

MUSIQİ DÜNYASI

3-4/2003



BY

"Musiqi Dünyası"nın İnternetdə WEB saytları

<http://musigi-dunya.az>

"Musiqi Dünyası"nın elektron jurnalı (azərbaycan dilində)

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

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

Yeni <http://arshin.musigi-dunya.az>

U.Hacıbəyovun "Arşin mal alan" musiqili komediyasının virtual muzeyi
(azərbaycan, rus və ingilis dillərində)

Yeni <http://search.musigi-dunya.az>

"Musiqi Dünyası"nın axtarış sistemi (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>

Musiqiçinin 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 Hacıbəyovın "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 Diskoqrafi yası" 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)

MUSIQİ DÜNYASI

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

Təsisçilər:
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı
Bakı Musiqi Akademiyası
"Koroğlu-T" firması.

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

Redaksiya he'yəti:

Gülnaz Abdullazadə
Vasif Adıgozəlov
Nigar Axundova
Fərhad Bədəlbəyli
Əhməd İsaçadə
Zemfira Səfərova
Ramiz Zöhrabov

Redaktorlar:
Anna Əmrəhova
Fəttaħ Xalıqzadə
Cəmilə Həsənova
Leyla Məmmədova

Rəssam:
Alina Cahanqirova

Kompüterdə yiğdi:
Xalid Məmmədov
Aygün Məmmədova
Natalya Draňovskaya
Ülviyə Məmmədova

Kompüter dizaynı:
Duxanina Alianna

Üz qabığında:
Bülbülm foto şəkili

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

E-mail
info@musigi-dunya.az

Internet elektron jurnalın ünvani:
<http://musigi-dunya.az>

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

© "Musiqi Dünyası", 2003
"Əbilov, Zeynalov və öğülları" İTK
mətbəəsində çap olunmuşdur
M.Qorki küç., 43. Tel.: 973623

3-4/17 2003

İÇİNDƏKİLƏR:

- 3 T.Ə. Quliyevin xatırəsinin əbədiləşdirilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA

- 4 Xor musiqisi festivalı
9 L. Şirməmməd qızı. Sumqayıt: səyyar plenumdan qeydlər
11 Dahi Üzeyir bəyə böyük sevgi və ehtiramla...

ACILMAMIS SƏHİFƏLƏR

- 13 F. Əliyeva. XX əsr Azərbaycan musiqi tarixi – totalitar zaman kəsiyində

MUSIQİSÜNASLIĞIN AKTUAL PROBLEMLƏRİ

- 34 Yu. Холопов (Россия, Москва). Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века
44 O. Назайкинская (Россия, Москва). Музыка и память
48 B. Медушевский (Россия, Москва). Музыкальные жанры и жанровый анализ

PORTRETLƏR

- 56 S. Mahmudova. Zirvədən zirvəyə
58 R. Zöhrabov. Hacı Xanməmmədovun portretindən cizgilər
61 L. Məmmədova. Əziz Əziz müəllim...
63 Yubilyarları təbrik edirik
65 B. Barcik (Россия, Москва). Жизнь в жанре постлюдии или господин ФК – эксцентрик

MUSIQİ NƏZƏRİYYƏSİ

- 66 L. Əliyeva. Xəyyam Mirzəzadənin "Ağlar və Qaralar" fortepiano silsiləsinin musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri
69 G. Mahmudova. Arif Məlikovun İkinci simfoniyasında ostinatlıq barədə
73 Q. Hüseynova. Arfa Fərəc Qarayevin "Qobustan kölgələri" baletinin partiturasında
75 A. Babayeva. Birhissəli simfonik əsərlərdə proqramlılıq
83 F. Tahirova. Qara Qarayevin Dmitri Şostakoviçə həsr etdiyi lya-minor simli kvarteti

BEYNƏLXALQ KONFRANS

- 88 H. Axundova (Azərbaycan). К проблеме сохранения нематериального культурного наследия
90 H. Черкасова (Россия). Цивилизационное наследие Индии в эпоху глобализации
94 A. Nizamov (Tadzhikistan). О значении музыкальных взглядов теоретиков суфизма в культуре современного общества
96 A. Bayramova (Azərbaycan). Влияние глобализации на национальное самосознание
100 K. Akilova (Uzbekistan). К проблеме локального своеобразия традиционных художественных ремесел Узбекистана в эпоху глобализации

- 103 *Н.Хасанова* (Узбекистан). Музыкально-эстетическая мысль энциклопедистов Среднего Востока и современная музыкальная критика Узбекистана
- 108 *А.Часовникова* (Россия). Проблема научного приобщения к народным религиозным знаниям
- 114 *С.Коларова, С.Кондратьев* (Азербайджан). О национальной электронной библиотеке
- 123 *А.Анаркулова* (Кыргызстан). Новые Информационные технологии в музыкальном мире
- 124 *Ф.Халыгзаде* (Азербайджан). Проблема сохранения музыкального фольклора Азербайджана в эпоху глобализации

İRSİMİZ

- 128 *R. Rzayeva*. Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim
- 138 *S.Qarabağlı*. "Arşın mal alan" adlı sənət incisi
- 143 *R.Mirişli*. Radionun musiqi verilişləri redaksiyası: dünən, bu gün, sabah

ETNOMUSIQİSÜNASLIQ

- 148 *C. Həsənova*. U.Hacıbəyovun "Arşın mal alan" musiqili komediyasında milli ladların təzahür formalarında dair
- 152 *F. Xalıqzadə*. Azərbaycanın ənənəvi xalq musiqisi atlası
- 160 *I. Köçərli*. Aşıq Şəmşirin musiqi dünyası

USTADLARIMIZIN XATIRƏSİNƏ

- 165 *N.Ismayıllzadə*. Azərbaycanın opera müğənnisi Fatma Muxtarova
- 168 *A.Ровнер* (Россия, Москва). Сергей Протопопов, продолжатель традиции Болеслава Яворского в контексте своей эпохи
- 175 *Z.Dadaşzadə*. Mənasi var hər bir kəsin...

KULTUROLOJİ MƏSƏLƏLƏR

- 178 *I.Hüseynov*. Tətbiqi kulturologiya və sosioloji tədqiqatlar
- 189 *I.Əfəndiyeva*. İdman və musiqi – gözəllik harmoniyasıdır
- 191 *L.Hüseynova*. "Məhəbbət əfsanəsi": ədəbi mənbədən baletə doğru

MUSIQİ TƏHSİLİ

- 195 *M.K. Ağamirov*. Yetmiş yaşlı bir məktəb var Şuşada
- 200 *M.Dadaşova*. Musiqi ifaçılığı təlimində əsər üzərində iş metodları

BİBLİOQRAFIYA, DİSKOQRAFIYA, NOTOQRAFIYA

- 202 *В.Барский* (Россия, Москва). Его прощальный поклон.
- 204 *S. Mahmudova*. Musiqi tariximizdən
- 205 *Ə. Ələkbərova*. Musiqi türkologiyası
- 207 *C. Həsənova*. Sənətkarın xatirələri
- 209 Xəzər universitəsində görüş
- 210 *N.Rəhimbəyli*. Məhəbbətdən doğan musiqi
- 211 *S.Təhmıraz qızı*. "Səsin ruhu" və ya "Rünhan qəlblərin xaqanı" – Səxavət Məmmədov – 50
- 213 *A.Abdullayev*. Qiymətli nəşr.

MÜƏLLİF VƏ HÜQUQ

- 215 *K.Imanov*. "Piratçılığa qarşı mübarizə" məqsədyönlü kompleks programı: müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi vasitələri haqqında

YENİLİKLƏRİMİZ

- 230 Konfrans...
- 231 Yaradıcılıq...
- 240 Görüşlər...
- 244 Muzeylərdə...
- 246 Bizə yazırlar... İstanbuldan...

248. DÜNYASINI DƏYİŞƏNLƏRİN XATIRƏSİNƏ**250. 1999-2002-Cİ İLLƏRDƏ ÇAP OLUNMUŞ MƏQALƏLƏR****DİQQƏT!**

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

**T.Ə.QULİYEVİN
XATİRƏSİNİN ƏBƏDİLƏŞDİRİLMƏSİ HAQQINDA**

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI PREZİDENTİNİN

SƏRƏNCAMI

Azərbaycan musiqi sənətinin görkəmli nümayəndəsi, böyük bəstəkar, xalq artisti Tofiq Ələkbər oğlu Quliyevin xatirəsini əbədiləşdirmək məqsədi ilə qərara alıram:

1. Bakı Şəhər İcra Hakimiyyətinə tapşırılsın ki,
 - Bakı şəhərinin küçələrindən birinə Tofiq Quliyevin adını versin;
 - Tofiq Quliyevin Bakı şəhərində yaşadığı binaya (Hüsü Hacıyev küçəsi, 23) xatırə lövhəsinin yurulmasını təmin etsin.
2. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi Bakıdakı musiqi məktəblərindən birinə Tofiq Quliyevin adını versin.

İlham ƏLİYEV

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti

Bakı şəhəri, 7 noyabr 2003-cü il.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında

118 А Участники Иттифака. Программа научного призываются к концертной деятельности заслуженных артистов и народных артистов Азербайджанской Республики. Специальность электронной почты: itifaq@azrt.az
 114 С Участниками конференции. О специальности электронной почты: itifaq@azrt.az
 123 А. Абдуллаев (Бирюзовский) Правда. Альбом концертных записей в музыкальном мире.
 124 Ф. Гаджиев. А. Гаджиев. Программа концерта фольклорной Азербайджанской народной музыки

T. GÜLTAYEVIN
XOR MUSIQISI FESTIVALI

2003-cü ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkil etdiyi və iki böyük konsert programından ibarət olan Festivalı bütövlükdə xor musiqisine həsr olunmuşdu.

Mayın 5-də Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük zalında festivalın açılışı və ilk konserti oldu. Onun programında musiqi məktəblərinin uşaq xor kollektivlərinin ifasında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri səsləndi. Konsertdə Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin «Qız qalası» (rəhbəri Dilarə Əliyeva) və «Səda» oğlanlar xoru (rəhbəri Məryəm Babayeva), 35 sayılı Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin xoru (rəhbəri Svetlana Qriçeskina), habelə 4 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbinin (xormeyster Elmira Mənsurova), 22 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbinin (xormeyster Nəzakət Mövsümzadə) və 32 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbinin Balaxanı filialının (xormeyster Ədilə Mehdiyeva) uşaq xorları iştirak etdilər. Onlar Tofiq Quliyev, Vasif Adıgözəlov, Aqşin Əlizadə, Rəşid Şəfəq, Azər Dadaşov, Cəlal Abbasov, Adilə Yusifova, İlham Abdullayevin əsərlərini ifa etdilər.

İyunun 24-də Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük zalında festivalın ikinci konserti oldu. Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının iştirak etdiyi bu konsertdə Sərdar Fərəcovun a'capella xoru üçün «Diptix» əsəri, Azər Dadaşovun «Şükürlər olsun sənə» və «Kim allahı sever» miniatürləri, Oqtay Rəcəbovun «Segahsayağı»sı, Şəfiqə Axundovanın Ü. Hacıbəyova həsr olunmuş «Yaşadacaq el səni» odası, Rauf Əliyevin «Nə dilərsən ürəyim», Məmməd Cəfərovun «Yuxulama, oğuz oğlu» kantatası və Faiq Nağıyevin solist və a'capella xoru üçün Q.Qarayevin xatirəsinə Konserti səsləndi. Xorun bədii rəhbəri Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Gülbəci İmanova, xormeyster Yulizana Kuxmazova idi.

İyunun 25-də Bəstəkarlar İttifaqında Festivalın nəticələrinə həsr olunmuş müzakirə keçirildi. Müzakirədə bəstəkarlar, musiqişunaslar və media nümayəndələri iştirak etdilər. Aşağıda müzakirənin

bəzi məqamlarını oxucularımızın nəzərinə çatdırırıq.

Ramiz Zöhrabov

*Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı idarə Heyətinin
Katibi, sənətşünaslıq doktoru, professor.*

Xor musiqisi festivalının 2 gün keçirilməsi təsadüfi deyildi. Birinci konsertdə 4, 22, 32 və 35 sayılı Uşaq Musiqi Məktəblərinin və Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin birləşmiş xor kollektivləri, ikinci konsertdə isə Azərbaycan Xor Kapelləsi iştirak etdi. Programa həm iri, həm də kiçik həcmli xor əsərləri daxil edilmişdi. Xüsusiət, iri həcmli əsərlər içərisində Faiq Nağıyevin xor üçün Konsertini qeyd etmək lazımdır. İri həcmli əsərlər sırasında Məmməd Cəfərovun «Yuxulama, oğuz oğlu» Kantatası, Oqtay Rəcəbovun «Segahsayağı»sı (7 hissəli), Rauf Əliyevin «Nə dilərsən, ürəyim» mahnısı rəğbətlə qarşılandı.

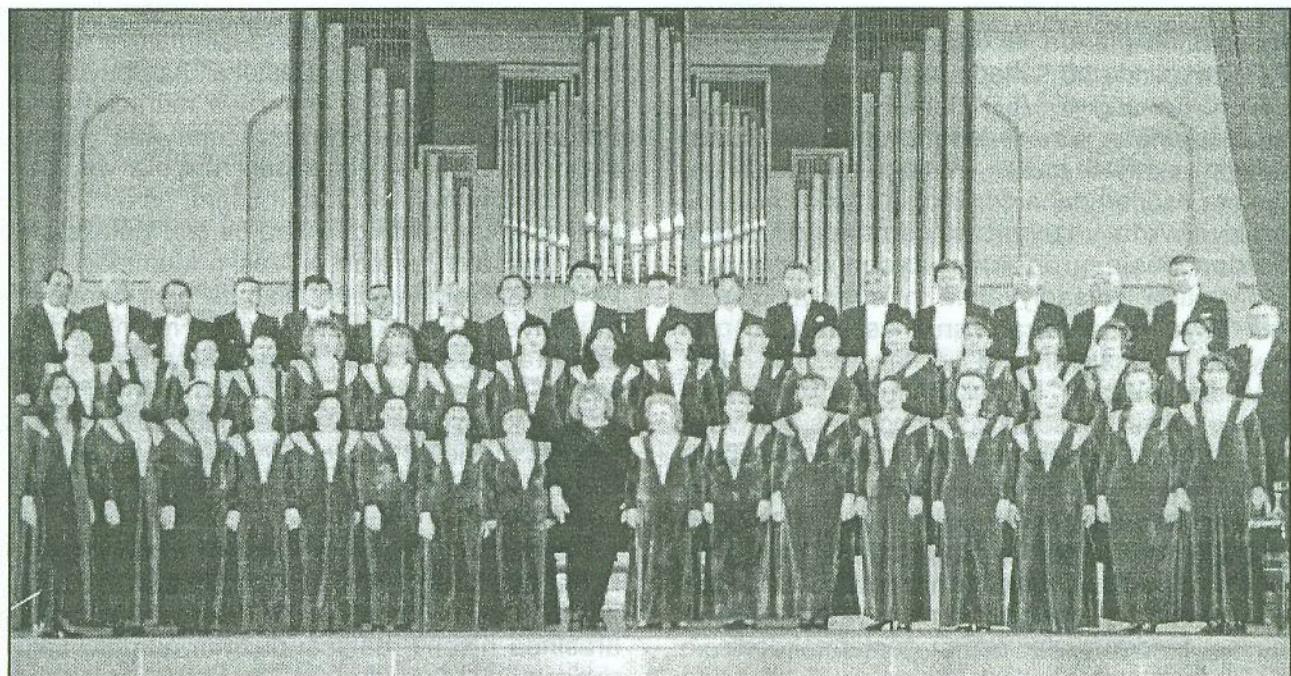
Festivalın programına daxil edilmiş bütün əsərlər Bəstəkarlar İttifaqının «Vokal-simfonik musiqi» bölümündə diqqətlə seçilərək ifaçılarla təqdim edilmişdi. Həm xor kapelləsi, həm də uşaq xor kollektivləri bu əsərlərin hazırlanmasına ciddi yanaşaraq yüksək ifaçılıq səviyyəsi nümayiş etdirdilər.

Mən festivalın müzakirəsinə həsr olunmuş iclası açıq e'lən edirəm və Sizdən xahişim odur ki, festivala öz münasibətinizi bildirəsiniz və xor musiqisi sahəsində olan çatışmazlığa, ifaçıların səviyyəsinə, bəstəkarlarımıza xor janrlarında yaratdığı əsərlərə tənqidi yanaşib, mühəhizələrini söyləyəsiniz.

Zümrüd Dadaşzadə

musiqişunas, sənətşünaslıq namizədi, dosent.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda xor musiqisinin zəngin ənənələri var. Ü.Hacıbəyovun operalarından başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xor elementlərindən istifadə edilmişdir. 60-ci illərədək Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xor



Azərbaycan Dövlət Xor kapellası
Bədii rəhbər – Gülbaci İmanova.



Ifaçılar: Bülbul adına orta ixtisas
musiqi məktəbinin "Qız qalası" xoru.
Bədii rəhbər – Dilarə Əliyeva.



4 sayılı Uşaq
Musiqi Məktəbinin xoru.
Bədii rəhbər – Elmira Mənsurova

musiqisi ön planda idi. 60-ci illerin sonu 70-ci illerin əvvəlində bu sahədə əsas nailiyyətlər eldə edilir: C.Cahangirov, A.Əlizadə, R.Mustafayev və b. bəstəkarların xor əsərləri meydana çıxır. Lakin o dövrə simfonik musiqi, musiqili-səhne əsərləri, kamera əsərləri daha çox diqqət mərkəzində id. İndiki dövrə vəziyyət dəyişməkdədir. 90-ci illərdən başlayaraq Azərbaycan dünya mədəniyyətinə, iqtisadiyyatına integrasiya olunur. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri bu gün beynəlxalq festivallarda tez-tez feal ifa edilir. Sevindirici haldır ki, bəstəkarlarımızın xor əsərləri xarici ölkələrin konsert salonlarında səslənir. Vəsif Adıgözəlovun «Çanaqqala» oratoriyası Türkiyədə, Fərhəng Hüseynovun «Bu dünyada sūlh olsun» oratoriyası ABŞ-da, Firəngiz Əlizadənin «Əbədiyyətə səyahət» oratoriyası İsveçrədə böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır. Hal-hazırda Azərbaycan xor musiqisində müəyyən irəliləyişlər, müsbət tendensiyalar özünü göstərməkdədir.

Bu festivalda əsərlərin məzmunu ilk növbədə həyatımızla səsləşirdi. Onlar zahiri pafosdan uzaq olub, bizim duyğularımızı eks etdirən əsərlər idi. Həqiqətən də, bəstəkarlarımız onları narahat edən məsələlərə – mə'nəviyyatla, vətənpərvərliklə bağlı məsələlərə üz tutublar. Burada müxtəlif həcmli əsərlər – kantata, xor konserti, mahni və s. səsləndi. Bu əsərlər sırasında mənə daha çox tə'sir bağışlayan Azər Dadaşovun «Şükürlər olsun» və «Kim allahı sevər» adlı 2 xor miniaturu oldu. Onlardan ikincisi (M.Füzulinin sözlərinə) daha çox diqqəti cəlb etdi. Yəni, bəstəkarın sözə varmaq, onu musiqi dilinə köçürmək bacarığı göz qabağında idi. Burada artıq uzun illər xor üçün yazmış, püxtələşmiş bəstəkar qələmi hiss olunurdu.

Eyni zamanda M.Cəfərovun «Yuxulama, oğuz oğlu» kantatasını qeyd etmək istərdim. Bu əsəri bəstəkar stereotiplərdən qaçmaq iqtidarı ilə yazıb: böyük bir ehtiyac duyduğumuz vətənpərvərlik mövzusu çox səmimiyyətlə həll olunmuşdu. Bütün hissələri təzad prinsipi üzrə quran bəstəkar nəticədə əsas məqsədə – yüksək duyğuları, vətənpərvərlik hissələrini dinləyici auditoriyasına aşılamağa nail olmuşdur.

Faiq Nəğıyevin xor konserti heç kimi laqeyd qoymadı. Bu, Qara Qarayevin xatirəsinə ithaf edilmiş əsərdir. Adətən, belə əsərlər Avropada dini mövzulara yazılır. Məsələn, xor musiqisində Passionları xatırlamaq olar. Bizim bəstəkarlar da bu janrların təməlinə qayıtmaga çalışırlar. Amma onlar bizim islam dininin motivlərini xor musiqisində gətirmək isteyirlər. Bu baxımdan F.Nəğıyevin əsəri yaxşı düşünülmüşdü. Bəstəkar hissələrin ardıcılığını emosional *crescendo* üzrə qurmuşdur: Ağrı, Əlvida, Fəryad. Burada vokaliz, avazla

oxumaq deyil, hansısa bir deklomasiya ünsürlərindən istifadə edilib. Bəstəkar Azərbaycanda yeni, işlənilməyən bir mövzuya müraciət edib. Bəstəkarlar belə mövzulara ehtiyatla yanaşmalıdır. Çünkü burada xüsusi nüanslar var. Mən Fərəc Qarayevin «Xütbə, muğam, surə» əsərini təhlil edərkən islam dini üzrə bir çox mütəxəssislərlə (məsələn, professor Vasim Məmmədəliyev və b.) məsləhətləşdim: islamda olan qanunları musiqiyə gətirmək nə dərəcədə mümkündür? Əlbəttə, bəstəkarlar buna ehtiyatla yanaşmalıdır. Zənnimcə, F.Nəğıyev buna nail olub. O, böyük bəstəkar Q.Qarayevin itkisindən doğan hissələri musiqidə çox gözəl ifadə edə bilmışdır. Bu, bizim musiqimizin də müəyyən mə'nada uğurudur.

Eyni zamanda Rauf Əliyevin a'capella xoru üçün «Nə dilərsən, ürəyim» mahnısı bəstəkarın xorun bütün xüsusiyyətlərini duymaq, səslər arasında nisbəti, balansı düzgün qurmaq baxımdan çox uğurludur. Bu, xor kollektivinin daimi repertuarına daxil olmaq iqtidarına malik bir əsərdir.

Əlbəttə, Şəfiqə Axundovanın «Yaşadacaq el səni» əsəri səriştəli bir bəstəkar qələmindən çıxan yüksək səviyyəli əsər idi.

Sərdar Fərcovun xor üçün «Diptix» (Ü.Hacıbəyova ithaf) əsərinin yalnız ikinci hissəsi səsləndiyinə görə həməhənglik yox idi. İfadə da müəyyən qüsurlar hiss olunurdu. E'tiraf etmək lazımdır ki, əsər tam hazır deyildi.

Ən çox mə'yus edən Oqtay Rəcəbovun «Segahsayağı»sı oldu. Bu əsər xor üçün bəsif işlənmə təəssürati doğurdu. Müəllif xorun imkanlarını nəzərə almalı idi. Həm intonasiya səviyyəsində, həm də xoru təşkil etmək nöqtəyinə nəzərindən əsər zəif idi.

Prinsip e'tibarilə mən, bu konserti yüksək qiymətləndirirəm. Hesab edirəm ki, bizim xor kapelləsi öz işində irəliləyişlər etməyə çalışır. Xorun yalnız ənənəvi deyil, onun sonor imkanlarından da istifadə etmək lazımdır. Lakin bizim xorun ifaçılıq qüvvələri buna hələ imkan vermir. Amma xor kapelləsi belə müntəzəm şəkildə çalışarsa, gələcəkdə daha mürəkkəb əsərləri də ifa edə bilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, uşaqlar repertuarı üçün yazılmış xor əsərləri çox vacib bir sahəni təşkil edir. Məktəblərdə oxunan xor repertuarına çox böyük ehtiyac var. Bu baxımdan Azər Dadaşovun «Yeni Azərbaycan» marşı, Rəşid Şəfəqin «Müqəddəs ocaq» mahnısı, Adilə Yusifovanın «Vocaliz»i çox maraqlı doğurdu. İnanıram ki, bu əsərləri uşaqlar sevə-sevə oxuyacaqlar.

Mən Bəstəkarlar İttifaqına və ifaçılarla belə gözəl tədbirin keçirilməsində öz minnətdarlığımı bildirirəm.

**Məmməd Cəfərov
bəstəkar:**

Mən öz adımdan, həm də Bəstəkarlar İttifaqının adından Xor Kapellasının kollektivinə öz minnətdarlığımı bildirirəm. Çünkü onlar əsərlərin hazırlanmasında çox əziyyət çekdilər. Mən tez-tez məşqlərə gedirdim və digər müəlliflərlə də rastlaşirdim. Lakin bə'zi bəstəkarlar əsəri ifaçıya təqdim edib, yalnız konserə – artıq hazır əsərə qulaq asmağa gəlirlər. Bəstəkar mütləq məşqlərdə iştirak etməlidir.

Konsertdə səslənən əsərlər içərisində ən çox xoşuma gələn F.Nağıyevin xor konserti oldu. Bu, son illərdə xor sahəsində bəlkə də yenilikdir. R.Əliyevin xor üçün mahnisi da çox gözəl tə'sir bağışladı. Bu gün bizim musiqimizdə insan problemi, mə'nəviyyat problemi əsas yer tutur. Bunu canlandıran hər hansı bir bədii əsər, musiqi əsəri alqışa layiqdir. Hesab edirəm ki, xor musiqisi festivali çox uğurlu keçdi. Mən Bəstəkarlar İttifaqından xahiş etmək istəyirəm ki, bizim əsərlərimizin Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən alınmasında köməklik göstərsin.

Adilə Yusifova

bəstəkar, sənətşünaslıq namizədi, dosent:

Mən, F.Nağıyevin xor konserti haqqında öz subyektiv fikrimi bildirmək istəyirəm. Ümumiyyətlə, «konser» sözünün etimologiyası «yarış» deməkdir. Burada biz solist ilə xor arasında açıq-aşkar yarış görmədik. Əlbəttə, mən mövcud olan ən'ənəvi instrumental konsert janrı ilə müqayisə etmək istəmirəm. Lakin xor konserti təəssürati yaranmadı. Prinsip e'tibarilə bu əsər öz mövzusuna uyğun olaraq qapalı, kamera salonunda ifa edilsəydi, daha effektli səslənərdi. Eyni zamanda qeyd etməliyəm ki, harmonik dili çox dolğundur. Dörd səsli şaquli harmonik səslənmə çox aydın eşidilirdi.

Məmməd Cəfərovun əsəri çox gözəl təəssürat bağışladı. Onun bu əsərini orkestrləşdirmək yaxşı olardı. Bu əsərin məhz azərbaycanlı bəstəkar tərəfindən yazılıdığı aydın hiss olunurdu. Xorun səsləri çox gözəl təşkil olunub.

Qeyd etməliyəm ki, xor kapelləsi bu konsertin sonuna qədər tonallığı saxlaya bildi. Son zamanlar kapellanın konsertlərində isə tonallığın yarım ton təhrif olunmasını hiss edirdik. Həqiqətən, kapella qısa müddət ərzində belə çətin əsərlərin öhdəsindən layiqince gəlmışdır.

**Faiq Nağıyev
bəstəkar:**

Bəstəkarlar İttifaqı və Xor Kapellasına öz minnətdarlığını bildirirəm. Çünkü bu xor festivalının

təşkil edilməsində Bəstəkarlar İttifaqının rəhbərliyi, həmçinin Gülbaci İmanova (Dövlət Xor Kapellasının rəhbəri) çox sə'y göstərmişlər. Lakin qeyd etmək istərdim ki, bele iri miqyaslı tədbirlərin hazırlanması üçün kifayət edəcək vaxt müddəti planlaşdırılmalı idi. Mən bir müəllif kimi hesab edirəm ki, əsərlərin hazırlanmasına bir qədər çox vaxt sərf olunsayıdı, daha da yaxşı nəticə eldə etmək olardı.

Konsertdə səslənən əsərlər içərisində A.Dadaşov, M.Cəfərov, R.Əliyevin əsərlərini xüsusi qeyd etmək istərdim.

Öz əsərimə gəldikdə, deməliyəm ki, bu, Qara Qarayevin xatirəsinə həsr olunmuş xor konsertidir. İnstumental konsertlərdən fərqli olaraq, burada yarış yoxdur, çünkü solist yalnız II hissədə iştirak edir. Konsert janrının əsas e'tibarilə inkişaf xüsusiyyətlərinə istinad edilib: I hissə – Ağrı; II hissə – Əlvida; III hissə – Fəryad adlanır, yəni matəm mərasiminin ardıcılılığı öz əksini tapıb.

Validə Əlixanova

musiqişünas, sənətşünaslıq namizədi, dosent:

Bəstəkarlar İttifaqını, müəllifləri və ifaçıları təbrik edirəm. Festivalda səslənən əsərlər haqqında deyilən fikirlərlə razıyam. Lakin, F.Nağıyevin əsəri haqqında deməliyəm ki, bu, müəllifin öz şəxsi təxəyyülünün məhsuludur. O, dahi bəstəkarın itkisi ilə bağlı düşüncələrini, duygularını məhz belə təsəvvür etmiş və dinləyicilərə çatdırmağa çalışmışdır.

Cəmilə Həsənova

musiqişünas, sənətşünaslıq namizədi, dosent:

Festivalın konsertləri çox yaxşı tə'sir bağışladı. Belə gözəl əsərlərə görə bəstəkarlara, xor kollektivlərinə öz minnətdarlığını bildirirəm. Yalnız F.Nağıyevin əsəri ilə əlaqədar iradım var – bu əsərdə «Q.Qarayev iżaf» özünü nə dərəcədə doğruldur? Sonuncu hissə daha çox dini musiqi tə'siri bağışladı. Zənnimcə, dahi bəstəkarın xatirəsinə daha işlı obraz yaratmaq olardı. Bu mənim subyektiv fikrimdir.

Nərgiz Şəfiyeva

musiqişünas:

Bu xor konsertindən aydın oldu ki, bəstəkarlarımız xor musiqisinin əsas yazı texnikasını, ifadə xüsusiyyətlərini nə dərəcədə bilirlər? Hər bir bəstəkar öz istə'dadını, məqsəd və ideyasını müxtəlif istiqamətlərdə ifadə edə bilmişdi. F.Nağıyev, M.Cəfərov, R.Əliyev gözəl əsərlər nümayiş etdirdilər. Ş.Axundovanın əsəri xoş tə'sir bağışladı. Çünkü o, xor yazı üslubunun incəliklərinə dərindən bələddir.

Lakin bə'zi əsərlər yaxşı təəssürat bağışlamadı. O.Rəcəbovun «Segahsayağı» əsərinin harmonik dili segah ladının istinad pərdələrinə uyğun gəlmirdi. Bu əsər instrumental səslənmə təəssürati yaratdı.

Rauf Əliyev

bəstəkar:

Bəstəkarlar İttifaqının xor musiqisi festivalının keçirilməsi çox əlamətdar bir hadisə oldu. Belə tədbirlərin keçirilməsi xor musiqisi sahəsindəki nailiyyətlərin və yeniliklərin aşkara çıxarılması, inkişaf yollarının müəyyən edilməsi baxımından çox ehəmiyyətlidir. Lakin yaxşı olardı ki, bu tədbirlərdən sonra konfranslar, dəyirmi masa arxasında müzakirələr keçirilsin. Bu müzakirələrdə müəlliflərin iştirakı ilə ifa olunmuş əsərlər daha geniş, detallarla araşdırıla bilər.

Lalə Hüseynova

musiqişunas,

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Məs'ul Katibi:

İttifaqımızın xor musiqisinə həsr olunmuş növbəti tədbiri festival adı altında keçirildi. Bu da təsadüfi deyildi. İki böyük konsert programı özündə müxtəlif nəsil bəstəkarlarının həm səslənmiş və məşhurlaşmış, həm də ilk dəfə ifa olunan əsərlərini bir araya getirmişdi. Nəticədə, xor musiqimizin əlvən mənzərəsi alındı. Festivalın yaxşı cəhətlərindən ümdəsi o idi ki, bütövlükdə bir konsertdə yalnız şagirdlərdən ibarət xor kollektivləri iştirak etdilər. Əlbəttə, onların hamısı eyni səviyyəli deyildi. Bə'zilərinin hazırlıq dərəcəsi daha qənaətbəxş göründü və hiss olunurdu ki, bu kollektivlərdə xormeysterlər xüsusi şövqə işləyir və öz peşələrinin vurğunuudurlar. Bu baxımdan ilk növbədə Büləbül adına Orta İxtisas musiqi məktəbinin «Qız qalası» xorunu və onun bədii rəhbəri Dilarə Əliyevanın xidmətlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu xor yarandığı gündən gözəl nəticələr nümayiş etdirir və onun özünə-məxsus simasının formallaşmasında bəstəkar İlham Abdullayevin böyük zəhməti vardır. O, dövrün intonasiyasını, nəbzini, ruhunu öz mahnilarında uğurlu tapıb və buna görə də uşaqlar bu əsərləri həvəslə ifa edir.

«Qız qalası» xorunun son vaxtlar çıxışı onun kifayət qədər mürəkkəb üslublu və irihəcmli əsərlərin də öhdəsindən gəlmək iqtidarına malik olmasından xəbər verir. Yeri gəlmişkən, bu ilin mart ayında bəstəkar Adilə Yusifovanın müəllif gecəsində «Yaz nağılı» kantatasının ifasını vurğulamaq istərdim. Hazırkı festivalda da «Qız qalası» xoru kantatanın 3-cü «Bulaqlar» adlı hissəsini səsləndirdi. Əvvəla onu deyim ki, bu kantata, ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisində

uşaqlar üçün yazılmış bu qəbildən olan ilk və zənnimcə uğurlu əsərdir. Həm musiqi dili, həm mövzuya orijinal yanaşma baxımından kantata maraq doğurur və uşaqların ən'ənəvilikdən uzaq müasir oxuma tərzinə yiylənməsi nöqtəyinənəzərindən də diqqətəlayiqdir. A.Yusifovanın «Vokalizi» isə elə ifa zamanı balaca dinləyicilərin hüsn-reğbətini qazandı.

«Büləbül» adına Orta İxtisas musiqi məktəbi festivalda daha bir xor kollektivini də nümayiş etdirdi. Bu kollektiv yalnız oğlanlardan ibarət idi. Bununla da məktəbin nəinki qızları, habelə oğlanları da festivala qatılmış oldular. Ümid edirik, bu kollektivin ömrü uzun olacaq.

Nəzəri cəlb edən bir kollektivin də adını çəkədim: bu da, 32 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbinin Balaxanı filialının xoru idi. Onunla əməkdaşlıq edən bəstəkar Azər Dadaşovun məsləhəti ilə xorun rəhbəri Ədilə Mehdiyeva Bəstəkarlar İttifaqına müraciət etmişdi. Öz növbəsində biz çox sevindik ki, kənd məktəbinin uşaqları da bizim tədbirlərimizdə iştirak edəcək. Hiss olunurdu ki, xormeyster məs'uliyətlə işinə yanaşır və çətinliklərə baxmayaraq uşaqları xora həvəsləndirib. Onlar Tofiq Quliyevin məşhur «Dostluq mahnısı»nı kifayət qədər təmiz, düzgün intonasiya ilə oxudular. Zənnimcə, bu kollektivləri gələcəkdə də müxtəlif uşaq tədbirlərinə cəlb etmək lazımdır.

Diger məktəblərin çıxışları da bu, və ya digər dərəcədə qənaətbəxş idi. Bir nüansi da diqqətə çatdırmaq istərdim. Yaxşı olardı ki, əsərləri səslənən bəstəkarlar kollektivlərə əlaqə saxlayıb, bə'zi məşqlərdə iştirak etsin. Bu zaman balaca ifaçılar müəllif qayəsini daha düzgün anlaya bilər. Bu məsələdə məktəblərin özləri təşəbbüs göstərməli və bəstəkarlara müraciət etməlidir. Bütövlükdə isə I konsert istər ifaçılar, istərsə də dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılandı və yaxşı əks-səda doğurdu.

Bu günü müzakirəmizdə festivalın daha çox ikinci - son konserti barədə fikir mübadiləsi yürüdüldü və xor musiqisində mövcud tendensiyalar, mövzular araşdırıldı. Mən bir çox deyilənlərə razıyam və müəllifləri təbrik edirəm.

İcazə verin, sonda həm bəstəkarlara və musiqişunaslara, həm də İttifaqımız adından bu çətin işin öhdəsindən gəlmiş kollektivlərə və ilk növbədə Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası və onun bədii rəhbəri Gülbaci İmanovaya öz dərin təşəkkürümüzü bildirək və arzulayaq ki, belə tədbirlərimiz öz davamını daim tapa bilsin.

Materialı hazırladılar:

Lalə HÜSEYNNOVA və Sevda ƏLİQİZİ

SUMQAYIT: SƏYYAR PLENUMDAN QEYDLƏR

Lalə SİRMƏMMƏD QIZI

2003-cü il sentyabrın 24-də Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının bir qrup bestəkar və müsiqisünaslarından ibarət nümayəndə hey'eti Sumqayıt şəhərinə yola düşdü. Bununla da təşkilatımız özünün çoxdankı və yaxşı bir ənənəsini – ölkəmizin başqa şəhər və rayonlarında Səyyar Plenumlar keçirmək ənənəsini yenidən dırçəltmiş oldu. Adətən, belə Plenumlar ən populyar və sevimli janr olan mahniya həsr olunurdu və bu dəfə də Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı ənənəyə sadıq qalaraq, Sumqayıt əhli ilə görüşə həm də məşhur ifaçıları, estrada müğənnilərini dəvət etmişdi. Onların bir çoxunun müşayiətini isə respublikamızın nüfuzlu kollektivlərindən biri – Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Şirkətinin Səid Rüstəmov adına Xalq Çalğı Alətləri Orkestri öz öhdəsinə götürmüştü. Xüsusi qeyd edək ki, orkestrin bədii rəhbəri və baş dirijoru, xalq artisti Nəriman Əzimovun rəhbərliyi ilə orkestrin kiçik hey'eti bir sırə yeni mahnılar və təzə ifaçılarla çoxsaylı məşqlərin nəticəsini layiqli səviyyədə nümayiş etdirə bildi.

Ədalət naminə deməliyik ki, Sumqayıtin istə mədəniyyət işçiləri, istərsə də dövlət rəsmiləri, başda İcra Hakimiyyətinin başçısı cənab Vəqif Əliyev olmaqla, bu tədbire çox ciddi yanaş-



Səyyar Plenumun açılışı: Sumqayıt şəhər İcra Hakimiyyətinin başçısı Vəqif Əliyev və Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin I Katibi Vasif Adıgözəlov.

mışdır: nəqliyyat problemindən tutmuş tədbirin keçirilməsi ilə bağlı bütün digər təşkilatı məsələlər yüksək səviyyədə həll olunmuşdu. İlk növbədə Plenumun keçirildiyi yer – Kimyaçiların Mədəniyyət Sarayı möhtəşəm bir təessürat oyadı. Əslində iyun ayına planlaşdırılmış bu plenumun sentyabra keçirilməsinin səbəbi də Sarayın əsaslı tə'miri ilə bağlı idi. Beləliklə, yenicə bərpadan çıxmış Mədəniyyət Sarayının ölkənin tanınmış bestəkar və müğənnilərinə, ifaçı kollektivlərinə bir növ «təqdimat» mərasimi Bəstəkarlar İttifaqının xeyir-duası ilə baş verdi. Nəzərə alsaq ki, bütün tədbir televiziya ilə yayım üçün «Space» telekanalı tərəfindən ləntə alındı, onda bu təqdimatın miqyasını və auditoriyasının genişliyini təsəvvür etmək çətin deyil.

Plenumu ön sözə Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Birinci Katibi, xalq artisti V. Adıgözəlov açdı. O, qeyd etdi ki, mahni janrında gedən proseslər bizim tərəfimizdən daim diqqət və müdaxile tələb edir. Çünkü, müəyyən səbəblər üzündən bu sahədə tələbkarlığın azalması, qeyri-peşəkar insanların qızığın «fəaliyyəti» mahnının primitivləşib bayağılaşmasına səbəb olmuşdur. Dərin məzmun, bitkin forma, ülvı, saf duyğular mahnidan sanki yasaq düşüb. Bunun qarşısını, ilk növbədə, yüksək səviyyəli peşəkar mahni yaradıcılığının təbliği ilə almaq olar. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı məhz bu fikirdən təkanlanaraq mahni ilə bağlı tədbirlərin, o cümlədən Səyyar Plenumların keçirilməsini zəruri sayır. Çünkü belə tədbirlərə gələn dinləyicilər əsl bəstəkar mahnısının necə olması barədə müəyyən təsəvvür yaratmaq imkanı əldə edirlər. Bəstəkarlarla canlı temas isə bu təsəvvürleri bir az da genişləndirir. Çıxışının bu yerində Vasif müəllim Sumqayıt sakinləri ilə görüşə gəlmış həmkarlarının – Ramiz Zöhrabov, Şəfiqə Axundova, Tofiq Bakıxanov, Oqtay Zülfüqarov, Faiq Sükəddinov, İlham Abdullayev, Nazim Quliyev, Ceyhun Allahverdiyev və Xədicə Zeynalovanı ayrı-ayrılıqlıda tamaşaçılara təqdim etdi. Öz növbəsində Sumqayıt şəhərinin İcra Başçısı Plenum iştiraklarını salamlayaraq, onlara nəcib

təşəbbüs göstərdiklərinə görə minnətdarlığını bildirdi.

Plenumun rəsmi hissəsi geniş konsert programı ilə davam etdirildi. Konsertin aparıcısı və musiqişunas kimi mənim öhdəmə hər bir mahni müəllifini və onun ifaçısını qısa şərhlərlə tamaşaçılar təqdim etmək vəzifəsi düşmüdü. Zalda əyəleşənlərin hər yeni e'ləni maraqla və alqışlarla karşılaşması, hər çıxışın gözəl gül dəstələrinin verilməsile müşayiət olunması bizlərdə son dərəcə xoş ovqat yaratdı. Konsertin programına həm klassik mahni inciləri, həm də yenicə yazılmış nümunələr daxil edilmişdi. Tofiq Quliyevin, Səid Rüstəmovun, Fikrət Əmirovun, Cahan-gir Cahangirovun, habelə Şəfiqə Axundova, Vasif Adıgözəlov, Tofiq Bakıxanov, Eldar Mansurov, Faiq Sükəddinov, İlham Abdullayev, Nazim Quliyev, Ceyhun Allahverdiyev, Xədicə Zeynalovanın mahniları respublikanın xalq artisti İlhamə Quliyeva, əməkdar artistlər Mübariz Tağıyev, Bilal Əliyev, Aygün Bəylər, tanınmış müğənnilər Arzu Rzayev, Nuriyyə Hüseynova, Tehmiraz Şirinov, İlahə Fəda, Elza Qaybaliyeva, habelə gənc ifaçılar Leyla Vahid qızı və Cəvahir Əbdülovanın ifasında səsləndi. Sevindirici hal o idi ki, Mədəniyyət Sarayının ağızınacan dolu olan salonunda konsertin tə'yin olunmuş vaxtdan xeyli uzanmasına baxmayaraq, tamaşaçılar programı sona qədər çox diqqətlə izlədilər.

Bə'zi çıxışlar gözlənilməz olduğu üçün xüsusi bir hərarətlə qarşılandı. Onların sırasında cənublu həmvətənlərimiz, məşhur «Ayrılıq» mahnisinin ilk və, zənnimcə, təkrarolunmaz ifaçısı Yaqub Zurufçu da var idi. O, sürəkli alqışlar altında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəxri üzvü olmuş mərhum Əli Səliminin bu gözəl mahnısını bir daha ürək yanğısı ilə sumqayıtlılara ərməğan etdi.

Xalq artisti, bəstəkar Oqtay Zülfüqarovun çıxışı isə azyaşlı balaca uşaqların məzəli ifası ilə müşayiət olunduğuna görə bol tamaşaçı təbəssümü və hüsn-rəğbəti ilə mükafatlandırıldı.

Plenumun konsert programına Aygün Bəylər öz ansamblının müşayiəti ilə yekun vurdı. Biz bir daha bu gənc, istə'dadlı müğənninin auditoriyani peşəkarcasına ələ almaq bacarığı və canlanma yaratmaq qabiliyyətinin şahidi olduq. Zalı tərk etmək istəməyən tamaşaçılar isə, nəhayət, Aygün xanımın vəziyyətdən çıxış yolu kimi məqamında oxuduğu Üzeyir bəyin ölməz «Durun gedək evimizə» melodiyasının sədaları altında simvolik bir formada Plenum iştirakçıları ilə vidalaşdırılar. Konsert başa çatdı. Biz isə... Sumqayıtin kimya qoxusundan təmizlənib saflaşmış ilıq dəniz havasını ciyərlərimizə çəkib, insanların qonaqpərvərliyinə dərin təşəkkür hissi və yeni, səmimi görüşlər ümidi ilə Bakıya döndük.

XƏBƏRLƏR:

Sentyabrın 15-də Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində Ü.Hacıbəyovun ad günü münasibəti ilə tədbir keçirilmişdir. Orada Ü.Hacıbəyovun «Arşın mal alan» operettasının 90 illiyi münasibəti ilə xüsusi program hazırlanmışdır.

Muzeyin direktoru A.Bayramova, Mədəniyyət Nazirinin müavini S.Məmmədəliyeva, Bakı Musiqi Akademiyasının prorektoru G.Abdullazadə, bəstəkarlardan A.Rzayev, Ş.Axundova, musiqişunaslardan Z.Dadaşzadə, Ş.Mahmudova, F.Əliyeva və b. çıxış etdilər.

Konsert programında «Arşın mal alan» operettasından fragmentlər səsləndi. Onları Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin xalq çalğı alətləri orkestri, habelə Opera və Balet Teatrının solistləri Gülnaz Məmmədova, Natavan İsmayılova və Fidan Hacıyeva ifa etdilər.

Tədbirdə musiqişunas Fərəh Əliyevanın «Musiqi tariximizin səhifələri» kitabının və Məcnun Kərimovun rəhbərlik etdiyi Qədim alətlər Ansamblının kompakt-diskinin təqdimatı da oldu.

DAHİ ÜZEYİR BƏYƏ BÖYÜK SEVGI VƏ EHTİRAMLA...

*«Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası»nın
təqdimat mərasimindən qeydlər*

Musiqi mədəniyyətimizin inkişafında xüsusi xidmətləri olan dahi bəstəkar, görkəmlı mütəfəkkir və ictimai xadim Üzeyir Hacıbəyovun anadan olmasının 118-ci ildönümü ərefəsində – sentyabrın 16-da Bəstəkarlar İttifaqının binasına toplaşmış Üzeyirsevərlər çox əhəmiyyətli bir hadisənin – «Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası»nın (Bakı, «Azərbaycan», 2003, uç.nəş, vərəqi 14,25) təqdimat mərasiminin şahidi oldular. Bu vaxta kimi Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığı haqqında xeyli tədqiqat əsərləri, monoqrafiya, bir neçə bibliografik göstərici çap olunub. Bu baxımdan Milli Elmlər Akademiyasının əsaslı kitabxanasının hazırladığı bibliografiya xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. «Azərbaycan» nəşriyyatının hazırladığı yeni ensiklopediyanın isə üstünlüyü ondadır ki, o, böyük sənətkarın yaradıcılığı, həyat və fəaliyyəti ilə bağlı bütün məsələləri əhatə edir. Bu sorğu mə'lumat kitabında onun bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə yanaşı, dramaturgiyasına, publisistikasına da yer ayrıılır. Burada sənətkar həm pedaqoq, həm jurnalist, həm də ictimai-siyasi xadim kimi təqdim olunur. Bundan başqa, həyat və yaradıcılığı boyu onun yaxın ünsiyyətdə olduğu insanlar haqqında mə'lumatlar verilir.

Təqdimat mərasimini giriş sözü ilə açan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Birinci Katibi, respublikanın xalq artisti, professor Vasif Adıgözəlov bu nəşrin işq üzü

görməsində yazıçı, jurnalist, «Azərbaycan» nəşriyyatının direktoru Nazim İbrahimovun xüsusi xidmətləri olduğunu söyledi. O bildirdi ki, «Üzeyir Hacıbəyov elə bir fenomendir ki, Azərbaycan mə'nəviyyatını, Azərbaycan varlığını onsuz təsəvvür etmək mümkün deyil. O, bizim xalqın xoşbəxtliyidir. Musiqimiz, mədəniyyətimiz ona görə belə zəngin, çağlardır ki, o, mənbəyini Üzeyir bəy kimi uca, əlçatmaz bir dağdan alır. Üzeyir bəy həm şad, həm də kədərli günlərimizdə bizimlədir. Bu gün isə biz onun işığına, xatirəsinə yaşışmışıq. Çox şadam ki, belə bir gündə onun həyat və yaradıcılığına həsr olunan ensiklopediya araya, ərsəyə gəlib. Mən yalnız bir şəxsin – Lermontovun ensiklopediyasını görmüşdüm. Üzeyir Hacıbəyovun həyat və yaradıcılığı da neçə belə ensiklopediyalara layiqdir».

Sonra Nazim İbrahimov ensiklopediyanın yaranması tarixində danişdi: «Biz hələ sovet dövründə, 1975-ci ildə Üzeyir Hacıbəyovun ev muzeyini açarkən gələcəkdə «Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası»nı da yaratmaq haqqında düşünürdük. Budur, artıq 1996-ci ildə Azərbaycan dilində və 2003-cü ildə isə rus dilində belə bir ensiklopediya hazırlandı. Azərbaycan dilində olan nəşr kiril əlifbası ilə yığıldığından biz onun yeni variantını, yəni latin əlifbası ilə nəşrin Üzeyir bəyin 120 illik yubileyi ərefəsində hazırlanması planlaşdırırıq». O, həmçinin ensiklopediyanın redaksiya heyəti-



Yazıçılar Birliyin Sədri Anar çıxış edərkən.



Konsert zamanı: Azərbaycan Dövlət Triosu: (sağdan sola)
E.İskəndərov (violonçel), N.Əliyarova (piano),
T.Babayeva (violino)

nin üzvləri – Elmira Abasovaya, Zemfira Səfərovaya, Mirabbas Aslanova və başqalarına təşəkkürünü bildirdi. Redaksiya heyətinin artıq dünyasını dəyişən üzvlərinin – bəstəkarlar Süleyman Ələsgərovun, Tofiq Quliyevin, ədəbiyyatşunas Əziz Mirəhmədovun, Ramazan Xəlilovun və başqalarının xatirəsini hörmətlə yad etdi.

Sonra çıxış edənlər böyük bəstəkar haqqında müfəssəl mə'lumat mənbəyi olan bu ensiklopediyani çox mühüm bir mədəni hadisə kimi qiymətləndirdilər.

Yazıcılar İttifaqının sədri, xalq yazarı Anar çıxışında bildirdi ki, «Üzeyir bəy vaxt, zaman çərçivəsinə sığan şəxsiyyət deyil. O, dünya durduqca yaşayacaq əsl dahidir. Xoşbəxtəm ki, Üzeyir bəylə bağlı film çəkmişəm. Rəsul Rza ocağı həmişə böyük Üzeyir bəylə bağlı olub. Atababalarımızdan bizə keçən bu müqəddəsliyi biz həmişə qorumağa çalışmışıq.

Nazim İbrahimov son dərəcə xeyirxah bir işə məşğuldur. O, böyük Üzeyir bəyin, Mirzə Cəlilin ensiklopediyasını nəşr edir. Bu, xalqa, millətə xidmətdir.»

Professor Şirməmməd Hüseynovun vətəndaş

yanğılı çıxışı salonda böyük canlanma yaratdı: «Üzeyir bəyin, Natəvanın, Bülbulun ermənilər tərəfindən Şuşada güllənmiş və uzun yol keçib Bakıya gəlib çıxmış büstlərinə baxanda ürəyim qan ağlayır. Biz Üzeyir bəyin bu xalqa verdiklərini hələ qaytarmaşıq. Şuşanı, bütövlükdə Qarabağı azad etməklə bu dahi şəxsiyyətin qarşısında öz günahlarımızı yumuş olarıq. Yalnız Koroğlu uvertürası Şuşada səslənəndə Üzeyir bəyin ruhu şad olacaq və biz rahat nəfəs ala bilərik».

Tədbirdə həmçinin, Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru Fərhad Bədəlbəyli, xalq şairi Hüseyn Abbaszadə çox səmimi çıxış etdilər.

Eyni zamanda «Space» telekanalının baş musiqi redaktoru Nadir Axundov «Raks» şirkətinin «Space» telekanalının sponsorluğu ilə birgə buraxdığı yeni «Leyli və Məcnun» diskini təqdim etdi. Bu yeni diskdə Ü.Hacıbəyovun 95 illik yubileyi qeyd olunmuş «Leyli və Məcnun» operası xalq artistləri Zeynəb Xanlarova (Leyli) və Arif Babayevin (Məcnun) ifasında səsləndi.

Çıxışlarla növbələşən konsert programında Üzeyir bəyin ölməz musiqisi səsləndi: «Koroğlu» operasından Uvertüra (pianoda ifa etdi – Ülviiye Hacıbəyova); «Aşıqsayağı» triosu (ifaçılar – E.İskəndərov, T.Babayeva, N.Əliyarova); «Koroğlu» operasından Nigarın ariyası (ifaçı – Fəridə Məmmədova); «Arşın mal alan» operettasından Asyanın mahnısı (ifaçı – Səbinə Əsədova) və Gülcəhrənin ariyası (Fəridə Məmmədova); «Koroğlu» operasından Koroğlunun ariyası və «Sevgili canan» romans-qəzəli (ifaçı – Həsən Enami).

Tədbirdə respublikamızda bir çox ölkələri təmsil edən səfirliliklərin nümayəndələri, Prezident Aparatının məs'ul işçiləri və tanınmış ziyalılar iştirak etdilər.

Materialı hazırladı:

Sevda ƏLİQİZİ

XƏBƏRLƏR:

Mayın 24-də Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında Respublikanın xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə ilə mətbuat konfransı və görüş keçirilmişdir. Konfransda məşhur violonçelçalan, Bazel Musiqi Akademiyasının professoru İvan Monigetti, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvləri və Respublikanın müxtəlif qəzet və jurnallarının nümayəndələri iştirak etdilər.

Açılmamış səhifələr

XX ƏSR AZƏRBAYCAN MUSIQİ TARİXİ – TOTALİTAR ZAMAN KƏSİYİNDE

SÖZGƏLİŞİ

Totalitar mədəniyyət və musiqi. "Musiqi dünyası" jurnalında Ş.Hüseynov və N.Kərimovanın bu başlıqla çıxmış məqaləsi elə adı ilə də diqqəti cəlb etdi [1]. Totalitar cəmiyyətdən ayrıldığımız az bir zaman müddətini, bu cəmiyyətin müəyyən mənada yetişdirdiyi və formalasdırıldığı bir neçə nəslin hələ də yaşadığını, mənim də bu nəsillərdən birinə aid olduğumu nəzərə alsaq, marağın səbəbi aydınlaşar. Totalitar cəmiyyətdə musiqi yaradıcılığı, ifaçılığı, elmi hansı meyarlarla yaşayır? Bu meyarlar nə ilə, kim tərəfindən diqtə edilirdi? Onların total tətbiqi özünü hansı formada, nədə bürüzə verir? Sovet İmperiyasının "mərkəzində" və "yerlərdə" vəziyyət eyni idimi? Qeyd edək ki, rus musiqişünaslığında artıq bu cəhdələr XX əsrin 80-ci illərinin sonlarından edildi və tanınmış alimlərdən Q.Qolovinski (2), L.Qenina (3), D.Jitomirski (4), V.Zaderatski (5), L.Maksimenkov (6,7), Y.Platekin (8,9) və başqalarının məqalələri böyük əks-səda doğurdu. Əlbətta, biz yalnız bir neçə parlaq publisistik-elmi məqalənin adını çəkdik: Azərbaycan musiqi tarixində isə bu səhifələr hələ də yazılmamış qalır. Bu sualla-ra cavab axtarmağın məncə, zamanı yetişib. Oxuduğum məqalə isə, məsələnin bir qədər bəsitləşdirilmiş həlli variantını təqdim edir. Axi, totalitar musiqi mədəniyyətinin ən parlaq nümunəsi bu və ya digər bestəkarın mahnisinin mətni deyil. Ən azı ona görə ki, bu mətn bestəkara deyil, şairə məxsusdur. Mətnədəki məna yükünü musiqiye yükleyib, onu necə totalitar musiqi adlandırmaq olar?! Belə çıxır ki, mahnının

Fərəh Əliyeva

sözlərini dəyişib, onu demokratik dəyərlərə həsr olunmuş sözlərlə oxusaq "demokratik musiqi" yaranacaq? Məqalədə bir sıra müddəalar (məsələn, opera və simfoniya ilə bağlı fikirlər) da qeyri-dəqiqdır. Mahnidan bir parça musiqi göstərib, onun hansı meyarla totalitar xarakter daşıdığını müəyyənləşdirmək olar? Ümumiyyətlə totalitar adlandırdığımız bir dövrün musiqi tarixinin bir çox səhifələrini necə qiymətləndirməliyik? Bu xüsusda geniş diskussiya açmayıaraq bir sitat getirmek istərdik. Vladimir Poznerin bir sualə cavabı problemin zənnimcə daha ədalətli görünümü əks etdirir. Müxbirin «Misal üçün İ.Dunayevskinin «Vətən haqqında mahnısını» götürək: əgər mətni atsaq və yalnız gözəl musiqi haqqında danışsaq, bu gün o nəyə layiqdir-qınanmağa? bağışlanılmağa? Belə əsərlərin mədəniyyət tarixində həyatı davam edəcəkmi?» sualına Pozner belə cavab verir: «Əgər insan neyisə ürəkdən, inancdan, inamdan edirsə, onda bunu, mənim fikrimcə, başa düşmək olar... Bu mahni nə vaxt yazılıb? Yəqin ki haradasa 30-cu illərdə. Və mən fikirləşdim- görəsən ola bilərdim ki, insan bunu yazsın və yalan danışdığını anlaması? Axi o, gərək heç olmasa hiss edəydi ki burada heç də azad nəfəs alınır! Və əgər hiss edirdi və yenə də yazırısa, onda bu sənət deyil, viqadansızlıqdır. Əgər səmimi qəlbdən inanırsısa, qiymət də başqa olmalıdır. O dövrə yaşamış və yaratmış insanları mühakimə etmək – mən bunu edə bilmirəm və etmək də istəmirəm» (10, s.5-6). Sovet dövrü musiqi mədəniyyətinin bezi deyilməmiş reallıqlarını, varlıq məqamlarını, olaylarını bəlkə pafosdan uzaq musiqi

tarixi baxımından açıqlamaq daha məqsədə uyğundur.

Totalitar cəmiyyətdə musiqi mədəniyyətinin bir sıra tipik olayları var. Azərbaycanın sovet dövrünə aid tarixi inkişaf mərhələsində bu tipik ifadə formaları bütün təfsilati ilə üzə çıxır. Onları - aşkar, məxfi, qeyri-rəsmi, rəsmi, səmimi inam və məcburi itaətkarlıq zəminində yarananları – üzə çıxarmaq, onların siyasi-ideoloji müstəvidən şüalanaraq sərf musiqi ifadə vasitələri, forma, janr, üslub, mündəricə kateqoriyalarına təsirinin neticələrini araşdırmaq musiqi tarixi üçün elmi baxımdan daha dəyərli və düzgündür. Musiqi əsərlərinin ideya-bədii konsepsiyasının, bəstəkarların yaradıcılıq niyyətlərinin, təşəbbüslerinin, axtarışları və maraqlarının “istiqamətləndirilməsi”, musiqi sənətinin qiymətləndirilməsi meyarları və, nəhayət, musiqinin dövlət ideolojisi programına uyğunlaşdırılması metodlarına diqqət yetirək.

XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin böyük bir mərhələsi sovet dövrünə düşür. Bu dövrün, ümumiyyətlə, Azərbaycan tarixində qiymətləndirilməsi hələ də tam obyektivlikdən uzaqdır: sovet illərini yalnız qara rəngdə görenlər də, bu dövrü yalnız möhtəşəm yüksəliş illeri kimi vəsf edənlər də eyni dərəcədə haqlı, eyni dərəcədə, yanlış düşünürülər. 80 illik zaman kəsiyində elm, maarif və incəsənətin dövlət himayəsi neticəsində əldə etdiyi yüksək inkişaf səviyyəsi paradoksal şəkildə bu sahələrdə əvəzedilməz itkiler, mənəvi və fiziki repressiyalar, kobud müdaxilələrlə müşayiət olunan dəhşətli olaylarla yanaşı mövcud olmuşdur. Total saxtalaşdırmalar, ağ ləkələr, dəhşətli astarlar... Dövlət himayəsinin müsbət nəticələri ilə paralel bədii yaradıcılıq, elmi axtarışlar sahəsinə siyasetin nüfuz etməsi, total nəzarət. Fikir plüralizminin mümkünzsizlüyü, formaca milli, məzmunca sosialist qəlibinin diktatı. Zaman-zaman formasını, rəngini, gücünü dəyişən dəyişməz postulatlar. Ümumiyyətlə, musiqi sənətini məhz totalitar siviliyasiyanın kontekstində araşdırmaq lazımdır?! Yəqin ki, lazımdır, çünkü, Azərbaycan musiqisi XX əsrдəki inkişaf yolunu artıq üç, özünəməxsus kodeksləri olan tarixi-siyasi və mədəni sivilizasiyalarda keçmiş, onların hər biri öz möhürüնu bu sənətə basmışdır: «qalib gəlmış sosializm» ölkəsində incəsənətin taleyi, onun tarixi təkamülünün taleyi həm də totalitar civilizasiyanın tarixini eks etdirir [5. s.6]. 30-40-ci illərin totalitarizmi 50-ci illərin ikinci yarısından SSRİ-nin süqtuna qədər siyasi strukturun avtoritar idarəciliğ və ya o dövr üçün işlədilən

inzibati-amirlik sistemi ilə əvəz olunur. Bu da təbiidir ki, mədəniyyət proseslərinin xarakter və inkişafına təsir göstərirdi.

Totalitar cəmiyyətdə mədəniyyət proseslərinin axarı 20-50-ci illərin II yarısında radikal-aressiv metodlarla tənzimlənirdi. 20-ci illərdə keçmişin mədəni irlsinə inkarçı münasibət, 30-cu illərdə repressiyalar dalğası, 40-ci illərdə dəqiq ideoloji və bədii ölçüləri müəyyənləşdirən, mənəvi repres-si-ya-lara start verən qərarlar; 50-ci illərdən başlayaraq əvvəlki illərin xofu və dərsi ilə təriyə-lənmiş ciddi “daxili senzura” mexanizmi, 60-ci illərin mülayimləşməsindən sonra isə ədəbiyyat və incəsənətdə, xüsusilə musiqidə rəsmi dəyərlərə müxalif yeni istiqamətlərin mövcudluğunu mümkünlüyü. Bu proseslər, əslində, cəmiyyətin bütün ziyanlı təbəqəsinin həyatını müşayiət edirdi. Musiqi mədəniyyəti də bu proseslərdən kənarda qalmamış, totalitarizmin bütün “ləzzətini” dadmış və yaşamışdır. Musiqi sahəsində bu prosesləri xronoloji qaydada sıralamağa çalışaq. Qeyd edək ki, bu sxem əlbəttə ki, müəyyən mənada şərtidir.

- Keçmişin mədəni irlsinin inkar edilməsi kampanyası kontekstində.

- Muğam operaları və tara qarşı hücumlar.

- Üzeyir Hacıbəyova qarşı mənəvi terror və ittihamlar.

- 1937-1938-ci il repressiyalarının musiqi hədəfləri və qurbanları, repressiya kampaniyasının musiqi sənəti ilə səslişən məqamları.

- 1948-ci ilin bəstəkar yaradıcılığına həsr olunmuş məlum partiya qərarı onun əsas müdədələri ilə əlaqədar geniş miqyaslı kampaniya.

Nəhayət, totalitar kommunist ideologiyasının mövzu, obrax və ideyalarının təcəssümü (siyasi idolların, ideyanın, şəxsiyyətlərin tərənnümü, müasir həyatdan götürülmüş sinfi nöqtəyinənəzərdən düzgün mövzular, müxtəlif mövzularda da sosialist realizmi baxımından əl qəzdirilməsi, rəsmi mövzulara məcburi müraciətlər və s.). Bu, Azərbaycanda sovet sisteminin ilk gündündən süqtuna qədər qırmızı xətt kimi bütün bədii yaradıcılıq sahələrini “nişan”layan işarədir.

20-ci illərdə bütün sovet bədii məkanında Proletkult ideologiyası və ifrat solçuluq təməyülü baş alıb gedirdi. Düzdür, sovet rəsmi dairələri ən yüksək səviyyədə Proletkultun mədəniyyət siyasetini kəskin təqnid etdi və dövlətin baş ideoloqu V. İ. Lenin partiyannı adından bu mövzuda xüsusi bir məqalə də yazdı [11]. Lakin proletkultun əsas tezisi – «proletariatın mədəniyyəti... sinfi mədəniyyətdir» formasını dəyişsə də dəyərlər sisteminin təməl daşı olaraq qaldı. Milli respublikalarda bu siyaset təkcə mədəniyyət işi deyil, gələcək siyasi məqsədlərə tuşlanmış mühüm strategiyanın kifayət qədər yaşarlı

taktikası oldu. Keçmişləri, mədəni irsi, səviyyəsi, bədii mentaliteti müxtəlif olan insanları ümumi məxrəcə gətirərək vahid sosialist, proletar mədəniyyəti yaratmaq üçün məhz keçmişlər, köklər mütləq təftiş olunmalı idi. Bu isə, 20-30-cu illərdə mədəniyyət, o cümlədən, musiqi sahəsində gedən proseslərdə də təzahür edirdi. Onları təsnifləşdirməyə çalışaq. Musiqi yaradıcılığı və ifaçılığını da elə bu kontekstdə - 20-30-cu illərin siyasi-mədəni kontekstində, tarixi olaylar baxımından işıqlandırıraq.

- Keçmişin mədəni irsinin, ümumiyyətlə sovet dövrüne qədərki irsin inkar edilməsi. Bu inkarın sinfi, siyasi nöqtəyi-nəzərdən, sinfi münasibətlər meyari ilə əsaslandırılması.

- Azərbaycan mədəniyyətinin ümumşərq, müsəlman incəsənəti ilə bağlı səhifələrini iran-fars adı ilə crib atmaq təşəbbüsleri

- Dövlətin ideoloji nəzarətini həyata keçirmək metodologiyasının - partiya qərarları, rəhbər mövqeyini açıqlayan baş məqalələr, ictimai rəyin lazımı istiqamətdə düzlənməsi taktikası (kifayət qədər aqressiv atmosferdə keçən müzakirələr, iclaslar, ictimai məhkəmələr, zəhmətkeş məktubları və s.).

- Milli kadrlara, xüsusilə də, yaradıcılığa sovetləşmədən əvvəl başlamış, böyük nüfuzla malik şəxsiyyətlərin rolunun kiçildilməsi, kəskin sıçrayışla, "yeni mədəniyyət" yaratmaq istəyində milli musiqi kadrlarına etinasız münasibət.

20-ci illərdə milli musiqi ənənələrinə – müğam operası, tar alətinə münasibət Azərbaycan türklerinin bədii-milli təfəkkürünü, yaddasını, əski, çoxəsrlik qaynaqları, kökləri ilə bağlayan əlaqə tellərinin ən möhkəmələri – dil, din və mədəniyyətdə varisliyin qırılmasına qarşı yönəlmış siyasetin təzahürü idi. «Yoxdan var yaratmaq», «köhnə dünyani dağıdıb, onun xarabaklıqları üzerinde yenisini – köksüz, keçmişsiz, yaddaşsız bir insan və mədəniyyət tipi yaratmaq» konsepsiyasının həyata keçirilməsi üçün bu üç güclü kök qırılıb atılmalıdır, məhv edilməli idi. Dinlə mübarizə qəddarcasına, ən radikal üsullarla aparılır və bu istiqamətdə kommunist rejimi heç nədən və heç kimdən çəkinmirdi. Dinlə mübarizənin əks-sədasi klassik poeziyanın, hətta musiqi əsərlərinin bu mövqelərdən təftiş olunmasında özünü bürüzə verirdi. Azərbaycan ədəbiyyatının M.Füzuli, M.P.Vaqif, M.V.Vidadi, Seyid Əzim Şirvani, A.Səhhət, M.Ə.Sabir, M.Hadi kimi nümayəndələri «dinçi, mövhumatçı» adlandırılır. Hətta şifahi xalq yaradıcılığı nümunələrində güya dini təbliğ edəcək motivlər axtarılırdı. Seyid Əzim Şirvanının məşhur «Aslan və iki öküz» təmsili mövhümətçiliği əks etdirən əsər kimi qiymətləndirirdi [12]. Mövhumatla mübarizə kampaniyasından musiqi xadimləri,

operalar da kənarda qalmır. S.Rüstəm də öz xatirəsində bu illeri xatırlayaraq yazdı: «O vaxt opera teatrının solistlərindən birini baş repertuar komissiyaşının sədri qoymuşdular. Həmin komitədə kitabxanalardakı kitabları yoxlamaq üçün komissiya yaratmışdır. Mən də komissiyanın üzvü idim. Bir gün Sabir kitabxanasındaki kitabları yoxlayırdıq. Yəqin bilərsiniz, köhnə kitablar, klassikləri-mizin əsərləri. Qədim əlyazmalar bismillahi-errahmani-rəhim kələmiylə başlanır. O, bu kitabların hansını əlinə götürür, qışqırır - «Yandırılsın!». Mən Ruhulla Axundovla danışdıqdan sonra bu cür tədbirlərin qarşısı alındı» (13.s.11). Ü.Hacıbəyovun «Əsli və Kərəm» operasında bu məqsədlə aparılan mühüm ideoloji «dəyişiklik» haqda razılıqla xəbər verilirdi: «Bu operanın övham (yəni mövhumat – Ə.F.) üzərində qurulmuş bir çox hissələri var idi ki, çoxdan kəsib atmaq, yaxud dəyişdirmək vaxtı çatmışdı. 1925-ci il mövsümü bu islahati yapmış və operanı bizə yeni bir surətdə təqdim etmişdir. Ən mühüm hissəsi olan – «təyyiməsəfə möcüzü», «Şeyxin nagahani zühuru» buraxıllaraq həqiqi həyatda mümkün olan bir şəkəl salınmışdır. Bu dəfə Şeyx qeybdən zühur etməyərək dağlar arasından keçən bir yol ilə gedir. Və bu yolculara təsadüf etdikdə «yum gözünü!» komandası ilə bir an vahiddə 600 verst təyy etmək əvəzində «Adətən, Hələb şəhərini tanımayırsansa, odur Hələb şəhəri» - deyə nişan verir» [14]. Göründüyü, kimi aşiq dastanından gəlmə, nağıl estetikası ilə bağlı məqamların (ikinci, bəlkə də üçüncü dərəcəli) mövhumatın ifadəsi kimi, qələmə verilərək dəyişdirilməsi «mühüm addım» kimi qabardılır. Azərbaycan Opera və Balet teatrında işləyən rus vokalçiların həm də kilsədə xorda oxuması siyasi səbatsızlıq kimi qiymətləndirilir, onlar mətbuatda tənbəh edilir, «müqəssirlər» elə mətbuat vasitəsilə «günahlarını» etiraf edirdilər.

Keçmişin mədəni irsinin aradan götürülməsinin təftiş edilməsinin, sinfi, siyasi meyarlar baxımından əsaslandırılması 20-ci illərdə xüsusilə populyar idi. Xalq şairi Süleyman Rüstəmin bir xatirəsi bu baxımdan maraqlıdır: «Xanəndələr Füzulinin şerini oxuyurdular: «Yarəb, bələyi eşq ilə qıl aşına məni... Нет, поновому надо. Понашему. Yoldaş, bələyi-esq ilə qıl aşına məni» [13]. Gənc şairlərin qəzəl yanrına müraciəti də ideoloji baxımdan səhv addım kimi qiymətləndirilirdi. Klassik və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının yəni sistemləşdirilmə qaydaları yaradılmağa başlanılır. Çıxış nöqtəsi isə «Aprel inqilabına qəderki Azərbaycan ədəbiyyatının artıq dərəcədə fikri və bədii kasıblığı» ideyası idi. Ən geniş yayılmış inkarçı fikirlər isə bu ruhda idi: «Azərbaycan klassik ədəbiyyatı Şərqi fəzala-

rında sönübü getmişdir... Bu günə qədər Azərbaycan mədəniyyətinin əsas ruhu və mahiyyəti milli, dini, sxolastik orta əsr sayağı olmuşdur... Əsas ruh dini zehniyyət, əsas fəlsəfə təsəvvüf, mistikadan ibarətdir. Bu xüsusda Mirzə Fətəli, Sabir və Molla Nəsrəddini nəzərə almamış olsaq, Füzulidən başlamış bu günə qədərki ədəbiyyatdan bu quruluşa (yəni sovet quruluşuna – Ə.F.) lazımlı olan qədər istifadə mümkün deyildir» [15, s.80]. Ə.Nəzminin dövrün ideoloji təlimatlarını əks etdirən məqaləsində M.P.Vaqif «saray zadəganlığı şairi», S.Ə.Şirvani «burjua ruhlu liberal ruhani şairi», Q.Zakir «mühafizəkar mülkədar şairi», M.F.Axundov «çar dövlət qurucusu olan liberal dünyagörüşlü yazıçı» kimi qiymətləndirildi. Klassik irsə bu cür münasibət ümumən mədəniyyət şahəsindəki tipik əhvali-ruhiyyəni əks etdirirdi.

Çıqırdaşlar, «xırda burjua yazıçıları» – H.Cavid, Y.V.Çəmənzəminli, Ə.Cavada bu ad verilirdi. Bəs ilk Azərbaycan bəstəkarları necə... «Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayev burjua bəstəkarlarının yaradıcılığıdır. Buna biz başqa cür qiymət verə bilmərik» [16]. O dövrə yaşıyan və bolşevik ideologiyasının təsiri ilə düşünən insanların öz yazdıqlarına tarixi fakt kimi müraciət edək. Onda Ü.Hacıbəyov, onun misilsiz əsərləri, onun həyatı və taleyi haqda adət etdiyimiz tarixi-elmi mənzərə necə də dəyişir. Sözü yazıları verek.

- «Onun (yəni Hacıbəyovun – F.Ə.) bütün operaları və operettaları məstik və idealist motivlər ilə doldurulmuşdur. Əsərlərinin əsasında fatalist dünyagörüşü hakimdir» [16].

- Varlı tacirlərin, insaflı mülkədar məişətini təsvir edən Nuh əyyamından qalma «Arşın mal alan» operettasının sosializm mədəniyyəti ilə nə kimi əlaqəsi ola bilər?» [17].

- «Kollektivləşmə vaxtı kəndlilərə... «Şah Abbas və Xurşud banu» kimi əksinqilabı operalar göstərilir» [18].

- «Adətən bu əsərə («Şah Abbas və Xurşud banu» operası nəzərdə tutulur – Ə.F.) «ədalətli padşah» örnəyi gözü ilə baxılmışdır. Fəqət məncə bu baxış özü yanlışdır. Ona görə də haman nöqtəyi-nəzərlə qurulan tamaşa başdan-ayağa yanlış olunur» [19].

- «Əslı və Kərəm» kimi çürük məzmuna malik operalar bize yabançıdır. Biz təzliklə xulqanlığı artırın operaların (başda «Əslı və Kərəm» olmaq üzrə) səhnədən çıxarılmasını tələb edirik» [20].

- «Truppa utanmadan bu yaxınlarda «Leyli və Məcnun» kimi luzumsuz, mənasızvə zərərlə operanı oynadı» [17].

- Azərbaycan operaları «tamamilə luzumsuz bir şey olaraq köhnə elifba, çadra və sairə dərəbəyiliklər və töküntülərlə bir yerdə müzeyə verilməlidir» [21].

Bu hucum və ittihamlara Ü.Hacıbəyov, M.Maqomayev, M.S.Ordubadi, sonralar Ə.Şerif, Ə.Bədəlbəyli, A.Zeynallı cavab verirdi. Ü.Hacıbəyovun bu illerdə apardığı böyük işlər səmərəsiz qalmadı.

Azərbaycan müğamlarının güya iran-fars musiqi mədəniyyətinin bir hissəsi kimi qiymətləndirilərək, «lazımsızlığı» fikri də mədəniyyət ənənələrinin bir qisminin Azərbaycan xalqına mənsub və məxsus olmayan, köhnəlmış ənənələrin mövcudluğu ideyasının musiqidə təzahür forması idi. Müğam operalarına və tara qarşı planlı şəkildə aparılan əks-təbliğat kampaniyası haqda Azərbaycan musiqi tarixinin bu dövrünü işıqlandıran elmi işlərdə məlumat verilir [22, 23]. “Muğam operası və tar mühakiməsi” haqda Azərbaycan musiqişunaslığında geniş yazıldığından bu mövzu ilə əlaqədar bəzi məqamları, sadəcə, yada salmaq istərdik. Öz çıxışlarında dövlətin əsas mədəniyyət ideoloqu M.Quliyev dəfələrlə muğam operalarını tənqid edərkən «İran Cahargahı» ifadəsini neçə dəfə söyləyirdi. Məqalələrin birində isə o, məsələni daha keskin şəkildə qoyur: «Hazırkı musiqimizin formaları, şəkli və məzmunu gündən-güne tərəqqi edən iqtisadiyyatımız ilə uyğun qəlməyir. Havalarımızın çoxu İran havalarıdır». 1929-cu ildə "Kommunist" qəzetində Opera və Balet Teatrında keçiriləcək "Tarın məhkəməsi" adlı məlumatda deyilir: "tarın musiqi aləti olmaq üzrə lazım olub-olmaması haqqında böyük müzakirə və mübahisə məclisi çağırılır. Müzakirədə Xalq Maarif Komissarı M.Quliyev və musiqi mütəxəssisləri iştirak edəcəklər". Tar haqqında fitvaya Mustafa Quliyev qol çəkir. «İşlətdiyimiz tar da İran musiqi alətidir... Tar bir el aləti olaraq Azərbaycanda inkişaf edə bilərmi?! Tar İrandan gəlməşdir». Tarın mürəkkəb (yəni kamil – Ə.F.) alət olduğu fikrinə onda cərək tonların mövcudluğuna əsaslanaraq gələn M.Quliyev belə bir nəticəyə gəlir: «ancaq musiqi və maarifin «alı» cəmiyyətlərinin zövgünə xidmət etdiyi bir zamanlarda bu cür mürəkkəb alətlərə ehtiyac var idi: kütlənin belə mürəkkəb alətlərə heç bir ehtiyacı yoxdur. Bundan başqa tarın heç bir qələcəyi yoxdur və ola da bilməz... dərəbəylik mirası olan bu alət yaşaya bilməz. Buna görə də bu aləti müdafiə etmək gülünçdür... Tar özüñə həyat səhnəsindən çıxacaqdır [24, s.27].

