir sənət nümunələrinin gələcək nəsllə çatdırılmasına və yeni gənc istedadların aşkar olunmasına xüsusi diqqət göstərir.

Son vaxtlar Azərbaycan musiqi xəzinəsinin nadir inciləri-muğamların dərinədən öyrənilməsi, geniş təbliği sahəsində məqsədyönlü və səmərəli iş aparılır.

Mədəniyyət Nazirliyinin bu ilin sentyabr ayında Astara rayonunda keçirdiyi uşaq muğam ifaçılarının Respublika müsabiqəsi göstərdi ki, xalqın əsrlər boyu

yaratdığı sənət nümunələrinə-xalq mahnılarına, muğamlara maraq bu gün də sonsuzdur. Bu əvəzsiz sənət incilərinin müsabiqədə uşaqların ifasında bütün gözəlliyi və incəliyi ilə səslənməsi buna bir daha sübutdur. Yaşları, boyları ilə bir-birindən fərqlənən ifaçılar oxuduqları xalq mahnılar və muğamlarla hətta tanınmış sənətçiləri belə heyretə gətirirdi. Oxuduqları muğamlarda onların qəzəl seçimi də uşaqların yaşlarına uyuşmayan böyük məharət və bacarığından xəbər verirdi.

Müsabiqənin Astara rayonunda keçirilməsi də təsadüfi deyildi. Respublikamızın bu ucqar rayonunda onlarla istedadlı və bacarıqlı gənclər vardır. Onların çoxu rayonun mədəniyyət ocaqlarında fəaliyyət göstərən bədii öz-fəaliyyət kollektivlərinin üzvüdür. Burada həm də xalq mahnılarına, muğam



Müsabiqənin qalibi - Niyaməddin Babayev.

sənətinə sonsuz maraq özünü göstərir. Müsabiqə sentyabrın 20-də başlandı. Qeyd etmək lazımdır ki, Astara Rayon İcra Hakimiyyətinin diqqət və qayğısı sayəsində müsabiqəyə əvvəlcədən yüksək səviyyədə hazırlıq işi görülmüşdü. İştirakçıların qəbulu, onların yerləşdirilməsi heç bir çətinliklə üzləşmirdi. Rayon mərkəzində lazımı tərtibat işləri aparılmış, müsabiqənin keçirildiyi yer-rayon mədəniyyət evi bayramsayağı bəzədilmişdi. Rayon mədəniyyət şöbəsi və rayon mədəniyyət evi burada ifaçıların öz istedadlarını nümayiş etdirmələri üçün hər cür şərait yaratmışdılar.

Müsabiqə respublikanın 48 şəhər və rayonundan 130-a yaxın uşaq muğam ifaçısı iştirak edirdi. Onlar şəhər və rayonlarda keçirilmiş uşaq muğam ifaçılarının Respublika müsabiqəsinin I turunun qalibləri idi.

Müsabiqənin II turunda yaxşıların yaxşısını-qalibləri seçmək üçün münisflər heyəti gərgin və

səmərəli işləyirdi. Münisflər heyətinin tərkibinə tanınmış sənətçilərdən xalq artistləri Ağaxan Abdullayev (sədr), Səkinə İsmaylova, Cənəli Əkbərov, əməkdar artist Mənsüm İbrahimov daxil edilmişdi.

Münisflər heyəti hər ifaçını diqqətlə dinləyir, onlara qayğı ilə yanaşırdılar. Muğamların, xalq mahnılarının düzgün, səlis ifasına xüsusi fikir verirdilər. İfaçıların qiymətləndirilməsində münisflər heyətinin sədri və üzvləri yekdil rəyə gəlirdilər.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, müsabiqənin qalibləri üçün aşağıdakı mükafatlar təsis olunmuşdu:

I mükafat – bir milyon manat, I dərəcəli diplom və laureat adı.

II mükafat – yeddi yüz əlli min manat, II dərəcəli diplom və laureat adı.

III mükafat – beş yüz min manat, III dərəcəli diplom və laureat adı.

IV mükafat – üç yüz min manat, IV dərəcəli diplom və laureat adı.

2 həvəsləndirici mükafat – hər biri iki yüz əlli min manat və diplom.

Müsabiqədə uşaq muğam ifaçılarından Niyaməddin Babayevin oxuduğu «Şahnaz» muğamı, Elsevər Muradovun «Qatar» muğamı, Səfa Məmmədovun «Simayi Şəms»i, Arzuman Abdullayevin ifasında «Şahnaz» muğamı, Nərqiz Fərziyevanın oxuduğu «Uca dağlar» xalq mahnısı, Emin Muradovun ifa etdiyi «Bayatı Kürd» təsnifi Münisflər heyətinin rəyi ilə yüksək qiymətləndirildi. Məhz onların ümumi fikrinə, yekdil qərarına əsasən müsabiqənin qalibi əə yerlər aşağıdakı kimi müəyyən edildi:

1. Babayev Niyaməddin (Bakı şəhəri) müsabiqənin qalibi, I dərəcəli diplom və laureat adı.

2. Muradov Elsevər (Astara rayonu) 2-ci mükafat, II dərəcəli diplom və laureat adı.

3. Məmmədov Səfa (Bakı şəhəri) 3-cü mükafat, III dərəcəli diplom və laureat adı.

4. Abdullayev Arzuman (Laçın rayonu) 4-cü mükafat, IV dərəcəli diplom və laureat adı.

5. Fərziyeva Nərqiz (Astara rayonu) həvəsləndirici mükafat və diplom.

6. Muradov Emin (Bərdə rayonu) həvəsləndirici mükafat və diplom.

Uşaq muğam ifaçıları arasında Hüseynov Mehman (Hacıqabul rayonu), Əkbərov Orxan (Yevlax), Ağasızadə Ağamayıl (Dəvəçi), Məmmədov İlkin (Gəncə), Bəndəliyev Yavər (Ağcabədi), Məmmədov Turan (Şuşa) diplomant adına layiq görüldü.

Mükafatların təqdim olunma mərasimində tanınmış sənətçilər, muğamlarımızın mahir ifaçıları

respublikanın xalq artistləri Cənəli Əkbərov və Səkinə İsmayılova öz ürək sözlərini belə ifadə etdilər.

C.Əkbərov: «Mən sənətə qədəm qoyan gündən böyük konsert salonlarında istəklili tamaşaçılar qarşısında dəfələrlə çıxış etmişəm. Lakin bu müsabiqə zamanı keçirdiyim sevinc və həyəcan hissini heç vaxt keçirməmişəm. Bu uşaqların istedadı, muğamlarımızı məhz özlərinə xas ustalıqla ifa etmələri məni heyretə gətirdi. Bir daha şahidi olduq ki, xalqın sevvə-sevvə, ürəklə yaratdığı bu nadir sənət incilərinə sonsuz maraq və həvəs vardır. Aydın görünür ki, muğam sənətinin gələcək mahir ifaçıları yetişməkdədir. Respublika Mədəniyyət Nazirliyinin milli dəyərlərimizə, gənc istedadlara göstərdiyi bu qayğı həqiqətən alqışa layiqdir.»

S.İsmayılova: «Mədəniyyət Nazirliyinin keçirdiyi bu möhtəşəm tədbir, inanıram ki, respublikamızda böyük əks-səda doğuracaqdır. Doğrudur, bu müsabiqədə qızlar az iştirak edirdi. Lakin iştirakçı qızlar arasında necə gözəl səsli ifaçılar aşkar olundu. Məndə belə inam var ki, gələcək müsabiqələrdə gözəl səsli ifaçı qızları da belə gözəl sənədə dinləyə biləcəyik. Kim bilir, bu gün Astara rayon mədəniyyət evinin səhnəsində gözəl səsi, şaqraq zəngülələri ilə



Qaliblər mükafatlandırılır.

bizləri heyran edən bu uşaqlardan bəziləri respublikanın tanınan ən gözəl sənətçiləri olacaq, onların səsi böyük konsert salonlarından eşidiləcək.

Belə bir tədbirin keçirilməsini şəxsən mən Mədəniyyət Nazirliyinin sənətə, istedadlara diqqət və qayğısı kimi qiymətləndirirəm.»

Uşaq muğam ifaçılarının Respublika müsabiqəsi 22 sentyabr 2002-ci ildə başa çatdı. Həmin gün axşam Astara rayon mədəniyyət evində tamaşaçıların alqışları altında qaliblərə təntənəli surətdə mükafatlar təqdim olundu. Sonla onların iştirakı ilə müsabiqənin yekun konserti keçirildi.

Məmməd MƏMMƏDOV

RİFAT KOMAÇKOV

R.Komaçkov – Dövlət Akademik simfonik orkestrinin solisti, Rusiyanın əməkdar artisti, Azərbaycan kontrabas məktəbinin parlaq nümayəndəsidir. Fitri istedadla malik bu musiqiçi Şostakoviçin violonçel konserti, Sen Sansın, Dvorjakin, Rubinin Konsertləri kimi bir neçə ən yüksək virtuosluq tələb edən mürəkkəb əsərləri ifa etmişdir.

Bu istedadlı musiqiçi çaldığı aləmə dərin məhəbbət və sədaqətlə yanaşırdı. Məharəti və solo fəaliyyətində nümayiş etdirdiyi istedad Komaçkovu müasir ifaçılıq sənətinin zirvəsinə yüksəltmişdi.

Konservatorianın ən parlaq məzunlarından olan Komaçkov öz yaradıcılıq fəaliyyətinə Bakı Filarmoniyasının Dövlət simfonik orkestrində başlayır. Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestri təşkil olunarkən, ona orkestrin solisti vəzifəsi təklif edilir. Orkestrdə işləyən zaman Komaçkov müxtəlif

ansamblarda iştirak edərək solo fəaliyyətini davam etdirir və bir neçə fond yazısı edir.

Komaçkovun fəaliyyətinin «Bakı dövrü»nün mühüm hadisələrindən biri onun Bottezinin ən mürəkkəb əsərlərindən biri olan «Kontrabas və skripka ilə orkestr üçün böyük konsert dueti»ni ifa etməsi oldu. Skripka partiyasını o zaman Moskva konservatoriyasının aspirantı olan, hazırda respublikanın xalq artisti Sərvər Qəniyev ifa etmişdi. Bu ifanın lent yazısı indi də hər iki solistin virtuosluğu və səslənmə gözəlliyi ilə heyran edir.

Moskvaya köçdükdən sonra Komaçkov müsabiqədən keçərək, Nemiroviç-Dançenko adına teatrda işə başlayır, iki ildən sonra isə müsabiqə mərhələlərindən keçərək, Y.Svetlanovun rəhbərlik etdiyi Dövlət Akademik simfonik orkestrində çalışmağa başlayır və artıq otuz ildən çoxdur ki, kontrabaslar qrupunun əvəzedilməz konsertmeysteri kimi fəaliyyət göstərir.

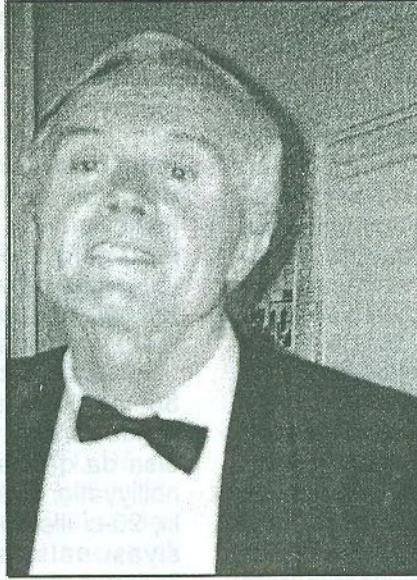
Orkestrdə işləyərkən Komaçkov təkcə Mosk-

vada və bütün Rusiyada deyil, xaricdə də solo çıxışlarını davam etdirir.

Öz ifası ilə Komaçkov solist-virtuoz kimi tez bir zamanda ən görkəmli kontrabasçılar və Moskvanın musiqi ictimaiyyətinin rəğbətini qazanır. On ən mürəkkəb ştrixlərin öhdəsindən məharətlə gəlməsi, sol əlinin parlaq texnikası, ideal intonasiyası və xüsusən qüdrətli, güclü kontrabas səsi sayəsində ən istedadlı ifaçı şöhrətini qazanır.

Komaçkovun əsas «silahı» - səsdır. Onun A.Eşpayın yubiley konsertində Çaykovski adına Moskva konservatoriyasının Böyük zalında Dövlət Akademik Orkestri ilə çıxışı buna parlaq sübutdur. Konsertin birinci hissəsində A.Eşpayın «Orkestr üçün konsert»ində kontrabasin çox mürəkkəb solosu, ikinci hissəsində isə Eşpayın S.Kuşevitskiyə həsr etdiyi Kontrabas ilə orkestr üçün konserti ifa edilmişdir. Bu konsert Komaçkovun yaradıcılıq fəaliyyətində xüsusi yer tutur.

Müəllifin fikrinə görə, bu konsert insan səsinə yaxın olan bir alətdə səslənməli idi. Müəllif Komaçkova üstünlük verir. O, uzun müddət axtardığı canlı insan səsinə məhz Komaçkovun ifasında tapmış oldu.



İfaçı ilə müəllifin uzun sürən birgə işi nəticəsində yaranan bu konsert məhdud, «kasıb» kontrabas repertuarında çoxdan gözələnən bir əsər olur.

Konsertin əvvəlində səslənən kadensiya çox mürəkkəb olub, ifaçıdan sağ əlin böyük məharətini, səs qüvvəsi və bədii ifadəlilik tələb edir. Komaçkov müəllif qayəsini çox səmimi və inandırıcı şəkildə, dərin həssaslıq və gözəl səsle açıb göstərə bildi.