Onun ardınca poeziyada böyük bir tar çekişməsi başlanır. «Kəs səsini, Ötmə tar! Ötmə dedim, ötmə tar, İstəməyir proletar, səndə çalınsın qatar». S.Rüstəmin bu şeri M.Quliyevin yeritdiyi «qərbçilik», milli sərvətə etinasızlıq dəyirmanına su tökürdü. Tar əleylinə yazılmış daha bir şeri – M.Rahimin «Tar» şeri isə qəribə məntiqli tənqidə məruz qalır. Lirik, şairanə bir tərzdə tara qarşı yazılmış bu şer, sən demə,

əslində tara maraq oyadırmış. «Tari söymeyin» ictimai sifariş olduğunu söyleyen tənqidçi gənc şairin öz məqsədində çatmadığını qeyd edir:

Xanəndənin səsindəki vərəm dolu hüzündən
Mənim gəldi xatırma köhnə zalim axınlar
Hələ qanlı əsərlərin gizli, mənfur izində
Bu ölkənin əlçığısında göz yaşı var, ələm var

Toxunduqca gəmli mizrab
Fəğan dolu dərdli simə
Könlüm kibi bağlı gördüm
Çoxlarını bu tilsimə».

Şair bu misralarla tarın mənfi səciyyəsini tərif etmək istəmişdir. Həqiqətdə isə meydana tamamile başqa bir şey çıxır. Şerin lirik tonu, köhnə leksikonu və «qəmli» epitetləri tardan iz döndərməkdən ziyadə, oxucuda tara qarşı bir maraq oyadır» [25. s. 28]. Lakin S.Rüstəm, M.Rahim üçün bu ötəri dumandanma oldu və sanki, neçə illər sonra yazdığı «Tari səsə qoymaq olmaz» şeri ilə S.Rüstəm sanki tərcüməyi-halının bu səhifəsinə yenidən nəzər salmaq isteyirdi. Tari “özəlləşdirməyə” çalışan Şərq konservatoriyası və onun professoru S.Ohanəzaşvili, Ü.Hacıbəyova qarşı etikadan uzaq bir tərzdə hucum edir, tar üzrə «baş mütəxəssis və ekspert» statusunu bərqərar etməyə çalışır [26. s. 11], ermanı tarçalanı S. Kasparov Azərbaycan tarzənlərini hətta yarışa çağırır [27]. Sovet dövründə yazılın tədqiqat əsərlərində təbiidir ki, çox məqamlar açıq şəkildə söylənilə bilməzdii: cünki, bu tipli çıxışlar, addımlar o dövrə rəsmi mədəniyyət siyasetini ifadə edən dövlət məmurlarının təhrikli və göstərişi ilə yeridilir, təşkil olunur və istiqamətləndirilirdi. “Bəziləri” kimi ümumişdirilənlər - adı, sıravi fikir söyleyənlər deyil, yüksək səlahiyyətlərə malik dövlət xadimləri, məmurlar idi. Onların təsiri altında düşən-lər arasında isə əsasən gənc, yaradıcı nəslin nümayəndələri idi. Gənclik maksimalizmi, yenilik təəssübkeşliyi - bu gənclərin yaşı və təcrübəsizliyi ilə bağış-lanıla bilər. Onların çoxu bu prolektkultuluq azarından təz bir zamanda qurtuldular. Musiqicilər arasında Üzeyir Hacıbəyovun qələcəyinə böyük ümidiylə baxdı. Asəf Zeynallının fikir və bədii dünyagörüşünün təkamülü qənc Ə. Bədəlbəylinin principiallığı bu baxımdan simptomatikdir. Ü.Hacıbəyov özü bunu qeyd edirdi: “Asəf xüsusi mübariz RAPM-çılарın (Rusiya Proletar Musiqicilər Cəmiyyəti – Ə.F.) şövq və ehtirasla dolu fəaliyyətinə aludə olur. O, Leninqradda musiqi istiqamətinə RAPM-çılарın baxışının təsiri altında düşür. Bundan sonra Asəf keçmişin irsi və APM-ə mənsub olmayan bəstəkarların əsərləri haqqında mənfi mövqe tutmağa

başlayır, bunların hamisini dəbdən düşmüş və musiqi sənəti sahəsində inqilabi dəyişikliklərin tələblərinə cavab verməyən əsərlər həsab edir. O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində xalq çalğı alətləri şöbəsinin də olmasına bu cür münasibət bəsləmişdi... Mən Asəflə olan söhbətində hiss etdim ki, keçmişin irsi probleminə onun əvvəlki məhdud və yanlış baxışları xeyli dəyişmişdir; artıq o, keçmişin irsini əsəssiz olaraq inkar etmir” [28, s.157]. Tarın müdafiəçiləri arasında gənc A.Zeynallı və Ə.Bədəlbəylinin mövqeyi prinsipial idi. A.Zeynallının tarın müdafiəsinə yönəldilmiş çıxışından bəzi fikirlərə diqqət yetirək: «Qurultayda iştirak edən maarif naziri nümayəndələrin yay mövsümündə Avropa simfonik musiqi konsertləri ilə yanaşı, Şərq simfonik konsertlərini də təşkil etmək təklifindən çox bərk əsəbiləşdi. Necə yəni biz burada bù-tün qüvvəmizlə səy göstəririk ki, fars muğamından, tardan yaxamızı qurtaraq, burada isə onun təbliğatı, kütləviləşdirilməsi məsələsi qoyulur.

Görünür ki, Xalq Komissarı Şərq Simfonik Konsertləri işinin əleyhinədir.

Xalq komissarının əqidəsinə görə, ansamblın tərkibində tar ola bilməz. Xalq komissarı bizdə Avropa musiqi mədəniyyətinin bərqərar olması namənə bizim milli alətlərimizi qurban verməyi təklif edir.

Lakin tar öz konstruksiyasına görə xalq yaradıcılığını və muğamatı düz və dəqiq ifadə edən yeganə alətdir. Deməli, tar məhv etməklə, biz nəinki xalq musiqisi haqqında aydın təsəvvürdən məhrum oluruq, həm də xalq yaradıcılığı təfəkkürü texnikasına, bəlkə də təfəkkürün forma və məhsullarına təsir edirik.

Xalqın öz Muğamatı var, xalq onunla yaşayır. Xalqın tari var, tar onun mənəvi aləmi, dilidir. Biz bunu inkar edə bilmərik, eləcə də bizim xalqın özünəməxsus təbii əmlakını təftiş etməyə heç bir haqqımız yoxdur.

Xalq komissarları idarəsinin türk mühitində Avropa musiqisini populyarlaşdırmaq, yaymaq kimi xoş məramına, tarın mövcudluğu heç bir halda mane olmayıacaq, əksinə, əvvəl dediyimiz kimi, hətta, bəzi təsir göstərə bilər. Xalq Maarif Komissarlığı gələcəkdə də tara özünün mənfi münasibətini bildirəcəksə gələcəkdə arzuolunmaz nəticələr alına bilər.

Biz Azərbaycanda Avropa musiqi imperializmi əleyhinəyik. Əgər biz Avropanın təsirinə məruz qalsaq, bu o demək deyil ki, biz dönüb avropalı olacaq, biz Avropa libası geysək də, türkülü müzdə qalacığlıq. Tarın roluna və əhəmiyyətinə daha şüurlu yanaşmaq lazımdır. Əgər biz keçmişlə qəzeydiliklə dağışaq, yenini tikmək bizə çox böyük zəhmət və çətinliklərə başa gələcək» (29.). 22

yaşlı Əfrasiyab Bədəlbəyli "tarı muzeyə göndərmək təşəbbüsü yanlışdır. Tarın tərəqqi yolunu kəsməmeli" çağırışı ilə mətbuatda çıxış edir.

Dövlət rəsmilərinin zaman-zaman qızışdırıcıları əvvəlcə mənəvi "qətlam" tonqalını Azərbaycanın böyük maarifçi şəxsiyyətləri, müsiqiçiləri - Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev, Hüseynqulu Sarabski, Bülbüл, Məmməd Səid Ordubadi, Əhməd Cavad, yeni nəsl - Asəf Zeynallı, Qubad Qasımov, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Səid Rüstəmov, Mikayıl Müşviq ilkin mərhələdə söndürə bilirdi. Bu tonqala atılması nəzərdə tutulan mənəvi sərvətlər uğrunda sarsılmadan mübarizə aparılır, opponentlər inandırılır, nadanlıq, aqressiv bisavadlıq və ruslaşdırılma cəhdlərinə cavab verilirdi. Tarın və muğam operalarının, elə muğamların, operettaların repressiyasının qarşısı alınır. 30-cu illərdə totalitar hakimiyyət qətlamın ikinci, daha dəhşətli - fiziki məhvətmə mərhələsinə keçdi. "İpəsapa yatmayan", əqidə və yaradıcılığında, əməli fəaliyyətində milli azadlıq, millətçilik ideallarını saxlayanlar məhv edildi. Ən qəribəsi bu idi ki, **ittihad olunanlarla birlikdə, ittihamçılar da məhv edilirdi**. Iz itirilir, rejim "ədalətli tərəzi" illüziyası yaradırdı.

Totalitar cəmiyyətdə dövlətin mədəniyyət siyasetindəki ən radikal aleti - repressiyalar dalğası oldu. Sözlə yeridilə bilməyən, sözün gücü çatmadığı bir məqamda qətlam metodları işe düşdü. Bu, artıq bolşeviklərin sinanmış üsulu idi – «insan özü yoxdursa, deməli onunla bağlı problem də yoxdur». Azərbaycanda qətlamın alovlandırdığı tonqalda məhv olmuş ziyalılar haqda ilk elmi araşdırımlar aparan, müasirlərinə və gələcək nəsillərə sovet repressiyalarının – qırmızı terrorun əsl miqyası haqda məlumat verən böyük alim-vətəndaş, akademik Ziya Bünyadov yazdı: «Milli kadrları tamamilə məhv etmək, ilk növbədə, dünyaca məşhur, daim düşünən, mütaliə edən, yeni fikirli alimləri, mütəfəkkür və intellektualları aradan götürmək – 30-cu illərdə ölkəni idarə edən rəhbər klanın, qabaqcıl olan hər şeyi caynaqlayan qara əllərin niyyəti belə idi» [21,88]. Z.Bünyadov iki ilə yaxın bir müddətdə 70 minə yaxın ziyalının həbs edilib güllələnməsini qeyd edir. Onlar arasında alimler, yazıçılar, şairlər, mühəndisler, incəsənət xadimləri, müəllimlər, maarif və mədəniyyət müəssisələrinə rəhbərlik edən dövlət, partiya məmurları var idi. Düzdür, repressiya dalğası elm, ədəbiyyat sahəsi ilə müqayisədə müsiqi sahəsində kütləvi xarakter almamışdı. 1937-ci il qurbanları arasında hələlik bize məlum olan iki müsiqiçi vardır: Xədicə xanım Qayıbova və Sergey Paniyev.

X.Qayıbovanın faciəli taleyi haqda Z.Bünyadov (30), R.Hüseynov (31), S.Gəncəli (32), G.Mirzə (33) söz açmışlar. Milli Təhlükəsizlik Nazirliyinin Arxivində onun istintaq işi saxlanılır.

Xədicə Osman qızı Qayıbova 1893-cü ildə Tiflisdə anadan olmuşdur. Ana tərəfdən o, Terequlovlar nəslindən idi. Atası Osman Müftizadə qızına mükəmməl təhsil vermək arzusunda idi, ona görə də ailənin maddi vəziyyətinin imkan verdiyi vasitədən istifadə edir. Qafqaz canişinliyinə yazılmış ərizəyə əsasən Xədicə xanım püşkatma üsulilə Tiflisdə Müqəddəs Nina qızlar məktəbinə daxil olur. Uşaq yaşılarından müsiqi istədədi ilə fərqlənən X.Qayıbova ilk müsiqi təhsilini elə burada alır, elementar müsiqi nəzəriyyəsi, fortepianoda çalmağı öyrənir. Onun müəllimləri özünün yazdığı kimi L.N.Knini və Truskovski olmuşdur. 1911-ci ildə məktəbi bitirdikdən sonra mühəndis Nadir Qayıbovla ailə qurur. Bir müddət X.Qayıbova Tiflisdəki tatar (yəni azərbaycan) məktəbində dərs demişdir. 1919-cu ildə Qayıbovlar Bakıya köçür. Xədicə xanım artıq bu dövrdə konsertlərdə çıxış etməyə başlayır. O, fortepianoda xalq mahnıları, muğamlar əsasında improvisiyalarla çıxış edirdi. Sovet dövründə X.Qayıbova müsiqi mədəniyyətində daha fəal iştirak etməyə başlayır, pedagoji sahədə bir sıra projektlərlə çıxış edir. Onun bu istiqamətdə fəaliyyəti maarifçilik missiyəli idi. X.Qayıbova Xalq Maarif Komissarlığında Şərq müsiqi şöbəsinin müdürü təyin edilir. Onun təşəbbüsü ilə «qısa müddəli Şərq müsiqi kursları» təşkil edilir, uşaq xoru yaradılır. «Şərq müsiqi kursları» ləğv edildikdən sonra X.Qayıbova 1927-ci ildə ali müsiqi təhsili almaq üçün Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında nəzəriyyə və bestəkarlıqdan (L.Ab) dərs alır. 1933-cü ildə casusluqda ittiham edilərək həbs olunan X.Qayıbova tezliklə heç bir sübüt, dəlil olmadığına görə həbsdən azad edilir. 1934-cü ildən istedadlı müsiqiçinin professional fəaliyyəti ADK nəzdində Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetisi ilə bağlı olmuşdur. O, xalq dastanları, mahnı və muğamların toplanması ilə məşğul olur. X.Qayıbova enerjili, nikbin, təşəbbüskar bir qadın idi. Onun evində mütəmədi

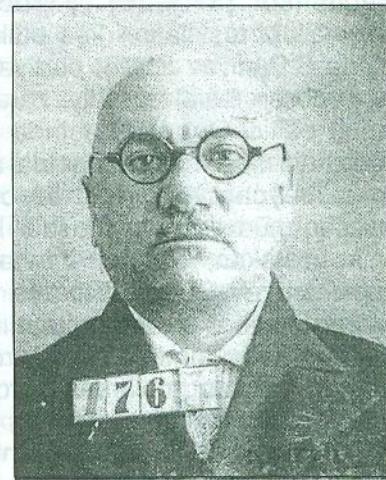


Xədicə Qayıbova.

olaraq musiqi məclisləri keçirilir. Musiqi salonunun sahibi kimi o, ziyanlıları – musiqiçiləri, şair və yazıçıları, elm xadimləri, aktyorları toplayırdı. Bu salonun qonaqları arasında dövlət xadimləri, Bakıya qastrola gələn ifaçılar, müxtəlif tədbirlərdə iştirak edən xarici qonaqlar, xususilə də Türkiyədən alımlar, şairlər var idi. Bu axşamlara Ü.Hacıbəyov, R.Qliyer, L.Rudolf, L.Ab, M.Pressman, H.Sarabski, Bülbül, V.Qorovits, N.Milşteyn, F.Köprülüzadə, İsmayıllı Hikmət və başqaları təşrif buyururdular. 1937-ci ildə X.Qayıbova yenidən xalq düşməni kimi tutulur [34]. Bu dəfə əri – Rəşid Qayıbov da satqın kimi həbs edilmişdi. Xədicə xanımı Türkiyə lehinə casusluqda, müsavatçılara rəğbət bəslədiyinə görə ittiham edirlər. Onun həbsinə rəvac verən bəhanə (səbəb deyil məhz bəhanə) – XDİK-da saxlanılan, döyülrək yüzlərlə insanların cinayətkar kimi adına imza atmağa vadar edilən Ə.Fərəczadənin ifadələri oldu. Buradan isə qəribə «zəncir» başlanır; Ə.Fərəczadə Xədicə Qayıbovanın adını artıq həbs edilmiş Dadaş Bünyadzadədən eşitdiyini söyləyir, Dadaş Bünyadzadə isə heç bir dindirilmədə musiqiçinin adını çəkməmişdi. Lakin 1937-ci ildə «satqın və casus ovunda» X.Qayıbova ideal hədəf idi. Xarakteri etibarılı aktiv, ünsiyyətsevər bir insan olduğundan X.Qayıbovanın evində Cumhuriyyət dövründə də, sovet illərində də türk zabitləri, xarici qonaqlar çox olurdu. 1937-ci ildə musiqi axşamları siyasi kontekstdə yad edilməyə başlandı. 1937-ci ildə həbs edilmiş Əli Kerimovun istintaq işində şahid qismində dindirilən məhbəs M.Məmmədovun rast gəldiyimiz ifadəsi; «Qayıbovanın evində salonu var idi; burada məsul işçilər-hökumət üzvləri – Bünyadzadə, M.Quliyev, Baba Əliyev, Ə.Kərimov, türkiyəli qonaqlar, Küprülüzadə görüşürdülər. Əli Kərimov 1930-cu ilədək mənimlə olan səhbətlərində Qayıbovanın məclislərində olduğunu söyləyirdi. Qayıbovanın birinci ərinin qardaşı... müsavatın İstanbuldakı nümayəndəliyində katib olmuşdur» (35. s.38). X.Qayıbovanın adı müstəntiqlərin diqtəsi ilə başqa tutulanların da «yadına düşür». R.Axundov guya Əli Kərimovun sözlərindən X.Qayıbovanın əksinqilabi, casusluq fəaliyyətini qeyd edir. B.Çobanzadə yenə də guya Zeynallının dediklərini yada salır və istintaqa məlumat verir: «Zeynalli mənə həm də deyirdi, əksinqilabçı millətçi təşkilat X.Qayıbovanın türk əlaqələrindən də istifadə edir. «İttihadi-Tərəqqi» partiyasının lideri Şükrübəy Azərbaycan SSR-dən yolüstü keçərkən Qayıbova ilə görüşmüştür» [36]. Xədicə Qayıbova ona qarşı sürünlən qondarma ittihamlara görə cəzalandırılacağını bilirdi, lakin heç ağılna belə gətirmirdi ki onu güllələyəcəklər. «Xalq düşməni»nın arvadı kimi tutulmuş

S.M. Əfəndiyevin həyat yoldaşı Zivər Əfəndiyeva onu belə xatırlayırdı: «Dustaqxana qadınlarla dolmuşdu. Onlar ərlərinə görə tutulmuş vəzifəli şəxslərin, hərbçilərin arvadları idilər. Mənim olduğum kamerada gözəl musiqiçi Xədicə xanım Qayıbova və başqa, 30 nəfərdən çox qadın vardı. Xədicə xanım çox iradəli, şüx qadın idi. Özünü şüx aparır, hərdən mahni zümzümə edir, rəqs edirdi. Bir dəfə o dedi: «Mən incəsənət adamıymam. Mənim musiqi dünyam yasa batıb. Mən gərək özümü qoruyam, sarsılmayam, Eybi yoxdur, lap sürgünə də göndərsələr məhv olan deyiləm, lap orada da musiqi klubu düzəldib rəqs edəcəyəm, oxuyacağam, çalacağam... Qoy onlar sevinməsinlər». Xədicə Qayıbovanın məhkəməsi cəmi 15 dəqiqə çəkdi və ona güllələnmə hökmü kəsildi. Hökm 1938-ci ildə oktyabrın 27-də icra edildi. 1956-ci ildə repressiya qurbanlarından olan X.Qayıbova bəraət aldı, onun günahı yox idi.

Repressiya illərində adı bir anonim məktub, xəbərçilik nəticəsində tutulanlar da az deyildi. Repressiya qurbanlarından biri - Bakıda Rus İşçi Teatrında musiqi şöbəsinə rəhbərlik edən bəstəkar **Sergey Georgiyeviç Paniyev** həbs tarixçəsi və bədbəxt taleyi buna əyani sübutdur. S.Paniyev 1884-cü ildə Rusyanın Tula quberniyasında anadan olmuşdur. 1902-ci ildə o, Peterburqda Saray Kapellاسına daxil olmuş, burada musiqi təhsili almışdır. 1907-ci ildən musiqiçi və bəstəkar kimi Tiflisdə, Bakıda yaşayıb-yaratmışdır. Özünün yazdığı kimi türk, rus, erməni teatrlarında çalışmışdır. 1907-1911-ci illərdə Bakıda musiqili-teatr dərnəklərinin təşkilatçısı və rəhbəri kimi fəaliyyət göstərmiş, musiqi təşkilatları və məktəblərində dərs demişdir. S.Paniyev Bakıda Rus Musiqi Cəmiyyəti nəzdində təşkil edilmiş Musiqi siniflərində pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur, orkestr alətləri siniflərinin ümumi rəhbəri idi. 1920-ci ildən o, X.Qayıbovanın təşkil etdiyi qısa müddətli «Şərq musiqi kurslarında» dərs demiş, 1930-1936-ci illərdə Bakı Rus İşçi Teatrında musiqi şöbəsinin müdürü olmuşdur. S.Paniyev 20-dən artıq tamaşalara musiqi yazmış, Molyerin, Şekspirin, Ostrov-



Sergey Paniyev



Hacıbeyov qardaşlarının opera-operetta truppası 1918-1919 il.

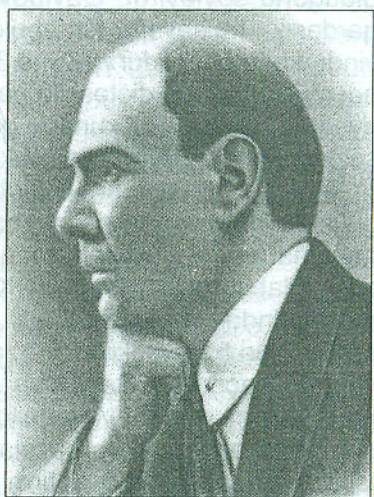
1-ci sırada soldan ikinci – A.M. Şərifzadə,

2-ci sırada soldan üçüncü – P.Tanailidi.

skinin, Çexovun, Qriboyedovun, Qorkinin, Poqodinin. Kirşonun əsərlərinə musiqi tərtibatı vermişdir. S.Paniyev 1930-cu ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkilat bürosunun sədri seçilmişdi [37.s.26]. «Trotskiçi-zinovyevçi əksinqilabi təşkilatin» ifşa edilməsi kampaniya-sında S.Paniyev Stalin, partiya, hökumət haqda söylədikləri lətifələr, etdiyi zarafatlar ucbatından həbs edilir. Onun barəsində həbs qəti imkan tədbirinin seçilməsi haqqında arayışda deyildi. «Azərbaycan XDİK DTİ-də olan məlumatlara əsasən müəyyən olunmuşdur ki, Bakı İşçi Teatrının bəstəkarı, 1884-cü il təvəllüdü, milliyətçə rus Paniyev S.G. partiyaya qarşı mütəmədi olaraq antisovet əksinqilabçı fikirlər söyləyir. 1936-ci ilin iyulunda «Yeni Avropa» mehmanxanasının restoranda olarkən o, yoldaş Stalinə qarşı terrorçu münasibət göstərmış, yeməkpaylayana pul verərək restoranda olan digər şəxslərin yanında «Al, bu 5 manatı götür, və get, elə indica Stalini öldür». S.Paniyevin əksinqilabçı kimi fealiyyəti Bakı İşçi Teatrının aktyor kollektivinə çox mənfi təsir göstərir. Ona görə də S.Q.Paniyevin həbs olunmasını zəruri sayırıq» [38]. Qeyd etməliyik ki, Paniyev XDİK tərəfindən həbs edilməsindən bir neçə gün əvvəl həm də Bəstəkarlar İttifaqının üzvlüyündən, teatrda işdən çıxarırlar, mətbuatda da bu haqda xəbər verilir. Paniyevin əsl məhkəməsindən əvvəl «ictimai məhkəməsi» də o illərin demaqogiyası ruhunda təşkil edilir: «Uzun müddət BİT-da özünü «qəribə adam» kimi qələmə vérən, cürüyən teatr mühitinin nümayəndəsi olan Paniyev antisovet təbliğatı aparırdı.

İndi antisovet təbliğatı ilə teatr ictimaiyyətini hiddətləndirən Paniyev teatrda qovulmuş və Bəstəkarlar İttifaqından çıxarılmışdır». Paniyev dövlət qarşısında bağışlanılmaz səhvi onun lətifələri, atmacaları oldu. İştintaq materiallarında bəstəkarın əksinqilabi fealiyyətinə sübut kimi getirilən deliller indii təbəssüm doğurur: Şahid qismində dindirilənlərdən birinin ifadəsi: «Bir dəfə biz, Paniyev də bizimlə idi, Baksovetin yeməkxanasında nahar edirdik. Paniyev şorbanın çox dadsız olduğunu nəzərdə tutaraq dedi ki, Şorba partiyanın programı ilə hazırlanıb». Şahid kimi dindirilən BİT-nin aktyoru Romin isə Paniyevin «əksinqilabi mövqelərdə» durmasını sübut edən daha «tutarlı fakt» getirir: «Yadına qəlir ki, 1936-ci ilin əvvəllerində «Pravda» qəzetində Şostakoviç haqqında çıxmış məqalə ilə əlaqədar Paniyev öz hiddətini, kəskin etirazını bildirir və partiyanın mətbü orqanının ünvanına əksinqibali çıxışlar edirdi». Paniyevə qarşı irəli sürürlən digər bir ittihad onu «rus şovinizmində» təqsirli bilirdi. Bəstəkarın Fatma Qədri və Ülvi Rəcəbə qarşı etdiyi etikadan uzaq çıxışlar da yada salınır. Maraqlıdır ki, Paniyevin işində şahid kimih şeç bir azərbaycanlı aktyor keçməmişdir. S.Paniyev də bütün həbs olunanlar kimi Mircəfər Bağırova məktub yazır, günahlarını boynuna alır, mərhemət istəyir. Ona doğrudan da «rəhm edirlər»: S.Paniyev 6 illik həbs cəzası verilir. Yalnız 1989-cu ildə onun işində cinayət tərkibi olmadığı üçün iş xətm olunur və o da reabilitasiya alır. Paniyevin həbsdən sonrakı həyatı haqda məlumat yoxdur.

Üzeyir və Zülfüqar Hacıbeyov qardaşlarının opera və operetta truppasına 1916-ci ildən rejissor kimi dəvət olunan, musiqili teatrın inkişafında aktyor



Abbas Mirzə Şərifzadə

ve rejissor kimi danılmaz xidmətləri olan **Abbas Mirzə Şərifzadə** də xalq düşməni kimi güllənmiş incəsənət xadimlərindən idi. A.M.Şərifzadə Ü.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin əsərlərində təkcə rejissor kimi deyil, həm də aktyor kimi çıxış edirdi. O, «Əslı və Kərəm»də Paşa, «Arşın mal alan»da Soltan bəy, «O olmasın, bu olsun»da hambal, "Şah İsmayıł"da İbn-Tahir obrazlarını yaratmışdır. A.M.Şərifzadə 1928-ci ildən Azərbaycan Dövlət Opera Teatrının Azərbaycan bölməsinin baş rejissoru olmuşdur. O, Üzeyir Hacıbəyovun "Leyli və Məcnun", «Əslı və Kərəm», Z.Hacıbəyovun «Aşıq Qərib», M.Maqomayevin «Şah İsmayıł» operalarını yeni quruluşa tamaşaya qoymuş, H.Şərifov və D.Slavinskinin "Mehr və Mah", "Tahir və Zöhrə" operalarının rejissoru olmuşdur. 1937-ci ildə A.M.Şərifzadə Türkiyə, İran casusu millətçi, Sovet hakimiyyətinə qarşı mübarizə aparan şəxs kimi həbs edilir (39). O zaman xaricdə yaşayış qardaşı Qulamrza Şərifzadənin fəal müsavatçı olması da onun həbs edilməsinə təsir göstərən amil idi. Azərbaycan mədəniyyəti daha bir ulduzunu, böyük istedad sahibini beləcə itirdi.

Azərbaycan teatrının daha bir aktyoru **Panfiliya Tanailidi** də xəbərcilik nəticəsində tutulan 1937-ci il qurbanları sırasındadır. P.Tanailidi 1992-ci ildə Zəngəzurda Baş kənddə anadan olmuşdur. Özünün yazdığı kimi, 1905-ci ildə səhnədə çıxış edirdi. Milliyətçə yunan olan aktrisa Azərbaycan dilini təmiz bilirdi. Tiflisdə Azərbaycan dram truppasında aktrisası kimi məşhur idi. O, N.Nərimanovun, C.Cabbarlının, Ə.Haqverdiyevin Şekspirin, dramlarında, eləcə də Ü.Hacıbəyovun əsərlərində müvəffəqiyətlə çıxış edirdi. Hacıbəyov qardaşlarının opera və operetta truppasının üzvü idi. Onun məlahətli səsi var idi, gözəl rəqs edirdi. Ü.Hacıbəyovun «Arşın mal alan» operettasında yaratdığı Asya, Telli obrazları ən uğurlu səhnə işləri sırasında idi. P. Tanailidi 1916-ci ildə Tiflisdə M.C. Əmirovun "Seyfəmlülük" operasının ilk tamaşasında Badiül Camal obrazını yaratmışdır. Tanailidinin Azərbaycan artistlərinin truppası ilə İranda qastrollarda çıxışlarını M.Mərdanov da işıqlandırmışdır [40]. 1917-1918-ci illərdə P.Tanailidi H.Sarabski, M.Mərdanov, M.A.Əliyev, H.Hacıbabəyov ilə İrana getmiş və bu qastrolda göstərilən dram və operettalarda çıxış etmişdir. 1919-cu ildə H.Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə Bakıda opera teatrında P.Tanailidinin benefisi keçirilmiş, aktrisa «Arşın mal alan»da Telli rolunda alqışlanmışdır. Tanailidi kinofilmlərə də çəkilmişdi (41). 1924-cü ildə Tiflis Azərbaycan teatrının rejissoru A.Tuqanov Azərbaycan dram teatrının baş rejissor təyin edilir və onun dəvəti ilə P.Tanailidi də Bakıya köçür və

Azərbaycan Dövlət Teatrında işə başlayır. Qeyd edək ki, 1937-ci ildə «xalq düşməni» kimi güllənmiş Ülvı Rəcəb də onunla birlikdə Tiflisdə Bakıya gəlmışdı. Vaxtılı İrannda qastrol səfərlərində çıxış edən aktrisa İrana casusluq və antisovet təbliğatı aparlığına görə həbs edilir: aktrisanın aktyor həmkarları-



Panfiliya Tanailidi

na İran sigaretlərini tərifləməsi, hədiyyə etməsi, Bakıda İran vətəndaşı olan köhnə bir tanıştı ilə təsadüfi görüşməsi ona çox baha başa oturdu [42]. S.Rüstəm onun faciəli taleyini xatırlayaraq yazdı: «Tanailidi adında Tiflisdə gəlmə yaşılı bir aktrisa var idi. Əla sənətkar idi, xarakter rolları çox gözəl oynayırdı. Onu nəyin üstündə tutdular. M.A.Əliyevin sabiq arvadı Tehrandan gələrkən səfərustü bir neçə gün Bakıda qalmışdı. Artistlər onun şərəfinə qonaqlığa toplaşırlar. Tehrandan gələn qadın məclisdəkilərə tütün paylayır. Tanailidi də pay verilən tütünü tərifləyir: yoxsa. Bizimki? Zibildi. Çəkmək olmur. Artistlərdən kimse bu sözü lazımı yerə çatdırır» (13. s. 12). İstintaqda onun guya casusluq məqsədilə İran vətəndaşı Gövhər xanımla görüşməsi faktı əsas ittihamlardan biri idi. Tanailidinin görüşdüyü bu qadın onun köhnə rəfiqəsi, aktrisa Gövhər xanım Goyərçin idi. Bir müddət Tiflisdə, Bakıda onlar bir truppa tərkibində oynamışdır. Əlbəttə, P.Tanailidinin həbs olunmasının əsas səbəblərindən biri də - xalq düşməni kimi həbs edilmiş və sonralar özünü həbsxanada asmış Əhməd Triniç ilə yaxın dost olması idi. P.Tanailidinin işində cəmi 4 nəfərin - Dram Teatrının aktyorlarının şablon ifadələri var. Onların müstəntiqin diqtəsi ilə yazılması şübhə doğurmur. Heç bir sübut, fakt yoxdur. Buna baxmayaraq cəmi 15 dəqiqə davam edən məhkəmə iclasının qərarı ilə P.Tanailidi gülənəmə hökmü kəsilir və o, 1938-ci ilin oktyabrın 15-də gülələnir. Tanailidi axıradək özünün günahsız olduğunu söyləyir. 1957-ci ildə yüzminlərlə bəraət alanlar arasında P.Tanailidi də var idi.

O dəhşətli dövrün ölüm nəfəsini çoxları hiss edirdi. Adı bir söz, hərəkət ölümə surükləyən dəmir dəlilə çevrilə bilərdi. Azərbaycanın bir çox müsiqiciləri də tutulanlardan olmazın işqəncələr nəticəsində alınan ifadələrin qurbanı ola bilərdilər.

Məsələn, xalq düşməni kimi tutulan, qəddar-casına döyülen Əli Kərimov müstəntiqin «ince-sənət xadimlərindən olan milletçi-əksinqilabçıların adını çəkin» tələbində canını qurtarmaq üçün Həqiqət Rzayevanın, Zülfüqar Hacıbəyovun, Xanlar Haqverdiyevin adlarını çəkirdi. İstintaq materiallarında aktyorlardan tez-tez Mirzəağa Əliyevin, Hacıağə Abbasovun adlarına rast gəlirik. «Xalq düşmənləri»nin istintaq materiallarında tez-tez kiminləsə dostluq edən, hansısa ziyafətlərdə, məclislərdə iştirak edən musiqiçilər də nəzarətə götürürlə bilerdi. Adları çəkilən tanışlar, dostlar, iş yoldaşları da «yuxarılarda» saf-cürük edilir, Bagirova lazım olanlar gələcək işlər üçün aktiv işlənilirdi. Həbs olunmuş Bəkir Çobanzadə «müsavat üzvü olmuş Cabbar Məmmədovun evində Ə.S.Qasımov, H.Şaxtaxtinski, Q.Əfəndiyev, S.M.Qənizadə ilə yanaşı Bülbülün də daima olduğu» haqda ifadəsində onların tez-tez əksinqilabi mövzuda millətçilik ruhunda fikir mübadiləsi etdiklərini «açıqlayır».

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk məzunlarından biri, Üzeyir Hacıbəyovun yetirməsi Həsən Rəfatov da XDİK orqanlarının diqqətinə düşmüşdü. Milliyyətcə krım tatarı olan Həsən Rəfatov haqda məlumat çox azdır. O, Krimda - Baxçasarayda anadan olmuşdu, Bakıya gələrək A.Zeynallı, S.Rüstəmov, Ə.Həsənov ilə bir vaxtda Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil almış, özünün də yazdığı kimi «konservatoriyanı bəstəkar kimi bitirmiş 2 türkdən biri idi» [43]. H.Rəfatov yaşa öz tələbə yoldaşlarından böyük olmuşdur. M.Maqomayev yazırkı ki, «onun yaşı məndən də çoxdur») [44. s. 92]. Konservatoriyada xalq musiqisinin əsaslarından o, Ü.Hacıbəyov, kompozisiya nəzəriyyəsindən Bretanitskidən dərs almışdır. Ü.Hacıbəyov onun adını ilk tələbələri sırasında çəkir [45. s. 262]. Onun əsərlərindən: 1929-31-ci illərdə Ə.Bədəlbəyli ilə birgə Hüseyin Cavidin «Knyaz» və «Səyavuş» pyeslərinə musiqi, Asəf Zeynallının Leninqradda təşkil etdiyi Azərbaycan musiqisindən ibarət konsertdə ifa olunmuş «Gavə» pyesinə musiqidən bir parça məlumdur. M.Maqomayev Rəfatovun adını radionun musiqi redaksiyası üçün yeni-yeni əsərlər yazmağa cəlb etdiyi bəstəkarlar sırasında çəkir. O, «Bahar», «Pambıq», «Yeni qız», «Komsomol mahnısı», «Pioner» mahnısı bəstələnmişdir. Qeyd edək ki, M.Maqomayevin «Nərgiz» operasının yaranması və tamaşaşa qoyulması ilə bağlı gündəliyində H.Rəfatov ona qarşı qərəzli mövqeyinə görə tənqid edilir. H.Rəfatov Azərbaycan Dram Teatrında musiqi şöbəsində işləmiş, konservatoriyada dərs demiş, tədris hissəsinin müdürü olmuşdur. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının

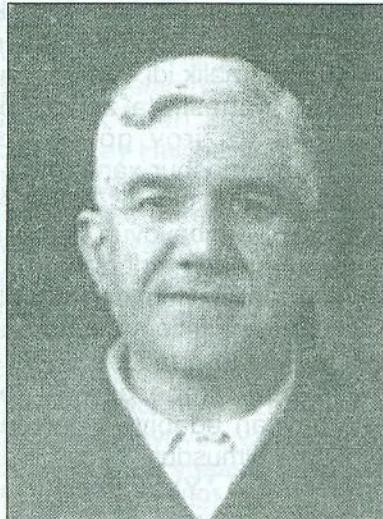
yaradılmasını təmin etmək üçün yaradılmış təşkilat bürosunun üzvü olan Rəfatov sonralar Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının ilk sədri olmuşdur. H.Rəfatov Bakıda yaşayan ziyalı həmvətənləri ilə dostluq edirdi. O.xüsusi böyük nüfuza malik professor Bəkir Çobanzadə ilə çox yaxın idi. 1937-ci ildə həbs olunan böyük alim, dilçi, şərq-şünas Bəkir Çobanzadənin istintaq materiallarında H.Rəfatov guya alimin yaratdığı, Bakıda yaşayan krım tatarlarından ibarət «əksinqilabçı, pantürkist, millətçi qrupun» üzvü kimi qələmə verilir Bakıda yaşayıb işləyən digər məşhur tatar alimi Əziz Qubaydulinin də istintaq materiallarında bu bəstəkarla bağlı ifadələrə rast gəlirik: «Bəstəkar H.Rəfatov pantürkist mövqelərdə durdurdu, Çobanzadə ilə six əlaqədə idi. Öz musiqi əsərlərində Çobanzadənin millətçi şerlərində istifadə edirdi. O, millətçi opera- «Çurebahadır» operasını yazmışdı, burada tatar milli qəhrəmanının ruslara qarşı mübarizəsinə təsvir etmişdir» (46). 1930-cu illərin ortalarından H.Rəfatov Azərbaycandan çıxıb getmişdir. Onun sonrakı taleyi də məlum deyil.

«Xalq düşməni» kimi tutulub Sibirə sürgün edilmiş Hüseyin Cavidin bəstəkar oğlu – **Ərtogrul Cavidin** faciəvi taleyində, yaxın qohumları xalq düşməni kimi tutulduğundan Orta Asiyaya sürgün edilmiş **Cahan Talışinskayanın** həyatında da repressiya imzası həllədici rol oynamışdır.

1937-ci il qurbanları sırasında Cahan Talışinskayanın bacısı və bacısının eri – görkəmli alim-turkoloq Xalid Səid Xocayev də var idi. Xalq düşməninin yaxın qohumu kimi C.Talışinskaya 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti dekadasının iştirakçıları arasından çıxarılır. 1942-ci ildə isə görkəmli Azərbaycan xanəndəsi özü xalq düşməni kimi ailəsi isə Qazaxistana sürgün edilir. XDİK komissarlığı onu daima nəzarətdə saxlayırdı. Hətta müəyyən müddət Tbilisə gələrək burada Azərbaycan teatrında işləməyə müvəffəq olan C.Talışinskayanın yenidən Orta Asiyaya qaytarmaq məsələsini qaldırılır. Lakin dostlarının köməyi ilə bu niyyətin qarşısı alınır və C.Talışinskaya Bakıya qayıdır. Lakin 1949-cu ildən o yenidən Orta Asiyaya sürgün edilir və yalnız Stalinin ölümündən və M.C.Bağırovun məhkəməsindən sonra qayıtməq imkanı alır [47].

Azərbaycanın tanınmış muğam ifaçıları - tarzənlər **Əhmədxan** və **Məmmədxan Bakıxanovlar** da «Iran casusları» ittihamı ilə 1938-ci ildə həbs edilmişdir. Məlum olduğu Bakıxanovlar bir müddət İranda yaşadıqlarından Əhmədxan Bakıxanov da bu ölkədə anadan olmuş, usaqlıq və gənclik illərini burada keçirmiş, ilk musiqi təhsilini də burada məşhur İran muğam ustası Əbdülhəsənxandan almışdır. 30-cu illərdə xaricdə

bir müddət yaşayın, xarici dil bilən, qastrol səfərlərinə gedən, xaricdə qohumları, dostları yaşayan hər bir adam NKVD orqanları tərəfindən potensial olaraq xalq düşməni, agent, satqın kimi qəbul edilir və represiya olunmağa real namizəd idi. Üzeyir Hacıbəyovun dəvəti ilə konservatoriyada



Əhmədxan Bakıxanov

muğamdan dərs deyən tarzənlərin «Bayati-Şiraz», «Bayati-İsfahan», «Nəva» və s. muğamlarını, konsertlərdə İran müsiqisini ifa etməsi məhz «İranın» təbliğ kimi qiymətləndirilir. Əhmədxan Bakıxanov həm Azərbaycan, həm İran mügamlarını çox gözəl ifa edirdi. 1934-ci ildə Firdovsinin 1000 illiyinə həsr olunmuş konsertdə Ə.Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi ansambl «Əbu-Əta», «Dəsti», «Humayun» və s. mügamları ifa etdi: «Konsert qurtarlıqdan sonra İran nümayəndəsi Seyid Siyəddin minnətdarlıqla mənə yaxınlaşdı [48.s.16]». Əhmədxan və Məmmədxan Bakıxanovlar elə bu ittihamla – «İrana casusluq edən xalq düşmənləri» kimi həbs edilir: güya onlar İran lehine təbliğat aparır, onların evində külli miqdarda silah saxlanılır. 1939-cu ildə həbs edilərək bir neçə ay (1939-1940) DİXK zirzəmlərində saxlanılan qardaşları məhz Üzeyir Hacıbəyovun işe qarışması nəticəsində ölümən qurtarır. Ə.Bakıxanovun oğlu professor Tofiq Bakıxanovun söylədiklərində: «Evimizde axtarış aparıldı. Bir yandan da evimizdən çoxlu silah, məktub, İrandan gələn azuq çıxmazı barədə sayıələr yayıldı. O zaman Üzeyir bəy qonşuluqda yaşayırırdı. Anamdan atamgilin başına qələnləri öyrənən Üzeyir bəy onlara kömək edəcəyinə söz verir... O, Mircəfər Bağırovə atamgilin günahsız həbs edildiyini söyleyir və onların azad olunmasını xahiş edir... Bundan sonra atamgil 1940-ci ilin yanvarında həbsdən buraxıldı. Həbsxana həyatı atamlı əmimin iradəsini qıra bilməsə də, ömrələrinin sonuna qədər həmin günlərin acı təəssüratlarını həmişə yada salırdılar» [49]. Müharibə illərində «satqın», «xalq düşməni» kimi tutulub, güllələnmək təhlükəsi daha da kəskinleşmişdi. Belə təhlükəli vəziyyətə opera teatrının müğənniləri – Hüseynəğa Hacıbababəyov, Məmmədtağı Bağırov da düşmüdürlər. Onlar da qərəzli

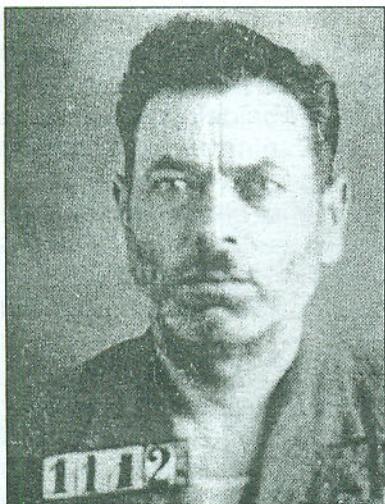


Məmmədxan Bakıxanov

böhtanın qurbanı ola bilərdilər. «Xeyrxah vətənpərvərlər»dən biri guya onların «almanlar mədəni xalqdır, belə vəhşiliklər törendə bilməzlər» dediyini lazımi orqanlara yazmışdı. Mircəfər Bağırov da onların hər ikisinin "işl" ilə əlaqədar incəsənət xadimlərinin

— Ü.Hacıbəyov, M.Ibrahimov, S.Rüstəm, Ə.İskəndərov, M.S.Ordubadi, R.Rzanın da iştirak ilə iclas çağırıb, aktyorlara artıq iş açıldığını və onların ciddi cəzalanacağını xəbər verir. Ziyalılır böyük çətinliklə müsiqiciləri bu vəziyyətdən çıxarı (13).

Musiqi əsərləri də qadağan olunmuş elmi, siyasi ədəbiyyat, şer, nəşr nümunələri siyahısına salınmışdı. Repressiya qurbanlarından **Veli Xuluflunun** əksinqilabi (yəni müsavat dövrü) mahnılar oxuması (50), **Böyükağa Talıblının** evində millətçi, pantürkist məzmunlu, qadağan olunmuş «Mən bir türkəm» mahnısının qrammofon valını saxlaması onlara qarşı sürürlən ittihamlarda sübut kimi getirilirdi [51]. Görkəmli filoloq, folklorçu H.Zeynallının Azərbaycan rayonlarına ekspedisiyalarını «əksinqilabçı-millətçi, terrorçu, Bağırov və Stalinə qarşı üsyana» hazırlıq kimi qiymətləndirərkən, onun qəhrəmanlıq məzmunda (istintaqda onlar «bandit» mahnılar adlandırılırdı) aşiq mahnılarını (qadağan edilmiş Qatir Məmməd, Dəli Ali və başqa qaçaqlar haqda mahnıları) toplaması əksinqilabi fəaliyyətin təzahürü kimi qiymətləndirilmişdi: sən demə H.Zeynallı aşıqlar arasında millətçilik təbliğatı aparırdı. Qeyd edək ki, «Koroğlu» operasının ilk tamaşası münasibətilə buraxılmış kitabçada Koroğlunu pantürkist və millətçi kimi qələmə vermək istəyən Xuluflu və Zeynallı keskin tənqid edilirdi (53). Repressiyaların ilk qurbanlarından olan, 20-ci illərdən «nişan alınmış» **Əhməd Cavad** Azərbaycanın müsiqi ictimaiyyəti ilə sıx bağlı idi. Onun Azərbaycan müsiqiciləri arasında çoxlu dostu var idi. O, Ü.Hacıbəyov, Bülbül, Meşədi Cəmil Əmirovla xüsusilə möhkəm dost idi: «Cavad onun üçün (yəni Bülbül üçün – Ə.F.) xüsusi olaraq şerlər, təsniflər yazmışdır. Bülbül isə onları əvvəlcə bəstələyir və məclislərdə xüsusi



Əhməd Cavad

şövqlə, ilhamla oxuyurdu. Onun repertuarını Cavadın bayatıları təşkil edirdi. Cavad özü nəql edirdi ki, onları məşhur bəstəkarımız Fikrət Əmirovun atası Meşədi Cəmil tanış etmişdi. Əhməd Cavadla Meşədi Cəmilin dostluğunun bünövrəsini isə dahi bəstəkarımız Üzeyir bəy qoymuşdur...

Meşədi Cəmil Bakıda Əhməd Cavadın evində rəhmətə getmiş və onun cənazəsi buradan Gəncəyə aparılmışdır. Bülbül özü deyirmiş ki, o Əhməd Cavadın şerlərini ilk dəfə Şuşada Meşədi Cəmilin müşayiəti ilə oxumuşdur» [54, 13]. Ə.Cavad Tənqid-Təbliğ teatrında onun azərbaycan dilinə tərcümə etdiyi Əbdulxalıq Həmidin «Hind qızı» pyesinə musiqi yazarkən A.Zeynallı ilə tanış olmuş, onlar əməkdaşlıq da etmişlər.

Ə.Saləddinin qeyd etdiyi kimi «təkcə Cavad özü deyil, ona rəğbət bəsləyən, şerlərini sevən haqqında xoş bir söz söyləyənlərin hamısı tənqid olunur, qorxudulurdu» [54, s.163]. Artıq 20-ci illərin sonunda «düşmən», «millətçi», «müsavatçı» kimi qaralanmış Əhməd Cavadın şerlərini konsertdə oxuyan Hüseynqulu Sarabskini mətbuatda məzəmmətləyir, ondan «Cavab ver, Sarabski» deyə ittihamədici bir tonda izahat istəyirdilər [55]. H.Sarabskinin ifa etdiyi şerlə tənişliq bolşevik hiddətinin müəyyən mənada haqlı olduğunu da göstərirdi [56].

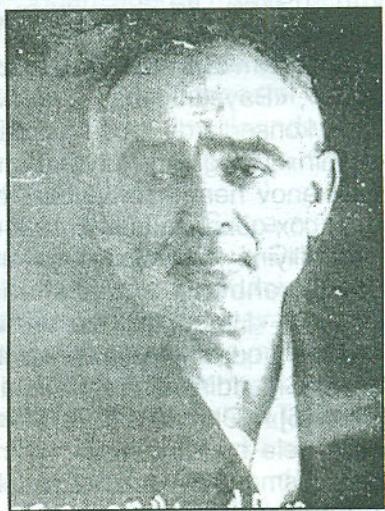
Əhməd Cavadın şair kimi Ü.Hacıbəyovla əməkdaşlığı Azərbaycan Cumhuriyyəti dövründə başlanmışdır. Azərbaycanın ilk himni kimi qəbul edilmiş "Azərbaycan marşını" onlar bir yerde yazmış, Ü.Hacıbəyovun şairin sözlərinə bəstələdiyi «Çırpinirdi Qara dəniz» sərgisi isə türkçülük simvolunun, türk birliliyi ideyasının indi də ən klassik musiqi simvollarından biridir.

Ə.Cavad 1937-ci ildə həbs edildi, əksinqilabçı-müsavatçı, millətçi kimi ittiham edilərək güllələndi.

Ü.Hacıbəyovla dostluq edən, ona ilk Milli Marş yazmaq ideyası ilə müraciət edən Yusif Vəzir Çəmənzəminli də repressiya qurbanlarındanandır. Yusif Vəzir Çəmənzəminli Ü.Hacıbəyovun yaxın dostlarından, qohumlarından idi. Onun atası Mirbaba Vəzirov Ü.Hacıbəyovun anası Şirin

xanımın dayısı idi. Hər ikisi ilk təhsilini Şuşada almışdı. Yusif Vəzirin da ailəsində musiqi xüsusi bir statusa malik idi. Atası eczaçı olsa da, musiqi, poeziya sahəsində zəngin biliklərə malik idi. Mirbaba Vəzirov gözəl muğam bilicisi idi, Qarabağın məşhur xanəndəsi – Hacı Hüsü onun yetirməsi olmuşdur [57.s.84]. M.Vəzirov həm də Ağalar Əliverdibəyovun ilk musiqi müəllimi olmuş, onu muğamatın sirlərindən agah etmişdir. Müsavatın fəal üzvlərindən biri olan Çəmənzəminli Kiiev Universitetinin hüquq fakültəsində oxuyarkən milli-azadlıq mübarizəsinə qoşulmuş, burada müsavatın tələbə özəyini təşkil etmişdir. O, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə görkəmli yaziçi kimi daxil olmuşdur. 30-cu illərdə əksinqilabçı, millətçi kimi o, Yaziçılar İttifaqından çıxarılır, Azərbaycanda heç bir yerdə iş tapa bilməyən yaziçi ailəsi ilə Özbəkistanın Üргənc şəhərinə köçərək, orada müəllimlik etmişdir. 1940-ci ildə həbs olunan Y.V.Çəmənzəminli xalq düşməni kimi ittiham edilir və tutulur. İlk milli marşı Ü.Hacibəyov məhz Y.V. Vəzirin təklifi və sağılığı ilə bəstələmişdir. 1917-ci

ildə «Açıq söz» qəzetində «Zəruri məsələlər» başlıqla məqaləsində Yusif Vəzir milli vətənpərvərlik ruhunda, yeni inqilabı əhval-ruhiyyəni əks etdirən, azəri türklərini birləşdirən, onları səfərlər edən iki mühüm amıldan biri kimi milli şərqiñin (mahni-marşın) yaradılmasını vacib sayır. O yazırı: «Zənnimcə, milli nəgmə... də zəruri məsələlər cərgəsinə dələ bilər. Bunu bizim köhnə feallarımız da beləcə düşünmüşlər... Lakin ümürət qazanan bir şərqi işdiyədək ortalığa çıxmadi. Şərqsiz də bizim siyasi coşgunluğumuz və milliliyimiz ortalığa çıxmır. Hər bir millətin özüne-məxsus bir Milli nəgməsi var. O nəgmə oxunduqda millet fərdlərinin ruhu ucalır. Mübarizə edib öz xalqını mühafizə etmək xahişi artır. Bizimsə bu nöqtəmiz yoxdur. Bolqarlar «Şumey murpeçə» nəgmələrini oxuduqda intiqam hissi irəli dəlir. «İşşənəvimala Ukrayna» şərqisi adamda elə qüdrətli birlik doğrudur ki, doğuran da Ukraynanın həmişə diri qalib səadətdə yaşamağına iman edirsən... Kiyevdə inqilabın əvvəl günləri təntənəli



Yusif Vəzir Çəmənzəminli

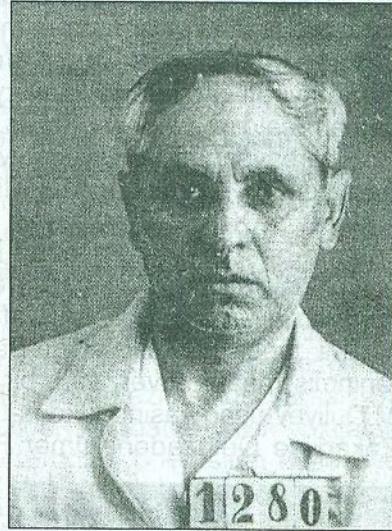
nümayişlər yapılanda... bizim studentlər ... nəgməsizlikdən nümayışı sükut için keçiblər. Milli şərqi bizim yatmış Milli hissələrimizi oyadır. Milli tərəqqi əmələ gətirmək üçün şairlərimiz və müsiqisünəsimiz Üzeyir bəy Hacıbəyov cənabları çalışmalıdır» [58]. Yusif Vəzirin bu alovlu çağırışına Ü.Hacıbəyov mətbuatda ona cavab verir və özünün Milli marş yazdığını bəyan edir. Azərbaycan musiqi tarixində milli-azadlıq mövzusunda ilk Milli marşın tarixçəsi belə idi. Yusif Vəzirin Azərbaycan müsiqisinin fəal təbliğatçılarından idi. O, Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığını yüksək qiymətləndirir. «Azərbaycan və Azərbaycanlılar» məqalələrində Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığından da söhbət açaraq «Qoy o yaşasın və bizləri yaşatsın» arzusunu dilə gətirir [59]. Y.V.Çəmənzəminli Ü. Hacıbəyov haqqında belə yazırı: «Musiqimiz millətimizin şan və adıdır, onun tərəqqisi bizim nüfuzumuzun qonşularımız arasında artırır. Musiqarımız Üzeyir Hacıbəyov cənablarının qədrini bilib, onun Aləmi-islamda ilk opera vücudə gətirməsini təsdiq etməlidir» (60.s.217) Çəmənzəminli Ü.Hacıbəyovla əqidə baxımından da həmməslək olmuşlar. Hər ikisi «Azərbaycan» qəzətində əməkdaşlıq etmiş, Hacıbəyovun redaktor olduğu dövrde Çəmənzəminli məqalələr ilə mütəmadi çıxış edirdi. Kiyevdə təhsil alan azərbaycanlı tələbələrin «həmyerilər cəmiyyəti»nin ən fəal üzvləridən olan Y.V.Çəmənzəminli məhz burada o zaman əri ilə Kiyevdə yaşayan, Kiyev konservatoriyasında vokal ilə məşğul olan Şövkət Məmmədova ilə möhkəm dostlaşır. Bu haqda Ş.Məmmədova öz xatirələrini də söyləmişdir. Y.V.Çəmənzəminli həmişə Şövkət Məmmədovanı dəstəkləmiş, təşkil etdiyi tədbirlərə, konsertlərə onu dəvət etmişdir. 1925-ci ildə mühacirətdə ağır şəraitdə yaşayan Yusif Vəzir Parisə qastrola gəlmış Ş.Məmmədova ilə görüşür, onun konsertdə Azərbaycan repertuarı ilə çıxışından fərqli olur, ona ürək-dirək verərək deyirdi «Şövkət! Doğma incəsənətimizin vətənpərvəri ol. Qorxma, heç nədən, heç kimdən çekinmə. Yalnız doğma Azərbaycan əsərlərini ifa etsən də, heç kəsi səni fitə basmaz. Qoy avropalılar bizim müsiqimizdən xəbərdar olsunlar, ona qibətə etsinlər» [61]. Qeyd edək ki, Ş.Məmmədova bu konsertdə Ü.Hacıbəyovun «Arşın mal alan» operettasından Gülcəhrənin bütün ariyalarını və Azərbaycan xalq mahnılarını ifa etmişdir. Cox-çoq sonralar məhz mühacirət illeri – İstanbulda, Parisdə yaşadığı illər Y.V.Çəmənzəminlinin taleyində ittihamədiçi dəlillərin obyekti kimi xatırlanır. 1940-ci ildə XDİK orqanları tərəfindən tutulub Bakıya qətirilən Y.V.Çəmənzəminli Müsavatdan, Azərbaycan Xalq Cumhuriyyəti dövründən tanıdığı dostları, tanışları ilə bağlı müstəntiq

tərəfindən xüsusi bir canfəsanlıqla dindirilir (62). Lakin onun dindirilmə protokollarında Ü.Hacıbəyov haqda ifadə çox qısa oldu (1940-ci il, 7 mart) – «Mən onu (yəni Ü.Hacıbəyovu – Ə.F.) 1907-1908-ci ildən tanıyorum. Lakin onunla yaxılığım olmayıb. Sovet dövründə də yaxınlığımız olmayıb. Siyasi cəhətdən də heç nə deyə bilmərəm». Bax, beləcə! Tanımiram, bilmirəm, yaxın deyiləm! Əslində bu sözlərlə Yusif Vəzir xətrini dünyalarca sevdiyi bir insanı bələdan qoruyurdu. Y.V.Çəmənzəminli «xalq düşməni» kimi 8 illik həbs cəzasına məhkum edilir və elə həbsdə də vəfat edir.

Repressiya qurbanları sırasında Hacıbəyovlar ailəsinin üzvü Üzeyir Hacıbəyovun bacanağı Pənah Qasımov da olmuşdur.

1881-ci ildə Qarabağda (Füzuli rayonunda) anadan olmuş, **Pənah Ələkbər oğlu Qasımov** Qori müəllimlər seminarıyasında təhsil almışdır. O, pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur, görkəmli maarifçi kimi tanınırdı. Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti dövründə xalq maarif komissarının müavini, pedaqoji yönümlü ali məktəblərin direktoru, «Maarif işçisi» jurnalının redaktoru kimi çalışmışdır. Pənah Qasımov

Hüseyn Cavidə bir binada yaşamış, onunla yaxın dost idı. Onların evində keçirilən məclislərdə Üzeyir bəy də həmisişə iştirak edirdi. Pənah Qasımov Müslüm Maqomayevlə xüsusiyyətə yaxın dost idı. 1937-ci ildə Pənah Qasımov milletçi, pantürkist qrupun üzvü kimi həbs edilir



Pənah Ələkbər oğlu Qasımov

və 1939-cu ildə aldığı işqəncələrə dözməyərək həbsdə vəfat edir. (63)

1937-1938-ci illərdə mədəniyyət və maarif sahəsinə rəhbərlik edən ziyalılar ilə daim ünsiyətdə olan məsul şəxslər də repressiya qurbanları olurdular.

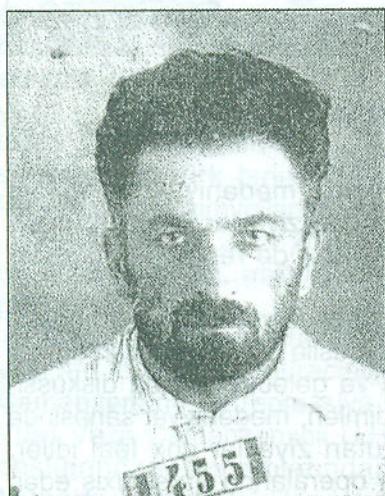
Maraqlıdır ki, Azərbaycan müsiqisinin, bəstəkar yaradıcılığının, xüsusiyyətə də Azərbaycan operasının tarixi keçmiş və gələcəyi haqda diskussiyada teatr, elm xadimləri, mədəniyyət sahəsində inzibati vəzifələr tutan ziyalılar çox fəal idilər. Mətbuatda muğam operalarına qarşı çıxış edən Samit təxəllüsü ilə yazılar çap edən ilk Azə-

baycan operalarını primitif adlandıran, müeyyen səviyyədə Azərbaycan musiqi həyatına təsir edən Mustafa Quliyev, Əli Kərimov, Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məchnun»u, «Arşın mal alan»ını təqnid atəşinə tutan Büyükağa Talibli, Xəlil İbrahim də 30-cu illərin repressiya qurbanları arasındadır. Ü.Hacıbəyovu «Koroğlu» operası üçün dastan materialları ilə tanış edən Veli Xuluflu da. Bir sözə, Azərbaycanın musiqi həyatında müeyyen dərəcədə iştirak edənlər arasında repressiya edilmişlər az deyil.

Görəsen biz indiki bilgilərimiz, məlumatlarımız, düşüncəmiz baxımından M.Quliyevə, Ə.Kərimova, neçə yanaşmalıydıq. Onlar doğrudan da düşmən idilər? Onların hamısı millətçi, «xalq düşməni» kimi güllələndi. Onların fəaliyyət və həyat qayəsinə zənnimcə Rafael Hüseynov düzgün səciyyə vermişdir: «Fəaliyyət yollarını incələyəndə burası da məlum olar ki, həmin adamlar bəzən solcu, yavan, Milli zəmindən sapma kimi görünən fikirlərinə baxmayaraq, xalqı, bu xalqın mədəniyyətini sevən, bu xalqın, onun mədəniyyətinin tərəqqisini ucalığını, geniş miqyaslara, daha intəhazır üfuqlərə çıxmasını arzulayan, ürəkdən istəyən ziyanlılar olub. Onların başlıca məqsədi Azərbaycanı müasir mədəniyyət ülgüləri diktə edən, qərb dediyimiz dünya mədəniyyəti ölçülərinə, səviyyəsinə yaxınlaşdırmaq, çatdırmaq olub» [64. s. 110].

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində 20-30-cu illərdə qedən proseslərin fəal iştirakçısı - **Mustafa Quliyev** XX əsr Azərbaycan musiqi tarixində muğam operası və tara qarşı məlum kampaniyanın təşkilatçılarından və hərəkətverici qüvvələrindən biri olmuşdur. Mustafa Quliyev dövlət xadimi, təqnidçi, publisist idi. Şəhidə 1888-ci ildə tanınmış maarifpərvər, varlı bir ailədə göz açan M.Quliyev uşaqlığında ikən atasını itirir. Atası – Zəkeriyyə Quluzadəni Ömər Faiq Nemanzadə

«Şəkililərin mədarisi-fəxri, Şəhidə bir çox fəqir, yetim uşaqların mənəvi və mərhəmətli atası» adlandırlırdı [64. s. 68]. Məhz Zəkeriyyə Quluzadənin maddi yardımını ilə şəhidə ilk üsulu-cədid məktəbi açılmışdır. 1913-cü ildən Kiyev Universitetinə təhsil almağa gedən M.Quliyev



Mustafa Quliyev

1918-ci ildən bolşeviklərə qoşular. O, 1922-28-ci illərdə Azərbaycan Xalq Maarif komissarı işləyir. Azərbaycanda musiqi təhsilinin qurulmasında maarif komissarı kimi M.Quliyev təşkilatı məsələlərdə Ü.Hacıbəyova köməklik göstərirdi. Konservatoriyyada azərbaycanlı tələbələrin, azərbaycanlı kadrların hazırlanması haqqında, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyyası ilə texnikum birləşdirilməsi, Azərbaycan xalq musiqisinin toplanması və nəşri haqda mühüm qərarlar, konservatoriya nizamnaməsinin hazırlanması və təsdiqi haqda qərarlar M.Quliyevin Xalq Maarif Komissarı olduğu dövrə qəbul edilmişdir [26]. Eyni zamanda tarla bağlı tədris formalarının konservatoriyyada çıxarılması da Mustafa Quliyevin adı ilə bağlıdır. M.Quliyev təqnidçi-publisist kimi redaktor olduğu «Maarif və mədəniyyət» (1923-1926), «İnqilab və mədəniyyət» (1929-1931) jurnallarında ədəbiyyat, musiqiyə aid proletkult əhval-ruhiyyəli məqalələrlə çıxış edirdi. «Oktyabr və türk ədəbiyyatı», «Mədəni inqilab və islam», «Türk qadınının yolu» kimi əsərlərin müəllifidir. O, Azərbaycanda musiqi yaradıcılığının radikal şəkildə yeniləşməsinin (sirf Avropa forması + sosialist məzmun), milli klassik musiqi ırsinə inkarçı münasibəti təhlükə və təlqin edən dövlət xadimi idi. Ü.Hacıbəyov, M.Maqomayevin onunla mətbuat səhifələrində, iclaslarda kəskin polemika aparması məlum tarixi faktdır. Məqalələrini Samit təxəllüsü ilə imzalayan M.Quliyev «İnqilab və mədəniyyət», «Kommunist», «Yeni yol» qəzetlərində fəal çıxış edirdi. M.Quliyevin məqalə və çıxışları xüsusi radikallığı ilə seçilirdi. O, 1920-ci ilə qədər yazılmış bütün muğam operalarını «ordan-burdan toplanıb quraşdırılan və qayət ibtidai halda olan nəğmələrdən əmələ getirilən əsər» kimi qiymətləndirir, «bizim türk operamız yoxdur» tezisini ireli süründür. M.Quliyevin ikinci obyekti – tar aləti idi. O, tarı iran-fars musiqi aləti, varlıların aləti, Azərbaycan xalq musiqisi ilə əlaqəsi olmayan perspektivsiz alət hesab edirdi. Ü.Hacıbəyov tara qarşı qərəzli, nihilist münasibətinə görə M.Quliyevlə mübarizə etmiş, onun baxışlarının səhv olduğunu sübut etmişdir. Maraqlıdır ki, M.Quliyevin tara münasibəti ziddiyətli olmuşdur: 20-ci illərin əvvəllerində tarı, inkar edən Mustafa Quliyev 1926-ci ildə «Hər millətin özünəməxsus bir musiqisi olduğu kimi, tar da Azərbaycanın özünəməxsus musiqi aləti olduğu belliidir. Ona görə Üzeyir bəy və qeyri yoldaşlar qeyd edən kimi, biz öz musiqimizdən vaz keçməyib onu qüvvətləndirmək ilə tar və bu kimi Şərqi musiqi alətlərinin daha da incələşdirilməsini və həqiqi Azərbaycan musiqisi halına salınmasını arzu edirik» [65. s. 238-239] deyir, 1929-cu ildə yenidən əvvəlki inkarçı fikirlərinə qayıdır.

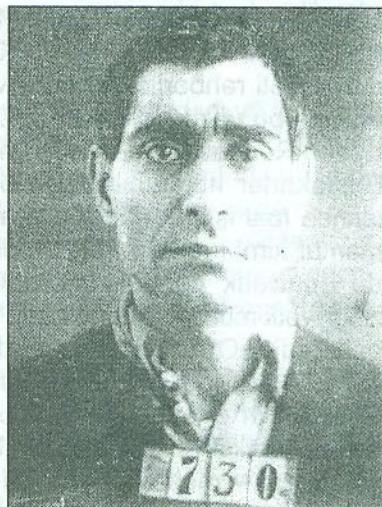
1937-ci ildə M.Quliyev «əksinqilabi-millətçi, trotskiçi təşkilatın» rəhbərlərindən biri kimi həbs edilərək, 1938-ci ildə güllələnir.(66) İstintaq işində şahid M.Məmmədovun M.Quliyevi əksinqilabçı-millətçi kimi ifşa edərkən qətiirdiyi fikirlər: «Milli mədəniyyət məsələləri ilə əlaqədar «Bakinski raboci» qəzetində 24 noyabr 1927-ci ildə çıxmış məqalədə M.Quliyev hər vəchle rus və yerli şövinizmlə mübarizenin əhemiyətini azaltmağa çalışır və ... bununla da trotskiçilik mövqelərində durmuşdur. Məsələn, o yazır ki, musiqi bizdə kütlələrdən uzaqdır, o, mexaniki olaraq İrandan qətilmişdir, bizdə o inkişaf etməmişdir, inkişaf etmir və zəifləyir. Bununla da M.Quliyev əksinqilabçı trotskiçilərlə birgə Sovet hökumətinin nailiyyətlərini azaldır və burjua və proletar mədəniyyəti arasındaki fərqi görmək istəmirdi. Elə bu məqalədə də... Quliyev... çadranın atılmasının, milli papaqların qadağan olunmasının, xalq musiqi aləti olan tarın istifadədən çıxarılmasının dekretləşdirilməsində israr edirdi». M.Quliyevin doğrudan səhv və zərərli baxışlarının, bir-birini inkar edən fikirlərlə ümumiləşdirilməsi həm şahidin, həm də onu dindirən müstəntiqin «sübut dəlil» axtarışlarında saman çöpündən yapışdığını göstərir. Daha bir ittiham - «Quliyev müsavatçıların ifşası adı ilə əslində burjua-millətçi, müsavatçı mövqelərində dururdu. O, belə bir fikir yeridirdi ki, rus qüvvələri müvəqqət idir, onlardan bizim mədəniyyətin inkişafında istifadə etmək lazımdır, necə ki, vaxtıla ruslar xaricilərdən istifadə etmişdilər. Burada o, Sovet İttifaqının əməkçi ziyanları ilə burjua ziyanları arasında fərqi görmür. O, burjua və sosialist mədəniyyətləri arasında fərqi görmür. O, əsl müsavatçı kimi hərəkət edir, mədəniyyətdə müsavat ideologiyasının maraqlarını əks etdirən millətçidir» [1936, 21.XII. s.26-27]. Tara və muğam operalarına qarşı mübarizə aparmış şəxsin absurd ittiham!!!

Azərbaycan Dövlət Opera Teatrının direktoru, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri olmuş **Əli Kərimov** 1900-cu ildə Bakıda Balaxanıda anadan olmuşdur. Qeyd edək ki, onun mərcüməyi-hali istintaq materialları əsasında verilir. Ə.Kərimov təminatlı ailədə böyümüşdür. Onun atasının kustar üsulu ilə işlədilən neft quyusu da var idi. 1919-cu ildə Bakıda Yemelyanov gimnaziyasını bitirdikdən sonra Əli Kərimov Azərbaycan Milli Ordusunda qulluq edir. Azərbaycan hökuməti, Maarif nazirliyinin xaricə oxumağa göndərdiyi gənclər arasında Əli Kərimov da var idi. Özünün arzusu ilə o, 7 nəfər azərbaycanlı ilə birlikdə Türkiyəyə İstanbul universitetinə ali təhsil almağa göndərilir. Burada onun müəllimləri sırasında məşhur türk alimi F.Köprülüzadə olmuşdur. Bolşevik işgalindən sonra 20 yaşılı Əli Kərimov

1920-ci ilin yayında Azərbaycana dönür və Bakı Dövlət Universitetinin tarix fakültəsində oxuyur. «Kommunist» qəzetində jurnalist kimi çalışan Əli Kərimov mədəniyyət sahəsində ixtisaslaşır. Onun məqalələrində o dövrün vulqar baxışları da öz əksini tapır. Lakin

Əli Kərimov

nin sevən, vətənpərvər bir insan id. Onun Azərbaycanın ruslaşdırılması, milli kadrların sixişdiriləməsi, mərkəzin Azərbaycana «xammal bazası» kimi baxmaq siyasetindən narazılığı «xalq düşməni» kimi həbs edilməsi üçün əsas olur. Əli Kərimov müxtəlif vəzifələrdə: opera və dram teatrlarının direktoru, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, İncəsənet İşləri İdarəsinin musiqi inspektoru işləmişdir. S.Rüstəm onu «yüksək savadlı, alim bir adam» kimi xatırlayırdı. Vəzifəsi ilə əlaqədar Ə.Kərimov daima musiqiçilərlə temasda olurdu. Ü.Hacıbəyovla yaxından tanış olan Əli Kərimov Hacıbəyovla birlikdə müxtəlif komissiyalarda işləmişdir: Puşkinin ölümünün 100 illiyi ilə əlaqədar XKS nezdində yaradılmış Puşkin komitəsində Əli Kərimov Ü.Hacıbəyovla birlikdə musiqi komissiyasını təmsil edirdi. «Koroğlu» operasının ilk oxunuşunda o, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri kimi müzakirələrdə yaxından iştirak etmişdir. Opera teatrının direktoru vəzifəsində çalışan Əli Kərimov 1933-cü ildə mətbuatda yaxın vaxtlarda Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasının tamaşa yoxulması haqda ilk rəsmi xəbərlə çıxış etmişdir. Qeyd edək ki, Əli Kərimovun həyat yoldaşı Y.Moskvitina müğənni idi və opera teatrında işləyirdi. Onun M.Maqomayevin «Nərgiz» operasında Nərgizin anası – Gülnar rolunun məşqlərində iştirak etmiş, lakin onun ifası M.Maqomayev qane etməmişdir. Əli Kərimov tutduğu vəzifələr ilə əlaqədar mətbuatda, iclas və müzakirələrdə bəstəkar yaradıcılığı, musiqi sənətinin aktual problemləri sayılan məsələlər haqda məqalələrlə yazır çıxış edirdi. Əli Kərimov da Mustafa Quliyev kimi ilk Azərbaycan operalarının «köhnə əlifba, çadra və sairə dərəbəyliklər və töküntülərlə bir yerde muzeyə verilməli» olduğunu söyləyənlərdən biri idi. 1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nezdində elmi-tədqiqat musiqi



kabinəsi yaradılarkən Xalq Maarif Komissarlığı kollegiyasının qərarı ilə Əli Kərimov kabinetin müvəqqəti rəhbəri təyin edilir və qısa bir müddət ərzində bu vəzifədə çalışır [27. s. 85]. Ə.Kərimov Həsən Rəfatovdan sonra bir müddət Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri olmuş, onun iclaslarında fəal iştirak edir, partiya siyasetini yeridən məmur kimi fəaliyyət göstərirdi. M.Maqomayevin də gündəlik yazılarında onun Əli Kərimovla ziddiyətli münasibətləri haqda məlumatlar diqqəti cəlb edir. Opera teatrının direktoru kimi Əli Kərimov M.Maqomayevə «Nərgiz» deyil, Cəfər Cabbarlinın «Yaşar», «Almaz» pyeslərinə opera yazmağı təklif edirdi. Lakin M.Maqomayev məhz «Nərgiz» – müsavatı ifşa edən opera yazmaq qərarından dönmür. M.Maqomayevin yazdıqlarından həm də məlum olur ki, məhz Əli Kərimov «Koroğlu»nun müqaviləsinin Ü.Hacıbəyovla bağlanması üçün əlindən qələni etmişdir. Sovet operası haqda bütün SSRİ-də yaradıcılıq İttifaqlarında olduğu, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında da geniş müzakirələr təşkil olunmuşdu. Əli Kərimov bu müzakirələrdə «Şahsənəm» operası haqda məruzə ilə çıxış edir.

Əli Kərimov millətçi, əksinqilabi fəaliyyətini R.Axundovun ifadələrinə görə, «məhz musiqi sahəsində – opera teatri, musiqi texnikumu və konservatoriyyada» həyata keçirirdi [21]. Əli Kərimovun istintaq materiallarında dindirilmə protokollarında «Koroğlu» operasını ilə bağlı maraqlı fikirlərə rast gəlinir: «1936-ci ildə mən (Ə.K. – Ə.F.) «Koroğlu» operasının hazırlanması ilə əlaqədar AzFan-da oldum. Opera librettosuna tarixi nöqtəyi-nəzərdən Xuluflu məsləhətlər verməli idi. Mən Xulufluya eyni təlimat verərək dedim: «Koroğlu»nu Azərbaycanın müstəqilliyi uğrunda mübariz kimi təqdim etmək lazımdır. Koroğlunu tarixi baxımdan elə işıqlandırmaq lazımdır ki, bu indiki aktual məsələyə – Azərbaycanın müstəqilliyi uğrunda mübarizəyə uyğun gəlsin, xalqımızın müstəqillik ruhunu oyatmağa kömək etsin». «1936-ci ildə mən İncəsənət işləri idarəsində işləyirdim. Operada «Koroğlu»nun tamaşasına hazırlıq gedirdi. Bununla əlaqədar mən H.Zeynallının yanına getdim: tarixi arayışlar və folklor materialları üçün. Mən Zeynalliya dedim ki, Koroğlunu Azərbaycanın müstəqilliyə uğrunda mübariz, xalq qəhrəmanı kimi göstərməyi zəruri hesab edirəm. Mən həmçinin Zeynalliya dedim ki, elə folklor materialı vermək lazımdır ki, bu xalqın Azərbaycanın azadlığı uğrunda mübarizə oyatsın, onda Milli hissələr baş qaldırsın».

İşqəncələr, fiziki təsirlər çoxaldıqca Əli Kərimov müstəntiqin «İncəsənət işçiləri arasında

millətçilərdən kimi adını çəkə bilərsiniz» sualına Ülvı Rəcəbin, Rza Darablinin, Mirzə Ağa Əliyevin, Həqiqət Rzayevanın, Xanlar Haqverdiyevin, hətta Zülfüqar Hacıbəyovun adını çəkir.

Əli Kərimov 1937-ci ildə «xalq düşməni» kimi güllələnir. O da 50-ci illərdə bəraət almışdır.

Musiqi sahəsi ilə bağlı olan **Müseyib Şahbazov** da repressiya qurbanları sırasındadır. Müseyib Şahbazov 1898-ci ildə Mahaçqalada anadan olmuşdur. İngilabi hərəkatda balşeviklərə qoşulan Şahbazov 1937-ci ildək müxtəlif məsul vəzifələrdə çalışmış, Xalq Maarif Komissarı, həbs olunduğu dövrə Opera teatrının direktoru olmuşdur. Müslüm Maqomayev «Nərgiz» operamının tamaşaya hazırlanması prosesində o zamanlar maarif komissarı olan M.Şahbazov haqqında müsbət bir ruhda danışır, onun dəstəyini qeyd edirdi. «Koroğlu»nun ilk tamaşası münasibətlə ilk məqalələr toplusu da M.Şahbazovun redaktəsi ilə hazırlanıb, çap edilmiş, onun giriş məqaləsi ilə açılmışdır. M.Şahbazovun məqaləsi bəstəkar yaradıcılığına o dövrün rəsmi münasibətinin bir sıra incəliklərini də əks etdirir. Məqalədə Qliyərin «Şahsənəm» operasının tarixi əhəmiyyəti işiştiridilsə də, əsərin Azərbaycan mühitində soyuq qarşılınamasında elə Azərbaycan



Müseyib Şahbazov

musiqiçiləri günahkar elan edilir: «Əgər, cəsarətli novatorluq olan «Şahsənəm» operasında kifayət qədər təqnidə seçilməmiş, dinləyicilərin müəyyən hissəsinə çatmayan musiqi materialının mövcudluğunda üzə çıxan çatışmayan cəhətlər var idisə də, bunda günahkar bəstəkar Qliyərə kifayət qədər kömək etməmiş bəzi bəstəkarlarımız və musiqiçilərimizdir» [53.s.4]. Məqalədə R.Axundov, Ə.Kərimov, M.Quliyev, «Koroğlu» dastanının tədqiqatçıları, alımlardən V.Xuluflu və H.Zeynallını «əksinqilabçı-millətçi» kimi ifşa edən Müseyib Şahbazov də özü bir neçə aydan sonra eyni ittihamla tutulur və 1938-ci ildə xalq düşməni kimi güllələnir [67]. O da 50-ci illərdə bəraət almışdır.

Nadir Bağır oğlu İbrahimov 1896-ci ildə Tiflisdə anadan olmuşdur. Onun haqqında Əziz

Şerif «Keçmiş günlərdən» kitabında maraqlı xatirələr qoymuş, (68) F.Şuşinski «Azərbaycanın xalq musiqiciləri» kitabında qısa məlumat vermişdir.(69) Lakin onun faciəli taleyə haqda heç yerdə bir kəlmə də olsun yazılmamışdır.

Nadir İbrahimov hələ uşaq yaşlarından qeyri-adi musiqi istedadı ilə diqqəti cəlb etmişdir. 18 yaşında o artıq tarda, kamançada, fortepianoda, qarmonda gözəl çalır, müğamları, təsnifləri, xalq mahnlarını əzber bilirdi. Seyid Şuşinskini konsertlərdə müşayiət eden Nadir İbrahimov artıq mahir tarzən kimi Tiflisdə şərqi konsertlərində də çıxış edirdi. Nadir İbrahimovun çıldısını Ə.Şerif belə xatırlayırdı: «Seyid şikəstəni başladı nə başladı! Tari da Nadir çalırdı. Bu musiqidən adamın ruhu təzələnir» [68 s.178]. N.İbrahimov həvəskar aktyor kimi Tiflisdə Ü.Hacıbəyovun opera və operettalarında da çıxış etmişdir. 1920-ci ildə iyünün 25-də Tiflisdə hökumət teatrında aktyorlardan İsfahanlı və Əhməd Salahlinin benefisine Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun» operası oynanıllar kən Məcnun rolunda Nadir İbrahimovun çıxış edəcəyi xəbər verildi. (65.s.263) Dostları Nadir İbrahimova mütləq konservatoriyada musiqi təhsilini davam etdirməyi məsləhət görürdülər. Lakin o, Moskvada iqtisadiyyat institutuna daxil olur. Sovetləşmədən sonra N.İbrahimov Azərbaycanda məsul vəzifələrdə – maliyyə, ticarət, yüngül sənaye komissarı vəzifələrində işləyirdi. «Millətçi», «xalq düşməni» kimi 1937-ci ildə tutulanda da N.İbrahimov məsul vəzifədə çalışırdı. Onu millətçilikdə təqsirləndirək irəli sürülen ittihamlar arasında musiqi ilə bağlı «ittihamlar» da var idi: «1922-ci ildə Nadir İbrahimov Azərb.SSR-n Ankara diplomatik nümayəndəliyində işləyirdi. O, Mustafa Kamala pərəstiş edir, türk millətçilərinin təşkil etdikləri yığıncaqlarda olurdu. N.İbrahimov bu yığıncaqlarda tarda çalır və Mustafa Kamala həsr olunmuş türk millətçi nəğmələrini oxuyurdu» [70 s.28]. N.İbrahimov istintaqın gedişində də, məhkəmədə də özünü təqsirli bilmir. 1938-ci ildə N.İbrahimov «xalq düşməni» kimi güllələnir, onun bütün əmlakı

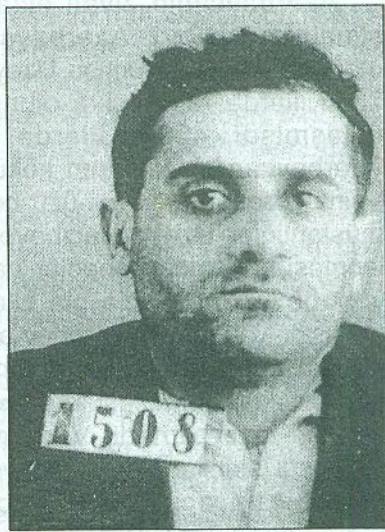


Nadir Bağır oğlu İbrahimov

müsadirə olunur, həyat yoldaşı da həib edilərək 6 il müddətinə sürgün edilir. 1956-ci ildə N.İbrahimova bəraət verilir.

Nadir İbrahimovun musiqi istedadı və ifaçılığını yüksək qiymətləndirən Əziz Şerif qeyd edirdi: «Çox təəsüf ki, bu Nadir vucud haqqında nə teatr tariximizdə görkəmli bir iz qalmışdır, nə də musiqi sənətimizin, halbuki Nadir İbrahimov milli teatr və musiqi sahəsində görkəmli bir sima olmuş, incəsənətimizin inkişafında müəyyən rol oynamışdır [68 ,179]

1937-ci ildə tutulanlar arasında **Məmməd Sadıq Əfəndiyev** də var idi. Geniş erudisiyalı, təşəbbüskar işçi kimi gənc olmasına baxmayaraq M.S.Əfəndiyev bir sıra məsul vəzifələrdə - Bakı İşçi Teatrının direktoru, Opera və Balet Teatrının direktor müavini, teatr texnikumunun direktoru, o cümlədən, xalq maarif komissarı işləmişdi. Cəmi 40 il özür süren M. S. Əfəndiyev teatr və musiqi ictimaiyyəti arasında nüfuza malik idi. «Koroğlu» operasının premyerasından sonra M.S.Əfəndiyev əsərə yüksək qiymət verən resenziya ilə çıxış etmişdi (71). O, Azərbaycan Dövlət konservatoriyasında ictimai elmlər kafedrasına rəhbərlik edərək burada dərs demişdir. M.Əfəndiyev haqqında Tofiq Quliyev (72), Səid Rüstəmov maraqlı xatirələr yazmışlar (73). Bu xatirələrdə musiqi ilə yaxından maraqlanan müasir dünyagörüşlü bacarıqlı musiqi təşkilatçısının obrazı canlanır. T.Quliyevin yazdıqlarından: «Mən filarmoniyada haqqında əfsanələr gəzən Məmməd Sadıq Əfəndiyevin qəbulundayam. Çekist, partiya işçisi, ədəbiyyatşunas, teatrşunas, xalq komissarı. İnstitut direktoru. Filosof... Özü də 39 yaşında... Verdiyi ilk sual məni təəccübəldəndirdi: «Caz musiqisi nədir və sən Azərbaycan musiqisinin caz alətlərində səslənəcəyini necə təsəvvür edir-sən?...». Mən bacardığım qədər, o qədər gözəl olmasa da, caz musiqisi haqqında, onun gələcəyi, gənclərin ona qarşı böyük və getdikcə artan marağı barədə danışdım... Sonra isə özü xeyli danışdı və əmin oldum ki, danışdıqlarıma ona



Məmmədsadıq Əfəndiyev



"Azərbaycan" qəzeti redaksiyası. M.Ə.Rəsulzadə (ortada) və Ü.Hacıbəyov. Bakı 1919-cu il.

çoxdan məlum imiş. Axırda Azərbaycanda caz sənətinin inkişafılə əlaqədar olaraq bir sıra maraqlı mülahizələri söylədi, bir neçə qiymətli məsləhət verdi və respublikada musiqi sənətinin yeni bir janının doğulması haqqında olan ümidi qüvvətləndirdi... Cəbhəyə yola düşməzdən bir ay əvvəl Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Azərbaycan Dövlət Cazının ilk konserti oldu. Səhnə arxasına gəlib bizi təbrik edən ilk adam M.S.Əfəndiyev idi» (72.s. 19).

1937-ci ilin payızında 35 yaşlı M.S.Əfəndiyev xalq düşməni kimi tutulur, uzun-uzadı istintaq edilir (74). Lakin onun bəxti gətirir və 1940-ci ildə o həbsdən azad edilir. Azərbaycan Dövlət filarmoniyasının direktoru təyin edilən M.S.Əfəndiyev muharibədə 1942-ci ildə cəbhədə həlak olur.

* * *

Azərbaycanın ziyalı elitarasının ən nüfuzlu simalarından biri, Azərbaycanın yeni musiqi mədəniyyətinin qurucusu Üzeyir Hacıbəyov hələ 20-ci illərdə repressiya olunmaq təhlükəsi ilə üzləşmişdi. «20-ci illərdə FK orqanlarında Azərbaycan ziyalılarının kökünü kəsməyi qarşısına məqsəd qoymuş üzü bolşevik, içi daşnak müstəntiqlər Üzeyir Hacıbəyovun tutulub gülələnməsi haqqında sənədlər hazırlamışdır və o vaxt böyük milli faciə ola biləcək bu cinayətin qarşısını Nəriman Nərimanov almışdı» [75, s.15]. «Bütün bunları rejim unutmamışdı. Ü.Hacıbəyov bir bəstəkar kimi «susurdu»: «Əlbəttə, ona görə yox ki, yaza bilmirdi. Varolma məsəlesi, yeni yazacağı istənilən əsərin tərz yozumu hürküsü və çox-çox bu acıtmalı Vaxt qətranları kəskin mövcudkən Üzeyir bəy içinde və çölündəki səksəkəni unudub, qırğın çəkib təzə ilham və

könül işığıyla yanmış əsərlər bəstələməyi nə özünə rəva görürdü, nə də ki, həvəsi, meyli, ovqatı buna münasib idi» [31 s.71]. Onun yaxın məsləkdaşları, dostları, həmfikirləri Əhməd Cavad, Hüseyin Cavid, Abbas Mirzə Şərifzadə, nəhayət, qohumlarından Y.V.Çəmənəzəminli, bacanağı Pənah Qasımov «xalq düşməni» adı ilə, kimisi tutulub gülələnmiş, kimisi düşərgələrə göndərilmişdi. Ü.Hacıbəyovun «burjua bəstəkarı» deyə ittiham edilməsi real idi. Onun Müsavat üzvü olmasını, Məhəmməd Əmin Rəsulzadə ilə sıx əməkdaşlığını, dostluğunu, birgə işini isə heç kəs unutmamışdı. Hüseyin Cavida söylənilən sözler – «o, birbaşa Müsavatın üzvü olmasa da, Sovet hakimiyyəti

vaxtında onlara qarşı yazımaqdan imtina edirdi, deyirdi ki, siyasetdən başa çıxmış» – ilə dolayısı Ü.Hacıbəyovu da ittiham edirdilər. Sovet dövründə Üzeyir Hacıbəyovun Məhəmməd Əmin Rəsulzadə ilə bir əqidədə olması, onların yaxın əməkdaşlığı, Üzeyir bəyin bolşeviklərə qarşı cumhuriyyət dövründə yazdığı yazdığı kəskin siyasi materialıllar, «Azərbaycan» qəzetinə redaktorluğu, qardaşı Ceyhun Hacıbəylinin Müsavatın, sonra isə Fransada siyasi mühaciretin fəal üzvü olması daim bəstəkara irad tutulan və hər an onu NKVD-nin qaranlıq zırzəmilərinə sürükləyə biləcək «ittiham idi». XI Qızıl Ordunun, rus bolşeviklərinin "qardaş köməyi" adı ilə Azərbaycanı işğal etməsini nifrətlə qarşılıyanlar sırasında Ü.Hacıbəyov da var idi: «Azərbaycan» qəzetinin aprelin 25-də çıxan son məqaləsi onun uzaqgörənliyi və öncəgörməsini eks etdirirdi.

Sovet rejiminin Ü.Hacıbəyovu M.Ə.Rəsulzadəyə 30-cu illərdə belə «qısqanması»nı duymaq üçün aşağıdakı sətirləri oxumaq kifayətdir. 1930-cu ildə «Kommunist» qəzetində dövri mətbuatda mütəmadi olaraq musiqi ilə bağlı yazılarla çıxış edən jurnalist Əsəd Tahirov Ü.Hacıbəyovun Azərbaycanda Şura Hökumətinin qurulmasının 10 illiyinə həsr olunmuş xor əsərini – himni onun məhz M.Ə.Rəsulzadədən ideologiyasından tamamilə üz döndərməsinə sübut kimi baxır və yazardı:

«Gözünə girsin, Məhəmməd Emin Rəsulov! Azərbaycanın 10 illiyi gecəsində ... 200 qədər türk qızı Azərbaycan himnini oxuyurdu!

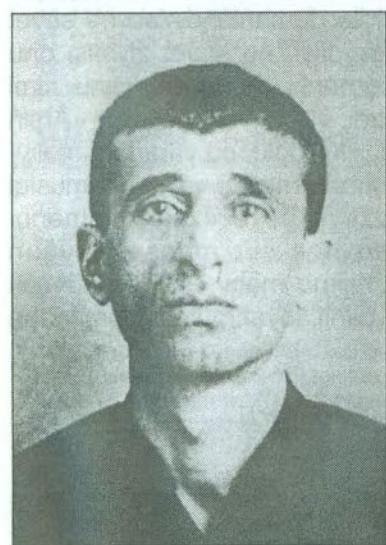
Hələ bu himnin kim tərəfindən yazılıdığını bilsən, bağın çatlar. Onu Üzeyir Hacıbəyli yazmışdır. O Üzeyir ki, sənin çıxardığın mürtəcə «Azərbaycan» qəzetinə müvəqqəti müdirlilik edirdi. O Üzeyir ki, indi çıxışda bulunaraq öz təşəbbüsü ilə

Azərbaycanın 10 illiyi himnini yazmış, türk qızlarını oxutdururur və özü dirijorluq edir.

Görürsənmi vaxtılı bel bağlamaq istədiyiniz adamlar Azərbaycanın mədəni quruluşu işlərində ən aktiv iştirak edirlər» [65, 353].

H.Məcnunbəyov da Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında, əsərlərindən, opera teatrından danışarkən məqaləsini bu ruhda tamamlayıb: «Biz gərək Məmmədəmin kimi ağalara göstərək ki, Şərq zəhmətkeşlerinin mədəni və mənəvi inkişafı üçün hər cür səy göstərməyə hazırlıq» [65, s. 304].

Tutulanlardan alınan təkcə bir ifadəyə görə insanların həbsinə sanksiya verilməsi 1937-ci il represiyalarının kütləviliyini təmin edən əsas vasitə və metod idi. Bu baxımdan Ü.Hacıbəyov üçün yene də real təhlükə Ruhulla Axundovun verdiyi ifadə ola bilərdi. Qeyd edək ki, Ziya Bünyadov araşdırılmalarından belə qənaətə gəlmışdır ki, «Bütün tanınmış alim, yazıçı, şair, nazir, mühəndis, həkimlərimizin 1937-38-ci illərdə qətli əsasən



Ruhulla Axundov

nəfər yadlarına kim düşübse hamısını verdilər güdəza... Respublika ziyalılarının əksəriyyəti Ruhulla Axundov və Mustafa Quliyevin ifadələri əsasında tutulub məhv edilmişdir» [30, s. 327]. Lakin qeyd edək ki, Ruhulla Axundovun, Mustafa Quliyevin işi ilə tanış olarken onların işgəncələrə məruz qalaraq yazılmış protokollara məcburi qol çekmələrinin şahidi olursan. Ziya Bünyadovun nəyin əsasında belə qənaətə gəlməsinin səbəbini hələ ki, tam aydınlaşdırıa bilməmişik. Faktiki olaraq Azərbaycanın hakimi olan Mircəfər Bağırovun real təqdim etdiyi, əslində isə «mifik terror, sui-qəsd, üsyən, mövcud hakimiyyəti yixmaq məqsədi güdən böyük bir plan» ona müxalif olanları, səhfləri üzə deyənləri, müstəqil düşünən insanları

aradan götürmək üçün yaradılmışdı və bu plana görə bəzən məhkəməsiz gülələnirdilir. «XDİK zirzəmilərinə «xalq düşməni» adı ilə salınmış həbs olunan vaxtı XKS-nin İncəsənet İdarəsinin rəisi vəzifəsində işləyen Ruhulla Axundov 1937-ci ilin oktyabrında dindirilmə zamanı belə bir ifadə vermişdi: «Bakıdakı antisovet müsavat təşkilatının rəhbər üzvlər aşağıdakılardır: Dövlet Dumاسının sabiq üzvü Yusif Cəfərov, Yazıçılar İttifaqının üzvü Hüseyin Sadıq, şair Əhməd Cavad, yazıçı, müsavatın İstanbuldakı konsulu Yusif Vəzirov, məşhur pantürkist şair Hüseyin Cavid ..., bəstəkar Üzeyir Hacıbəyov, xalq artistləri Mirzə Ağə Əliyev və Abbas Mirzə Şərifzadə». 1937-ci il aprel dindirilmələrində müstəntiqin «Azərbaycan Kommunist Partiyasının üzvü olmayan burjuva millətçilərindən sizə Kim məlumdur» sualına R.Axundovun cavabı: «Mənə ... aşağıdakılardan məlumudur: Çobanzadə Bəkir, Salman Mümtaz, Yusif Vəzirov, Seyid Hüseyin, Sadıq, Üzeyir Hacıbəyov, Samlı, Səməd Vurğun, Mikayıll Müşfiq, Əhməd Cavad, Hüseyin Cavid, Əmin Abid, Əli Abbas, Müsnib, S.M.Qənizadə, Əhməd Pepinov, Aslanbəy Səfikürdski, Əsabəy Aşurbəyov, Atababa Musaxanlı... qalanları yadına düşsə əlavə edərəm». Daha sonra iyulda dindirilən R.Axundov millətçi təşkilatın üzvü kimi 117 dövlət adamı, alim, aktyor, şair, yazıçının adını "çekir". Onlar arasında artıq Ü.Hacıbəyovun adı yoxdur. Əvəzində Muradbəyli soyadlı müsiqici və müğənninin adı var.

R.Axundov bu siyahını, şübhəsiz heç özü də deməmişdi, protokolda onun təsdiqədi imzası da yoxdur. Axırıcı sözü də, «bunlar real faktlar deyil, mənim mülahizələrimdir olub». İşgəncələr öz işini artıq görürdü. Maraqlıdır ki, Ruhulla Axundov tutulandan sonra mətbuatda onu ifşa və amansız tənqid edən əməkçi məktubları, məqalələr, məktublar kütłəvi şəkildə çap olunurdu. Onların birində onun səhv işlərindən biri kimi «onun «Koroğlu» operasının premyerasını uzatması idı».

Ruhulla Axundov istinfaqa Parisdə olarkən Ü.Hacıbəyovun kiçik qardaşı – Ceyhun bəy Hacıbəyli ilə görüşü haqda da məlumat verir: «Mən Parisdə tanınmış müsavatçı mühacir C.Hacıbəyli ilə görüşdüm. O, bəstəkar Ü.Hacıbəyovun qardaşıdır. C.Hacıbəyli soruşdu ki, ona Azərbaycana qayıtməq olar? Mən cavab verdim ki, Azərbaycana qayıtmagın ən vacib şərti odur ki, mühacirətdən tamamilə üz döndərib, ona qarşı mətbuatda çıxış edəsiniz, mühacirətlə hər cür təşkilatı və ideya əlaqəsini kəsəsiniz. Hacıbəyli soruşdu: «Bəs, bu şərtlərsiz qayıtməq olmaz?

"Mən təsdiq etdim ki, yalnız bu şərtlərin yerinə yetirməsi nəticəsində Azərbaycana qayıtməq olar. Səhəriş gün – Hacıbəyli ilə yenə görüşdük. O, dedi ki, o qoyulan şərtlərlə, SSRİ-yə qayida bilmez və Parisdə qalmağı qərara alıb". Zaman göstərdi ki, Ceyhun bəy düz seçim etmişdi. Ruhulla Axundovun dediyi şərtlərə əməl edib, onun təminatına inanaraq Vətənə dönen Yusif Vəzir Çəmənzəminlinin facieli taleyini şübhəsiz Ceyhun Hacıbəyli də yaşayacaqdı, hələ onun badına qardaşları Üzeyir və Zülfüqar da qedəcəkdilər.

R.Axundovun istintaq işində millətçi mövqədə duranlar arasında onun dilindən Zülfüqar Hacıbəyovun, Səməd Vurğunun, Mikayıl Müşfiqin, Əhməd Cavadın adı da protokollara qeyd olunur.

Ruhulla Axundovun bu ifadələri söyləniləndə Ü.Hacıbəyov artıq «Koroğlu» operasının müəllifi, əməkdar incəsənət xadimi. Azərbaycanın xalq artisti idi. Ü.Hacıbəyovun qohumları, dostları, iş yoldaşları tutulur, güllələnir, sürgün edilirdi. Ruhulla Axundovun etirafından sonra, siyahidən sağ qalan tək bir Üzeyir Hacıbəyov oldu.

Bu haqda bir neçə versiyalar var.

Dövlət başçısı İosif Stalin Ü.Hacıbəyovu şəxsən tanır və onun musiqi yaradıcılığını xüsusiət "Arşın mal alan" çox yüksək qiymətləndirirdi, "Koroğlu" SSRİ Böyük Teatrında tamaşaşa hazırlanırdı. Bunu Mir Cəfər Bağırov da bilir və Ü.Hacıbəyova qarşı «qəti addımlar» atmaqdan çəkinirdi.

Ü.Hacıbəyov repressiyaların qızışlığı bir dövrdə – «Koroğlu» kimi şah əsərin müəllifi idi. Bu əsər tekce Azərbaycanda deyil, bütün Sovet İttifaqında məşhurlaşır. 1938-ci il dekadasından,

1. Ş.Hüseynov, N.Kərimova. Totalitar cəmiyyət və musiqi. «Musiqi dünyası» jurnalı, 2002, №1-2

2. Г.Головинский. Так что же произошло в 1948 году? Журнал «Советская музыка», 1988, №8

3. Л.Генина. Если не сейчас, то когда?! – «Советская музыка», 1988, № 4.

4. Д.Житомирский. О прошлом без прикрас. «Советская музыка», 1988, № 2.

5. В.Задерацкий. Культура и цивилизация: искусство и тоталитаризм.- «Советская музыка», 1990, №5

6. Л.Максименков. Партия - наш рулевой. -«Музикальная жизнь» 1993, № 13-14.

7. Л.Максименков. Партия - наш рулевой. - «Музикальная жизнь» 1993, № 15-16.

8. Я.Платек. Бесплощадная правда. - «Музикальная жизнь», 1993, № 9-10.

9. Я.Платек. Бесплощадная правда. «Музикальная жизнь», 1993, №13-14.

10. В.Познер. Искусство всегда сострадально.- «Советская музыка», 1990, № 11.

Stalinin müsbət rəyindən sonra SSRİ xalq artisti, Sovet İttifaqı Kommunist Partiyasının üzvü, xalqın fəxri, sosialist dövrünün uğurlu musiqi siyasetinin parlaq nümunəsi və ifadeçisi kimi Ü.Hacıbəyov «sistemin üzünü ağardan» şəxsiyyətlər kateqoriyasına daxil oldu: S.Prokofyev, N.Myaskovski kimi nəhəng köhnə «ziyalı» elitasının nümayəndəsi kimi.

«Arşın mal alan», «Koroğlu» Hacıbəyovu ittiham, təhqir və ifşa dalğasından, ölümdən qoruyan sıpər, qalxan oldu.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan cəmiyyəti, mədəniyyəti, xalqı və ziyalı elitarası üçün əvəz olunmaz şəxsiyyət idi. İstedadının, fəaliyyətinin miqyasına, Azərbaycan cəmiyyəti üçün göstərdiyi xidmətlərin çəkisine görə Ü.Hacıbəyovla bir sırada duran ikinci bir şəxsiyyət tapmaq çətindir! Bunu yeni əsrdən tarixə boyunan, həqiqət axtarışlarında bulunan bizlər də dərk edirik, onunla bir Zamannda və Məkanda yaşayınlar da dərk edirdilər. O, Azərbaycan xalqının ilk bəstəkarı idi və beyni bolşevik düşüncəsi ilə dumanlandırılan nə sovet fehləsi, nə sovet kəndlisi, nə sovet ziyalısı onu heç zaman «öz düşməni», «xalq düşməni» kimi təsəvvür edə bilməzdi. «Leyli və Məcnun», «Arşın mal alan», nəhayət, «Koroğlu»nu yaradan, fəaliyyətini sovet quruluşunda musiqi və yalnız musiqi ilə çərçivələyən Üzeyir bəyə «xalq düşməni» damğasını vurmaq heç cür məqsədən yığın deyildi. O, totalitar rejimə məhv etdikləri növbəti düşmən kimi deyil, canlı, loyal müttəfiq kimi daha lazımlı idi.

(ardı var)

ƏDƏBİYYAT

11. «Правда», 1920, 1 декабря: «В.И.Ленин о литературе и искусстве». М., 1960

12. Ə.Qarabağlı. Azərbaycan ədəbiyyatının tədrisi metodikası. B. Maarif, 1968

13. Ordakilar. «Kommunist» qəzeti, 1925, 30 yanvar

14. Süleyman Rüstəm. O illəri xatırlayanda gərək hər şeyi neçə var, eləcə də danışsan. «Gənclik» jurnalı , 1988, № 1

15. M. Cəfərov. Sənət yollarında. B. «Gənclik», 1975

16. R.Həsənov. «Ş.X.Məmmədova - türk teatrosu nəzəriyəcisi rolunda». «İnqilab və mədəniyyət», 1932, №5

17. «Kommunist» qəzeti, 1931, 22 yanvar

18. «Rabochiy zritelъ», 1930, 9 fevral, №6

19. «Kommunist» qəzeti, 1923, 11 dekabr, № 280

20. «Yeni yol», 1930, 28 fevral, № 48

21. Ə.Kərimov. «Bugünkü türk operası çadra və köhnə əlifba ilə bir yerdə tarix arxivine verilməli». «Kommunist» qəzeti, 1928. 17 dekabr, № 292

22. Ə.Abasova. G.Kasimov. Ocherki muzikal'nogo isskusstva sovetskogo Azerbaydjana. B.Əlm. 1970

23. Z.Səfərova. Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında nəzəri və

- estetik problemlər. B., Elm, 1985
24. M.Quliyev. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. «İnqilab və mədəniyyət» jurnalı, 1929, № 2.
25. M.Rəfili. Proletar ədəbiyyatında mündərəcə və şəkil. «İnqilab və mədəniyyət», 1930, № 1.
26. «Azərbaycan arxiv» 1985. № 2-3. Xalq Maarif Komissarlığı İncəsənet yanım şöbəsinin təşiri məruzəsində A.Ohanəzəsvili «şərq musiqisi sahəsində nəzəri və praktiki cəhətdən ən bilikli şəxs», Morozov soyadlı musiqiçi isə «şərq musiqisinin tarixi üzrə mütləqəssis» kimi örnək cərgəyə çəkilirdi.
27. C.Kasnarov. Kto luchše igraet na tape? «Вышка», 1929, 18 may.
28. Ü.Hacıbəyov. Bəstəkar Asəf Zeynallının vəfatının ildönümü münasibətə məruzə. Əsərləri, 2-ci cild, B., 1965
29. A.Zeynalli. Tarin müdafiəsinə. Əlyazma.
30. Z.Bünyadov. Qırmızı terror. B.Azərnəş, 1993
31. R.Hüseynov. Vaxtdan uca. B. Işıq, 1987.
32. S.Gəncəli. Qadin, gözəllik və ülviiyət. Bakı, Azərnəş, 2001
33. G. Mirza. Первые пианисты Азербайджана, «Azərbaycan -Irs», 2000, № 2
34. X.Qayıbova. İstintaq işi. Azərbaycan Respublikası Milli Təhlükəsizlik Nazirliyinin arxiv. Pr. № 18846
35. Əli Kerimov. İstintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 27227.
36. B.Cobanzadə. İstintaq işi AR MTN-nin arxiv. Pr. № 26926
37. ARDƏIA fond. 254, op. 1, iş № 15.- s.26
38. S.Paniyevin istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 35977
39. A.M.Şerifzadənin istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 16641
40. M.Mərdanov. Əlli il Azərbaycan səhnəsində. - B. 1959
41. P.Tanailidi. «Almaz» kinofilmində çəkilmişdir.
42. P.Tanailidi. İstintaq işi. AR MTN-nin arxiv, pr. № 30529.
43. H.Rəfatov. Tərcüməyi-hali. ARDƏIA, fond 254, op. 1, iş № 15
44. M.Magomaev. О музыкальном искусстве Азербайджана. Доклады, статьи, выступления, дневники, письма (Сост. и автор прям. К.Касимов). Б.Ишыг, 1987
45. Ü.Hacıbəyov. Aprel mənə imkan və şərait yaratdı. Əsərləri. II c., Bakı, 1965
46. Q.Qubaydulinin istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 25993
47. Ə.Məmmədova. C.Talışinskaya. «Musiqi dünyası» jurnalı, 2001, № 3-4
48. Ə.Rəhmetov. Əhməd Bakıxanov. B., Işıq, 1977
49. Z.Fərəcovə. Azərbaycan tarında Əhmədxan Bakıxanovun mizrabı. «525-ci qəzet». 2002. 5 oktyabr
50. V.Xuluflunun istintaq işi. ARMTN-nin arxiv. Pr. № 25014
51. B.Taliblinin istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 27076
52. H.Zeynallının istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 26385
53. M.Şahbazov. «Koroğlu» kitabçasına giriş məqaləsi. B., 1937. s. 5
54. Əli Saləddin. Əhməd Cavad. B. «Gənclik». 1992
55. «Sarabski, cavab ver!». «Kommunist», 1925, 12 noyabr
56. Əhməd Cavad. Sən ağlama, mən ağlaram... (şerlər, poemalar). B. Yaziçı. 1991
57. Y.V.Çəmənəzəminli. Bir cavanın dəftərindən. B., Azərnəş. 1966
58. Y.Vəzirov. Zəruri məsələlər. «Açıq söz». 1917; 17 dekabr
59. M.Axundova. Y.V.Çəmənəzəminli. B., Yaziçı. 1981
60. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. - B., Azərbaycan neşriyyatı, 1996.
61. F.Muradaliyev. Любимец кавказского землячества. Газета «Баку», 1967, 8 dekabr.
62. Y.V.Çəmənəzəminli. İstintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 16870.
63. Pənah Qasimovun istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. №
64. R.Hüseynov. Millətin zərrəsi. Bakı, Azərbaycan, 2001.
65. Q.Məmmədli. Üzeyir Hacıbəyov (1885-1948). Həyat və yaradıcılığının salnamesi. Bakı, Yaziçı, 1984
66. M.Quliyev. İstintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 23215
67. M.Şahbazovun istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 12493
68. Əziz Şərif. Keçmiş günlərdən. Adamlar (sənədlə xronika). B., Yaziçı, 1986.
69. F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiciləri. B., Yaziçı, 1985
70. N.Ibrahimovun istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 23983
71. M.C.Əfendiев. Эпос азербайджанского народа «Кероглу» на сцене оперного театра им. М.Ф.Ахундова. «Литературный Азербайджан», 1937, № 5.
72. T.Quliyev. M.S.Əfendiyev haqda xatirələr. «Qobustan» jurnalı, 1983, № 4
73. S.Rüstəmov. M.S.Əfendiyev haqda xatirələr. «Qobustan» jurnalı, 1983, № 4
74. M.S.Əfendiyevin istintaq işi. AR MTN-nin arxiv. Pr. № 3372
75. Anar. Dahi bəstəkarımız. «Ü. Hacıbəyov ensiklopediyası». B., «Azərbaycan» nəşr. 1996
76. Ə.Tahirov. Sitat Q.Məmmədlinin «Üzeyir Hacıbəyov (1885-1948). Həyat və yaradıcılığının salnamesi» kitabından götürülmüşdür. Bakı, Yaziçı, 1984
77. R.Axundovun istintaq işi. AR RMTN-nin arxiv. Pr. № 16629.

XƏBƏRLƏR:

Sentyabrın 25-də Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük Zalında SSRİ xalq artisti, professor Arif Məlikovun 70 illik yubileyinə həsr olunmuş konsert keçirilmişdir. Giriş sözü ilə BMA-nın rektoru, professor Fərhad Bədəlbəyli çıxış etdi. Sonra Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Birinci Katibi, professor Vasif Adıgozəlov, AMEA-nın Me'marlıq və İncəsənət İnstitutunun direktoru Rasim Əfəndiyev, «Mədəniyyət Fondu» nümayəndəsi və BMA-nın dosenti Gülzar Mahmudova çıxış edib, yubilyara təbrik adresləri təqdim etdilər.

Konsert programında bəstəkarın iki piano üçün «Skertso» (ifaçılar – Ülviiyə Hacıbəyova və Yeganə Axundova); Piano üçün Dörd Prelüt (ifaçı – Gülsən Ənnağıyeva); fleyta və piano üçün Konsertino (II və III hissə) və «İki qəlbin dastanı» baletindən Kondenin xəyalları (ifaçılar - Müzəffər Ağamalızadə və Gülsən Ənnağıyeva); N.Hikmətin sözlərinə Soprano və piano üçün vokal silsiləsi - I dəftər (ifaçılar – Gülnaz İsmayılova və G.Ənnağıyeva); solo kaman üçün Sonata (ifaçı – Töhfə Babayeva); piano üçün «Ötəri anlar» (ifaçı – Murad Hüseynov); N.Hikmətin sözlərinə Soprano və piano üçün Vokal silsiləsi - II dəftər (ifaçı – Fəridə Məmmədova); violonçel və piano üçün «Məhəbbət əfsanəsi» baletindən iki fraqment (ifaçılar – Eldar İskəndərov və G.Ənnağıyeva) və «İki qəlbin dastanı» baletindən fleyta, kaman, violonçel və piano üçün Əbədi Məhəbbət fraqmenti (ifaçılar – M.Ağamalızadə, T.Babayeva, E.İskəndərov və G.Ənnağıyeva).

Tədbirin sonunda bəstəkar Arif Məlikov tədbirin iştirakçılara öz minnətdarlığını bildirdi.

Musiqişünaslığın aktual problemləri

НОВЫЕ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ XX ВЕКА

Юрий ХОЛОПОВ (Россия, Москва)

Сама действительность, и ее удвоение, и ее переделывание требуют от нас символического образа мышления.

А. Ф. Лосев

Редкий период в истории культуры заслуживает эпитета «переломный» с такой ошеломляющей убедительностью, как эпоха XX века с его сперва «Новой», а далее и «Новейшей» музыками. Конечно, то, что совершается рядом, всегда кажется современникам особенно значительным, тем более, если они сами затронуты переменами. Поэтому при поверхностном взгляде может показаться, что и катаклизмы XX века в искусстве – явление того же ряда, что и новации Бетховена (ноты квартета которого исполнители бросали на пол) или Мусоргского (музыку которого великий композитор П. И. Чайковский «от души» посыпал к черту...). И в самом деле, сегодня в одном концерте подряд исполняются произведения Глазунова и Прокофьева (о Первом концерте которого тот сказал, что это «музыка для собак»), Гайдна и Шнитке, даже Штокхаузена и Моцарта.

Но верно здесь лишь то, что даже Новейшая музыка XX века постепенно входит в толщу потока музыкальной практики, становится эстетически приемлемой для слушателя. Сто лет назад эта музыка вызывала скандалы в публике. Так было с Прокофьевым, Стравинским, Шёнбергом, Веберном, позже Волконским, Денисовым. Сегодня ясно, что Новая музыка уже прочно закрепилась в художественной жизни общества, в исполнительской практике. Мы переживаем очевидный факт: новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании.

Но это означает лишь то, что происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звукочувственном языке. Греческая *parádeigma* предполагает установку, образец, а также предметно конкретное его представление, модель для дальнейшего. Музыкально-эстетические парадигмы, с одной стороны, общи с новыми установками и принципами других искусств, как и культурными ценностями широкого плана, а с другой – непременно конкретизируются в звучащей реальности музыки, в ее процессуальности как размещенности во временном развертывании (а это значит, что ее конкретность улетучивается при «точечно»-схватченной логической формулировке).

Раскрытие проблемы «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» сталкивается сегодня с четырьмя главными трудностями:

– глобальная широта эстетического материала, когда именно в XX веке в процесс эволюции оказалось втянутым искусство буквально всех континентов; во многих регионах мира новыми парадигмами оказываются зачастую местные национальные традиции (например, так называемый «негритянский джаз», модальные народные и древне-религиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока и др.);

– невероятная пестрота эстетических установок музыки XX столетия, включающая не только высшее искусство звуков в странах Европы, Америки и других регионов, но также джазовые стили, неприемлемую для музыканта эстрадную «попсу», звуковое оформление телепрограмм и кинофильмов, электронно-механическую музыку и т. п.;

– невозможность словесной передачи глубинной сущности музыки, специфического содержания и красоты ее звуковых форм, в особенности когда это касается новаторских музыкальных идей, для которых подчас нет общепонятных слов даже на специальном языке музыкальной теории; и, наконец,

– заметное расхождение между значениями одинаковых или сходных понятий в разных искусствах, а также между хронологическими периодами этапов эволюции¹.

С учетом ситуации мы ограничиваемся здесь лишь самым новым проблемным содержанием музыки XX века, на котором наиболее сильно оказались катаклизмы эпохи.

Необходимо заметить также, что к понятию музыкально-эстетического относятся как общие (философские, художественные) категории, понятия и законы, так и специфические, действительные именно для музыки как искусства звука во времени. Притом для музыкальной эстетики XX века главной проблемой остается *красота, прекрасное, творчество* (как Творение на его высшем этапе) согласно законам красоты и гармонии.

«Взрыв», «слом», «хаос»

XX век войдет в историю как период величайшего потрясения самых основ искусства. Лидер мирового музыкального авангарда-II, немец Карлхайнц Штокхаузен (р. 1928) сказал об этом бескомпромиссно (1991): «Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки². Сегодняшний читатель может вздрогнуть – слово «взрыв» уводит в сторону «11 сентября, Нью-Йорк, террористы». Такое совпадение: в трагическом взрыве небоскребов Всемирного Торгового Центра Штокхаузен невероятно парадоксальным авангардистским образом усмотрел аналогию... с (авангардным) художественным действием³.

Но вот еще совпадение. Авантюрист № 2, француз Пьер Булез, некогда написал полемическую статью-выпад против рутины оперных постановок под лихим названием «Взорвите оперные театры!», а в своей главной книге «Мыслить музыку сегодня» он сочувственно цитирует сюрреалиста Андре Бретона: «Простейшее сюрреалистическое действие состоит в том, чтобы выйти с револьверами в руке на улицу и не глядя расстреливать толпу, сколько будет возможно»⁵.

Поспешим оговориться: ни Булез, ни Штокхаузен (ни перманентный авангардист Джон Кейдж, ни коммунист Луиджи Ноно, ни Оливье Мессиан с его «Квартетом на конец времени», ни Кшиштоф Пендерецкий с его «Дьяволами из Лудена», ни

Альфред Шнитке с его «Жизнью с идиотом», ни Юрий Буцко с его «Записками сумасшедшего») вовсе не экстремисты, не террористы. В отличие от иных «футуристов» начала XX века никто из них не имеет намерения «эпатировать буржуа» или даже просто чем-то отличаться и выделиться из массы других композиторов.

В чем же тогда причина подобных эскапад⁶? Как кажется, это результат какого-то «излучения» от некоего «внутриядерного» взрыва в самум художественном предмете и не только в нем. Вот перед нами книга в 824 страницы, недавно изданная Российской Академией наук. Она так и называется: «Культура в эпоху цивилизационного слома». Уже среди заголовков статей – целый цикл вариаций на темы слома, кризиса, хаоса, крушения культуры, пост-истории, пост-человека⁷. Подчас это даже не «Закат Европы», а почти конец света, конец истории. Или прямо-таки «большой взрыв» культуры (как в космогонии). Аналогично и в музыке.

Век «великого перелома» в музыке

Сравнив ситуации музыки начала XX века и его конца, мы видим резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте и музыкальных ценностях. Представим себе даже самых больших и продвинутых в своем деле музыкантов начала века на сегодняшнем концерте Новой музыки. Скажем, Римского-Корсакова, слушающего оперу «Пена дней» Денисова, или Верди на спектакле «Нетерпимость» – оперы Ноно. Музыканты, которые могут примерно одинаково воспринимать старую музыку – Моцарта, Глинку, Шопена, непримиримо резко разойдутся в слышании и оценке музыки современной.

Здесь-то и коренится проблема: в XX веке произошла смена эстетических парадигм, сопряженных с Новой и Новейшей музыкой. При первом знакомстве с Новой музыкой она казалась непонятным набором звуков, хаосом их сочетаний и бессмыслицей, абсурдом их последования. Музыкальной красоты не просто не было слышно – было слышно, что ее нет. Возникало резко выраженное неприятие, отторжение, даже протест: «Да такую музыку нам дома кошки могут показывать!» – были возгласы на одном из концертов Прокофьева в 10-е годы. С точки зрения традиционной парадигмы, представлявшейся абсолютной, – «это не музыка», «сумбур вместо музыки»⁸.

Механизм действия традиционной музыкально-эстетической парадигмы схематически можно представить себе так:

– восприятие исполняемой музыки, ее чувственное, эмоциональное переживание, позитивные эстетические ощущения и оценки («нравится», «хорошая музыка», «полный восторг!», «гениально» и т. п.) полноценно осуществимы лишь на основе определенной музыкально-звуковой системы и действующих в ней законов красоты и порядка;

– неосознаваемое при звучании музыки действие последних, развертываемая и постигаемая слушателем во времени музыкальная мысль при условии эстетического совершенства созданного композитором-мастером музыкального произведения и позволяет слушателю «пребывать в Духе», причаститься процессу Творения на его высшем этапе, продвинуться в деле своего духовного роста;

– онтологическая реальность музыки и соответственно музыкально-эстетической парадигмы воплощается в ее звуковой форме-процессе, и в музыке – в отличие от других искусств – она детально разработана в виде обширной науки о музыкальной композиции, состоящей из учений о ладе и гармонии, мелодике и контрапункте, тембрологии (инструментовке), о музыкальном синтаксисе, музыкальной форме и музыкальных формах (песенных, рондо, сонате, фуге, мессе и т. д.);

– но если обойтись без историко-еволюционных связующих звеньев и стокнуть восприятие, настроенное на старую, традиционную музыку (ради конкретности – на парадигму музыки П. И. Чайковского – Вагнера – Римского-Корсакова), сразу с Новейшей музыкой (к примеру – с электронно-конкретно-алеаторной музыкой «Пения птиц» Денисова, с пространственной музыкой «Группы» Штокхаузена для трех (!) оркестров одновременно, с «Вакханалией» Кейджа для рояля с перенастроенными (!) струнами), получится шок восприятия «хаоса» звуков, взрыв эмоционального протesta против какого-то ужаса; в музыке нет ни взрыва, ни ужаса, а в восприятии при старой эстетической парадигме непременно будет.

Как всё это случилось в век великого перелома?

Эволюция есть постепенная смена парадигм. Применительно к Новейшей музыке эволюция эта носила стремительный, взрывной характер. Ее развитие шло динамично, двумя большими волнами, так называемыми «авангардами»⁹. Авангард-I (≈1908-1925) и Авангард-II (≈1946-1968). Стихийные мощные всплески творческой энергии вызвали радикальные переломы в музыкальной композиции, воплощавшие глубинные смены музыкально-эстетических парадигм.

Авангард-I

Основная новация Авангарда-I сопряжена с новой парадигмой тональности («атональность»), когда мелодия, музыка базируется не на привычной диатонической гамме (как в рондо Гильома де Машо – XIV век, в мессе Палестины – XVI век, в Страстях по Матфею И.С. Баха – XVIII век, в «Пиковой даме» Чайковского – XIX век, в песне «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого – прошлый век). Вместо ее 7 ступеней (до-ре-ми-фа-соль-ля-си) ступеней теперь оказывается 12. Отсюда совершенно новое ощущение музыкального лада (для неподготовленного к новой парадигме

музыки это звучит не как лад, а как отвратительная какофония, звуковая бессмыслица).

В этом ключе между 1908-м и 1913-м годами Прокофьев создал «Наваждение» для фортепиано, Веберн – песни opus 3, 4, Шёнберг – 3 фортепианные пьесы op. 11¹⁰, Скрябин – «поэму огня» «Прометей», Барток – «Варварское аллегро» для фортепиано, Стравинский – картины языческой Руси, балет «Весна священная»¹¹. В числе высших достижений искусства – опера Альбана Берга «Воццек» по драме Г. Бюхнера (1917-21), знаменитое «атональное» (то есть новотональное) произведение Новой Венской школы.

Для Авангарда-I ошеломляющие нова парадигма 12-тоновой серийной музыки (додекафония). Эта новая парадигма музыкального мышления не только базируется на 12-тоновости (как «атональность»), но и превосходит ее по новизне. Если новая тональность («атональность») ныне более или менее на слуху у исполнителей и слушателей, то серийной композиции до этого еще далеко. Музыканты скорее «доверяют фирме» на слово, чем по-настоящему слышат ее¹². Разрыв со всей предыдущей историей музыки состоит здесь в том, что основной звукоряд из всех 12 самостоятельных ступеней (самоновейшей) полутоновой гаммы входит в определенном установленном композитором распорядке в основную композиционную единицу сочинения – серию (серийный ряд), причем каждая звукоступень – только один раз (это крайнее напряжение ресурсов звуковой системы); и далее из этих 12-элементных рядов как единиц складывается путем их повторения вся звуковая ткань сочинения. Условно схематически, так (Р = ряд):

P1-2	8-9-10	10-9-8	2-1
3			3-2
P1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12			3
4	7	11	7
5	6	12	6
P12-11-10-9			5
		8-7-6-5-4	

[и т. д. до самого конца пьесы]

Конечно, сама по себе композиторская «кухня» никакой ценности не имеет. В счет идет лишь эффект красоты и выразительности, достигаемый художником-мастером. Техника серии имеет некоторое сходство с ренессансными канонами XV-XVI веков (у Жоссена Депре, Обрехта, Окегема и других нидерландцев), однако в абсолютно новой гармонии XX века.

Драматическое становление серийного мышления приходится главным образом на 10-20-е годы. В числе его главных создателей:

- Веберн (1905, микросерия в квартете Cis-C-E; первое в истории произведение на 12-тоновую серию – пьеса для оркестра 1913 года);
- Стравинский (1910, микросерия в одном из номеров балета «Жар-птица»);
- Шёнберг (1912, микросерия в 8-й песне «Лунного Пьера»);
- Фриц Хайнрих Кляйн (1919-20, полная 12-

тоновая серия в сочинении «Машина – внетональная самосатира»;

– Шёнберг (с 1923: «классическая» додекафония в фортепианных пьесах оп. 23 и 25);

– Берг (1925, Камерный концерт).

Еще одна инновация Авангарда-I – возобновление забытой со времен языческой античности *микрохроматики*, то есть звуковой системы, где в гамме даже не 12 звукоступеней, а вдвое больше – 24. Слух современного европейца как правило вообще не различает таких интервалов¹³ и уж тем более, казалось бы, не в состоянии превратить микрохроматическую интонацию в эстетически полноценный объект искусства и представить эту область как своеобразную парадигму – модель такого рода музыки. Тем не менее, микрохроматика вошла в арсенал выразительных средств музыки:

– наш соотечественник Иван Александрович Вышнеградский, приехавший в Париж в 1920 году, еще в России создал свой первый проект 1/4-тоновой клавиатуры и 1/4-тоновой записи (особые знаки), а в 1918 написал пьесы для двух фортепиано, настроенных в 1/4 тона относительно друг друга;

– чех Алоис Хаба еще в 1917 сочинил Сюиту для смычковых инструментов, где использовал 1/4-тоны; его опера «Мать» полностью написана в микрохроматике.

Наиболее новая и смелая музыкальная концепция первой половины XX века принадлежит Антону Веберну. На техническом языке композиторов она именуется *многопараметровостью*. Это один из самых великих переворотов в музыкальном мышлении, особенно трудный для объяснения в более общем плане. «Параметр» буквально есть «область измерений». Параметрами музыкальной композиции являются разного рода ряды смысловых отношений между единицами музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между единицами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т. п.

В музыке прошлого почти всегда эти ряды были природно сплоченными, структуры различных параметров – слитыми друг с другом, а поэтому они и не различались как структурные слои. В XX веке же, вслед за структурной эманципацией высотных рядов в додекафонно-серийной композиции, новаторы музыки провели и дальнейшую автономизацию структур различных параметров, что привело к *контрапункту параметров*, как если бы в разных параметрах образовывались свои организующие ряды и противопоставляемые друг другу «рисунки» из разнокачественных единиц.

Вехи развития многопараметровости:

- 1914 – Н. А. Рославец, Этюд (№ 2) для фортепиано (ряды высот, ритмов, организующее число

7),

- 1914 – Ефим Голышев, Струнное трио под названием «Zwölfton-Dauer-Musik» («Музыка двенадцати тонов и длительностей»; ряды высот, длины звука и громкостей);

- 1919-20 – Ф. Х. Кляйн, «Машина – внетональная самосатира» (додекафонная техника высот, серия ритмов).

Многопараметровость получила свое полное развитие у Веберна, что составляет вершинное достижение Авангарда-I в выработке новых музыкально-эстетических парадигм:

- 1928, Симфония оп. 21 для камерного оркестра;

- 1934, Концерт для 9 инструментов оп. 24;

- 1936, Вариации оп. 27 для фортепиано;

- 1940, Вариации для оркестра оп. 30.

Многопараметровость Веберна послужила главным трамплином для новаций послевоенного поколения.

Авангард-II

В числе главных представителей Авангарда-II – француз Пьер Булез (1925), немец Карлхайнц Штокхаузен (1928), итальянец Луиджи Ноно (1924), грек Янис Ксенакис (1922), американец Джордж Крам (1929), неизменно-авангардист Джон Кейдж (1912), в-своё-время-авангардист поляк Кшиштоф Пендерецкий; в СССР новую волну авангарда поднял Андрей Волконский (1933), далее Эдисон Денисов (1929), Альфред Шнитке (1934), София Губайдулина (1931).

Центральная исходная идея новой парадигмы музыкально-прекрасного в эпоху Авангарда-II состоит в том, что материал музыки – звукоотношения – не используется (что предполагает его наличие в готовом виде), а создается композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности. Булез говорит об этом: «Сегодняшний музыкальный мир – мир относительный; под этим я понимаю то, что структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии»¹⁴.

Эта авангардная парадигма диаметрально противоположна философско-эстетическим принципам Нового времени и методологическим установкам Просвещения, согласно которым конечная причина музыкального бытия есть вечная и неизменная Природа с ее абсолютными и вечными законами. Европейская музыка Нового времени базируется на (тональной) гармонии, наука и понятие которой восходят к соотечественнику Булеза Ж.-Ф. Рамо, чья главная книга носит концептуальное название «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам»¹⁵. Булез отвергает априорные законы природы («вне их "законодателя" человека») и безапелляционно заключает: «эра Рамо с его "естественными" принципами окончательно изъята из обращения»¹⁶.

Булез пишет также, что авангард (II) открыл НОВЫЙ ЗВУК, и поэтому современный композитор радикально перестраивает свое мышление. Это, пожалуй наиболее новаторское завоевание XX века, получает широкое распространение во второй его половине. Музыка нового звука:

– сонорика (= музыка звучностей, когда единицей материала является не отдельный звук-тон, а группа звуков);

– электронная музыка (ЭМ), где более нет звуков натуральных инструментов, природных звуков, а музыка оперирует звуками электрогенераторов, и поэтому звуки изначально не связаны с «законами природы»;

– конкретная музыка (КМ), материалом которой являются звуки жизни (например, шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц и т. п.), препарированные специальной электронной аппаратурой.

Знаковый факт Авангарда-II: Пьер Булез основал в центре Парижа специальный институт нового звука – ИРКАМ (Институт музыкально-акустических исследований)¹⁷, и на протяжении ряда лет возглавлял его (1975-92).

Но наиболее радикально новую концепцию представляет в своем творчестве и научно-художественном мировоззрении Карлхайнц Штокхаузен. Уже на заре Авангарда-II (1953) он сознательно отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир [NB! – Ю. Х.] – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО...!»¹⁸.

Штокхаузен ссылается на достижения науки XX века – теорию относительности, квантовую теорию, на новейшие математические и религиозно-философские теории; многозначительно упоминание и теории хаоса¹⁹.

Штокхаузен приходит к мысли о сочинении даже самого материала музыки – звука, о сочинении специальных форм звуковых вибраций вместо традиционного использования готовых форм: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаете свои собственные звуки»²⁰. Причем под «материалом» теперь подразумевается не только звук-тон, но и шум, а также всё, что находится в пространстве между ними.

Вслед за материалом, материей музыки, изменяется и статус формы. Особое значение приобретает здесь открытие третьего измерения музыки (помимо горизонтали-мелодии и вертикали-гармонии) – глубинной структуры музыкальной композиции, места развития многопараметровости. Штокхаузен говорит: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м году произошла революция, которую я называю “революцией параметров”. Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами»²¹.

Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП)

вещи. Нам сейчас даже трудно осознать, до какой степени меняется само содержание творческого акта художника, какова сила потрясения, прямотаки мирового катаклизма, стоит за этими столь спокойными по тону словесными формулировками.

А ведь взглянем на картину композиторского творчества: у Палестрины (XVI век) – 100 месс (везде единый тип формы), у Гайдна (XVIII век) – 100 симфоний (единого классического типа), у Мясковского (XX век) – 27 симфоний, у Прокофьева – 9 фортепианных сонат, у неоклассика Хиндемита – 6 струнных квартетов. У Штокхаузена – ни одной симфонии, ни одного квартета, ни одного инструментального концерта. У Булеза, правда, 3 фортепианных сонаты (две – ранние), но лишь третья называется сонатой, однако по форме не имеет никакого отношения к известной композиции сонаты; у него ни одной симфонии, одна «Книга для квартета» (= ИП; не может быть уже «второй книги»). Ксенакис писал для оркестра исключительно ИП: *Метастасис*, *Питопракта*, *Ахоррипсис*, *ST/48*, *Терретектор*, *О-Мега* и еще много подобных композиций; и ни одной типовой.

В музыке Авангарда-II около середины XX века происходит важнейшее событие: вытеснение из структуры произведения *песенной формы* с ее «природным» кристаллом ритма строк и каденций – формы, еще хранившей историческую память о первородном единстве музыки, поэзии (в ней тоже строфа-кристалл) и танца (в нем та же симметрия телесного ритма). Во всех ИП (единично-индивидуальных замыслах произведений) устраивается красота слаженной *песенной формы*, что и знаменует собой коренную смену главнейшей музыкально-эстетической парадигмы музыки. В частности, устраняется «музыкальная» песенная структура, основа классического *тематизма* (представим себе: все главные темы в каждой форме каждой классической симфонии, каждого концерта, каждой сонаты, каждой канцаты, каждой оперной арии, похоронного или военного марша, каждого танца на танцплощадке и т. д. – все они основываются на одном и том же «музыкальном» типе песенной формы; и вдруг эта парадигма, основа основ, исчезла). Штокхаузен констатирует: «Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, завершилась с окончанием последней войны [то есть в 1945 году. – Ю. Х.]»²².

Человеческое – сверх-человеческое – космическое

Названные и подобные им музыкально-эстетические новации самых передовых авангардистов Новейшего времени – Штокхаузена, Булеза, Кейджа – не должны трактоваться как некие экстравагантности отдельных художников. Сила их идей как раз в том, что они *аккумулируют* в себе излучения всеобщих тенденций современной музыки.

Общезначимость тенденций Новейшей музыки позволяет генерализовать их и представить самоновейшие «взрывные» новации Авангарда-II как самообнаружения новейшей эстетической парадигмы. Однако именно в силу своей экстремаль-

ности последняя отнюдь не является доминирующей в общей массе и пестрой неразберихе всевозможных взаимопротиворечивых явлений и установок XX – XXI веков. Поэтому с некоторой долей осторожности можно выделить самоновейшую из авангардных эстетических парадигм современности и определить ее как **девальвацию антропоцентризма**. Выражение Ницше «человеческое – слишком человеческое» предстает здесь своего рода фиксацией критерия, диктующего разрыв с фундаментальными психологическими, эстетическими и художественными принципами Нового времени (в музыке – XVII–XIX веков).

Новое время открылось (около 1600 года) радикальной переменой в содержании искусства, сменой жанровой системы. Знаковое событие – начало оперы: человек вышел на сцену как индивидуум, личность, и песня-ария стала раскрытием его внутреннего мира; одновременно родилась мелодия в ее современном понимании²³:

«Человеческое», простое, земное, даже небезгрешное, отнюдь не было «слишком человеческим» на протяжении XVII–XIX веков. Музыкальные гении не чуждались вводить популярные бытовые танцы в самые великие свои создания: кто только не писал танцы в жанре менюэта – «короля танцев и танца королей» – И.С. Бах в своих сюитах, Моцарт и Бетховен в самых «ученых» сонатах, квартетах и симфониях; а прелестные «благородные» и «сентиментальные» вальсы Шуберта²⁴? А вдохновенные вальсы и мазурки Шопена? А симфонические вальсы Чайковского – в балете «Спящая красавица», в Третьей, Пятой, Шестой симфониях?²⁵ А «дьявольский» «Мефисто-вальс» Листа? Всё это одновременно высокое искусство и Meister-Werke.

Сравним всё это с великим переломом XX века. Не только у авангардистов, но и у массы композиторов (в этом всеобщность тенденций) отсутствует простота бытовых жанров. Исключения – кэк-уок у Дебюсси, блюз и фокстрот у Равеля, рэгтайм у Стравинского, джазовая музыка у Шнитке в Первой симфонии, во Втором концерте Щедрина, пластинка с Дюком Эллингтоном в опере Денисова. Но бытовых танцев XX века – фокстрота, танго, румбы, рок-н-ролла, буги-вуги, твиста, эрза – нет ни в сонатах, симфониях, балетах Прокофьева, ни в симфониях, квартетах, сонатах Шостаковича, ни в сонатах, квартетах, симфониях ХинDEMита²⁶, ни в балетах, квартетах, сонатах Бартока, ни в операх, балетах, симфониях, сонатах Стравинского. То же самое относится к Мясковскому, Скрябину, Веберну, Мессиану, Булезу, Штокхаузену, Ноно, Кейджу, Лютославскому, Ксенакису, Краму, Бертуистлу, Лахенману.

В XVIII–XIX веках легкая бытовая танцевальная музыка была достойным объектом высокого композиторского творчества, в XX веке – перестала быть таковым. Осторожность композиторов при соприкосновении со «слишком человеческим» подобна боязни замараться, унизить себя обращением к низкому, банальному, пошлому.

Принципиальный разрыв со «слишком человеческим», с непосредственно жизненным, достигает своего максимума в содержании самой музы-

кальной речи, в музыкальном языке, на котором выражают себя практически все современные композиторы художественной («серъезной») музыки. Техники музыкального языка, такие, как новая тональность, новая модальность (например, симметричные лады Мессиана), дodeкафония, сонорика (как у Лигети), сонористика (у Кейджа; в музыке для одних ударных инструментов), ЭМ (электронная музыка; не путать с электроусилителями для безголосых эстрадников), КМ (конкретная музыка), новая пространственная музыка, – всё это решительно порывает с языком *massового человека*.

Художник высокого искусства музыки, субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх»-обыденное, туда, где нет ординарности, быта-серости, где *нет даже самих этих слов* усредненного человека. Художник чувствует необходимость быть *выше* того, что всеми «разжевано», что есть «правильное» безликое общее место.

Это – принципы и тенденции музыки XX в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников XX века. Девальвация антропоцентризма осуществляется парадоксальным образом, путем гипериндивидуализма, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца²⁷. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность – внеиндивидуализм, космизм как закономерный результат отверждения «слишком человеческого»²⁸. Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью, актуализирует отодвиннутое в миф 2500-летней исторической плитой рационализма ощущение Музыки сфер и Мировой гармонии (с большой буквы).

Вот несколько высказываний Штокхаузена: «В музыкальной деятельности всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов Универсума»; «Всё время звучит музыка сфер»; [Музыка есть] «искусство координаций и гармония вибраций»; «Я говорил бесчисленное множество раз <...>: я не сочиняю СВОЮ музыку, но только передаю вибрации, которые я получаю»; «Я послан, так сказать, сверхъестественной силой делать то, что я делаю»; «Мы, музыканты, в случае, если сами не закрываем себя, то становимся проводниками универсального космического Духа»; [Штокхаузена спрашивают: «Кто Ваш любимый композитор?» Ответ:] «Бог-Отец – Papa-Deus»²⁹.

В начале была песня; а что же теперь?

Схема 1. Текст с графикой Сейдика Справоритал Метровская схема нотации)

Метр

(3+3)

Такты: ①

Доли: 1+2 3

②

3[1+2] 3

1

1. Ho son zes, Phai-ni,

③

2+

1+

2

④

1+

2

3

1

2. me-den ha-los, sy ly-ri;

⑤

0

A

3.

C

pros o-li-gon e-sti to zen,

⑥

1+

2

3

1

4. tote-los hochrano ap ai-tei.

⑦

1+1+1

1+1+1

⑧

1+

2

3

1+2

3

1

Содержание текста:

1. Ниви, друг, веселит,
2. Ни о чём не позабы,
3. Срок веселится
4. Ден как кедаши.

(Слова на грецкие
одушевлены к прохоничу,
еще ниви.)

Схема 2. Ведёрк, Вариации для ф.н. оп.27, I часть, т.1-7

Метр

(3)

Такты: ①

Доли: |—vv|—v|—v|

②

v|—v|—v|

1.

2.

3.

4.

(Неполн.)

A

Структура в записи:

Знаки:

| = пауза

|| = цезур

после

фразы

[Размер

как бы

2* стопы

дактиль

Б

Редкая музикальная структура:

ТАКТ

5/16

1.

v|—v|—v|

1

2.

v|—v|—v|

1

3.

v|—v|—v|

1

4.

v|—v|—v|

1

(Разнопадающеесть
структур)

(A) In F

Glissandi mit allen Mikrostufen, die möglich sind.

 $\text{f} = 12 \text{ Sek.} / \text{f}^s = 4,8 \text{ Sek.}$

Alle Atemzäsuren sollen rechtzeitig gemacht werden, so daß man niemals einen gehetzten Eindruck bekommt.

$\text{f} = 12 \text{ Sek.} / \text{f}^s = 4,8 \text{ Sek.}$

$\text{f} = \text{MM 25}$

die ersten 5 Mikrostufen jede mit >

$\text{f} = 6 \text{ Sek.}$

irgendwann einfügen (legato)

3x kurz Mikrotriller mit > einfügen

irgen

singen: (non gliss.)

Für Singen gilt dieselbe Dynamik!

(B) ① in C

SF

Ge. rüst

(Xi)

SF

Ge. rüst

Ge. rüst

in C

Читателю может показаться, что всё это носит несколько абстрактный, спекулятивно-теоретизирующий характер. Конечно, для конкретизации музыкально-эстетических понятий и законов требуется углубление в собственно музыкальную сферу. Одно из явлений радикальной перемены в глубинных пластиках музыкального мышления можно показать на примере важнейшего типа музыкальной формы – песенной.

То, что называется в учении о музыкальной форме песенной формой, есть метроритмическая структура, принцип которой является общим с метрикой стиха, откуда и название. Песенная форма лежит в основе не только жанра песни (народной, художественной песни, арии, романса, хорала и т. д.), но также в основе танцевальных жанров всех времен (включая русскую частушку); таким образом здесь мы продолжаем рассмотрение и вопроса о бытовой музыке, окружающей человека в его жизни (см. в предыдущем разделе). Песенная форма всегда составляет костяк темы классической формы – главной и побочных в рондо, сонате, скерцо, адажио, соответственно структурный костяк тематизма вообще.

Поэтому заложенная в структуре песенной формы эстетическая концепция фундаментальна для музыкального искусства Нового времени, для мышления Моцарта и Шопена, Глинки и Листа, Чайковского и Римского-Корсакова, для Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Свиридова, но не для Авангарда-II. Эстетическая концепция песенной формы есть выражение глубинных свойств логики и красоты, эстетического закона симметрии во времени. Зародышем логики структурной иерархии является метрическое функциональное отношение «легкое – тяжелое» равновеликих величин времени:

— (в тактах: 1-й – 2-й).

Логическая связь превращает ячейку И – в структурную единицу, двутакт, с ощущением логического стремления (= движения) от легкого к тяжелому: 1→2. На него симметрично отвечает – уже на более высоком уровне смысла – другой такой же, образуя четырехтакт как единицу 2+2 (= —). Далее, на еще более высоком уровне, возникает 8-такт (4+4 как —). Здесь находится предел человеческой способности естественного чувствования и ощущения смысловых значений каждой из частей метрической строфы – восьмитакта. Полнота логических смыслов частей строфы ощущается нами как удовлетворяющий музыкальное чувство эффект красоты звукоотношений³⁰.

Чтобы охватить вышеупомянутые 2500 лет, сравним древнейшую древнегреческую мелодию песни (= II век до РХ) и тему вариаций Веберна (оп. 27, I часть, 1936), где представлена основная структура песенной формы, и, с другой стороны, фрагмент «Кси»³¹ из оперы Штокхаузена «Понедельник» (первая опера из генталогии СВЕТ; 1986), где в тематизме и формообразовании полностью устранена основополагающая песенная структура, замененная особого рода сериальной.

Далее на Схеме 1 представлена песенная форма древнегреческой мелодии, на Схеме 2 – она же в музыке, казалось бы не имеющей ничего общего

с античной. Но из сравнения схем видно совпадение того и другого в отношении коренящейся в глубине их одной и той же эстетической парадигмы – красоты структурных смыслов целого и частей на основе закона симметрии.

У Веберна структура строфы-темы разнопараметрова:

- титульный метр = 3/16
- реальный метр = 5/16 (то есть такты 3+2)
- число слогов в строке = 4 (плюс везде цезура-пауза).

Несмотря на диссонантный «разнобой» структуры, во всех параметрах выдержанна основополагающая в песенной форме симметричная четырехстрочная строфа-кристалл. В этом традиционность новатора.

Штокхаузен, как и большинство композиторов второго авангарда, сознательно отказался от традиционных форм и структур. Образчик его формообразования – Схема 3.

В «Кси» есть счетные доли (четверти), но нет сколько-нибудь ощутимого такта (во всей пьесе нет ни одной тактовой черты). Поэтому не могут образовываться традиционные смысловые значения тактов, полностью отсутствует строфа-криSTALL. В этом – проявление новой эстетической парадигмы, исходящей вообще из других коренных принципов. Таковыми являются принципы «формульной композиции». Моделью для пьесы служат ноты и выразительные оттенки тройной «формулы» – для трех символических героев генталогии: Михаэля («М» на верхней строке аналитических строк), Евы (по-немецки «Ефи»; «Е» на средней тройке) и Люцифера («Л» на нижней тройке аналитических строк). Ноты из сегмента суперформулы переносятся в текст пьесы (см. на верхней строке), перемешиваются и варьируются (в частности с участием микрофонов).

Практически весь музыкальный текст всех семи опер выведен подобным путем из исходной суперформулы трех персонажей.

Подведем итоги сказанному: эстетический принцип новейшей музыки лежит в области сонорики, находящейся как бы в третьем музыкальном измерении, если считать первым горизонталь-мелодию, вторым – вертикаль-гармонию (здесь проецированную на одноголосие мелодии). Сонорика есть глубина звучания, красочность ткани, взаимопроникновение линий звуковысот, ритма, динамики (громкость) и других.

Во всем этом есть своя, совершенно необыкновенная по своим критериям логики и красоты Новейшая музыка – та, в которой действительно не осталось ничего от прежних критериев структуры, в частности и традиционной, казалось бы вечной, песенной формы.

Изучение музыкально-эстетических парадигм XX века, их движения и смен, приоткрывает завесу над скрытыми в глубине движущими силами духовной истории. Попытка осторожного их раскрытия может опираться на рекомендацию из древней книги:

*Если хочешь понять невидимое,
Смотри пытливо на видимое.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это расхождение – отнюдь не новация XX века. Так, существует значительное несовпадение хронологических границ между романтизмом в литературе, поэзии, живописи (расцвет в конце XVIII–начале XIX вв.) и, с другой стороны, в музыке (с 20-х годов XIX века по начало XX-го). Так же обстоит дело с хронологией Ренессанса.

² Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, 1989. P. 10.

³ Выражение Штокхаузена (в самом деле бестактное) вызвало бурю возмущения и стоило автору трех намеченных в Гамбурге авторских концертов. (Конечно, он хотел сказать лишь, что композитор должен «выкладываться» столь же самозабвенно, как те самоубийцы.)

⁴ Для немецкого журнала «Der Spiegel» (XXI, 1967). В оригинале: «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!».

⁵ Boulez P. Musikdenken heute. Mainz, 1963. S. 19.

⁶ Приведенные слова – отнюдь не самые сильные выражения крайностей. Например, Альбан Берг в своей Лирической сюите для струнного квартета (1925) предельно выразительно описал историю «большой любви» автора к чужой жене, причем в частях II-III-IV (всего их шесть) он звукоописал собственно любовные стадии истории, не упустив возможности запечатлеть в звуках эротические мгновения (в IV части: накал напряжения – эротические «удары» – релаксация, см. тт. 51-56-62). Или: начало мира в 1-й картине Штокхаузенова «Понедельника» (из оперной генталогии СВЕТ)...

⁷ См.: Культура в эпоху цивилизационного слома. Издание Научного совета по истории мировой культуры. М., 2001.

⁸ Последнее есть название одной из воинственных установочных статей в партийном органе газете «Правда» 28.01.36 против музыки Шостаковича.

⁹ В музыке здесь снова заметны расхождения с терминологией и хронологией других искусств. Так, один из глубоких исследователей неклассической эстетики В. В. Бычков указывает в следующие общие стадии процесса «переоценки ценностей» в художественной культуре XX века:

- «Авангард – вся совокупность бунтарских, скандальных <...> новаторских направлений 1-й половины века.

- Модернизм – академизация и легитимизация авангардных находок в художественной среде середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда.

- Постмодернизм – начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная <...> игра всеми ценностями культуры, включая и авангард с модернизмом <...>».

См: Бычков В. В. ХХ век крупными мазками // Корневище 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 14.

¹⁰ Когда Сергей Прокофьев играл их в России, то, по свидетельству критика Карагыгина, в зале среди благородной публики был смех: люди воспринимали пьесы так, как будто просто беспорядочно нажимают клавиши, то одни, то другие, а музыку – не слышали, как если бы ее не было.

¹¹ На парижской премьере балета в Театре Елисейских полей разразился один из громких скандалов века: зрители покинули свои места, люди орали, решив, что какие-то шарлатаны их надувают. Столкновение с новой музыкально-эстетической парадигмой!

¹² Степень новизны эстетической парадигмы серийной музыки проступила в таком курьезном факте. В книге С. А. Курбатской «Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики» (М., 1996) поставлен эксперимент над читателем: предложены три пьесы, из которых

две взяты из книги Б. Шеффера «Классики [!] дodeкафонии», а одна составлена автором в 12-тоновой технике, но умышленно без всякой мысли, без эмоционального переживания, словом, именно как набор нот. И оказалось, что даже иные подготовленные музыканты не могут различить, где «классика», а где бессмыслица.

¹³ Пусть любознательный читатель сам попробует это на себе: например, взять первые две ноты вступления к «Евгению Онегину» Чайковского (es^2-d^2), выделить из мелодии один этот полутон, внутренним слухом разделить его на две части и спеть так, чтобы различить три высоты вместо двух...

¹⁴ Boulez P. Op. cit. S. 29.

¹⁵ Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (Paris 1722), что можно передать также как «<...> сведенной к ее природным первоначалам»; они-то и суть конечные абсолютные факторы музыкального бытия.

¹⁶ Boulez P. Op. cit. S. 26.

¹⁷ IRCAM – Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique.

¹⁸ Цит. по: Wörner K. Stockhausen. Life and Work. Berkeley and Los Angeles, 1976. P. 30.

¹⁹ Важный материал о возвратах Штокхаузена приведен в статье М. Т. Проснякова «Изменения принципа композиции в современной Новой музыке» // Musikos komtrapavimo principai <...>. Vilnius, 2001. С. 75-83.

²⁰ Cott J. (1989); цит. по статье Проснякова. С. 79.

²¹ Из беседы Штокхаузена с М. Т. Просняковым. Там же. С. 79.

²² Там же. С. 77.

²³ Кто знает хоть одну мелодию из массы месс, мотетов – прекраснейшей музыки Ренессанса (Дюфаи, Жоссана Депре, Вилларта, Орландо ди Лассо, Палестрины?) А Ave Maria Дж. Каччини до сих пор играют в переходах метро как шлягер.

²⁴ Они настолько «бытовые», что их гениальный импровизатор услаждалими слушателей на вечеринках, сидя за роялем в качестве «тапёра».

²⁵ Ученик и горячий почитатель Чайковского С. И. Таинев даже упрекал его за изобилие вальсов в головной части, сонатном аллегро Четвертой симфонии.

²⁶ Есть и исключение: вальс-бостон и рэг-тайм в дерзкой фортепианной сюите «1922» Хиндемита.

²⁷ Штокхаузен сказал однажды: «В конечном счете я хочу всё. Да, в этом и состоит понятие Бога». Цит. по: Cott J. Stockhausen. Conversation <...>. London, 1989. P. 75.

²⁸ Именно у крайнего авангардиста Штокхаузена есть «космический» текст: Toward a Cosmic Music. Longread, Shaftesbury, Dorset, 1989.

²⁹ Цит. по статье: Просняков М. Т. Космическая музыка Штокхаузена // Корневище 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 256, 257, 259.

³⁰ В нашем сознании накладываются друг на друга смысловые значения метризованных частей времени, создавая кристалл музыкальной формы:

—	= строка
1→2	= дистих
1+2 3+4	= 4-х-стишие
1+2 3+4 5+6 7+8	

Получившаяся метрическая строфа совпадает с основополагающей в поэзии метрической единицей – стиховой строфой, где наш двутакт тождествен строке, а 8-такт – катрену.

³¹ «Кси» – Xi (греческая буква) – означает: неизвестная величина; соответствует термину «Икс» в русском языке.