Komaçkovun kamanı tutma üsulu qəbul olunmuş adi üsuldən bir qədər fərqlidir. O, kamanı «almansayağı» sistemdəki kimi (alçaq dəstəklə) tutur. Kamanı tutmağın köhnə klassik sisteminin qeyri-mükəmməlliyi, bu üsulun müasir

səsçixarma tələblərinə uyğun gəlməməsi onu kamanı tutma sistemini yenidən nəzərdən keçirib dəyişdirməyə məcbur etmişdir.

Əgər köhnə məktəb sol əlin şəhadət barmağının kamanın böyründə yerləşməsinə tələb edirsə, Komaçkov bu barmağına iki barmağı ilə təzyiqi gücləndirmiş olur ki, bu da ona səsə daha yaxşı nəzarət etməyə və bunu idarə etməyə imkan yaradır.

Rafael HACIYEV

MÜSAHİBƏLƏR...

MƏDƏNİYYƏTİMİZİN UĞURLARI DA VAR, PROBLEMLƏRİ DƏ

Mədəniyyətin idarə olunması özünməxsus qanun və amillərlə şərtlənir. Bu baxımdan Bakı şəhər İcra Hakimiyyətinin Mədəniyyət İdarəsinin rəisi, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Həsənağa Qurbanov ilə apardığımız müsahibə, hesab edirik ki, mədəniyyət mütəxəssislərinin maraqlarına cavab verir.

Qısa tanışlıq: Həsənağa Qurbanov peşəkar musiqiçidir, konservatoriyanı bitirib. Dövlət Musiqili Komediya Teatrında dirijor işləyib. Sonra əmək fəaliyyətini Naxçıvan musiqi texnikumunda davam etdirib, direktor vəzifəsini daşıyıb. Burada ifaçılıq-konsert fəaliyyəti ilə məşğul olub. Hal-hazırda nüfuzlu peşəkar kollektivin – «Dan ulduzu» instrumental ansamblının bədii rəhbəridir. Eyni zamanda bir ildir ki, Bakı şəhər Mədəniyyət İdarəsinin rəisi işləyir. Söhbət əsnasında bu da məlum oldu ki, geniş ictimaiyyət ilə birlikdə «Dan ulduzu»nun 35 illik yubileyini qeyd etməyə hazırlaşır.

- Həsənağa müəllim, Azərbaycan xalqı dövlət müstəqilliyinin 11-ci ildönümünü qeyd etdi. Bu illər ərzində siyasi, iqtisadi, sosial sahələrdə xalqımız tarixi nailiyyətlər əldə edib. Mümkünsə, mədəniyyət sahəsində əldə olunan nailiyyətlər və qarşıda duran vəzifələr barədə jurnalımızın oxucularına ətraflı məlumat verərdiniz.

- Xronologiya ilə dönək 1991-ci ilə. Tarixi bir hadisə nəticəsində SSRİ dağılır və Azərbaycan ikiknci dəfə öz müstəqilliyini bərpa edir. Təəsüflə qeyd etmək lazımdır ki, müstəqilliyimizin ilk illərində Azərbaycan mədəniyyətinin, musiqisinin demək olar ki, bütün infrastrukturu getdikcə dağılmaq üzrə idi. Mən özüm uzun illər Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya teatrında dirijor işləyən musiqiçi kimi bu prosesləri yaşamışam. Ümumiyyətlə, o dövrdə Azərbaycan mədəniyyətinə, onun strukturlarına və bu sahədə çalışan hər hansı bir mədəniyyət və incəsənət xadiminə ölkənin 5,10, 20-ci sırasında dayanan insanlar kimi baxırdılar. Ümumiyyətlə, mədəniyyət işçiləri siyasətdən uzaq dayanan insanlardır. Amma bir Azərbaycan

vətəndaşı kimi qeyd etməliyəm ki, 60-cı illərdən başlayaraq insanları birlik, bərabərlik, rifah dolu günlərdə yaşatmaq qüdrətinə malik bir şəxsiyyət cənab prezident Heydər Əliyev 1993-cü ildə hakimiyyətə yenidən qayıdandan sonra Azərbaycan mədəniyyətinin, incəsənətinin dünyada təbliğ və təsdiq olunmasında misilsiz xidmətlər göstərmişdir. Bildiyimiz kimi, Sovetlər dövründə xor kapellası, Dövlət simfonik orkestrimiz dağılmaq təhlükəsi qarşısında qalmışdı. Bununla yanaşı milli opera və balet teatrında, xoreoqrafiya sənəti və Dövlət rəqs ansamblının fəaliyyətində də gerilik hiss olunurdu. Hələ dünya dövlətlərində ikinci elə bir prezident yoxdur ki, incəsənətə bu qədər diqqət yetirsin. Onun fərman və sərəncamlarının nəticəsi olaraq indi simfonik orkestr, xor kapellası, Dövlət Akademik opera və balet teatrı yenidən qapılarını tamaşaçıların üzünə açdı. Ümumiyyətlə, bu işlər mədəniyyət idarəsinin şəbəkəsindən kənarda olsa da, bütünlükdə Azərbaycan mədəniyyətinin əldə etdiyi nailiyyətlərdir.

- *Yeri gəlmişkən cənab Heydər Əliyevi Azərbaycan mədəniyyətinin «ən yaxşı dostu» adlandırırlar. Sizin buna münasibətiniz.*

- Bu barədə cənab prezidentin sözlərini sitat gətirmək istərdim: «Azərbaycan xalqı zəngin bir mədəniyyətə malikdir. Hər bir Azərbaycan vətəndaşı xalqının mədəniyyəti ilə iftixar etməlidir. Mən öz xalqımın mədəniyyətindən qürur hissi duyuram.» Hələ Sovetlər vaxtında Azərbaycan ədiblərinin, yazıçıların yubileylərinin Moskvada

keçirilməsində, yazılı abidəmiz olan Kitabı-Dədə Qorqudun 1300 illik yubileyinin təşkil olunmasında, eləcə də bir neçə gün bundan əvvəl H.Cavidin ev muzeyinin açılmasında cənab prezident böyük işlər görmüşdür. Mən hələ korifeylərimizə verilən fəxri təqaüdləri demirəm. Əslində bu sənətkarlarımız üçün bir stimuldur. Çünki onlar inanırlar ki, korifeylərimizə verilən qiymətə onlar da nə vaxtsa layiq görülməklər.

- *Həsənağa müəllim, indi də mümkünse musiqi məktəbləri, onların texniki bazası və tələbə qəbulunun vəziyyəti barədə məlumat verərdiniz?*

- Bakı şəhər mədəniyyət idarəsi şəbəkəsində 38 musiqi məktəbi var. Bu gün uşaq musiqi məktəblərində təlim və tədris təvazökarlıqdan uzaq olsa da qənaətbəxşdir, ancaq bundan da böyük nailiyyətlər əldə edə bilərik. Çox sevindirici haldır ki, 90-cı illərdən sonra musiqi kadrlarının emiqrasiyası nəticəsində boş qalan yerləri indi milli kadrlarımız tuturlar. Qəbul məsələsinə gəldikdə isə uşaq musiqi məktəblərinə qəbul digər illərlə müqayisədə fərqli keçmişdir. 2002-ci ildə Bakı musiqi məktəblərinə ümumi hesabla 2395 nəfər şagird qəbul olunmuşdur. Bu il qəbul avqustun 29-30-a qədər aparılmış və təhsil müddəti ərzində məktəbdən yayınma hallarının qarşısını almaq üçün bəzi ölçülər götürülmüşdür.

- *Bu yaxınlarda Bakı şəhəri üzrə musiqi məktəbləri müəllimlərinin ümumşəhər toplantısı keçirilib. Toplantının keçirilməsində əsas məqsəd nədir və bunun musiqi tərbiyəsində nə kimi əhəmiyyəti ola bilər?*

- Ümumiyyətlə, bu toplantı yalnız müəllimlərə aid deyildi. Belə bir toplantı ilk dəfə Niyazinin təşəbbüsü ilə 1957-ci ildə keçirilmişdir. Uzun illərdən sonra belə qərara gəldik ki, Bakı şəhər mədəniyyət idarəsinin şəbəkəsində çalışan müəllimlərin, mədəni maarif işçilərinin ümumşəhər toplantısını keçirək. Bakı şəhəri mədəniyyət idarəsinin ətraf 11 rayonunda heç bir şöbəsi yoxdur. Bu isə müəyyən mənada Bakı şəhərində idarəçilik işlərində müəyyən çətinliklər yaradır. Biz ictimai əsaslarla da olsa, düşündük ki, hər 11 rayonda idarənin əlaqələndirici bölmələrini yaradaq və buna nail olduq. Eyni zamanda ilk dəfə Bakı şəhər mədəniyyət idarəsi nəzdində müəllimlərin şurasını yaratdıq. Bura, yanılmırsam, 61 müəllim daxildir. Müəllimlər şurasına respublikanın əməkdar müəllimi fəxri adına layiq görülmüş 3 müəllim, musiqi məktəbinin direktorları və müəllimləri cəlb olunmuşdur. Müəllimlərin texniki problemləri, bu problemlərin idarəyə tez bir zamanda çatdırılması şuranın əsas məqsədlərindəndir. Eyni zamanda Bakı şəhər müəssisələri rəhbərlərinin şurası yaradılıb. Şura özü 3 komissiyaya ayrılıb: musiqi məktəbləri üzrə, kitabxana və muzey, eləcə də mədəniyyət evləri və klubları üzrə. Eyni zamanda bu vaxta qədər olmamış mədəniyyət idarəsinin ali orqanını yaratmışıq. Həmin orqana Xəyyam Mirzəzadə, R.Mustafayev, Rəssamlıq akademiyasının



rektoru Ömər Eldarov, Azərbaycan Respublikasının mədəniyyət nazirliyinin, mədəniyyət idarəsinin məsul işçiləri daxildir.

- *Bakının xarici şəhərlərlə mədəni əlaqələrinə dair hansı perspektiv planlar var?*

- Məlum olduğu kimi bu ilin may ayında Qara dəniz hövzəsi dövlətlərinin paytaxt merlərinin I toplantısı keçirilib. Həmin toplantıda Ankara böyük şəhər bələdiyyəsinin əsas fikri o olmuşdur ki, bu ildən Ankarada Qara dəniz hövzəsi paytaxtlarının festivalları keçirilsin. Avqustun 23-dən 31-nə qədər ilk festival keçilirdi. Bu festivalda mən də bir ifaçı və nümayəndə heyəti kimi iştirak edirdim. Ancaq bu barədə informasiya vasitələrinə heç bir məlumat vermədik. Bu yaxınlarda respublikamızda Vyananın mədəniyyət idarəsinin rəisi qonaq idi. O, Dövlət kitabxanasına 1000 ədəd kitab hədiyyə gətirmişdi. Bu il dekabr ayında Bakının mədəniyyətinə dair Avstriyada yüksək səviyyədə tədbir keçirmək fikrindəyik. Əsas vəzifəmiz Qara dəniz hövzəsi paytaxtları ilə mədəni əlaqələr qurmaq və inkişaf etdirməkdir. Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, Bakı şəhəri Mədəniyyət idarəsi, Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi və Bakı şəhəri İcra hakimiyyətinin müvafiq sərəncamlarını, göstərişlərini icra edən bir idarədir. Buna görə də ümidvarıq ki, həm Mədəniyyət Nazirliyi, həm də İcra hakimiyyəti xarici

ölkələrlə əlaqə yaratmaqda bizə köməklik göstərəcəkdir.

- *Həsənağa müəllim, neçə illərdir ki, peşəkar səhnədəsiniz. Bu gün səhnəmizdə hansı problemləri görürsünüz və onları necə aradan qaldırmaq olar?*

- Mən bu idarəyə 2001-ci il dekabr ayının 27-də təyin olunmuşam. 2002-ci il fevralın 15-də Mədəniyyət nazirliyi tərəfindən fonoqram barəsində sərəncam verildi. Bu artıq öz bəhrəsini göstərmiş. Belə ki, gündə «yeni müğənnilərin» artmasına bir qədər son qoyulub. İkinci qarşıda duran əsas layihə səhnə mədəniyyəti, səhnə geyimi ilə bağlı olan layihədir. Təəsüf ki, bəzi üzdənirəq jurnalistlər bu layihənin mahiyyətini cılızlaşdırırlar. Bunu ancaq müğənnilərin geyimi ilə əlaqələndirirlər. Burada isə söhbət səhnə mədəniyyətindən, seçilmiş repertuardan və ümumiyyətlə konsertin yüksək səviyyədə təşkilindən gedir. Ümidvarıq ki, atılan addımlar gələcəkdə öz bəhrəsini verəcək və bu problemləri aradan qaldıracaq.