Текст подготовлен В. ЦЕНОВОЙ

МУЗЫКА И ПАМЯТЬ

О. НАЗАЙКИНСКАЯ (Россия, Москва)

Введение

Память — категория столь универсальная, что фактически охватывает и в природе, и в культуре все сущее, коль скоро все существует во времени и все обладает хотя бы кратковременной жизнью, в течение которой остается самим собой, иначе говоря — помнит в настоящем свое прошлое и сохраняет себя для будущего. Не случайно память отражается в целом ряде других понятий, таких как традиция, преемственность, наследие, культура и т.д., каждое из которых и по объему, и по значению также может быть названо категорией.

Быть может именно универсализм памяти был одной из причин сравнительно позднего исторически ее осознания и изучения. Универсальность памяти как особая сложность сохраняется даже при резком ограничении круга исследуемых явлений. Тема «музыка и память» выступает в качестве такого ограничителя в данной работе. И все равно объем охватываемых действием памяти явлений — вся музыка! — остается исключительно большим. С этой сложностью столкнулся автор настоящего исследования в самом его начале и попытался подойти к разработке названной темы с позиций музыканта и музыковеда, лишь в самых необходимых случаях обращаясь к данным психологии и других научных дисциплин, так или иначе касающихся вопросов памяти.

Стремясь достичь панорамного видения проблемы, автор вместе с тем ориентировался на запросы современной теории музыки и самой музыкальной практики.

Память порой преподносит нам удивительные сюрпризы. Иногда мы не можем мысленно представить себе или спеть мелодию давно знакомую, и, напротив, — слышим внутренним слухом музыку и тщетно спрашиваем себя: «Откуда это?!». Случается, что мы не в состоянии точно вспомнить какую-либо тему из только что воспринятого музыкального произведения, и на следующий день эта тема вдруг самовольно всплывает в сознании, преследует нас как *idée fixe*. Иногда студенты музыкальных училищ и консерваторий, быть может заучившись и переучившись, не могут сыграть наизусть то, что они вполне уверенно исполняли на экзамене всего полгода назад, а другие с удивительной легкостью вспоминают свой старый-престарый репертуар.

В повседневной жизни мы обращаем внимание на память тогда, когда она нас подводит, когда мы панически боимся, что она нас подведет. У учащихся, студентов «мода» жаловаться на плохую память приходит вместе с экзаменационной сессией, для многих музыкантов профессионалов характерна тревога за «поведение» памяти на кон-

церте, ведь традиция игры наизусть установилась более века назад, но не стала за это время «безопасной»

В учебном процессе проблема памяти рассматривается в основном в связи с развитием ее на уроках сольфеджио, а также — в особом ракурсе — на занятиях музыкантов-исполнителей в классе специальности. Запоминание, заучивание музыки для последующего ее воспроизведения или узнавания, развитие музыкальной памяти на уроках сольфеджио — вот те аспекты соотношения музыки и памяти, которые в цикле музыкально-теоретических дисциплин как бы лежат на поверхности, само собой разумеются. Они-то и рассматриваются в первую очередь, когда речь заходит о музыкальной памяти.

Однако эти аспекты не исчерпывают для музыканта сущности проблемы. Музыка и память, искусство и специфическая способность психики — как раскрыть сущность этих неодинаковых и неоднородных явлений, из связи и взаимопроникновения?

Память, быть может, не есть главная особенность психики, сознания, но без нее невозможно мышление. Формирование образов, представлений, понятий осуществляется на основе следов памяти. Следовательно, и музыкальное мышление, музыкальные образы и представления неотделимы от музыкальной памяти.

Проблема традиций и новаторства в искусстве, изменяющегося и неизменного, стабильного и мобильного, в частности в музыке, связана с проблемой памяти. Память обеспечивает восприятие музыкального произведения, а само произведение нередко создается в память какого-либо знаменательного исторического события, посвящается чьей либо памяти.

В процессе музыкальной деятельности может осуществляться и точное воспроизведение уже созданного и переработка старого, создание нового при опоре на материал памяти — а отсюда вытекают проблемы варианта и инварианта, воссозидающего и творческого воображения, оригинала и копии.

Если любое произведение искусства несет на себе отпечаток творческого процесса его создания, то в какой-то мере оно отражает и свойства памяти, принимающей участие в деятельности мастера, а следовательно и нацелено на определенные свойства памяти воспринимающих искусство людей.

К проблеме взаимоотношений музыки и памяти можно подойти с различных сторон. Для данной работы были выбраны три основных ракурса, три подхода, каждый из которых будет реализован в соответствующей главе. На наш взгляд, они могут

считаться основными потому, что охватывают важнейшие стороны истории и жизни музыки.

Первая глава посвящена наиболее общим вопросам соотношения культуры и памяти, музыки и памяти. В ней сделана попытка рассмотреть сущность музыкальной культуры как особого рода исторической памяти чувств, показать мнемоническую специфику музыки по отношению к другим видам искусства.

Во второй главе речь пойдет об индивидуальной памяти музыканта, о ее особенностях и роли в музыкальной деятельности.

Третья глава посвящена изучению музыкальной формы с точки зрения ее согласованности с законами памяти. Основное внимание в этой главе уделено асафьевской концепции памяти, которая наиболее полно прослеживается в его труде «Музыкальная форма как процесс».

Автор выражает особую признательность доценту кафедры теории музыки Московской консерватории Н. А. Симаковой и старшему научному сотруднику Проблемной лаборатории М. С. Старчесу за ценные консультации. Автор благодарит также коллег по кафедре истории и теории музыки Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории за их любезное согласие принять участие в обсуждении проблем музыкальной памяти.

Проблема памяти волновала человечество с древнейших времен. Самые ранние представления о психике были, по-видимому, обусловлены пониманием природы памяти, воспоминания. В древнегреческой мифологии богиня Мнемозина была матерью муз, ей приписывалось изобретение речи и счета. Платон, Аристотель, Плотин, Августин в своих философских учениях немалую роль отводили памяти. По Платону процесс познания есть воспоминание души о мире идей. Аристотель считал, что память — это восприятие прошлого впечатления, что она двойственна по своей природе и является одновременно и образом, и копией. Аристотель одним из первых замечает роль ассоциаций для памяти. С точки зрения здравого смысла память представляет собой нечто само собой разумеющееся и проблема памяти в таком ее понимании исчерпывается тезисом о неполноте, непрочности и недостоверности сохранения в ней знаний. Память была самоочевидна также и для ряда представителей эмпирической психологии, ее изучение оказывалось констатацией лишь отдельных свойств запоминания и воспроизведения.

Родоначальник научной психологии памяти Г. Эббингауз одним из первых поставил задачу экспериментального исследования памяти, разработал методы измерения мнемических процессов. В результате исследований он установил ряд закономерностей, характерных для процессов запоминания, сохранения, воспроизведения и забывания. Понимая процессы памяти как образование ассоциаций, Эббингауз стремился опытным путем выявить объем непосредственной, «чистой»

памяти и с этой целью ставил эксперименты по преднамеренному механическому заучиванию в основном бессмысленного материала.

Для бихевиористов круг явлений памяти сводится к процессам приобретения и сохранения навыков, а навык в понимании Дж. Уотсона, основоположника бихевиоризма — это результат простого связывания движений. Конец XIX века — начало XX века ознаменованы появлением множества экспериментальных и клинических данных, касающихся памяти. Результаты изучения этих данных, описанные в частности С. С. Корсаковым и Т. Рибо, послужили дополнительным импульсом к дальнейшему изучению различных проявлений памяти, которая в двадцатых-тридцатых годах XX столетия снова оказывается в центре экспериментально-психологических исследований в разных странах.

П. Жане впервые ставит проблему социальной обусловленности памяти. В психологии намечается переломный момент. Отечественные психологи Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, А. П. Лuria разрабатывают положение о возникновении и развитии психики человека (и в частности — памяти) как продукта исторически развивающейся деятельности.

В современных исследованиях памяти можно выделить несколько направлений. Это изучение мнемических процессов с точки зрения теории информации, кибернетики; экспериментальные исследования различных видов и уровней памяти, внутренней структурной организации мнемических процессов, построение структурных моделей памяти, выявление возможных нейрофизиологических, биохимических основ памяти.

Однако, несмотря на обширную литературу, накопленную к настоящему времени по данному кругу вопросов теории памяти, остается все же немало неразрешенных проблем. Память еще до научного ее исследования выступала в качестве объяснительного принципа всех психических процессов, и сейчас еще нельзя сказать, что категория памяти окончательно сформировалась и из объяснительного принципа перешла в статус предмета научного исследования. В чем существенное отличие кратковременной памяти от долговременной, как одна форма памяти переходит в другую, как объяснить закон «обратного развития памяти», по которому забывается в первую очередь то, что было запечатлено позже — эти и многие другие вопросы требуют дальнейших исследований.

Определения памяти даются самые различные. Иногда понятие памяти трактуется столь широко, что в психике оказывается невозможно найти ничего кроме памяти. С ней сливаются и восприятие, и автоматизированный навык, и мышление). Иногда она, напротив, как бы растворяется в других понятиях и категориях. Запечатление информации относится тогда к процессам восприятия, ее воспроизведение — к актам сознания, а сам процесс сохранения невозможно

наблюдать непосредственно (см. об этом: 115, Середа, 1985)¹.

Кратко и в самом общем виде можно сказать, что память — это сохранение индивидом результатов его взаимодействия с миром, продукт развития живой материи, специфическая форма отражения действительности. Как свойство живой материи память и сама по себе является отражением одной из общих закономерностей природы, а именно принципов сохранения. Принципы сохранения, к которым относят законы сохранения энергии, массы, электрического заряда, спина, изотопического спина, странности, выступает в природе как сохранение вещей, свойств и отношений. Постоянство фундаментальных физических величин неразрывно связано с симметрией пространства и времени, с их однородностью. Но принципы сохранения подчиняются в природе еще более общей закономерности: единству сохранения и движения (изменения). Диалектика текущего, уникального и сохраняющегося, устойчиво-закономерно проявляется в принципе инерции, которая «означает не что иное, как сохранение, неуничтожимость движения» (94, Овчинников, 1966, 55). Глубокий смысл свойства инерции состоит, следовательно, «не в косности материи, а как раз в прямо противоположном ее свойстве — в ее внутренней активности, в ее самодвижении» (там же).

Симметрия как специфическое единство сохранения и изменения оказывается весьма общей закономерностью — закономерностью природы и познания. Способность материи к отражению можно рассматривать как проявление широко понимаемой симметрии. Тождество и различие, лежащее в основе симметрии, проецируется на закономерности познания, каждый этап которого как бы отрицает предыдущий и одновременно сохраняет преемственность с ним.

Диалектика сохранения и изменения — неотъемлемое свойство памяти. Как считает Бартлетт (Bartlett F. C. Remembering, 1932), «припомнение практически никогда не бывает буквальным» [цит. по: 43, Зинченко, 1980, 107]. «При запоминании удерживается некоторая основа воспринятого и связанный с ней эмоциональный тон. Остальное подвергается определенной переработке в сторону упрощения схематизации, обеднения деталями. Никакое воспоминание не остается изолированным, а включается в более общую систему, в результате чего оно никогда не будет простой копией первоначального впечатления, а обязательно включает элемент обобщения, основанного на прошлом опыте, — развивает эту идею М. С. Роговин. — Поскольку воспоминания, по Бартлетту, всегда есть не репродукция, а реконструкция элементов прошлого опыта, сущность процессов памяти оказывается, с этой точки зрения, всего ближе творческому воображению.» (110, Роговин, 1977, 111).

Память свойственна не только человеку, но и всему живому. Более того, «говорят не только о

мнемической функции применительно к живой материи в собственном смысле слова, — констатирует А. Н. Леонтьев, но и применительно к такого рода неживым структурам, которые лишь сходны с ним, то есть применительно к неживым коллоидам» (69, Леонтьев, 1972, 12).

Разумеется, человеческая память представляет собой принципиально новое явление. Ж. Пиаже разработал теорию, согласно которой память человека возникла как социально обусловленный феномен. Первоначально она являлась функцией вестников, выступала в форме «памяти рассказа», а следовательно, формировалась во взаимодействии и одновременно с переходом от эвокативной формы речи к дескриптивной. Повествование, направленное в прошлое, тесно связано с постепенным развитием связной памяти (как и связной мысли) и с возникновением восприятия времени, памяти на время. Субъективное чувство времени складывается, как известно, в процессе деятельности, где субъект необходимо выделяет ее начало и конец. Можно сказать, что память на время является одним из многих необходимых условий возникновения временных искусств и музыки, в частности. С другой стороны, музыкальное искусство, по-видимому, способствовало развитию особой культуры памяти на время.

Исторический подход к изучению психики человека, разработанный отечественной психологией, основывается на положении об опосредованном характере психических функций человека и о происхождении внутренних умственных действий и процессов из деятельности первоначально внешней, внепсихологической. Превращение непосредственных психических процессов в опосредованные происходило благодаря включению в поведение человека некоего промежуточного звена (промежуточной цели, которая сама по себе не обеспечивает удовлетворение первоначальных биологических потребностей, но формирует новые социальные потребности). «Главный механизм развития психики человека есть механизм усвоения социальных, исторически сложившихся видов и форм деятельности» (69, Леонтьев, 1972, 352).

Поскольку достижения в развитии психических способностей человека закреплялись не в морфологических особенностях, а определялись в продуктах труда, поскольку каждый конкретный человек «владеет» этими способностями в процессе присвоения общественно-исторического опыта, в процессе предметной деятельности и общения.

«Это есть процесс, — утверждает А.Н.Леонтьев, — благодаря которому в онтогенетическом развитии человека достигается то, что у животных достигается действием наследственности, а именно воплощение в свойствах индивида достижений развития вида» (69, Леонтьев, 1972, 366).

В процессе длительного исторического развития у человека складывались системные психические функции, к числу которых относится,

например, речевой (темброво фонетический) и звуковысотный (интонационный, музыкальный) слух. Как показали работы А. Н. Леонтьева и его последователей, в восприятии звуков участвуют так называемые эффекторные (моторные) звуны: при восприятии речи — это содвижения артикуляционных органов, при восприятии музыки — моторные реакции связок. «Раздражимость периферического слухового органа создает, собственно, только необходимое условие отражения звука в его специфических качествах, что же касается того, в каких именно качествах осуществляется его отражение, то это определяется участием того или иного моторного звуна в рецирируемой рефлекторной системе» (69, Леонтьев, 1972, 179).

Интересно, что воспринимая речь на фонетически совершенно чуждом ему языке, человек сначала не различает специфического качества речевых звуков этого языка. В. Н. Кауфман, исследуя зависимость порогов и типа восприятия высотных разностей от характера музыкальной деятельности испытуемых (пианистов, скрипачей, виолончелистов), приходит к следующему выводу: «Способность к различению высоты звука не есть способность, врожденная и физиологически неизменная [...], но, наоборот, представляет собой функцию музыкальной деятельности данной личности» (51, Кауфман, 1940, 138).

Парадоксально звучит следующее утверждение: «Каждому известно, что даже мало музыкальное ухо остро отличает дробную часть тона» (36, Емченко, 1972, 173). Но в чем же тогда заключается развитие собственно музыкального слуха? Можно попытаться ответить на этот вопрос следующим образом. Развитие музыкального слуха есть по преимуществу развитие музыкальной памяти, поскольку именно в ней накапливается опыт различения звуков по их относительной высоте, который сохраняется для последующего узнавания, а также и для воспроизведения, как запечатленный психикой характер различных последовательных и одновременных тоновых сочетаний и отношений. В результате практической музыкальной деятельности и по мере накопления знаний о все новых и новых сторонах и уровнях музыки как искусства музыкальный слух становится все более и более тонким и изощренным. Можно утверждать, что чем больше мы помним музыку, тем больше в ней воспринимаем.

Какой характер имеет музыкальная память — непосредственный или опосредованный, — этот вопрос представляется чисто риторическим. По-видимому, абсолютно непосредственной музыкальной памяти не существует вовсе, но в различных типах культуры — с одной стороны, и в зависимости от личностных свойств человека, от вида деятельности — с другой, она опосредуется в разной степени и в различных формах.

Развитие высших опосредованных форм запоминания исследовалось в отечественной психологической науке. А. Н. Леонтьев, в частности, показал, что в процессе перехода внешних средств

памяти во внутренние человек овладевает своей памятью, избавляясь от стихийного воздействия прошлого. Первоначально средством и опорой для запоминания являлись те самые вещи, которые следовало запомнить. Впоследствии для запоминания стали использовать такие стимулы средства памяти, которые замещали собой запоминаемое. Это могли быть палочки или дощечки с зарубками, узелки и прочие вещи. Стимулы средства памяти развивались по пути дифференциации и специализации. Некоторые исследователи полагают, что главный смысл примитивного искусства заключался как раз в сохранении воспоминаний, что отдельные «произведения» специально создавались с этой целью (29, Гирн, 1923).

Стимул средство в конце концов переходит в письменный знак. А. Н. Леонтьев считает, что процесс развития и перехода простейших мемотехнических знаков в знаки письменные «не проходит бесследно для самой памяти, изменяя условия ее функционирования; каждый новый этап в развитии этих знаков предполагает и новые ее формы» (69, Леонтьев, 1972, 435).

Итак, первая линия развития памяти идет параллельно с усовершенствованием средств запоминания, остающихся в форме действующих извне раздражений, в частности, параллельно с развитием письменности. В связи с этим интересно было бы проследить исторический процесс развертывания взаимовлияний различных систем музыкальной нотации — с одной стороны, и музыкальной деятельности, музыкального мышления — с другой. В данной работе мы лишь упоминаем об этой возможности, так как детальное изучение этого процесса составляет, на наш взгляд, особый и весьма объемный предмет специальных разработок.

Сущность второй линии заключается в замещении внешнего стимула средства внутренним его эквивалентом. В процессе замещения центральную роль играет становление внутренней речи и мышления. Можно сказать, что эффективность запоминания становится тем больше, чем шире круг используемых человеком вспомогательных средств и чем выше эти средства по типу. Сама организация памяти меняется в зависимости от уровня схем мышления, развивается вместе с интеллектом.

Однако становление высших форм внутренней психической деятельности, развитие внутренних средств индивидуальной памяти было бы невозможно без существования культуры, благодаря которой каждый человек и приобретает подлинно человеческую психику.

В то же время с развитием высших форм запоминания, по-видимому, все более утрачивается способность к непосредственному, «механическому» запоминанию, все реже проявляется уникальная эйдетическая память (то есть запоминание и воспроизведение конкретного образа в яркой, полной, детализированной, не обобщенной

форме).

«Та социальная, культурная среда, под влиянием которой формируется высшая память человека, с другой стороны, действует в направлении разрушения ее старых биологических форм [...]. Тем не менее современный человек обладает памятью, гораздо более могущественной, чем даже поражающая своей точностью естественная память» (69, Леонтьев, 1972, 440-441).

Краткий обзор развития философских и психологических представлений о памяти здесь можно закончить. Он был необходим и достаточен как общая основа для реализации намеченных в данной музыковедческой работе тех подходов к теме «Музыка и память» — историко культурного, деятельностного и собственно музыкально теоретического.

Соответственно для следующей далее первой главы наиболее важной оказывается идея социально исторического опосредования памяти носителей музыкальной культуры, а также идея

внепсихологических средств и способов сохранения. Для второй главы особенно важны результаты, относящиеся к механизмам взаимодействия культуры и индивидуальной памяти человека, как и положения об интериоризации внепсихологических факторов сохранения, накопленных в социуме и передаваемых человеку в процессе его развития, обучения, воспитания. Для заключительной главы важно положение о роли симметрии в процессах сохранения. Главное же для исследования в целом заключается в том, что в рассмотренных концепциях памяти содержится ряд положений, позволяющих рассматривать три формы проявления музыкальной памяти (культура — человек — произведение) как систему, целостность и действенность которой обеспечивается разнообразными связями и перекрестным взаимодействием трех названных форм.

(продолжение следует)

упоминании или цитировании работ, не имеющих прямого отношения к теме исследования, дается обычная сноска в конце страницы.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ

Вячеслав МЕДУШЕВСКИЙ (Россия, Москва)

Жанры и жанровые системы являются собой самый конкретный и практически важный для анализа элемент морфологии культуры. Но в них свертываются более крупные членения музыкального искусства. Их краткой характеристикой логично предварить центральный раздел этой главы, посвященный жанрам.

1. Жанры и страты

Жанры — типы произведений, отличающиеся запечатленными в них (в их содержании и форме) социальными и художественными функциями, — занимают свою нишу в более крупных стратах музыкальной культуры. В упорядоченной структуре средневекового общества культурные страты (слои, пласти) были рождены его четкой сословной дифференциацией (музыка в аристократии

ческой среде, в цеховых объединениях городских ремесленников, в крестьянской среде).

Но как во внешней мирской жизни преобладают различия, а храм всех соединяет, — так и в музыке. Мало найдется общего между изысканным салонным пением и русской протяжной песней, между придворным балом и деревенским хороводом. А молитвенное пение Церкви соединяло всех! Выдающимися распевщиками церковных стихир выступали и царь Иоанн Грозный, и Феодор Крестьянин. Царь, бояре, крестьяне равным образом жили в божественной реальности церковных священнослужений и в отвечающем им духе песнопений.

Жанры светской периферии располагались на разном расстоянии от светородного ядра церковной культуры. К ядру тянулись и примыкали жанры

околоцерковной музыки. Таково, например, происхождение ораторий (от лат. orare — молиться), исполнявшиеся в специальных храмовых залах для общественной молитвы — ораториях. В крестьянской среде околоцерковным жанром были, к примеру, духовные стихи.

Полюсу духовной собранности, строгости, сосредоточенности в светских жанрах противополагалась музыка более легкого характера. Облегченность содержания не была проявлением богоchorческого легкомыслия, но лишь обнаруживала немощь человеческую — неспособность пребывать в вечном горении духа и напряженном труде души. Оттого “легкие” жанры не только не входили в конфронтацию с жанрами строгими и возвышенными, но и естественно объединялись в рамках одного, например сюитного произведения.

По мере того, как в гуманистической культуре Нового времени — в соответствии с пророческими словами Писания — все более широко разливалось море апостасии, менялось и энергично-интонационное наполнение жанров — прежде всего тех, которые отстояли дальше от церковного ядра культуры. Какие энергии наполнили их, оплотнившись в интонации? Вот оперетта. Отпочковалась она от комической оперы. Но на ее знамени новые начертания: воинствующая пошлость, самоупоенная вульгарность. “О чём бы я мечтала?” — вопрошала себя крохотная трещинка в стене (в побасенке Чапека). И отвечала: “Мечтала бы стать огромной, небывалой, всеобъемлющей трещиной!” Легкомыслие наливается теперь цинизмом, претендую стать стилем жизни, беззаконной ее нормой, бездной тьмы, в которой тешатся своей властью над обезумевшими людьми легионы бесов.

Так возникли страты новейшего времени. Их суть — бунт грязной самости, ее похотей и самомнения, отрекшегося от истины. Против христианской традиции вознесла свой рог антитрадиция, против культуры — контркультура. Церковному пению и музыке высокой светской традиции противопоставила себя воинственно бездуховная эстрада и богоchorческая рок-музыка. Телеологический подход к пониманию справедлив и здесь. Только теперь в основание определена не энтелехия, как вложенная Богом сущность, раскрывающаяся и расцветающая в истории подобно бутону, а вцеленность бесо-вирусной природы, способ прастления сущности. При анализе поп-музыки нужно исходить из ее главнейшей функции (дисфункции) в обществе: подавления духовности. Различаются направления способом подавления: слашавая прелесть и брутальность. В рок-музыке — те же две силы, соответственно двум подходам дьявола к человеку: прелесть и агрессия (в бессвестном искусствовании им даны имена аполло-

нической и дionисийской направленности). Арт-рок и роковые обработки классики являются видами прельщения.

Принадлежность жанров к тем или иным высоким стратам культуры должна учитываться в методологии их анализа (изучать низменное — значит поддерживать его лживый авторитет; представители контркультурной “культурологии” вдобавок настаивают на внеценностном — то есть бессвестном, циничном — подходе к описанию новых страт, что оборачивается апологией и экспансией этого моря грязи¹).

Для сферы церковной музыки, как мы помним, главенствующей функцией оказывается обожение, преображение. Потому церковные жанры немыслимо изучать вне их роли в богослужении, в связи с разными этапами в приближении к центру, к евхаристии. В силу пл примной включенности церковных жанров в сверхпроизведение, их выделение относительно: всякий жанр не имеет самостоятельного значения и без других жанров немыслим. К чему бы одно из самых отрешенных и медленных песнопений литургии, Херувимская (призывающая отложить все земные помышления), если бы за ней не шло бы центральное таинство Богослужения: обожение человеческого естества через приобщение к Телу и Крови вочекловечившегося и воскресшего Бога?! Так сущностное значение всякого песнопения устанавливается по способам связи с сущностным ядром литургии, по месту и функции в целом.

Высокая серьезная музыка гуманистической культуры овеяна призывающей благодатью, пробуждает в душах людейажду бесконечной божественной красоты, тревожащей их совесть. Отсюда методологическое следствие: живое и трепетное познание жанров не должно подменяться равнодушным исчислением их классификационных признаков. Пройти ли мимо главного в жанрах: мимо их высоты и неотмирной красоты?! Мимо их энтелехии — высшей цели, вписанной в них как их суть? Это было бы мнимым познанием. В каждом из жанров их интонационно-энергийная природа раскрывается по-особому, ибо неодинаковы в них роды и способы привлечения души к небесной красоте и высоте.

2. Жанро-родовая дифференциация музыки в истории культуры

Многообразие жанров рождается не помимо и членения музыки на роды.

Первую и простую схему разделения искусств, связанных со словом, предложил Аристотель, согласно которому эпос есть рассказ о событии, драма представляет его в лицах, лирика откликается песнью души. Здесь — не более чем элементарное указание на различие материи в трех

словесных искусствах: в сценическом искусстве к слову добавлены действующие лица и сценическое действие, в рассказе господствует одно лишь слово; в песне, соединяющей слово с музыкой, эмоциональный акцент ставится на самом пении. В этой классификации, естественно, не отражена вся система искусств: нет архитектуры, прикладного и декоративного искусства, искусства росписей на вазах...

А музыка? Она связана не только со словом, но и с движением. Поэтому, если ее взять за основу родового членения искусств, то в ней придется выделить особый род танца, марша, шествий. Соответственно, и сфера музыкально-сценического искусства окажется представленной не только оперой, но и балетом (внутри них — множество жанров: комическая опера и опера-сериа, камерная опера, монопера, опера с балетными интермедиями, опера-балет).

В эстетике нового времени возникло расширительное толкование схемы Аристотеля. Ее стали проецировать на такие сферы искусства, которые не имел в виду сам греческий философ, например, на музыку, не связанную со словом. И от элементарных указаний на материал искусства перешли к внутренним особенностям содержания. Немецкая классическая философия, перенеся идею родов на другие искусства, вознамерилась усмотреть здесь некую смысловую глубину.

Что сказать по этому поводу? Великое ли место занимают в искусстве роды эпоса, лирики и драмы, если их трактовать расширительно? Не переоцениваем ли мы их?

С православной точки зрения роды, выделенные языческим философом, — не глубина, а поверхность искусства. Кто же примет за сущность искусства событие в мире сем, — а не сияющую красоту мысли Божией о мире, не Божественные совершенства, не веру, не несказанность любви, не святость?! Что такое молитва? Лирика, эпос, драма? Безумный вопрос. Молитвенность, начало красоты, — несомнима с узостью родовых членений! Молитва возвела здание европейской культуры Средневековья: ею зиждется храм, пишется икона, возносится к небу богослужебное пение; молитвенны жития святых — центральный жанр литературы (агиография — описание святости святых), и потому жития легко устремляются в богослужение (чтение Лавсаика, и кратко — в канонах утрени, в акафистах и др.). Молитва возносит в духовную реальность вне земного времени и пространства, освящая души и жизнь. Как трактовать этот корень возвышенного искусства в языческих категориях лирики, драмы, эпоса? А что такое пророческие псалмы? “Зачем мятутся народы и племена замышляют тщетное...” Неужто лирика? Лирика — психизм, а пред нами онтолог-

гия Домостроительства Божией благодати и великое пророчество о нашем времени («Почтите Сына, чтобы Он не прогневался, и чтобы вам не погибнуть в пути вашем, ибо гнев Его возгорится вскоре. Блаженны все, уповающие на Него» (Пс.2:12). Что такое Евангелие? Неужто эпос? А литургия — драма? Неприменимы языческие роды ни к чему существенному! Неприложимы в полной мере и к русскому искусству, полнящемуся истинной существенностью. Высота русского искусства, его историософские и духовные прозрения познаются только на последней глубине сердца, открываемой святоотеческой аскетикой. Всякая иная мысль слепа и является собой пародию на отечественную культуру.

Христианская традиция, обратив человечество к “единому на потребу”, по заповеди Христовой, потеснила языческие роды. Молитвенность стала главной жанропорождающей силой всех искусств (храм, икона, возбуждавшие молитвенный дух жития святых, молитвенное пение, позже священные представления типа Пещного действия). В силу закона плиромности архитектура, иконопись, житийная литература были не отдельными распавшимися сферами духовной жизни, а гранями единой жизни с Богом в богослужении, пропитанные молитвой.

Возрождение трех языческих родов (в искусстве и теории) наметилось с началом гуманистического периода истории. Причиной возрождения трехглавой гидры послужило ослабление молитвенности, разложение молитвенной плиромы (сущностной полноты). Одновременно и восприятие искусства, становящееся все более поверхностным, устремило взор на эту поверхность. Аристотелевские роды замелькали в советском искусствознании. Назвали, например, сарабанду “лирическим центром” старинной сюиты, в то время как лирической песни души в ней нет и в помине, — это центр возвышенной созерцательности. Еще более странное впечатление производят суждения архитекторов о лиричности готической архитектуры. Лирическое выносит себя на свет только с утверждением самоцена и самочентричности — со времен романтизма.

Нам же нужно правильно оценить факты нараставшей родовой дифференциации искусств. Она, хотя в каком-то смысле и отводила взор от молитвенной сердцевины, все же не порушила глубинную основу искусства христианской традиции, его энтелекию.

Испытаем ли светом православия **лирику**? Лирика несла в себе опасность бездуховной душевности? Но в чистом виде мы найдем ее только в эстраде. В высокой музыке душевное всегда в той или иной мере освещено тяготением к небесному. Языческая элегия содержит в себе

жало смертного греха уныния? А русская элегия истребила его преображением надежды и веры.

Взглянем на историю драмы. Драматизм как мирочувствие, получив свое название от сценического жанра, пронизал и прочие искусства: передал свою возбужденность музыке и живописи, со времен позднего Возрождения и ба-рокко пробирается даже и в церковное западное искусство — в иконное изображение и богослужебное пение. Чтобы лучше осознать новую порождающую силу драмы, сравним ее с житийной литературой. Житие про-изано святостью. А драма? Вокруг чего и вокруг кого закручиваеться драма? Неисполнение заповедей, по святым отцам, рождает страсть. Завихрения страстей рождают драму. Драма немыслима без драматического героя: он ее нерв, средоточие, источник. Вокруг него взвихряется жизнь, подобно воде, бурлящей под действием винта корабля. Даже если герой бездействует (как Гамлет), то это — взрывное бездействие, зомбирующее окружающую жизнь. "Герой ищет катастрофу. Без катастрофы герой невозможен"². Кто же он — драматический герой? Раб страсти. Не он ищет, а она тащит его, безвольного, к катастрофе.

Драматизму, драматической интриге — не вырасти из святости. Однажды двое святых пытались разыграть драму, дабы понять окружающий их мир греха. Яблоком раздора избрали кувшин. "Ты говори: это мой кувшин, а я буду утверждать, нет, мой". Начали. "Это мой кувшин!" — "Ну, конечно же, твой". Сработала привычная логика любви, и драмы не получилось. Святость и драма несовместимы. Драматический герой — антагонист святым.

По убеждению Расина, герой трагедии "не только не должен быть совершенным, но ему всегда надлежит обладать каким-нибудь несовершенством".³ В другом месте он раскрывает свою мысль подробнее: "Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья создают катастрофу и трагедии, не были не до конца добрыми, ни до конца злыми" и мотивирует необходимость верной пропорции целью: страдающие герои должны вызывать жалость, а не отвращение.⁴

Советская теория характеризовала героя в одобрительных тонах, скрывая тем самым греховный нерв драмы.

"Драматический герой двойствен, психологически сложен, способен к самопознанию и глубокому чувству, обречен на страдание. Он олицетворяет собой некий духовный максимум".⁵ Как прокомментировать эти характеристики?

"Духовный максимум". Так именует страстный человек состояние, когда расправится и зазвенит в нем пружина гордыни, когда почувствует в себе

он силу неуемную, необузданную, когда каждая клеточка души возликует самостным напряжением, наполнится удовлетворенным или томящимся тщеславием, когда сонм прочих страстей понесет корабль его жизни в неведомом направлении. Жалок этот максимум пред лицом заповеданной человеку святой нормы!⁶

"Способен к самопознанию". Увы! У боримого страстью божественная способность самопознания заменена самомнением, которое не позволяет ему правильно видеть и жизнь. "Быть или не быть?" Лукаво подменяется правильная расстановка смыслов: жизнь с Богом или вечная мука с дьяволом. "Все зло в мире происходит от того, что нет божественного просвещения... все хотят добра, но находятся в помутнении и не могут прийти ко взаимопониманию", — пишет Паисий Святогорец⁷. Познай себя герой — тут же рассыплется "драма", которая есть наваждение, мираж, дьявольский вихрь, питающийся испарениями человеческой греховности. Где тогда ее сумасшествия, раздоры, поединки свирепых воль, убийства? Драма невозможна там, где царят уступчивость, кротость и другие качества открытого, любящего сердца.

"Способен к глубокому чувству". Глубоким чувствам — вырасти ли из самонезнания и самонадеянности? Здесь логическое противоречие. Из греховных завихрений души вырастают не чувства, а замутняющие глубину человека страсти. Они ранее так и назывались в 16 веке — турбуленциями (слово, родственное турбине).

"Обречен на страдание". Обречен? Нет, не рок, не фатум, не судьба, не фаталистическая безысходность — сам герой, его безверие определяют мятущуюся взвихренность жизненного пути, бессмысленного страдания и гибели.

"Двойствен, психологически сложен". "Исправьте сердца, двоедушные" (Иак. 4:8). По-гречески диавол — "надвое кидающий" (слово родственно «волейболу», «баллистике», «балету»). Грех разлучает душу с Богом, с жизнью, ссорит и внутренние силы души между собой, например, волю с чувством (типичная антиномия классической драмы!), хотя они должны сливаться в радостном усилии духа. По слову Флоренского, "все свободно во мне, кроме меня самого".

Если отбросить советские эвфемизмы, то греховная закваска драмы становится очевидной.

В чем же тогда красота драмы и трагедии?

Расин в предисловии к "Беренике" отмечает необходимость для трагедии, с одной стороны, изображения сильных страстей, с другой же — проникнутости "торжественной печалью, в которой и таится наслаждение, получаемое нами от трагедии".⁸ Причину наслаждения указал Аристотель, применив религиозный термин к драматическому

искусству: катарсис — очищение. Христианство открыло тайну: не бывает очищения вне покаяния. Покаяние (*metanoia*) по-гречески буквально означает перемену мысли. Мысли о своем жизненном пути. Судьба героев, близких нам святыми желаниями истины, добра, справедливости или иными добродетелями, но в то же время и помутненных страстями, заставила нас вздрогнуть, ибо узнали в них себя.

Филип Сидни (1554-1586) в трактате "Зашита поэзии" (1580) приводит свидетельство Плутарха: отвратительный тиран Александр Ферейский, безжалостно умертвивший множество подданных и кое-кого из родичей, пролил потоки слез, наблюдая хорошо написанную и сыгранную трагедию. "То есть даже тот, кто не стыдился творить трагическую жестокость и несправедливость в жизни, не смог устоять перед сладостной яростью трагедии". Потому, пишет Сидни, никто не станет бранить высокую "трагедию, которая заставляет королей бояться превращения в тиранов, а тиранов — сдерживать свои despoticеские наклонности; трагедию, которая, вызывая чувство восхищения и сострадания, учит тому, что сей мир превратен и что позолоченные шпили построены на зыбком фундаменте".⁹

Драматический катарсис, очищение души скрытым косвенным покаянием, — один из способов действия призывающей благодати. Художественного катарсиса недостаточно для спасения, ибо не зрителей драмы, а исполнителей заповедей освободит от вечной смерти Господь. Но он подталкивает душу к реальному покаянию.

Радость драматического катарсиса многое объясняет также в опере и в инструментальных произведениях, в которых отразились законы драматургии, открывает движущие силы сонатной формы и принципы симфонизма, как это мы видели в анализе Пятой симфонии Бетховена, Шестой симфонии и оперы "Пиковая Дама" Чайковского.

3. Модусы эстетического: прекрасное, комическое, игровое, трагическое, возвышенное, изящное

Эти модусы эстетического отношения к жизни также оказывают воздействие на характер и дифференциацию жанров — разграничивают, например, такие жанры оперы, как серия и буффа, лирическая опера; отделяют скерцо, сарказм от гимна. Развитая техника отношений — порождение Нового времени. Как модусы прекрасного относятся к своему божественному корню — красоте?

Величественные горы и нежная незабудка равным образом пробуждают в нас желание света и возвышенности, выражают славу красоты Божией. Она плиромна по определению: в нежной незабудке — нет ли и возвышенной небесной чистоты? И в

величии гор — моши нас охраняющей, за нас распявшейся Любви? «Велик художник Бог!» Это высший уровень красоты, объединяющий все ее частные проявления. Его быстро теряла западная культура. Оттого выпавшая из плиромы протестантствующая мысль Канта¹⁰ набралась окаянства механически развести прекрасное и возвышенное (на падение мысли Запада, отделившего истинное от прекрасного, прекрасное от морального и так далее до бесконечности, проницательно обратил внимание И.Киреевский). Отчего возвышенное стало пугать? Отчего Кант, Чернышевский и иные стали улавливать в нем нотки угрозы? Это следствие оскудевшей любовью веры, неприметно подменившей Бога, любовь Которого к людям бесконечна, ложным образом деспота. Ведь "и бесы веруют, и трепещут" (Иак. 2:19). А ведь Бог не сотворял и ада. Разве это Господь придумал ГУЛАГ — репетицию ада на земле? Сущность ада есть безбожие, в котором сладостные узы божественной любви заменены мрачным союзом ненависти и жажды взаимного мучительства по кругу, блаженство — всеохватным недовольством...

Православное слышание сохраняет свойство плиромности: непрятязательный "Музыкальный момент" Шуберта и масштабная симфония, скажем, Брукнера — что из них более прекрасно и возвыщенно? Все гениальное плиромно. И чем выше, тем одновременно и прекраснее, и возвышеннее.

Но, хотя Кант и не восчувствовал этой глубокой традиции плиромности в шедеврах гуманистического западного искусства, все же отчасти он был прав: утверждаемая им трещина наметилась и в них. Она становится заметной при сравнении с русской музыкой. Вспомним суждение малого ребенка о ее специфике — о возвышенной ее доброте. Как-то не прикладывается этот эпитет, например, к религиозной музыке Баха. Не этот ли ее духовный изъян (в числе и иных причин) побудил прозорливого старца Иоанна Крестьянкина отсоветовать своим чадам-священникам слушать Баха в день перед совершением литургии и причастием? Храмовая музыка Баха кажется слишком холодной пред лицом огненности православия: ведь Господь требует детски чистой любви к Себе и к людям; любовь к людям — условием и мерилом даров Свой любви. Возвышенность же русской музыки неотделима от доброты — вспомним ли мы Снегурочку Н.А.Римского-Корсакова (христианскую по внутреннему качеству музыки, по духу жертвенной любви¹¹) или его же "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии", Прелюдии или фортепианные Концерты Рахманинова, песнь торжествующей любви в первой части Скрипичного концерта Чайковского или его Литургию. Показательно, как Асафьев ставит выросший из православия светский жанр — русскую протяжную песню — духовно выше протестантского

хорала, функционирующего в виде церковного жанра.

В описании всякого из жанров серьезной музыки нужно видеть и общее сияние плиромы, вечной возвышенной красоты, и в то же время специфический род этой красоты. И не отрывать лист от цельного растения.

4. О силе, формующей жанры и жанровые системы высокой музыки

Жанры — важнейшее проявление Традиции. Если же в них передается не труха житейская, а свет, высота, великая красота, — то именно ее и нужно в первую очередь искать теории жанров (как и другим областям музыкальной теории).

В качестве сторон традиции жанры и жанровые системы, — не путы, не узы для творчества, исполнения и восприятия. Они — опора! Дар, делающий нас одаренными. Ради стяжания его и вступали композиторы в незримое соревнование (со-ревнование — совместные ревностные поиски красоты) друг с другом. В традиции жанров не прошлое, а будущее, их энтелехия — бесконечная цель, сияющая в них как их тайная суть. Светоносная теория жанров еще не создана. Это великое творческое задание для нашей науки.

Пока же ограничимся несколькими этюдами.

Красота идеи концертности.

Скрипичный концерт Мендельсона. Намеренно, программно лирический... Словно бы демонстративно, а в действительности очень естественно для романтического настроя души композитор опускает ожидаемую, традиционную для жанра развитую оркестровую экспозицию. Волнующая тайна интимности теснит торжественную риторику — один из корней музыки XVIII века, в котором формировался жанр с его спором двух экспозиций. Вступительные такты оркестра — в подчеркнуто аккомпанирующем фортепианном стиле, словно в каком-нибудь романсе.

И все же с первых же звуков темы мы отчетливо слышим, что перед нами именно концерт, а не соната, — даже если слушаем произведение в камерном зале с аккомпанементом фортепиано.

Откуда это ясновидение слуха? Почему и как узнали мы истину?

Прозорливость слуха — от любви: мы возлюбили специфическую красоту первоидеи этого жанра — и любящий слух возжалдал ее и достигает узнавания, подобно тому, как любимый человек узнается даже и в полуслучае, и в отдалении по наималейшим признакам.

К чему же именно наша любовь в жанре концерта? Что несет с собой принцип творческого соревнования, положенный в его основу? Разве случайно, что жанр публичного творческого соревнования мы видим во все древние века и у всех

древних народов? Если так было во всем мире — то значит, очень важна и существенна первоидея соревнования, совместного ревнования о совершенстве! Вот айтис, вот конкурс мейстерзингеров, вот соревнования философов на предложенную тему на Олимпийских играх, ради которых замирялись войны — настолько важными казались игры грекам пред лицом их стремления к совершенству.

Главная идея концерта — публичное обнаружение дара творчества, божественного дара, пред которым должно бы отступить всякое человеческой тщеславие. Именно отсюда — необыкновенно праздничное вдохновение, хотя выражющееся через одного человека, но токи которого проходят через все множество слушающих, дивящихся, восторгающихся, формируя единое настроение праздничной приподнятости духа этого коллективного множественного субъекта. В скрипичных концертах энтузиастическая тональность сердца заставляет мелодию солиста уже в заглавных темах забираться на вышину — в третью октаву (в нежно-прекрасном концерте «Аделаида» одиннадцатилетнего Моцарта, не говоря уже о небесном Бетховенском шедевре), в то время как в сонатах звучание октавой ниже.

По тонусу приподнятости и вдохновения, по притягательному для сердца *окрыленному подъему души* и ярости чувств мы узнаем веяние духа концерта и в шедевре Мендельсона.

Жанровое начало концертности проявляется себя и в иных жанрах, действуя как жанровое *наклонение*. Третья фортепианская соната Бетховена.

По внешнему виду, по предназначенности для одного исполнителя и для камерного зала, — несомненная соната. Но первая ее часть воспроизводит в себе характерную черту концерта: соревнование оркестра и солиста, блестательно изображенное во всех разделах формы — вплоть до «каденции солиста», до заключительного оркестрового tutti. «Оркестровые» фрагменты своей строгой собранностью и дисциплинированностью оттеняют «сольные» эпизоды с реющим в них духом концертности.

А как выразить это пламенение восторга? Концертность неотделима от идеи виртуозности («доброты», «мужества») солиста. У последней много средств выражения. Ликование духа естественно оплотняется в стремительности звукового потока. В средневековом богослужении мы видели эти потоки радости в юбилициях-ликованиях богослужебного пения. Виртуозность в каком-то смысле претворяет эту идею в инструментальном исполнительстве. Здесь, конечно, больше материальной оплотненности. Но быстрота движения пальцев — отнюдь не самоцель. Энтелехия инструментальной виртуозности, ее последняя, предельная цель находится не на земле. Не случайно так рвется виртуозная фактуры в высшие и высочайшие регистры. Все это мы видим и в этой бетховенской сонате.

Можно ли представить такое ее исполнение, которое празднично не выявит эту скрытую концертность? Соната поблекнет, лишившись своей изюминки! Вот почему так нужен жанровый слух исполнителям.

Жанровые манифестации, жанровые наклонения, игра жанровых наклонений – все это такие стороны бытия музыки, которые мощно и сильно формируют специфическую красоту музыки, ибо затрагивают глубочайшие стороны нашей личности. Жанры, жанровый слух и жанровое восприятие обнаруживают в себе антропологическое измерение.

Жанры камерно-ансамблевого музицирования (трио, квартеты, квинтеты...)

Их пафос — дружеское единение. Идея вдохновенного дружества — и соответствующая идея генеральная интонация жанра, требующая исполнительского воспроизведения (!) — пронизана особым теплом, особой раскованностью и интимностью чувства, нежной открытостью сердца, доверительностью, миром души, радостной тихостью, как, например, в Фортепианном трио № 5 D dur Бетховена.. Не долетает сюда шум публичных соревнований. Дружеское общение кажется самоценным: нет здесь слушающих кроме ведущих разговор на инструментах, нет посторонних. Эту идею и генеральную интонацию исполнители должны ярко воспроизвести сердцем, словно бы забыв о сотнях слушателей. Слушатели же принимают эту установку и включают себя в тесный круг любовного общения голосов. Радость общения тоже несет в себе вдохновение, но особое, не такое, как в жанре публичного концерта. Никто так не тянется к жанру ансамблевого музицирования, как те, кто испытал его сладость в своем исполнительском опыте (когда-то, во времена Гайдна, это была форма не концертного, а действительно дружеского исполнения. Впрочем, и сейчас в Германии живет этот жанр любительской культуры: культурные люди, например, ядерные физики, иногда летят на самолете только для того, чтобы исполнить мало известный даже и в России секстет Бородина на высоком любительском уровне! – такова великая притягательность жанра).

О чем беседуют друзья? О, отнюдь не только о приятном, о сладости самой беседы, отзывающейся теплом в сердце! Здесь есть место и серьезным совместным размышлением о всем виденном и слышанном. В трио, квартетах и квинтетах друзья могут поговорить и о серьезности симфонии, даже и театральной драмы – так появляются в сих камерно-ансамблевых жанрах изображения симфонии, изображенный симфонизм, драматизм, мировые коллизии. Но они – как эпизод или кадр в дружеском вдохновении совместной мечты. Тон беседы становится серьезнее, но это все же беседа. Элементы разработочности и драматического

напряжения – вплавлены в генеральную интонацию камерного дружеского общения. Проявления концертности тоже не противопоказаны дружескому общению – почему бы им не представить в себе и этой атмосфере? Такова природа камерных ансамблевых жанров.

В ряду камерных жанров камерно-ансамблевых жанров особо выделяется соната для фортепиано и солирующего инструмента. (Моцарт так и назвал свои скрипичные сонаты — сонатами для клавира и скрипки, а позднее акцент сместился с фортепиано на солирующий инструмент).

Участие фортепиано вносит существенные особенности в жанр ансамблевой сонаты. Говорят, фортепиано — оркестр композитора; так и фортепианная соната мечтает быть симфонией, об энтелехии которой речь пойдет ниже. Это один из обертонаў ее энтелехии. Но она в родстве с концертностью и в ней обаяние личного творческого духа. Соната же для фортепиано и другого инструмента входит в класс ансамблевых жанров и несет в себе его смысл дружеского общения. С особенной очевидностью эта природа выступает в интимно-лирических образцах жанра, например, в ля-мажорной сонате Брамса. А ля мажорная соната Франка является собой подлинный религиозный гимн любви. Любви земной, но овеянной небесной славой. Несказанно-прекрасны и райски-благоуханные ее первые нежные ростки в первой части, а финал является собой гимн любви в небесах — гимн святости брачных уз, необыкновенно ревностный и лиżąщий.

Но по драматизму ансамблевая соната может не уступать фортепианной сонате, хотя она, в отличие от фортепианных сонат, реже приближается к типу концепционных симфоний.

Возьмем для примера «Крейцерову сонату» Бетховена.

Грандиозный масштаб концепции в таких сочинениях, как Пятая и Девятая симфонии Бетховена, как последние две симфонии Чайковского, вызывает у некоторых людей желание такого же духовного масштаба финала и в других сочинениях. В частности — и в Крейцеровой сонате. Не находя удовлетворения такому желанию, современный музыкавед разочарованно пишет: «Спад глубины и содержательности от Presto к финалу слишком очевиден»¹²

Это несправедливо. Нужно принимать во внимание специфику содержания. Как пушкистый кошачий хвост излишен для кролика, так концепционный финал был бы странен в Крейцеровой. Почему необходим особый финал в Пятой симфонии Бетховена? Потому что здесь, как мы увидим чуть дальше, впервые в жанре симфонии затрагивается проблема инфернального зла в мире. В Девятой симфонии в ответ на начало Библии во вступлении первой части («Земля же была безвидна

и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» — Быт. 1:2) должна прозвучать ее завершающая апокалиптическая нота — тема братства всего спасенного человечества («После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Откр. 7:9). В упомянутых симфониях Чайковского особого решения финала требует решаемая в них тема смерти.

В Крейцеровой же сонате при всей яркости первой части, резкие контрасты укладываются в типичную схему Бетховенской триады: активное устремление — преграда, вызывающая яростное усилие, — преодоление. В финале — брызущая радость жизни. Испытания кончились — и герой предается неукротимой радости. Ее интенсивность и пылкость вполне эквивалентны энергии борьбы в первой части. Но здесь естественным образом

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Священный дар рассуждения (между добром и злом) святые отцы почитали высшим из даров. Человек безбожный, «без Царя (Бога) в голове», теряет драгоценнейший дар. Соответственно перестает видеть и иерархию (священноначалие) жанров, как основание морфологии. Так рождается в его голове каша жанровой демократии (якобы, «все жанры хороши, кроме скучного»). Цель дьявольской лжи — ослепление ума, дабы тот, забыв о высшем, пристращался к низменному и видел только его. Пишут, например, что музыка обозначалась в Египте иероглифом «хи» (удовольствие). Могло ли так быть в великой цивилизации, выстроененной страхом и восторгом вечности?! На мое недоумение Гвахария, выдающийся знаток древнеегипетской музыки, составитель объемного древне-египетского музыкального словаря, с возмущением ответил, что «хи» — лишь один из многих иероглифов, обозначавших музыку, вовсе не главный. Но какова глубина испорченности ума, ставящего во главу угла критерий нескучности — подстать рекламе радиоканала: «чтобы не было тебе мучительно скучно»!

² Поль Валери. Об искусстве — М., Искусство, 1976. С. 190.

³ Предисловие к трагедии «Британник». В кн: «Литературные манифести западноевропейских классицистов». — М., МГУ, 1980, с. 421.

⁴ Предисловие к трагедии «Андромаха». Там же, с. 420.

⁵ В.М. Волькенштейн. Драматургия. М., 1969. С. 19.

спадает напряжение, сменяясь радостью освобожденной души.

Первая часть и финал образуют единство, подобное задержанию и его разрешению. Придет ли кому в голову желание отделить их друг от друга или сетовать, что разрешение несет с собой покой и чувство освобождения от напряжения?

Так и при слушании финала — если мы слышим его не изолированно, а в связи с другими частями, — дух наш радуется, что испытания позади и можно предаться ликованию. Но эта восхитительная легкость освобождения — не лекомыслие! Чтобы не возникало чувство несоответствия первой части и финала, исполнение и слышание финала не должно быть поверхностным. Напротив, оно должно быть стремиться к бытийной силе и раскаляться огнем духовной ревности, как и мыслил его Бетховен.

Что же скажем о высшем из жанров инструментальной музыки?

⁶ Уместно напомнить отрезвляющее Божье слово: «Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: 'я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды'; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг. Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться, и белую одежду, чтобы одеться и чтобы не видна была срамота наготы твоей, и глазною мазью помажь глаза твои, чтобы видеть. Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю. Итак будь ревностен и покайся. (Откр. 3:16-19).

⁷ Старец Паисий Святогорец. Слова. Т. II. Духовное пробуждение. М., 2001. С. 90.

⁸ «Литературные манифести западноевропейских классицистов». — М., МГУ, 1980, с. 422.

⁹ «Литературные манифести западноевропейских классицистов». М., МГУ, 1980. С. 152

¹⁰ Иммануил Кант. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного. Сочинения в шести томах. Т. 2. М., 1964.

¹¹ Главная героиня, Снегурочка, — посланница в мир жестокий, пошлый, не покоряющейся духу. Этот мир языческой хищной «любви», пытающейся захватом, а не дарением, хочет одарить она чистой жертвенной любовью к людям, не понимающих ее, но которых любят ее сердце.

¹² Цуккерман В. Под критическим углом зрения / / Музикальный современник, вып. 4. М., 1983. С. 325.

Portretlər

ZİRVEDƏN ZİRVƏYƏ

AZƏRBAYCAN XALQ ARTİSTİ, SSRİ XALQ ARTİSTİ, DÖVLƏT MÜKAFATI LAUREATI,

"İSTİQLAL" ORDENLİ, AZƏRBAYCAN MEA-NİN MÜXBİR ÜZVÜ, BAKI MUSIQİ AKADEMİYASININ BƏSTƏKARLIQ KAFEDRASININ MÜDİRİ, PROFESSOR ARİF MƏLİKOVUN 70 YAŞI TAMAM OLMUŞDUR

Şəhla MAHMUDOVA

Arif Məlikov haqqında fikir söyləyən musiqişünas onun yaradıcılığı və fəaliyyətini, ümumiyyətlə, Məlikov fenomenini həm Azərbaycan musiqisinin tarixi inkişafı, milli bəstəkarlıq məktəbimizin təkamülü prosesində, həm XX-XXI əsrlərin dünya musiqisi kontekstində nəzərdən keçirə bilər. Və hər bir halda o, haqlı olacaqdır, çünkü Q.Qarayevin parlaq yetişdirmələrindən biri olan A.Məlikov, sadəcə olaraq XX əsr Azərbaycan musiqisi korifeylərinin ənənələrini XXI əsrə gətirib çıxaran bəstəkar deyil; o, milli musiqimizi həmin bəstəkarların fəth etdiyi zirvədə saxlayan və həmin nailiyyətlər seviyyəsində ümumdünya miqyasında təmsil edən bir sənətkardır.

A.Məlikovun yaradıcılıq yolunu qısa şəkildə səciyyələndirəsəydik, yəqin ki, bunu «zirvədən zirvəyə» adlandırdıq. Çünkü kamilliyin ən uca zirvəsinə yönəlmüş olan bu yol öz başlanğıcını da elə zirvədən götürüb: 26 yaşlı bəstəkarın «Məhəbbət əfsanəsi» onun sənət yolunun əvvəlində fəth etdiyi yüksəklik, Azərbaycan musiqisinin, milli baletin ümumdünya miqyasında təntənəsi olmuşdur. Beləliklə, sənətdə ilk addımlarından o, musiqi aləmində bir ulduz kimi parlmış, sahibi olduğu fitri istedadını sonrakı illərdə cila layıb kamilleşdirdiyi peşəkarlığı ilə tamamlayaraq, yeni zirvələrə yüksəlmişdir.

Hər bir böyük bəstəkar kimi, A.Məlikov da böyük-kicikliyinə və ya nə dərəcədə əhəmiyyətli olub-olmamasına görə musiqi janrı arasında «ayri-

seçkiliyə» yol vermir; əsl peşəkar kimi onun qələminin toxunduğu hər bir nümunədə – istər global konsepsiyalı simfoniya olsun, istərsə də insan qəlbinin xərif bir duyğusu, bir ovqatını ifadə edən vokal miniatür – bunların hər birində müəllif əsl Sənətkar kimi çıxış edir. A.Məlikovun musiqisində janrlar geniş təmsil olunub. Səkkiz simfoniya, simfonik poemalar (o cümlədən «Nağıl», «Füzulinin xatirəsinə», «Metamorfozlar»), sütitalar (o cümlədən «Məhəbbət əfsanəsi» baletindən sütitalar), konsertino (fleyta ilə simli orkestr üçün), müxtəlif orkestr pyesləri (o cümlədən «Simfonik rəqslər», «8 pyes», «12 pyes») bəstəkarın simfonik yaradıcılığını təşkil edir.

Sənət yolunun müxtəlif mərhələlərində bəstəkar səhnə musiqisine maraq göstərmiş, baletlər («Məhəbbət əfsanəsi», «İki nəfər», «İki qəlbin dastanı», «Əlibaba və qırx quldur»), operetta («Dalğalar»), dram tamaşalarına musiqi bəstələmişdir. Instrumental musiqi növlərindən prelüdiya (fortepiano üçün), sonata (solo skripka üçün) süita və skertso (skripka və fortepiano üçün) kimi janrlara müraciət etmiş, fortepiano üçün miniatürler (o cümlədən «Ötəri anları») yaratmışdır. İrili – xirdali vokal janrlar da A.Məlikovun yaradıcılıq diqqətindən kənarda qalmayıb: o, Tofiq Bayramın, Vəqif Səmədoğluñun, başqa şairlərin sözlərinə kantata və vokal-simfonik poemalar, Nazim Hikmətin şerlərinə romans silsilələri bəstələmişdir. Bəstəkarın qələmindən çıxmış əsərlər



îçerisinde xalq çalğı alətləri orkestri üçün süita və pyeslər də vardır. Milli kino sənətimizdə Arif Məlikovun bəstəkar kimi böyük payı var – onun «Şehri xalat», «26 Bakı komissarı», «Ulduzlar sönmür», «Axırıcı aşırım», «Rüstəm və Zöhrab», «Qərib cinlər ölkəsində» və bir çox başqa filmlər yazdığı musiqi milyonlarla tamaşaçıya və dinleyiciyə yaxşı tanışdır. Bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığından söz açmağımız təkcə onun müxtəlif janrlarda qələmini uğurla sınadığını bir daha göstərmək arzusundan irəli gəlmir; özlüyündə A.Məlikovu yüksək peşəkar, sənətkar kimi səciyyələndirən bu çoxşaxəllilik əslinde ona görə qiymətlidir ki, müraciət etdiyi musiqi janrlarının demək olar ki, hamısında bəstəkar orijinal yanaşma üsulu və təfsir nümayiş etdirmiş, bunlardan hər birində öz yeni sözünü demiş və bununla da bir çox mərhələ əsərləri yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

A.Məlikov müraciət etdiyi janrları, ilk növbədə, mövzu və obrazlar aləmi baxımından zənginləşdirmiştir. İlk baxışda, onun əsərlərində toxunulan mövzular da, bunları təcəssüm etdirən obrazlar da heç bir qeyri-adiliyi ilə seçilir. Nağıll mövzusu və əfsanəvi obrazlar bəstəkarın həm balet yaradıcılığında («Əlibaba və qırq quldur»), həm simfonik əsərlərində («Nağıll» simfonik poeması), həm kamera yaradıcılığında əks etdirilmişdir; «Məhəbbət əfsanəsi», «İki qəlbin dastanı» baletləri, ikinci, Dördüncü, Altıncı simfoniyalar, «Metamorfozlar» simfonik poemasında dramatik obrazların parlaq təcəssümünü görürük; Nazim Hikmetin sözlərinə bəstələnmiş romansların çoxu xəzif məhəbbət lirikası nümunəsidir. Bütün bu rəngarəng obrazlar aləmini əks etdirən zaman bəstəkar əslində Xeyirlə Şərin mübarizəsi, Məhəbbət, Vətənpərvərlik, İnsansevərlik kimi əbədi mövzuları sanki müxtəlif rakurslarda öz bəstəkar baxışı ilə tutaraq, musiqi ifadə vasitələrinin köməyiyle dinleyici üçün açır. Yenilik isə tanış mövzuların təfsirindədir. Belə ki, A.Məlikov nağılı da, gerçəkliyin aktual məsələlərini də, lirika dünyasını da müasir bəstəkar mövqeyindən əks etdirir; onun bütün əsərlərində biz öz müasirimizin münasibətini, onun düşüncə və duyğularını, hər birimizin mənəviyyatı və dünyagörüşünü formalasdırıran zəmanəmizin nəbzini, ritmini hiss edirik.

«A.Məlikov özünün simfonik yaradıcılığı, xüsusən səkkiz möhtəşəm simfoniyası ilə musiqimizi zənginləşdirmiştir» deməkələ kifayətlənə bilmərik, çünkü bəstəkarın milli simfonizmə verdiyi sənətkar «payı» daha böyük, daha əhəmiyyətlidir. A.Məlikov öz simfoniyaları ilə XX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəlində milli simfonik musiqimizin əsas inkişaf istiqamətini müəyyən etmiş, bu sahədə aparıcı rol oynamış bəstəkardır.

Gerçəklik hadisələrini, müasirliyin taleyüklü məsələlərini ümumiləşdirərək, bütün təzadları, kolliziyaları ilə simfonik konsepsiyada dolğun təcəssüm etdirmək, bir tərəfdən A.Məlikova öz müəllimindən irsən nəsib olmuş missiyadır (D.Şostakoviç – Q.Qarayev – A.Məlikov). Təbiidir ki, bu irsi bağlılığının reallaşması yalnız A.Məlikovun böyük istədədi, ümumiləşdirmə qabiliyyəti, şəxsi intellektual potensialının səviyyəsi sayəsində mümkün olmuşdur. A.Məlikovun müxtəlif quruluşa malik səkkiz simfoniyasından hər biri silsilənin müxtəlif təfsirini verir. Müğam məntiqindən irəli gələn xüsusiyyətlərlə simfonik təfəkkür prinsiplərinin müxtəlif səviyyədə qovuşduğundan yaranan dramaturgiya bəstəkarın simfoniyalarından hər birində orijinal həllini tapır. Gerçəkliyin problemləri, bu gün müxtəlif şəkildə təzahür edən həyat təzadları Altıncı simfoniyada xüsusiylə yüksək fəlsəfi ümumiləşdirmə səviyyəsində təqdim edilərək, müdrik bir sənətkarın konsepsiyasını əks etdirir.

Simfonik təfəkkür prinsipləri bəstəkarın başqa janrlarda yaratdığı əsərlərə də sirayət edir; xüsusən onun baletlərində bu cəhət parlaq təzahür edir.

Əgər iri janrlarda bəstəkar alovlu bir natiq kimi geniş kütlələrə, milyonlara müraciət edərək ümumbəşəri problemlərdən, hamımızı narahat edən həyat məsələlərindən söz açırsa, miniatür əsərlərində – romanslar, fortepiano pyeslərində o, qəlbinin dərinliklərində gizlədiyi ən məhrəm duyğuları, lirik düşüncələri ilə dinləyicilərin ürəyinə yol tapır.

«...O, yenilik axtarır, lakin köhnə marşrutlara da yaxşı bələddir, axtarışa qapılır, lakin ənənələrin - ilk növbədə milli ənənələrin faydasını, varisliyin səmərəsini də yaddan çıxarmır» - vaxtilə Rodion Şedrinin böyük bəstəkarımız Qara Qarayev haqqında söylədiyi bu fikri onun tələbəsi Arif Məlikova da aid etmək olar. Doğrudan da XX əsrin məktəblərinə, cərəyan və təməyüllərinə gözəl bələd olan, müasir kompozisiya texnikasına mükemməl iyiyələnən bəstəkar ən yeni yazı üsullarından sərbəst istifadə edir. Lakin müəllimi Q.Qarayev kimi, o da əvvəla, ən yeni vasitələrin məqsədə çevrilməsinə heç vaxt yol vermir, ikincisi isə – heç zaman möhkəm milli zəmindən, xalq musiqisinin sağlam köklərindən, həmişəyaşar qaynaqlardan ayrılmır. Vaxtilə təhsilini A.Zeynallı adına məktəbin xalq çalğı alətləri şöbəsində başlayan, Əhməd Bakıxanov, Mansur Mansurov kimi sənətkarlardan tar ifaçılığının sırlarını öyrənən, öz barmaqlarını tara toxunduraraq, müğamların, xalq musiqisi nümunələrinin cövhərini qəlbinə hopdurən A.Məlikov bəstəkar kimi püxtələşib yetişdikdən sonra öz musiqisində bu

milli musiqi incilərinə yeni həyat vermişdir. A.Məlikov həm də gözəl pedaqoqdur. Onun sinfində təhsil alan onlarca istedadlı gənc bəstəkar öz müəllimindən sənət sirlərini, kompozisiyanın əsaslarını öyrənməklə yanaşı bəlkə bundan daha vacib olan keyfiyyətləri – vətənə, xalqa məhəbbət hissini, milli mənəvi sərvətləri göz bəbəyi kimi qorumaq, klassik ənənələrimizi yaşadıb inkişaf etdirmək məsuliyyətini də əzx edir, onun himayəsi altında böyük həyat məktəbi keçir. Lakin A.Məlikovun pedaqoji fəaliyyətinin də əhəmiyyəti əslində daha geniş miqyasda – milli bəstəkarlıq sənətinin ümumi perspektivi baxımından qiymətləndirilməlidir, belə ki, o, Bakı Musiqi Akademiyasının bəstəkarlıq kafedrasının müdürü olmaqla Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının inkişaf yolunu müəyyən etmək məsuliyyətini də daşıyır.

Əgər Arif Məlikov haqqında 15 il əvvəl yazmış olsaydım, bəlkə də onun dolğun portretini yaratmaq üçün musiqi mədəniyyətimizdəki böyük xidmətlərini sadalamaqla kifayətlənə bilərdim. Çünkü onun bir bəstəkar kimi qazandığı nailiyətlər özlüyündə təkcə musiqimizdə deyil, ümumilikdə milli mədəni tərəqqi naminə göstərilən xidmətlər hesab edilməlidir. Lakin bu günün reallığıları baxımından, son onilliklərdə xalqımızın düşar olduğu milli faciə, keçirdiyimiz, sosial-siyasi sarsıntılar prizmasından nəzər salarkən, A.Mə-

likov vətənpərvərliyinin, həmişə özünü bürüzə verən vətəndaşlıq duyğusu və məsuliyyətinin tamamilə yeni məna kəsb etdiyini xüsusi olaraq qeyd etməyə bilmərəm. A.Məlikov XX əsrin sonunda yaşadığımız müsibətləri – qanlı 20 Yanvar hadisələrini, yüzlərlə şəhidimizin faciəsini, qəcqin və köçkünlərimizin felaketini məhz ona xas olan cəsarətlə açıb dünya ictimaiyyətinə tanıtdıran bir Azərbaycanlı kimi milyonlarla soydaşımızın və bütün sülhsevər insanların dərin hörmətini, məhəbbətini qazanmışdır. Və böyük sənətkarımızın o zamankı hökumət nümayəndələrinə, yüksək rütbəli dövlət məmurlarına və hətta keçmiş sovet dövlətinin başçısına oxuduğu qəzəbli ittihadnamə əsl Azərbaycan oğlunun səsi kimi ucalaraq, A.Məlikovun vətəndaş kimi simasına daha bir cizgini əlavə etmiş oldu.

Bəstəkar, pedaqoq, vətəndaş kimi Ü.Hacıbəyov tərəfindən bünövrəsi qoyulmuş məktəbin ən gözəl ənənələrini yaşıdan A.Məlikovun yaradıcılığı vətənimizin, millətimizin mədəniyyəti tarixində bütöv bir mərhələdir. Və bu mərhələ kamil sənətkarın bu günü fəaliyyətə davam edir; A.Məlikov bu gün də mədəniyyətimizin tərəqqisi uğrunda çalışaraq, XXI əsr musiqimizin salnaməsini yaranan sənətkarlar sırasında şərəfli bir yer tutur. Ulu tanrıdan ona möhkəm cansağlığı, uzun ömür diləyir, ondan yeni sənət inciləri gözləyirik.

HACI XANMƏMMƏDOVUN PORTRETİNDƏN CİZGİLƏR

Ramiz ZÖHRABOV

Bu il görkəmlı bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor, «Şöhrət» ordenli, Prezident təqaüdçüsü Hacı Xanməmmədovun 85 yaşı tamam oldu.

H. Xanməmmədov 60 ildən artıq yaradıcılıq dövründə musiqi sənətinin bir çox janrlarında parlaq əsərlər ərsəyə gətirmişdir. Hal-hazırda bəstəkarın tar ilə simfonik orkestr üçün 5 Konserti, iki musiqili komedyası, xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Simfoniyetta»sı, «Azərbaycan eskizləri», «Bayram», «Azərbaycan» süitaları, bir-birindən təravətli mahnıları musiqi xəzinəmizi zənginləşdirir.

Hacı Dadaş oğlu Xanməmmədov 1918-ci il iyun ayının 15-də qədim şəhər Dərbənddə dünyaya göz açmışdır. 1933-cü ildə Hacı müəllim Dərbənd orta məktəbini bitirib Bakıya gəlir. Həl-

uşaq yaşlarından musiqini dərindən sevən Hacı sənədlərini Bakı orta ixtisas musiqi məktəbinə verir və tar ixtisası sinfinə qəbul olunur. Özünün etiraf etdiyinə görə o, Üzeyir Hacıbəyovla tanış olur və bu xoşbəxtlik onun bir professional musiqiçi kimi yetişməsində böyük rol oynayır. Dahi bəstəkar demək olar ki, ömrünün sonuna qədər Hacı Xanməmmədova qayğı və diqqət yetirir. Üzeyir bəy Hacını Azərbaycan radiosu nəzdində xalq çalğı alətləri orkestrinə işləməyə dəvət edir. 1936-ci ildə Ü.Hacıbəyov «Koroğlu» operasını bitirdikdən sonra opera Azərbaycan Dövlət Akademik opera və balet teatrında tamaşaşa qoyulduğda Hacı simfonik orkestrdə tar partiyasını çalardı. Elə 1938-ci ildə Moskvada keçirilən birinci Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongönlüyündə o iştirak edir, həmin

teatrla 1941-ci ildə İranda qastoaldo da olur.

1943-cü ildə Ü. Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində «Xalq musiqisinin əsasları» şöbəsinə açıldı oraya H. Xanməmmədovu da cəlb edir. Musiqi folklorunu dərindən mənim-səyən Hacı Xanməmmədov ilk mahnilarında artıq xalq musiqisindən, muğam çalarlarından zövqlə, yerli-yerində istifadə edirdi. Təsadüfi deyil ki, 1944-cü ildə Zaqqafqaziya respublikalarının musiqi on-günlüyündə gənc H. Xanməmmədov «Gözel Pəri» (sözləri Z. Cabbarzadənindir) mahnisı ile iştirak edir. O vaxt bu mahni tez bir zamanda təniniz və ifaçılarımızın repertuarına daxil olur.

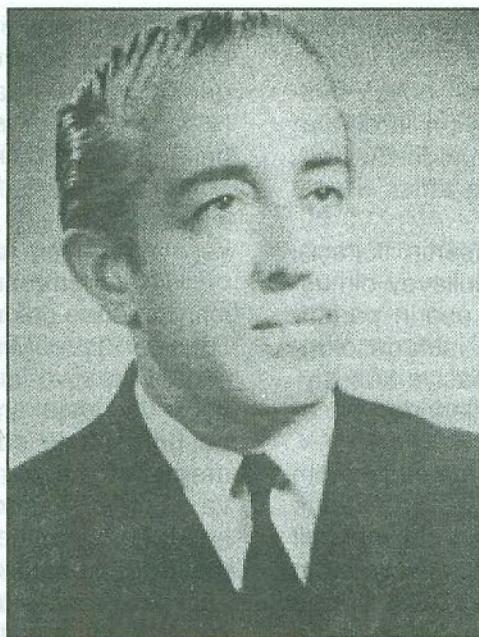
Ikinci dünya müharibəsi illərində H. Xanməmmədov öz həmkarları ilə yanaşı, cəbhədə hünər göstərən qəhrəmanlarımızı tərənnüm edən əsərlər – «Yürüş marşı», xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Qəhrəmani» kimi əsərlər bəstələyir.

1948-ci ildə o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə keçirilir. Bu zaman o, təhsil ala-alə Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında bir dirijor kimi de fəaliyyət göstərirdi. Konservatoriyada o, əvvəl görkəmlı pedaqoqlar B. Zeydmanın sinfində, sonra isə Q. Qarayevin sinfində təhsil alır. Özünün qeyd etdiyi kimi, Q. Qarayevin sinfində təhsil aldığı müddətdə o, müəlliminin bütün tövsiyələrini, bəstəkarlıq sahəsində yazı prinsip-lərini dərindən mənimsimdir.

Q. Qarayevin sinfində o, simli kvartet, simfonik orkestr üçün «Uvertüra», «Neftçilər haqqında süita», «Sülh uğrunda» (sözləri S. Rüstəmindir) kantatasını yazır. «Sülh uğrunda» kantatası hətta Ü. Hacıbəyovun idarəsilə Azərbaycan radiosunun orkestri və xorunun ifasında səsləndirilir və ləntə yazılıb fonda daxil edilir.

Bu iri həcmli əsərdən sonra Q. Qarayev ona təklif edir ki, diplom işi kimi tar ilə simfonik orkestr üçün Konsert yazsın. Bu təklif H. Xanməmmədovun üzərindən olur. Lakin bu sahədə ilk əsər olduğu üçün H. Xanməmmədov öhdəsinə böyük məsuliyyət qoyur.

Nəhayət, bu 1 sayılı Konsert dövlət imtahanı komissiyası tərəfindən rəğbətlə qarşılanır və o, əla qiymətlə Konservatoriyanı bitirir. Onu da deyək ki, «Konsert» ilk dəfə tarzən Əhsən Dadaşovun və Azərbaycan Dövlət simfonik



orkestrinin (dirijor Ç. Hacıbəyov idi) ifasında səsləndirilmişdi.

Q. Qarayev Konserti belə qiymətləndirir: «Bu əsərin mühüm əhəmiyyəti ondadır ki, Şərqiñ ən populyar aləti olan tar ilk dəfə böyük simfonik orkestrin müşayiətilə əsas aparıcı kimi çıxış edir. Tara mənsub olan mürəkkəb partiyada qədim Azərbaycan xalq çalğı alətinin orijinal ifa xüsusiyyətləri, tembri və bütün imkanları qabarıq şəkildə özünü bürüzə verir.»

Tar ilə simfonik orkestr üçün Konsertin müvəffəqiyəti H. Xanməmmədovu ruhlandırır və bunun ardınca o, müxtəlif illərdə daha 4 Konsert bəstələyir.

2 sayılı Konsert onun ilk ifaçısı görkəmlı tarzən, respublikanın xalq artisti Hacı Məmmədova ithaf olunmuşdur. 1 sayılı Konsertdə olduğu kimi, bu əsərdə də janrıñ texniki imkanları, orkestr və tar partiyalarının ustalıqla qarşılaşdırılması, ən başlıcası isə musiqi materialının simfonikləşdirilməsi öz təcəssümünü tapır.

Bu Konsert Moskvanın Sütunlu zalında tanınmış tarzən Əhsən Dadaşovun ifasında dinləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Bu haqda Vilnüs Dövlət Konservatoriyasının professoru Vitautas Vansskus demişdir: «Biz xalq çalğı aləti tar simfonik orkestrlə «birlikdə» eşitidikdə heyran olduq. «Konsert» klassikdir, forma etibarilə olduqca rəvandır. Bəstəkar heç bir xalq havalarını sitat gətirmir. Lakin əsər öz zəngin melodiyası, mövzularının əsil xəlqiliyi ilə bizi valeh edir. Harmonik dili baxımından elə də murəkkəb olmayan bu Konsert öz qeyri-adiliyi ilə bizi özynə cəlb edir... Bəstəkar tar, simfonik orkestri, onun ayrı-ayrı qruplarını ustalıqla əlaqələndirir. Nəticədə tar olduqca qabarıq və gür səslənir.»

Onu da xatırladaq ki, 2 sayılı Konsert görkəmlı rus dirijoru V. Fedoseyevin idarəsile Ümumittifaq radiosunda ləntə yazılmış, Mərkəzi televiziyada onun videoyazısı var.

V. Fedoseyev bu Konsert haqqında belə demişdir: «Bizim musiqiçilərimiz çoxdan bəri belə yüksək yaradıcılıq marağının ilə əsər ifa etməmişdi. Arzumuz Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərləri ilə tanışlığını davam etdirmekdir.»

H. Xanməmmədovun 3 sayılı «Konserti» də Əhsən Dadaşovun ifasında ilk dəfə səslənmişdir. Bu əsər virtuoz üslubu və faktura cəhətindən demək olar ki, əvvəlki «Konsert»lərin davamıdır. Lakin müəllif axtarışlar apararaq tarın müxtəlif

ifaçılıq usullarından, rəngarəng priyomlarından məharətlə istifadə etmişdir.

H.Xanməmmədov zəmanəmizin böyük bəstəkarı, əziz müəlimi Qara Qarayevi itirdikdən sonra ona 4 sayılı Konsertini həsr etdi. Bu Konsertin ilk ifaçısı respublikanın xalq artisti Ramiz Quliyev idi.

5 sayılı tar ilə orkestr üçün Konsertin ilk ifaçısı isə istedadlı tarzən Ağasəlim Abdullayev olmuşdur. Əvvəlki əsərlərdəki kimi bu əsərin partiturasında alətlərdən çox qənaətə istifadə olunmuşdur. Müəllif tarın zəngin intonasiya xüsusiyyətlərindən, onun texniki məziyyətlərindən bacarıqla bəhrələnmişdir.

Mən, yeri gəlmışkən, onu da demək istərdim ki, keçmiş SSRİ dövründə tez-tez orta Asiya respublikalarının Konservatoriyalarda müxtəlif ixtisaslar üzrə Dövlət İmtahan komissiyasının sədri olmuşam. Xalq çalğı alətləri üzrə imtahan komissiyasının sədri ikən Hacı Xanməmmədovun tar ilə simfonik orkestr üçün Konsertlərinin (1 və 2 sayılı Konsertlərin) ifasının şahidi idim. Onun Konsertləri Daşkənd, Alma-ati, Düşənbə Konservatoriyalarının xalq çalğı alətləri kafedrasının programlarına daxil edilmişdir.

H.Xanməmmədovun yaradıcılığında xüsusi yeri musiqili komediylər da tutur. Onun məhz Məhərrəm Əlizadənin librettosu əsasında «Bir dəqiqə» və A.Xaldeyevin librettosu əsasında «Bütün ərlər yaxşıdır» (rus dilində) musiqili komediyləri Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında müvəffəqiyyətlə tamaşa yoxulmuş, tamaşaçıların dərin rəğbatini qazanmışdır. Hətta 1960-ci ildə Moskvada Azərbaycan Dövlət musiqili Komediya Teatri qastrolda olarkən öz repertuarına «Bir dəqiqə» musiqili komediyasını da daxil etmişdi.

Musiqisevərlər Hacı Xanməmmədovu gözəl mahnılar müəllifi kimi də yaxşı tanıyırlar. Onun mahnı yaradıcılığı rəngarəngdir. Bu mahnılarda doğma diyarımız, respublikamızın mənzərəli güşələri, adamlarımızın həyatı, nəhayət, saf məhəbbət tərənnüm olunur.

Xalqımız H.Xanməmmədovun xüsusilə məhəbbət mahnılarını çoxu sevir. Heç də təsadüfi deyil ki, bəstəkarın lirik mahnılarının çoxu ən məşhur müğənnilərimizin repertuarının bəzəyi sayılır. Onun mahnılarının gözəl ifaçıları Şövkət xanım Ələkbərova, Gülağa Məmmədov bu gün yaşamasalar da onların lent və videoyazılıları qızıl fonda salınmış və vaxtaşırı bəstəkarın mahnıları efir və ekrana çıxır. Onlardan sonra gələn müğənni nəsilləri dəyişsə də Hacı Xanməmmədovun mahnıları onların da repertuarında səslənir və bəstəkara şöhrət gətirir.

Onu da deyək ki, H.Xanməmmədovun mah-

nıları üçün nikbin emosiyalar çox xasdır. Hətta kədərli mahnılarda belə ümidi intonasiyaları güclüdür. Hazırda elə bir müğənni yoxdur ki, H.Xanməmmədovun mahnısını oxumasın. Mən onlardan bəzilərini yada salmaq istərdim: «Yaşa könül», «Getmə amandı», «Qurban olduğum», «Telli», «Ceyran», «Güllü», «Qarşidan bir sona keçdi», «Qadan alım» və i.a.

H.Xanməmmədov bir qayda olaraq, klassiklərin şerlərinə çox mahnı bəstələyir. Xüsusilə Aşiq Ələsgərin və Mikayıł Müşfiqin sözləri onun yaradıcılıq zövqünə çox uyğun gəlir. Məhz bunun üçün də bəstəkar hər iki lirik şairin şərlərindən bol-bol istifadə edir. Bu günümüzdə də H.Xanməmmədov öz mahnı qələmini yerə qoymur, vaxtaşırı bir-birindən gözəl, təravətli mahnılar konsert estradalarında, radio dalğalarında və mavi ekranda səslənir, öz müəllifinə şöhrət gətirir.

H.Xanməmmədovun yaradıcılığında xüsusi yeri xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlər tutur. Məlumdur ki, H.Xanməmmədovun ən çox sevdiyi musiqi aləti tar olmuşdur. Və o, xalq çalğı alətləri orkestrində bir neçə il işləmiş, orkestri bir növ tədqiq etmişdir. Məhz bunun üçün də o, ilk dəfə olaraq, bu orkestr üçün «Simfoniyetta» kimi mürəkkəb bir əsər yazımaq nail olmuşdur. O, həmciinin «Kolxoz», «Bayram», «Azərbaycan» sütitalarının müəllifidir. Onun mahnılarının əksəriyyəti isə məhz xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiətilə ifa olunmuş və ləntə yazılmış, radionun fonduna daxil edilmişdir. Məhz bunun üçün də biz onu deyə bilərik ki, Azərbaycan televiziyası və radiosunun S.Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestrinin bir peşəkar kollektiv kimi formallaşmasında və püxtələşməsində onun da müəyyən xidmətləri vardır. Onun orkestrdə dirijor işlədiyi müddətdə bir çox bəstəkarlarımızın əsərlərinin təfsirində və təbliğində onun xüsusi əməyi olmuşdur. H.Xanməmmədov öz əsərləri vasitəsilə orkestrdə bas balabani, zil (soprano) balabani, müxtəlif növ tütək və digər nəfəsləi alətləri də partituraya salmışdı.

Milli alətimiz olan kamancı ilə simfonik orkestr üçün də ilk Konserti H.Xanməmmədov yazmışdır. 1990-ci ildə o, çox düşüncələrdən sonra bu Konserti bəstələmiş, burada alətin tembr xüsusiyyətlərini, ifade vasitələrini, ahəng uyğunluqlarını, simfonik alətlər qrupları ilə yarışını əldə etmişdir.

Bu Konsertin musiqisi emosional məzmunu, ürəyi riqqətə getirən melodiyaları, maraqlı musiqi forması ilə seçilir. Bu mənada, müəllif klassik musiqimiz olan müğamlarımızdan, təsnif və xalq mahnılarının intonasiyalarından bol-bol faydalansmışdır.

Konsertin ilk ifaçısı, mərhum sənətkar, respublikanın əməkdar artisti Ədalət Vəzirov olmuşdur.

O, bu əsəri xarici ölkələrdə də ifa etməkla bərabər, onu videoya yazdırılmış, radionun qızıl fonduna daxil etmişdir.

Hal-hazırda bu Konserti artıq bir neçə dəfə respublikanın xalq artisti Şəfiqə Eyyazova ifa etmiş və əsər hər dəfə səmimi alqışlarla qarşılanmışdır. Əsər istər Ali, istərsə orta ixtisas musiqi məktəblərinin programına daxil edilmişdir.

H.Xanməmmədovun professional musiqi kadrlarının tərbiyəsində də mühüm rolü vardır. 60 ildən artıqdır ki, Hacı müəllim əvvəl Bakı orta ixtisas musiqi məktəbində, 1957-ci ildən isə Bakı Musiqi Akademiyasında dərs verir. O, dirijor ixtisası üzrə 20 ildir ki, professor vəzifəsini tutur. İndi də o, müəllimlik fəaliyyətini əzmələ davam etdirir.

H.Xanməmmədov 1951-ci ildən SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının idarə həyətinin üzvü, 1956-ci ildən isə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqını idarə

heyətinin üzvüdür. O, müxtəlif illərdə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru, Azərbaycan Dövlət mahnı və rəqs ansamblının bədii rəhbəri kimi məsul vəzifələrdə çalışmışdır.

H.Xanməmmədovun xətrini onun həmkarları da çox isteyirlər. Çünkü, onun xasiyyəti olduqca gözəl, müləyim insanlarla rəftarı pak, təmiz səmimiyyətə söykənir. Bu xüsusiyyətlərinə görə də onun hər yerde hörmətinə əziz tuturlar. Bu günümüzdə Hacı müəllim həm gözəl insan, həm görkəmli və istedadlı bəstəkar, dirijor, müəllim kimi fədakarlıqla çalışır, öz yeni-yeni əsərlərilə musiqi xəzinəmizi zənginləşdirir.

Biz ona - 85 il özür sərmüş bir sənətkara möhkəm cansağlığı, gənclik ilhamı ilə yazib-yaratmağı, ailə sevincləri arzulayıraq. İnanıraq ki, Hacı müəllim bundan sonra da öz pərəstişkarlarını müxtəlif səciyyəli, rəngarəng mündəricəli yeni əsərləriləbizi həmişə sevindirəcəkdir.

ƏZİZ ƏZİZ MÜƏLLİM...

(Əziz Əkbər Əzizli - 70)

Leyla MƏMMƏDOVA

Əziz Əzizlinin ifadəsi ilə desək o, öz yaradıcılığında «mütəsir» romantizmə daha çox üstünlük verir. Həqiqətən də, bəstəkarın bütün əsərlərində öz təbiəti etibarı ilə həyatsevər, hərəkəfli biliyə malik musiqiçinin poetik dünyası öz əksini tapır.

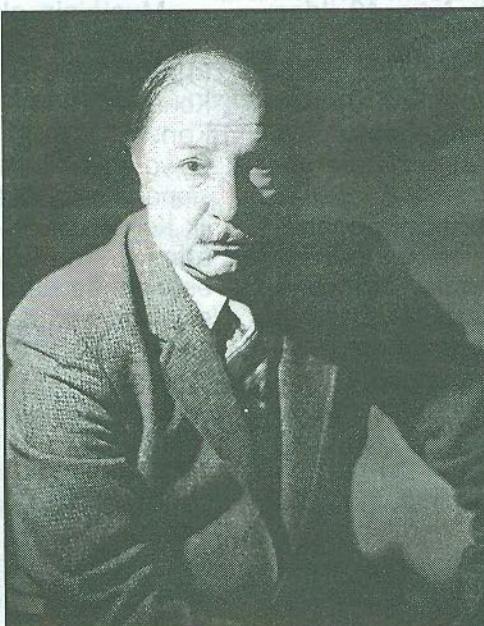
Eyni zamanda, Ə.Əzizlinin musiqisi janr baxımından müxtəlifiyi ilə seçilir. Ə.Əzizli opera, 3 simfoniya, 2 konsert, 3 kvartet, kantatalar, vokal-simfonik poema, estrada əsərləri, mahnılar və s. əsərlərin müəllifidir. Maraqlıdır ki, hər bir əsərdə, Ə.Əzizli öz müəllif xəttinin izini qoymuş, həmişəlik yaddaqalan, gözəl melodiya və yüksək professionallıqla seçilən əsərlər yarada bilmışdır.

Əziz Əzizli musiqi təhsilini Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının iki fakultəsində alıb. Əvvəlcə o, 1957-ci ildə truba aləti üzrə professor Elşad Əfəndiyevin sinfini bitirib. Bəstəkarlığın

Təəsüflər olsun ki, indiki müasir qloballaşma və rəqəm texnologiyalarının yüksək inkişaf etdiyi bir zəmanədə biz, əsl ziyanı və geniş qəlbli insanlarla rastlaşanda təəccübənlənirik... Düzünü desək, belə şəxslərlə tanışlıq ömrümüzün axırına kimi yaddaşımızda və ürəklərimizdə silinməz bir iz qoyur...

Mənim aləmimdə belə insanlardan biri də, gözəl ziyanı, səmimi dost, təcrübəli pedaqoq, istə'dadlı dirijor və, nəhayət, tanınmış bəstəkar Əziz Əkbər oğlu Əzizlidir.

Sentyabr ayının 30-da Əziz müəllimin 70 yaşı tamam oldu və demək lazımdır ki, bu illər ərzində Ə.Əzizli sənətdə çox dolğun və maraqlı özür sürmüştür. Lakin, bir bəstəkar kimi Ə.Əzizlinin böyük xoşbəxtliyi ondan ibarətdir ki, o, öz sənəti ilə minlərlə musiqise-vərlərin ürəklərinə yol tapıb. Bu da bəstəkar üçün ən yüksək nailiyyətlərdən biridir.





1965-ci ilin bəstəkarlıq kafedrasının məzunları müəllimləri

Q.Qarayev və C.Hacıyevlə.

Sağdan sola: Q.Qarayev, F.Qarayev, O.Felzer,
C. Hacıyev, Ə. Əzizli.

əsaslarını öyrənməyə başlamamışdan əvvəl Ə. Əzizli ifaçı həyatı yaşamış və bir sıra professional kollektivlərdə, o cümlədən Kərim Şərifin rəhbərlik etdiyi nəfəslə orkestrdə həm ifaçı, həm aranjimançı, həm də orkestrin dirijoru kimi çalışmışdır.

1961-ci ildə Ə. Əzizli Ü. Hacıbeyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə daxil olmaq qərarına gəlir. Bu, artıq formalasılmış bir musiqiçinin fikri idi. Konservatoriyada Ə. Əzizli zamanın görkəmli bəstəkarı – Qara Qarayevin sinfinə düşür. Q. Qarayev Ə. Əzizliyə hələ qəbul imtahanlarında yaxşı qiymət qoyur və deyir: «...hiss olunur ki, Siz təcrübəli musiqiçisiniz. Lakin, bəstəkar olmaq istəyirsinizsə, bu gündən başlayaraq, ömrünüzün axırına kimi həmişə axtarışda olmalıdır». Artıq 40 ildən çoxdur ki, Ə. Əzizli həmin sözlərə dayaqlanaraq öz tələbələrinə də müəlliminin bu vəsiyyətini yorulmadan çatdırır. Yeri gəlmışkən demək lazımdır ki, Ə. Əzizlinin tələbələri sırasında Moskva, Sankt-Peterburq və Bakı Konservatoriyanın yetirmələri vardır.

Bəstəkar Ə. Əzizlinin yaradıcılıq kredosu – vətənpərvərlilikdir. O, öz əsərlərində ilk növbədə Azərbaycan musiqisinin incəliklərinə, intonasiya və ritmik xüsusiyyətlərinə arxalanır. Ə. Əzizlinin musiqisi melodik dilin səlist, aydın qavranması və kamil forması ilə seçilir. «...Bu musiqini çalıqça çalışsan və heç bir yorğunluq hiss etmirsen» – bu sözler bir sira ifaçılara məxsusdur. Doğrudan da, müxtəlif illərdə yazılmış əsərlər bu gün də təravətinə itirmir və həm dinləyicinin, həm də ifaçıların diqqətini cəlb edir.

Əziz Əkbər oğlu Əzizli ömrü boyu gənclərin estetik tərbiyəsi ilə fəal məşğul olub. O, bir sira

estrada müsabiqələrinin münsiflər heyətinin üzvü, hətta sədri də olmuşdur.

Xatırlayaq ki, Ə. Əzizli gənc ikən özü də bu cür müsabiqələrdə tez-tez iştirak edib. Onların birində görkəmli bəstəkarımız, mərhum Rauf Hacıyevlə yanaşı Ə. Əzizlinin mahnısı da mükafata layiq görülmüşdü. Gənc musiqiçi üçün bu hadisə böyük stimul oldu və o, bəstəkarlıq sənətinə daha çox maraq göstərməyə başladı. Sonrakı illərdə Ə. Əzizlinin 10-dan çox əsəri müxtəlif müsabiqələrdə mükafatlara layiq görülmüşdür ki, onların sırasında xor və fortepiano üçün yazılmış əsərlər, habelə mahnılar başlıca yer tutur.

Ə. Əzizli estrada janrında da məmənnuniyyətlə işləyib. Onun estrada orkestri üçün «Vals», «Mart ayında musiqi», «Belə də olar», «Görüşənədək» və s. əsərləri qısa zamanda geniş auditoriya tərəfindən sevilmiş və populyar olmuşdur.

Yeri gəlmışkən qeyd etmək lazımdır ki, Ə. Əzizlinin estrada mahnıları da çox tez məşhurlaşdı. Onun «Qaya» vokal kvarteti üçün Yusif Həsənbəyin sözlərinə bəstələnmiş «Bulaq başında» mahnısı həmin kollektivin ifa etdiyi ilk mahnı oldu. Sonrakı illərdə «Dan ulduzu», «İçəri şəhər», «Axtaran tapar», «Ləpələr», «Yayın son nəğməsi» mahnıları, «Çal-oyna» mahnı-rəqsi və s. çox populyarlaşmışdır. Ə. Əzizlinin mahnılarını dinləyərkən xeyrxiyət və xoşxasiyyət bir insanın daxili aləmini hiss edir və istər-istəməz ürəkdir. Ə. Əzizlinin mahnılarını keyfiyyət isə bəstəkarın musiqisində təkrarolunmaz cazibə qüvvəsinin mövcudluğundan xəber verir.

Musiqinin akademik janrları isə bəstəkarı başqa bir tərəfdən səciyyələndirir. 3 simfoniya (1986, 1988, 1989), Skripka və orkestr üçün Konsert (1985), Truba və simfonik orkestr üçün Konsert (1987) bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Qeyd edək ki, sonuncu əsər Azərbaycan professional musiqisində truba və simfonik orkestr üçün ilk Konsertdir. «Nəsimi» simfonik poemasının da adını çəkmək lazımdır. Ə. Əzizlinin simfonik əsərlərində dərin fəlsəfi lirika mürəkkəb intonasiyaların rəvan və çox səlist inkişaf prosesində açılır. Bu da öz növbəsində əsərlərə xüsusi yüksəməlilik aşılayır. Eyni zamanda bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisinin əlamətlərini olduğu kimi saxlamağa nail olur.

Vokal-simfonik əsərlər sırasında «Əfsanəvi şəhər» kantatası, «Bizim üfüqlər» simfonik poeması, «Qadın ürəyi» poema-monoloquunu qeyd etmək olar. Bu əsərlərdə Ə. Əzizli yenilik axtarışları ilə dinləyiciləri maraqlandırır. Bədii

obrazların six qarşılıqlı tə'siri və əlaqəsi əsərin tamlığını şərtləndirir və bu zaman söhbət parlaq təzaddan deyil, əslində çox dərin təzadlardan gedir. Qeyd edək ki, bu cəhət Əziz Əzizlinin bütün əsərlərində özünü bu və ya digər dərəcədə göstərir.

Ə.Əzizlinin kamera-instrumental yaradıcılığı da dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdır. Bu janrda yazılmış əsərlər çoxsaylı kollektivlərin repertuarındadır, həm respublikamızda, həm də onun kənarında vaxtaşırı səslənir.

Onlardan Simli alətlər üçün 3 Kvartet (1979, 1985, 1986), Piano üçün Prelüdlər (1961), Klarnet və piano üçün «Skertso» (1961), Violonçel və piano üçün «Poema» (1962), Orqan üçün 8 fuqa (1963), Ksilofon və piano üçün «Eksrompt» (1964), piano üçün Etüdlər (1969) və s. əsərləri xüsusi qeyd etmək lazımdır. Lakin Ə.Əzizlinin uşaqlar üçün, yəni tədris programlarında geniş yayılmış kamera əsərləri xüsusilə təqdirəlayıqdır. Bu əsərlərdə də Ə.Əzizli uşaqların qəlbinə yol tapmışdır. Onlar məktəb programlarında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri sırasında öz xüsusi yerini tutub.

Ə.Əzizlinin yaradıcılığında xor üçün yazılmış əsərlər də çox maraqlıdır. Azərbaycan şairlərinin sözlərinə yazılmış 7 mahni, Abdulla Şaiqin sözlərinə uşaq xoru və piano üçün «3 səhnə», a'capella xoru üçün 12 Pyes və s. əsərləri xüsusi qeyd etmək istərdik. Bu əsərlər müxtəlif xor kollektivlərinin repertuarlarını zənginləşdirib.

Ə.Əzizlinin xor əsərləri xor fakturasının dərindən hiss edilməsi ilə fərqlənir və həmin səbəbə görə həm ifaçılar, həm də dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılanır.

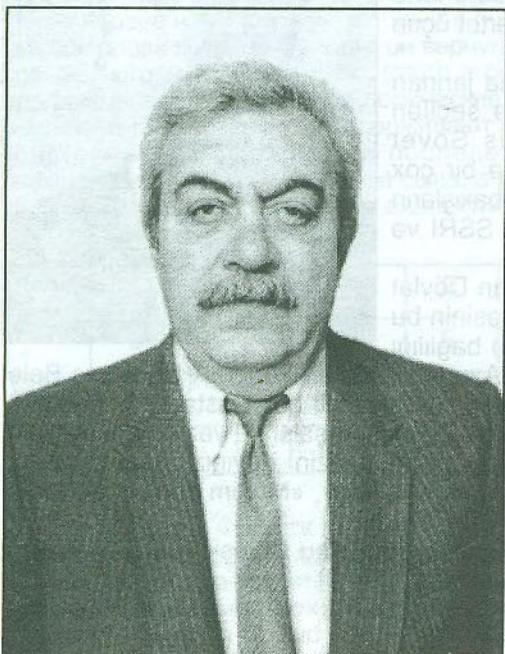
Demək lazımdır ki, Ə.Əzizli kino və teatr üçün də kifayət qədər musiqi bəstələmişdir. Bu əsərlərin bir çoxu müxtəlif mükafatlara layiq görülüb və respublikamızdan uzaqlarda də uğurla səslənir.

Yuxarıda deyilənləri yekunlaşdırısaq deməliyik ki, Ə.Əzizlinin musiqisi maraqlı və dəyərlidir. O, mənə dərinliyi, gözəl lirikası və Azərbaycan musiqisinin incəliklərinə həssas münasibəti ilə seçilir. Əziz müəllimin şəxsiyyəti, bəstəkar və ifaçılıq istədədi onu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin layiqli nümayəndələri sırasına daxil etmişdir.

Son illər Əziz müəllim mürəkkəb bir janra – operaya müraciət etmişdir. Onun «Nəbi» adlı operası artıq tamamlanıb. Əlbəttə, müasir dövrə öz operasını səhnədə görmək bəstəkarlar üçün nadir bir hadisəyə çevrilib...

Lakin, Əziz Əziz müəllim! ümidiñizi itirməyin! Ümidvarıq ki, Sizin operanız səhnə üzü, görəcək. Hal-hazırda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Ü.Hacıbəyov adına Kamera zalında Sizin müəllif gecənizin keçirilməsi planlaşdırılıb və əmin ola bilərsiniz ki, bu konsertdə Sizin «Nəbi» operanızdan da fragmentlər səslənəcək. İnanıram ki, Sizin musiqiniz hələ bir çox nəsil musiqisevərlərinin qəlbinə yol tapa biləcək.

YUBİLYARLARI TƏBRİK EDİRİK



Ibrahim Məmmədtağı oğlu Mirzəzadə 1971-ci ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakultəsini (professor C.Hacıyevin sinfində) bitirib.

Bəstəkarın yaradıcılığı müxtəlif janrlara müraciəti ilə səciyyələnir. İ.Mirzəzadənin əsərləri sırasında Piano üçün Prelüdlər, Sonata, Simli kvartet, Simfoniya və elcə də Azərbaycan şairlərinin (F.Qoca, N.Kəsəmənli, V.Əziz və b.) sözlərinə bəstələnmiş mahni və romanslar vardır.

Uzun illərdir ki, İbrahim müəllim gənc musiqiçilər nəslinin yetişdirilməsində əzmlə çalışır. O, bir neçə il A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun nəzəriyyə şöbəsində müəllim işləmiş, hal-hazırda isə Bakı şəhəri 26 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbinin direktoru vəzifəsində çalışır.

Bu il oktyabr ayının 26-da İ.Mirzəzadənin 60 yaşı tamam olur. İbrahim müəllimə həyatının bu müdrik çağında yeniy əsərlərlə zəngin olan uzun ömür və pedaqoji fəaliyyətində uğurlar arzulayıq.



Bu il musiqişunas Nigar Veli qızı Axundova üçün yalnız yubiley ilə kimi elamətdar deyil. Çünkü bütün il boyu müxtəlif beynəlxalq forum, konfrans və layihelərdə fəal iştirakçı, öz çıxışlarında Azərbaycanın mədəni siyasetini ifadə etməsi çox öməli hadisə kimi onun həyatına daxil olmuşdur. Bu baxımdan 2003-cü ilin fevralında Strassburq şəhərində Avropa Şurasının Mədəniyyət üzrə komitəsində Nigar xanımın «Azərbaycanda mədəni siyaset» mövzusunda təqdim etdiyi məruzəsi diqqətəlayiqdir. Bu vacib sənədin müəlliflərindən biri kimi N.Axundova burada Azərbaycanın mədəni siyasetinin istiqamətlərini və xalqımızın mədəni irlisinin qorunub inkişaf etdirilməsi ilə bağlı problemləri eks etdirmişdir.

Ü.Hacıbeyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın mə'zunu olan (1976-ci il) N.Axundova iste'dadlı musiqişunas-alim kimi özünü AMEA-nın Me'marlıq və İncəsənət İnstitutunda uzun illər işlədiyi zaman göstərmişdir. Bunun parlaq sübutu Nigar xanımın 1995-ci ildə sənətşünaslıq doktoru, professor Z.Səfərovənin rəhbərliyi ilə uğurla müdafiə etdiyi «A.Məlikovun simfonik yaradıcılığı» mövzusunda namizədlilik dissertasiyası oldu. Bu maraqlı elmi işdə A.Məlikovun bəstəkar-simfonist kimi yaradıcılığı

müfəssəl və ətraflı araşdırılmış, hər simfoniya müasir mərhələdə janrıñ inkişafı və yeniləşməsi kontekstində təhlil olunmuşdur.

N.Axundovanın həyatında yeni mərhələ onun 2000-ci ildə Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyində Mədəni Siyaset Şö'bəsinə rəhbər tə'yin olunması ilə bağlıdır. Bu dövrən başlayaraq o, YUNESKO-nun Avropa Şurası təşəbbüsü ilə keçirilən bir çox mədəni layihelərin fəal iştirakçısına çevirilir və Azərbaycanı müxtəlif beynəlxalq təşkilatlarda və tədbirlərdə layiqli təmsil edir.

İctimai fəaliyyətin gərgin cədvəlinə baxmayaraq N.Axundova musiqişunas kimi də fəal və səmərəli çalışır. O, 40-dan çox elmi məqale və tedqiqatların, o cümlədən, yuxarıda adını çəkdiyimiz «A.Məlikovun simfonik yaradıcılığı», «Azərbaycanda mədəni siyaset», «Q.Qarayevin simfonik yaradıcılığı» və s. yazılarının müəllifidir. Bundan əlavə N.Axundova jurnal səhifələrində, dövri mətbuatda vaxtaşırı çıxış edir, müxtəlif «dəyirmi masalarda» və görüşlərdə iştirak edir.

Nigar xanımı yubiley münasibəti ilə ürkədən təbrik edir, ona möhkəm cansağlığı, ictimai fəaliyyətində uğurlar arzulayıraq.

Almaszadə Çingiz Ənvər oğlu 1976-ci ildə Ü.Hacıbeyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın bəstəkarlıq fakultəsini (professor Q.Qarayevin sinfində) bitirib.

Hələ dahi bəstəkarın sinfində öz gələcək peşəsinə yiylənlərək Çingiz savadlı, hər şeyi bilmək istəyən, ciddi bir tələba kimi özünü göstərmişdir. Bu xüsusiyətlər hələ konservatoriya illərində yazılmış skripka və piano üçün Sonatasında, simli kvartet üçün Skertso, Prelüd və Variasiyalarında, Piano və orkestr üçün Konsertdə və bir qədər sonra bəstələnmiş simli kvartet üçün Poemada öz əksini tapmışdır.

Ç.Almaszadənin yaradıcılığının əsas istiqaməti mahnı, estrada janrları ilə bağlıdır. Bəstəkarın öz melodizmi və harmonik palitrası ilə seçilən mahnları həm doğma Vətənimizin, həm də başqa keçmiş Sovet respublikaları ifaçılarının repertuarına daxil olmuşdur. Almaszadə bir çox ümumittifaq və respublika musiqi və estrada mahnısı festivallarının, baxışlarının iştirakçısıdır. Burada 1988-ci ildə Kislovodsk şəhərində keçirilmiş SSRİ və ABŞ festivalını qeyd etmək olar.

Son illər bəstəkarın yaradıcılığında S.Vurğun adına Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrı ilə əməkdaşlığı xüsusi yer tutur. Bəstəkarlıq peşəsinin bu sahəsinə marağı bəlkə də Ç.Almaszadənin tanınmış teatr ailəsinə bağlılığı ilə xarakterizə olunur (ataşı – Ənvər Almaszadə – uzun illər M.F.Axundov adına Akademik Opera və Balet Teatrında rəssam işləmiş, bibisi – Qəmər Almaszadə – Azərbaycanın görkəmli balet ustasıdır). Bəstəkar əməkdaşlıq etdiyi teatrın ölkəmizdə mədəniyyət hadisəsinə çevrilmiş bir çox tamaşalarına yazılmış musiqilərin müəllifidir. Onlardan «Nigah əhvalatı», «Filumena Marturano», «Salam, mən sizin dayınızam», «Uydurma xəstə», «Kin – IV», «Dar ağacı», «Lənkəran xanın vəziri», «Mənim ərim dəlidir», «Mənim dostum Karlson» və s.

Bu il Çingiz Almaszadənin 50 yaşı tamam olur. Həyatının və yaradıcılığının bu zirvəsində ona yeni-yeni sənət uğurları və sevincləri arzulayıraq.



Materialları hazırladı:
Xanlar NOVRUZOV

ЖИЗНЬ В ЖАНРЕ ПОСТЛЮДИИ ИЛИ ГОСПОДИН ФК – ЭКСЦЕНТРИК

Владимир БАРСКИЙ (Россия, Москва)

ФАРАДЖ КАРАЕВ – человек не академический, для юбилеев и славословий мало приспособленный. Его мироощущение противится любым схемам обычной жизни. В том числе и тем, что выработаны для подобных, особо торжественных случаев. Но ничего не поделаешь, будем следовать готовым моделям.

А можно было бы для начала всплеснуть руками, ахнуть, что уже шестьдесят... Не буду. Только печально, вслед за Штокхаузеном, вздохну: "Wie vergeht die Zeit..."

Реверанс сделан. И это все о грустном. Теперь о главном.

А оно состоит в том, что нельзя назначить себя творцом, художником. Или тебе дано это свыше, или все, что ты даришь миру, превращается в интеллектуальное насилие.

Давно подмечено, что не следует без особой надобности множить число сущего... Но когда тебе есть что сказать – тебя будут слушать.

Жестокая реальность: композитору быть сыном выдающегося композитора, наверное, столь же трудно, как и «взрослой дочери отцом». Ноша, практически, невыносимая. Немногочисленные исторические примеры тому доказательство. И от противного, и от обратного. Но для меня еще со времен фильма «Гойя» (музыку к которому писали и отец, и сын) несомненно, что свой голос у Фараджа Караева был уже тогда – не детский, и не ломкий. Кстати, на недавно состоявшемся в Рахманиновском зале Московской консерватории концерте «Кара Караев и его школа», который в буквальном смысле слова сочинил Фарадж, он вернулся к идеи совместного творчества и поставил в основание программы музыку отца. Как дорические колонны прелюдии Кара Караева поддерживают звуковые конструкции его учеников и последователей, освящают художественные идеи сына, а главное – спокойно и мудро напоминают о диалектике вечного и преходящего в искусстве.

Ф	А	Р	А	Д	Ж
1	2	3	4	5	6
К	А	Р	А	Е	В
7	8	9	10	11	12

Как и все мы, Фарадж Караев – дитя времени. Только у кого-то хватает душевых сил ответить на его вызовы, у кого-то нет. Музыку писать вообще трудно, а на сломе эпох, когда разбрасывание камней становится целью жизни, а их собирание превращается в сизифов труд, – вдвойне.

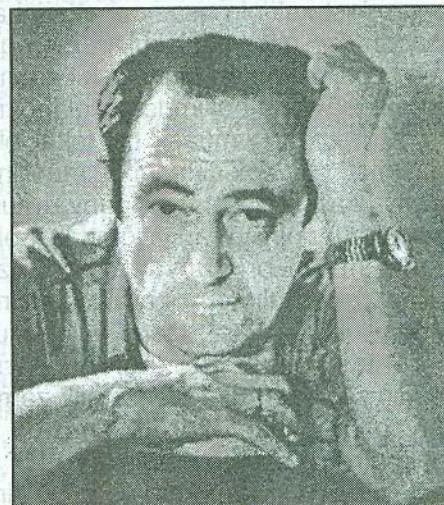
А вот Фарадж Караев выстоял – среди пошлости, безверия и одичания. Его чистая, иногда странная, иногда брутальная, иногда почти нематериальная музыка зациклена на культуре, содержит множество знаков и примет, ориентиров и вех, несущих отблеск вершин духовной истории. Он знает традицию и хорошо ориентируется в пространстве художественного прошлого. Но при этом его музыка обжигающе современна, единична, неповторима, порой пугающе своеобразна.

Разум подсказывает, что счастье – «это когда тебя понимают». Понятно, что оно удел немногих. Но это не значит, что к нему не нужно стремиться. Разворачивающийся во времени 12-звуковой ряд его имени – отпечаток путешествий к любви, прощаний, ожиданий, воспоминаний, напряженных вслушиваний в музыку печальных ночей, размышлений над положением вещей и природой красоты, жизни и смерти.

А, попутно, о своем месте в этом мире – изменяющемся и неизменном, дружелюбном и враждебном, полном красок и одновременно сумеречном.

Если следовать законам жанра, то пора перечислить звания и регалии юбиляра, международные премии и выдающиеся исполнения в крупнейших концертных залах. К месту было бы обсудить здесь и его композиторское «генеалогическое древо»: Римский-Корсаков – Штейнберг – Шостакович – Кара Караев. А заодно и уникальное положение на перекрестке российской и азербайджанской, западной и восточной культур.

Все это так. Но что-то мешает говорить мне о Фарадже Караеве заемными словами. Потому что очень цено его талант, наши все более редкие беседы о главном, и его бесконечные постлюдии, пытающиеся остановить прекрасное мгновение жизни и красоты.



Musiqi nəzəriyyəsi

XƏYYAM MİRZƏZADƏNİN «AĞLAR VƏ QARALAR» FORTEPIANO SİLSİLƏSİNİN MUSIQİ DİLİNİN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Lala ƏLİYEV

Azərbaycan musiqi sənətinin korifeylərindən biri, bəstəkarlarımızın yaşı nəslinə mənsub olan Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcılığına son illerdə artan maraq musiqişünasların da diqqətini cəlb etmişdir. Sirr deyil ki, hələ bir neçə onilliklər bundan əvvəl X. Mirzəzadənin xarici ölkələrdə böyük müvəffeqiyət qazanan əsərləri Bakıda çox az səslənirdi. Tədqiqatçılar isə X. Mirzəzadənin yaradıcılığına müraciətdən bir növ çekinərək, bunu bəstəkarın musiqi dilinin mürekkebliyi ilə izah edirdilər. Buna görə də X. Mirzəzadənin yaradıcılığı musiqişünaslıqda az öyrənilmişdir. Onun bir sıra əsərlərinə həsr olunmuş ayrı-ayrı oçerkələr, məqalələr, diplom işləri, təbiidir ki, bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun xüsusiyyətlərini, onun dəst-xəttinin əsas cəhətlərini açmır. Hazırkı məqalə isə milli musiqimizin maraqlı və diqqətəlayiq səhifələrindən birini təşkil edən X. Mirzəzadə yaradıcılığını bu baxımdan işıqlandırmaq cəhdidir.

X. Mirzəzadə müasir bəstəkar olaraq, sözsüz ki, sənətin bir çox sirlərini öz müəllimlərindən əzx etmiş, klassik və müasir dünya musiqisinin dahi sənətkarlarının yaradıcılığından bəhrələnmişdir. Lakin bütün bunları bəstəkar özünəməxsus tərzdə yaradıcılıq süzgəcindən keçirmiş, öz daxili «mən»ini saxlayaraq, fərdi üslubunu yaratmışdır.

Müasir musiqi texnologiyalarını dərindən mənimsəyən X. Mirzəzadə milli zəminə möhkəm dayaqlanan bəstəkardır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, onun musiqisinin milli mənsubluğu melos, harmoniya, forma və s. bu kimi detallarda,

müxtəlif əyani rakurslarda özünü göstərmir. O, həmişə öz ideyalarını həyata keçirmək üçün milli təfəkkürün qanunauyğunluqlarına, xalq musiqisinin dərin qatlarına, qədim təbəqələrinə istinad edir.

X. Mirzəzadənin yaradıcılığında maraq doğuran sahələrdən biri fortepiano musiqisidir. Bu sahə bəstəkarın yaradıcılığında aparıcı olmasa da, diqqətəlayiq əsərlərlə təmsil olunmuşdur. Bu baxımdan onun 12 prelüddən ibarət «Ağlar və qaralar» silsiləsini xüsusi qeyd etmək istərdik.

Bu silsilə hər şeydən əvvəl, özünün obraz-emosional məzmununa, intellektual-psixoloji düşüncə dərinliyinə, intonasiya məzmununa görə orijinaldır. Prelüdiyaların musiqi dili özünəməxsusluğunu ilə fərqlənərək, müasir instrumental musiqini zənginləşdirən cizgilərə malikdir.

Bəstəkarın son illərin məhsulu olan «Ohne» fortepiano pyesi kimi, «Ağlar və qaralar» silsiləsi də janr xüsusiyyətləri, pianizm nöqtəyi-nəzərindən, o cümlədən, müəllif tərəfindən fərdi surətdə həllini tapmış polistikistika tendensiyası baxımından yeniliyi ilə diqqəti cəlb edir.

«Ağlar və qaralar» silsiləsi dünya və Azərbaycan musiqisində yaranmış fortepiano silsiləleri ilə müqayisədə fərqli cəhətlərə malikdir. Əlbətə ki, quruluş prinsipinə görə haqqında danışdığımız əsər P. Hindemitin fortepiano silsiləsi ilə bəzi assosiasiyalar doğursa da, bunlar tamamilə müxtəlif əsərlərdir.

X. Mirzəzadə «Ağlar və qaralar» silsiləsində

funksional major-minor sistemini əyani surətdə göstərməkdən imtina edərək, en yeni lügət fondundan lad təfəkkürü üçün səciyyəvi olan cəhətləri seçir. Onları öz aralarında qovuşduraraq funksional sistemə integrasiya edir və bu halda o, milli təfəkkür prinsiplerinə əsaslanır.

Bəstəkarın musiqisində polististik bir sistem –ladların, lad-tonal quruluşa əsaslanan formaların, atonal sistemin sintezindən yaranmış məcmu (konqlomerat) özünü bürüzə verir. Bu baxımdan, əlbəttə ki, təbəqələşmə – yəni müstəqil melodik inkişafə malik xətlərin təbəqə-lay şəklində üst-üstə yığımı maraq doğurur.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, silsilə 12 prelüddən ibarətdir. Birinci dəftərdə prelüdlər fortepianonun ağ dilləri üzrə yuxarı istiqamətdə pilləvari ardıcılıqla düzülmüşlər: «do», «re», «mi», «fa», «sol», «lyā», «si». İkinci dəftərdə isə prelüdlər fortepianonun qara dilləri üzrə aşağıya doğru ardıcılıqla: «si-bemol», «lyā-bemol», «fa-diyez», «re-diyez», «do-diyez».

Prelüdlərin adında «do», «re» və s. göstəriləməsi tonallığın müəyyən olunmasına deyil, musiqinin bir səs qütbünə meyllənməsinə işaretdir. Səs qütbü melodikada özünü bürüzə verən dayaq nöqtəsi olub, hər hansı tonallığın hüdudlarında öz əksini tapa bilər. Prelüdlərin hər birində belə dayaq pillələr vardır ki, bütün səslər onun ətrafında mərkəzləşərək, ona doğru meyllənir və bu sabit səs ladın istinad pilləsini özünəməxsus şəkildə əvəz edir. İlk notunun adı ilə «Do» adlandırılmış birinci prelud və ya ikinci «Re» preludu bu qəbilədəndir. Beləliklə, hər bir pyesin əsasını lad sisteminin mərkəzine çevrilən bir səs təşkil edir ki, o da digər səsləri özünə cəzb edir.

Silsilənin obraz-intonasiya məzmunu müxtəlif planlıdır. Burada lirik pyeslər enerjili, motor xarakterli pyeslərlə, kədərli, matəm əhval-ruhiyyəli pyeslər canlı, həyatsevər pyeslərlə, lirik mahnívari pyeslər rəqsvari pyeslərlə növbələşir. Lakin silsilədə canlı, enerjili, öz ekspresiv hərəkətliliyi ilə diqqəti cəlb edən, işıqlı dünyaduyumuna malik obrazlar üstünlük təşkil edir.

Silsilədə hər bir prelud müstəqil olub, ayrı-ayrılıqda da səslənə bilər. Onlardan hər biri yüksəliş və enişləri qeyd olunmuş dəqiq qrafik şəklə malikdir. Bu mənada X.Mirzəzadəni incə ştrixlərle miniatür obraz yaradan qrafikaçı rəssama bənzətmək olar. Lakin hər bir prelud tamamlandıqdan sonra dinləyicidə qəribə bir gözlemə hissi yaranır, sanki bəstəkarın deyiləcək bir sözü qalır. Zənnimizcə, bu, onunla əlaqədardır ki, silsilədəki prelüdlər vahid bir hərəkət axını ilə birləşdirilmişdir. Bu, texniki cəhətdən daha artıq, musiqinin emosional-psixoloji vəziyyətində özünü bürüzə verir.

Bir sıra prelüdlər (məsələn, № 4, 5, 7, 12) improvisasiyalı, «axıcı» sərbəst inkişaflı, linear-xətti quruluşa malik olub, polifonik üslublu və formalı prelüdlərlə (məsələn, № 2, 3 və s.) növbələşir.

Birinci prelüddə giriş xarakterli başlanğıc mövzu axıcılığı, melodik cəhətdən müstəqil inkişafı ilə pyesin xarakterini və obraz məzmununu açıqlayır. Lakin musiqi materialına polifoniyanın üzvi surətdə daxil edilməsi (pyesin I hissəsi fuqato formasındadır), daha sonra barmaq texnikasının six akkordlu faktura ilə əvəz olunması səslənməni dramatikləşdirir. Repriza bölməsində isə dinamik yüksəlik və intonasiyaların sıxlığı prelüdün xarakterini, musiqinin ümumi əhval-ruhiyyəsini əhəmiyyətli dərəcəde dəyişir.

Biz silsiledəki prelüdləri təhlil edərkən mürəkkəb stilistikaya – üslub xüsusiyyətlərinə malik pyeslərə əsas diqqət yetirmişik. Burada homofon-harmonik üslub daxilində ən müxtəlif yazı texnikasının integrasiyası nəticəsində əmələ gələn mürəkkəb komplekslər özünü bürüzə verir. Bu komplekslər funksional sistemin, aleatorika, sonoristika və milli lad xüsusiyyətlərinin qovuşması nəticəsində meydana gelərək, müstəqil surətdə bir-birilə növbələşir. Mürəkkəb üslublu belə komplekslər çox zaman klaster harmoniyaları yaradır. Məsələn, «Lyā» prelündə klaster səsbirləşmələri (xüsusiələ orta hissədə) bu qəbildəndir.

Silsilədəki prelüdlər arasında linear-xətti yazı üslubuna əsaslanan prelüdlərlə yanaşı qarışq tipli prelüdlər də vardır, yəni burada homofon-harmonik üslub polifonik üslubla qovuşdurulmuşdur. Müəyyən komplekslər üzərində qurulmuş prelüdlər də qeyd olunmalıdır. Həmin komplekslər harmoniyanın əsasını təşkil edərək, akkordlu faktura üçün zəmin yaradır. Məsələn, «Si-bemol» preludu tersiya-sekunda dissonant kompleksləri üzərində qurulmuşdur. Bu komplekslər bloklarla təqdim olunaraq, müəllif tərəfindən bacarıqla bütöv tam halında birləşdirilmişdir. Hər bir kompleksdə isə «si» səsi mövcuddur ki, bu da ardıcıl açıq xətlə kompleks bloklarına birincidən sonuncuya qədər birləşdirir.

Silsilənin nəzərə çarpan mühüm xüsusiyyətlərindən biri kimi polifonik yazının homofon-harmonik üslubla yanaşı mövcudluğunu və onların üzvi sintezini qeyd etməliyik. Bu cəhətə 1-ci prelüddə (I hissə - fuqato) təsadüf edir. 2-ci prelüddə də belə bir xüsusiyyət öz maraqlı təcəssümünü tapır. Adını çəkdiyimiz prelüdün əsasını təmkinli, ciddi və qısa mövzu təşkil edir. Bu mövzu qədim polifonist sənətkarların mövzularını xatırladır.

Mövzu əvvəlcə basda təmkinli şəkildə səslənir, daha sonra isə səslənməyə yeni kontrast material qoşular. Bu intermediya xarakterli melodiya birinci mövzunu sixışdıraraq, tədricən bütövləşir və reprizada mövzu əhəmiyyəti kəsb edir. Beləliklə, iki mövzulu fuqa təsiri yaranır.

Qeyd etdiyimiz kimi, bu prelüddə polifoniya ilə homofon-harmonik üslubun qovuşdurulması prinsipi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Burada homofon-harmonik xoral tipli fragmentlər əsas polifonik ifadə tərzini kəsərək, bununla poliüslubluq - polistilikə əmələ getirir. Bu haldə səslərin (xüsusilə orta səslərin) müstəqilliyi diqqəti cəlb edir.

«Mix» prelüdündə əsasən ostinato prinsipini saxlanılmışdır. Belə ki, tematik ostinato ilə yanaşı, pyesdə metrik ostinatodan istifadə olunur. Ümumiyyətlə, prelud bir sıra maraqlı ifadə vasitələri ilə diqqəti cəlb edir. Canlı, enerjili mövzu bas səsindən başlayaraq, tezliklə yuxarı səslərə keçir. Bas xəttinin üzərində qurulmuş kompleksler isə səslənmənin zənginləşdirilməsinə kömək edir. Bu komplekslər bəzi hallarda melodik təbəqələrin üst-üstə yiğilmasından əmələ gəldiyi üçün funksionallıq baxımından onları müəyyənləşdirmək çətindir. Onlar daha çox sonor effekti verir. Xüsusilə kulminasiyalarda, horizontal geniş səpkili harmoniyaların yaranmasında mürəkkəb komplekslərin bu tərzdə təfsiri mühüm rol oynayır.

«Mi bemol» (№ 11) prelüdündə də polifonik yazı üslubu ilə xoral cizgilər çox üzvi surətdə qovuşdurularaq, dərin fəlsəfi fikirli bir musiqi obrazı yaradır. Bu, bəstəkarın hiss və düşüncələrinin təcəssümüdür. Bu mənada ağır templi, sərbəst inkişaflı, həmcinin, şaquli komplekslərdə saxlanılmış melodiya səciyyəvidir. Onu da deyək ki, bu komplekslərin «addımları» melodik xəttin vurguları ilə üst-üstə düşür. Şaquli xətt sanki vaxt ölçüsündür və özünün ağır, dəqiq «addımları» ilə həyatın nəbzi kimi melodianın sərbəst axınının qarşısını alır. Beləliklə, düşüncələr aləmi və vaxtin hesablanması prelüddə bizi əhatə edən reallığın, həyatın rəvan axarının təsviri kimi qavranılır.

Silsilənin lirik xarakterli pyesləri haqqında da danışmaq yerinə düşər. Məsələn, Yedinci prelüddə sərbəst, improvisasiya üslublu melodianın üstünlüyü və fazalarla inkişaf lirikanı qabarıl göstərən amillərdir. İnkışaf prosesində sabit dayaq səsin tez-tez göstərilməsi kiçik fazaların epizodlarda birləşməsinə və ümumi hərəkət axınınında qovuşmasına xidmət edir. Səsaltı ifadələrlə birləşən komplekslərin sayəsində dinamika güclənərək, xoral üslublu kodaya gətirib çıxarır. Sözsüz ki, bu prelüdün lirkasında xatirə («memori») cizgiləri özünü bürüzə verir. Eyni zamanda, muğam intonasiyalarını təcəssüm

etdirən musiqi fəlsəfi dərinliyi ilə yadda qalır. Lirik kulminasiya zirvələrini təşkil edən prelüdlərdən biri də Beşinci prelüddür («Sol»). Lad-intonasiya və ritm baxımından sərbəstliy ilə bu prelud digərlərindən fərqlənir. Burada muğam cizgilərindən geniş və çoxcəhətli istifadə olunmuşdur.

Prelüdün bir çox fragmentləri ifa terzinə görə muğamın instrumental müşayiətini xatırladır. Muğam janrına xas olan ritmik sərbəstlik, melodianın dayaq pillələri ətrafında səciyyəvi dönümləri, ikisəsli unison hərəkətlər, sekundalarla punktir ritmlərin səslənməsi – bütün bunlar muğamın qanuna uyğunluqlarından, obraz-intonasiya xüsusiyyətlərindən irəli gelir.

Prelüddə iki özək – mövzu əsas rol oynayır. Onların müxtəlif şəkildəyişmələri muğamın mono-intonasiyalılıq prinsipini xatırladır. Belə ki, uzunmüddətli şəkildəyişmələrə uğrasa da özək mövzu yadda qalır.

Pyesin xarakterinin açılmasında böyük rol oynayan özək-mövzular improvisasiya tipli ibarələrlə növbələşir. Ümumi axında hər bir səs mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Xüsusilə iki səsin «sol-bemol - sol» səslərinin qarşılaşdırılması diqqətəlayiqdir. Onlar sanki vibrasiya edən «sol» səsini əhatə edir. Bu iki səs sonra dissonant qarşılaşdırımda verilir. Artıkulyasiyalı kontrastlarda mühüm intonasiyalar qabarıl eks olunur.

Pyesdə ritmoformulların ostinatlığı və zərbələ vurulan səsin fon təşkil etməsi az əhəmiyyət daşımir. Muğamdan gələn qeyri-mütəmadi vurğular ölçünün tez-tez dəyişməsi təsəvvürü yaradır. Dayaq anlarının olmaması, səs sahəsinin fasılısız hərəkəti, öz növbəsində, sonor effektinin meydana gəlməsinə xidmət edir. Bu barədə İ.Stravinskinin belə bir fikrini xatırlatmaq istərdik ki, «ritm faktiki olaraq yoxdur, çünki ölçü və fasılılər yoxdur. Ritmin əvəzinə say var». Təbiidir ki, böyük bəstəkar ritmin tamamilə yoxluğununu iddia etmirdi. Burada metro-ritmin qeyri-sabitliyi sayəsində sonor effektinin yaranması nəzərdə tutulur.

Bu fikri haqqında danışdığımız preludə də şamil etmək olar. Belə ki, burada da metroritmik assimetriya musiqiye canlanma və mürəkkəblik aşılıyır. Ritmin variasiya olunması və xanənin güclü hissəsində liqalanmış vurgusuz qurumlar dramaturgiyanın hərəkətverici amillərindən birinə çevirilir. Beləliklə, polifonik və homofon-harmonik üslubların qovuşması ilə yanaşı, improvisasiyalı variantlıq, harmonik vasitələrin sintezi, metroritm prelüdiyanın dramaturgiyasında mühüm rol oynayan faktor kimi çıxış edir.

Ritmintonasiya vurgularının ölçüyə uyğun gəlməməsi və ölçü çərçivəsindəki yerdəyişmələr eyni intonasiyaların müxtəlif vurgularla səslənməsinə götərib çıxarır.

Dramaturji rol oynayan mühüm vasitələrdən biri də melodik və ritmik formulların ostinatlığıdır ki, bu da təkcə bir ritmformulun timsalında deyil, daha geniş diapazonda təzahür edir.

Yuxarıda nəzerdən keçirdiyimiz prelüddə metro-ritmin xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyini nəzərə alaraq, bunun üzərində bir qədər geniş dayanmaq istərdik.

Silsilədə ritm müxtəlif variantlı şəkildəyişmələrə məruz qalır və mühüm formayaradıcı rol oynayır. Ritm intonasiyanın şəkildəyişmələrinə kömək edir (I preludi), bu halda mövzu sanki «sisişilir» və sonra genişlənir. Ritm blokların yerdəyişməsinə, rəngarəng olmasına xidmət göstərir.

Təhlil etdiyimiz prelüdlər üzərindəki müşahidələrimizi ümumiləşdirərək gəldiyimiz nəticələri, silsilədə mühüm rol oynayan prinsipləri qeyd edək:

1) Prelüdlərdə polifoniyanın və harmoniyanın uyğunluğu prinsipi;

2) Melodik-ritmik, tembr-faktura variantlığı prinsipi;

3) Sabit səs ətrafında qruplaşdırımlar vətəsilə yaranan piləvari yüksəliş və sonrakı məntiqi qayıdış, muğamın dramaturgiyası ilə bağlı olan fazalı inkişaf və dayaq piləyə doğru eniş;

4) Silsilənin ümumi reprizliyi – sonuncu prelüddə əvvələ qayıdış;

5) Lirik monodiyanın statik akkordika ilə yanaşı mövcudluğu; melodiyanın səpələnmiş harmoniya kimi, harmoniyanın isə şaquli xətt üzrə yiğilmiş melodiya kimi təzahür etməsi – bütün bunlar silsilədə böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Beləliklə, silsilənin dramaturgiyası bir-birini əvəz edən lövhələrin, vəziyyətlərin, əhval-ruhiyyələrin üzvi surətdə qovuşdurulması ilə əmələ gelir. Bu obrazlar heç də həmişə emosional cəhətdən kontrastlıq yaratmir. Onlar daha çox qravür şəkilləri xatırladır. Prelüdləri silsilədə bir vəhdət halında birləşdirən ümumi estetik təəssüratdır ki, bu da silsilənin qeyri-adiliyini sübut edir. Royalın instrumental koloriti orkestr boyaları ilə zənginləşdirilmişdir. Bütün bunlar yazı üslubunun romantikləşdirilməsinin göstəricisidir.

Beləliklə, «Ağlar və qaralar» silsiləsi bir daha təsdiq etdi ki, X.Mirzəzadə heç zaman yazı texnikasını məqsədə çevirməmişdir. Milli zəminlə əlaqəsini qırmayan bəstəkar hər bir yeniliyə düşünülmüş şəkildə yanaşır, bütün bunlardan öz yaradıcılığında ifadə vasitələrinin zənginləşdirilməsi üçün istifadə edərək, onları bədii məqsədini təbə edir.

ARİF MƏLİKOVUN İKİNCİ SİMFONİYASINDA OSTİNATLIQ BARƏDƏ

Gülzər MAHMUDOVA

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində ostinatlıq ən mühüm inkişaf üsulu və hətta formayaradıcı prinsipdir. Onların yaradıcılığında ostinatlıqla şərtləşdirilmiş proseslər nəinki XX əsr musiqi incəsənətinin ümumi təmayülü ilə, ilk növbədə çoxəsrlik milli ənənələrlə bağlıdır.

Deyilənlərdən aydın olur ki, hər Azərbaycan bəstəkarının irsi şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin dərinliyindən irəli gələn ostinatlıq prinsipinin müxtəlif təzahürləri üçün geniş bir sahədir. Bunun çox parlaq nümunəsi Arif Məlikovun yaradıcılığıdır. Qeyd etdiyimizin təsdiqi üçün bəstəkarın ikinci simfoniyasının təhlilini nəzərinizə təqdim edirik.

Arif Məlikovun ikinci simfoniyası – bəstəkarın ən parlaq cəhətlərini özündə cəmləşdirən və novatorluqla seçilən çox özümlü bir əsərdir. İsləqlandırdığımız mövzu ilə əlaqədar qeyd edək ki, ostinatlıq prinsipinin çoxçəsidi formalı burada müxtəlif miqyasda və kifayət qədər geniş özünü bürüzə verir: bunlar həm tək intonasiya vahidiyinin təşkili, həm də ayrıca hissə çərçivəsində bütöv kompozisiyanın qurulması səviyyələrində həyata keçirilir. 1969-cu ildə yaradılmış simfoniya parlaq və özünəməxsus bir əsər olaraq, milli musiqinin və müasir bəstəkarlıq təfəkkürünün sintezi nəticəsində əmələ gəlmişdir. Ostinatlıq prinsipləri isə əsərin milli spesifikasının ən parlaq

və açıq təzahürləri olmuşdur, çünki Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisinin ən tipik cəhətləri ilə bilavasitə bağlıdır. Belə ki, ostinatlıq, məlum olduğu kimi, Azərbaycan musiqisinin bütün janrlarında əhəmiyyətli və səmballı yer tutur, o cümlədən: xalq mahnilarında, rənglərdə, təsniflərdə, aşiq yaradıcılığında və nəhayət, fundamental janr olan müjämada.

Arif Məlikovun İkinci simfoniyası quruluşuna görə qeyri-adidir: o, intonasiya cəhətdən bir mövzu ilə bağlı olan altı yiğcam hissədən ibarətdir. Söhbət açdığımız problemlə əlaqədar olaraq biz, polifonik və xüsusilə ostinatlıq çosxsəsiyinin aşkar edilməsi nöqtəyi-nəzerindən nümunəvi olan İkinci simfoniyanın bəzi fragmentlərinə diqqət yetirməyi qərara alıq. Ostinatlıq əlamətləri olan konkret nümunələrə müraciət edək.

Bunu da qeyd edək ki, Arif Məlikovun İkinci simfoniyasında ostinatlıq mühüm formaya radıcı amil olur, çünki əsərin bədii-dramaturji təşəkkülü çox vaxt ostinatlığın xüsusiyyətlərinə istinad edir və burada öz fərdi təcəssümünü alır. Hal-hazırda söhbət simfoniyanın ikinci hissəsində - mis nəfəs alətləri üçün skersodan gedir. Ostinatlıq bu hissədə nəinki bir konstruktiv, texnoloji üsul kimi tətbiq olunur, hətta musiqidə bədii-məzmunlu başlanğıcı müəyyən edir. Burada parlaq kulminasiyaya doğru şiddətlənən hərəkətdən sonra dinamika yenidən tədricən azalır. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, bu prosesdə səslənmənin qatlaşması və sixlaşdırılması yolu ilə gedən inkişaf ostinatlıq prinsipinə istinad edir. Bu isə mis-nəfəs tembrlerinə (valtorna, truba, trombon və tuba) həvalə edilmiş bir neçə tematik cəhətdən dolğun xətlərin bir-birinin üzərinə əlavə olunmasında öz ifadəsini tapır. Mis nəfəs alətlərindən başqa orkestrin tərkibinə litavralar, üç tam-tam, kiçik və böyük təbəllər daxil edilmişdir.

İndi isə kompozisiyanın müxtəlif musiqi-ifadəli səviyyələrində tətbiq olunan ostinatlıq prinsipinin «işləməsini» bilavasitə nəzərdən keçirek. İkinci hissənin ilk dörd xanəsində zərb alətlərində ostinato şəklində ifadə edilmiş metro ritmik düstur formalıdır. O, bütün hissə boyu təkrarlanan litavraların sekundalı «salxımları» ilə birgə zərb qrupunun ritmik kompleksində özünü reallaşdırır. Onun üzərinə tədricən mis nəfəs alətlərinin solo partiyalarındaki tematik törəmələr qat-qat qoyulmağa başlanır. Bünunla belə həmin tematik «törəmələr» müəyyən intonasiya yaxınlığına malikdir və səkkizliklərlə daimi hərəkətin ostinatlı ritmik nəbzinə tabe olurlar. Onların hamısı musiqi materialının seriyalı təşkilinə əsaslanır və xromatizməşməni interval gedişləri ilə birləşdirən melodianın müxtəlifyönü hərəkətini özlərində cəmləşdirirlər. Hətta daha çox həmin mövzu –

«özəklər» /cəmi 8 / eyni müddət ərzində davam edir və ümumi hesabda bir xanə yarım hecmində yer tuturlar (nümunə № 1). Onlar asanlıqla güclü bölümən zəif bölümə keçir və sonralar hərəkətin ümumi formalarının vahid axınına çevrilirlər. Mövzuların bu cür ardıcılığından skersonun özünəməxsus və təkraredilməz kompozisiya quruluşu yaranır. Həmin quruluş partitura səslərinin ostinato cəmləşməsinin müxtəlif tipləri vasitəsilə ümumi tematik kompleksdə öz əksini tapır.

Nümunə № 1.



Orkestr toxuması doqquz səsdən ibarətdir. Bura hərəsi öz mövzusuna malik olan iki cüt valtorna, üç truba, üç trombon və tuba daxildir. Qeyd edək ki, mövzular növbə ilə müxtəlif alətlərde səslənir və sonradan üst-üstə qatlaşır / rəqəmlər 10-11/. Əvvəlcə trubalara valtornaların iki qrupu, sonra ayrı-ayrılıqda üç trombon və tuba (12 rəqəmindən) qoşulur.

Kulminasiya anında /rəqəm 12/ faktura son dərəcə qatlaşır (bütün doqquz səs), səslənmə gücü isə maksimal dərəcəyə çatır. Sonradan alətlərin səslənməsinin tədricən kəsilməsi sayəsində dinamika azalır: əvvəlcə tuba, sonra trombon və valtornalar və nəhayət, trubalar sıradan çıxırlar /rəqəm 14/. Burada, birinci bölmədə olduğu kimi, lakin digər ardıcılıqlıda solo mis qrupunda ikinci hissənin strukturunu tamamlayan mövzular təkrarlanır.

Bəstəkar olduqca bitkin və mütənasib forma yaradır. Onun əsasına fəaliyyət enerjisinin ümumi artma və azalması dramaturji prinsipi qoyulmuşdur. Aydınçı ki, bu cür aspekt ikinci hissənin ifadəli-intonasiya mahiyyətinə öz gözə çarpan təsirini göstərir. Ön plana üfqı xəttin qurulması və tematizmin şaqılı təşkili səviyyələrində qabarıl şəkildə özünü bürüzə verən ostinatlı olduğu kimi çıxır. Məhz ostinatlıq burada formanın bədii-ifadəli imkanlarını daha da dərinləşdirir. Belə ki, doqquz səsin hər partiyasının tematik məzmunu öz intonasiya özəyinin çosxayı təkrarlaşmasından başqa heç nə deyil. Bununla yanaşı həmin təkrarlamaların sayı fərdi xarakter daşıyır və müvafiq surətdə səslərin daxil olması və sıradan

çıkarılması ile müəyyən edilir. Məsələn, tubanın mövzusu səkkiz dəfə, II və III trombonların mövzuları on dəfə təkrar olunur; I trombon, III və IV valtornalar öz mövzularını on dörd dəfə, I və II valtornalar isə on altı dəfə ifa edir; III truba öz mövzusunu on yeddi dəfə, II truba – on səkkiz dəfə, I truba isə on doqquz dəfə göstərir. Beləliklə, bütün səslərin intonasiya məzmunu sabit, melodik modelin dəqiq əks etdirilməsi isə açıqlanan ostinatlıq xarakter daşıyır.

Eyni zamanda, ostinato prinsipi bir neçə müstəqil melodik xəttin şaquli cəmlənməsində də istifadə olunur. Burada musiqi toxumasının üfqı qatlarının şaquli qarşılıqlı əlaqələri əsasında kristallaşan təzadlı polifonik faktura əmələ gelir. Bundan əlavə, həmin polifonik blok həmçinin parlaq səciyyəvi ritmik ostinato fonu /zərb alətləri/ üzərinə qat-qat qoyulur. Nəticədə, ostinato kateqoriyası partituranın bütün səslərini qurur, bununla belə o nəinki hər səsi ayrıraqda təşkil edir, hətta onların çoxsəsli birləşmələrinin yaranmasında da iştirak edir. Şübhəsiz ki, bu cür universal hadisənin mənbəyi Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqisinin ostinatlıq potensiyası olmuşdur.

İkinci simfoniyasının ağac nəfəs alətləri üçün yazılmış beşinci hissəsi də bir çox səslərin cəmləşməsində ostinato üsüllarının aşkarla çıxarılması nöqtəyi-nəzərindən diqqətəlayiqdir. Aydındır ki, seçdiyimiz mövzu kontekstində beşinci hissənin kompozisiyasında həm açıq, həm də vasitəli formalarda özünü bürüze verən ostinatlığın ümuməhəmiyyətli prinsipləri xüsusi maraq doğurur.

Beşinci hissənin musiqisi dinləyiciləri muğamın ab-havasına daxil edir. Bu, muğam sənətinin bəzi prinsiplərinin, məsələn, milli-səciyyəvi və reçitativ-improvizasiyalı quruluşların sərbəst düzülməsi prinsipinin dərin, cəsarətli və özümlü əks etdirilməsinə nümunə ola bilər. Həm də muğam-improvizasiyalı ifadə burada ağac-nəfəs alətləri qrupunun səslənməsindəki tembr tapıntıları ilə uyğunlaşır. Bununla yanaşı orkestr səslərinin mürəkkəb polifonik birləşmələri ilə zəngin olan dolğun musiqi toxuması formalaşır.

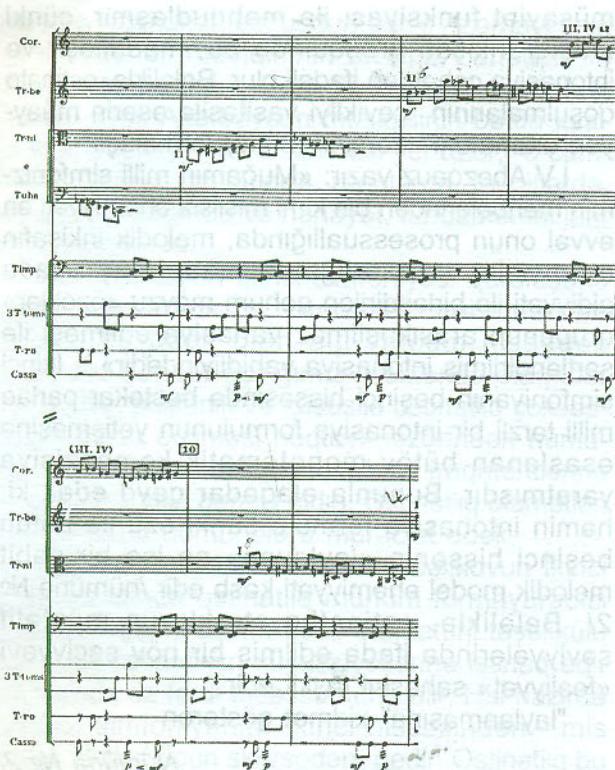
Arif Məlikovun İkinci simfoniyasının beşinci hissəsində ostinatlığın işləməsinin kifayət qədər parlaq nümunələrinə rast gəlinir. Bu da qanuna uyğunluq kimi qarvanılır və on əvvəl, səslərin müxtəlif ostinatlı birləşmələrin işləməsi üçün imkan yaradan tematizmin öz təbiəti ilə şərtləndirilir. Ifadə fakturasının müəyyən qatını təşkil edən ritmik ostinatlıq burada çox fəal olur. Bu, təşvişli nəbzvuran səs fonu əmələ gətirir və həmin fondan sonralar müğam havaları yetişir. Onu da vurğulayaq ki, ritmik faktorun rolü təkcə

müşayiət funksiyası ilə məhdudlaşdır, çünkü musiqi inkişafı prosesində bu, maddiləşir və intonasiya cəhətdən ifadəli olur. Beləliklə, ostinato qoşulmalarının əzvikiyi vasitəsilə əsərin müəyyən dramaturji «zəmini» (xətti) formalaşır.

I.V.Abezqauz yazar: «Muğamın milli simfonizmin mənbələrindən biri kimi misilsiz əhəmiyyəti on əvvəl onun prosessuallığında, melodik inkişafın aramsızlıq və axarlığında, habelə eyni lada aidiyyəti ilə birləşdirilən qohum mövzu-«özəklər» qrupunun arasıkəsilməz variasiya edilməsi ilə şərtləndirilmiş intonasiya vahidliyindədir». ¹ İkinci simfoniyanın beşinci hissəsində bəstəkar parlaq milli tərzli bir intonasiya formulunun yetişməsinə əsaslanan bütün monotematik kompozisiya yaratmışdır. Bununla əlaqədar qeyd edək ki, həmin intonasiya formulu sanki özü ilə bütün beşinci hissənin «laylayan» nə isə bir sabit melodik model əhəmiyyəti kəsb edir /hümüne № 2/. Beləliklə, ostinatlıq strukturun müxtəlif səviyyələrində ifadə edilmiş bir növ səciyyəvi «fəaliyyət» sahəsini təşkil edir.

"laylanması" xidmət göstərən

Nümunə № 2.



Beşinci hissənin monotematik kompozisiyası üçhisəlli quruluş çəçivəsinə salınmışdır. Birinci bölmə ağac nəfəs alətləri /fleyta, fleyta-pikkolo, klarnet, qoboy, faqot/ partiyalarında ifa olunan əsas müğam mövzusunun imitasiyalı keçirilməsinə əsaslanır. Bu mövzu ritmik ostinato fonundan yetişir və sonradan eyni səsin repetisiyalı təkrar-lanmasına keçərək, yenidən həmin fonla qovuşur. Qeyd edək ki, dürüst xanə ayırmasına baxmayaraq, mövzu triol, kvintol, sekstolları olan ornamental figurasiyalı hərəkətin sayəsində xüsusi metrik sərbəstliyi ilə seçilir.

Piu mosso -dan bütün orkestr tərkibinin sıxlığından səslənməsində ritmik əsas aşkar olunur. Bütün əvvəlki inkişaf kulminasiya zonasına çatdırılır və burada / 26 rəqəm / alçalan cəld

passajların vasitəsilə sanki bir növ «yarılma» baş verir. Lakin dinamik ritmin impulsu tədricən müvazinətləşdirilir; ümumi inkişaf ilk tematik məğzin ifadəsinə qayıdır. Beşinci hissənin orta bölməsi başlanır. O da ilk tezisin fəal işlənməsinə əsaslanır /27 rəqəmi/.

Orta bölmədə Arif Məlikovun heyrətamız koloristik ustalığı, orijinal tembr modulyasiyaları bol olan ifadə fakturasına sərbəst yiylənməsi özünü bürüzə verir. Şəffaf, zərif orkestr toxuması eyni zamanda müxtəlif alətlərdə səslənən tematik «özəklərlə» zəngindir. Öz növbəsində, bir mənbədən yetmişmiş ayrı-ayrı intonasiya törəmələri bir səsdən o biri səsə keçirilir və bununla da əsərin orkestr partiturasını zənginləşdirirlər.

28 rəqəmindən faktura seyrəkləşir və musiqi materialının inkişafında beşinci hissənin əsas kulminasiyasına yönəldilmiş yeni faza başlanır. Burada fleytalardakı ostinato ritmik fonunda digər alətlərin partiyalarında dissonans səsyigimləri eşidilir. Nəhayət, fleyta-pikkolonun müğam melodiyası parlaq, dolğun kulminasiya zonasına bilavasitə daxil edilir / 29 rəqəmi/. Yüksək dinamik dalğada ayrı-ayrı səslərin repetisiyalı təkrarlamaları əsasında yetişən və orkestr *tutti* -sinin tremilosuna keçən ostinatlı ritmik özəklər seçilir.

30 rəqəmindən musiqi materialını emosional yüksəlişi ilə təkrarlayan repriz daxil olur. Beşinci hissə ritmik nəbzurmanın son dəfə səsləndirilməsi ilə tamamlanır.

Beləliklə, təqdim etdiyimiz Arif Məlikovun ikinci simfoniyasının bəzi fragmentlərində ostinatlığın işləməsinin təhlili ostinatlığın dramaturji rolunu açıqlayır və həm emosional xarakteristika baxımından, həm də formayaradıcı başlanğıc nöqtəyi-nəzərindən ostinatlığın funksiyalarının çoxluğunu müəyyən edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Абезгауз И.В. Опера «Кёрглы» Узеира Гаджибекова /бəstəkarın bədii kəşfləri barədə/. М. «Советский композитор», 1987, s.160

ARFA FƏRƏC QARAYEVİN «QOBUSTAN KÖLGƏLƏRİ» BALETİNİN PARTİTURASINDA

Arfa musiqi alətini müasir tərzdə, müxtəlif fakturada partituralarına daxil edən Fərəc Qarayevin əsərləri ifaçılıq baxımından böyük maraq doğurur.

Azərbaycan bəstəkarlarınının 1960-70-ci illər nəslinə mənsub istedadlı nümayəndəsi Fərəc Qarayev yaradıcılığının ilk dövründən ciddi ideyaları ilə diqqəti cəlb etmişdir. F.Qarayevin əsərləri qeyri-adi yazı üslubu, dəst-xətti və musiqi dili ilə xarakterizə olunur. Bəstəkarın orkestr dilinin özünəməxsus xüsusiyyətləri maraqlıdır. F.Qarayevin orkestr yazısına olan həssas münasibəti onun musiqi alətlərindən istifadə metoduna təsir göstərməyə bilməzdi. Müəllif partiturada istifadə etdiyi musiqi alətlərinin (eləcə də arfanın) texniki imkanlarını, tembr-ses palitrasını genişləndirərək böyük ixtiraçılıqla yeni ifa üsulları, səslənmə yaratmağa çalışır. Araşdırımızın başlıca mövzusunun arfa aləti ilə bağlı olması bəstəkarın arfaya olan münasibəti üzərində daha çox dayanmağa əsas verir.

Bəstəkarın «Qobustan kölgələri» baletinin musiqisində keçmiş ilə bu günün sintezi yeni baxımdan mənalandırılır. Baletde müasir insanın birdən-birə keçmişə dönüşü və burada canlanan kölgələrə onun gözləri ilə baxış əsərə fəlsəfi məna verir. Baletin musiqisində folklor musiqisi fərdi yaradıcı şəkildə istifadə olunmuşdur. Bəstəkarın səs, tembr, texniki strukturaya olan fərqli münasi-bəti əsərin özünəməxsus dramaturgiyasına uyğun şəkildə cərəyan edir. Bir-pərdəli «Qobustan kölgələri» baleti orijinal quruluşa malikdir. Balet dörd kiçik novelladan ibarətdir. Baletin rəngarəng, bənzərsiz partiturası müasir yazı üsullarına güclü meyli ilə seçilir.

Böyük simfonik orkestr üçün yazılmış baletin süitasının partiturasında iki arfaya yer verilir. Burada ilk növbədə arfanın əsərin partiturasına olduqca təbii və üzvi şəkildə daxil edildiyinin şahidi olur. Sanki musiqinin səslənməsini arfasız təsəvvür belə etmək mümkün deyil. Burada hətta arfanın hansı funksiyası – müşayiət, yaxud əsas melodik xətt funksiyasını yerinə yetirdiyini göstərmək qeyri-mümkündür. Əslində, arfanın partiyası əsərin musiqi toxumasının əsas

Qənirə HÜSEYNOVA

tərkib hissəsidir. Bəstəkarın prinsiplerinin daha bariz şəkildə təsvir edildiyi arfa partiyaları musiqi ideyalarının aydın təqdimatına yardım edir. Müəllif orkestrin hər bir qrupuna dəqiq «tapşırıq» verməklə musiqi ideyalarının qabarıl şəkildə təqdim edilməsinə nail olur. Bu hansı yolla əldə edilir? İlk növbədə, bəstəkar arfaya köməkçi musiqi aləti kimi yanaşmır, arfa orkestrin bütün alətləri ilə eyni hüquqlu yer tutur. Orkestrin başqa alətlərinə nisbətən daha zərif səslənən arfa güzəştə gedilərək arxa planda qalmır, yeri geldikdə solo aləti kimi də musiqi xəttini davam etdirir. Əslində en zərif səslənən musiqi aləti belə bacarıqlı bəstəkarın əlində lazımı rakursda, yerində və peşəkarlıqla istifadə olunarsa kifayət qədər qabarıl səslənə bilər. Onu da qeyd edək ki, geniş registr dairesi olan arfa orkestrdə özünəməxsus səs prinsipləri və ifa üsulları ilə kifayət qədər bariz səslənmə imkanlarına malikdir. Burada bəstəkarın orkestrin ayrı-ayrı qruplarından olan musiqi alətlərini bir arada, həməhəng səsləndirə bilməsini mümkün deyil. Fərqli orkestr qrupları və laylarını təşkil edən alətlərə müəllifin həssaslıqla yanaşma bilməsi, yeni, qeyri-adi «səs relyefi»ni yaratma bacarığı əsərin bütün musiqi toxumasına nüfuz edir.

Sütənin **Moderato** tempində gedən birinci hissəsində birinci və ikinci arfaların partiyalarını izleyək: üçüncü və dördüncü fleytanın yavaş və bir qədər gərgin səslənən mövzusundan sonra qəfildən (**ff** ilə) amiranə kontrast xarakterli fraza iki *arpa*, *silosono* və *piano* ilə səsləndirilir. Fərqli qruplardan olan bu musiqi alətlərinin (*silofono* - zərb, *piano* - klavişli, zərb, *arpa* - simli, dərtimli) birlikdə yaratdıqları səslənmədə tembr uyumu son dərəcə təbii və yekcins duyulur. Maraqlı texniki üsulların istifadə olunduğu faktura sayəsində vahid, tam musiqi «organizmi» effekti əldə edilmişdir.

Əsərin ilk müşahidəsi bizim musiqi materialının sabit səs sırası əsasında (seriya) qurulduğu haqda fikrimizi təsdiqləyir. Şəquli və üfiqi istiqamətdə də uyğunlaşa bilən bu səs sırası əsərin bütün səs toxumasını təşkil edir. Ayrılıqda üç alətdən hər birinin öz səs bloku vardır. Bu blok

əsas səs sırasının (seriyanın) istər ardıcıl, istərsə də harmonik vəziyyətdə götürülmüş səslərindən qurulur. Silofono partiyasının səs bloku bu notlardan təşkil olunur: fa-la bemol-sol-fa



Birinci və ikinci arfa partiyalarının teməli birinci blokun (*silofono*) səslərinə iki yeni səsin əlavə edilməsi ilə qurulur: fa-la diyez-fa diyez-la bemol-si bemol

Piano partiyasının əsası sanki dəfələrlə tekrarlanan blokun əlavə səslərlə genişlənməsi ilə töreyir. Bütün bu səslər modal dəyişmələr əsasında yeni interval ve akkord birləşmələrinə çevirilir.