- *Sizə bu gərəklili, dəyərlili və həm də çətin işlərinizdə uğurlar arzulayırıq. Bir sənətçi kimi yeni sənət sevincləri diləyirik.*

Müsahibəni hazırladı:

Aytən ƏHMƏDOVA, Nərgiz KƏRİMOVA

* * *

ИНТЕРВЬЮ АРИФА МИРЗОЕВА ЖУРНАЛУ "МУЗЫКА И ВРЕМЯ"

- *Ариф Абдуллаевич, скажите, пожалуйста, насколько важно воплощение традиции в творчестве композитора?*

- Традиция в творчестве, особенно в музыке, — это фундамент, на котором можно что-то построить. Чем тверже фундамент, тем он монолитнее, тем больше можно на него нанизывать, обогащать новыми достижениями музыкальной культуры. Как-то выдающийся дирижер Геннадий Рождественский, говоря о полистилистике, сказал, что творчество Шнитке связано с традицией, то есть он мастерски использует все, что было до него. В отношении моего творчества он заметил, что оно тоже основано на традициях: "...просто Вы их полифонизируете, они многоголосны" (многопластовая полистилистика). А есть композиторы (как, например, София Губайдулина), которые ни у кого ничего не берут (или, по крайней мере, они так считают). Хотя в последнем сочинении, которое я слышал ("Страсти по Иоанну"), она все же обращается к традициям, понимая, что без них обойтись нельзя.

- *Вы ученик Кара Караева, а он, в свою очередь, — воспитанник Дмитрия Шостаковича. Как в этом случае прослеживается преемственность в композиторском творчестве?*

- Д.Д. Шостакович прежде всего наследник традиций И.С. Баха и Л. Бетховена с точки зрения

"выжимания" максимума возможностей из одной интонации. Можно сказать также, что это школа Бетховена, Брамса, Малера, Чайковского в области развития симфонизма. А в области работы с фольклорными пластами в музыке на меня оказал наибольшее влияние великий композитор И.Ф.Стравинский.

- *Как Вы относитесь к музыкальному авангарду?*

- Композиторы-авангардисты существовали в разные годы XX столетия (в 20-е, 30-е, 40-е, 50-е и т.д.). Их сочинения можно сравнить с модной эстрадной песней-однодневкой — ее попоют-попоют — и выбросят. Это все временное создание шума, эксплуатирование одного (или нескольких) отдельного взятого технического приема или средства. Авангард чаще всего бывает технологией, а технология не может быть музыкой. Можно сделать авангард с каким-либо синтезом или добавить в него национальные традиции другой страны — тогда этот авангард будет более прогрессивным. А космополитический авангард — это как остывший суп. Композиторы нововенской школы (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн) были первыми в этом направлении в мировой музыке. Они создали свою идеологию: двенадцатионовую систему, серийную, сериальную музыку, — являющуюся возможностью для нового восприятия музыки. Но не надо забывать о том, что все они были изумительные музыканты и создали очень яркие сочинения. Их авангардизм основан на классике, на понимании традиций. Ведь что такое

додекафоническая музыка? — Это музыка контрапунктическая; в ней скрыты полифонические возможности: различного рода инверсии, проведения темы в рокоходе, в зеркальном обращении, увеличении, уменьшении и, наконец, стреттные комбинации. Поэтому нововенская тройка начала с серьезного изучения полифонии строгого стиля, затем полифонии свободного стиля и только после этого перешла к серийной музыке. И А. Шенберг, и А. Берг, и А. Веберн — представители традиций; они внимательно отнеслись к освоению канонов мастеров франко-фламандской полифонической школы, итальянской хоровой музыки, немецкого барокко и так далее. Все, что создали авангардисты после 30-х-40-х годов XX века, уже не является новаторством в полном смысле слова — это уже было. В данном направлении нововенская тройка показала самый высочайший класс. Просто многие авангардисты самым бессовестным образом демонстрируют свою композиторскую несостоятельность и отсутствие подлинного таланта; прикрывают бедность мелодического начала и отсутствие фантазии различными инструментальными эффектами, “новаторскими” приемами, к месту и не к месту используя шумы, кластеры... А король-то гол! Они считают, что их музыка пока не понята, но ее поймут через 50-100 лет (“Мы будем слушаться как классики — Бах, Моцарт, Бетховен...”). Но это неверно. Чтобы тронуть человеческое сердце, задеть его душу, нужно опираться на рефлекс, а не на технологию.

— Что для Вас важнее в музыке — содержательный аспект или технология?

— Для меня главное — тема, интонация. Если нет хорошей интонации, замечательной темы, которая может взбудоражить слушателя, никакая технология, никакая форма или приемы развития не спасут. Вспоминаю, как учили нас, молодых композиторов, в Бакинской консерватории. Сначала мы писали несложные музыкальные композиции — предложения, период, прелюдии. В качестве образца (какие шедевры можно создать в самых простейших музыкальных формах!) брались, например, 24 прелюдии Ф.Шопена. И по сей день я считаю, что Шопен — изумительный, тончайший гений всей музыки, который наряду с Бахом, Гайдном, Моцартом, Бетховеном является величайшим “формообразователем”. Каких только форм нет в его произведениях — мазурках, полонезах, фантазиях, прелюдиях, концертах! Они просты, но вместе с тем гениальны. Однако копировать их нельзя — каждый композитор должен внести в сочинение свое национальное видение, свою интонацию. И, прежде чем сочинять в сонатной форме (где требуется развивать темы в разработке), он должен научиться писать вариации — чтобы уметь работать с исходным материалом, с исходной интонацией. От того, насколько ярка основная тема, зависит количество вариаций, которые может создать композитор, а также то, в какой степени они будут индивидуальны и своеобразны. Как можно написать много вариаций, если нет подходящей темы? Если я не могу найти красивую тему, значит я не имею права пи-

сать музыку — я должен отвлечься, заняться чем-либо другим, чтобы не осквернять горы партитурной бумаги плохой музыкой... Посмотрите, сколько прекрасной музыки было сочинено в форме вариаций: “Серьезные вариации” Ф. Мендельсона, “32 вариации” Л. Бетховена, “Вариации” Н. Паганини, “Вариации на тему Генделя” И. Брамса... А как гениальны “Вариации на тему Паганини” С. Рахманинова! На эту же тему знаменитый поляк В. Лютославский написал свои “Вариации” для двух роялей, которые были очень хорошо исполнены в Большом зале Московской консерватории. Замечательная музыка! Вот что делает хорошая тема — ее могут использовать несколько поколений композиторов.

— Вы являетесь классиком религиозно-мемориальной полифонической и органной музыки. Наверно, мировые катаклизмы являются также мощным импульсом для Вашего творчества? Ведь недаром в странах Запада Вас называют крупным мастером мемориально-жертвенной музыки (что на языке древнего ислама означает — музыки шахидов).

— Да, у меня есть привычка откликаться на крупнейшие мировые события. По этому поводу я написал “Колыбельную детям Карабаха”, “Колыбельную-сицилиану детям Дамблейна”, “Сарабанду принцессе Диане”, Траурную исламскую мессу “Январские пассионы”, “Поминальную хоральную прелюдию жертвам подлодки “Курск”. 11 сентября 2001 г. произошла трагедия в США — под впечатлением этой трагедии вселенского масштаба я начал писать сочинение для оркестра. Вообще вся моя жизнь в музыкальном отношении представляет собой сплошные пассионы-страдания, которым нет конца. Я хочу, чтобы не было войн и терактов, чтобы все нации относились друг к другу доброжелательно — такова воля Бога, который для всех един.

— Ваше утверждение о том, что некоторые страны музыки И.С. Баха — это готовая восточная импровизация, для многих звучит парадоксально.

— У меня был разговор с главным дирижером и директором Лейпциг-опера и выдающимся композитором-авангардистом, другом Х. Штокхаузена, профессором — господином Удо Циммерманом. Я рассказал ему о том, что в некоторых произведениях И.С. Баха (знаменитых органных Токкате ре-минор и Фантазии соль-минор, а также в ре-минорном Концерте для клавира с оркестром) есть явления, аномальные для немецкой музыки. Что касается “Органной токкаты”, то, по сути, это готовая записанная восточная импровизация. Мы проговорили с Удо Циммерманом более трех часов о современной музыке и ее направлениях, и он согласился, что, действительно, в музыке Баха есть восточные интонации, но никто не может объяснить, откуда они взялись. Ведь великий немецкий композитор был очень небогатым человеком, поэтому его передвижения, даже концертная жизнь, ограничивались территорией Германии, которая в то время была раздробленной. Он не был ни в Италии (но это не мешало ему написать знаменитый “Итальянский

концерт"; на протяжении всей своей творческой биографии он делал органные транскрипции произведений А. Вивальди), ни во Франции (однако создал прекрасные "Шесть французских сюит" для клавира), ни в Англии (являясь автором "Шести английских сюит" для клавира); тем более, он не мог быть на Востоке (но многие его сочинения обнаруживают, тем не менее, интонационное родство с восточной музыкой).

Когда я стал серьезно изучать творчество Баха, мне было 15-17 лет. Позднее, уже находясь в стенах консерватории, я обнаружил, каким образом такие интонации могли попасть в музыку протестантского композитора. Вот моя версия.

В одном из таких случаев, когда жил Бах, на одной из площадей Лейпцига, Веймара или Кётена вполне могли быть бродячие музыканты, которые импровизировали. И он это услышал и использовал элементы восточной импровизации в своей музыке (как подлинный гений, великий немецкий кантор всегда брал все самое лучшее и ценное из интонационного словаря разных эпох и стилей!). Будучи в Музее Баха в Лейпциге, я нашел в его архиве книгу "Письма И.С. Баха", где написано, что Бах не только любил слушать музыку на площадях, но и постоянно носил в кармане своей одежды определенное количество денег для поощрения уличных музыкантов. Когда он чувствовал, что музыкант входит в экстаз, он вытаскивал из кармана более крупную сумму денег, тем самым "провоцируя" импровизатора на более сложную кульминацию. Удо Циммерман согласился со мной и добавил, что подобный факт из биографии композитора, несомненно, может поставить точку в данной версии.

Несмотря на постоянную материальную нужду, Бах успел невероятно много. Он подытожил всю музыку, которая была до него, и затянул в будущее, создавая фундамент для развития музыки на 300–400–500... лет вперед. Сейчас мы уже в XXI столетии, а музыка Баха звучит так же современно! Это один из самых исполняемых композиторов, равно как и Моцарт, Чайковский, Стравинский. В то время, когда он жил, его многие не понимали (даже такой гениальный композитор, как П.И. Чайковский!), считали сухим. Спасибо Феликсу Мендельсону, который поднял все рукописи Баха, реставрировал их, а затем встал за дирижерский пульт, одновременно с этим исполняя также органное сочинение своего великого предшественника. Мендельсон подарил человечеству эту музыку после ста лет полнейшего забвения и небытия...

— *Какие композиторы, кроме Баха, оказали влияние на Ваше творчество?*

— У меня очень сложный композиторский фундамент. Он зиждется на нескольких "китах": немецкой классической полифонии эпохи барокко (И.С. Бах), музыке английского возрождения (Г. Перселл), музыке итальянского возрождения (А. Вивальди), итальянской хоровой полифонии (Дж. Палестрина), франко-фламандской полифонической школе (инструментальная, хоровая музыка) и, наконец, искусстве древнего мугамата (музы-

кально-импровизационном искусстве восточного возрождения). Во времена Низами (XII век) мугам был уже в развитом виде (в то время музыканты были одновременно и учеными, и лекарями, и астрономами; именно они придумали такое новое искусство). Наш национальный композитор Узеир Гаджибеков (создатель первой на Востоке оперы "Лейли и Меджнун", «Кероглы», музыкальных комедий "Аршин мал алан", "Не та, так эта") говорил, что необычное звучание, возможное на народных инструментах благодаря "четвертитоновой" темперации, — это особое искусство. Наверное, люди, которые это изобрели, были экстрасенсами — слышали звуки из самого космоса и отзвуки, эхо, идущее оттуда (у них был необычный слух!) Они знали, в каком экологически чистом месте надо строить мечети, ощущали различные стихии и обладали на этот счет целой философией. Именно они и создали искусство Востока, которое неисчерпаемо и по сей день.

— *Сейчас многие считают, что те композиторы, которые пишут тональную музыку, отстали от жизни.*

— Это ошибочная точка зрения. Резервы тональной музыки неисчерпаемы, и развитие ее может пойти по новому кругу. Возьмем, например, методику моего сочинения. Во время обучения в Бакинской консерватории у меня был очень много споров с моим преподавателем, профессором Кара Караевым (который в то время уже перешел к чисто авангардной музыке, додекафонии). Он говорил мне: "Так писать нельзя!" ("Какой смысл писать музыку, которая уже была?!...") На кафедре композиции мне снижали оценки — ставили четверки, тройки. Но я продолжал поиски своего стиля, боролся за свою музыку. Чего только не было! Кафедра была недовольна тем, что я уезжал в Москву, показывал произведения в издательствах, выступал на телевидении. В 1968 г. я написал Скрипичную сонату (памяти моей матери), которую можно считать первым примером полистилистики в музыке. (В то время о полистилистике А. Шнитке не было известно и в помине; его больше знали как мастера киномузыки.) I ее часть — это неоромантизм, по стилю — продолжение традиций позднего Бетховена, Шумана, Франка; II часть — пассакалия, написанная в серийной технике (в ней использовано два додекафонных ряда), но с тональной основой (с применением "запрещенных" в додекафонии интервалов терции и сексты); III часть — токката, где на фоне моторного движения, кластеров и диссонансов в партии рояля, звучала полифонически красивая, певучая мелодия у скрипки; кроме того, в этой, последней, части я использовал в качестве эпизодов темы предыдущих частей (побочную партию 1-й части и главную тему — 2-й). Мой профессор Кара Караев, очень скупой на похвалу, получил большое наслаждение от этого моего сочинения, назвав Скрипичную сонату "Лейпцижской". Он выразил одобрение при всех своих учениках, удивляясь тому, насколько органично воспринимается произведение при всей раз-

ностильности составляющих его частей. А потом, уже оставшись со мной наедине, сказал, что у меня, если я не буду лениться, очень яркое будущее и что с лучшими сочинениями я когда-нибудь поеду в Германию и даже в Америку... Так и вышло!