Bəstəkarın arfa partiyalarının musiqi materialına yaradıcı suretdə yanaşması, onların ustalıqla əlaqələndirilməsi son dərəcə maraqlıdır. Eyni səs bloku arfalar arasında elə bölünür ki, birinci arfa partiyasında ritmik variantda yerləşdirilən səslər ikinci arfa partiyasında triol şəklinin zaman çərçivəsində dərtiləməsiyle kontrapunkt təəssuratı doğurur. Qeyd etməliyik ki, musiqinin bu bölümündə tətbiq edilən belə bir texniki üsul hər üç alətin partiyasının bir-biri ilə kontrapunkt təşkil etdiyi təsəvvürünü canlandırsa da, əslində burada istifadə olunan musiqi materialı təzadlı olmayıaraq yekcindir (vahidzamanlı imitasiya).

Musiqinin bu bölümündə dinamik qöstərişlər diqqəti daha çox cəlb edir – **ff** – **mp**. Arfaların bu cür tembr birləşməsi və səs balansında kifayət qədər effektli səsləndiyini söyləyə bilərik.

Musiqinin növbəti bölümündə – **Tempo I (Moderato)** 5 rəqəmində arfa fakturası bir qədər fərqli ifadə olunur. Burada musiqi son dərəcə yavaş, sakit səslənməsinə baxmayaraq (**p** – **pppp**) gərgin xarakter daşıyır. Orkestrin bütün qruplarının səslənməsinin musiqi toxuması tersiya aralığında kiçik sekunda birləşmələri ilə qurulmuşdur. Partiturada iki müxtəlif istiqamətə hərəkət edən sekundaların birləşməsindən yaranan blokun səslənməsi eyni anda, ritmik cəhətdən müxtəlif şəkillərdə dəyişir. Bu orkestr üsulu ilə bəstəkar özünəməxsus effektə – eyni anda «donmuş» və «nəfəslı», hərəkətli fakturaya nail olur. Belə hərəkətli fakturada «nəfəs» həboyun birinci skripkalarla səsləndirdiyi punktlı motivlə verilir. Tədricən bu punktlı motiv

görünüşünü dəyişərək həboylarla davam etdirilən tematik frazaya çevrilir. Burada arfa piano ilə birlikdə birinci hissənin başlanğıc bölümündəki fleyta fakturasını təkrarlayır. Birinci arfada rəvan hərəkət iki kiçik sekunda ilə qurulan blokun əvvəlcə aşağı, sonra tersiya aralığı ilə dərhal yuxarıya dönüsü ilə uzaşır. Piano partiyasında isə biz sekundaların xromatik nizamla enişinə baxmayaraq hərəkətin «dönüş effektini» izləyirik.

Beləliklə, burada arfa və pianonun yaratdığı səs layını fon kimi qiymətləndirmək mümkün deyil. Bu daha çox ümumi səs «tikinti materialı»ndan yetişən kontrapunkt və mövzudur. Eyni üsulla da birinci hissənin sonundakı arfa partiyaları yazılmışdır.

Sütanın ikinci hissəsində musiqinin dinamik yondən qatılışlığını müşahidə edirik. **ff** - ya qədər gərginləşdikdən sonra yenidən sakitləşən musiqidə hər iki arfa *ostinato* şəklində *oktavalarla* verilir. Maraqlıdır ki, bəstəkar burada arfa partiyasını bas aclarında, orkestrin bas alətləri ilə birləşdə aşağı registrdə verir: Cl.b., Fg+C.fg., Tuba, Timp. Bu zaman ağac nəfəslilər birinci və ikinci skripkalarla birləşdə yuxarı registrdə səslənir.

Arfa üçün ənənəvi olmayan bu üsul arfanın belə bir rakursda zərb alətləri ilə birləşdə səsləndirilməsindən ibarətdir.

Zənnimizcə, bəstəkar partituranın məhz aşağı layını arfanın bu registrdəki uğultulu tembri ilə zənginləşdirməyə çalışmışdır. Əlbəttə, müəllif tərəfindən istifadə olunan bu üsul müəyyən dramaturji prinsiplərin tətbiqi üçün nəzərdə tutulur.

Beləliklə, Fərəc Qarayevin musiqisində arfanın əsərin musiqi materialının formallaşmasında əhəmiyyətli rol oynadığı açıq-aşkar görünür.

74

BIRHİSSƏLİ SİMFONİK ƏSƏRLƏRDƏ PROQRAMLILIQ

Aytən BABAYEVA

Azərbaycan musiqisində birhissəli simfonik əsərlərdə, o cümlədən poema, uvertüra və lövhə nümunələrində programlılıq mühüm əhəmiyyət kəsb edərək, əsərlərin janr yönümüzə, müəyyən bir məzmuna malik olaraq istiqamətlənməsində əsas amildir. Milli musiqimiz Avropa musiqisindən daxil olan birhissəli əsərlərin malik olduğu programlılıq artıq əhatə dairəsini genişləndirərək, milli ruha, çalarlara boyanmışdır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında musiqi dili səviyyəsində yeniləşən birhissəli simfonik janrların programlı məzmunu milliləşmiş şəkildə bürüzə verilir. Belə ki, birhissəli simfonik əsərlərin programlılığı her şeydən əvvəl özünü Şərq təfəkkürünün yetişdirdiyi mövzularla əhatədə, yeni mühitin ab-havasına, tələblərinə, qanunauyğunluqlarına tabe olaraq inkişaf etməsində göstərir. Milli musiqimizdəki birhissəli simfonik janrlarda programlılıq müxtəlif istiqamətlərdə nəzəre çarpır. Tarixi və ədəbi-lirk, siyasi və ictimai, əmək və qəhrəmanlıq mövzuları ilə istiqamətlənən bu programlılıq milli musiqimizdə çox maraqlı, geniş inkişaf yoluna malikdir. Programlılığın istifadəsinə istər ümumi, istərsə də xronoloji tərəflərdən yanaşsaq, burada həmişə bir cəhət diqqətimizi cəlb edir. Bu da bəstəkarlarımızın birhissəli simfonik janrların milli musiqimizə daxil olduğu dövrden başlayaraq, daim diqqəti cəlb edən, yüksək bedii əhəmiyyət kəsb edən programlı məzmunlu əsərlər yaratmasıdır. Milli musiqimizdə birhissəli simfonik əsərlərin programlılığı rəngarəngliyi, müxtəlifliyi ilə seçilir. Yəni əvvəldə qeyd etdiyimiz tarixi və ədəbi-lirk, siyasi və ictimai, əmək və qəhrəmanlıq kimi programlılıq növləri ilə yanaşı, bunların da daxilində təsnifat vardır. Təsnifat barədə sonradan söhbət açılsa da, nəzəre çatdırmaq istərdik ki, bu programlı məzmunun hərəkəfiyini bir daha sübüt edir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisində programlı əsərlərin istifadəsi yalnız simfonik poema, uvertüra və lövhə nümunələri ilə bağlı deyil. Belə ki, milli simfonizmdə artıq simfonik əsərlərə müraciət edərkən programlılıq nəzəre çarpır. İstər birhissəli simfonik janrların digər növlərində yazılmış ilk nümunələrdə, istərsə də sültalarda programlılıqdan istifadə görünür.

Programlılıq nəzərdən keçirdiyimiz simfonik poema, uvertüra və lövhə janrlarında isə parlaq əksini tapmışdır. Burada müxtəlif tərəflərdən açılan programlılıq hər bir janrda özünəməxsus

ifadəsini almışdır. Janrın imkanlarına, ifadə formalarına uyğunlaşan programlılıq, eyni zamanda öz məcrasında bütün vasitələrində istifadə edərək məzmunun, musiqi fikrinin dinləyiciyə aşilanmasında mühüm rol oynayır. Digər tərəfdən, hər bir bəstəkarın da yaradıcılığında programlılıq özünü fərdi surətdə mənim-sənilmiş şəkildə bürüzə verir. Belə ki, istənilən mövzuya özünəxas surətdə yanaşan bəstəkarlar bunu müxtəlif baxışlarda, fikir birləşmələrində ifadə etməyə çalışırlar. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarlarımızın müəyyən dövrlərdə mühitin təsirinə məruz qalaraq əsərlər yaratması programlılığın inkişafına bilavasitə təsirini göstərmişdir. Belə ki, müxtəlif onilliklərdə müxtəlif ideya və fikirlərin üstünlük təşkil etməsi programlı musiqidə öz əksini tapmışdır. Sosialist realizmi metodunun yaranması və formallaşaraq inkişaf etməsi milli programlı əsərlərə də öz təsirini göstərmişdir.

İncəsənətin, mədəniyyətin, o cümlədən musiqinin siyasılışmasını qarşısına bir məqsəd kimi qoyan bu dövrün siyaseti özünəməxsus programlılıq prinsipi yaratmağa başlamışdı. Siyasi durumu, siyasi fikirləri özündə əks etdirən bu yeni programlılıq növü işqli geləcək haqqında olan arzuları bir növ insanların beyninə yetirmek istəyirdi. Bu baxımdan yaranan hər bir əsərdə siyasi programlılığın tələb etdiyi mövzuların işıqlandırılması musiqidə siyasi əhval-ruhiyyə yaradaraq, xatırlatma funksiyası daşıyırdı. Kommunist Partiyasının, onun ideyavericilərinin, daha dəqiq desək, Lenin, Stalin adlarının ilahiləşdirilməsi, onların fəaliyyətlərinin bəşəri səviyyəyə yüksəldilməsi siyasi programlılığın əsas mözgi idi. Eyni zamanada sosializm quruluşundakı insanların xoşbəxt həyat tərzini göstərmək üçün mütləq digər xalqların acınacaqlı yaşayışından bəhs edən əsərlər yazmaq tələb olunurdu. Bu baxımdan məzəlum, yazılı, səfalət içinde yaşayan Afrika xalqları ilə bağlı mövzular daha öndə dururdu.¹ Həmin dövrdə yazılı yaradan hər bir sənətkar mütləq dövlətin yürütdüyü bu siyasi prinsiplərə riayət etməli idi. Əks təqdirdə, açıq şəkildə olmasa da, gizli, hiss edilməyəcək surətdə həmin şəxs siyasi dairələr tərefindən sıxışdırılaraq, yaradıcılıq fəaliyyətinin təqib olunması ilə üzləşə, qarşılaşa bilərdi. Məhz buna görə də yaradıcılığının digər tərəflərini qoruyub saxlamaq məqsədilə sənətkarlar siyasi mövzulara müraciət edərək onu qabartmağa çalışırdılar və bunun da

arkasında öz baxışlarını, düşüncələrini müəyyən dərəcədə de olsa, ifadə edirdilər. Beləliklə, müxtəlif onilliklər boyu, daha dəqiq desək, sovet hakimiyyətinin mövcüd olduğu illərdə yaradıcılıqları siyasi təsirlərə məruz qalan bəstəkarlarımızın bu səpkili əsərləri musiqini siyasıləşdirirdi. Daim təbliğ olunan siyasi mövzulu əsərlər üçün incəsənətin bütün sahələrində, məcazi mənada desək, «yaşıl işıq» yanındı. Heç bir manə ilə qarşılaşmayan bu əsərlər müəllifləri üçün də sakit, dinc həyat şəraitini vəd edirdi. Musiqinin qarşısında duran siyasi programlılıq onu siyasıləşdirirdi. Programlılıq isə daha çox birhissəli növlərdə, o cümlədən simfonik poemə, uvertüra, lövhə nümunələrində istifadə olunduğu üçün bunlarda siyasilik daha çox nəzərə çarpır. Müxtəlif mövzuları əhatə edən bu janrlarda siyasi təsir mövzu seçimində daim bürüzə verilirdi. Beləliklə, milli musiqimizdə uzunmüddətli bir dövrü əhatə edən siyasi programlılıq birhissəli simfonik janrların inkişafı tarixində yeni səhifəni açdı və bu siyasi rənglə, siyasi çalarla boyanmış bir dövr idi.

Xalqın firavan yaşadığını, quruculuq işlərinin yüksəlişini göstərmək bu dövrdə programlı simfonişmin qarşısında duran əsas tələblərdən idi. Eyni zamanda qeyd etdiyimiz kimi, müxtəlif bəstəkar yanaşmalarında da programlılıq özünü müəyyən tərəflərdə bürüzə verir. Bu da hər bir bəstəkarın fərdi üslubu, dəst-xətti ilə bağlıdır. Bu mənada Q.Qarayevin programlılıq müraciəti maraqlıdır. Biz bəstəkarın digər programlı simfonik nümunələrini deyil, məhz bu sahədə əvəzsiz olan «Leyli və Məcnun» simfonik poemasını qeyd etmək istərdik. Programlılığı iakonik, lakin bunun daxilində geniş ideyaları, hissələri, bəşəri əhəmiyyətli mövzuları ifadə edən bəstəkar özünəxas programlılıq prinsipini yaratmışdır. Söylenilənləri qismən də olsa, programlılıq müraciət etmiş digər bəstəkarlara da şamil etmək olar. Azərbaycan musiqisində programlılıq özünəməxsus inkişaf mərcası almışdır.

Tarixi və ədəbi-lirk obrazlara həsr olunan simfonik poemə nümunələri birhissəli simfonik əsərlər sırasında çoxluq təşkil edərək, müxtəlif cəhətləri, xüsusiyyətləri birləşdirilməsi ilə seçilir. Xalqımızın tarixi keçmişinə, ədəbi aləminin ən ince zövqlü sənətkarlarına müraciət, lirizmin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən mövzuların işıqlandırılması, müxtəlif dövr şəxsiyyətlərinin ədəbi-musiqili obrazlarının canlandırılması birhissəli janrların, daha dəqiq desək, simfonik poemaların əsas mövzu dairəsini təşkil edir. Maraqlıdır ki, tarixi və ədəbi-lirk məzmunlu əsərlər simfonik poemə janrında yazılmışdır. Bu da təbiidir. Axi məzmunun genişliyi, mövzu

dairəsinin əhatəli olması digər birhissəli janrların, o cümlədən simfonik lövhə və uvertüranın həcmində qeyd etdiyimiz obrazların ifadesinə şərait yaratır. Tarixi və ədəbi-lirk mövzuya həsr olunmuş simfonik poemalar da öz daxilində təsnifata bölünmüşlər. Belə ki, burada doğma Vətənimizin – Azərbaycanın tərənnümü ilə bağlı, təbiət təsviri, dahi sənətkarlarımızın obrazlarının təcəssümü, ədəbiyyat aləminin seçmə nümunələrinin işıqlandırılması diqqəti cəlb edir. Bu nümunələrin müxtəlif bəstəkar baxışlarında, fərdi üslublarında əks olunması ən çox diqqətə carpan cəhətlərdəndir. Qeyd edək ki, tarixi mövzuya həsr olunmuş simfonik poemalar Azərbaycanımızın tərənnümü ilə əlamətdardır. Bu baxımdan Ə.Abbasovun «Şuşa» simfonik poeması Vətənimizin dilbər guşələrinin 40-ci illər dünyasından parlaq ifadəsidir. Ümumiyyətlə, təsviri xarakterli olan Q.Burşteynin «Abşeronun səhəri» və T.Bakıxanovun «Səhər» simfonik poemaları da bu baxımdan diqqətəlayiqdir. İ.Hacıyevin «Odlar yurdu», Y.Mirişlinin «Azərbaycan», L.Quliyevanın «Azərbaycan» simfonik poemaları bu janrda yazılmış maraqlı nümunələrdəndir.

Lakin qeyd etdiyimiz kimi, ədəbi obrazlarla bağlı mövzular daha çox üstünlük təşkil edir. Bu mövzuda yazılmış əsərlər janrin müxtəlif cəhətlərini özündə əks etdirir. Bu baxımdan F.Əmirovun «Nizaminin xatirəsinə» (1941), «Nəsimi dastanı», kaməra orkestri üçün «Vaqif» poemaları diqqəti cəlb edir. F.Əmirov yaradıcılığının özünəməxsus cəhətlərini, orkestr üslubunu, səslenmə terzini, fərdi musiqi dili xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən bu nümunələr müxtəlif onilliklərdə yazılıraq püxtələşən bəstəkarın yaradıcılıq imkanlarını əks etdirir. Xüsusiylə, bəstəkarın yaradıcılığının zirvə dövründə yazılmış «Nəsimi dastanı» poeması daha çox diqqətəlayiqdir. Belə ki, bu simfonik poemə yiğcamlığı, məzmunun tam şəkildə ifadəsi elementlerinin zənginliyi ilə diqqəti cəlb edərək, Nəsimi obrazının açılmasına şərait yaratmışdır. Qeyd edək ki, poemanın musiqi dili cəhətdən dolğunluğu, məzmunun əhatəli əks olunması əsərin xoreografik şəkildə ifasına səbəb olmuşdur. Ümumiyyətlə, qeyd etməliyik ki, Azərbaycan musiqisində bu səpkidə, yəni şəxsiyyətlərin musiqili obrazları ilə bağlı əsərlər dərin fəlsəfi fikirləri özündə əks etdirir. Belə ki, dahi şairlərimizin, mütəfəkkirlərimizin daxili, mənəvi dünyalarına yanaşarkən, onlar yaratıqları, ifadə etdikləri obrazı hərtərəfli açmağa, dinləyiciyə tam, bölünməz şəkildə çatdırmağa çalışırlar. Şairlərin iç dünyalarına vararkən, onların həm lirk aləmləri, həm dünya-görüşləri, həm fəlsəfi düşüncələri və həm də, ən əsası bir insan kimi canlandırılması nəzərə çarpır.

Biz az əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, F.Əmirovun «Nizaminin xatirəsinə», «Nəsimi dastanı» simfonik poemaları ədəbi dünyamızın bu parlaq simalarının hərtərəfli şəkildə açılalarıdır. Obrazlara bu növ yanaşma tərzi A. Məlikovun «Fizuli», R. Musta-fayevin «Fizulinin xatirəsinə», M. Mirzəyevin «Sədini oxuyarkən», A. Rzayevin «Nəsimi», R. Əliyevin «Hüseyin Cavid - 111», Ə. Əzizovun «Nəsimi» simfonik poemalarında da müşahidə olunur. Bu xətt gənc bəstəkar R. Ramazanovun «Nəimi» dramatik musiqisində də rast gelinir.

Birhisseli simfonik janrların yarandığı, forma-laş-dığı mühitdən fərqli olaraq, Azərbaycan musiqisində yeni obraz, məzmun aləmilə zənginləşməsi ən çox nəzərə çarpan cəhət olub, ədəbi əsərlərin musiqili versiyasında da davamını təpır. Milli ədəbi əsərlərin Avropa janrlarında sığışaraq yeni ab-hava yaratması həm bu janrları zənginləşdirir, həm də milli musiqimizin ümumdünya musiqisi seviyyəsinə çatdırılmasına səbəb olur. Bu sahədə bir çox əsərlər yaradılmışdır. Bunların içərisində dramaturji imkanlarına görə daha çox parlayanı ilə yanaşı zamanın axarlarından sakit, səssiz-küysüz keçən əsərlərə də rast gelinir.

Bəstəkarlarımıza müraciət etdiyi ədəbi mənbə-lərin əhatə dairəsi çox genişdir. Burada daha çox Nizami irsi üstünlük təşkil etmişdir. Simfonik musiqidə Nizami obrazı lazımlıca işqlandırılmışdır. Şairin yaradıcılığı isə müxtəlif onilliklər boyu müxtəlif janrlar çərçivəsində açılmışdır. Lakin simfonik musiqinin bir sahəsi olan birhisseli janrlarda Q. Qarayevin «Leyli və Məcnun», M. Əhmədovun «Bəhram-Gür», Q. Məmmədovun «Nüşabə və İskəndər» simfonik poemaları yaranmışdır.

Bu əsərlərdə Nizaminin həmişəyaşar «Xəmsə»sinin rəngarəng obrazları, süjetləri işqlanlırlaraq, müxtəlif bəstəkar baxışlarında, fikirlərində ifadə olunur. Lakin Q. Qarayevin «Leyli və Məcnun» simfonik poeması neinki bu sahədə, eləcə də, ədəbi-lirk mövzulu əsərlər sırasında əvəzsiz, şedevr nümunə hesab olunur. Q. Qarayev təfəkkürünün, musiqi istedadının parlaq məhsulu olan bu əsərdə Nizaminin «Leyli və Məcnun»da aşkar və gizli şəkildə ifadə etdiyi ideyalar, fikirlər həyatın reallıqlarına fəlsəfi yanaşma münasibəti bütün dərinliyi ilə qabarlırlaraq, birhisseli formanın çərçivəsinə sığışdırılır. Maraqlıdır, birhisseli formanın imkanları daxilində bəstəkar dramaturgiyanı elə qurmuşdur ki, burada obrazlar və onların daxili aləmi, əhatə olduğu mühit və onun qanunları, eybəçərlikləri, ən əsas olan yüksək məhəbbət hisslerinin fonunda cərəyan edərək, dinləyicini bir növ həmin dövrə bağlayır.²

Ədəbi-lirk əsərlərin sırasında R. Hacıyevin H. Cavidin eyniadlı dramı üzrə yazdığı «Şeyx Sənan» əsəri də diqqəti cəlb edir. Bu sahədə bəstəkarların şəxsi lirk hissələrindən, münasi-bətlərindən yaranan əsərlərə də rast gəlmək olar. Bu baxımdan R. Hacıyevin kamerası orkestri üçün «D. Şostakoviçin xatirəsinə» poeması, «M. Maqomayevin melodiyası üzrə poema-eksprəmt», A. Rzayevin «Atamın xatirəsinə», R. Mirişlinin «Gənclik» poemaları diqqətəlayiqdir. A. Məlikovun «Xatırlayı», T. Bakıxanovun «Xatirə» simfonik poemaları bu cərgəni təşkil edir. Bundan başqa, romantik musiqinin bəzi janrları ilə qovuşaraq yaranan birhisseli əsərlərə də rast gelir. Bu xətt daha çox M. Mirzəyev və M. Quliyev yaradıcılığında təsadüf olunur. M. Mirzəyevin «Romantik vals-poema», «Truba və orkestr üçün poemanotturn», M. Quliyevin «Poema-rekviyem» əsərləri buna nümunədir. Eyni zamanda xalq dastan, nağıl süjetlərinin də işqlanılmasına rast gelir. A. Məlikovun «Nağıl», İ. Quliyevin «Nağıl», Ə. Rəhmətovanın «Dədə Qorqud» simfonik poeması, S. İbrahimovun «Əsl və Kərəm» simfonik dastanı bu qəbildəndir. Bu prinsip N. Osmanovun «Məhəbbət əfsanəsi» poemasında da davam etdirilmişdir.

Siyasi və ictimai hadisələri əks etdirən simfonik poema və uvertürlər birhisseli simfonik əsərlərin inkişaf yolunda xüsusi bir mərhələ təşkil edir. Bu da təbiidir. Çünkü bu mövzu ilə bağlı olan əsərlər bilavasitə zamanın, dövrün tələblərilə yaranaraq, özündə ictimai-siyasi quruluşun mövcud qanunlarını, dövlətin yürütdüyü siyasetin prinsiplərini əks etdirirdi. Bu mütləq hər bir yazıb yaradan sənətkar qarşısında qoyulan əsas məqsəd idi.

Qeyd edək ki, sosialist realizmi haqqında söhbət açarkən, biz mədəniyyətin, incəsənətin bütün sahələrində olduğu kimi musiqidə də cəmiyyətdə baş verən proseslərin işqlanılmasına xüsusiyyətlərindən bəhs etmişdik və buna görə bu barədə ətraflı məlumatə lüzum duymuruq. Müxtəlif onilliklər boyu yaranan simfonik poema və uvertüra nümunələri getdikcə dəyişən, müxtəlifləşən, yeniləşən siyasi prosesləri əks etdirək öz fərdi baxışları məcrasından bunu qiymətləndirmişlər. Təsadüfi deyil ki, birhisseli simfonik əsərlərin, o cümlədən simfonik poemanın milli musiqimizdə ilk nümunəsi olan Ə. Bədəlbeylinin «Bütün hakimiyət Sovetlərə» əsəri məhz ictimai-siyasi quruluşun yetişdirdiyi, bilavasitə yeni yaranmış siyasi mühitin tələblərilə formallaşan birhisseli simfonik nümunə kimi qəbul edilə bilər.

Siyasi-ictimai mövzu ilə bağlı əsərlər özündə bir sıra xüsusiyyətləri əks etdirmişdir. Burada xalqımızın yaxın keçmişini ilə, əsrin əvvəllərində

Azərbaycanda qurulan yeni hakimiyyəti, xoşbəxt həyat tərzini eks etdirən təntənəli mövzularla yanaşı, siyasi şəxsiyyətlərin obrazlarının təcəssümü ilə bağlı, artıq ümumbəşəri əhəmiyyət kəsb edən, xalqların azadlıqları namine mübarizələrini, çarpışmalarını eks etdirən, dünyada sülhün bərqərar olması üçün aparılan mübarizə yolunu bürüzə verən əsərlərlə rastlaşmaq mümkündür. Bu əsərlərin hər biri həm məzmunundan, həm də musiqi dili xüsusiyyətlərindən irəli gələn cəhətləri ilə milli musiqimizdə özünəməxsus mövqeyə malik olmuşlar. Ə.Bədəlbəylinin «Bütün hakimiyyət Sovetlərə» simfonik poemasında sonra müxtəlif onilliklərdə yaranan digər nümunələr bu əsərdən doğan prinsipləri müxtəlif tərəflərdən işıqlandırmağa çalışmışlar. Bu əsərlər içərisində eks etdiyi mövzunu bütün qabarıqlığı ilə nəzərə çarpdıran maraqlı, əvəzsiz nümunələrə də rast gəlinir. C.Hacıyevin «Sosialist Azərbaycanı» (1936), N.Məmmədovun «Komsomol» (1962) əsərləri, bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Digər tərəfdən xalqımızın yaxın keçmişiyi ilə bağlı olan, artıq tarixi-siyasi mövzular adlandırılara biləcək birhissəli nümunələrə də rast gəlmək mümkündür. İ.Quliyevin ikiyə bölgünüş Azərbaycanımızın taleyini eks etdirən «Arazın sahilində» (1953), A.Məlikovun vətənimizdə Sovet hakimiyyətinin qurulmasına etiraz edən, müqavimət göstərən qüvvələrin dağılımasını eks etdirən «Axırıcı aşırım» (1971) simfonik poemaları da nəzəri cəlb edir. Yaranan birhissəli simfonik nümunələr içərisində siyasi baxışlı tarixi simalarla bağlı əsərlərə də rast gəlinir. S.Ələsgərovun «Lenin», C.Cahangirovun S.Ələsgərovla birlikdə yazdığı «Lenin haqqında poema» əsərləri respublikamızda uzun müddət hakim olan Kommunist Partiyasının rəhbəri V.I.Leninin bir siyasi obraz kimi musiqidə təcəssümü ilə bağlıdır.

Qeyd edək ki, sosialist realizminin tələbləri ile yazılan bu əsərlər yarandığı zaman mühitinə uyğunlaşdırılmışdır. Siyasi obrazlara müraciət müasir dövrümüzdə yazılan əsərlərdə də eks olunmuşdur. Lakin bu o demək deyil ki, bəstəkarlarımız bunu hər hansı bir məcburiyyət qarşısında qalaraq yazırlar.

Son dövrlərdə respublikamızda baş verən bir sıra hallar, o cümlədən Qarabağ hadisələri uzun illər mövcud olmuş siyasi durumu dəyişdirdi. İnsanların həyata baxışları, münasibətləri, yaşadığı dövrü qiymətləndirmələri artıq yeni səviyyədə təşəkkül tapdı. Əhatə olunduğu mühiti olduğu kimi, hər bir sənətkarın qavradığı tərzdə, başa düşdüyü şəkildə, öz düşüncələri baxımdan işıqlandırması, artıq heç bir siyasi təsirə məruz qalmadan sənətkarların əsər yazmaları yeni mühitin yaranması ilə formalaşmışdır. Müasir

dövrdə demokratianın üstün olduğu bir cəmiyyətdə artıq bu səpkili əsərlər bəstəkarların şəxsi istəklərindən, arzularından doğaraq yaranır. Bu baxımdan V.Allahverdiyevin Azərbaycan Respublikası prezidenti H.Əliyevə həsr etdiyi «Ömür yolu» simfonik poeması diqqətəlayiqdir. Bəstəkar H.Əliyevi yalnız siyasi şəxsiyyət kimi deyil, həm də incə lirik duygulara malik bir insan kimi eks etdirərək, onu müxtəlif tərəflərdən işıqlandırmaqa çalışmışdır.

Dünyada sülhün bərqərar olmasına çalışan, bəşəriyyətin sakit, dinc həyat şəraitinə malik olaraq yaşaması bütün dövrlərdə bəstəkarları daim özünə cəlb edən maraqlı, aktual mövzulardan olmuşdur. Bu baxımdan C.Hacıyevin «Sühl uğrunda» (1951), Q.Hüseynlinin «Sühl uğrunda» (1951) simfonik poemaları diqqətəlayiqdir. Xüsusişlə daha çox ümumbəşəri ideyaları eks etdirən, eyni zamanda bəstəkarın fərdi qabiliyyəti, istedadı ilə qovuşaraq yazılan C.Hacıyevin «Sühl uğrunda» poeması daha mühüm əhəmiyyət kəsb edərək, müəllifi dünya səviyyəsində sülh ideyalarının carcısı kimi qiymətləndirmişdir. Sühl mövzusuna müxtəlif tərəflərdən yanaşan bəstəkarlarımız bunu xalqların apardığı mübarizə yolları ilə də açmağa çalışmışlar. Bu baxımdan C.Hacıyevin «Sibirə məktub», V.Adıgözəlovun «Afrika mübarizə edir» simfonik poemaları xüsusişlə nezərə çarpandır. Müasir dövrdə Afrikada yaşayan xalqların acınacaqlı həyatından, onların azadlıqları uğrunda apardığı mübarizələrdən bəhs edən V.Adıgözəlovun «Afrika mübarizə edir» poeması mövzunun aktuallığına, musiqi dilinin, ritmikasının zənginliyinə görə diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın poemasının simfonik musiqimizdə malik olduğu mövqə, gətirdiyi yeniliklər, xüsusiyyətlər haqqında İ.Əfəndiyeva «Vasif Adıgözəlov» adlı monoqrafyasında işıqlandırıldığı üçün biz qısa məlumatla kifayətlənirik.³

Siyasi və ictimai mövzuya həsr olunmuş uvertüraların süjet xətlərini bəstəkarlar xalqın xoşbəxt həyat tərzini, bayram əhval-ruhiyyəsini ifadə edən məzmun üzərində qurmuşlar. Müxtəlif illərdə müxtəlif bəstəkar nəsillerinin yaradıcılığının məhsulu olan bu əsərlərdə mövzuya, proqrama fərdi musiqi duyumu baxımdan yanaşma hiss olunsa da, başlıq, sərlövhə uvertüraları bir-birinə yaxınlaşdırır. Belə ki, S.Ələsgərovun, V.Adıgözəlovun, A.Rzayevin, İ.Məmmədovun «Bayram uvertüra»ları, O.Kazımının, M.Quliyevin «Təntənəli uvertüra»ları eyni başlıqla malik olsalar da, siyasi və ictimai mövzunu işıqlandırılması baxımdan musiqi dili səviyyəsində müxtəlifliyə malikdirlər. Coşğun, enerjili səslənişə malik bu uvertüralarda dövrün ab-havası, təsiri, yarandığı vaxtda mövcud

olan üslub təmayülləri duyulsa da, əsərlərin hər biri özünəməxsus fərdi bəstəkar istedadlarının müəyyən bir sahəsinə malikdir. Bu mövzuda O.Zülfüqarovun «Şənlən, mənim xalqım» və «Şənlilik» uvertüraları da nəzəri cəlb edir. Yaşadığı dövrün insanların həyat tərzinin müəyyən bir hissəsini eks etdirən bu uvertüralarda yüksək enerjili səsləniş, zəmanənin qaynar inkişafı diqqəti cəlb edir. T.Bakixanovun «XXII qurultaya həsr olunmuş uvertüra»sı isə sırf siyasi mövzunu qabardır. Uzun illər ölkəmizdə hakim olmuş Kommunist Partiyası və onun ideyalarını qabardan bu əsər dövrün tələbi ilə yaransa da, musiqi dili, bəstəkar dəst-xətti baxımından diqqəti cəlb edir. Mövzunun konkret ifadəsi üçün əlverişli janr olan uvertüralarda ictimai – siyasi mövzu özünün daha bir ifadəsini tapdı və yeni inkişaf yoluna qədəm qoydu. Beləliklə, birhissəli simfonik janrda siyasi-ictimai mövzuya nəzər saldıqda bir sıra maraqlı cəhətlər diqqətimizi cəlb edir. Belə ki, bu növdə yazılın əsərlər daha çox yarandığı dövrün tələblərinə, siyasi mühitin ab-havasına uyğunlaşan bir sıra prinsiplərə, o cümlədən mövcud olmuş sovet hakimiyyətinin vəsfine, xalqın fivarən həyat tərzinə malik olduğunu eks etdirməyə cavab vermişlər. Bu əsərlər bilavasitə sosialist realizminin incəsənətin bütün sahələrində olduğu kimi musiqidə də qarşıya məqsəd kimi qoyulan tələblərinə uyğun olaraq yazılmışdır. Lakin siyasi ictimai mövzulu elə birhissəli simfonik əsərlərə rast gəlinir ki, onlar ümumbehşəri əhəmiyyətli mövzular üzərində öz proqramlarını qurmuşlar. Bu mənada C.Hacıyevin «Sülh uğrunda», V.Adiqözəlovun «Afrika mübarizə edir» poemaları xüsusi əhəmiyyət kəsb edən birhissəli simfonik poema nümunələri içərisində əvəzsiz mövqeyə malikdir. Son vaxtlar bəstəkarlar yaşadığımız dövrə uyğunlaşaraq, daim dəyişən, yeniləşən siyasi-ictimai mövzuları artıq dövlətin, hakimiyyətin yürütdüyü siyaseti, siyasi baxışları artıq xüsusi tələblə deyil, öz şəxsi fikirləri, düşüncələri baxımından, özünəxas tərzdə qarvadığı şəkildə ifadə etməyə çalışır və buna nail olurlar.

Əmək və qəhrəmanlıq mövzusu ilə bağlı birhissəli simfonik əsərlər milli musiqimizdə əhəmiyyətli mövqelərdən birini tutmuşdur. XX əsrde Azərbaycan simfonik musiqisinin yetişdirdiyi əmək mövzusu və onunla bağlı bu sahədə yaranan maraqlı nümunələr xüsusiyyətələyişdir. Simfonik musiqiyə əmək mövzusu 50-ci illərdə daxil olsa da, onun milli musiqimizdə təbliği, tərənnümü əvvəlki onilliklərdə də mövcud olmuş və müxtəlif janr sahələrində əhəmiyyətli nümunələr yaranmışdır. Təkcə, onu qeyd etmək kifayətdir ki, S.Hacıbəyovun «Gülşən» baleti əmək mövzusu ilə bağlı sanballı bir əsərdir.

Simfonik musiqidə əmək mövzusunun məhz 50-ci illərdə geniş vüsət alaraq təmsil olunması eyni zamanda mühitin, cəmiyyətin tələbləri ilə də səsləşirdi. Belə ki, ölkədə baş verən quruculuq işləri, müharibədən sonrakı dövrde insanların xoşbəxt həyat qurmaq qəminə çalışmaları, halal zəhmət arxalanaraq, rəşadətli işlər görmələri mədəniyyətin qarşısında duran əsas məşələlərdən idi. Ümumiyyətlə, 50-ci illərin mövzu bolluğunda əmək mövzusunun özünəməxsus mövqə tutaraq təbliğ olunması bu baxımdan diqqətəlayiqdir.

Simfonik musiqidə əmək mövzusu A.Hüseynzadənin «Sosialist Əməyi Qəhrəmanlarına» (1951) poeması ilə təcəssüm olunmuşdur. Artıq poemanın sərlövhəsi məzmun, əsərin obrazlar aləmi haqqında təəssürat yaradır. Belə ki, dövlət tərəfindən əməyi yüksək qiymətləndirilən və fəxri ada layiq görülmüş insanların simfonik poema janrının hüdudları çərçivəsində işıqlandırılması maraqlıdır. Axi, simfonik poema janrının həcmi, mövzunun açılma tərzi, ifadə imkanları 50-ci illərin digər mövzuları kimi, əmək mövzusu üçün də əlverişli idi. Bu baxımdan A.Hüseynzadənin «Sosialist Əməyi Qəhrəmanlarına» poeması janrın yeniləşməsi ilə diqqəti cəlb edir. İlk dəfə olaraq əmək mövzusunu birhissəli formalara, daha dəqiq desək, simfonik poemaya gətiren A.Hüseynzadə musiqi dilinin də sadəliyinə, ümümanlaşmışlıq şəkildə qarvanılmasına çalışaraq, milli musiqimizin imkanlarından, ifadə vasitələri sistemindən sənətkarlıqla istifadə etmişdir.

N.Əliverdibəyovun «Mingeçevir» simfonik poeması (1952) artıq mövzunun konkretliyi baxımından nəzərə çarpır. Mövzunun müəyyən bir obraz çərçivəsində – Mingeçevir şəhəri və onun quranların timsalında çəmleşməsi bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətləri ilə qovuşaraq əsərin musiqi dilinin maraqlı, yaddaşalan olmasına şərait yaratmışdır.

Uvertüra janrına gəldikdə isə qeyd etməliyik ki, əmək mövzusunda yailmiş yeganə nümunə O.Zülfüqarovun «Eşq olsun quruculara» əsəridir. O.Zülfüqarovun yaradıcılığı üçün xarakterik olan oynaqlıq, şən əhval-ruhiyyə, həyat eşqinin yüksəlişi ifadəsi uvertürada da eksini tapmışdır. Klassik forma, quruluş çərçivəsində müasir dövrün mövzusunu müasir musiqi dili ilə təcəssüm etdirən bəstəkar milli köklərə sadıq qalaraq, onu daim xatırlatmağa çalışmışdır. Bir daha qeyd edək ki, O.Zülfüqarovun «Eşq olsun quruculara» uvertürası onun digər «Şənlən, mənim xalqım» uvertürası ilə səsləşərək, bir növ vəhdət yaratmışdır.

Əmək mövzusunun milli simfonik musiqimizdə ifadəsi simfonik lövhə janrından da özünü bürüze

vermişdir. Ş.Axundovanın «Pambıq yiğimi» (1956) simfonik lövhəsi bu mövzuda yazılmış əsərlərin sırasını zənginləşdirdi. Təsviri xarakterli janr olan simfonik lövhədə yeni milli mövzunun işıqlandırılması bu janrin hüdudlarını genişləndirərək onun müasir tələblərə cavab verməsini təmin etmiş oldu. Digər tərəfdən, bu dövrde yaradıcılığının erkən çağlarını yaşıyan Ş.Axundova üçün də belə bir əsərin yazılıması təqdirləyiş idi. Belə ki, bəstəkar burada öz fərdi üslubunu, özünəməxsus musiqi dilinin çizgilərini qabardaraq, maraqlı bir əsər yaratmağa çalışmış və buna müəyyən dərəcədə nail olmuşdur. Qeyd etməliyik ki, əsərin həm məzmunu, həm də musiqi dili 50-ci illərin mühiti ilə səsləşirdi. Belə ki, bu dövr üçün xarakterik olan musiqi ifadə imkanlarından istifadə prinsipləri «Pambıq yiğimi» simfonik lövhəsində müşahidə edilir.

Ümumiyyətlə yuxarıda söylənilənləri adlarını sadaladığımız digər nümunələrə də şamil etmək olar. Beləliklə, əmək mövzusunda yazılmış birhissəli simfonik əsərlərə nəzər salaraq, onlara ümumi baxışdan diqqət yetirək, belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, müxtəlif janr növlərində, yeni simfonik poema, uvertüra və lövhə janrında yazılın əsərləri belə bir amal birləşdirir: bu onların eyni mövzunu müxtəlif bəstəkar baxışlarında işıqlandırması, eyni mövzunun hər bir janrin imkanlarına tabe olaraq, müxtəlif tərəflərdən ifadəsidir. Beləliklə, nəinki milli simfonik musiqimizdə, həmçinin, Avropa mənşəli birhissəli janrlarda yeni olan əmək mövzusu musiqimizin ifadə imkanları ilə qovuşaraq, yeni tipli, yeni məzmunlu, obrazlı əsərlərin meydana gelməsinə təkan vermiş oldu.

Qəhrəmanlıq mövzusu milli musiqimiz üçün artıq çoxdan tanış idi. Belə ki, qəhrəmanlıq mövzusu milli musiqimizdə elə xalqımızın bu mövzuda yazılmış şifahi ənənəli janrlarından məlum idi. Simfonik musiqiyə daxil olana qədər isə, qəhrəmanlıq mövzusu digər janrlarda, o cümlədən Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasında kifayət qədər təmsil olunmuşdur.⁴ Adətən, birhissəli janrlarda hər hansı bir mövzunun istifadəsindən danışarkən əvvəlcə simfonik poema janrına diqqət yetiririk. Bu dəfə isə bir qədər fərqli olaraq, uvertüra janrından başlamaq istərdik. Bu da təsadüfi deyil. Çünkü, qəhrəmanlıq mövzusu professional musiqimizdə ilk qədəm-lərini məhz uvertürada, daha dəqiq desək, Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasına müqəddimədə atmışdır. Yığcam, dinamik xarakterli coşğun, hərəkətli, arasıkəsilməz inkişafa malik «Koroğlu» operasının uvertürası milli musiqimizdə bu janrin formalaşması üçün yeni imkanlar açdı ki, bu da gələcək milli uvertüranın taleyini bir növ

həll etmiş oldu.

Ümumiyyətlə, birhissəli simfonik janrlarda qəhrəmanlıq mövzusu özünü iki tərəfdən bürüze vermişdir. Yazılan əsərlərdən bəzilərində qəhrəmanlıq mövzusu ümumiləşmiş şəkildə ifadə olunur. Yəni hər hansı bir konkret obrazla bağlılıq, həməhənglik nəzərə çarpır. Bu xüsusiyyət M.Əhmədovun «Qəhrəmani uvertüra» (1946), İ.Quliyevin «Qəhrəmani uvertüra» (1964), V.Adıgözəlovun «Qəhrəmani poema» (1958), O.Nikolskayanın «Qəhrəmani uvertüra» (1940), Niyazinin «Qəhrəmani poema»sı kimi birhissəli nümunələrində bürüze verilir.

Böyük Vətən mühirabəsi qəhrəmanlarına həsr olunmuş əsərlər qəhrəmanlıq mövzusunun ikinci tərəfini müəyyən edir. Bu mövzuya müraciət təbii idi. Dövrün yetişdirdiyi qəhrəmanların vəfsi, onların daim xatırlanması bu sahədə çoxluq təşkil edən əsərlərdə təcəssüm olunmuşdur. Eyni zamanda mühərabə qəhrəmanlarına həsr olunmuş əsərlərdə də mövzunun müəyyən istiqamətlərdə bölməsi nəzərə çarpır. Belə ki, burada həm cəbhədə şücaət göstərən insanların əziz xatırələrinə həsr olunmuş əsərlərə (F.Əmirovun «Vətən mühərabəsi qəhrəmanlarının xatirəsinə» (1944) poeması, Fanya Nauxovic-Lomakinanın «Sevastopol qəhrəmanlarına həsr olunmuş poema»sı, həm konkret olaraq qəhrəman şəhərlərə həsr olunan əsərlərə (X.Cəfərov «Leningrad üzərində» (1953), həm də mühərabənin yetişdirdiyi milli qəhrəmanları-mızı, o cümlədən H.Aslanov və M.Hüseynzadəyə həsr olunmuş əsərlərə rast gəlmək mümkündür.

Qeyd edək ki, sonuncu cəhət üzrə yazılmış əsərlər müxtəlif bəstəkar baxışlarında daha çox təmsil olunaraq, əhəmiyyətli mövqə tutmuşdur. S.Ələsgərovun «Böyük Vətən mühərabəsi qəhrəmani H.Aslanovun xatirəsinə poema» (1944), T.Bakıxanovun «Uzaq sahilərdə» (1959) (M.Hüseyn-zadəyə həsr olunub), O.Kazımovun «Mehdi Hüseynzadə haqqında poema» (1979), R.Hacıyevin «Həzi Aslanov» (1984) poeması müxtəlif onilliklərdə yazılıaraq, mühərabə mövzusunun daim yaddaşlarda xatırlanmasını sübut edir. Eyni zamanda, bu əsərlər məzmun cəhətdən birləşsə də, xronoloji cəhətdən müxtəlif onilliklərə mənsub olması, onların musiqi dilində nəzərə çarpır. Belə ki, hər bir onillik öz musiqi dilinin xüsusiyyətlərini, bu mühitdə formalasən bəstəkar üslubunun fərdiliyini, özünəməxsusluğunu yaranan əsərlərə hondurur. Mühərabə ilə bağlı qəhrəmanlıq mövzulu əsərlər hər bir bəstəkarın bu səpkili mövzulara fərdi münasibətlərini də eks etdirir.

Qeyd etməliyik ki, qəhrəmanı məzmunlu əsərlərdə xalqımızın keçmişindən gələn məzmunlara, obrazlara demək olar ki, müraciət

edilmemişdir. Bu mövzuda əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, XX əsr mühəribəsinin yetişdirdiyi qəhrəmanların təcəssüm etdirilməsi əsas yer tutur. Belə ki, yaranan əsərlərin, daha dəqiq desək, uvertürlərin başlığı müxtəlif bəstəkar yaradıcılıqlarında oxşarlığı, eyniliyi ilə diqqəti cəlb edir. M.Əhmədovun, İ.Quliyevin, İ.Məmmədovun «Qəhrəmani uvertüra» adlı birhissəli simfonik nümunəleri bu baxımdan maraqlıdır. M.Əhmədovun «Çəngi» uvertürası müəyyən bir istisna təşkil edir. Belə ki, milli qəhrəmanlıq, döyük rəqsinin simfonik musiqidə işıqlandırılması bəstəkarlarımızın milli köklərə bağlılığını bir daha sübut edir.

Ümumiyyətlə, Vətən mühəribəsinin töretdiyi faciələr, ağrı-acılar bəstəkarlarımızın yaradıcılığında dərin iz qoymuşdur. Təsadüfi deyil ki, milli musiqimizdə ilk simfonik lövhə nümunələri məhz bu mövzuya həsr olunmuşdur. Niyazının qəhrəmanı ruhlu «Döyüsdə» və «Xatirə» simfonik lövhələri qəhrəmanlıq mövzusunun musiqi irlərimizdə dərin köklərə malik olduğunu təsdiqləyir.

Beləliklə, sadaladığımız bütün bu nümunələrə diqqət yetirəkən belə bir cəhət diqqəti cəlb edir. Belə ki, milli bəstəkarlıq məktəbimizin nümayəndələrinin yaradıcılığında təmsil olunan əmək və qəhrəmanlıq mövzusu birhissəli simfonik janrları əsasən, məzmun və musiqi dili baxımdan zənginləşdirir. Milli musiqi intonasiyalarından istifadə bu əsərlərin yaddaqalan, maraqlı və anlaşıqlı olmasını təmin edir. Simfonik poema və uvertüra janrları ilə müqayisədə lövhə janrına milli simfonik musiqidə nisbətən az müraciət edilmişdir. Bu janrda yazılın əsərlər rus musiqisindən gələn ənənələri davam etdirməklə yanaşı, eyni zamanda da, müəyyən dərəcədə öz imkanlarını, ifadə vasitələrini milli musiqimizdə zənginləşdirməyə çalışmışdır. Bu baxımdan Azərbaycan musiqisində yeni məzmun, musiqi dili imkanlarına malik olan simfonik lövhələr özünəməxsusluğunu ilə fərqlənir. Milli musiqimizdə simfonik lövhə nümunələri zəngin, hərtərəfli məzmun aləminə malikdirlər. Burada qəhrəmanlıq, təbiət təsviri, tarixi, ədəbi-lirik mövzulu simfonik lövhələrlə qarşılışmaq mümkündür.

Müxtəlif dövrlərdə yazılıraq, formalasən bu əsərlər içərisində daha çox parlayanı, özünəməxsus mövqeyə malik olub nəinki təmsil etdiyi janr çərçivəsində, eləcə də birhissəli simfonik janrlar daxilində daimi yer tutan S.Hacıbəyovun «Karvan» simfonik lövhəsi xüsusiylə fərqlənir. Borodinin «Orta Asiyada» simfonik lövhəsinin milli musiqimizdə birbaşa davamı kimi yaranan bu əsər janrı inkişafında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Əsəri dərindən təhlil etmiş E.Abasova hər iki bəstəkarın mövzuya yanaşma tərzini göstərərək qeyd etmişdir ki, S.Hacıbəyov üçün

lövhəvariilik əsas başlanğıc deyil, o, insan obrazının açılması ilə bağlı olan cəhətdir. İnsanın gözəlliklə bağlı valehedici hissələrini göstəren S.Hacıbəyov üçün əsərin bədii dəyeri də məhz bununla əlaqədardır. E.Abasova əsərin maraqlı, yüksək bədii tələblərə cavab verməsini bir sıra xüsusiyyətlərlə, o cümlədən əsərin məzmunun zənginliyi, ifadə olunan obrazların tam və dərin surətdə açılması, orkestrləşdirmə üsüllərinin rəngarəngliyi, eyni zamanda orkestr səslənişində şərq ruhlu effektivliyin yaradılması və ən əsası, bəstəkarın məhz şərq təfəkkürünə, şərq düşüncə tərzinə və musiqi duyumuna malik olması ilə əlaqələndirir.⁵

«Karvan» simfonik lövhəsi birhissəli simfonik janrların inkişafı tarixində əbədi mövqə tutmuş və sonralar yaranan əsərlər onun təsirindən doğan hissələr bir növ məruz qalmışlar. Doğrudur, bu əsərlər digər mövzulara malik olaraq, müxtəlif bəstəkar qələmlərinin məhsuludur. Lakin «Karvan»ın qoysuğu dərin iz daim simfonik lövhə janrına müraciət edən sənətkarlar üçün ornək olacaqdır.

Əsrarəengiz təbiətin çalarlarını özündə əks etdirən A.Əlizadənin «Şirvan lövhələri» və «Abşeron lövhələri» bu janrı inkişafında daha bir səhifəni açmış oldu. Xüsusiylə, XX əsrin sonuncu onilliyində simfonik lövhə janrı yeni mövzu aləminə qədəm qoysu. Cəmiyyətdə baş verən hadisələr və onların musiqidə inikası bu dövrde yaranmış simofnik lövhə nümunələrində ifadəsinə tapdı. O.Kazımovun «Ədirnə fəthi» (C.Cabbarlının əsəri əsasında) və S.Fərəcovun «Matəm harayıları» simfonik lövhələri bu baxımdan maraqlıdır. Beləliklə, Azərbaycan musiqisində simfonik lövhə janrı fərdi, lakin çox maraqlı inkişaf yolu keçərək, özünəməxsus mövqeyə malik olmuşdur.

Birhissəli simfonik əsərlərin programına nəzər yetirəkən, onun əsas həlledici janr xüsusiyyətinə malik olduğunu bir daha dəqiqlişdirdik. Belə ki, milli musiqimizdəki birhissəli simfonik janrlara programlılıq nöqtəyi-nəzərindən yanaşdıqda mövzu bolluğu, məzmun rəngarəngliyi və bundan irəli gələrək, musiqi dilinin zənginliyi diqqəti cəlb edən əsas xüsusiyyət oldu. Milli musiqimizə daxil olan hər bir Avropa janrı kimi, birhissəli simfonik əsərlər də, o cümlədən simfonik poema, uvertüra və lövhə janrları da milli musiqimizin çalarlarına boyanmış, yeni məzmun, mövzu dairəsi və musiqi sistemi əldə etmişlər.

Qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan musiqisində birhissəli simfonik əsərlər daha çox mövzu yeniliyinə məruz qalmışlar. Bu da təbii idi. Çünkü milli musiqimizdə istifadə olunan birhissəlilər artıq onun qanunauyğunluqlarına müəyyən dərəcədə

tabe olmalı idi. Bu isə özünü daha çox məzmun və musiqi dilində bürüzə vermişdir. Beləliklə, birhissəli simfonik əsərlər milli musiqimizdə çox zəngin mövzu aləmилə qarşılaşdı. Ədəbi-lirik, tarixi, əmək və qəhrəmanlıq, siyasi və ictimai mövzuları birhissəli simfonik janrların programlı məzmununda əsas həlledici amil oldu. Göstərilən istiqamətlər üzrə yaranan simfonik poema, uvertüra və lövhə nümunələri bu mövzulara digər musiqi mədəniyyələrində malik olsa da, burada yeni nefəs, yeni təravət əldə etdi. Bu özünü milli musiqimizin, milli programlılığının Şərq ruhuna, Şərq düşüncə tərzinə malik olmasında bürüzə verirdi. Beləliklə, milli musiqimizdə birhissəli simfonik janrlar 3 əsas programlı istiqamət üzrə inkişaf etməyə başladı:

- 1) Tarixi və ədəbi-lirik mövzulu;
- 2) Siyasi və ictimai mövzulu;
- 3) Əmək və qəhrəmanlıq mövzulu.

Bu istiqamətlərin hər birində milli məzmunlu mövzular əsas ifadəsini tapmışdır. Burada istər milli ədəbi irsimizdən seçmə nümunələrlə, istər dahi şəxsiyyətlərin obrazlarının canlandırılması ilə istər müasir dönyanın problemlərinin eks olunması ilə istər insanların saf hisslerinin tərənnümünə və istərsə də digər mövzularla qarşılaşmaq olar. Məhz bu mövzu bolluğu qeyd etdiyimiz istiqamətlərin də təsnifatında mühüm rol oynayaq, bir növ onların taleyini həll etmiş oldu. Əsərin hər hansı bir mövzu bölümünə aid olması və bu bölmədə də müəyyən bir hissəyə daxili onun daha da zəngin-ləşməsinə səbəb olmuşdur. Nəzərdən keçirdiyimiz mövzu istiqamətlərində daha çox birhissəli simfonik əsərləri özündə birləşdirən tarixi və ədəbi-lirik mövzudur. Göründüyü kimi, böyük bir tarixi inkişafi və ədəbi dönyanın zəngin irsini özündə birləşdirən bu bölmədə mövzu müxtəlifiyi nəzəre çarpır. Burada bir neçə mövzu aidiyiyəti vardır:

- 1) Vətəni tərənnüm edən;
- 2) Təbiət təsvirli;
- 3) Ədəbi simaların obrazları;
- 4) Ədəbiyyat aləmindən seçmələr;
- 5) Tarixi obrazların canlandırılması bölmələri diqqəti cəlb edir. Bu bölmələrə aid yaranan əsərlərdə seçilən mövzulara hərtərəfli yanaşma tərzi, məzmunu dərinində açmaq xüsusiyyəti xarakterikdir. Burada mövzuya həm tarixi, həm də lirik baxımdan müraciət etmə diqqəti cəlb edən xüsusiyyətdir.

Siyasi və ictimai mövzulu istiqamətdə yazılan əsərlər daha çox zamanın tələblərinə, yaşanılan dövrün qanunauyğunluqlarına tabe olunmuşdur. Əvvələdə qeyd etdiyimiz sosialist realizminin prinsipləri, bəstəkarlar qarşısında qoyulan məqsədlər daha çox ifadəsini tapmışdır. Burada

mövzu bir neçə bölmədə inkişaf etmişdir:

- 1) Xalqımızın yaxın keçmiş ilə bağlı;
- 2) Sovet hakimiyyətinə həsr olunmuş;
- 3) Siyasi şəxsiyyətlərin obrazları ilə bağlı;
- 4) Sülh mövzusu və onun təbliği;
- 5) Müxtəlif xalqların azadlığına həsr olunmuş mövzular.

Müxtəlif onilliklər boyu yaranan hər bir əsərdə zamanın, siyasi hakimiyyətin yeritdiyi siyasetin prinsipləri eksini tapsa da, burada hər bir bəstəkarın fərdi dəst-xətti, üslubu təcəssüm olunmuşdur. Bu əsərlərə ifadə etdiyi mövzu baxımından deyil, bədii dəyəri, musiqi dili keyfiyyəti baxımından yanaşmaq daha düzgün və ədalətli olardı.

Əmək və qəhrəmanlıq istiqaməti ilə bağlı birhissəli simfonik nümunələr adından da bəlli olduğu kimi daha çox insan xarakteri, insan əməyi və şücaəti ilə bağlıdır. Qeyd edək ki, əmək mövzusu birhissəlilərin inkişafı tarixində yeni idi və bu mövzu haqqında söhbət açılan janrların məzmun dairəsinə 50-ci illərdə daxil olmuşdur. Əmək mövzusu XX əsrə milli musiqimizin birhissəli simfonik əsərlərə bəxs etdiyi yenilik idi. Mövzu daxilində, sosialist realizminin tələbi ilə yaranan bir sıra cəhətlər, o cümlədən insan əməyinin qüdrəti, rəşadəti, şücaəti eks olunmuşdur. Bu baxımdan əmək mövzusu, bir sözlə, dövrün tələbləri, zamanın ifadəsi ilə daha çox uyğunlaşındı.

Qəhrəmanlıq mövzusu isə öz köklərini şifahi ənənəli musiqimizdən götürərək birhissəli simfonik janrlara daxil olanda artıq püxtələşmiş idi. Burada daha çox müasir dövrün yetişdirdiyi mövzular öz eksini tapmışdır. Büyük Vətən müharibəsi və onun qəhrəmanlıqlarına həsr olunmuş qəhrəmanı məzmunlu birhissəli simfonik janrlarda iki cəhet diqqəti cəlb edir:

- 1) Vətən müharibəsi mövzusunun ümumiləşmiş şəkildə, «qəhrəmanlıq» başlığı altında cəmlənməsi;
- 2) Vətən müharibəsinin yetişdirdiyi qəhrəmanların, daha dəqiq desək, H.Aslanov və M.Hüseyinzadənin obrazının canlandırılması.

Xüsusilə müharibədə şücaət göstərmiş və adlarını sadaladığımız obrazların tərənnümü daha çox əhəmiyyət kəsb etmiş və müxtəlif bəstəkar yaradıcılıqlarında parlaq ifadəsini tapmışdır. Qəhrəmanlıq mövzusu ilə bağlı əsərlərdə ruh yüksəkliyi, coşgun enerjili musiqi diqqəti daha çox cəlb edir.

Simfonik lövhə janrında isə bəstəkarlarımız rus musiqisi ənənələrini davam etdirərək, milli zəmində bir sıra maraqlı əsərlər yaratmışlar. Milli simfonik lövhələrin sayca məhdudluğuna baxmayaraq, müxtəlif mövzu aləminə malik

olması onların əsas xüsusiyyətlərindəndir. Burada həm ədəbi-lirik, həm matem ruhlu, həm təbiət təsvirli, həm də qəhrəmanı məzmunlu simfonik lövhələrlə rastlaşmaq mümkündür. Daha çox musiqi dili səviyyəsində yeniləşən bu janın milli nümunələrinde şərq bəstəkarlarının düşüncə tərzi, fikir zənginliyi, milli lad sisteminin rəngarəngliyi nəzərə çarpır.

Beləliklə, milli musiqimizdə simfonik poema, uvertüra və lövhə nümunələrinin təsnifatına diqqət yetirdikdə bir sıra cəhətlər özünü bürüzə verir. Bu, birhissəli simfonik janrların çox zəngin mövzu dairəsi və musiqi dilinə malik olmasından ibarətdir. Bu baxımdan daim inkişaf edən və

1 Эфендиев Л. Развитие социалистического реализма в Азербайджане. Баку, Азернешр, 1971, с. 151.

2 Абезгауз И. Симфоническая поэма К.Караева «Лейли и Меджнун». М., Сов. Композитор, 1958, с. 22
3 Эфендиева И. Васиф Адигезалов. Баку, Шур, 1999, 323 с.

QARA QARAYEVİN DMİTRİ ŞOSTAKOVİÇƏ HƏSR ETDİYİ LYA -MINOR SİMLİ KVARTETİ

... Bu əsərinizə görə Sizi ürəkdən təbrik edirəm...

Bu kvarteti mənə həsr etdiyinizə görə Sizə çox minnətdaram...»

Fərəh TAHİROVA

D. Sostakoviç

31 avqust 1947-ci il, Moskva
(Q.Qarayevə məktublarından)

«Bəstəkar öz yaradıcılığında bir-birinə zidd olan iki tendensiyani – ənənəyə möhkəm arxalanmani və bununla bərabər yeniliyə meyli barışdırmalıdır».

M.Y.Tarakanov

mümkin deyil.

Qarayevin kamera musiqisi sahəsində parlaq əsərlərdən biri - onun yaradıcılığının ikinci dövrünə aid olan, 1947-ci ildə bəstələdiyi Lyaminor Simli kvartetidir. Bu əsər ən gözəl formada bəstəkarın həyəcanlı daxili aləmi təqdim edir.

Q.Qarayevin Konservatoriyani bitirdikdən sonra yazdığı əsərlərində də müəllimi D.Şostakoviçin təsiri müşahidə edilir. Şostakoviçin yaradıcılıq prinsiplərindən irəli gələn və Qarayev üslubuna xas olan ayrı-ayrı ifadə üsulları və vasitələrində Böyük Ustadın təsirini duymamaq

Kvartet, formasının sadəliyi, obrazların yiğcam və aydın olması ilə seçilir; o, dörd hissədən ibarətdir ki, bunlardan üçünün janr adı var: "Sonatina" (I h.)¹; "Tokkata" (III h.), "Pastoral" (IV h.).² II hissənin (Larqo) adı yoxdur və passakalya janrında yazılmışdır.

Həcmcə çox da böyük olmayan bu əsər, hissələrinin klassik tənasübü ilə, bunların məntiqi bitkinliyi, daxili intonasiya bütövlüyü ilə, miqyaslı, monolit silsilə təəssürati yaradır. Kvartetin musiqisinin emosional gözəlliyi, lirik başlanğıçı, formasının mütənasibliyi, dəqiq cıalanmış klassik quruluşu Mosartın musiqi dünyası ilə müqayisə doğurur.

I hissə - "Sonatina" (Allegretto, a-moll) sonatina³ formasında yazılib və bunun üçün səciyyəvi olan cəhətlər - iki sadə mövzu arasında zəif təzadın verilməsi, bağlayıcı bölmələrin olmaması, işlənilmə bölməsinin yiğcamlığı ilə seçilir. Əsərdəki "klassik" başlanğıç, daha doğrusu, buradakı "mosartsayağı" başlanğıç məhz bu hissədə xüsusi qüvvə ilə təzahür edir. Bu, artıq ekpozisiyada özünü bürüzə verir: akkordların fonunda harmonik figurasiyaların verilməsi fakturanın yumşaqlığı, Lya-minor üçsəliyinin hər səsinin təkrarı ilə tonikanın verildiyi melodianın sadəliyi və aydınlığı buna sübutdur.

Xatırladaq ki, Mozart ənənələrini davam etdirən Q.Qarayev, melodikanın tamamlanmış olmasına, ritmik figurların periodikliyinə, hərəkətin yumşaqlığı və sakitliyinə və bəzən axımlılığın motorluğuga nisbətən üstünlüğünə nail olur.

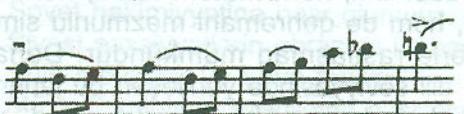
Novator olmasına baxmayaraq, özünün kamera ansamblı yaradıcılığında Q.Qarayev həm klassik tərkiblərə, həm de silsilənin klassik kompozisiyasına sadıq qalmışdır. Kamera əsərlərinin ekspozisiyalarında temp vahidliyi də həmçinin klassik ənənələrin təsirindən xəber verir. Bundan əlavə, Şostakoviçin kamera-ansambl musiqisində silsilələrin birinci - sonata hissələrinin daxilən sadə olması, məişət janrnına yaxınlığı ilə səciyyələnir.

Ekspozisiyanın yüngül və zərif əsas mövzusu (a-moll) I hissənin nikbin ovqatını əks etdirir. (misal № 1).

Allegretto

Bu ritmik şəkil bütünlükdə I hissənin intonasiya toxumudur. Sonra bu mövzu basda (solo violonçeldə) sol minorda keçir, daha sonra sol majorda - əvvəldə olduğu kimi, birinci skripkada keçir. Sərbəst şəkildə variasiyaya uğradılan bu

motivin əsasında fa-major tonallığında köməkçi partiya səslənir (misal № 2).



Tematik və metroritmik cəhətlər vahid olduğuna görə I hissənin hər iki mövzusu eyni obrazlardan irəli gəlir. Hər iki mövzu rəqsvari xasiyyəti olduğuna görə onlar arasında elə bir kontrast yoxdur: I mövzu lirik, II mövzu isə janr xarakterlidir. Hər iki mövzu period formasındadır. Qarayev homofon və polifonik əsərlərin qovuşmasından məharətlə istifadə edir. Əsas mövzu müxtəlif polifonik kombinasiyalarla verilirsə, köməkçi mövzu öz quruluşu etibarilə homofonikdir.

Melodiyanın əsasını təşkil edən ən sadə intonasiya və ritmik formullar mövzunun kadenziyalı sonluğunun bir qədər zərifliyi ilə uzlaşır, burada yarımtón intervalı həcmində gözlənilməz harmonik yerdəyişmə qəflətən klassik diatonikani pozur ki, bu da müasir sənətkarın dəst-xəttinin özünü bürüzə vermesidir.

Tonallıqların yarımtón münasibəti bir çox Qarayev mövzularına xasdır. Bu cəhətin kökləri isə Şostakoviçin, Prokofyevin musiqisinə gedib çıxır.

"Janr səciyyəsilə qeyd edilən və intonasiya cəhətdən bilavasitə xalq melodiyaları və xüsusən aşiq melodiyaları ilə bağlı olan əsas partiya mövzusunda lad əsasının kvarta prinsiplərinə görə təşəkkülünü izləmək olar. Plaqal yarımkadansa, tonikanın üst kvartası ətrafında dolanmasına diqqət verək. Bu nümunə bəstəkarın tematizminin lad əsasında kvarta prinsiplərinin mühüm olmasını və bu prinsiplərin milli lad intonasiya sistemi ilə üzvi bağlılığını təsdiq edir".⁴

Silsilənin inkişafı I hissənin polifonik musiqisi və passakalyadan "Tokkata" və "Pastoral"ın homofon musiqisinə doğru istiqamətlənmişdir. Silsilənin belə konsepsiyasına Şostakoviçin Sol-minor Kvintetində də rast gəlirik - burada Prelüdiyanın tematizmi polifoniyadan homofoniyyaya - fuqadan skersoya - intermessoya və finala doğru inkişaf xəttini əmələ gətirir.⁵

İşlənilmə hər iki mövzunun polifonik və faktura dəyişikliklərinə əsaslanır. İşlənilmənin quruluşu hissənin kompozisiyasının klassik başlanğıcını bir daha təsdiq edir. İşlənilmənin hər bölməsi iri planda qabardılmışdır. Öz funksiyasını saxlayan kulminasiya işlənilmənin sonuna düşür. Hər iki mövzunun xasiyyəti dəyişir, diatonik əsası yönəlmələrlə uzlaşan köməkçi mövzu xüsusiylə mühüm lad inkişafına məruz qalır. Kulminasiya-

da bu mövzu yeni qiyafədə verilir - burada ritmik genişlənmə, fakturanın gərginliyi, obrazın dinamikləşməsi və dramatikləşməsinə gətirib çıxarır.

İşlənilmənin tonal planı da maraqlıdır: giss-moll - G-dur, e-moll, d-moll - D-dur - bu tonallıqlar bütün işlənilmənin tonal planının mərkəzini təşkil edən genişlənmiş q-moll - D-dur tonallığını əhatə edir.

Repriza a-moll-da əsas mövzunun motivindən başlayır və sonra bu, b-moll tonallığına keçir. Köməkçi mövzu A-dur tonallığında səslənir. Əsas və köməkçi partiyalar qovuşduğuna görə, repriza ixtisar olunmuşdur və koda ilə birləşmişdir.

II hissədə (Largo, e-moll) insanın daxili alemi, dərin fəlsəfi dühüşüncələri, ülvı hissələri əks etdirilib ki, bu da müharibə illəri baredə xatirələr kimi qavranılır. Həcmə böyük olmayan passakalya janrında yazılmış kədərləi Largo bütün silsilənin emosional və lirik mərkəzidir.

Məlum olduğu kimi, sovet musiqisində qədim, klassizmə-qədərki passakalya janrının dirçəldilməsi D.Şostakoviçdən gələn ənənədir. Bəstəkarın VIII simfoniyasını (IV hissə - Largo), Üçüncü kvartetini (IV hissə - Adajio), Fortepiano triosunu (III hissə - Largo), Altinci kvartetini (III hissə - Lento) yada sala bilərik. Şostakoviçin instrumental silsilələrinin kompozisiyasında Passakalya çox mühüm dramatik rol oynayır. D.Şostakoviçin tərefindən lirik hissənin passakalya ilə əvəz edilməsi müharibə dövrü ilə bağlı idi, lakin sonrakı illərdə də bəstəkar bu ənənəni davam etdirir. Yuxarıda göstərilən əsərlərdən başqa passakalyaya yaxın olan cəhətləri IX simfoniyasının Larqosunda da aşkar etmək olar. Şostakoviçin silsilələrinin kompozisiyasında passakalyanın olması ilk növbədə konfliktlilikle bağlıdır: passakalya həmişə silsilədə dönüş anını təcəssüm etdirir (IV Kvartet istisna təşkil edir - burada bəstəkar passakalyanı dramatizmsiz vermişdir). Bundan əlavə, Şostakoviçin passakalyalarına natamamlıq xasdır - bunlar son hissədən əvveldə yerləşdirilərək Finala bilavasitə keçid əhəmiyyətini daşıyır ki, bu da silsilənin faciədən və onun həllinə doğru yönəlmış ideya konsepsiyası ilə bağlıdır. Şostakoviçdən fərqli olaraq, Q.Qarayev passakalyanın təfsirində tamamilə başqa mövqe tutur. Q.Qarayevin bu əsərində passakalya parlaq dramatik cəhətlərə malik deyil.

Passakalyanın ikisəsli mövzusunda təzad yoxdur, belə ki, bunun əsasını fəlsəfi düşüncələr təşkil edir. (misal № 3).



Passakalyanın daxilən ekspressiv, ifadeli mövzusu politonalıdır: eyni vaxtda e-moll (skripka) və g-moll (viola) səslənir, kadensiyada isə əsas tonallıq kimi e-moll təsdiq edilir.

D.Şostakoviç kimi, Q.Qarayev də passakalya formasından polifonik variasiya prinsipi kimi istifadə edir. Buna görə də, bütün hissə ayrı-ayrı variasiyalara bölünməz şəkildə, bütöv səslənir: bütün variasiyalar bir-birində ayrılmayaraq, "attacca" şəklində gedir. Bəstəkar passakalyanın klassik forması ilə milli janr olan muğamın çizgilərini uzlaşdırır: passakalya mövzusu fonunda birinci skripkada əks qurumun, muğamı xatırladan mövzusu səslənir. Bu mövzu ritmik cəhətdən sərbəstdir. Mövzu və əks qurumda şüştər, segah, bayati-şiraz İadlarında polilad mikrointonasiyalar səslənir. Beləliklə, Q.Qarayev Passakalyada politonallıqla poliladlığı uzlaşdırır. Qarayev Bax üçün səciyyəvi olan intonasiya quruluşu ilə muğamvariliyi birləşdirir (kvartetin səsləri muğam improvisasiyaları üzərində qurulmuşdur). Bundan əlavə Bax üçün, sonradan isə Şostakoviç üçün tipik olan tamamlayıcı təzad dramaturji prinsipindən də istifadə edən Q.Qarayev mövzuda daxili İad ekspressivliyi ilə melodik şəklin təmkinliyini qovuşdurur. Daxilən təzadlı olan obrazın aramlı inkişafı şəraitində Larqonun dramatizmi eldə edilir. Bunun inkişafı təqribən Şostakoviçin silsiləvi formalarının ağır hissələrində olduğu kimi gedir. Xatırladaq ki, D.Şostakoviçin Skripka konsertinin I hissəsinin, VII simfoniyasının Larqosunun inkişafının əsasında da həmin prinsip durur.

III hissə "Tokkata" (Allegretto, d-moll) II hissənin lirik obrazları ilə kontrast təşkil edir: Burada mütehərrik skersovari obrazlar hakimlik edir⁶ (misal № 4).

Allegro molto



Bu hissə üçhisəlli formada yazılıb. Hissənin tematizminin əsasını üç elementdən ibarət kompleks təşkil edir:⁷ I - daimi hərəkəti təcəssüm etdirir; II - tokkatanın II⁶-T harmonik dönməsini cəmləşdirir; III - "sıçrayışvari" element - skersovari başlanğıcın intonasiya sferasını səciyyələndirir. Tokkatanın I bölməsində təşvişli, dəyişkən xasiyyətli mövzu səslənir ki, bu da politonalılıq vasitəsilə vurgulanır: d-moll (I skripka), F-dur (II skripka) - Fis-dur (viola). Tokkatanın motorlu mövzusu fasıləsiz hərəkət təəssüratı yaradır.

Orta bölmənin mövzusu nikbin xarakterlidir. Gözənilməz modulyasiya dəyişiklikləri, ritmikanın qeyri-müntəzəmliyi bayram, xalq şənliyini təsvir edir. Motorlu hərəkət enerjisi tokkatanın kənar

mövzusunda qayıdır və burada xalq yumorunu ilə aşılanmış obraz yaranır. Kənar hissələrin ostinat formulu, orta hissədə metrik dəyişmələr Azərbaycan xalq rəqs musiqisindən əzx edilmişdir. Xatırladıq ki, Şostakoviçin kvartetlərinin tematizmimdə mahni və rəqs janrlarının lirik aspektində təsiri, pastoral lirika təəssüratı ilə bağlı olan instrumental təranə üstünlük təşkil edir.

"Tokkata"nın reprizasının ardınca "tələsən" kodada rəqsvari elementlər sanki həll olur. Burada mövzunun kiçik parçaları qayıdarlaş getdikcə daha da qısalıdır və tədricən "yox olur". "Tokkata" - d-moll tonallığı ile eyni tersiyali tonallığı olan Cis-dur-da bitir.

IV hissə - "Pastoral" (Moderato, A-dur) - materialın transformasiya edilməsi və faktura cəhətdən bəstəkarın "ixtiraçılığı" ilə seçilir. Burada bəstəkar ənənəvilikdən gözəçarpacaq dərəcədə uzaqlaşır: final sürətli deyil, mülayim tempdə yazılıb. "Pastoral" adı bu hissənin obrazlar dairəsini müəyyənləşdirir: lirika vəcdə gəlmış təbiət obrazları və xalq həyatı ilə bağlı obrazlarla əvəz edilir.⁸ Rəvayətin lirik-psixoloji aspekti yenidən qayıdır. Lakin finalın lirikası sakitləşmiş, xəyalperəst xarakteri ilə ikinci hissənin lirikasından fərqlənir.⁹ "Pastoral" ikiqat üçhissəli (rondovari) formaya əsaslanır. Bu hissənin bütün mövzuları finalın birinci mövzusundan törəyir; finalın bu mövzusu işqli və səmimi olub, sadə ikihissəli formada yazılmışdır (misal № 5).

Moderato



Bu mövzuda pastoral - mahnivarı və xoral janrlarının xüsusiyyətləri verilmişdir. Xoral quruluşlu əsas mövzu¹⁰ natural və melodik A-dur-da səslənir. D-dur-da yazılmış köməkçi mövzu bizi insanın daxili ələminə qərq edir. Şostakoviç musiqisində bize tanış olan haçalanmış 2, 5, 7 pilləli xromatikləşmiş major köməkçi mövzuya emosional ifadəlilik, səmimilik verir.

"Piu mosso" epizodunda xalq şənliyi lövhəsi qayıdır. Səciyyəsi etibarilə bu epizod "Tokkata"nın orta bölməsinə yaxındır. Şən, coşgun mövzu desima intervalında səslənən lirik temada [54] "itibatır", həll olur. Finalın kulminasiyasında [55] pastoralın II (köməkçi) mövzusu böyüdülmüş şəkildə C-dur-da səslənir. Finalın reprizası [56] bizi yene də işqli obrazlar ələminə qaytarır: "Pastoral"ın əsas mövzusu səslənir. [58]-dən reprizanın kulminasiyası və A-dur-u təsdiq edən finalın kodası başlayır. Koda müəllifin son sözü kimi səslənir. Bu, baş verən hadisələrin lirik dərk olunması, gözəl təbiət obrazları və təbiətə

məhəbbət hissi ilə qovuşmasıdır.