Профессор Удо Циммерман говорил мне: "В отличие от Альфреда Шнитке, Ваша полистилистика более уникальна, так как в ней звучат пласты разных культур и эпох: немецкой классической полифонии, немецкого и французского барокко, итальянского Возрождения, а с другой стороны, — восточный мугамат; в Траурной исламской мессе "Январские пассионы" духовная музыка ислама довольно спокойно и естественно взаимодействует с хорально-протестантской немецкой культурой и сложнейшими жанрами католической музыки. Такой полистилистики еще не было. Это неоренессансная музыка Востока и Запада". Я старался взять все самое лучшее в мире и остаться при этом самим собой. Впрочем, к этому стремятся многие авторы... Но всем ли удастся?... Мне кажется, что моя музыка должна быть понятна всем, и, когда мои произведения звучат после сочинений Баха, это не вызывает внутреннего протеста у публики.

— *Расскажите о том, с чего началась Ваша любовь к музыке Баха.*

— Музыка Баха — это вся моя жизнь, начиная с пяти лет. Сколько я себя помню, я всегда был влюблен в музыку этого гения немецкой культуры, в его полифоническую музыку. Тогда же, в детстве, эта музыка была для меня диковиной.

В итоге учеба моего старшего брата в консерватории и немецкая семья — все это создало предпосылки для того, чтобы я стал сочинять музыку. У меня просто не было другого пути. Кроме того, оказалось, что мы с Бахом родились под одним знаком Зодиака (мы оба овны) — нас соединил сам Господь.

Когда я сочинял "Органную симфонию памяти И.С. Баха", мне не с кем было посоветоваться: ни Фикрета Амирова — тонкого знатока мугамата (он был первым в мире композитором, симфонизировавшим азербайджанский мугам; его симфонические мугамы "Шур" и "Кюрд Овшары" исполняли величайшие дирижеры мира — Леопольд Стоковский и Юджин Орманди), ни Кара Караева (воплотившего в своих сочинениях последние веяния авангарда и глубоко знавшего западную музыку) уже не было в живых. Первый умер в 1983 году, второй — в 1982-м. Поэтому в своей идее преобразовать сонатно-симфонический цикл и создать грандиозное полифоническое произведение на основе мугама я был одинок — шел своим путем, на ощупь. В течение 8-ми месяцев я работал по 19 (!) часов каждый день, отвлекаясь только ради сна и для того, чтобы поесть (нужно было успеть написать музыку к назначенному сроку!). Но в какой-то момент я почувствовал, что какая-то сверхъестественная сила направляет меня по нужному пути. Бах часто являлся мне во сне... Я думаю, что его Дух все видел, слышал и помогал мне с Того Света... Надо сказать, что немцы слушали об этом с благоговением. Профес-

сор Удо Циммерман сказал: "Вы должны защитить докторскую диссертацию и читать у нас в Германии в музыкальных академиях лекции, и я сам, при всей своей занятости, буду их посещать".

— *Вы живете в Москве уже более 25-ти лет?*

— Да. Моя композиторская карьера целиком состоялась в Москве. Меня часто спрашивают на Западе, почему я, азербайджанец, выбрал для проживания город Москву? Я отвечаю: потому что Москва — это исторически-культурная, духовно-эстетическая и традиционно-музыкальная возвышенность, с которой, как с высокой заснеженной горы, одинаково хорошо просматривается и вся западная Европа, и весь мудрый исламский Восток. Вот таким образом я и пришел в своей музыке к полистилистике!

С самого начала моей композиторской карьеры мне приходилось сотрудничать с музыкантами очень высокого класса: пианистами — А. Севидовым, А. Слободяником, Н. Гавриловой, А. Торадзе, В. Крайневым, Э. Миансаровым; скрипачами — А. Корсаковым, А. Марковым, Н. Яшвили, В. Малининым; органистами — А. Фисейским, Н. Гуреевой, Х. Лепнурмом, А. Котляревским, Н. Малиной, Д. Зарецким; из эстрадных исполнителей — Л. Леценко, И. Кобзоном, Г. Улетовой, З. Тутовым... Если говорить об Азербайджане, то это, в первую очередь, Фархад Бадалбейли — яркий музыкант, ректор Бакинской консерватории, известный пианист (ученик Б. Давидович, первый в республике лауреат международных конкурсов) и дирижер, который блестяще исполнил мои "24 прелюдии" в Большом зале консерватории в культурной программе Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве; певицы сестры Касимовы. Все они сейчас народные артисты. Только я один без званий...

Но простые люди на моей исторической родине очень любят и меня, и мою музыку. В 1994 году, когда я стал обладателем медали Баха, в Баку мне устроили чествование в кирхе (это как раз совпало с моим 50-летним юбилеем). Но с 1995-го по 1999-й год я ни разу не был в Азербайджане. В этот период времени я гастролировал во Франции, Голландии, Англии, Шотландии, Бельгии, Германии, Турции, США. Тем не менее, люди меня узнают. Ежегодно, 20 января, в Баку по национальному телевидению транслируют мои "Январские пассионы"; часто по радио звучит моя "Органная симфония".

— *Каковы Ваши творческие планы на ближайшее время?*

— Сейчас я пишу произведение, посвященное жертвам трагедии в Нью-Йорке. Для меня это крик души, привычка откликаться на события мирового масштаба. Готовлюсь также к деятельности концертирующего органиста (у меня есть уже 2-3 программы) и дирижера — буду исполнять симфоническую версию "Органной симфонии" ("Баховские пассионы"). Но вначале ее явит публике кто-либо из величайших дирижеров мира. Удо Циммерман говорил, что я должен сам дирижировать своими "Пассионами". Курт Мазур однажды сказал: "У меня нет

сомнений в том, что Ваша "Органная симфония" получит мировую известность", — и спросил: "Вы от природы органист. Почему Вы сами не исполняете свою органную музыку? ...".

Кроме того, я выступаю как пианист — в Париже я исполнял свои "24 прелюдии". Играю также американскую джазовую музыку, популярную музыку из зарубежного кино — Нино Роты, Мишеля Леграна, Поля Мориа, Эннио Морриконе (они могут и не узнать своих сочинений в моей интерпретации — я делаю симфонизированную версию, обогащая известные мелодии ритмически). Моя песня "Следы на снегу" (ее знают в исполнении эстонца Яака Полы) получила II место на Всесоюзном конкурсе эстрады 1979-го года в Таллине. Любопытно отметить, что на том конкурсе не получили премий даже такие прославленные композиторы-песенники, как Д. Тухманов, Р. Паулс, Ю. Саульский (1 премия досталась эстонскому композитору, на Родине которого и было устроено это мероприятие). Таким образом, я доказал всем, что могу и песни писать, и импровизировать джаз. Если бы я пошел по пути сочинения легкой и песенной музыки, меня, по крайней мере, ожидала бы судьба Р. Паулса или И. Крутого. Но меня больше интересуют музыкальные открытия в области серьезной классической музыки. Надо успеть сделать их как можно больше, написать что-то еще! На сегодняшний день, как мне кажется, я добился главного: стал композитором-полифонистом (выполнив "Клятву жизни", данную самому себе

еще в детстве) и поклонился могиле Баха, посвятив ему свою 40- минутную восточную полифоническую "Органную симфонию".

Каждый год добавляет к моей полистилистике новый пласт В прошлом году я был номинантом на Госпремию России на 2000-й год — прошел три сложных тура, но... Из 9-ти претендентов, представленных к награде, я был единственным композитором. Подавляющее же большинство членов комиссии состояло из исполнителей — я думаю; именно этим следует объяснять их "симпатии" и творческие предпочтения, отданные коллегам по цеху. Тем не менее, я чувствую, что мне надо идти вперед, осуществлять новые творческие планы и проекты.

— *Что бы Вы хотели пожелать нашим читателям?*

— Я хотел бы, чтобы они выписывали этот журнал, потому что он является настоящим зеркалом сегодняшней действительности России, художественной и музыкальной атмосферы XXI века. В редакции собрался коллектив, который хочет отразить все аспекты музыкальной жизни, как концертной, так и педагогической, научно-теоретической. Выписывая журнал, читатели получают наиболее объективную информацию обо всех важнейших событиях. Я считаю, что журнал "Музыка и время" имеет яркое будущее.

Беседа велла Мария МАКАРОВА.

(см. журнал "Музыка и время",
№ 4, 2002, с. 23-27).

TƏHSİL...

SOLFECİO FƏNNİNİN MÜASİR TƏDRİSİNƏ DAİR

Azərbaycanda mövcud olan musiqi təhsili sistemində nəzəriyyə dərsləri hələ də keçmiş sovet dövrünün ənənələri üzərində qurulmuşdur. Solfecio fənninin tədrisi bu baxımdan istisnalıq təşkil etmir. Lakin müasir dövrümüz daim tərəqqidə, inkişafdadır. Musiqinin də bu proseslərlə ayaqlaşması təbii haldır. Məhz bu tələblərə uyğun olaraq solfecio fənni də yeniləşməli, müasir musiqinin bütün ifadə vasitələrini özündə cəmləşdirməlidir.

Bizim təhsil sistemindəki solfecio fənninin başlıca məqsədi, amalı – tələbələrə musiqi duyğunun inkişafı və harmoniya fənninin praktiki məşğələlərini təşkil etməkdir. Amma bu fənnin daha vacib bir tərəfi nəzərdən qaçırılır. Bu da solfecio fənninin ifaçılıq təcrübəsinə yardım etməsi, bir növ onun hazırlıq mərhələsini təşkil etməsidir. Buna görə də müasir musiqiyə uyğun solfecio kitablarına ehtiyacımız var. Çünki əlimizdə mövcud olan 60-70-ci illərin dərslikləri bu vacib vəzifənin

öhdəsindən gəlməyə imkan vermir. Mövcud şəraitdən çıxış yolu tapmaq üçün Avropa ölkələrinin musiqi sistemlərinə müraciət edib, onların qazandıqları son nailiyyətlərə əsaslanmaq, yeni təhsil sistemini yaratmaqdır. Məhz bu məqsədlə Belçikanın Brüssel Musiqi Akademiyasında təkmilləşib, Almaniya və Türkiyənin Bilkent Universitetində geniş istifadə olunan Fransız solfecio sisteminə nəzər salaq.

«Müzikal Formasyon» adı ilə tanınan bu sistem daxilində təkcə solfecio deyil, musiqinin demək olar ki, bütün nəzəri fənnləri cəmləşdirilmişdir. Burada harmoniya, musiqi təhlili, alətsünlük, musiqi ədəbiyyatı və s. bu kimi fənlərin ayrı-ayrı spesifik cəhətləri özünü büruzə verir. Bununla bərabər solfecio fənnini təşkil edən bütün texniki komponentlər tək-tək incələnilib, tədris olunur. Belə ki, dərs prosesi zamanı ritm, interval-intonasiya, açarlar problemlərinin hər birinə müəyyən zaman müddəti ayrılır. Bono adlanan – oxuma texnikası vasitəsilə xüsusi dərsliklərlə aparılan çalışmalar bu problemlərin hər birinin ayrı-ayrı həllinə gətirib çıxarır.

Bono oxuma texnikası – notların səs yüksək-

liyi nəzərə alınmadan metroritmik cəhətdən doğru oxunulmasına deyilir. Praktiki cəhətdən istifadə olunmasa da, nəzəri cəhətdən bu oxuma texnikası köhnə sistemdə də mövcuddur. Belə ki. Blyum-Aqacanovun «Do açarlarında solfecio» kitabında bono-tamam ilə eyni mənə daşıyan «solmizirovaniye» adı ilə göstərilmişdir.

Bizim sistemdə mövcud olan ritmik məşğələlər solfecio nömrələri daxilində istifadə olunan ritmik fiqurasiyalar və ritmik imlaların yazılması ilə məhdudlaşır. Fransız solfecio sistemində isə bu problemə həsr olunmuş, tək səsdən – dörd səse kimi müxtəlif ritmik kitablar mövcuddur. Brüssel Musiqi Akademiyasında isə ritm-ayrıca bir dərs kimi keçilir və hər semestr sonu qiymətləndirilir. Tələbələr ritmik parçaları həm hazırladıqları nömrələrlə, həm də qiraətlə təqdim edirlər. Qeyd etməliyik ki, bu dərslərdə olduqca çətin ritmik fiqurasiyaları oxumaqla iş bitmir. Dinamik nüanslar, temp, metronom sürəti, artikulyasiya işarələri bir sözlə tam bir əsər kimi verilmiş ritmik nömrələrdə həm çalışmalar, həm də qiraət etmə zamanı bütün yuxarıda adlarını çəkdiyimiz komponentlərin yazıldığı kimi oxunulması tələb olunur. Bu da, qeyd etdiyimiz kimi, solfecio fənninin ifaçılıq təcrübəsi üçün hazırlıq mərhələsini təşkil etməsi prosesidir.

Açarlar probleminə Fransız, Belçika və Türkiyə musiqi sistemlərində çox böyük yer verilir. Bunun bir sıra səbəbləri var. Əvvəla ona görə ki, sistemin harmoniya bölümü tamamilə açarlar üzərində qurulmuşdur. Yəni harmoniyadakı səslərin hər biri – soprano, alt, tenor, bas – öz açarlarında yazılır. İkinci səbəb imlaların yazılmasıdır. Bu barədə daha ətraflı söhbət açacağıq. Açarların tədrisinin daha bir səbəbi sərbəst partitura oxuma probleminin aradan qaldırılması ilə əlaqədardır. Qeyd etməliyik ki, Fransız sistemində partiturdan çoxsəli solfecio kimi istifadə edirlər. Bu onunla əlaqədardır ki, çoxsəslilik probleminin həlli üçün çox az kitablar mövcuddur. Buna görə də partitura oxumaqla tələbə həm musiqi ədəbiyyatı nümunələri ilə yaxından tanış olur, həm də çoxsəslilik problemini kökündən həll edir.

Açarların daha bir əhəmiyyətli cəhəti nəql etmə (transpozisiya) prosesinin sadələşdirilməsidir. Belə ki, bizim sistemdə melodiya müəyyən intervallar vasitəsilə yuxarı və ya aşağı istiqamətdə nəql edilirsə, Fransız sistemində bu proses açarların köməyi ilə baş verir. Yəni yazılmış parçanı bir ton aşağı oxumaq üçün sadəcə kaman açarını tenor açarı ilə əvəz edirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, bizim sistemdə də açarlar probleminə yer verilir. Belə ki, görkəmli rus metodist-pedaqoqları A.Arenski, N.Laduxin, K.Albrext, A.Rubets və b. öz kitablarında bu problemi genişləndirib, təbliğ etməyə çalışıblar. Amma buna baxmayaraq bu sahənin praktiki inkişafı bizim mövcud sistemdə öz yerini layiqincə tapmamışdır. Qeyd etmək kifayətdir ki, fransız

sistemində açarların tədrisi nəinki nəzəriyyə, bəstəkarlıq və dirijorluq, eləcə də, bütün bölmələrdə eyni səviyyədə keçilir.

Fransız sisteminin solfecio fənnini təşkil edən texniki komponentlərdən biri də interval-intonasiyadır. Interval-intonasiya çalışmalarının əsas məqsədi sərbəst şəkildə qiraət etməyə imkan yaratmaqdır. Bu, xüsusilə vokalçılar üçün vacibdir. Fransız sistemində bu problemin həlli üçün də ayrıca dərs vəsaitləri mövcuddur. Bu kitablar melodik xətt nəzərə alınmadan, sırf texniki interval məşğələləri üzərində qurulmuşdur. Interval və intonasiya probleminin şərhli ayrı-ayrı kitablarla təqdim olunsada da (yəni interval haqda kitablar ayrı, intonasiya kitabları ayrı) interval-intonasiya çalışmalarını dərs prosesi zamanı qarşılıqlı vəhdətdə təqdim olunur.

Fransız sistemində yazılmış imlalara gəlincə isə qeyd etməliyik ki, onlar sadəcə musiqi duyumunu deyil, eləcə də tembr-intonasiya, ritm, harmonik duyumu və s. musiqi ünsürlərinin inkişafı üçün nəzərdə tutulmuşdur. İmlalar bizim alışdığımız texniki məşğələlər çərçivəsindən xeyli kənara çıxaraq, harmoniya, təhlil, alətsünaslıq, solfecio kimi fənnlərin ayrı-ayrı fraqmentlərini özündə cəmləşdirir. İmlanı yazmaqdan əvvəl onun intonasiya dilinə yaxın olan motivlərin oxunması, ritm ilə əlaqəli kiçik fraqmentlərin, qruplaşmaların yazılması, imlaların harmonik təhlili, forma təhlili (qeyd etməliyik ki, müxtəlif çətinliklərdə olan 1-4 səslili imlalar 12-16 xanə həcmindədir) və s. bu kimi çalışmalar söylədiklərimizə sübut ola bilər. Qeyd etməliyik ki, bu çalışmalar müəllimin improvizə etmə bacarığı ilə bağlı olub, tələbələrə ünsiyyəti əsasında baş verir.

Fransız sisteminə mövcud olan imlaların daha bir özünəməxsusluğu onların açarlarda yazılmasıdır. Çünki bu imlaların ifası sadəcə fortepiano alətilə məhdudlaşmır. Müxtəlif simli və nəfəs alətlərində imlaların ifası zamanı, onların məhz bu alətlərə məxsus açarlarda yazılması tələb olunur.

Solfecio dərslərinin özəyini təşkil edən musiqi nömrələrinə gəlincə isə qeyd etməliyik ki, xarakter və janr etibarilə klassik musiqidən tutmuş, müasir musiqiyə, hətta caza kimi geniş diapazonu əhatə edən bu parçalar solfecio nömrələrindən daha çox vokal romanslara bənzəyir. Bu, ən əvvəl nömrələrin fortepiano müşayiəti altında ifa olunması ilə izah olunur. Bu müşayiəti ifa etmək yüksək pianoçuluq məharəti tələb edir.

Paris Konservatoriyasında solfecio müəllimləri nəinki yaxşı pianoçu, eləcə də gözəl improvizator və konsertmeysterdirlər. Qeyd etməliyik ki, solfecio parçalarının fortepiano müşayiəti melodiyanın təkrarını təşkil etmir. Həmin parçalar musiqi duyumunu inkişaf etdirərək, ifaçıya sadəcə olaraq lad-intonasiya baxımından kömək edir.

Şübhəsiz Fransız sistemi ilk baxımdan, xüsusilə də, Azərbaycan musiqiçiləri üçün olduqca

mürəkkəb görünür. Əlbəttə bu sistemi olduğu kimi Azərbaycan musiqi təhsilinə tətbiq etmək mümkün də deyil. Əvvəla ona görə ki, bu xüsusi hazırlıq tələb edir və bu hazırlıq musiqi təhsilinin ibtidai pilləsindən başlamalıdır. Lakin Fransız solfecio sisteminin faydalı cəhətləri özünü aydın surətdə büruzə verir. Məhz buna görə də, zənnimizcə, bir tərəfdən Fransız sisteminin bir sıra xüsusiyyətlərini,

imkan daxilində, ali məktəb tədrisinə daxil etmək, digər tərəfdən isə ibtidai musiqi təhsili sistemimizi Fransız «Müzikal Formasiyon» üzərində qurmaq məqsəduyğun olardı. Bunun üçün isə solfecio fənni üzrə mövcud tədris proqramı üzərində əsaslı dəyişikliklər aparmaq lazımdır.

Aynur SULTANOVA

* * *

AZƏRBAYCAN DİLİ DƏRSLƏRİNDƏ XALQ MAHNILARINDAN İSTİFADƏ

Ana dilinin bütün fənlərlə geniş əlaqə imkanları vardır. Orta və ali məktəblərdə tədris olunan fənlərin hamısı öz «qidasını», «xammalını» əsasən ana dilindən alır. Ona görə də ana dili dərslərində də həmin fənlərdən istifadə etmək təcrübədə özünü doğrultmuşdur.

Azərbaycan dili dərslərində xalq mahnılarından, xalq musiqimizdən istifadə və onun əhəmiyyəti haqqında bəzi fikirlərimi sizinlə bölüşmək istəyirəm. Mən ana dilini bütün fənlərin ilk ruşeymi, digər dilləri öyrənməyin kökü və mənbəyi sayıram. Ona görə də, ayrı-ayrı elm sahələri nə qədər inkişaf edib göylərə yüksəlsə də, onların hamısının kökü ana dili adlı şəffaf deryanın suyu ilə qidalanır.

Ana dilinin şirinlik və həzinliyini, gözəllik və zənginliyini özündə yaşadan incilərimizdən biri də xalq mahnılarıdır.

Sözlərinin şiriniyi, saflığı, təbiiliyi ilə ürək oxşayan xalq mahnıları həzinliyi, həlimliyi ilə insanı ovsunlayır. Ana dilimizin saf mayasından yoğrulmuş gözəlliyi ilə insanı heyran edir.

Bu heyranedici mətnlərin sözlərindən və musiqisindən Azərbaycan dili dərslərində geniş şəkildə istifadə etmək imkanları çoxdur. Məsələn, fonetikanın tədrisində səslərin əmələ gəlməsi, onların formalaşmasında danışq üzlərinin rolu, səslərin uzun və qısa tələffüzü, vurğu, səsənin ahəngi, tonu, danışq səslərinin digər səslərlə oxşar və fərqli əlamətləri öyrədilərkən xalq mahnılarından geniş istifadə etmək imkanları vardır. Belə ki, fonetika üzrə biliklərin möhkəmləndirilməsi zamanı üzərində iş aparılacaq xalq mahnılarından biri ustad müğənninin ifasında səsləndirilir.

Şagirdlərə əvvəlcədən kollektiv və ya fərdi tapşırıqlar verilir. Məsələn, səslənəcək xalq mahnısında saitləri uzun tələffüz ediləcək sözləri yazın, nəqəratda hər misrada neçə heca olduğunu müəyyənləşdirin, tələffüzü yazılışından fərqlənən sözləri qeyd edin, qoşadodaq samitlərin işləndiyi sözlərdən bir neçəsini yazın və s. Bu tipli çalışmalar öyrənilmiş dil hadisələrini nəzəri baxımdan möhkəmləndirməklə bərabər, onun təcrübədə tətbiqinə xidmət edir, öyrənciləri düşündürür,

diqqətli, həssas olmağa, dil qayda-qanunlarını xalq mahnılarımızın üzərində canlı müşahidələr aparmaqla öyrənməyə alışdırır. Bu cür iş növü şagird və tələbələrə təkcə dil hadisələrini öyrətmək baxımından deyil, milli köklərimizə, mədəniyyətimizə, mənəviyyətimizə, xalqımıza, vətənimizə məhəbbət hissləri aşılamaq yönündən də olduqca faydalıdır.

Azərbaycan dili dərslərində xalq mahnılarından istifadənin bəzi imkan və yollarına diqqət yetirək. Dil dərslərində ilk növbədə xalq mahnılarımızın adını öyrətmək məqsədilə nümunə üçün verilmiş aşağıdakı tipli çalışmalardan başlamaq faydalıdır.

Çalışma 1. Verilmiş Azərbaycan xalq mahnılarının adlarını əlifba sırası ilə yazın.

«Tello», «Qoy gülüm gəlsin», «Evləri var xana-xana», «Nəbi», «Qalalı», «Anacan», «Üç telli durna», «Qara tellər», «Qubanın ağ alması», «Ay Laçın», «Gör nə məlahətlisən», «Ay qız, kimin qızısan?», «Pəri», «Küçələrə su səpmişəm», «Noleydi», «Qara gilə», «Ağ üzündə xalın», «Qara qaşın vəsməsi», «Gülə-gülə», «Sudan gələn sürməli qız», «Bağçada güllər», «Almanı atdım xarala», «Şuşanın dağları», «Ay bülbüllər», «Uca dağlar başında», «Ay bəri bax».

Çalışma 2. Kar samitlərlə başlayan Azərbaycan xalq mahnılarının adları qarşısında cingiltili samitlərlə başlayan xalq mahnılarının adlarını yazın.

«Pəri» -
«Küçələrə su səpmişəm» -
«Çal-oyna» -
«Tello» -

Çalışma 3. Sait səslərlə başlayan aşağıdakı xalq mahnılarının bütün saitlərini şifahi (yazılı) şəkildə fonetik təhlil edin.

«Evləri var xana-xana», «Üç telli durna», «Əmim oğlu», «O xal nə xaldır», «Şuşanın dağları».

Çalışma 4. «Qara gilə» xalq mahnısının aşağıdakı bəndlərinin sözlərini nitq hissələrinə görə qruplaşdırıb yazın.

Gəlmişəm otağına oyadam səni,
Qara gilə, oyadam səni.
Nə gözəl xəlf eləyib yaradan səni,
Qara gilə, yaradan səni.
Götürüb, mən qaçaram aradan səni,
Qara gilə, aradan səni.
Nəqarət:
Qızıl gül əsdi,
Səbrimi kəsdi.
Sıl gözün yaşın,
Qara gilə,
Ağlama bədsi.

Çalışma 5. «Apardı sellər Saranı» Azərbaycan xalq mahnısından seçilmiş aşağıdakı misralarda felləri indiki zamanda işlətməklə cümlələri köçürün.

(Məndəki sözləri quruluşuna görə fərqləndirib ayrı-ayrı sıralarda yazın, tələffüzü yazılışında fərqlənən sözləri göstərin).

Arpa çayı aşdı-daşdı,
Sıl Saranı aldı qaçdı,
Ala gözlü, qələm qaşlı,
Apardı sellər Saranı.
Bir ala gözlü balanı.
Gedin deyın Xançobana
Gəlməsin bu il Muğana,
Muğan batdı nahaq qana.

Bu zaman əvəzliliklərin mənaca növləri sadalanır, onlara aid nümunələr göstərilir, hal şəkilçisi qəbul etmiş əvəzliliklərin çıxışlıq haldakı (mənnən, özünən, bunnan, sənnən və s.) tələffüzü ilə orfoqrafiyası qarşılaşdırılır.