"... Qorxunc qüvvələrin müdaxiləsi və azığlığı, patetik reaksiya sonra gələn həyatın qiymətli olmasına xatırladan, lirik epizod Şostakoviç üçün çox səciyyəvidir. Məhz birlikdə götürülmüş (ayrılıqda yox) bütün bu momentlər şərə qarşı coşğun etiraz və müsbət idealın təsdiqini məhz Şostakoviç xas olan xüsusi fərdi bir formada təcəssüm etdirir. Humanist sənətkar "dünyanın Şərini" göstərərək, "həyat gözəldirsə, bu necə mövcud ola biler! - deyir".¹¹

Burada "Pastoral" - Qarayevin fəlsəfi kredosudur. Bu həm sehrdir, həm də həyatın çətin mərhələlərindən sonra həyat harmoniyasını duymaqdır.

Təsadüfi deyil ki, Qarayev "Passakalya"nın silsilənin orta hissəsinə (II) yerləşdirir, belə ki, burada faciəvilik keçicidir, ötəridir... Qarayevin, həm lirikanın yüksək etik qüvvəsinin, həm də əbədi gözəllik rəmzi kimi təbiətin dəyərini təcəssüm etdirən lirik silsiləsi belə qurtarır.

Düşünürük ki, D.D.Şostakoviç həsr edilmiş silsilənin sonunda major aspektinin meydana çıxmazı, sanki Müəllimin müdrikliyi vasitəsilə həyat harmoniyasını¹² təsdiq edir.¹³

Finalın və bütövlükdə silsilənin konsepsiyasını məhz bu sözlərlə səciyyələndirmək olar:

*"Geriyə qayıtmaq olmaz,
Həyat irəli səsləyir
Həyat daima gözəldir!"*

D.Şostakoviç musiqisinin bir çox epizodlarını xalq mahnısının kupleti kimi də, tematik nüvənin "baxsayağı" inkişafı kimi də təsəvvür etmək olar. Polifonik formanın bu iki metodunun sintezi nəticəsində özünəməxsus "tematik konsentrasiyalı inkişaf" (V.Protopopov) meydana gəlir. "Bu metodun mahiyyəti ondan ibarətdir ki, "baxsayağı" (daha geniş götürsək, polifonik) "nüvə-inkişaf" metodu inkişaf mərhələsində də "nüvə"yə xas olan əhəmiyyətliliyini və fərdiləşmiş olmasını saxlayır. Başqa sözlə desək, inkişaf prosesi təxminən rus xalq mahnısının kupleti hüdudlarında olduğu kimi gedir".¹⁴

Qarayevin Simli kvartetində müxtəlif xarakterli mövzular vahid intonasiya sferasını əmələ getirir. Məsələn, birinci hissənin tematizmimdə bütün mövzular başlangıç motivindən törəyir. Kvartetdəki intonasiya inkişafının xüsusiyyəti isə - formanın ikinci dərəcəli bölmələrinin ümumiliyi vasitəsilə əldə edilən əlaqələrin uyğunqlığıdır. Burada Qarayev, Şostakoviçin yuxarıda göstərdiyimiz tematik inkişaf prinsipinə yaxınlaşır.

D.Şostakoviç musiqisində xas olan əd üsulları kvartetin musiqisində özünəməxsus şəkildə əzx

olunaraq dəyişkən həyat proseslərini əks etdirir. Kvartetin I ad quruluşu – vahidliyi və tamlığı ilə seçilir. Qarayev Iad-tonal polifoniya prinsipindən istifadə edir ("Tokkata"), major-minor sistemini başqa ladların elementləri ilə zənginləşdirir.

Harmoniyanın linear polifonik təfsiri, tonallıqların qohumluğunun incəliklə istifadəsi fəlsəfi düşüncələrlə bağlıdır. Zənnimizcə, bu mürəkkəb ifadə vasitələri Q.Qarayevin D.Şostakoviç üslubu ilə yaxınlığını göstərir, bunlardan istifadə isə Kvartetin obrazlı qayəsinə, bunun dramaturji

konsepsiyasına tabe olur.

"Qarayev musiqisinin Şostakoviç tərəfindən çox düzgün qeyd edilmiş üç mənbəyi - xalq ənənələri, klassik irs və musiqinin ən müasir formaları, şübhəsiz ki, Şostakoviçin özünün təsiri altında yaranmışdır".¹⁵

Q.Qarayevin şərhə ehtiyacı olmayan öz sözləri bunu təsdiq edir: "Mən musiqidəki bütün nailiyyətlərimə görə, məhz Dmitri Dmitriyeviçə borcluyam".¹⁶

ƏDƏBİYYAT

1. «...Yeri gəlmışkən, «Sonatina» termini formal surətdə I hissəyə uyğun gəlmir, belə ki, «sonatina» «Sonata»dan işlənilmənin olmaması ilə fərqlənir (Şostakoviçin Q.Qarayevə məktublarından – 31 avqust 1947-ci il, Moskva) – «Kapa Kapaev. Статьи. Письма. Высказывания» kitabından. M., 1978, s. 48.

Fikrimizcə, hissə həcmə böyük olmadığına görə, Q.Qarayev təvazökarlıq edərək, bunu «Sonata» adlandırma'yıb.

2. Qeyd edək ki, D.Şostakoviç də əserin dinləyicilər tərəfindən qavranılmasını asanlaşdırın janr adlarından çox istifadə etmişdir. Məsələn, onun II Kvartetinin I hissəsi «Uvertüra», II hissəsi – «Reçitativ» və «Romans», III - «Vals», IV - «Mövzu və variasiyalar» adlanır.

3. D.Şostakoviçin də C-dur I Kvartetinin I hissəsi yiğcam sonata formasında yazılıb və sonatina kimi qavranılır.

4. Абасова Э. К вопросу национального своеобразия тематизма К.Караева. В кн.: «Капа Караев. Статьи. Письма. Высказывания». М., 1978, с. 317

5. Məlum olduğu kimi, polifonik və homofon-harmonik cəhətlərin sintezi bütünlükdə Şostakoviç üslubunun əsaslarından birini təşkil edir.

6. Xatırladaq ki, D.Şostakoviçin VIII simfoniyanın III hissəsi tokkata janrında yazılıb və II skerso rolunu oynayır.

7. Xatırladaq ki, D.Şostakoviçin Sol-minor Kvintetindəki Skersonun əsas mövzusu – üç elementdən ibarət tematik kompleksdir.

8. Məlum olduğu kimi, sonata silsiləsinin finalında obyektiv obrazlara və bunlarla bağlı olan xəlqiliy keçid – instrumental musiqinin çoxdan bəri mövcud olan ənənəsidir. D.Şostakoviç üstəlik bunun konkret təcəssümünü də verir ki, bu da «daimi hərəket»dir.

9. Q.Qarayevdən fərqli olaraq, D.Şostakoviçin lirikası yumşaqlıqlıdan uzaqdır, dalındır və insanın daxili ələminin dəyişkənliliyini əks etdirir. Çox hallarda Şostakoviçin lirk mövzularının inkişafı kəskin ovqatın dəyişilməsinə getirib

çıxarmır, lakin onun simfoniyalarına xas olan faciəvilik, fəlsəfi düşüncələrin dərinliyi kamera əsərlərində də – Trioda, III, V, VIII kvartetlərdə müşahidə edilir.

10. Xatırladaq ki, D.Şostakoviçin əsərlərində xoral janrı xüsusi məna daşıyır. Xoralvarılık Şostakoviçin əsərlərində dalındığın təcəssümü kimi verilir. VII simfoniyanın III hissəsinin I mövzusu istisna olmaqla bəstəkar sırf xoral mövzuları yazır, lakin onun axımlı melodiyalarına çox vaxt xoral quruluşlu faktura daxil edilir. (II Kvartetdən - «Romans», IV Kvartetdən - «Andantino», «Kvintet»dən «Fuqa», VII və VIII Kvartetlərin kənar hissələri buna misaldır). Bundan əlavə, xoralvarılık onun kamera musiqisində xüsusi ifadəlilik kəsb edir (xüsusən finalların kodalarında).

11. Мазель Л. Этуиды о Шостаковиче. Статьи и заметки о творчестве. М., 1986, с. 19-20

12. D.Şostakoviçin III Kvartetinin V hissəsinin (Final) konsepsiyası da belədir.

13. D.Şostakoviçin kamera ansamblı əsərlərinin finalları üçün işıqlı sonluğā meylli kodalar, şəxsi olan hər şeyin ümumidə həll olması ilə bitməsi səciyyəvidir: təbiət obrazları, təbiətin fasiləsiz hərəketi, xalq həyatını əks etdirən obrazlar insanın şəxsi həyəcanı, yaşantılara qarşı verilir. Təbiətin olmazlıyi insan yaradıcılığının olmazlıyi, həyatın qiyməti olması – D.Şostakoviçin kamera əsərlərinin finallarının əksəriyyəti bu mənəni verir; bundan fərqli olaraq, onun simfoniyalarının finalları birplanlı deyil – hətta işıqlı finalarda da əvvəlki hissələrin faciəvi, kədərli, həyəcanlı, hüznlü anlarını xatırladan epizodlar olur.

14. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича. М., 1961, с. 27

15. Виноградов В. Эстетические воззрения композитора. В кн.: «Капа Караев. Статьи. Письма. Высказывания». М., 1978, с. 126

16. Караев К. Слово об учителе. Журнал «Советская музыка», № 9, М., 1976, с. 13

Beynəlxalq konfrans

К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Нигяр АХУНДОВА,

начальник отдела Культурной политики
Министерства Культуры Азербайджана,
кандидат искусствоведения
(Азербайджан, Баку)

Уважаемый г-н Председатель !
Уважаемые участники конференции!

Дорогие коллеги!

Прежде всего, разрешите мне выразить благодарность за предоставленную возможность выступить сегодня с докладом, посвященным проблеме охраны фольклора и нематериального наследия. В настоящее время к этой теме привлечено внимание всего мирового сообщества, о чем можно судить по заседанию Круглого стола министров стран-участниц ЮНЕСКО «Нематериальное культурное наследие - отражение культурного многообразия», прошедшему в сентябре 2002 года в Стамбуле. Представители 120 стран, среди которых присутствовало около 70 министров культуры, выражали озабоченность процессами, разрушающими традиционную культуру, отсутствием единой стратегии охраны и развития мирового наследия, некоординированностью действий различных институтов и международных организаций. В то же время было отмечено, что, ЮНЕСКО проводит большую работу для привлечения внимания к теме сохранения нематериального культурного наследия и для реального осознания масштабности этой проблемы. История разработки данного вопроса восходит к 1973 году, когда правительство Боливии обратилось в ЮНЕСКО с запросом о разработке типовых предложений по регламентации, развитию и распространению фольклора. ЮНЕСКО совместно с Всемирной организацией интеллектуальной собственности (ВОИС) провела такую работу, в результате чего были подготовлены и в 1989 году приняты Генеральной конференцией «Рекомендации по сохранению фольклора», которые не носили обя-

зательный характер. Воздействие этого документа оказалось менее значимым, чем от него ожидалось, что объясняется его необязательным юридическим характером и отсутствием конкретных мер, стимулирующих государства - члены ЮНЕСКО. Тем не менее, «Рекомендации» сыграли свою роль, поставив проблему на повестку дня. Достаточно сказать, что с 1995 по 1999 год ЮНЕСКО были организованы восемь региональных семинаров во всех частях света. А в 1989 году в Вашингтоне ЮНЕСКО совместно со Смитсоновским институтом организовало конференцию на тему «Глобальная оценка Рекомендаций о сохранении фольклора», на которой была энергично выражена мысль о необходимости создания нового нормативного акта и пересмотра самого определения «фольклор», который, по мнению многих экспертов девальвировался в настоящее время. В обиход была введена новая дефиниция - «нематериальное культурное наследие», которая охватывает более широкий круг явлений, не фиксирует свое внимание только на результатах, а отражает весь процесс создания фольклорных ценностей, включая сюда традиционные знания, ресурсы, природный ландшафт, культурную среду и.т.д. В ходе конференции также была выделена роль создателей и носителей этих знаний. Параллельно с теоретическими процессами, был создан проект «Провозглашение шедевров устного и нематериального наследия», в котором должны были найти свое отражение образцы, имеющие исключительную ценность, а также наследие, над которым нависла угроза исчезновения. В этом году Азербайджан активно участвует в подготовке файла для данной программы и

надеется на их успешное представление. Высокой оценки заслуживает и такая инициатива ЮНЕСКО, как система «Живые сокровища человечества», направленная на признание и вознаграждение личностей, являющихся «живыми сокровищами», носителями и аккумуляторами традиционных знаний, навыков, техники, и.т.д.

Итогом многолетней, напряженной и в высшей степени необходимой работы ЮНЕСКО в данном направлении является разработка Конвенции об охране нематериального наследия, которой предстоит сыграть важную историческую роль. В то время как охрана материального наследия защищена целым рядом известных международных конвенций, нематериальное наследие, по сути, оставалось в зоне правового вакуума и находилось вне сферы нормативной деятельности. Поэтому Азербайджан всячески поддерживает и считает целесообразной разработку столь важного документа и надеется активно участвовать на всех этапах его дальнейшей разработки.

Одной из непосредственных задач нашей сегодняшней встречи является обмен национальным опытом в сфере сохранения нематериального наследия. Оглядываясь на историческую картину традиционной культуры Азербайджана последних десятилетий, необходимо выделить два определяющих момента. Во-первых, огромное воздействие на традиционную культуру Азербайджана процессов глобализации, средств массовой информации, аудиовизуальной культуры, что, несомненно, таит в себе опасность унификации, «стандартизации» азербайджанского фольклора, изначально отличающегося богатством своих локальных стилистических диалектов.

Во-вторых - миграционные процессы, возникшие в результате межнациональных конфликтов. Так, в результате Нагорно-Карабахского конфликта 20% территории Азербайджана были оккупированы и более миллиона жителей оказались беженцами и вынужденными переселенцами. На оккупированных территориях остались 927 библиотек, 808 Дворцов, клубов и домов культуры, 85 музыкальных и художественных школ, 22 музея, 4 художественные галереи, религиозные сооружения и т.д. В результате депортации азербайджанского населения из Армении и Нагорного Карабаха, были полностью потеряны не только отдельные образцы творческого наследия азербайджанских эпических сказителей - ашыгов, но и целые исполнительские школы. Переживает тяжелый кризис и знаменитая своими классическими традициями карабахская школа мугамного искусства Азербайджана. Помимо этого, Азербайджану был нанесен ущерб, который не может быть выражен в цифрах. Я имею ввиду утрату совершенно особой, культурно-исторической среды Карабаха, взрастившей целую плеяду выдающихся азербайджанских музыкантов, писателей, мастеров декоративно-прикладного искусства.

Национальная политика Азербайджана в сфере сохранения нематериального наследия концентрируется на нескольких направлениях. Первым из них является сбор и сохранение лучших образцов литературного, музыкального и декоративно-прикладного искусства,

осуществляемых в настоящее время Научно-методическим центром Министерства Культуры, соответствующими институтами Академии Наук, центром Деде-Горгуда, Азербайджанским объединением ашыгов. К сегодняшнему дню собран огромный этнографический материал, часть которого находится также в частных коллекциях азербайджанских этнографов. Нашей насущной задачей является собрать всю эту рассредоточенную информацию, перенести ее на электронные носители и сконцентрировать в единый банк данных. **Второе направление - стимулирование и развитие традиционного искусства** посредством организации регулярных музыкальных фестивалей, выставок декоративно-прикладного искусства и т.д. Начиная с 90-х годов, в области организации этнографических фестивалей и конкурсов наступает качественно новый период. Так, в 1989 году был проведен Первый, в 1990 - Второй, а в 1991 - Третий международные фестивали народно-музыкального творчества «Хары бульбюль», в рамках которых были широко представлены различные жанры, стили и направления народно-музыкального творчества восточных народов. К сожалению, колыбель азербайджанской музыки - город Шуша, с именем которого связан этот фестиваль, более 10 лет находится под оккупацией, в связи с чем этот фестиваль пока не проводится. Особое внимание в последнее десятилетие уделяется министерством культуры развитию народно-прикладного искусства. Свидетельством тому является проведение трех Республиканских выставок конкурсов народных промыслов (1998-2000). Целью подобных выставок является поощрение и поддержка народных мастеров, воссоздание наиболее полной картины всего многообразия народно-прикладного искусства. Проведение данных мероприятий, безусловно, явилось мощным стимулом для развития народно-прикладного искусства, некоторые виды которого находились на грани исчезновения. Азербайджан также был широко представлен на Всемирных фольклорных фестивалях в Голландии в 1996 году и в Японии в 2000 году.

Третьим, важнейшим направлением национальной политики в области сохранения фольклора и нематериального наследия является разработка его правовой базы. Так, в настоящее время, Национальным Агентством по авторским правам подготовлен и представлен на рассмотрение Парламента проект закона «О юридической охране фольклора», в котором определена новая категория прав на интеллектуальную собственность, а именно права азербайджанского народа с вытекающими правовыми последствиями. Всякое коммерческое использование фольклора, а также умышленное скрытие или искажение данных относительно его происхождения и принадлежности будет считаться нарушением и повлечет за собой судебную ответственность с конфискацией контрафактных экземпляров. Чрезвычайно важно, что в проекте закона предусмотрена также охрана выражений фольклора иностранных государств, которая будет осуществляться на основе двухсторонних и многосторонних договоров.

Проблема охраны нематериального насле-

дия, наполнена огромным философским смыслом, и ее разрешение призвано внести значительную лепту в осуществлении связи времен - прошлого, настоящего и будущего. В связи с этим мне вспоминается рассказ американского фантаста Рэя Бредбери «И грянет гром», в котором описывается путешествие нашего современника в Прошлое на Машине Времени. Не смотря на все строжайшие запреты ничего не трогать и никого не убивать, поскольку это может нарушить ход эволюционной цепочки и привести к непоправимым последствиям в Будущем, герой рассказа случайно убивает бабочку. Возвратившись в настоящее, он обнаруживает, что мир уже не тот, каким он его покидал. В нем все неуловимо изменилось. Уничтоженная героем бабочка – аллегория последствий всех наших действий и самых мельчайших поступков в

этом мире, где все вещи и все события связаны друг с другом. Поэтому, отвечая на вопросы - Почему необходимо охранять культурное наследие? Должны ли мы передать все элементы нематериального наследия будущим поколениям? – я могу сказать, что мы не только должны, но и обязаны сохранить и передать будущим поколениям **все, что мы можем сохранить**. Потому что не только целые культуры, но и самые мельчайшие ее элементы, утраченные вследствие глобализации, вооруженных конфликтов, стихийных бедствий, экономических кризисов, наконец, элементарного равнодушния и непрофессионализма могут привести к необратимым последствиям в ходе дальнейшей эволюции человечества.

Благодарю за внимание.

ЦИВИЛИЗАЦИОННОЕ НАСЛЕДИЕ ИНДИИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Наталья ЧЕРКАСОВА

заведующая Отделом международного научного сотрудничества
Российского Государственного Института искусствознания,
доктор искусствоведения (Россия, Москва)

Проблема сохранения традиций – лейтмотив рубежа ХХ – ХХI веков. Актуальность темы определяется глобальными изменениями во всех сферах жизни нашего общества, появлением новых форм и уровней взаимовлияний искусства. Всеобщая глобализация отчетливо формирует тенденцию к сглаживанию характерных особенностей национальных культур. В связи с этим тема сохранения традиций особенно пронзительно звучит на Востоке, где трудно переоценить их роль в духовной жизни народа. Не случайно его общество называют традиционным, и это говорит о многом.

Функционирование внеевропейского художественного наследия имеет свои особенности, которые достаточно ярко прослеживаются, в том числе, и в Индии. Страна олицетворяет глубоко самобытный художественный феномен с фундаментально укоренившимися традициями, ставшими продуктом длительных исторических напластований. Сформировавшийся тип художественного мировосприятия в виде устойчивого стилевого единства поражает привязанностью к предшествующим эпохам, что в конечном итоге помогает индийскому искусству сохранить в течение многих столетий единую эстетико-философскую базу, поэтику, а также общую канву сюжетов и образов.

Обрастиая архетипическими обобщениями,

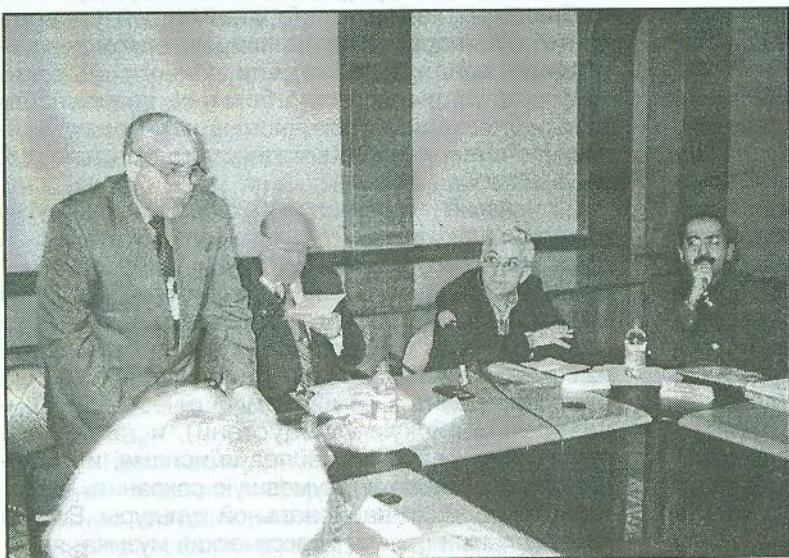
индийская художественная традиция одновременно апеллировала к неким всеобщим законам развития Вселенной, впитывала его алгоритмы, устанавливая незримую, но непременно существующую связь между макро- и микрокосмом. Она как бы вобрала в себя весь спектр неких высших сакральных парадигм и, подобно ряду других восточных ойкумен, обрела в известной мере универсальный, космологический уровень, стала олицетворением и медиатором эстетической гармонии между человеком и окружающим миром.

В искусствознании существуют различные методологические подходы к определению понятия традиционного искусства. Я буду придерживаться тех позиций, которые выработаны и прописаны в трудах сотрудников Отдела искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания, расположенного в Москве, и который я имею честь здесь представлять. Так, традиционную музыку обычно отождествляют с фольклором. На самом деле эта дефиниция представляет собой сложный конгломерат. По меньшей мере его можно разделить на три самостоятельных пласта.

Индия – страна полигетническая, ее не случайно называют этнографическим музеем. Многомиллионное государство, разделенное на 25



Soldan: Aynagül Anarkulova (Qırğızıstan),
Nigar Axundova (Azərbaycan),
Abduvali Abdurashidov (Tacikistan),
Asliddin Nizamov (Tacikistan)



Soldan:
Tariyel Məmmədov (Azərbaycan),
Vasif Adıgözəlov (Azərbaycan),
Fərda Əsədov (Azərbaycan),
Cahangir Səlimxanov (Azərbaycan)



**Liiza Vesik (Estoniya),
Sergey Kondratyev (Azərbaycan).**

штатов и ряд административных территорий, говорит более чем на 800 языках и диалектах. Музыка коренного населения –aborигенов и высокоразвитые образцы фольклорного песенно-танцевального творчества жителей деревень – отмечена ярким стилистическим своеобразием. Она представляет собой первый многочисленный срез традиционной музыки.

Еще один важный аспект традиционной культуры ассоциируется с храмово-ритуальным искусством. В русле поликонфессионального контекста индийского полуострова, объединившего индуев, мусульман, христиан, сикхов, джайнов, буддистов, зороастрийцев, с незапамятных времен существовала высокая традиция сакрального гимнотворчества.

Другая ветвь высокопрофессиональной, но уже светской традиционной музыки – искусство раги – занимает особое место в жизни каждого индийца. Рага стала системной основой классического музыкального искусства Индии, основополагающим принципом ее музыкального мышления. Рага представляла собой особый тип ладовой организации, который в конечном итоге определял эмоциональную образность, формообразующие и стилевые принципы музыкальной культуры страны.

Уникальность индийского феномена заключается в том, что в отличие фактически от большинства стран Востока, позиции традиционного классического искусства в современной музыкальной жизни Индии поразительно крепки, оно по-прежнему сохранило свой бесспорный приоритет по сравнению с другими формами музыкальной практики. Более того. Согласно сложившейся национальной традиции, музыке принадлежит ведущая роль в ряду прочих видов искусств. И сейчас именно традиционное искусство раги представляет наиболее устойчивый элемент в сравнении с литературой, живописью, архитектурой, которые испытали гораздо более сильное воздействие современных мировых художественных течений. И что хотелось бы особо подчеркнуть – сегодня это живая, активно функционирующая культура, а не музейный экспонат. Здесь уместно говорить о включенности классической музыки в реальный быт народа. Но музыка является не только важнейшим элементом быта, она – постоянный жизненный фон, одна из естественных форм самовыражения и общения народа.

Поддержание традиций в стране в эпоху их стремительного разрушения в мировом масштабе, без сомнения свидетельствует о стремлении к сохранению национальной самоидентификации, воспринимается как одно из проявлений экологии культуры. Ведь базисные основы менталитета нации сохраняются именно в традиционной культуре. Главенствующая роль традиционного классического музыкального искусства в условиях современной Индии связана с целым рядом социокультурных аспектов, формами функционирования данной ветви художественного творчества, наконец, с факторами стабильности искусства раги.

Одним из важных параметров, проливающих свет на анализируемое явление, представляется механизм взаимодействия классического музыкаль-

ного искусства с мировоззренческими установками традиционного культурного комплекса – религии, философии, эстетики и их устойчивости в общественном сознании больших масс индийского населения. Этот традиционный комплекс, продолжая сохраняться в менталитете индийской интеллигенции, естественно соотносится ею с идейной ориентацией на современность. Не случайно в стране до сих пор существует многомиллионная аудитория, воспитанная в русле этой традиции и большое число музыкально образованной интеллигенции традиционного типа.

Классическая музыка была одним из ключевых факторов культурной интеграции полилингвистического индийского общества. Многовековая приверженность индийской раги отстоявшимся в русле национальной традиции философско-эстетическим взглядам привела к тому, что классическая музыка отождествлялась с принципами образно-художественного восприятия мира народами Индии, его менталитета. По сравнению с фольклором, где можно говорить о взаимодействии, взаимопроникновении национальных, региональных элементов, сохраняющих местные специфические локальные особенности, в профессиональной культуре мы наблюдаем качественно иной тип и уровень синтеза, в недрах которого вызревают гомогенные общерегиональные модели. Иными словами искусство раги открывало большие возможности для реализации заложенного в нем коммуникативного потенциала, взаимодействия разноязычных художественных систем.

Активная жизненность форм классического исполнительства, континуитет его эстетической основы – искусства раги – связаны также с особенностями исторического пути развития и культурной динамики Индии. Так, завоевание в XIII веке северной части полуострова Индостан выходцами из Передней Азии, находит отражение в искусстве раги. Оно делится на две стилистические ветви – северо-индийскую (хиндустан), испытавшую сильное воздействие наследия ислама, и южно-индийскую (карнатак), сумевшую сохранить автохтонные традиции национальной культуры. Если в колониальный период классическая музыка являлась одной из форм традиционной жизни общества, воспринималась как символ независимости и проявления национальной самобытности, то в независимой Индии она начинает выступать в роли противовеса формам западной массовой культуры. Ведь культура выживает только благодаря существованию традиций, и национальное своеобразие каждой культуры определяется, прежде всего, укорененностью в ней традиций.

Важную функцию в объединении социокультурных структур в целостную цивилизацию сыграло религиозное движение бхакти. Проповедуемая бхактами идея единства Бога, явилась мировоззренческой основой сосуществования различных конфессий, этносов, содействовала, в конечном итоге, созданию синcretической культуры. Идеологию движения распространяли в массах поэты и музыканты – носители классической музыкальной традиции. Трудно переоценить вклад бхакти в приобщение социальных низов к высокой

индийской культуре. Классическая музыка играла здесь роль медиума в обмене культурными ценностями между элитой и простыми людьми. Если перевод Библии на языки многих народов Европы стал фактором социо-культурного единения континента, то в Индии адаптация священных религиозных текстов к языку отверженных оказалось не менее важным стимулом вовлечения кастовых низов в цивилизационные процессы, происходящие на субконтиненте.

Тенденция к преодолению неоднородного конфессионального уклада духовного наследия страны имела важные перспективы. Полифония вероисповеданий представляла в Индии широкую возможность для развития синтетических религиозно - философских взглядов. Множественность и толерантность индийской культуры создала особую духовную атмосферу ее бытования, стала предпосылкой для творческого использования широкого спектра традиций и, следовательно – стимулом для восприятия и адаптации художественных течений, находящихся за пределами индийской территории.

В полночь 15 августа 1947 года Индия провозгласила свою независимость, а 26 января 1950 года назвала себя суверенной демократической Республикой. Сегодня Индия – вторая по численности населения (в ней проживает свыше миллиарда человек) и седьмая по площади (3,3 млн. кв. км) страна в мире. Проведя в мае 1998 ядерные испытания, государство восстановило баланс в международном порядке в пользу развивающихся стран, призывая мировое сообщество к тому, чтобы объявить противодействие терроризму в качестве высшего приоритета международных отношений. Сегодня Индия выходит в авангард исследований в международном проекте генома человека, обладает уникальной базой в сфере биоинформатики. Словом, является интеллектуально продуктивным элементом мирового сообщества, базовой составляющей его ценностных прерогатив.

Неотвратимость глобализации, невиданное увеличение потока информации меняет не только реальную ситуацию, но в нашем сознании кардинально трансформируется отношение к исторической перспективе. В контексте нового художественного сознания переосмысливаются закономерности движения духовного наследия во времени. Представления о мнимом устаревании ценностного смысла традиции сменяются радикальным углублением исторических границ, пристальным вниманием к актуализации архаичныхrudиментов, активным их включением в процессы новых перекрестных культурных формирований. Уникальная подвижность системы представлений современного человека позволяет сегодня обнаружить зоны пересечения стилистических особенностей далеко отстоящих друг от друга эпох и разнополюсных культурных полей.

В век всеобщей глобализации, когда ломаются барьеры, надолго закрепившие герметичность отдельных культур, именно благодаря опоре на концептуальные основы индийской традиции – цивилизационно-универсальные и одновременно типологически-универсальные – принципы нацио-

нальной культуры не остались феноменом сугубо интравертным, невостребованным или способным изолироваться от влияний из вне. Так, посредством исламской компоненты (индийский полуостров является вторым в мире по величине исламского населения), индийская культура вышла на контакты не только с Ближним и Средним Востоком, но и Центральной и Юго-Восточной Азией.

Универсальные дефиниции духовного знания Востока позволили ему, с одной стороны, в течение многих веков ассоциироваться с однородным стилистическим полем, с другой – постоянно ощущать себя частью более широкого множества, высовчивая те или иные стороны, бытьозвучным любой эпохе, сохраняя при этом некий надживленный императив. Не обладающее в полной мере этими качествами, западное искусство в XX веке жаждно ищет и находит мощную творческую подпитку на Востоке, в том числе и в Индии. Внеевропейская система музыкального мышления – импровизационность текста и формы, модальность, «взрывная» сложнейшая ритмоформульность, сонорность – расставили знаковые вехи в музыкальном искусстве Запада. Обращение к философско – религиозному наследию Востока создает серьезные предпосылки для переориентации проблемы времени (исторического, культурного) с линейного на циклическое, способствует ощущению более медленного течения энергии времени. В результате, восточный менталитет как бы «прорастает» в ценностные ориентиры духовной культуры Запада XX-XXI веков, происходит отказ от европоцентризма и порожденных им классических бинарных оппозиций Восток-Запад.

Универсальность традиций позволяет с особой полнотой осмыслить диалектику общего и особенного в процессе исторического развития индийской культуры в целом и музыкального искусства в частности, обеспечивает искусству межнациональный уровень общения, открытость к диалогу с другими традициями. Именно поэтому сегодня индийская культура имеет прочную взаимосвязь со всем миром.

Эпоха глобализации, заставив искусство перейти границы привычной среды функционирования, обозначила начало формирования иной парадигмы культуры. Тенденция цивилизационного взаимопрятяжения обусловила интенсивный процесс многосторонней адаптации национальных стилей, транспозиции особенностей одной системы в другую и возникновения новых сочетаний воспринятых и ассимилированных традиций. При этом главным условием вхождения Индии в контекст глобализации, как факта современной мировой художественной практики, по-прежнему остается сохранение национальной самобытности. Диалектика сближения духовных пластов общества позволяет рассматривать историю традиционной индийской музыки в зеркале общечеловеческого движения на пути к интегральной культуре.

О ЗНАЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОЗЗРЕНИЙ ТЕОРЕТИКОВ СУФИЗМА В КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Аслиддин Низамов

доктор искусствоведения

(Таджикистан, Душамбе)

Современное общество ныне страдает разрушением некоторых устоев морального и нравственно-эстетического характера. Есть ли вина т.н. "глобализации" в этом или нет, нам предстоит еще в этом разобраться. Вне всякого сомнения, само время требует от нас более пристального внимания к такому реальному фактору, каким является глобализация. Есть политические, экономические, военные и др. аспекты этого явления, но есть и сугубо социальные, гуманитарные, психологические ее аспекты, куда можно отнести и музыкальное искусство в целом.

Можно предположить, что глобализация зародилась в целом уже давно, еще во времена установления мировых империй и захватнических войн. Во всяком случае, человеческий род уже многие тысячелетия терпит бесконечные стремления отдельных, порой не совсем здоровых индивидуумов навязывать свою волю другим членам общества. В наше время этот духовный, интеллектуальный (правильнее бы сказать - "антиинтеллектуальный") монстр начинает приобретать совершенно чудовищные масштабы и показывает себя "во всем объеме". Современный уровень коммуникационных сетей, доступность информации одновременно миллиардам людей обеспечивают распространение, в том числе и идей глобализации и как ни странно, музыка как явление обще коммуникационного характера нередко выступает в роли носителя тех самых идей. Нам следует признать, что впервые в человеческой истории сегодня практически вся планета покрыта единой информационной сетью и любое явление (включая и негативный характер информации) может затронуть ("привести в движение" - у суфиев) несознанно гигантские человеческие массы, следовательно, мы должны признать, что мир вступает в качественно новый этап человеческой эволюции.

Угрожает ли данный фактор культуре в целом, или наметившемуся в XX веке процессу подлинного возрождения отдельных национальных традиций, в том числе и музыкальных? Если да, то, что же мы можем противопоставить ему? На этот вопрос можно ответить так: только подлинное возрождение этих же самых традиционных знаний, включение их в орбиту современного интеллектуального процесса будет самым "нереволюционным", а значит, нормальным способом нейтрализации губительных последствий глобализации. Но при этом следует верно, наметить стратегию их использования и обеспечить высокую

степень гуманности, а также адекватности их освоения. Одна из бед нашей современности заключается в том, что пока тысячи ученых мужей ищут пути выхода из одного тупика, какой-нибудь не совсем подготовленный политик своими действиями в один миг создает сотни другие тупики.

Новая geopolитическая ситуация и новая история стран Центральной Азии (главным образом - бывшего соцлагеря) выдвигает сегодня десятки таких проблем, которых необходимо рассматривать в том числе и в контексте современного процесса глобализации. Начнем с того, что богатое духовное наследие целого ряда народов Центральной Азии пока еще не освоены человечеством на должном уровне. Ценнейшие универсальные Философские идеи, изложенные, однако в художественной форме (в том числе и в музыкальной), тонкие наблюдения суфийских теоретиков в плане гармонизации внутреннего мира человека, должны служить новой эре в полную силу, а не оставаться лишь музеиними экспонатами или предметом спора в узком кругу специалистов.

Музыкальное искусство как великолепное средство эмоционального и психологического воздействия на человека всегда привлекало внимание авторов суфийских трактатов. Круг их интересов далеко не ограничивается описанием дервишских плясок и песнопений более того, главное место в этих трактатах занимает учение о звуке (музыкальном) как о созидающей материи, способной оказать существенное воздействие на человека, на его психофизиологическое состояние и поведение. Один из крупнейших авторитетов суфизма Абу Хомид Газали (ум. 1111 г.) обращая внимание на внешнюю и внутреннюю стороны человеческого мира (индивидуума), определил, что каждому из них предназначаются разные по характеру музыкальные произведения. В данной теории Газали раскрывает особенности музыки развлекательной, легкой ("Лахв-у лабъ") - главным образом предназначенной для народных масс ("авом"), а также серьезной музыки ("ирфони") - для избранных ("хавос"). При этом подчеркивается, что легкая музыка - это для "нафса" (похоти), а серьезная - для "рух" (душа).

Необходимо отметить, что Газали повсеместно вместо слова "музыка" употребляет более нейтральный по смыслу термин "Самов" (от ар.- "слушание") очевидно по той причине, что собственно музыка и музыкальные инструменты были далеко не в почете

у исламских апологетов. В разделе под названием "Вадж ва Самъ" он пишет: "Знай, что сердце человеческое является кладезем тайн и источником драгоценностей, но они скрыты там также как огонь в камне или железе, или же как вода скрыта под землей и извлечение этих тайн из сердца невозможно кроме как с помощью Самъ (= музыки - А.Н.), потому что в обитель сердца нет дороги, кроме как по слуховому коридору" (пер. с персид. - наш).

Согласно высказываниям другого крупного теоретика суфизма - Ал-Аббади (XII в.) Самъ (т.е. слушание музыки - А.Н.) по настоящему разрешается исключительно только для людей высокого интеллектуального уровня. Он (как и многие другие авторы) утверждает, что привлекать к процессу слушания музыки простолюдина - равнозначно тому "если бы в руки пьяного негра вложить острый меч".

Музыка приводит в движение не только человеческое тело (при возникновении радости человек может пуститься в пляс), но и человеческий ум. При этом понятие "самъ" (музыка, чаще просто - "красивый голос") ассоциируется с понятием "прекрасное" в целом, т.е. принимается во внимание и объективные факторы, выражющиеся в соразмерности звучащего материала, в его способности передавать тончайшие нюансы человеческих чувств и мыслей, а следовательно, вызвать у слушателя адекватную реакцию. В суфийской идеологии при сравнении звуковой и визуальной информации подчеркивается преимущество именно звуковой. За аргументом далеко не надо было ходить: все пророки получали Откровения именно в звуковом варианте ("стояли и слушали"). Таким образом, можно утверждать, что слушание музыки (Самъ) открывает перед человеком завесу "парда", скрывающую тайны бытия, делая его более совершенным.

Идея о "нематериализованности" музыки, о способности музыки воздействовать главным образом на человеческую душу, выводит музыку на передний план духовной жизни общества как важнейшего средства воздействия на социальное поведение индивидуума - все эти разработки являются результатом многовековых поисков, которых совершили авторы суфийских трактатов. По их утверждению, соразмерные, гармонические звуки, воздействуя на индивидуум, затрагивают его внутренний информационный континуум. Данная теория актуальна и сегодня, ибо согласно современным научным взглядам, человеческое сознание и его психическая энергия являются как бы "оператором смыслового поля" (А. Лосев). При этом, всевозможные формы и стилистические особенности музыки на протяжении многих столетий служили в качестве "озвученного образца" или "звуковой материализации" того самого "ведущего качества культуры", каким на протяжении тысячелетий являлась идея о единстве всей природы ("вахдат-е буджуд").

Как выясняется из вышеизложенного, музыка как искусство и как средство воспитания ("совершенствования") человека привлекала особое внимание теоретиков суфизма. Дело доходило до вполне прагматических рекомендаций по части слушания тех

или иных музыкальных произведений в конкретных ситуациях. Так например, было запрещено в стане воинов (в период походов) играть грустную мелодию, ибо грусть вызывает тоску о доме, о родине а тоска, в свою очередь, ослабляет воинский дух.

А что если человек будет слушать (особенно молодежь) постоянно и непрестанно одинаковые ритмы и довольно примитивную однообразную мелодию как нередко это происходит в современном обществе? Сотни, тысячи песен повторяют друг - друга, поэтический текст в песнях становится своего рода "вспомогательным" слоговыражением под ритм, одним словом наблюдается превалирование (в гигантских масштабах) "развлекательной музыки" ("для похоти", - сказали бы суфии). А это - чрезвычайно опасное явление для духовной культуры. Оно работает над уничтожением человеческого "я", стирает грани сугубо индивидуального своеобразия.

В связи с этим возникает вопрос: а что несет ветер времен глобализации молодому слушателю? Суфийские теоретики утверждали, что музыка усиливает в человеке те качества и свойства души, которые он приобрел в своей среде, причем касается это в том числе и негативных качеств. Это означает, что вопросы музыкального воспитания нового поколения должны стать объектом государственной политики. Сегодня в условиях, когда информативность музыки имеет глобальный характер, отдельные ее черты (жанры традиционной музыки, например) продолжают функционировать в узких переулочках "большого города" (определение из суфийских трактатов в значении "человеческого сообщества") и только среди небольшой группы населения. Примечательно, что даже в условия средневековья это считалось социально опасным явлением, ибо актуализация музыкальных форм воспитания общества всегда происходило в демократической плоскости.

Что же происходит в условиях тотальной глобализации: пока мы обсуждаем, иногда даже решаем наиболее важные проблемы, мы не замечаем, что внимание общества в данное время обращено совершенно к иным информационным источникам, другими словами, "информационный континуум" попросту занят! (Потому что повсеместно действует глобальная сеть!).

Размышляя о проблеме соотношения (может быть просто гармонизации?) человека (личности) и общества, нам следует еще раз вспомнить, что наше общество только что освободилась от железных рамок одного тоталитарного режима, при котором значение и функции индивидуума были очень даже приложены. Значит, путем демократизации ценнейших традиционных знаний (или способов познания) можно добиваться процесса возрождения духа, усиления роли личности, индивидуального мышления. Использовать созидающую, объединяющую роль музыкального искусства для достижения всеобщего единения рода человеческого - вот благородная задача на пути прогресса и совершенствования самого человека.

ВЛИЯНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

(взгляд из музея музыкального профиля)

Алла БАЙРАМОВА

директор Государственного Музея
музыкальной Культуры Азербайджана
Министерства Культуры Республики
(Азербайджан, Баку)

В последние годы тема глобализации очень актуальна, и само слово глобализация стало модным. Какова академическая расшифровка этого термина? Не могу сказать, что я очень удовлетворена результатами своих поисков - исчерпывающего разъяснения этого явления в литературе я не нашла. Книги, словари, энциклопедии, интернетные публикации, журнальные статьи, которые мне встретились, не давали всестороннего и четкого определения этого понятия. Складывалось ощущение, что, раз о глобализации так много говорят, а определения её не дают, то, значит, в этом нет уже никакой необходимости – все и так знают, что это такое. Как говорится в английской пословице: "Every barber knows it", т. е. "это знает каждый цирюльник". Даже издания последнего десятилетия не давали необходимой информации, не говоря уже об онтогенезе глобализации. Говорилось лишь о глобальных проблемах, таких как угроза ядерной войны, экологический кризис, проблема перенаселения и других ужасных проблемах. Таким образом, сразу задавался настрой на понимание глобализации исключительно в негативном смысле, как катастрофы. Чаще попадались материалы об отрицательных последствиях глобализации в экономике; авторы охотно упоминали в связи с глобализацией кока-колу, Макдональдс и американские фильмы.

Вебстеровский энциклопедический несокрашенный словарь английского языка интерпретирует такие однокоренные слова как прилагательное *глобальный* – "относящийся ко всему миру", и глагол *глобализовать* – "распространять на другие или на все части мира"¹. Следовательно, существительное *глобализация* может быть понято как процесс глобализирования. Но, если это процесс, то он должен иметь своё начало, место в истории, развиваться во времени. Но никакие источники не давали информации о том, когда же этот процесс начался. Неправомерным является излишнее размывание временных границ этого феномена, отнесение к глобализации всех, имевшихся в истории примеров межкультурных контактов. А такой подход встречается. Например, журнал ICOM News пишет, что "культурная глобализация не нова. Культурные контакты, столкновения и перемены всегда сопровождали экономические, торговые и политические контакты"². Но культурные контакты

были всегда, а глобализация – явление более конкретное.

Культурная глобализация начинается, **во-первых**, с первыми проявлениями отношения к другой культуре как к части мировой культуры, как к чему-то, принадлежащему всему миру, как и своя культура. Интерес и восхищение, вызванные национальной культурой часто привлекают международную научную мысль, провоцируя исследования, раскопки, публикации и т.д. Результаты подобной деятельности обогащают знание народа о своём прошлом и настоящем, о реальной ценности тех или иных явлений его культуры, развивая и усиливая, таким образом, чувство национального самосознания.

Во-вторых, глобализация проявляется тогда, когда представители национальной культуры, воспринимая достижения мировой культуры, создают новое, обогащающее национальную культуру талантливыми произведениями. Это также способствует росту национального самосознания.

Постараюсь сопроводить эту мысль примерами истории национальных музыкальных культур. Обратимся сначала к коллекции Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана. Центральной из коллекций музея является коллекция музыкальных инструментов. Среди демонстрируемых инструментов особый интерес представляют реплики исчезнувших музыкальных инструментов, которые были распространены в Азербайджане в средние века, а со временем вышли из употребления и были преданы забвению. Десять из них были воссозданы благодаря усилиям Меджнун Керимова, и сейчас их можно увидеть в музейных витринах и услышать на концертах музыкального Ансамбля старинных музыкальных инструментов, руководимого М.Керимовым. Для их воссоздания потребовалось собрать как можно большее количество сведений о них. Информация была получена из следующих источников:

- трактаты азербайджанских музыкантов Сефиаддина Урмеви (13 в.) и Абдулкадыра Мараги (14-15 в.);

- изображения музыкальных инструментов, имеющиеся на средневековых восточных миниатюрах;

- азербайджанский эпос и поэзия средних веков, где упоминаются музыкальные инструменты того времени.

Есть и ещё один источник, подчас остающийся в тени. Это путевые записи и воспоминания иностранных путешественников, писателей, художников, посещавших Азербайджан в разное время (до 20в.). Среди оставивших информацию о музыкальных инструментах были итальянский дипломат, путешественники из России, Франции, Германии и Турции, писатель Александ Дюма, немецкий врач Энгельберт Кемпфер, русский художник Гагарин и другие, упоминаемые С.Абдуллаевой в её труде³. Сделанные ими описания и зарисовки музыкальных инструментов того времени облегчили задачу воссоздания не только музыкальных инструментов, но и всей картины музыкальной жизни Азербайджана в прошлом.

Иностранные учёные также сыграли большую роль в расшифровке музыки Абдулкадыра Мараги, записанной в системе абджад – нотации, основанной на арабском алфавите. Например, француз Д'Эрланже, исследователи из Средней Азии и Турции внесли свой вклад в расшифровку мелодий из трактата Мараги. Сейчас эта музыка занимает особое место в репертуаре музеяного Ансамбля старинных музыкальных инструментов и всегда впечатляет как местных, так и иностранных слушателей. Интерес к музыкальному наследию Азербайджана со стороны представителей других стран и народов укрепляет в нас чувство гордости за богатые и уходящие вглубь веков музыкальные традиции азербайджанского народа.

Другой пример деятельности иностранцев во благо национальной музыки связан с историей аудиозаписи. В музее имеются старые грампластинки (начиная с 1903 года) производства европейских фирм Граммофон-рекордс, Спорт-рекордс, Патэ с записями азербайджанской музыки в исполнении азербайджанских музыкантов. От Граммофон-рекордс специалистами, осуществлявшими эти записи, были англичанин Эдмунд Пирс, немцы Франц и Макс Хаупе и американцы Фред и Уилл Гейсберги.⁴ Усилиями этих людей - пусть движимых коммерческими целями – сохранено в аудиозаписях для последующих поколений певческое и исполнительское искусство таких выдающихся азербайджанских музыкантов, как Джаббар Калягдыоглы, Мамед Фарзалиев, Кечачиоглу Мохаммад, Меджид Бейбутов и другие.

Симптоматично, что самым первым произведением профессиональной азербайджанской музыки является «Лейли и Меджнун» - синтез европейской оперы и азербайджанского мугама. Предпосылкой такого соединения явилось как то, что будущий автор «Лейли и Меджнун», основоположник азербайджанской профессиональной музыки Узеир Гаджибеков в отчестве видел постановку сцены «Меджнун на могиле Лейлы», по его собственному признанию глубоко взволновавшую его, и пел в сопровождении сцену хоре мальчиков*[Сафарова З.Узеир Гаджибеков. «Язычи», Баку, 1983, с. 15-16.], также и то, что в юности он, как и Муслим Магомаев, учился в Закавказской учительской семинарии в г. Гори, в Грузии. Будучи соседями, Азербайджан и

Грузия имеют различные культурные традиции, в частности, разную музыку. Гаджибеков и Магомаев помимо того, что слышали и слушали в Гори грузинскую музыку, также обучались в семинарии светской европейской музыке и играли на европейских инструментах. Одним из хранящихся в музее экспонатов является свидетельство, выданное Муслиму Магомаеву в окончании семинарии в 1904 году (инв.№ DK 14872/98). Среди перечисленных в свидетельстве предметов, обозначены светское пение, игра на струнных инструментах и игра на духовых инструментах. Известно, что Магомаев играл на аккордеоне, флейте и скрипке⁵, а Гаджибеков играл на скрипке, фортепиано и баритоне⁶. (В дальнейшем Гаджибеков продолжил свое музыкальное образование в Санкт-Петербургской консерватории.) Т.о., за годы обучения в семинарии они познакомились с грузинской музыкальной культурой и получили курс европейского музыкального образования, приобщившись к традициям западного музенирования. И они стали первыми азербайджанскими композиторами, заложив основы национальной композиторской школы. Интересно, что нечто подобное имело место и в других национальных культурах. Например, Бедржих Сметана по возвращении из Швеции возглавил движение за самобытную чешскую музыку, а основоположником профессиональной румынской музыки стал Джордже Энеску, обучавшийся в Вене и Париже.

То же можно сказать и о композиторах стран ближнего зарубежья. Например, общим и для основоположников украинской, и для основоположников молдавской, и для основоположников грузинской, и для узбекской профессиональной музыки является то, что все они, как и основатели азербайджанской композиторской школы, в своей жизни, до того как стать основателями и основоположниками вплотную соприкоснулись с инонациональным музыкальным наследием – жили, учились или работали в других странах, имели педагогов из других национальных культур. Примеры.

Семён Гулак-Артемовский (1812-1873), украинский оперный певец и композитор, известный своей оперой «Запорожец за Дунаем»(1863), был вывезен Глинкой в Петербург, учился и выступал в Италии на флорентийской оперной сцене, в 1860-х гг. жил и работал в Москве. Основоположник украинской композиторской школы Николай Лысенко (1842-1912) в 1867-1869 гг. учился в Лейпцигской консерватории, а в 1874-1876 гг. жил в Петербурге, где совершенствовал своё мастерство по руководством Римского-Корсакова, общался с Бородиным, Мусорским, Юи, Стасовым. Пётр Сокольский, чьи оперы «Майская ночь»(1863) и «Осада Дубно»(1878) явились наряду с произведениями Лысенко первыми профессиональными образцами украинского оперного искусства, в 1861-1863гг. жил в Москве, где сблизился с Даргомыжским.

Один из зчинателей грузинской национальной музыки Мелитон Баланчивадзе (1862-1937), автор оперы «Дареджан Коварная» (1897), будучи в 1880г. артистом Тбилисского оперного театра, исполнял ряд

партий, в т.ч. пел в «Фаусте» и «Евгении Онегине», а с 1889 г. занимался в Петербургской консерватории, где теорию композиции изучал у Римского Корсакова. Другой основоположник грузинской национальной музыкальной школы Дмитрий Аракишвили (1873-1953), автор одной из первых грузинских опер «Сказание о Шота Руставели», около 20 лет (до 1918 г.) жил, учился и работал в Москве Крупнейший представитель грузинской классической музыки Захарий Палиашвили (1871-1933), автор опер «Абесалом и Этери» (1919), «Даиси» (1923) и др. произведений с 1900 по 1903 гг. учился в Московской консерватории у Танеева.

Один из основоположников молдавской профессиональной музыки Штефан Няга (1900-1951) жил с 20 по 20 г. в Бухаресте, а в 37-39 гг. стажировался в Париже в «Эколь Нормаль», где изучал композицию у Н.Буланже.

Одни из самых первых узбекских композиторов Мухтар Ашрафи (1912) и Муталь Бурханов (1916) оба учились в Московской консерватории в классе композиции Василенко.

Что касается фольклора, то часто первыми опытами сабирания, записи и изучения и обработки музыкального фольклора многие национальные культуры также часто бывают обязанными либо представителям других культур, либо связи местных музыкальных деятелей с этими культурами. Например, украинец по национальности Гавриил Музыченко (Музическу, 1847-1903), получивший образование в Яссской консерватории (Румыния), сделал обработки молдавских народных песен и перевёл на современную нотацию молдавские церковные песнопения. Первые записи образцов музыкального творчества узбеков и других народов Средней Азии появляются в 70-80-х гг. 19 в. Их осуществляли Август Эйхгорн, ташкентский военный капельмейстер, в прошлом скрипач оркестра Петербургского Мариинского театра, В.В.Лейsek, живший в Ташкенте пианист Р.А..Пфенинг и др. А.Ф.Эйхгорн собрал также коллекцию музыкальных инструментов Ср. Азии и Казахстана, которая демонстрировалась в Петербурге и Вене и явилась одним из первых поступлений Государственного Центрального Музея Музыкальной Культуры им. Глинки* [Милешина Н.В. «Вопросы комплектования и интерпретации музыкальных инструментов в Государственном Центральном Музее Музыкальной Культуры им. М.И.Глинки. «Музыка Кунсткамеры», с.225]. Первый сборник узбекских песен, записанных Эйхгорном, был опубликован лишь в 1963 г. под редакцией В.М.Беляева – «Музыкальная фольклористика в Узбекистане».

Первые записи татарских народных песен, относящиеся к концу 19 – началу 20 вв., осуществлялись В.Мошковым, С.Рыбаковым, А.Оводовым, А.Эйхенвальдом и другими наряду с татарскими музыкантами. В ГММКА хранится рукопись Эйхенвальда – Копыбельная песня татар Казанской

губернии, КП № 9751.

Основы грузинской фольклористики были заложены опубликованными в Москве в 1905-1916 гг. трудами Д.Аракишвили, который в 1901 г. был членом Музыкально-этнографической комиссии при Московском Университете.

Нотные записи отдельных образцов азербайджанского музыкального фольклора были предприняты в 19 в. польским этнографом Александром Ходзько, петербургским музыкантом-любителем П.Сияльским.*[Карагичева Л. К истории темы «Персидского хора» М.И.Глинки. Учёные записки, серия XIII, №2, 1974, с.65-66.]

У.Гаджибеков и М.Магомаев сыграли огромную роль в изучении азербайджанского фольклора. Гаджибековым были предприняты его записи именно в годы обучения в горийской семинарии. (В Грузии к тому времени уже было выпущено несколько сборников грузинских народных песен - в 1878, 1886, 1896 и 1899 гг., - о чём, возможно, знал юный Гаджибеков). Спустя годы это выпилось в опубликование в 1927 году сборника азербайджанских народных песен, записанных У.Гаджибековым и М.Магомаевым (всего в сборнике 33 песни, из них тридцать одна – народная, а две - авторские песни У.Гаджибекова), инв. №DK10336. Но это был уже второй сборник с записями мелодий азербайджанских народных песен. Первый сборник азербайджанских народных песен вышел в свет в 1924 году в музыкальном издательстве, руководимом с 1923 по 1925 год Шевкет Мамедовой. Опубликованные в нём восемь народных песен были записаны Борисом Карагичевым, учеником Танеева. Это положило «начало систематическому изучению азербайджанского музыкального фольклора»⁷. После этого и вышеотмеченного гаджибековско-магомаевского сборников последовали записи фольклора, сделанные Бюль-Бюлем (сборник пятидесяти песен с пения Дж.Карягдыоглы, 1938 г.), Ниязи (неопубликованные; рукописи хранятся в музее⁸), Сеида Рустамова («50 народных песен», 1937 г., «Азербайджанские ашугские песни», 1938 г., «Азербайджанские народные танцы», 1950 г., две тетради рэнгов, 1954 и 1956 г.) записи песен, сделанные С.Рустамовым, Ф.Амирзяевым, Т.Кулиевым, опубликованные в 2х томах в 1956 г., записи и обработки народных песен Ф.Амирзяева (1952 и 1955 г.), С.Гаджибекова (1957 г.), Н.Аливердибекова (1957 г.). «В 60-е годы были опубликованы записи рэнгов, ритмических мугамов Ахмедом Бакихановым, танцев – Б.Гусейнли, песен – Д.Мамедбековым. В 1967 году был издан новый сборник азербайджанских народных песен в записи С.Рустамова. Запись мугамов, начатая в 30-х гг. Ниязи, Т.Кулиевым, З.Багировым, в 60-е годы была продолжена Н.Мамедовым, опубликовавшим ряд наиболее значительных мугамов»*. [Касимова С., Таги-заде А. О развитии музыковедения и музыкальной науки в АГК. «Учёные записки», серия XIII, №1, Баку, 1972, с. 76-77.]

В 20 веке появилось много созданных азербайджанскими композиторами талантливых произведений разных жанров, которые могут быть расценены как примеры позитивного наложения европейской и американской традиции на азербайджанскую музыку. Это, в свою очередь, вело к дальнейшему осмыслиению нацией своего своеобразия и формированию адекватной самооценки. Недостаток же связей с другими культурами часто ведёт к незаслуженному самоуничижению, недооценке или, напротив, безосновательному высокомерию, кичливости. Нация самоосмысливает себя, только контактируя с другими в равноправном взаимодействии. Развитие национальной музыки (народной и профессиональной), положительное влияние на неё других национальных культур, понимание того, как воспринимаются её богатство и красота иностранцами, развитие знания о своей истории и искусстве, часто обогащённого международной научной мыслью, - всё это, несомненно, способствует развитию национального самосознания, т. е., само-осознания, пониманию национальных особенностей и реального потенциала.

Однако, не всегда этот позитивный аспект глобализации бывает понят и оценён по достоинству. Причина – в этноцентризме. Как пишет Стефан Дахл в своей книге⁹, этот термин был введен С.Суммером в начале 20 века для обозначения характерной для большинства людей тенденции видеть свою культуру как «центр мира», происходящей из наивного полагания, что мир «таков, каким он представляется индивидууму: свод известных ему правил, ролей, категорий и взаимосвязей, воспринимаемых как единственно возможные», т.е., склонность оценивать все жизненные явления сквозь призму своей этнической группы, воспринимаемой в качестве эталона. Интересно, что в эпоху глобализации, общепринятой особенностью которой считается

стирание национальных различий, наряду с этим в результате роста национального самосознания параллельно происходит обострение этноцентризма (не удивительно, что сам термин этот появляется в рассматриваемый период глобализации и роста национальных культур и национального самосознания). Этим, в частности, помимо политических, экономических и религиозных причин, объясняется обострение национальных конфликтов в разных регионах земного шара в конце 20го века, в самый разгар глобализации. Очевидным является то, что «интерес к этническому прошлому, особенно своего народа, в современном мире неуклонно растёт. Этот своеобразный «этнический парадокс» проявляется в том, что всё большая интернационализация жизни народа сочетается во всех случаях с ростом этнического самосознания»¹⁰.

Позитивное влияние глобализации на развитие национальных культур отчётливо проявилось в 19 - 20 веках. Интерес к фольклору, собирание и запись народных песен, появление и развитие национальных композиторских школ во многих европейских странах (Польше, России, Украине, Чехии, Венгрии, Норвегии, Испании, Финляндии) в 19-20х веках совпали с историческим поворотом к глобализации, когда с ростом миграции и урбанизации межкультурные контакты достигли невиданных до той поры интенсивности и размаха. В тот же период подобные процессы проявились не только в музыке, но и в других сферах, например, в литературе: расцвет русской литературы, запись национального эпоса финского народа «Калевала», движение «Ирландское литературное возрождение» и т.д. Всё выше-перечисленное не может быть простым совпадением. С процессом глобализации, культуры начали осознавать себя как уникальные и особые общности внутри мирового сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Gramercy Books, New York, 1996, p.812.

² ICOM News. №1, 2002, p.3.

³ Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. Баку, «Элм», 2000.

⁴ См. об этом : Prentice W. *The Gramophone Goes East*. Журнал «Musiqi Dunyasi», 2(3), 2000, с.25-26.

⁵ Касимова С., Багиров Н. Азербайджанская советская музыкальная литература. Баку, «Маариф», 1986, с.76.

⁶ То же, с.46.

⁷ Данилов Д.Шевкет Мамедова. «Ишыг», Баку, 1976, с.5.

⁸ A. Bayramova. «Niyazinin 90 illiyi: parlaq ömrün şahidliyi». «Musiqi Dünyası», 3-4/2002, s. 61.

⁹ <http://www.stephweb.com/capstone/1.htm>

¹⁰ История Азербайджана. Под редакцией И.Алиева. «Элм», Баку, 1995, с.11.

К ПРОБЛЕМЕ ЛОКАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ УЗБЕКИСТАНА В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Камола АКИЛОВА

научный сотрудник НИИ Искусствознания,
кандидат искусствоведения

(Узбекистан.)

Глобализация - это объективный процесс, движущими факторами которого, как известно, являются следующие: развитие научно-технического прогресса (транспортных, коммуникационных и информационных технологий); либерализация экономики; трансформация политической системы в национальном и международном масштабах¹. На наш взгляд, именно степень интенсивности проявления этих факторов определяют степень вовлечения или реализации процесса глобализации на уровне того или иного государства, той или иной культуры.

Узбекистан - молодое независимое государство, которое только начинает входить в мировое сообщество. По сути, лишь в предыдущее десятилетие независимости в республику были привнесены новейшие коммуникационные и информационные технологии. В плане либерализации экономики, нам представляется, что мы тоже лишь в начале пути. Что касается трансформации политической системы в национальном масштабе, то она также находится в процессе ее демократизации. Однако, в плане культурной политики молодого независимого государства, с самого начала была определена стратегия на выявление и сохранение культурной самоидентификации.

Нынешний рубеж веков, рубеж тысячелетий как никогда в истории человечества актуализировал проблемы духовности, поиска гармонии в природе, обществе, культуре. Процессы технологической цивилизации и модернизации в XX веке породили проблемы экологии природы, экологии культуры, и как, оказалось, в конечном счете, экологию нравственности.

Особую остроту приобрели проблемы национального и глобального в культуре, единство и разнообразие самих культур. Как известно, культурный стержень глобализации - западная культура. Хотя, как было отмечено, никаких требований уподобляться западной культуре, Запад не выдвигает. Это проделывают сами национальные культуры в желании быть воспринятыми. Какова же ситуация в области традиционной культуры в эпоху глобализации, важной составной частью которой в Узбекистане являются традиционные художественные ремесла или, как еще называют эту область, народное декоративно-прикладное искусство?

Сегодня мы убеждаемся в том, что глобали-

зация и регионализация являются двумя сторонами одного и того же процесса². Устойчивость дихотомного мышления с его оппозициями (глобализация и локализация) сохраняется и при анализе традиционной художественной культуры Узбекистана XX века. Более того, проблема локального своеобразия традиционной художественной культуры Узбекистана, ее органичное вплетение в ткань нынешней цивилизации, является одной из ключевых для ее сохранения и развития на современном этапе. Так как именно традиционная художественная культура составляет ядро той или иной культуры, выражая систему духовных ценностей, этнических традиций.

Но здесь, на наш взгляд, возникает еще одна достаточно серьезная проблема - степень сформированности или сохранения национальной культуры в эпоху глобализации. Судьба традиционных художественных ремесел Узбекистана в XX веке оказалась нелегкой. Ими было пережито многое: отношение к ним как к анахронизму, пророчество их гибели, загрязнение их эстетической природы чуждыми элементами, настойчивая забота о них в виде художественных фабрик и заводов, в конечном итоге приводящих к образному разрушению природы традиционного искусства. Бурные историко-политические, социально-экономические преобразования XX века имели негативные последствия для развития локальных школ традиционного искусства. В 1920-70-е годы исчезли многие локальные центры, целые виды народного искусства. Нарушалась образная природа традиционного искусства. Однако, как показывает опыт, в процессе их сохранения или возрождения большую роль играет три важных фактора: общий историко-культурный и социально-экономический фон, личность народного мастера, способного сохранить или возродить подлинную художественную традицию, и решение проблемы ученичества.

Конец 1970-х - 80-е годы представляют период подъема народного искусства в Узбекистане, когда после постановления 1978 года создается объединение народных мастеров "Усто", возрождаются многие исчезнувшие промыслы, воскрешают центры и традиции. Однако, процессы возрождения национальной культуры в период Независимости, безусловно, начинают носить более интенсивный характер. Что, естественно, связано с формированием

национальной идеологии молодого независимого государства, стимулирующего интерес узбекского народа к познанию своего языка, уникальной культуры, духовных ценностей, многовековой истории. Отсюда то внимание, которое государство уделяет сфере традиционных художественных ремесел.

В то же время, рыночные преобразования в сфере экономики, формирование частного предпринимательства также способствуют возрождению и развитию многих видов народного искусства. Это находит свое отражение в зарождении новых структур в виде многочисленных центров в областях, занимающихся возрождением различных видов ремесла. Примечательно, что на конкурсе женщин-предпринимательниц, устроенном Ассоциацией деловых женщин "Тадбиркор аел" в августе 2000г., 90% участниц представили изделия народного искусства: вышивки, золотого шитья, ковроткачества, ювелирного искусства и т.д., причем выполненных на разном художественном уровне. То есть, на современном этапе проблема женского бизнеса оказывается самым непосредственным образом, связана с традиционным ремеслом.

Возрождающаяся традиционная обрядность на современном этапе определила спрос на традиционные ткани, вышивку, золотошвейные изделия. Возрождение ислама, сопутствующее этому процессу реконструкция старых и строительство новых мечетей, возвращение ритуалов способствовало увеличению спроса на резные двери, лаухи, медночеканные изделия.

Традиционные художественные ремесла Узбекистана XX века, в целом, сохраняют национально-этническое своеобразие, свою историко-культурную самобытность. В тоже время поток социально-политических, идеологических, технократических, информационных и интеграционных процессов на протяжении столетия определили их специфическую эволюцию в XX веке. Сохраняя глубокую национальную почвенность, верность истокам, они воплощают в себе в той или иной степени не только адаптацию элементов других культур, но и умонастроение, мироориентацию человека XX века - века бурных социально-технологических, психо-эмоциональных трансформаций.

Изменились и расширились формы бытования, функции, институциональные структуры традиционного ремесла, которое в свою очередь вышло за сферы только "фольклорного сознания", став необходимым атрибутом городского быта и творчества профессиональных мастеров. Значительно укрепился, особенно в 1990-е годы, и социальный статус данного явления, позволивший идентифицировать его в системе национальных духовных ценностей и общечеловеческой культуры.

Исторический опыт традиционных художественных ремесел Узбекистана в XX веке демонстрирует внутренний механизм сохранения и развития традиционного искусства, способный противостоять техногенной цивилизации, урбанизации, прессингу идеологических установок, рыночной конъюнктуре.

В лучших своих проявлениях, традиционное

ремесло демонстрирует свои существенные типологические черты. Его традиционная поэтика заключается, как и в предшествующие столетия, в жизнеутверждении, ощущении единства человека и природы, прошлого и настоящего. Она немыслима вне локальных традиций и системы художественных канонов, определяющих неповторимость и своеобразие художественных произведений. В данной связи велико значение художественной традиции и образующего ее художественного канона, развивающегося по своим законам, а также локальной школы, которая расширила свое влияние за пределы конкретных географических очертаний.

Проблема изучения локального своеобразия в традиционных художественных ремеслах Узбекистана XX века неразрывно связана с понятием "локальная школа". В определении содержания данного понятия мы присоединяемся к точке зрения известного российского ученого М.А.Некрасовой о том, что: "Школы несут ту общность принципов, на основе которой сформировались, и формируются художественные системы, особенности технические, особенности стилистические. Эта общность определяется исторически, функционирует на уровнях национального, регионального, на уровне промысла".

Традиционные художественные ремесла Узбекистана XX века демонстрируют своеобразную эволюцию локального своеобразия, находящегося в тесной взаимосвязи с понятием "локальная школа" на всех трех уровнях: национальном, региональном, на уровне промыслов.

Изучение опыта локальных школ в народном искусстве Узбекистана XX века позволяет сделать вывод, что художественная традиция - это специфическая система, развивающаяся по своим законам. Образующий ее художественный канон обладает определенной динамичностью. Но в своем семантическом, историко-типологическом, аксиологическом, структурно-языковом аспектах он имеет свои пределы, формируемые историко-культурными и этническими традициями. В пределах художественного канона формируется индивидуальный стиль народного мастера, в тоже время, народный мастер сохраняет художественный канон. В тех случаях, когда мастер отходит от канонической системы, происходит нарушение связей с локальным центром, исторической традицией, и даже с народным искусством как типом культуры. Совершенно очевидно, что в различных видах, локальных центрах народного искусства степень сохранения художественных канонов различна.

При сохранении художественной традиции, системы канонов локальных центров, в творчестве народных мастеров Узбекистана XX века, представляющих все формы бытования народного искусства, усиливается индивидуально-авторское начало. Именно оно начинает определять степень сохранности существующей художественной традиции, системы канонов локальных центров, как и собственно статику и динамику локального своеобразия традиционного искусства Узбекистана на современном этапе.

Однако, совершенно очевидны и серьезные проблемы традиционных ремесел Узбекистана, причем как внешние, так и внутренние. Одна из проблем: периферизация узбекской национальной культуры, которая оказывается недостаточно конкурентоспособной и функциональной на современном мировом культурном пространстве. Здесь можно вспомнить первые зарубежные выставки традиционного искусства в начале 1990-х годов в США, Японии, странах Западной Европы, сопровождавшихся эйфорией их организаторов в плане того, что они привлекут внимание широкой общественности за пределами Узбекистана. Эта проблема актуализирует другую проблему: сегодня уже недостаточно директивных актов, указов, постановлений. Государству необходимо принять конкретные практические меры для сохранения самобытности своей культуры. Культурная политика государства должна быть ориентирована на то, чтобы сделать национальную культуру частью и достоянием общей мировой культуры. Тем более что, действительно, "национальная культура может воспользоваться теми возможностями, какие предоставляет глобализация. Она может тиражировать свой образ и прийти в каждый дом".

Сегодня процесс культурной самоидентификации традиционного искусства Узбекистана тесным образом связан с вовлечением его в структуру арт-рынка. Здесь хотелось бы вспомнить опыт работы некоммерческой американской организации "Поддержка народным умельцам", работающей совместно с "Каунтерпарт Консорциум", основная цель которой - поддержка неправительственных организаций. Ее деятельность направлена на создание экономических возможностей для мастеров, народных умельцев в различных странах мира. Консультанты ПНУ по проектированию и бизнесу, координаторы и активисты способствуют установлению бизнеса в сфере художественного ремесла, который может войти в мировой рынок. ПНУ в Узбекистане на протяжении нескольких лет предоставляла консультации по обучению бизнесу и реальным связям с рынками, где продаются ремесленные изделия. Она оказывала реальную помощь ремесленникам, направляя их в выгодном с точки зрения бизнеса производстве художественных изделий, расширении местного рынка и выхода на мировую арену, непосредственном устройстве периодических выставок-продаж ремесленных изделий, проводимых в различных городах центральноазиатского региона.

Многие мастера Узбекистана изучили новые способы производства и продажи своих изделий, иногда внося небольшие изменения в традиционные технологии. ПНУ оказало реальную поддержку народным мастерам Узбекистана в современных, очень сложных рыночных условиях. На всевозможных ярмарках происходит творческий взаимообмен между мастерами различных центров, разных видов декоративно-прикладного искусства региона. Они знакомятся со специфическими особенностями потребительского спроса, в дальнейшем своем творчестве учитывая его критерии и вкусы.

Однако, исследуя воздействие арт-рынка на народное искусство, нельзя не сказать и о некоторых негативных явлениях, имеющих место в этом процессе. В угоду критериям рыночной экономики в работах современных народных мастеров не всегда выдерживается на должном уровне критерий традиционной художественности. На различных ярмарках, выставках народного искусства четко прослеживаются две тенденции. Перву представляют мастера, для которых творческие проблемы, и, прежде всего проблемы сохранения художественной традиции локальных школ и центров превыше всех остальных проблем. Вторую тенденцию представляют мастера, которые, прежде всего, подстраиваются под рыночные запросы.

Еще одна из главных проблем в процессе возрождения, сохранения и дальнейшего развития локального своеобразия традиционного искусства - это повышение мировоззренческого уровня, кругозора, степени информированности о первоистоках традиционной культуры народных мастеров; руководителей организаций, центров, занимающихся возрождением традиционных ремесел; широкой зрительской массы; и, наконец, специалистов-искусствоведов.

К примеру, в процессе социологического исследования в области традиционных художественных ремесел, мы обнаружили следующее. Принципиальным, на наш взгляд, в анкете народных мастеров являлся вопрос об их отношении к художественной традиции. На вопрос: "Что предпочитаете: сохранять традицию или экспериментировать?" - выявилась следующая ситуация. 59% опрошенных предпочитают сохранять художественную традицию, не внося в нее никаких изменений. 31% опрошенных высказались за сохранение художественной традиции, внося в нее определенную долю экспериментаторства. У одних мастеров это объясняется необходимостью учета вкуса заказчика, что не всегда способствует сохранению художественной традиции и должного уровня работ народных мастеров. У других это объясняется использованием традиционных орнаментальных мотивов декора видов ремесла на современных изделиях. И, наконец, 10% высказались за предпочтение экспериментаторства, что по нашему мнению представляет серьезные проблемы для процесса сохранения художественной традиции, а значит и локального своеобразия народного искусства Узбекистана.

Как известно, своего рода "генетическим кодом" в структуре художественной традиции является система орнаментальных мотивов, тех первоэлементов, на основе которых строится образная поэтика произведения художественного ремесла. Лишь 26% народных мастеров сумели назвать используемые ими орнаментальные мотивы и объяснить их смысловое содержание, притом, что система орнаментальных мотивов народного искусства Узбекистана конца XX века значительно скуча и "немногословна" по сравнению с концом XIX столетия. В то время как 74% респондентов показали полное незнание предмета. Независимо от видов

ремесла, они используют такие обобщенные понятия как "национальный орнамент", "традиционный орнамент", "гирих", "ислами". Скупость орнаментального языка их произведений отражает неведение ими богатейшей и уникальной художественной традиции и существующей литературы о творческом опыте их предшественников.

Традиционные художественные ремесла Узбекистана XX века как неразрывная часть национальной культуры, неся в себе опыт и эстетику веков, находятся в постоянной динамике. На всех стадиях

функционирования народного искусства как социокультурного феномена содержатся проблемы, упирающиеся в изучение его поэтики, исторического опыта, механизма преемственности художественной традиции, развития в пределах художественного канона, экологии его образной природы, сохранения его локального своеобразия. Эти проблемы перестают быть исключительно теоретическими проблемами традиционного искусства, так как от их разрешения зависит современное состояние и перспективы культурной самоидентификации Узбекистана в эпоху глобализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашимбаев М.С., Идрисов А.А. Глобализация: сущность и тенденции. http://www.kisi.kz/Parts/Globaliz/12-21-01_Ashimbaev.html
2. Нысанбаев А.Н. Глобализация и транзитное общество.

3. <http://www.kisi.kz/parts/Globaliz/12-11-01Nysanbaev.html>
4. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983.с.213

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ СРЕДНЕГО ВОСТОКА И СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА УЗБЕКИСТАНА

(в контексте глобальной проблемы экологии культуры)

Нигора ХАСАНОВА

доцент Ташкентской Государственной Консерватории им. М.Ашрафи,
кандидат искусствоведения
(Узбекистан)

Движение за сохранение окружающей природной среды, сформировавшееся в XX веке, стало важным импульсом для появления и развития новых исследовательских направлений в разных сферах человеческого бытия и, в том числе, в культуре. Одним из первых необходимость введения нового понятия "экология культуры" обосновал академик Д.С.Лихачёв в одноименной статье¹.

По мнению учёного, "если природная среда необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни..."². Следовательно, "сохранение культурной среды - задача не менее

существенная, чем сохранение окружающей природы", - пишет учёный и резюмирует: "А для этого нужны знания... объединяемые в особую научную дисциплину - экологию культуры"³.

Следующим шагом на пути локализации глобальной проблемы экологии, специфичным отражением общей тенденции, стали постановка и разработка вопросов экологии музыкальной культуры, предпринятые литовским специалистом Л.Мельникасом в книге "Экология музыкальной культуры". Среди факторов, обусловивших развитие экологии музыкальной культуры как нового исследовательского направления, учёный называет "факторы,

сформированные в научной сфере, отражающие уровень осмысливания проблем окружающей среды в современном научном сознании"⁴. Их исток - сфера научной мысли, которая, отражая объективную потребность в теоретическом осознании явлений окружающего мира, обладает и внутренней потенцией саморазвития. Наука, достигнув в какой-либо области соответствующего уровня знания, имманентно стремится распространить его на "смежные" научные области. Становление экологии музыкальной культуры как самостоятельной научной дисциплины имеет, по мнению учёного, ряд чисто научных предпосылок. Отметим следующие:

1. Накопленный опыт научного осмысливания экологических проблем. Как известно, каждая сфера научного знания характеризуется достижениями узкодисциплинарного и универсального порядка. Первые обуславливают формирование внутренних потенций дальнейшего развития конкретной научной области, вторые служат стимулом для науки в целом. Современная научная практика свидетельствует, что ряд представлений и закономерностей, сформулированных и обоснованных в сфере экологии, имеют универсальный, всеобщий характер и их использование может плодотворно сказаться на развитии разных областей знания. Этим объясняется постоянное расширение сферы экологических исследований, формирование междисциплинарных научных программ и проектов.