Müəyyən nümunələr üzərində öyrənilən nəzəri materiallar praktik işlə yoxlanılır. Bu məqsədlə öyrənilərə bildirilir ki, əvəzliyin mənaca növlərini necə mənimsədiyinizi xalq mahnılarından birinin – «Ay bəri bax»-ın səsləndirilməsi ilə yoxlayaçağıq. Onlar əvvəlcə bunun necə aparılacağı ilə maraqlanırlar və müəllimin təklifinə müxtəlif münasibətlər bildirilir. Lakin müəllim nəzərdə tutduğu praktik işin nə məqsədlə yerinə yetirilməsi üçün şagirdlərə (tələbələrə) əvvəlcədən belə bir tapşırıq verir. Dinləyəcəyiniz xalq mahnısına diqqətlə qulaq asıb, onun məndəki əvəzlilikləri seçib dəftərlərinizdə qeyd edin. Bu da bildirilir ki, hər kəs mahnının sözlərindəki əvəzlilikləri elə yazsın ki, bir-birindən köçürmə halları müşahidə edilməsin. Axırda kimin daha çox və düzgün yazdığının yoxlanacağı qeyd edilir. Şagirdlərin bir-birindən köçürməsinin qarşısını almaq üçün sıralardan birincisinə isimləri, ikincisinə sifətləri, üçüncüsünə əvəzlilikləri, dördüncüsünə isə felləri müəyyənləşdirib yazmağı da tapşırmaq olar.

Öyrənilər valçaldiran, maqnitafon, videokaset və ya kompüterlə səsləndirilən xalq mahnısına diqqətlə qulaq asırlar. Mahnı səsləndikcə hərə ona verilən tapşırığa uyğun iş aparır. Sonra yerinə yetirilmiş tapşırığın düzgünlüyünü müxtəlif yollarla:

müəllim tərəfindən, şagirdlərin bir-birinin səhvlərini tapması, müəllimin nəzarəti ilə uşaqların özlərinin yoxlaması, müəllimin dəftərləri yığib evdə nəzərdən keçirməsi və s. yollarla yoxlanılıb təhlil edilir.

Məsələn, «Ay bəri bax» xalq mahnısını dinləyən öyrənilər müəyyənləşdirirlər ki, məndəki bəri, səni, mənə, hər, özgəyə sözləri əvəzlilik; pəncərə, daş, mil, gül, oğlan, yol, qız, dil sözləri isim; gəlir, bax, versələr, açılıb, yoldan eylər, bağlama, gedirəm, ağlama, bel bağlama sözləri isə feldir.

Müəyyənləşdirilmiş sözlər üzərində həm şifahi, həm də yazılı şəkildə məqsəddən asılı olaraq müxtəlif işlər aparılması faydalıdır. Xalq mahnılarından hər bir dərstdə müxtəlif məqsədlərlə istifadə edilməsi mümkündür.

Məsələn, durğu işarələri ilə bağlı öyrənilmişlərin yoxlanılması və möhkəmləndirilməsi məqsədilə bir nümunəyə də diqqət yetirək. «Şuşanın dağları» mahnısını diqqətlə dinləyib nəqarət və bəndlərdən birini dəftərlərinizə yazmağa çalışın, lazım olan yerlərdə müvafiq durğu işarələrini qoyun.

Ay qız, bu nə qaş-göz, bu nə tel?
Ölərəm dərindən onu bil,
Danışmasan da, bala, bəri gül.
Şuşanın hər yanda vardır sorağı,
Tərifə layiqdir «İsa bulağı»,
Dağları, bağları, qızlar oylağı.

Buraxılmış durğu işarələrinin işləndiyi məqamlar göstərməklə bərabər, onların işlənmə səbəbləri də soruşulur, elmi şəkildə şərh edilir. Öyrənilərdən aşağıdakı suallara cavab almaq, onları düşündürmək üçün müsahibələr də təşkil edilir:

1. «Şuşanın dağları» mahnısının musiqisinin yadda saxlaya bildinizmi?

2. Bu mahnı oxunanda hansı hissləri keçirirsiniz?

3. Mahnının birinci bəndində (öyrədilən dil hadisəsinə uyğun olaraq) sifətləri və onların aid olduğu sözləri (qırmızı qoftalı, yaşıl tumanlı) göstərə bilərsinizmi?

4. Şuşa ilə bağlı hansı xüsusi isimləri sadalaya bilərsiniz?

5. Əsirlikdə olan doğma torpaqlarımızı, ana-mız Şuşanı nigarançılıqdan qurtarmaq üçün biz nə edə bilərik?

Mahnının sözləri üzərində, dərslin məqsədindən asılı olaraq, kök və şəkilçiləri ayırmaq, linqvistik təhlillər aparmaq və s. müxtəlif iş üsulları ev tapşırığı kimi verilə bilər.

Azərbaycan dili dərslərində xalq mahnılarından istifadənin əhəmiyyəti əvəzsizdir. Bu əhəmiyyəti və bəzi təklifləri tezis şəklində aşağıdakı kimi göstərmək olar:

a) şagirdlər və ya tələbələr dil hadisələrini xalq ədəbiyyatı nümunələri üzərində müşahidə edirlər;

b) xalq mahnılarımızı dinləyir, onların mətni, musiqisi və ifaçısı ilə yaxından tanış olurlar;

c) Cabbar Qaryağdıoğlu, Bülbül, Seyid Şu-

şinski, Rəşid Behbudov, Hacıbaba Hüseynov, Qədir Rüstəmov, Alim Qasımov və başqa bu kimi ölməz sənətkarların, əvəzsiz, sirli-sehrli səsləri ilə «qidalanırlar»;

ç) yabançı musiqilər və son dövrdə yaranmış bir qisim sönük, zəif, məntiqsiz və mənasız «mah-nılarla» dərin mənalı, milli xalq mahnılarımızı mü-qayisə edib müəyyən nəticə çıxarmağı bacarırlar;

d) ana dilimizə, ana dilli xalq mahnılarımıza, mədəniyyətimizə, milli musiqi folklorumuza, vətənimizə böyük məhəbbət hissi aşılırlar;

e) mənəvi sərvətlərimiz unudulmaqdan, başqalarının mənimsənilməsindən xilas edilir;

ə) xalq mahnılarımız, milli musiqimiz, mədə-niyyətimiz, dilimiz qorunur, yadda qalır, gələcək nəsillərə çatdırılır;

f) ana dilimizin şəffaflığının təmsilçisi olan xalq mahnılarımız nəzarətsiz, unudulmuş qalmır, baya-

ğılaşdırılmış, bəsitləşdirilmiş mətn variantından uzaq olur;

g) gənc nəsil milli, bəşəri mədəniyyətini tanı-yıb, onun qoruyucusu, təəssübkeşçisi və müda-fiəçisi ruhunda böyüyüb tərbiyə olunur;

ğ) yeni hazırlanacaq dərslərdə xalq mah-nıları mətnlərindən istifadə ilə bağlı çalışmaların verilməsi də faydalı olar;

h) tədrisdə xalq mahnılarından istifadə ana dilimizi öz kökləri, qaynaqları ilə bağlı şəkildə öyrənməyə xidmət edir.

Qrammatik iş aparılması məqsədilə dərstdə öyrəncilər mahnıları özləri də oxuya bilərlər. Bu dərsin maraqlılığını və canlı olmasını daha da artırır.

Elbəyi MAQSUDOV

GÖRÜŞLƏR...

VAHİD MUSIQİ MƏKANI UĞRUNDA

Musiqi öz məqsədi və mahiyyətinə görə ünsiyyət vasitəsidir. Hər zaman belə olub və olacaqdır. Ola bilsin, bəziləri bununla razılaş-masınlar. Lakin belə halda onlar nə dərəcədə haqlı və səmimi olurlar? Bu günün fəal meta-morfozları bir çox yaradıcılıq əlaqələrinin qırılmasına gətirib çıxarırlar. Və bu keşməkeşli dövrdə ayrı-ayrı ölkələr və regionlardan olan musiqiçilərin – bəstəkarların, musiqişünasların, ifaçıların daha sıx əməkdaşlığına nəinki tələb, hətta, demək olar ki, kəskin ehtiyac duyulur. Geniş yayılmış «Muzalar (yeni, incəsənət ilahələri) danışanda topları susurlar» ifadəsi dəfələrlə öz həqiqi mənasını sübut etmişdir. Axı incəsənət kommunikasiyanın universal üsulu olaraq, ictimai həyatın bütün sahələrində əlaqələrin sabitləşdirilməsi və inkişafı yolunda mühüm bir addım təşkil edir. Bu baxımdan ayrı-ayrı milli bəstəkarlıq məktəblərinə mənsub olan nümayəndələrin iştirak etdiyi yaradıcılıq forumları xüsusi mənə daşıyırlar. Məhz bu məqsəd-lə Bakı şəhərində «Yeni musiqi» müasir musiqi assosiasiyası tərəfindən mütəmadi olaraq həm milli, həm də dünya musiqi sənətinin yeni nailiyyətlərini tədqiq edən festivallar keçirilir, Azərbaycan musiqiçilərinin müxtəlif ölkələrə yaradıcılıq səfərləri təşkil edilir¹.

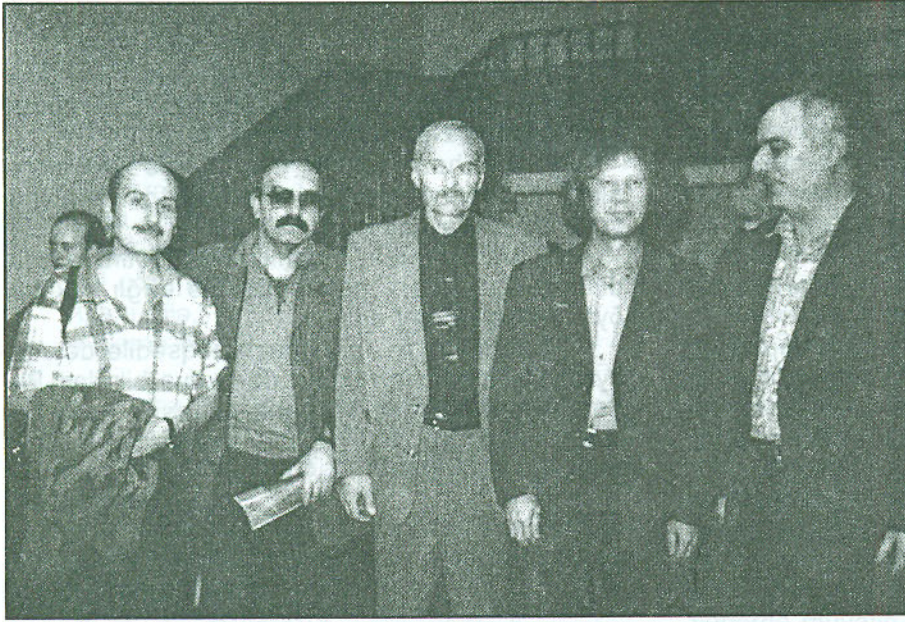
Beynəlxalq musiqi həyatının mühüm qolunu təşkil edən və Rusiya Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən keçirilən «Muzika druzey» («Dostların musiqisi») festivalı da həmin məramı qulluq edir. Festivalın tarixi 1994-cü ildən başlanır və onun tədbirləri

sırasında konsertlər, masterklaslar (sənətkarlıq dərsləri), musiqişünasların iştirakı ilə konfranslar, müxtəlif mövzular üzrə seminarlar və daha «sərbəst üsulda» keçirilən «dəyirmi masalar», workshop-lar, bir sıra muzey və sərgilərin ekspozisiyaları ilə tanışlıq və s. mühüm yer tutur. Festivalın Məramnaməsi onun əsas məqsədini «Musiqiçilərin professional və dostcasına ünsiyyətə qarşı olan ən zəruri ehtiyacını ödəməklə, geniş dinləyici kütləsi önündə müasir sənətin dolğun panoramını yaratmaq»la izah edir.

Qeyd etmək xoşdur ki, bir sıra Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı «Muzika druzey» festivalı tarixinin ən maraqlı səhifələrindəndir. Ayrı-ayrı illərdə festival çərçivəsində Q. Qarayev, A. Məlikov, T. Bakıxanov, X. Mirzəzadə, M. Mirzəyev, M. Quliyev, F. Əlizadə kimi bəstəkarların musiqisi səslənmişdir.

Daim öz qonaqpərvərliyi ilə seçilən Moskva şəhəri bu dəfə cari ilin iyun ayında öz qapılarını VII Beynəlxalq «Muzika druzey» festivalının iştirakçıları qarşısında açmışdır. Həmin günlər Rusiyanın paytaxtında təşkil edilən daha iki mühüm sənət bayramı – Çaykovski adına beynəlxalq müsabiqə və ənənəvi «Puşkin qıraətləri» – festival proqramının diapazonunu bir qədər də genişləndirmişdir.

VII «Muzika druzey» festivalının proqramı Moskvada Bəstəkarlar Evinin Böyük salonunda keçirilən üç konsertdən, habelə Kaluqa quberniyasının 225 illiyinə həsr edilmiş səyyar tədbirdən ibarət idi. Qeyd etməliyik ki, Festivalın təşkilində və keçirilməsində ASM (Müasir Musiqi Assosiasiyasının) eləcə də Açıq Cəmiyyət Soros Fondunun fəal rolu olmuşdur. Forumun «coğrafi göstəriciləri»



Soldan: Z.Fərhadov, C.Abbasov,
B.Yurgerson, V.Yekimovski, R. Fərhadov.

də kifayət qədər rəngarəng idi. Burada Rusiya, Estoniya, Azərbaycan, Gürcüstan, Latviya, Özbəkistan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı Böyük Britaniya, Fransa, Hollandiya və İsveçrə musiqisi də təmsil edilmişdir. Bu da öz növbəsində proqramın stilistik çeşidliyini, həmçinin müasir səs məkanlığı lüğətinin müxtəlifliyini təmin etmişdir.

Konsertlər haqqında təəssürləri yekunlaşdırsaq, ayrı-ayrı bəstəkarların dəsti-xəttlərinin müxtəlifliyinə baxmayaraq burada bir növ «ümumi meyar»ın mövcudluğunu təyin etməli olarıq. Bu isə, ilk növbədə, yaradıcı şəxsiyyətin dünyanı özü bildiyi kimi, özü hiss etdiyi tərzdə «səsləndirmək» həvəsidir. Lakin, bununla yanaşı, hər bir bəstəkar bu «səslənmə»yə musiqi notları vasitəsilə yalnız onun özünə məxsus fərdiliklə insan emosiyalarının rəngarəng palitrasını daxil edir. Hərçənd çox vaxt elə bir təəssürat yaranır ki, yeni ideyaların təcəssümü sanki «unudulub» və ön plana faktura ixtiraetmə cəhdləri, cürbəcür səhnə effektləri və ifaçı «hoqqabazlığı» çıxır.

Bütün bunlar, bir tərəfdən, stilistik priyomların müxtəlifliyinə və ilk nəzərdən ənənəvi görünən janrların və instrumental heyətlərin qeyri adi həllinə gətirib çıxarır.

Estoniya bəstəkarı Helena Tulvenin skripka, violonçel və «hazırlanmış» royal üçün «Anlaşılmaz» adlı əsəri bu cəhətdən diqqəti cəlb edir. Bu musiqidə sanki dərin özünüdərkətmə prosesinə daxil olunur. Bəstəkar əlavə sövti (sonor) effektlərə müraciət edərək sanki yaradanın şəxsi aləmi qarşısında dəfəedilməz bir pərdə asır, həmin aləmi «anlaşılmaz» edir².

Estoniya bəstəkarlıq məktəbi daha bir əsərlə – Tınu Korvitsin skripka, fleyta, violonçel və

fortepiano üçün yazılmış «Göy qübbəsinin musiqisi» bəstəsilə təmsil olunmuşdur. Burada bədii fantaziyanın ucsuz – bucaqsız genişliyini göstərmək, öz şəxsi dünya görüşünü əks etdirmək cəhdi açıq-aydın hiss olunur.

Hollandiya bəstəkarı Roderik de Manin bas-klarnet və elektronika üçün yazılmış «Dinlə, dinlə!» əsərinin orijinallığı, ilk növbədə, əsas obrazın psixoloji dərinliyindədir. Müəllif buna nail olmaq üçün nitq ifadəliliyindən və «konkret musiqi»nin priyomlarından məharətlə istifadə etmişdi.

İlk konsertdə Özbəkistanı təmsil edən bəstəkarlar Dmitri Yanov-Yanovski (F.Qarsia Lorkanın sözlərinə «Ay nəğmələri») və Artyom Kimlə

(«H.Heynenin üç şəri») tanış ola bildik. Səsi zövqlə «seyr etmək», poetik mənbənin emosional kaloritini çatdırmaq cəhdi, və ən əsası, bu əsərlərin istedadlı müğənni Anna Quzairova (metso-soprano, Özbəkistan) tərəfindən məharətlə ifa edilməsi dinləyicilərin marağına səbəb oldu.

Gürcü bəstəkarları Nino Cancqava («Sanço üçün dörd məktub») və İrakli Tsinsadze (skripka, violonçel və fortepiano üçün sonata) ikinci gün çıxış etdilər. Musiqi tembrlərinin incə «toxuması», onların «fərdi gözəlliyinin» üzə çıxarılması, sanki duvaqla pərdələnmiş milli özünəməxsusluq Tsinsadzenin Sonatasının üslubunu təşkil edir.

Moskva bəstəkarı Viktor Yekimovskinin bas-klarnet üçün «Daimi qayıdış» əsəri (yeri gəlmişkən, onu bir neçə il əvvəl Bakıda N.Zeynalovun ifasında eşitmişdik, daha doğrusu görmüşdük), ilk növbədə, öz originallığı, incə yumoru, instrumental teatrın bəzi effektlərinin məharətlə işlənilməsilə yadda qalır.

Daha bir Moskva bəstəkarı Qriqori Voronovun «Uca sahildən baxıram» – Li Bo üslubunda kvintet əsəri qədim Çin şairinin yaradıcılığının musiqi interpretasiyasıdır. Intuitiv impuls kimi əmələ gələn misralar sanki kainatla doğmalığ hissinə əks etdirir.

Festivalda səslənən əsərlərdən ikisi solo faqot üçün bəstələnmişdir və gözəl ifaçı Valeri Popov tərəfindən səsləndirilmişdir. Yuri Kaspárovun «Sonata infernale»si və xüsusən ingilis bəstəkarı Timoti Murun «Popov üçün Presto» əsəri bu alətin imkanlarını, eləcə də ifaçının yüksək texniki ustalığını nümayiş etdirdi.

Artıq bir çox əsər dinlənilib, müəyyən təəssüratlar yaranmışdır. Lakin bu yaradıcılıq forumuna olan maraq artmaqdadır. Dinləyicilər sırasında məşhur musiqiçilər, bəstəkarlar, qiymətli tədqiqat-

lar müəllifləri – adlı-sanlı musiqişünaslar əyləşmişdilər. Üçüncü gün Azərbaycan musiqiçiləri üçün daha həyəcanlı idi: axı burada tanınmış bəstəkarlar latviyalı Peteris Vasks (solo fleyta üçün «Quşlarla peyzaj») və isveçrəli Yan Lyuk Darbelle (solo fortepiano üçün «On göndəriş») ilə birgə İsmayıl Hacıbəyovun, Cəlal Abbasovun və Zaur Fərhədovun musiqisi səslənəcəkdi. Üç əsər – üç lövhə, hər biri ayrı-ayrı üslub, məqsəd və təcəssüm vasitələrinin rəngarəngliyini göstərir. İ. Hacıbəyovun fleyta, klarnet və fortepiano üçün yazılmış «Həvəs» pyesində bəstəkarın ustalığı özünü biruzə vermişdir. Əsərin ab-havası sanki yaradıcılıq meylini, yazıb-yaratmaq istəyini zərif boyalarla əks etdirir.

Cəlal Abbasovun «Qara Qarayevin xatirəsinə Postlyudiya»sında dərin qüسسə hissi ilə yanaşı ümum bəşəri problemlərin fəlsəfi baxımdan dərk edilməsi duyulur. Bu əsər dahi bəstəkar və müəllimə layiqli ithafdır.

Zaur Fərhədovun «Chronos» əsərinin emosional mühiti hissedilməz dərəcədə incə, bir qədər «xəyalidir». O, sanki mövcud dünyanın ziddiyyətlərindən kənarda, irreal bir məkanda «axır». Lakin Yer in cazibə qüvvəsi daha güclüdür və kövrək xülyalar aləmini öz iradəsinə tabe etdirməyə qadirdir.

Qətiyyətlə demək olar ki, səslənən həmin üç əsər Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbini Festivalda layiqincə təmsil etdi. Bu da həm «kuluar» söhbətlərində, eləcə də «dəyirmi masa» və mətbuatda öz əksini tapdı. Bəstəkarlarımızın bu müvəffəqiyyətində sözsüz ki ifaçıların – Moskva Müasir musiqi ansamblının, eləcə də Azərbaycan dinləyicilərinin yaxşı tanıdığı orqan çalan Beynəlxalq müsabiqələr laureatı Marianna Visotskayanın rolu inkaredilməzdir. Musiqiçilərin ifaya təqdim olunmuş əsərlər üzərində diqqətlə və səylə işləməsi, bəstəkarın nəzərdə tutduğu bütün «incəlikləri» qavramaq cəhdi, sözün əsl mənasında fədakarlıqları, müəlliflərin səmimi minnətdarlığına və auditoriyanın alqışına səbəb oldu. Festivalın işində müntəzəmlik və dəqiqlik, konsert və məşqlərin vaxtı-vaxtında təşkil edilməsi, tədbirin iştirakçıları üçün, demək olar ki, problemsiz keçməsi – ilk növbədə fəvqəladə dərəcədə istedadlı təşkilatçı – ASM ansamblının direktoru, səmimi insan və cazibəli qadın – xanım Viktoriya Korşunovanın fəaliyyətlə bağlıdır. Biz Festivalın bütün iştirakçıları adından, eləcə də öz adımızdan ona dərin minnətdarlığımızı bildirməyi borc sayırıq.

Festivalın ahəngi olduqca dolğun və məz-

munlu idi. Günlər hiss edilmədən keçirdi. Lakin o günlərin xoş duyğusu indi də qalır. Musiqiçilərlə ünsiyyət, maraqlı mövzularda söhbət və diskussiyalar, ümumiyyətlə Rusiya Bəstəkarlar təşkilatında hökm sürən xoş və işgüzar ab-hava yaradıcı işçilərə çox yaxşı tanış olan, son vaxtlarda yaranmış bir növ çatışmamazlıq, boşluq, «vakuum»u dəf etməyə kömək edirdi. Konsertlərdə və nəzəri konfranslarda Y.Korev, V. Zaderatski, Y. Xolopov, V. Rojnovski kimi məşhur tədqiqatçı-musiqişünasların, Rusiya Bəstəkarlar İttifaqının rəhbəri V.Kazehinin, «Yurgenson Fondunun» sədri B.P.Yurgensonun, bir çox başqa musiqiçi və musiqisevərlərin iştirakı yaradıcılıq forumunun əhəmiyyətini bir daha təsdiq etdi. Yaradıcı diskussiyalar çərçivəsində ən geniş mövzular ətrafında söhbətlər və fikir mübadiləsi aparılır, iştirakçılar qonşu xalqların musiqi mədəniyyətində baş verən hadisələrlə yaxından tanış olurdular. Yeni işıq üzü görmüş «Musiqi Akademiyası» jurnalının buraxılışı (№ 1, 2002) özündə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə həsr olunan məqalələr toplusunu cəmləşdirmişdi. Yurnal Festivalın iştirakçılarına təqdim edilib, onların fəal marağının səbəbi olmuşdur. «Dəyirmi masa»da iştirak edən, jurnalın baş redaktoru, Rusiya Bəstəkarlar İttifaqının katibi Yuri Korev, fürsətdən istifadə edərək, toplusunun tərtibçilərinə əməkdaşlığa görə onun dərin minnətdarlığını çatdırmağı tövsiyyə etdi.

Özbəkistan nümayəndələri «Musiqi dünyası» jurnalının baş redaktoru, sənətsünaslıq doktoru Tariyel Məmmədovla görüşlərindən bəhs etdilər, jurnalın «WEB-sayt» səhifələri ilə tanışlıqlarından məmnun qaldıqlarını bildirib, bu təşəbbüsün Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərinin geniş yayılmasında çox mühüm əhəmiyyəti olduğunu vurğuladılar.

«Yeni musiqi» assosiasiyası və onun prezidenti Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, professor Fərəc Qarayevin müasir musiqimizin inkişafı və yayımında fəaliyyətinə moskvalı kolleqaların rəğbətini və haqqında söylədikləri xoş sözləri də əlavə etsək, onda, zənnimcə, Azərbaycan musiqi həyatının salnaməsinə kifayətə parlaq bir səhifənin daxil edilməsinə sevinə bilərik.

«Dostların musiqisi» adlı VII Beynəlxalq Festival öz işini yekunlaşdırdı. Onun şüarı – «Musiqiçilər üçün vahid musiqi məkanı», məqsədi – sənətcilər arasında ünsiyyət yaratmaqdır. Onun gələcəyi, yəqin ki, hamımızdan asılıdır.

1. Bu barədə daha ətraflı bax: «Музыкальная Академия» jurnalı. Moskva, 2002-ci il № 1.

2. Məqalənin müəllifi bilərəkdən əsərlərə

bədii cəhətdən rəy verilməsindən daşınır və məqsədi oxucuları bütövlükdə festivalın panoramı ilə tanış etməkdən ibarətdir.

Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə



**RAUF
ZÜLFÜQAR oğlu
ADIGÖZƏLOV**

Azərbaycan mədəniyyətinə ağır itki üz vermişdir. Milli ifaçılıq sənətimizin tanınmış nümayəndəsi, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, istedadlı skripkaçı, müğənni və pedaqoq Rauf Zulfüqar oğlu Adigözəlov 2002-ci il iyun ayının 29-da ömrünün 63-cü ilində qəflətən vəfat etmişdir.

Rauf Adigözəlov 1940-ci ildə Bakı şəhərində anadan olmuşdur.

1958-ci ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının skripka sinfinə daxil olan R. Adigözəlov 1960-ci ildən təhsilini P.I. Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında davam etdirmişdir. 1965-ci ildə Moskvada təhsilini müvəffəqiyyətlə bitirən skripkaçı Bakıya qayıdır və Üz.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrində çalışmağa başlayır.

1971-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının kamera ansamblı kafedrasına dəvət edilən mahir ifaçı, ömrünün sonuna kimi burada çalışmış, adi müəllimlikdən professor dərəcəsinə qədər yüksəlmişdir.

Gözəl skripkaçı və pedaqoq kimi tanınan R. Adigözəlov 1970-ci ildən müğənnilik fəaliyyəti ilə məşğul olmağa başlamışdır. Mələhətli səsi, coşğun, həm də lirik ifa tərzı, dərin musiqi duyumu, yüksək səhnə mədəniyyəti və sənət vurğunluğu onu tez bir zamanda istedadlı müğənni kimi tamaşaçıların sevimlisinə çevirmişdir. Azərbaycan bəstəkar və xalq mahnılarını özünəməxsusluqla ifa edən Rauf Adigözəlov milli musiqimizi ölkəmizdən kənarda da ləyaqətlə təmsil etmiş və ona hər yerdə şöhrət gətirmişdir.

Milli musiqi sənəti səhəsindəki uğurlarına görə Rauf Adigözəlov 1992-ci ildə Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

1998-ci ildə R. Adigözəlov Qahirə Konservatoriyasına ezam olunur və burada da fəaliyyətini uğurla davam etdirir. Dost ölkədə müvəffəqiyyətlə çalışan məhərrətli musiqiçi tələbələrə öz sənətini böyük səylə öyrədirdi. Onun sinfində təhsil alan gənclər eyni zamanda Azərbaycan musiqisi haqqında da sevimli müəllimlərindən geniş məlumat ala bilirdilər.

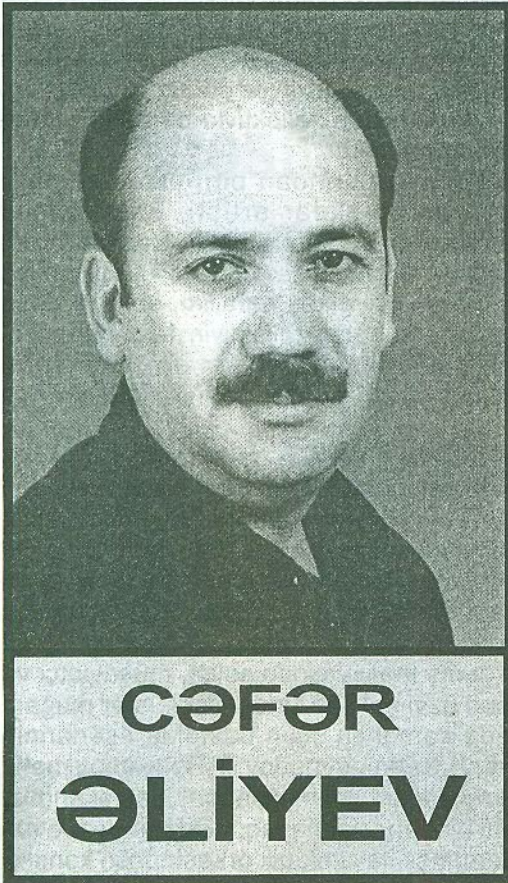
Rauf Zulfüqar oğlu Adigözəlovun xatirəsi onu tanıyanların qəlbində əbədi olaraq yaşayacaqdır.

Allağ rəhmət eləsin!

**Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı
Bakı Musiqi Akademiyası**

HƏMKARIMIZIN XATİRƏSİNƏ

Pərviz QULİYEV



**CƏFƏR
ƏLİYEV**

Sanki, Cəfər Əliyevdən götürdüyüm müsahibə günündən çox az vaxt keçib: ondan aldığım müsahibə jurnalımızın 2001-ci il 1/2-ci nömrəsində dərc olunmuşdur. Və gözlənilmədən günəşli gündə şimşekli göy gurultusu kimi təsir bağışlayan onun qəfil vəfatı xəbəri... Axi niyə?!... Hansı günahlarına görə ən çiçəklənən ömür dövrünü sürən 46 yaşlı insan bu dünyanı tərk etməlidir?

«Allahın yazdığına pozu yoxdur» kəlamı ilə həç cür kifaytlənə bilmirəm, çünki layiqli adamların vaxtından qat-qat tez dünyasını dəyişməsi halları mənə çox ədalətsiz gəlir. Digər tərəfdən, ola bilsin ki, Tanrı Cəfəri məhz ləyaqətinə görə həyat sıxıntılarından azad edib haqq dünyasına çatdırmışdır. Bilmirəm, bilmirəm... Bütün bunlar mənim üçün çox mürəkkəbdir, lakin bir şeyi bilirəm: - çağdaş yaşamımızda Cəfərin boş yeri uzun zaman görünəcək və daim bizlərə verdiyimiz itkinin sanbalını xatırladacaqdır.

Fikrən yenidən o müsahibəyə, Cəfərlə ilk tanışlığımıza qayıdıram. Mənim ilk təəssüratım: o, mülayimlik və sakitliyin təcəssümüdür. Həmin təəssürat sonrakı görüşlərimiz zamanı da özünü doğrultdu. Və qəfildən – insult!...Yeni gerçəkliyimiz onu bu dərəcədə bezdiribmiş ki, hətta onun sakit təbiəti də bütün bunlara davam gətirə bilməyib?

Müsahibədən bir sualım yadıma düşür: «Nəyə görə Cəfər ikinci diskini «Labirint» adlandırmışdı?»

Onun cavabı: «...albomda ən müxtəlif şeylər toplanmışdır. Burada həm xoşbəxt, dəcəl, öz bayramları, məktəb çantaları və daha nələrə dolu uşaqlıq, həm yaşa dolmuş insanın təfəkkürünü, xatirələrini ifadə edən «Tüstü», həm «Ana» pyesinin kədərli mövzusu, həm daim tələsən şəhərin surəti, həm də müxtəlif təbiət surətləri vardır.Yeni bütün bunlar elə duyğuların, xatirələrin, düşüncələrin labirintidir.»

Özümdən də əlavə edirəm ki, bütün bu duyğular, xatirələr və fikirlər müxtəlifliyini xoş hisslər birləşdirir. Çünki Cəfərin musiqisi işıqlı və ya kədərli olsa da, eyni zamanda həmişə xoşniyyətli. Əfsus ki, həyatı problemlər «labirintində» ona beləldçi tapılmadı.

O müsahibədən bir sualım da yadıma gəlir: «Payız» pyesinin ingilis adının ikinci mənası da var – "Qocalığın gəlməsi". Belə düşünürəm ki, Siz insan həyatındakı payızı yox, ilin fəslini nəzərdə tutmusunuz – axı qocalıqdan hələ ki, uzaqsınız.»

Cəfər belə cavab verdi: «Burada hər iki anlayış bir-birinə bənzəyir. İnsan da təbiətin bir hissəciyidir. Təbiət və insanın həyatında oxşarlıq çoxdur, sadəcə ölçülər fərqlənir. Bu kompozisiyada təbiətdəki payız və insanın həyatındakı payız bir-birilə səsleşir. Lakin bu – işıqlı payızdır: hər mövsümün və həyat dövrünün öz gözəlliyi vardır.»

İndi, bu misraları oxuduqda adama elə gələ bilər ki, bu cür cavab verən insan artıq öz həyatında payızı duyurdu və buna fəlsəfi sakitliklə yanaşırdı. Bəlkə də bu, sadəcə olaraq, fəlsəfi düşüncələr idi?

Lakin təbiətdəki əbədlilik ölçüsü ilə yox, insan həyatı ölçüsü ilə yanaşsaq da, onun payızı çox tez gəldi. Onun üçün zaman çox tezliklə ötüb keçdi. Cəfərin ehtiramla yanaşdığı Zaman, kompozisiyasına və bütün diskinə adını verildiyi Zaman, həmin kompozisiyada bu cür dinamik və sonsuz-hədsiz təsvir edildiyi Zaman və, nəhayət, həmin müsahibənin sonunda rəhmli olmağını dilədiyim Zaman nəticədə Cəfərə qarşı amansız oldu.

İnsan yaddaşına gəlib çatanda isə hətta hökmlü Zaman belə gücsüz olur. Cəfər o müsahibədə demişdir: «Bu dünyada əbədi bir şey varsa – o da zamandır. İnsan bu dünyaya gəlir, dünyasını dəyişir, amma Zaman əbədi olaraq qalır.»

Mən isə cəsarətlə deyə bilərəm ki, Cəfər kimi adamların xatirəsi də əbədidir və heç-hansı bir Zaman bu xatirəni poza bilməz.

Allah rəhmət eləsin!



**ƏDALƏT
SƏFƏRƏLİ oğlu
VƏZİROV**

Sumqayıt Musiqi Texnikumu sabah açıldan dərin hüzn və matəm içində idi. Dəhşətli qara xəbəri eşidəndə heç kimin buna inanmağı gəlmirdi. Hamı sarsılmış, yerindəcə donub qalmışdı. Üzlərdəki qəm-kədər və məktəbimiz üçün qeyri-adi bir səssizliyin vahiməsi yoldan keçənləri də təəccübləndirirdi. Hörmətli müdirimizin öz qohumları, dostları, həmkarları ilə, o cümlədən bizim kollektivlə bir daha görüş-məyəcəyi hamını yandırır-yaxırdı.

Gözəl muğam sənətkarlarından biri, ustad kaman-çaçalan, Azərbaycanın əməkdar artisti, Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti Ədalət Səfərali oğlu Vəzirov bizim texnikuma müdir təyin olunanda çox sevinmişdik. Bizimlə işə başladığı elə ilk günlərdən qayğıkeş müəllim, səmimi dost, gözəl insan və rəhbər kimi də bütün kollektivin dərin hörmətini qazana bildi. O, həm müəllimlərin, həm də tələbələrin qayğısına qalar, onların bütün problemlərini asanlıqla həll edirdi.

Elə ilk gündən Ədalət müəllim məktəbimizdə tədris prosesinin vəziyyəti ilə yaxından tanış oldu, görülməli işlərin istiqamətini düzgün müəyyən etdi, müəllim heyətinin ifadəlilik və pedaqoji məharətini yüksəltməyi əsas məqsəd qoydu. Bu vəzifələrin yerinə yetirilməsi üçün ilk növbədə səmimiyyət və işgüzarlıq mühitini yaratmağa nail oldu. Texnikumda yaxşılığa doğru bütün dəyişikliklərə görə biz ona minnətdarıq.

Ə.S.Vəzirovun geniş fəaliyyətində solist, müşayiətçi və müəllimlik keyfiyyətləri üzvi şəkildə birləşmişdi. İstər muğam ifadəliliyində, istərsə də kamança üçün bəstəkar əsərlərinin

təfsirində bənzərsiz bir musiqiçi idi. Bəstəkarlarımızdan Z.Bağırov, H.Xanməmmədov, T.Bakıxanov məhz onun ifadəliliyini nəzərə alaraq bu alət üçün iri həcmli Kosertlər yazmışdılar. Gəlin ağısaqqal bəstəkarımız, Azərbaycanın xalq artisti, professor H.Xanməmmədovun sözlərini bir daha xatırlayaq: «Ədalət Vəzirovun yüksək ifadəlilik istedadını və məharətini görməsəydim, bəlkə də Kamança ilə simfonik orkestr üçün konsert yazmaq fikrinə düşməzdim. Məhz onun sənətinə vurğunluğum məni bu işə sövq etdi».

Ədalət müəllim lap gənc yaşlarından özünü istedadlı bir musiqiçi kimi göstərmiş, milli musiqi mədəniyyətimizi dünya miqyasında yorulmadan və fədakarlıqla təbliğ etmiş, xüsusilə də ecazkar Azərbaycan muğam sənətinin fəvqəladə təsir gücünü xarici ölkə dinləyicilərinə səylə çatdırmışdı.

Muğamların əsl vurğunu idi, onları xüsusi bir şövqlə çalmaqdən heç vaxt doymazdı. İstər bənzərsiz çalğısıyla, istərsə də ürəkdən gələn sözlərlə bu sənəti daha yaxşı anlamağa kömək edirdi. Ölkələri və qitələri gəzib dolaşmış gözəl musiqiçi «Bu musiqidən heç bir xalqda yoxdur!» – deyərək öz heyranlığını sadə, lakin inandırıcı sözlərlə ifadə edirdi. Muğamın müdrikliyini quru elmi anlayışlarla yox, mürəkkəb və qəliz istilahlarla yox, qəlbinin hərarəti ilə, ehtiraslı ifası ilə dilə gətirirdi. Kamançası dil açıb dərin fikir, xəyal və hisslər aləmini anladır və sanki deyirdi ki, muğamın fəlsəfəsi qəlblərdən süzülüb qəlblərə yol tapan sirlər xəzinəsidir. Bəzən çalğı zamanı özünü tamam unudar və adama elə gəlirdi ki, uca tanrı ilə ünsiyyət qurardı. Sözsüz ki, müqəddəs həcc ziyarəti həm sənətini, həm də şəxsiyyətini daha da kamilləşdirmişdi.

Uzun illərin təcrübəsi sayəsində müəllimlik istedadı da cıllanmış, maraqlı pedaqoji görüşləri formalaşmışdı. Orta və zəif tələbələrle də həvəslə işləyirdi. «Yaxşı müəllim zəif tələbə ilə işinin nəticəsindən bilinər. Hər şey zəhmətlə başa gələr, zəhmətsiz heç bir istedad parlama bilməz» – deyirdi. İfaçılığın sirlərini qətiyyənlə darıxmadan, səbr və təmkinlə başa salar, nümunəvi çalğısı ilə tələbələrini daima çalışmağa həvəsləndirirdi. Bakı Musiqi Akademiyasında dosent vəzifəsində işlədiyi müddətdə özünün zəngin pedaqoji təcrübəsini bir sıra metodiki tədris vəsaitlərində əks etdirmişdi, ifadəlilik məharətini isə saysız-hesabsız lent yazılarında və silinməz xatirələrdə qoyub getdi. Bu, təkcə bizim üçün deyil, bütün milli musiqi mədəniyyəti üçün ağır bir itkidir.

Allah rəhmət eləsin.

Sumqayıt Musiqi Texnikumunun kollektivi

ƏZİZ OXUCULAR!

**Jurnalımızın musiqili səhifəsi Sizi CD
vasitəsilə klassik irsimiz, tanınmış
bəstəkarların əsərləri, folklor və
habelə geniş yayılmış musiqi
nümunələri ilə tanış edir.**