2. Глубинная связь разных областей науки, их взаимодействие и взаимовлияние. Невзирая на ориентацию на сужение специализации в сфере науки в ней также отчётливы "сквозные", объединительные тенденции, выражаются во взаимоперетекании накопленного опыта, использовании общих методов научного анализа. Классический пример этому - математизация разных областей знания. Другим примером могут служить процессы формирования языка науки. Так, одним из результатов лидирующего положения биологии среди научных отраслей во второй половине XX века, явилось расширение терминологического аппарата разных областей знания за счёт понятий, свои истоком имеющих биологическую сферу. Следствием этого, к примеру, в музыковедении можно отметить возникновение таких понятий, как "тематический эмбрион", "генетические связи", "музыкальный ландшафт" и т.п.

3. Глобальные проблемы, стремление к охвату целостности и обретению единства. Интегрированность научного знания обретает особое значение в настоящее время, когда она отражает общее стремление преодолеть замкнутость мышления, узость дисциплинарных подходов, потребность выйти на уровень глобальных научных обобщений. Концентрированным выражением стремления к интегративности является осознание важности идеи глобальных проблем, базирующейся на понимании того,

что в условиях резкого усложнения и интенсификации связей и взаимодействий в современном мире решающее значение для будущего человечества приобретает достижение всеобщих форм единства (имеется в виду общность экономических, социальных, политических механизмов и структур, интегративность культуры, науки, образования и пр.).

Явная общность научных истоков названных предпосылок обуславливает цельность методологической базы исследования проблем экологии музыкальной культуры. Нельзя также упустить из виду богатейший, как установлено многовековой опыт осмысливания этих проблем, накопленный в сфере традиционного музыкоznания. Опора на труды, имеющиеся в этой области науки, позволяет учесть особенности музыкальной культуры как специфического объекта экологического подхода.

Одним из основополагающих условий экологической направленности культурных, в частности, музыкальных процессов является управляемость и саморегуляция самой системы культуры. Среди механизмов саморегуляции нас в первую очередь интересуют музыкальная наука и музыкальная критика - те виды музыкальной деятельности, которые вырабатывают и внедряют в музыкальное и общественное мышление художественные критерии. Существует даже такое выражение - "критика - это самокритика искусства". И именно наука и критика призваны стать также проводниками экологических критериев.

Отметим, что между критикой и наукой существуют прямые и обратные связи. Так, по мнению Р.Грубера, именно музыкальная критика намечает постановку большинства свежих, острых проблем "научно-музыкального порядка" - ибо таковые зарождаются при соприкосновении с конкретной музыкальной общественностью: музыковедение как научная дисциплина подхватывает и разрабатывает вопросы, впервые затронутые критикой. В этом научно-эвристическая ценность музыкальной критики: тут критика, в свою очередь импульсируемая первичной художественной данностью, является тем динамичным... "диссонирующими" началом, которое поддерживает науку об искусстве и не даёт застыть на "консонантности" освещённых традицией выводов"⁵.

Как известно, ранее оценочная - критическая мысль существовала (в определённом смысле) только в философских трактатах и эстетических эссе энциклопедистов Среднего Востока и Европы.

Необходимо напомнить и о широко распространённых на Среднем Востоке в средневековье устных формах художественной и, в частности, музыкальной критики на так называемых "мажлисах", то есть собраниях философов, музыкантов, поэтов. К сожалению, время не сохранило для нас письменных документов об этих встречах художественной

элиты той эпохи (да и могли ли существовать иные, кроме устной, формы критики в условиях музыкальной культуры устной традиции?!). Мы можем только предполагать, насколько острые и интересные дискуссии разворачивались на таких творческих собраниях.

На наш взгляд, современная музыкальная критика Узбекистана является оригинальной "формой трансформации" науки Среднего Востока о музыке. Тем более что, как отмечают авторы монографии "Музыкальная критика в Узбекистане", "первоначально становление узбекской музыкально-критической мысли в Туркестане протекало в теснейшей связи с богатыми традициями среднеазиатской науки о музыке. Трактаты по музыке и многочисленные баязы XIX начала XX века отмечены, с одной стороны, семантическими преемственными чертами с прошлым, с другой - несут печать новых тенденций в узбекской музыкальной практике этого времени"⁶.

Репрессии видных деятелей движения джадидов (туркестанских просветителей), не только прервали преемственные связи, но и обрекли их, как и самих учёных, на долгое забвение.

Сегодня, в поисках путей усиления практической эффективности музыкальной критики мы вновь обращаемся к музыкальной науке, пытаясь осознать фундаментальные научные основы не только музыковедения, но и науки о критике - критиковедения. Мы не будем обосновывать сейчас необходимость теоретического и исторического критиковедения, заметим только, что подробная аргументация в защиту науки о критике изложена Р.Грубером в докладе на заседании секции ОТИМ в 1926 году.

Назовём некоторые наиболее, на наш взгляд, актуальные вопросы современной науки о критике, получившие детальную разработку в трактатах среднеазиатских энциклопедистов. Это - музыкальная критика как искусство восприятия, музыкальная критика как оценочное суждение и проблема адресата, адресности музыкально-критического высказывания. Некоторые аспекты проблем восприятия и адресата и соответствующие разработки среднеазиатских энциклопедистов автор изложил ранее в статье "Актуализация идей средневековых мыслителей в современной музыкальной критике (на примере Узбекистана)"⁷. Остановимся на проблеме, остававшейся до сих пор вне поля нашего внимания, но, тем не менее, получившей определённую разработку в трудах средневековых учёных, - музыкальная критика как оценочное суждение.

Не вдаваясь в детали этого комплексного по сути вопроса, отметим только некоторые, наиболее показательные в контексте нашей темы аспекты. Так, по мнению современного исследователя Т.Курышевой, одним из параметров оценочной мысли является воздействие ⁸.

Но ещё средневековые "Братья чистоты" признавали особую способность музыки воздействовать на человека и превращать его нравственные качества в противоположные. Эта идея лежит в основе всего их музыкального учения. Более того, способность музыки претворять противоположные качества людей является, по мнению "Братьев чистоты", одной из важных общественных функций музыки: "Эти мелодии и тона могут также подавлять вспышки гнева, класть конец вражде, примирять (людей) и внушать (им) дружбу и любовь"⁹.

Той же Курышевой в процессе исследования проблемы наслаждения искусством определены и три различных комплекса художественных потребностей, которые отражают разные стороны художественной ценности:

1) Развлечение. Связано с гедонистическим мироощущением во всех его оттенках. Здесь музыка воздействует прежде всего на неподготовленного слушателя (в пределах его художественных потребностей и возможностей восприятия), за что он платит ей нежной и верной привязанностью.

2) Познание. Направлено на удовлетворение потребностей интеллекта. Наслаждение познанием носит составной характер: эмоциональный подъём, восторг, потрясение, удовлетворение - приходят вслед за осмыслением, за радостью открытия. Ощущение познавательной ценности - удел профессионалов и просвещённого слушателя. Тяга к духовному обогащению через искусство, потребность в значительном, серьёзном, раскрывающем новые грани на пути постижения мира, - всё это находится в плоскости познания посредством художественного контакта.

3) Служение. Рождено некоей "надмузыкальной" ценностью музыки. "Божественное" происхождение в сочетании с глубоким эмоционально-психологическим вплоть до магнетического воздействия исторически сделали музыку одним из важнейших компонентов ритуальных отправлений. Наслаждение искусством, направленным на служение, отмечено печатью сакральности, в нём нет места личному вкусу и интеллекту воспринимающего, напротив, запечатлена своего рода надиндивидуальная, общая для всех духовная значимость.

Заметим, что проблема наслаждения искусством не раз становилась объектом исследований средневековых учёных Востока. Более того, здесь мы находим все те три категории, о которых говорили ранее:

1) Развлечение. Будучи излюбленным видом эмоционального наслаждения светского общества IX-XI веков, музыка тем самым вызывала негативное отношение к себе со стороны официального Ислама¹⁰. Наряду с другими атрибутами светской жизни (вино, азартные игры и т.д.) музыка вступала

в противоречие с религиозно-этическими ценностями и принципами Ислама, отвлекала мусульман от праведных помыслов и дел. Как свидетельствуют "Братья чистоты": "Причина же по которой в некоторых законоположениях пророков (Мир да будет над ними) на музыку наложен запрет, заключается в том, что люди прибегали к ней не с той целью, с какой её использовали мудрецы, а ради развлечения и забавы, для разжигания страсти, связанных с наслаждениями и суетой дальнего мира. Примером стихов, распеваемых на один лад (с подобной музыкой) могут послужить слова того, кто сказал:

"Берите свою долю счастья
и наслаждения,
Ибо всему, как бы ни был долг срок,
приходит конец!"¹¹.

Как видим, потребительское отношение к музыке существовало во все века и во все века осуждалось. Заметим также, что среди различных видов искусства в мусульманском мире "только музыка ассоциировалась с распущенностью и легкомыслием"¹².

2) Познание. "Все музыкальные звуки - это тайна из божественных тайн, понимание которой доступно лишь особым избранным (людям)", - писал выдающийся учёный, поэт и музыкант Наджмиддин Кавкази Бухари¹³. Божественность происхождения музыки, её таинственное сокровенное значение способствовало вовлечению музыкального искусства в философские концепции суфииев. Как известно, музыка более всех других видов искусств соответствовала интуитивно-бессознательному и спиритическому состоянию суфия на пути постижения Абсолюта и его божественной гармонии, разлитой в окружающем мире. Так земная музыка, если она подчинена возвыщенно-духовным интересам, отражает музыку духовного мира. "Она несёт суфию весть о красоте и гармонии этого мира; устанавливает связь между душой человека и духами. Человек привязывается к высшему миру (познавая его посредством музыки - Н.Х.), его душа стремится к прекрасному, к красоте, а красота этого мира есть отражение красоты высшего духовного мира"¹⁴.

3) Служение. Практически все исследователи мусульманской культуры отмечают исключительное положение речитации Корана. Более того, современные учёные (преимущественно из стран мусульманского Востока) возводят к ней художественные принципы чуть ли не всех известных форм и жанров средневекового музыкального искусства. В искусстве речитации Корана сформировалась особая эстетическая категория - "хусн ас-савт" (буквально с арабского - "красивый голос") - содержание которой

составляли красота, возвышенность, строгость и торжественность ¹⁵.

Таким образом, видим, что корни подобной классификации глубоки, и современность по существу не добавляет новых дефиниций. Заметим, что здесь очерчена и основная функция критики, напрямую связанная с Познанием.

Возвращаясь к экологическому контексту нашей темы, отметим, что одной из важных проблем, стимулирующих постановку экологических вопросов в сфере музыкальной культуры, является отношение к ней человека и общества в целом. По мнению исследователей, меняющиеся тенденции политической гражданской истории далеко не впрямую воздействуют на процессы в музыкальной жизни. Однако кардинальные перемены последнего десятилетия значительно повлияли как на состояние музыкальной культуры, так и на отношение к ней общества. Изменились не только политические, экономические, социальные условия, началась переоценка ценностей - художественных, этических. Сам процесс восстановления национальных духовных ценностей и традиций на первых порах проходил как своеобразное "отрицание отрицания". Так, в прессе появились высказывания о ненужности узбекскому народу оперы, балета, симфонии, других форм и жанров современного искусства. До сих пор у некоторых деятелей жанр "симфонии" ассоциируется с понятием советской формы искусства. Мощная поддержка, оказываемая государством масс-культуре, в частности, эстраде, свидетельствует об официальной принципиальности такой позиции. Отметим, что Президент страны в тот момент отдавал "себе отчёт в том, что простое отрицание ценностей прежней системы содержит опасность политического и культурного экстремизма..."¹⁶. Именно здравая и трезвая политика руководства страны, а также спонсорская поддержка искусства (как традиционного, так и современного) различными дипломатическими миссиями, международными организациями и благотворительными фондами, в частности, Институтом "Открытое Общество Фонд Содействия - Узбекистан" (Фонд Сороса), - способствовали смягчению крайностей позиций, сохранению подлинных ценностей.

Сегодня мы с гордостью говорим об успешных выступлениях на международных конкурсах и фестивалях как представителей узбекского традиционного исполнительства, так и узбекистанских музыкантов европейского генезиса разных поколений. Назовём лишь некоторые фамилии наших исполнителей, завоевавших звания лауреатов на международных музыкальных конкурсах - это пианисты Ф.Хусанов, У.Палванов, Э.Котлыбулатов, Р.Абдуллаев; вокалисты А.Гузаирова и С.Мамадалиева; виолончелисты

Д.Назаров и С.Ибрагимова; юный скрипач - ученик знаменитой школы имени В.Успенского - Н.Хашимов; призы международных композиторских конкурсов присуждены Ф. и Дм.Янов-Яновским, Д.Сайдаминовой. Участились гастрольные поездки ведущих музыкантов-виртуозов национального традиционного исполнительства - Т.Алиматова (танбур, сато и дутар), А.Исмаилова (гиджак), М.Юлчиевой и М.Саттаровой (вокал), стали возможными совместные международные проекты Узбекского камерного оркестра народных инструментов "Содиана" (художественный руководитель и дирижёр - Ф.Р.Абдурахимова). Успешно проходят гастроли и балетной труппы ГАБТа оперы и балета им.А.Навои во многих зарубежных странах.

Более того, в стране всё чаще инициируется проведение международных музыкальных форумов. Это - Фестиваль "Шарк тароналари" ("Мелодии Востока") в Самарканде (1997, 1999, 2001), Международный фестиваль современной музыки "Ильхом-XX" в Ташкенте и в Самарканде (ежегодно, с 1996г.), Фестиваль симфонической музыки в Ташкенте (1998, 2000, с 2002), Международный фестиваль ансамблей и оркестров народных инструментов в Ташкенте (2001); дебютировавший в 2002 году I Открытый фольклорный фестиваль "Байсун баҳори" ("Весна Байсұна").

Однако, приходится констатировать тот факт, что при всей активности, интенсивности развития и взаимодействия национальной и европейской традиций музыкальной культуры Узбекистана, оба этих музыкальных мира зачастую остаются вне поля зрения как широкой аудитории, так и тех структур, которые в силу своей профессиональной специфики должны объективно информировать общество о состоянии отечественной культуры. Судя по программам радио и ТВ, единоличным лидером является эстрада, представленная мириадами групп-близнецов, исполняющими интернациональные хиты так, что по выражению одного из известных композиторов, "уже не поймёшь - на каком языке они поют...". Абсолютизация материального фактора, борьба за выживание - вот основные принципы по которым живёт "новое поколение" музыкантов и не только. Несколько существующих проектов отечественных СМИ, направленных на популяризацию и пропаганду академических видов искусства, в том числе часовая программа "РадиоАрт" (4 года выходит еженедельно в прямом эфире государственного радиоканала "Ёшлар", ведущего вещание на всю страну), не могут полностью компенсировать образавшийся в данной сфере информационный вакuum. Рвутся связи между обществом и настоящим искусством, и именно музыкальная критика - умная, тонкая, доказательная - призвана восстановить

нарушенные контакты.

Анализируя состояние современной музыкальной критики Узбекистана, отметим три главных, на наш взгляд, момента. Во-первых, на сегодня узбекистанская критика представляет собой разветвлённую и многожанровую систему со всеми достоинствами и недостатками (в качестве последних - хроническое доминирование информационных жанров). Во-вторых, в стране есть целый отряд критиков, представленный несколькими поколениями. Интенсивную критическую деятельность ведут не только музыковеды, но и исполнители. И третий, вероятно, единственный однозначно негативный момент - в республике так и нет специального периодического издания, посвящённого проблемам музыкального искусства. Издаваемая на базе консерватории газета "Мусика" просуществовала менее 5 лет и, хотя была прекрасным "испытательным полигоном" для начинающих критиков, всё же не попала в сферу интересов руководства ВУЗа, спокойно прореагировавшего на её тихое исчезновение.

Одной из традиций в философских и этических учениях Востока и Запада было отношение к музыке как к источнику духовно-нравственного оздоровления, очищения. О благотворном влиянии воздействии музыки на этическую сторону души человека писали Конфуций и Сюнь-цзы, Платон и Аристотель, учёные-энциклопедисты Среднего Востока. И ал-Фараби, и Ибн Сино утверждали, что музыка "облагораживает низшие силы души и тем самым совершенствует духовный облик человека"¹⁷.

В заключение доклада хотелось бы ещё раз отметить, что, на наш взгляд, в музыкально-эстетическом наследии среднеазиатских энциклопедистов заключены не только солидные ресурсы для развития науки о критике - критиковедения, усиления практической эффективности музыкальной критики, но и значительный потенциал в плане изучения и решения экологических проблем современной музыкальной культуры. И возможно именно от успешности экологической миссии музыкальной критики - в формировании эстетических музыкальных вкусов и актуализации художественных ценностей, находящихся с некоторых пор в латентном состоянии, - зависит жизнеспособность и востребованность настоящего искусства, которое, как известно, само является мощным механизмом нравственности и чистоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Д.С.Лихачёв. Экология культуры. - В сб.: Прошлое - будущему. - Л.,1985. - С.49-63.
2. Там же. - С.50.
3. Там же. - С.63.
4. Л.Мельникас. Экология музыкальной культуры. - М.,2000. -С.8.
5. Р.Грубер. О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения. - В сб.: Критика и музыкознание. Вып.3. - Л., 1975. - С.251-252.
6. Музыкальная критика в Узбекистане. - Ташкент, 1984. - С.29-30.
7. См.: <http://harmony.musiqi-dunya.az/harmony/rus/reader.asp?txtid=22&s1>
8. Подробнее см.: Т.Курышева. Слово о музыке. О музыкальной критике и музыкальной журналистике. Очерки. - М.,1992.
9. Музыкальная эстетика стран Востока. - М.,1967. - С.263.
10. Подробнее см.: А.Джумаев. Ислам и музыка. - "МА",1992. - №3. - С.24-35.
11. Музыкальная эстетика стран Востока. - М.,1967. - С.271-272.
12. Цит. по статье: А.Джумаев. Ислам и музыка. - "МА",1992. - №3. - С.26.
13. Там же. - С.30.
14. Там же.
15. Подробнее см.: А.Джумаев. Цит. статья.
16. И.Каримов. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса. - Ташкент, 1995. - С.132.
17. Подробнее см.: А.Джумаев. Цит. статья.

ПРОБЛЕМА НАУЧНОГО ПРИОБЩЕНИЯ К НАРОДНЫМ РЕЛИГИОЗНЫМ ЗНАНИЯМ. АДЕКАВТАНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЗНАНИЙ КАК УСЛОВИЕ ИХ СОХРАНЕНИЯ

(на материале русского "народного христианства")

научный сотрудник Отдела "Народной художественной культуры"
Российского Государственного Института Искусствознания

(Россия, Москва)

В эпоху глобализации, при нарастании тенденции экономической, политической, идеологической и культурной всемирной унификации, страх потерять свое национальное лицо, свою национальную самобытность заставляет осознавать проблему сохранения традиционного культурного наследия, в целом традиционной культуры как первостепенную, насущную. Культурная глобализация, по словам протоиерея Всеиволода Чаглина, "постепенно оборачивается превращением народов мира в однообразный "продукт", а многовековые национальные традиции - в достояние этнографических музеев". Чувство самосохранения (потребность сохранить свою национальную самоидентификацию) определяет особое, повышенное, внимание к традиционной культуре своего народа, обостренный интерес к

собственным национальным традициям. Можно заметить, что иногда даже возникают настроения культурного изоляционизма - из страха и нежелания раствориться бесследно в некой "западофицированной"/ "американизующей" массе абстрактного человечества. Эта потребность в национально-культурном самосохранении приводит к мысли о том, что корень "самости" (самобытности) народа хранится именно в его национальной традиционной культуре. То есть мировоззренческие установки, иерархия ценностей, система знаний о мире, которые являются и остаются базисными для менталитета народа, содержит и сохраняет в себе именно традиционная культура. И тогда проблема сохранения традиционной культуры начинает мыслиться вообще как необходимое условие самосохранения

народа, проблема его выживания, особенно для такого народа, который считает, что "не хлебом единим жив человек".

В целом ситуация такова, что с одной стороны, налицоует общественная потребность в национальной самоидентификации через обращение и познание собственной традиционной культуры, потребность в опоре на свою традиционную культуру, цепляние за нее как за "якорь" в "море" глобализации, с другой стороны, можно констатировать, что современный человек должен осуществлять значительные усилия, чтобы приобщиться к собственной народной культуре, чтобы традиционные знания и представления были для него в полном смысле слова доступны (не только с формальной точки зрения, но по существу - понятными, адекватно воспринимаемыми).

Сейчас объективно гуманитарная наука становится посредником между традиционной культурой и современными людьми (особенно городским населением). Современные люди наследуют культуру своего народа не из устной традиции, не в живой передаче и повседневном приобщении/обучении, а часто через книги, через этнографические исследования, фольклористические записи. А это означает, что роль и ответственность гуманитарной науки сейчас неизмеримо возрастает. Тем более, что, повторю, изучение традиционной культуры осознается как современный способ национального самопознания. Но осознает ли сама наука эти задачи? И насколько система знаний традиционной культуры наукой воспринимается, передается и сохраняется неискаженно, адекватно? Это особенно важно, если речь идет о духовных знаниях, отражающих мировоззрение народа, о религиозных знаниях.

Как обычно воспринимаются и как должны восприниматься народные представления (знания) о соприсутствии в мире "сверхъестественных"/божественных сил? Часто гуманитарной наукой такие представления атtestуются как суеверия, предрассудки, религиозные фантазии, поэтические воззрения и пр. А ведь эти представления определяют саму жизнь народа, его традиции, обычай, всю его жизнедеятельность.

Очевидно, что народные знания о божественном определяются особым типом мировидения, мировосприятия. Он характеризуется символическим взглядом на мир, способным обнаруживать в окружающем человека бытие постоянное соприсутствие божественного мира. Горний мир не только постоянно открыт для человека - во время богослужения, молитвенного с ним общения, но и сам "выходит на контакт" с человеком - о том свидетельствуют многочисленные предания о божественных откровениях и чудесных видениях, о явлениях людям Богоматери, святых, их реальной помощи в хозяйственных делах, вообще о вмешательстве сил небесных в дела земные. Как, например, во время Куликовской битвы, как повествует сказание, "видели благочестивые в 9-ом часу, как ангелы, сражаясь, помогали христианам, и святых мучеников полк, и воина Георгия, и славного Дмитрия, и великих князей

Бориса и Глеба. Среди них был и воевода совершенного полка небесных воинов - архистратиг Михаил². И действительно - "видели". И потому что так "видели" - оставляли в ночь на Рождество Христово на столе кутью, т.к. "ночью приходит на ужин Сам Спаситель"; зажигали на Крещенье "вязанки соломы перед избами (для того, чтобы Иисус Христос, крестившийся в Иордане, мог погреться у огня)"; не выливали и не бросали ничего в окно на Пасху, потому что "Христос под окнами ходит" ; и вообще не должно было плевать в окно, "потому что у окна всегда стоит ангел³ и т.д. Только для атеистически настроенного наблюдателя, все эти обычай - свидетельство неких предрассудков или религиозных фантазий, но для самих людей - это абсолютная действительность, реальность, данная им в ощущениях. Символический тип мировосприятия позволяет не только видеть надреальное в реальном, их контакты, но и "зреть в корень" бытия - провидеть в окружающем мире непреходящие высшие сакральные ценности, проявленные в конкретных земных образах: будь то фундаментальный для христианского мировидения образ Креста, который прозревали повсюду - от строения космоса и человека до морфологии растений, будь то сам Христос, Царь Небесный, которого могли встретить в облике убогого странника.

Это означает, что любой образ мыслится сквозь призму его священного прообраза. Прообраз постоянно присутствует в образе, как бы "просвечивает" сквозь него. А поскольку библейские события и образы сакральны, вечно актуальны, проживаются как непреходящая реальность - то сквозь знакомые образы окружающего мира начинают проступать их священные прототипы, прообразы.

Народную культуру сложно понять без учета этого особого видения мира. Если же данные религиозные представления игнорируются или интерпретируются некорректно, то это означает, что наиважнейшие духовные знания народной культуры не актуализируются, информация остается закрытой, недоступной. И свидетельствует это скорее об исследовательской неспособности к восприятию сакральных знаний, некой "непросветленности" духовного зрения.

Еще более опасно, когда религиозная информация, традиционные духовные знания не просто не воспринимаются, а воспринимаются искаженно, когда подменяются понятия.

Русская традиционная культура в фундаментальных своих чертах является материализацией мировоззрения народа, который сам себя идентифицирует как "христианский" ("крестьянский"). Но до сих пор отношение к христианской образности в народной культуре и вообще к народной религиозности в наших гуманитарных науках в основном остается таким же, как это было сформулировано еще Веселовским, что в созидании народной культуры "христианство участвовало лишь материалами, именами, а содержание и сама постройка выходили языческие"⁴. Такая позиция связана с "прохладным" отношением к христианской проблематике и хрис-

тианству вообще, как то сложилось еще в либеральной науке XIX века и наследовавшей ей атеистической науке XX века. Такой предвзятый подход часто определял отношения к народным текстам, содержащим христианскую образность и представления, как поздним и малоинтересным; собиратели зачастую такие тексты не записывали; хуже того, в угоду своим идеологическим или научным представлениям тексты могли даже намеренно искажаться. До сих пор существует традиция упорно видеть в христианском - языческое, в христианских святых - языческих богов и т.п.

Тут надо различать. Если, например, ставится задача реконструкции архаических представлений - то это вполне корректная цель исследования и не может вызывать никаких возражений. Возражение вызывает изначальная установка, что при изучении народной культуры, "при анализе обрядов необходимо отделить их древнюю основу от поздних церковных напластований"⁵. Такой концептуальный подход описывает не реальную культуру, не действительное ее содержание, а гипотетическую практику, не просто игнорируя христианские смыслы, но навязывая народной культуре неактуальные для нее идеи как актуальные. Ведь, например, для крестьян Енисейской губернии в 19 веке, Чистый четверг - не потому чистый, что с ним связаны некие языческие очистительные обряды, а потому, что в этот день "Господь мыл ноги ученикам" ⁶, как они сами объясняли, и это представление является актуальным, ценностным, и именно это представление никогда серьезно научно не анализируется. Получается, что народ "не ведает, что творит" - так расходится его "сознание" с "подсознанием", т.е. христианское самосознание народа с якобы языческой сущностью его культуры. Проблема прочтения христианского содержания народной культуры - это еще и вопрос исследовательской богословской эрудиции, достаточная компетентность в христианской догматике, что объективно является большой проблемой для целого поколения ученых государственно-атеистической советской эпохи. В целом, взгляд на русскую народную культуру, сознательно игнорирующий ее христианское содержание - есть свидетельство восприятия этой культуры "извне", не по ее собственным законам. Он некорректен и с этической и с научной точки зрения (и как свидетельство неуважения к самим носителям культуры, их самоопределению и как проявление устаревшей методологической установки во всем народном априори видеть "языческое"). В итоге мы имеем не изучение традиционных знаний и сохранение культуры, а в результате аберрации восприятия - искажение "информации", неадекватность восприятия содержания традиционных знаний.

Чтобы проиллюстрировать вышесказанное остановимся на одном примере. Речь пойдет о христианском празднике Входа Господня в Иерусалим, называемым в народе Вербным воскресеньем. Это последнее перед Пасхой воскресенье, которым открывается "страстная неделя". Сам церковный праздник этого дня посвящен воспоминанию о

торжественном входе Господа в Иерусалим, когда Иисус въехал в город на осляти, и народ приветствовал его с пальмовыми ветвями в руках, воздавая царские почести. Потому и назывался этот праздник еще и Пальмовым воскресеньем. На Руси, где пальм нет, очень рано сложилась традиция использовать в качестве аналога пальмовым ветвям - вербные ветки, о чем свидетельствует уже древнерусское название праздника как "Върыбница".

Вербные ветки, освященные в храме в праздник Вербного воскресенья, почитались в народе с особым трепетом, за ними признавалась высшая степень сакральности, наделенности сильными магическими свойствами. Их хранили на божнице в течение года, ими лечили людей и скот, применяли в апотропейных целях, использовали в аграрных и скотоводческих обрядах. Но такие свойства признались только за освященной в праздник вербой, что должно свидетельствовать о значимости этого обстоятельства. Чтобы обычная верба приобрела свою магическую силу, она должна была "приобщиться" христианскому празднику, "присутствовать" в храме при праздничном богослужении, во время которого вербу окропляли святой водой, читали над ней специальную освятительную молитву, устанавливали в алтаре большую вербную ветвь, а малые ветви раздавали прихожанам.

И вот вопрос - как понимать и интерпретировать народные вербные обряды? Связаны они с религиозной семантикой церковного праздника? Или здесь имеет место только формальная причастность к некой "церковной магии", призванная лишь усилить изначальную магическую силу вербы, образ и символические функции которой в народном обряде сохраняют свою полную семантическую автономность от христианских смыслов? Может ли свидетельствовать сам факт церковного освящения вербы, используемой потом в народных обрядах, о существенной (неформальной) связи ее с христианским праздником и с христианскими идеями?

Традиционно в исследованиях о народной культуре церковный праздник Входа Господня в Иерусалим и народный праздник Вербного воскресенья не рассматриваются как единый обрядовый комплекс, игнорируются их возможные семантические связи. Они воспринимаются как "параллельные миры". Как правило, народное Вербное воскресенье осмысливается как празднование весеннего возрождения природы, вегетации, цветения. В этом контексте верба рассматривается как абстрактный символ роста, плодородия, витальности. В свете этих идей сама народная вербная обрядность этого дня трактуется как архаическая. Но ведь эти, возможно, очень древнего, дохристианского происхождения обряды бытовали уже в христианскую эпоху, их сохранял и практиковал народ крещеный, не только поверхностно приобщенный, но на протяжении многих веков воспитываемый "по духу и букве" христианской веры. Не будем забывать, что праздник Входа Господня в Иерусалим - один из самых почитаемых, так называемых двунадесятых, христианских праздников. Более того, именно церковное

богослужение этого дня издревле пользовалось большой любовью в народе. В средние века праздник отправлялся особенно торжественно, для чего был создан специальный церковный чин - действие Хождения на ослити, в котором воспроизводился въезд Иисуса на осле в Иерусалим, причем Иисуса символически замещал патриарх, а его "осла" (лошадь) вел под узды сам царь. Фигурировало в этом действе и специально устраиваемое и украшенное разными плодами вербное дерево, не говоря уже о повсеместно представленных вербных ветках. Путешественники-иностранцы, посещавшие Россию в 16-17 вв., писали о том, что русские люди очень любили присутствовать при этом обряде. Когда действие Хождения на ослити по политическим или религиозным соображениям власти пытались отменить (в эпоху Смутного времени или в период реформы церкви) - это встречало очень сильное народное противодействие: ропот и бунтарские настроения.

Так что же празднуется народом в Вербное воскресенье - весеннее возрождение природы или Вход Господа в Иерусалим?

Думается, что на самом деле празднуется одно радостное событие - встреча весны и встреча Бога, что суть едино. Верующие знают, что Господь сотворил небо и землю, и насадил все древа и растения. Природа подчинена высшим божественным законам, как и человек, как и все бытие. Как пишет христианский автор: "Общее возрождение природы весною не может оставаться немым событием для религии...". Для религиозного сознания жизнь природы и человека соразмерны, ибо "...и та и другая жизнь совершается не случайно, а по идее высшей, по воли и мысли Творца, раскрывающейся с одинаковой непреложностью и в явлениях природы и в судьбе человека. ...И это не простое сравнение, а выражение соответствия необходимого, глубокого и таинственного. Роскошное убранство природы есть тот величественный дар, который... весна приносит Пасхе, празднику воскресения Спасителя. ...между природой и человеком-христианином признается живая связь: у них есть общая радость" ⁷.

Природа символически пробуждается к жизни в день воскресения Лазаря. Воскресение Лазаря, празднуемое в субботу накануне Вербного воскресенья, очень важно для понимания семантики народной вербной обрядности. И⁸Именно в этот день, в Лазареву субботу, прихожане в храмах святят вербу, потом столь бережно хранимую и многообразно используемую. Воскресение Лазаря - это празднование первой победы над смертью, что предвосхищает пасхальные торжества. Лазарева суббота и Вербное воскресенье естественно мыслятся в единстве, потому что составляют единый воскресный день (по церковным правилам он считается начинающимся с вечера (вечерни) субботы), и отдельно их рассматривать невозможно. Лазарева суббота (в народе часто как "Лазарево воскресенье") и Вербное воскресенье - суть единый праздник. Как писал в "Слове на вербницу" Кирилл Туровский: "Днесъ народ противу Иисусу изиодаша, вай держаще в руках своих,

и тем почесть творяще ему, егда Лазаря из гроба възва, и от мертвых его всъкресе"⁹.

Но воскресение Лазаря - это не частный случай победы над смертью, не "одноразовое" божественное чудо. Это предвозвещение большего чуда - всеобщего воскресения, ибо по словам Кирилла Туровского: "...все человечество въставаемо знамением Лазаревом" ⁹, ибо "если мертвые не воскресают, то и Христос не воскрес" /1 Кор. 15,16/. О том же гласит и тропарь церковной праздничной службы этого дня: "Общее воскресение прежде Твоего страсти уверяя, из мертвых воздвиг еси Лазаря, Христе Боже..." Чудесное воскресение Лазаря предвещает воскресение Христово и всеобщее чаемое воскресение из мертвых, - и как частное проявление "общего закона" победы над смертью - происходит весеннее воскресение природы, зrimо воплощаемое первым расцветшим растением.

И если в Иерусалиме народ устилал дорогу Иисусу свежесрезанными, только что распустившимися пальмовыми ветвями, то на Руси, по слову очевидца, "священники и народ ломали вербы и устилали ими дорогу"¹⁰.

Вербный первоцвет, первое процветшее растение - естественный природный символ возродившейся жизни, победы над смертью - есть одновременно и первый знак богоявленности (пришествия Бога) и символ богопочитания. Верба - уникальный первоцвет, особенность которой заключается в том, что многие виды ивы, называемые в народе вербой, цветут еще до появления листьев, покрывая голые ветки пушистыми цветами- "поками". Образ расцветающей природы, так очевидно представленный в самом облике первого процветшего растения - вербы, - словно отражен в одном из церковных названий праздника Входа Господня, а именно - "Цветоносное воскресенье", или "цветоносие". Более того с обычновенной вербой в этот праздник происходит просто чудо, чудесная метаморфоза. В принципе неплодное дерево, может быть, раз в году со всей очевидностью воспринималось плодоносящим. На это указывает народная практика поедания вербных почек только что освященной вербы, или приготовление в этот день специальной каши, сваренной из вербных "барашков". Такое "видение" освященной вербы как плодного дерева есть свидетельство божественного чуда и одновременно указание на свой библейский прообраз - плодоносную финиковую пальму. Заметим, что в целом (вне данного христианского праздничного обрядового контекста) в народе за вербой закреплена "категорическая" репутация неплодного дерева, что отразилось, например, в присказке: "Дождешься, как от вербы яблок" или в небывальщине: "У нас реки медяные, у нас вербы грушки родят...", в пословицах "плодоносящая" верба - символ вранья: "Он сказывает на вербе грушу", т.е. врет. Чтобы с обычной вербой произошла чудесная метаморфоза (чтобы она стала богоугодным плодным деревом) необходим был обрядовый контекст праздника, священное действие праздничной службы, восприятие этого образа "христианским взором".

Верба благодаря христианскому контексту находит объяснение своим магическим свойствам, ибо является природным аналогом чуда человеческого воскресения: она - "Лазарь" растительного мира.

Фундаментальная христианская идея - глобальной победы над смертью, всеобщего (и божественного, и человеческого, и природного) воскресения - имеет своим органичным следствием и идеи продуцирования, плодородия, что объясняет применение освященной вербы в аграрных обрядах (ее втыкали в землю, чтобы земля скорей ожила, чтобы хлеб лучше родился и т.д.). Не сама по себе верба могла выступать гарантом плодородия земли, а лишь освященная, сопричастная Богу. Ибо как говорилось в народе: "Бог не даст, и земля не родит".

Внутренней связью с "воскресительной" христианской семантикой вероятно объясняется особая роль освященной вербы в народном целительстве. Разные виды ив, вербы - традиционные лечебные растения, популярные в народной медицине. Однако особую исцелительную силу признавали именно за освященной вербой, словно сопричастной и воплотившей чудо воскресения и потому обладающей особой "воскресительной" силой. Ее лечили от головной боли, глотали почки, чтобы горло не болело, зубы не болели, и т.д. Но главным образом освященная верба отвечала за исцеление от лихорадок. И преимущественный лечебный способ - глотание почек-барашков. Например, бытовало представление о том, что достаточно проглотить, выйдя из церкви, почки с освященной вербы, чтобы предохраниться или избавиться от лихорадки.

Любопытно, что под определение "лихорадок" прежде подводились чуть ли ни все мыслимые болезни. Например, "по поверьям Пермской губернии, лихорадка Кашлея вызывает бронхит, Душлея - одышку, Сонлея - кому, Синея - сифилис, Пухлея - водянку, Секея - ревматизм"¹¹. В разных заговорах

представлены и другие их имена (Трясеха, Огненя, Ледея, Гнетея, Глухея и т.д.), так что число лихорадок могло доходить до 77. Кроме того, именно "лихорадки" являлись одними из самых "по-христиански" осмысленных заболеваний, их отождествляли с "девами Иродиадами", "дщерьми Иродовыми". Источник таких представлений - заговоры, которые первоначально "помещались в канонических церковных книгах и лишь впоследствии были из них изъяты и перешли в разряд апокрифов"¹².

Таким образом, при всей кажущейся узости исцелительного применения освященной вербы (только от лихорадок), на деле это означает почти что панацею. Более того, благодаря панацейной/ "воскресительной" силе освященной вербы от глотания почек ожидали не только конкретной целительной помощи, а так сказать "глобального" эффекта - избавления от болезней вообще и приобретение здоровья, силы, плодовитости. "В Вербное воскресенье крестьяне, во время утрени, молятся с освященной вербой и, придя домой, глотают вербные почки, чтобы предохранить себя от болезни и прогнать всякую хворь"¹³.

Таким образом, "целительные" функции освященной вербы в народной обрядности обнаруживают очевидную семантическую связь с христианскими идеями праздника Лазарева-Вербного воскресенья.

В целом, можно констатировать, что "природные" смыслы праздника Вербного воскресенья, на которые указывали многие исследователи народной культуры как на архаические, языческие, совершенно не чужды, не антагонистичны христианской идеологии, более того они богословски обоснованы, ибо соотнесены с христианскими духовными ценностями. Так, природные свойства вербного дерева, связываемые с продуцирующей или оздоровительной магией, находят более глубокое обоснование через соотнесенность их с идеей Воскресения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чаплин В. Глобализация и глобализм: новые возможности, новые угрозы. // Православная беседа. 2002, №3, с.36.
2. Летописная повесть о Куликовской битве. // Памятники литературы Древней Руси. 14 - середина 15 века. М., 1981, с.125.
3. Пинчуки. Этнографический сборник. Собр. Д.Булгаковский. С-П., 1890, с.181; Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. С-П., 1994, с.278; Макаренко А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. СПб., 1913, с.162, и др.
4. Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. // Веселовский А.Н. Собр.соч., т.8, вып.1, Пг., 1921, с.11.
5. Соколова В.К. Весенне-летние календарные
- обряды русских, украинцев и белорусов, 19- нач. 20 в. М., 1979, с.5.
6. Харьковский сборник. Вып.7. Харьков, 1893, с. 446.
7. Сухомлинов М. Символизм. // Рукописи графа А.Уварова.т.2, СПб., 1858, с.XXXIII.
8. Туровский К. Слово на вербницу. // Там же, с.4.
9. Туровский К. Слово о просвящении Лазаря и цветоносии. // Там же, с.146.
10. Лунд М. или Вебер И. Подлинное известие о русском и московском путешествии... // Иностранцы о древней Москве. М., 1991, с.156.
11. Власова М. Новая абэвэга русских суеверий. СПб., 1995. С. 221.
12. Там же, с. 228.
13. Максимов С. Нечистая, неведомая и крестная сила, с.316.

Soldan:

Aleksandr Cumayev
(Özbəkistan),
Zemfira Səfərova
(Azerbaycan),
Nataliya Çerkasova (Rusiya)

**Soldan:**

Ramiz Zöhrabov (Azerbaycan),
Nataliya Çasovnikova (Rusiya),
Sevelina Kolarova (ABŞ)

**Soldan:**

Niqora Həsənova (Özbəkistan),
Fəttaf Xalıqzadə (Azerbaycan),
Raziya Sirdibayeva (Qırğızistan),
Kamola Akilova (Özbəkistan).

О НАЦИОНАЛЬНОЙ ЭЛЕКТРОННОЙ БИБЛИОТЕКЕ

Севилина КОЛАРОВА

директор,

Сергей КОНДРАТЬЕВ

специалист по информационным технологиям IRTCL

Посольства США в Азербайджане

(Азербайджан, Баку)

Введение.

Описывая два века глобализации в мировой экономике, известный профессор Гарвардского университета Дж.Уильямсон приводит хронологию двух волн активной глобализации мировой экономики: первая, "британская" волна глобализации, датируется периодом с 1820 года по 1913 год, вторая волна началась в 1950 году и продолжается по сей день [1]. Однако именно в эти периоды параллельно происходит бурное развитие информационно-коммуникационных технологий (ИКТ).

Первая волна глобализаций сопровождалась изобретениями быстродействующих средств связи и каналов связи: достаточно вспомнить, что за десять лет (с 1828 по 1837 год) человечество продвинулось от первых опытов по электромагнитному телеграфу до первого телеграфного аппарата С.Морзе. Затем последовали прокладка трансатлантического подводного кабеля телеграфной связи, передача на расстояние неподвижных изображений (Казелли, 1855) в середине 19-го века, изобретение первого практически пригодного телефонного аппарата (Белл, 1876), открытие и экспериментальное установление существования электромагнитных волн (Максвелл, Герц 1886-89), приведших к изобретению радио (Попов, Маркони 1895-97). И, в завершение первой волны, в 1911 году Розинг осуществляет первую телевизионную передачу.

Вторая волна глобализации (1950-2002) началась бурным развитием полупроводниковой электроники, а в 60-е годы прошлого века - микроэлектроники, созданием магнитных запоминающих устройств постоянного хранения информации, миниатюризацией (за счет применения интегральных схем) компьютеров, появлением компьютерных сетей, баз данных. Во второй половине 70-х годов появляются персональные компьютеры, в 80-е годы заговорили о национальных информационных ресурсах и сотнях тысяч компьютеров, связанных сетью Интернет, бурный рост которой пад на 90-е годы двадцатого века. Ныне развитие и широкое внедрение ИКТ оказывает трансформирующее воздействие на все области современной жизни, включая сферы экономики, власти, науки и образования.

Новый общественный строй, в котором главной

ценностью являются информация и знание, ученые называют посткапиталистическим, постиндустриальным, информационным обществом, обществом знания [2; 3; работы О.Тоффлера, Д.Белла, Ж.Фурастье, Дж.Мартина и др.]. При этом отмечается, что вес информационной экономики продолжает постоянно возрастать, а критериями определения состояния общества служит процент населения, занятого услугами: если более половины населения занято в сфере услуг, то говорят о постиндустриальной фазе развития общества, а если более половины населения занято в сфере информационных услуг - то общество стало информационным. Информационное общество - это общество, в котором решающую роль играет приобретение, хранение, обработка, передача, распространение и использование знания и информации, в том числе с помощью телекоммуникационных технологий.

В информационном обществе акцент внимания и значимости смещается с традиционных видов ресурсов (материальных, природных, финансовых, трудовых, энергетических) на информационные ресурсы: документы, массивы документов в традиционной "бумажной" форме, информационные фонды систем (в библиотеках, архивах, фондах, банках данных, других информационных системах). Это знания, подготовленные людьми для общества и зафиксированные на материальном носителе. Информационные ресурсы общества, если их понимать как знания, отчуждены от тех людей, которые их накапливали, обобщали, анализировали, создавали. Эти знания материализовались в виде документов, баз данных, баз знаний, алгоритмов, компьютерных программ, а также произведений искусства, литературы, науки.

В информационном обществе, по мнению А.И.Ракитова, помимо всеобщей доступности современных ИКТ и ускоренной автоматизации всех сфер и отраслей производства и управления, существует развитая инфраструктура, обеспечивающая рост национальных информационных ресурсов [4] до такой степени, что любой индивид, группа лиц, предприятие или организация в любой точке страны и в любое время могут получить на основе автоматизированного доступа и систем связи любую информацию и знания, необходимые для их

жизнедеятельности и социально-значимых задач, для поддержания постоянно убыстряющегося научно-технологического и социально-исторического процесса, для дальнейшей демократизации общества. Кроме того, происходят радикальные изменения социальных структур, следствием которых оказывается расширение сферы информационной деятельности и услуг.

Как следует из приведенной выше дефиниции информационного ресурса, национальный информационный ресурс складывается из двух составляющих: традиционной (рукописные и печатные материалы, живопись, скульптура, архитектура, аудиозаписи, фотографии, кино- и видеофильмы и т. п.), хранимой библиотеками, музеями, архивами и другими учреждениями страны, а также электронной (любые информационные объекты в цифровой форме). Различие между этими двумя составляющими состоит не только в способе представления информации, но и в стратегиях ее хранения, распространения и модификации. Сохранение и использование рукописных, печатных и иных документов традиционного типа достаточно хорошо освоено, но объемы информации, хранящейся в традиционной форме, делают все более затруднительной эффективную работу с ней - хранение, распространение, поиски, учет и т. п. Решение этой фундаментальной проблемы лежит на пути использования современных средств ИКТ и с переводом хранимой информации в электронную форму [5].

Хотя отмеченные составляющие информационного ресурса развиваются параллельно, в перспективе вся наиболее значимая часть традиционной составляющей будет, безусловно, представлена и в электронной форме. С другой стороны, в последние десятилетия наблюдается стремительный рост объема информации, существующей только в электронной форме или создаваемой в этой форме изначально для последующего выпуска печатных, аудио-, видео- и прочих изданий.

Общество стало нуждаться в колоссальных ресурсах знаний, доступных круглосуточно. Поэтому появление электронных библиотек, как следствие развития современных ИКТ, было неизбежно и закономерно [6].

1. Этапы развития электронных библиотек.

Поискем истоки идеи электронной библиотеки в Библии и Коране...

Столяров Ю.Н.

Еще в античные времена человек создавал библиотеки, которые представляли собой, насколько об этом можно судить по Библии и Корану, синкретические документально-коммуникационные системы, гостеприимные к любым видам документов безотносительно к их содержанию, материалу носителя и конструктивной форме, если только они имели реальную или потенциальную социальную и персональную ценность. Технология обработки и хранения документных ресурсов была унифици-

рованной. Все это позволяет увидеть прообраз электронной библиотеки в библиотеках древнего Израиля, Вавилона, проникнуться таким же уважением к документированным источникам информации, которое было свойственно Библии и Корану [7]. Один из патриархов библиотечного дела в России, профессор Столяров Ю.Н. считает, идеологи электронной библиотеки не правы, уверяя нас, что электронной библиотеке 10 лет от роду - все основные концептуальные идеи электронной библиотеки, о которых речь пойдет ниже, "были неоднократно реализованы в конкретических собраниях документов в глубокой древности, а еще в библиотеках Месопотамии за 4500 лет до н.э., Древнего Египта - за 3100 лет до н.э. и других античных государств" [7].

В последнее время очень часто для отражения действительности, социальных процессов, даже социально-исторических используют удобный термин - "информационная революция". Некоторые зарубежные социологи и политологи предлагают рассматривать социально-исторические процессы через призму информационных технологий и информационных революций, а уровень развития государства - по степени готовности к использованию информационных технологий! Если придерживаться их мнения, то в доисторическое время у нас было "устное общество". Первая информационная революция - изобретение письменности и появление возможности передачи знаний от поколения к поколениям - привела к "рукописному обществу". Именно в эту эпоху появились Библия (дословно, Книга) и Коран (дословно, Чтение). Что удивительно, согласно как Библии, так и Корану, идет постоянное накопление информации обо всем на свете, идея глобализации знания в удобных и доступных хранилищах уже присутствует [см. 7]!

С другой стороны, Коран требует от миллиарда с четвертью мусульман веры в священные книги (третий из шести принципов Имана), а для прочтения каждым своей персональной книги требуется высокая письменная культура и поголовная грамотность. Восточные философы задолго до сети Интернет рассматривали идеи глобализации человеческого разума, например Ибн-Рушд (Аверроэс) рассматривал нус - мировой ум. Позднее Вернадский и де Шарден заговорили о ноосфере - оболочке разума, окутывающей всю Землю, а возможно и весь космос.

После изобретения книгопечатания (вторая информационная революция) возникло "книгопечатное общество", радикально изменилась культура. Благодаря третьей информационной революции появились телеграф, телефон, радио, позволяющие оперативно передавать информацию в любом объеме. "Электрическое общество" позднее сменяется "электронной эрой": четвертая революция связана с появлением в 70-х годах 20-го века микропроцессорной технологии и персонального компьютера. Созданы компьютеры, компьютерные сети, системы передачи данных (информационные коммуникации).

Среди первых работ, в которых было пред-

сказано появление электронных библиотек и описаны их общие принципы, обычно называют статью В. Буша (V. Bush) "Как мы можем думать" (1945) [5] и книгу Дж. С. Р. Ликлидера (J. C. R. Licklider) "Библиотеки в будущем" (1965) [22]. В первой, написанной тогдашним директором Американского агентства научных исследований, демонстрировались потенциальные возможности, которые технология может предоставить ученым для сбора, хранения, поиска и обработки информации. Предложенная А. Бушем концепция информационной системы, названной им "Memex", базировалась на использовании фотографий для хранения информации и в определенном смысле предвосхитила дальнейшее изобретение и внедрение микрофильмов и микрофиш [5, 22]. Однако главное значение его статьи в том, что в ней наглядно показана связь между новыми технологиями, информацией и развитием научных исследований. Дж. Ликлидер был одним из сотрудников Массачусетского технологического института и изучал влияние цифровых вычислений на будущее библиотек. В своей работе он перечислял исследования и разработки, необходимые для того, чтобы создать истинно дружественную по отношению к пользователю ЭБ.

Использование компьютеров для хранения и обработки библиотечной информации началось с 60-х годов. Одним из первых успешных примеров было создание (в конце 60-х) в Библиотеке Конгресса формата MARC (Machine-Readable Cataloging) для создания и ведения машиночитаемых каталогов. Его использование в Центре компьютерных онлайновых библиотек (Online Computer Library Center, OCLC) дало возможность предоставить доступ к каталогным записям многим библиотекам, что позволило им сэкономить значительные средства [22].

Американцы впервые крепко задумались над тем, что компьютер, хотя это слово и переводится как "вычислитель; делающий расчеты", может быть использован не только как вычислительная машина, но и как средство постоянного хранения информации. Тогда появились первые серийные компьютерные магнитные ленты, диски и магнитные барабаны. Профессор Иллинойского университета Майкл Харт в 1971 году организовал проект "Гутенберг", на реализацию которого были отпущены сто миллионов долларов США, выданные профессору не наличностью, а в эквиваленте машинного времени. Харт придумал вариант использования ресурсов простоявших компьютеров - электронную библиотеку, получившую название "проект Гутенберг", и лично набрал первые документы: "Декларацию независимости США", "Билль о правах" и Конституцию своей страны, а также Библию. Идея проекта была - создать электронные копии для всех текстов, представляющих золотой фонд человеческой цивилизации. Долгие годы "Гутенберг" (<http://www.promo.net/pg/>) продолжал существовать только лишь усилиями добровольцев, бесплатно набиравших наиболее значимые с их точки зрения тексты. Так шло до начала 90-х, до создания глобальной сети интернет.

Последняя информационная революция на

рубеже столетий выдвигает на первый план новую отрасль - информационную индустрию, ИКТ. Бурное развитие компьютерной техники и информационных технологий послужило толчком к развитию общества, построенного на использовании информации и получившего название информационного общества - общества, в котором большинство работающих занято производством, хранением, переработкой и реализацией информации и знаний.

Зарождение ЭБ в современном смысле относится к концу 80-х годов, когда стали создаваться первые электронные библиотеки научных журналов (проекты "Mercury", CORE, "Tulip", 1987-1993 гг.; JSTORE, с 1995 г.; "High Wire Press", с 1995 г., и др.). Эти проекты преследовали как научные, так и экономические цели (создание архива важнейших журналов и обеспечении широкого доступа к нему, сокращение расходов библиотек за счет устранения дублирования коллекций журналов). Кроме того, решались чисто технические задачи, например, проблема адекватного отображения на экране греческих, математических и иных специальных символов. С середины 90-х годов многие научные журналы стали издаваться только в электронной форме. Это оказалось и экономичнее, и эффективнее [22].

Именно Интернет подарил нам возможность посещения с помощью компьютера электронных хранилищ тысяч и тысяч электронных книг, говорящих с экранов дисплея на многих языках мира. Появились множество дефиниций: электронная библиотека, цифровая библиотека, виртуальная библиотека, библиотека без стен, ЭБ в среде поисковых средств Интернет [5, 6].

Основными направлениями создания ЭБ явились [6]:

* фонд компьютерных/машиночитаемых ресурсов, сформированный путем оцифровки (конверсии в машиночитаемую форму) печатных документов. Примеры - проекты Библиотеки Конгресса США ("Память Америки" - часть Национальной цифровой библиотеки - более 7 млн. электронных и мультимедийных записей на 2001 год), ЭБ по книгам прошлых веков в РГБ, фонд авторефераторов диссертаций по науке и технике в ГПНТБ России;

* фонд на основе комплектования опубликованных машиночитаемых материалов (фонд компактных оптических дисков - "Медиатека" в Париже, фонд научно-технического центра "Информрегистр" в Москве);

* система, обеспечивающая доступ к удаленным или локальным материалам, например системы ISI, EBSCO, ELSEVIER, Academic Press, Springer, международная ЭБ по математике (проект Технического ун-та, г.Берлин, Германия), научная ЭБ Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ).

В Азербайджане в числе "пионерских" были работы Отдела АСУ Академии наук Азербайджана по созданию электронной библиотеки музыкальных инструментов в конце 80-х годов (помимо текста были и графические изображения), а также ряд

других проектов. Например, проект для Главного морского координационно-спасательного центра СССР (1987), в котором принимал участие С. Кондратьев, включал, помимо баз данных по описанию судов, графическое изображение судна (схему трюмов). Проект был успешно реализован Центром ИМРАД (руководитель проекта Р. Кулиев). Но, хотя реализация проектов 80-х годов из-за слабых технических возможностей серьезно отличалась по компьютерной графике от нынешних проектов, воздадим им должное. Это тоже история.

Позднее пошли мультимедийные проекты. Вспомним проект О. Гюндзова "Информационная панорама Азербайджана" (1998), включавшим аудио и видеинформацию, помимо текстовых баз данных, и, пожалуй, проект компании Western Digital - мультимедийный диск об Азербайджане.

Создавались и "электронные книги", включавшие не только текст самой книги, но и звуковое музыкальное сопровождение, движущиеся изображения в памяти компьютера. Широкое распространение электронные книги получили после внедрения компактных дисков (CD-ROM). В Азербайджане одной из первых электронных книг был проект Э. Касимзаде, С. Дадашевой и Ф. Мамедова по книге "Баку - Страницы истории", реализованный в 1999 году автором статьи в группе с дизайнером М. Кулиевым, программистом Ф. Велиевым и специалистом по верстке О. Алейниковым. Работа была проведена за три месяца. Так возник "подарочный" диск гостям бакинской мэрии.

Сейчас своими работами в интернете, в том числе и электронными книгами, нас постоянно радует главный редактор журнала "Musiqi Dunyasi" Т. Мамедов. По проработке материала к электронным библиотекам на вебе можно отнести множество проектов, в том числе мультимедийный сайт журнала <http://musigi-dunya.az> (1999) - первый электронный азербайджанский журнал в киберпространстве, затем мемориальный сайт Вагифа Мустафа-заде (<http://vagif.musigi-dunya.az>), первый on-line каталог с информацией о 100 композиторах и 55 музыкантах Азербайджана. Одна из самых лучших работ по созданию официальных персонализированных мемориальных сайтов - веб-сайт выдающегося композитора современности Кара Карава (<http://qara-qarayev.musigi-dunya.az>) - электронное монографическое исследование жизни и творчества азербайджанского маэстро, 240 Мб информации на трёх языках - азербайджанском, русском, английском. Наконец, сайт "Дискография Азербайджана", располагающийся по адресу: <http://diskografiya.musigi-dunya.az>.

Создание ЭБ требует значительных средств. В США и в других развитых странах на программы развития ЭБ и исследования в данной области сегодня тратятся сотни миллионов долларов. Разумеется, речь идет не только о создании архивов литературных произведений, но и о строительстве некой общей системы архивов научно-технической и прочей информации, а также о сохранении образов уникальных исторических объектов в электронной

форме. Последняя задача возложена на электронное отделение Библиотеки Конгресса США (lcweb.loc.gov/homepage/lchp.html). ЭБ "Память Америки" существует на деньги Конгресса США, а также на многочисленные спонсорские пожертвования со стороны IBM, Hewlett-Packard, AT&T, Bell, Kodak и других супер-компаний на рынке ИКТ. Основные спонсоры выделили каждый более пяти миллионов долларов. Вот это бюджет! В "Памяти Америки" представлены уникальные документы, манускрипты, книги, фотографии, а также киноленты и музыкальные записи. Эта библиотека более похожа на музей. Вот вам пример сохранения культурного наследия и облегчения доступа к нему.

Цели другой знаменитой американской программы (D-lib) - стимуляция разработок общей инфраструктуры цифровых библиотек, обмен информацией между исследовательскими центрами и реализация идей исследователей в практическом построении национальной ЭБ. Неплохо было бы сформировать аналогичную программу и в Азербайджане.

Самой известной в русскоязычном интернете ЭБ является библиотека М. Мошкова, в хранилище которой более 11000 текстов общим объемом около 3,5 гигабайт (www.lib.ru). Читатели ежедневно пополняют ее, присыпая электронные тексты. Художественная современная и старинная литература, фантастика и политика, учебники, техдокументация и юмор, история и поэзия, детектив и изучение английского языка, туризм и парашютизм, философия и эзотерика - вот далеко не полный перечень разделов библиотеки. Правда в последнее время другая ЭБ на сайте lib.km.ru выставила почти 16000 книг и сборников, из них одной фантастики и фэнтези - около 4000 книг. Об авторском праве речи не идет, но народ успешно запасается электронными книгами для себя, детей и внуков.

Другой известный проект - Открытая Русская ЭБ (Проект OREL) Российской Государственной Библиотеки (РГБ) в Москве (бывшая "Ленинка"). Учитывая необъятность духовных ценностей русской культуры, литературных, музыкальных, изобразительных и т.д., "Орел" избрал приоритетные направления деятельности, электронные документы по которым в первую очередь будут создаваться сотрудниками РГБ и привлекаться извне: российская и московская история и культура, школьные учебники, справочники и энциклопедии, библиография и библиотечное дело. Проект имеет две основных цели. Одна цель - раскрыть богатство бесценных фондов самой большой библиотеки России, предоставить для общественного пользования коллекции электронных версий книг, статей, рефератов, нот, коллекций изобразительного, военного и остальных отделов РГБ.

Другая цель - представить читателю электронные версии основных произведений русской классической литературы, собранные ценителями русской литературы. Впрочем, в ЭБ "Ленинки" поступает попутно много чего интересного, например электронные версии монографий, созданные ВУЗами, электронные версии книг, передаваемые

авторами для выставления на сайте РГБ, рефераты, карты, открытия и многое другое.

Правовыми основами построения "Орла" были три одновременно действующих на территории России закона - "Закон об информации", "О библиотеках", "Об авторском праве". Печально, но положения этих законов противоречат другу.

В Азербайджане самой значительной электронной библиотекой художественной литературы на азербайджанской латинице является совместный проект "AzeriBooks" Фундаментальной Библиотеки Народной Академии Наук Республики и Центра информационных ресурсов и подготовки библиотекарей при посольстве США (azeribooks.aznet.org), руководители проекта С.Коларова и Э.Эфендиев. Здесь представлено в открытом доступе более 50 томов золотого фонда азербайджанской литературы до 19 века, включая народный фольклор и 19 азербайджанских классиков. Низами, например, впервые в интернете был представлен всеми пятью книгами "Хамсе". Причем, значительная часть текстов в азербайджанской латинице в печатном виде вообще не издавалась.

Группа разработчиков проекта во главе с С.Коларовой постаралась создать современный информационный продукт, который уже сейчас может использоваться как основа для создания школьной электронной библиотеки в Азербайджане. Благодаря дизайну М.Кулиева электронная библиотека стала доступна для детей. Появились библиотеки азербайджанской литературы на английском языке: Literature.aznet.org/literature/ (проект IREX/IATP), а также на русском языке: www.azeribook.com. Очень сильные разработки в области электронных библиотек в потенциале может сделать фирма R.I.S.K., прославившаяся своими ЭБ в области картографии высокой точности. Последний проект фирмы R.I.S.K. - проект Всемирного Банка по созданию земельного кадастра НАР. В числе разработок ЭБ для образовательного процесса импонирует вторжение на азербайджанский рынок фирмы "Интелплект", приготавлившей для нашей публики тысячи образовательных курсов и ряд электронных библиотек.

Подробнее с проектами ЭБ можно познакомиться в [5, 6, 8, 13, 15, 23-25].

2. Определение ЭБ. Возможности ЭБ.

Дефиниции не имеют значения для науки, потому что они всегда оказываются недостаточными.

Ф.Энгельс

Существует масса определений электронных (цифровых) библиотек. Согласно (Dowlin K. The Electronic Library. - S. I., 1984), это управление ресурсами посредством компьютера; возможность связывать поставщика информации с потребителем информации через электронные каналы; возможность для сотрудников выступать в качестве посредников в электронном взаимодействии, когда

поступает запрос от пользователя; возможность хранить, организовывать и передавать информацию к потребителю через электронные каналы [5].

Сходно определение ЭБ в [6] - это тематически ориентированная (или структурированная иным образом) система доступа к удаленным или локальным электронным ресурсам, способная обслуживать электронными ресурсами локальных или удаленных пользователей. Под системой доступа понимаются: а) сами электронные ресурсы (локальные и удаленные), б) системы индексации ресурсов, навигации и поиска; в) квалифицированный библиотечный персонал, заранее подготовивший рекомендации по наиболее релевантным ресурсам в данной области и способного оказать помощь при поиске ресурса; г) пользовательские места, оборудованные средствами телекоммуникации и визуализации информации. Альтернативное определение ЭБ - это локальные или распределенные электронные ресурсы, объединенные единой идеологией структуризации и доступа [6].

Согласно [Marchionini G. Research and Development in Digital Libraries. - S. I., 1998], электронная библиотека - понятие, обладающее разным значением в разных сообществах. Для инженерного и компьютерного сообщества электронная библиотека - это метафора новых видов услуг распределенных баз данных, управляющих неструктуризованными мультимедийными данными. Для политического и делового сообщества этот термин обозначает новый рынок мировых информационных ресурсов и услуг. Для футуристических сообществ электронные библиотеки - это проявление уэллсовского Мирового Мозга. Подробнее с различными определениями ЭБ можно ознакомиться в [22].

Преимущества электронной библиотеки [5, 6, 8, 10]:

* Пользователь получает информацию независимо от времени и места нахождения - своего или библиотеки.

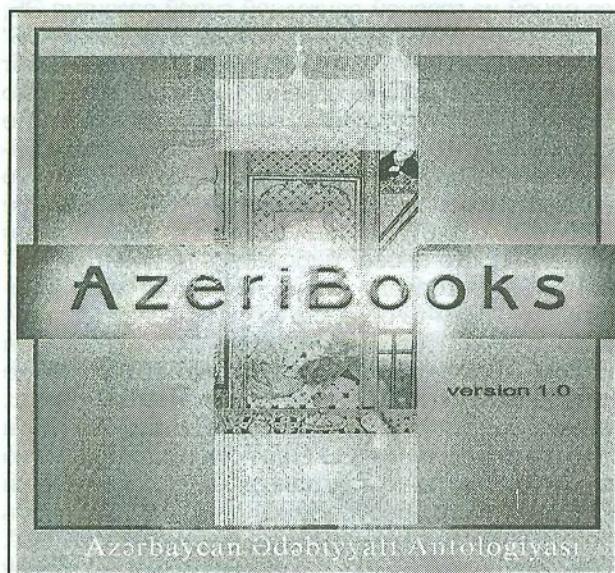
* Существенно повышается оперативность предоставления пользователям необходимой литературы, документов и данных.

* Пользователь имеет возможность доступа к разнородным электронным ресурсам из одной точки (в среде одного экрана) благодаря единому интерфейсу.

* Использование машиночитаемых копий предотвращает ухудшение состояния оригинальных документов (ценных или редких), сокращая количество выдач читателям или совсем выводя оригиналы из обращения, и позволяет хранить страховые массивы документов на случай утраты оригиналов.

- Благодаря переводу в цифровую форму и включению в информационные сети, использование информации становится более полным и практически безграничным. При этом обрабатываются текстовая информация, цветные изображения, графика.

- Облегчается реализация новых форм библиотечного и информационного обслуживания пользователей, в том числе - обслуживания инвалидов по состоянию здоровья.



AzeriBooks - Azərbaycan Ədəbiyyatı Antologiyası

– Ставятся доступными для значительно большего числа пользователей документы, имеющиеся в библиотеках в ограниченном количестве (редкие книги, фотоальбомы, современные зарубежные издания, приобретение которых большинству библиотек недоступно и т.п.) или в единственном экземпляре (рукописные книги и архивы). Для большинства пользователей электронная форма предоставляет единственную возможность получить требуемый документ.

– Работа с цифровыми электронными документами может выйти далеко за рамки простого чтения текста или просмотра изображения. Появляется возможность редактировать, соединять, добавлять, вводить подразделы, перестраивать и т.д.

– Возможно быстрое и качественное сканирование (отыскание) имен или определенных слов или фраз в большом документе.

– Сохранение фондов литературы в машиночитаемой форме существенно более экономично и удобно, нежели в традиционных хранилищах (отсюда – экономия площадей помещений библиотек).

Цели создания электронных библиотек [6]:

– разработка и внедрение электронной библиотеки, обеспечит единый интерфейс и доступ из одной точки к электронным ресурсам Библиотеки (электронным каталогам, фактографическим базам данных, электронным коллекциям полных текстов и изображений);

– планирование, разработка и формирование собственных электронных коллекций для обеспечения сохранности и доступности редких, ценных книг, рукописей, географических карт, изоматериалов, ценных старых газет и журналов, современной научной и технической периодики и других документов из фондов той или иной библиотеки;

– предоставление всем заинтересованным потребителям качественно новых возможностей работы с большими объемами машиночитаемых данных;

– обеспечение доступа к информации, существую-

щей исключительно в электронной форме;

– целенаправленное информационное обеспечение различных областей науки и практической деятельности путем предоставления баз данных в теледоступе и на оптических дисках.

Этапы работ необходимые для создания электронных библиотек: разработка концепции ЭБ; разработка проекта электронной библиотеки, включая перечень коллекций и требования к содержательному наполнению, функциональные требования, описание технологических процессов, решение правовых и экономических вопросов; выбор или разработка программного обеспечения для реализации единого интерфейса, решение вопросов использования протоколов взаимодействия и языков запросов, разработка структуры метаданных (классификаций, тезаурусов для поддержки взаимодействия с пользователями при поиске данных, моделей представления библиографических данных для каталогизации разнородных объектов и т.п.); формирование экспериментальных баз данных электронных библиотек из числа определенных в качестве приоритетных с обеспечением теледоступа; обеспечение машиночитаемого справочно-поискового аппарата ЭБ путем развития и подключения к ней электронных каталогов, ведения плановой ретроконверсии традиционных каталогов; перевод документов из фондов в машиночитаемую форму, формирование отдельных электронных коллекций, включаемых в электронную библиотеку; обслуживание пользователей; отладка системы; промышленная эксплуатация ЭБ в режиме теледоступа; исследование и развитие технологий, оценка стоимости работ по формированию электронной и входящих в нее коллекций, разработка плана графика развития электронной библиотеки.

Принципы формирования ЭБ

Формирование ЭБ должно осуществляться целенаправленно в соответствии с задачами и приоритетами библиотеки, а также с учетом потребительского рынка. Таким образом, с одной стороны, Библиотека должна формировать электронные коллекции на основе своих особы ценных коллекций документов в традиционном формате, определяя их ценность с точки зрения развития мировой и отечественной литературы. С другой стороны, формирование конкретной коллекции может определяться пользовательским спросом, подкрепляемым соответствующим финансированием. Во втором случае препятствиями могут служить только нарушения законодательства или морально-этических норм. Пользовательский спрос Библиотека может определять путем выявления наиболее актуальных проблем пользователя, предлагая для разработки определенные электронные коллекции на базе своих фондов. При обсуждении возможных моделей ЭБ было уделено особое внимание формированию коллекций по типам документов и отдельным темам.

Возможные направления разработки электронных библиотек:

– электронные коллекции редких и ценных

изданий и рукописей, картографических произведений, изоизданий, рукописных фондов библиотеки, редких и ценных газет.

- электронные коллекции для определенных категорий читателей, диссертации, коллекции целевого назначения, коллекции определенных исторических периодов, коллекции, посвященные конкретным лицам, организациям, регионам и т.д.;

- электронная библиотека художественных произведений в Internet;

- электронные коллекции для информационного обеспечения крупных комплексных программ или проектов (особенно государственного или международного значения), а также актуальных проблем развития человеческого общества и окружающей среды;

- электронные коллекции для поддержки конкретных исследований и разработок, например, междисциплинарных.

Состав баз данных электронной библиотеки

С точки зрения вида представления информации основу коллекций в рамках ЭБ составляют:

- электронные текстовые эквиваленты печатных изданий - книг, журналов и др.; при этом предполагается, что содержащаяся в них текстовая информация представлена в форме, допускающей посимвольную обработку;

- электронные образы печатных изданий, когда элементы последних (например, страницы) представляются как целостные графические образы; к этому же виду электронных изданий относятся образы рукописных материалов, рисунки, фотографии и т.д.;

- базы данных, отвечающие требованиям, предъявляемым к электронным изданиям, например, библиографические, энциклопедические, адресные, статистические, лингвистические, к этому же виду относятся и полнотекстовые базы данных, если они не воспроизводят в полной мере печатные издания, в противном случае эти базы данных следует относить к первому виду электронных изданий;

- новые формы публикаций - электронные объявления, материалы электронных конференций, электронные препринты, электронные сообщения и некоторые другие, доступные потребителям через телекоммуникационные сети;

- специальные издания: электронные публикации аудио- и видеинформации.

3. Стратегия и тактика создания электронных библиотек

На сегодняшний день развитие электронных библиотек (ЭБ) приобрело большую важность. ЭБ становятся уже неотъемлемой частью деятельности практически в любой области; с необходимостью иметь, развивать и использовать ЭБ сегодня сталкивается уже практически все. Как ранее все стремились получить компьютеры, так сейчас, когда многие учреждения оснащены компьютерами, стали говорить о двух вещах - Интернете и ЭБ. В этом смысле больше всех не повезло обычным библиотекам: с одной стороны, именно библиотеки являются

ся одной из главной движущей силой развития ЭБ, а с другой - само слово "библиотека" в названии "ЭБ" путает многих и часто под понятием "ЭБ" понимают оцифровку каких-то фрагментов или еще хуже всего фонда библиотеки. С другой стороны многие библиотекари стали понимать "ЭБ" как акцию, которая быстро превратит их библиотеку в полностью автоматизированную электронную систему, после чего не нужны будут традиционные фонды. Все это не так; просто слово "библиотека" в понятии "ЭБ" понимается гораздо шире, как некое объединительное, каким-то образом упорядоченное (структурированное) собрание электронных ресурсов. А в целом ЭБ можно представить как объединение разнородных и распределенных ресурсов в рамках единой организации и доступа. Впрочем, хотя точного определения ЭБ еще пока никто не дал, но смысл многие понимают одинаково. Что же касается библиотек, то, безусловно, следует разделять понятия "автоматизированная библиотека" и "ЭБ", понимая под первым - это большой шаг в сторону технологий, а под вторым - в сторону ресурсов. Хотя и пересечение, безусловно, есть, но важно одно: электронной частично становится любая библиотека (имея в виду часть оцифрованного фонда) на базе уже осуществленной автоматизации.

Для развития ЭБ, в первую очередь, необходимо определить стратегические направления и тактику их создания. К основным стратегическим направлениям следует отнести:

1. Определение сферы создания и развития электронного информационного ресурса -

наука, культура, сфера образования и, допустим, еще экономика, здравоохранение, медицина? Или только эти области деятельности? Возможно, поэтапное расширение сфер.

2. Точное и протокольно зафиксированное разграничение сферы деятельности с уже существующими программами и проектами -

Уточнение границ ответственности, взаимодействия и разграничения. Необходимо полностью исключить дублирование работ, особенно тех, которые финансируются из одного бюджета.

3. Разработка и определение организационной и информационной инфраструктуры системы электронных библиотек. Это направление является одним из самых сложных и неясных пока; фактически, здесь должен быть определен компромисс уровней централизации и децентрализации и обозначена техническая связь производителей и хранителей коллекций электронных ресурсов.

4. Совершенствование, доработка и разработка нормативно-правовых документов с учетом международных правил. Отсутствие полной правовой базы и правовых знаний существенно тормозит развитие системы создания и использования электронной продукции, в частности, большие проблемы возникнут с развитием системы электронной доставки документов, с организацией и использованием электронных депозитариев и т.д.

5. Определение существующей среды поддержки и развития электронных библиотек. Это подразумевает с одной стороны определение комплекса программных, технических и информ-

мационно-технологических средств создания и регистрации электронных коллекций, а с другой - определение существующего состояния (количество, качество, виды и т.д.) в данной области; все это должно помочь определить наиболее оптимальные и эффективные пути развития системы электронных библиотек страны.

Тактика определения и уточнения ближайших проектов должна подчиняться стратегическим задачам и учитывать сроки и объемы реального финансирования. Так, при разработке Программы "Электронные библиотеки" в России были определены следующие тактические проекты:

1. Организационный проект с положением о задачах и конкурсных проектах, включая исходные требования и необходимую документацию для заявок.

2. Web-проект. Создает Web-сервер программы, в оперативном режиме информирующий всех реальных и потенциальных участников Программы о новостях и решениях директивных органов Программы, а также содержит все необходимые тексты принятых документов и справочную информацию по Программе.

3. Технический проект. 1-я стадия - Технический проект Программы, описывает организационно-управленческую структуру Программы, архитектуру системы ЭБ, стандарты и протоколы, единые принципы доступа к ресурсам ЭБ, рекомендации по выбору типовых программно-технологических и технических средств и ряд других моментов. Данный этап предусматривает последующую доработку и постоянную проверку с учетом развития основных ресурсов ЭБ (следующие стадии проекта).

4. Аналитический проект - В соответствии со стратегическими задачами обеспечивает аналитическое и методические исследования состояния дел в области электронных ресурсов той или иной страны, в том числе проводит оценку значимости тех или иных ресурсов для Программы.

5. Правовой проект - Предполагает учет существующих и формулировку необходимых нормативно-правовых документов по порядку формирования фондов электронных библиотек, их хранению и обеспечению доступа к ним, а также схему дальнейшего продвижения этих документов.

6. Стандартный проект - Необходима разработка стандарта на унифицированное описание информационных ресурсов в системе ЭБ и на сами электронные издания и единицы электронного ресурса как составных частей системы ЭБ.

7. Программно-технический проект - Одна из самых сложных проблем - что и как использовать из уже доступного программного обеспечения (ПО), надо ли рекомендовать какое-то ПО, как типовое, надо ли вообще что-то разрабатывать или адаптировать уже имеющееся ПО, с учетом полнотекстовой и графической информации.

8. Информационно-лингвистический проект - Одной из первых задач построения системы ЭБ России станет разработка нормативного методического документа по составу и структуре лингвистического обеспечения ЭБ, средствах идентификации и классификации объектов системы ЭБ и интер-

фейса запросов к их ресурсам.

Исходя из сказанного можно кратко изложить концепцию Электронных библиотек:

Научно-технические задачи:

- терминология, понятийный аппарат;
- системы навигации;
- системы информационных поисков конкретной информации;
- системы метаописания информации;
- универсальный пользовательский интерфейс или набор небольшого числа таких интерфейсов;
- использование БД и СУБД в сетевом режиме;
- общая архитектура Электронных Баз;
- комплектование электронного фонда;
- ведение электронного фонда;
- организация обслуживания (доступа) .

Организационные задачи:

- планирование работ по программе;
- координация деятельности участников;
- кадровые вопросы, включая подготовку персонала;
- взаимодействие с зарубежными и отечественными
- информационными системами, службами, организациями.

Правовые задачи;

Финансово-экономические задачи.

Опыт использования и развития электронных правовых справочников, создание полнотекстовых баз данных как основы электронной библиотеки, авторское право в Интернет, опыт каталогизации ресурсов Интернет, в котором описаны проблемы отбора, поиска, идентификации ресурсов, создания баз данных.

Важность национальной ЭБ для Азербайджана

Работа над проектом "AzeriBooks" в Центре IRTCL началась в начале 2000 года под влиянием проектов UNESCO. Наследие веков, память мира, отражает разнообразие языков, народов и культур. Но эта память хрупка. Каждый день, фрагменты, если не целые разделы документированного наследия исчезают навсегда. Принимая меры против коллективной амнезии, с целью и в надежде сохранить рукописи и другие редкие и ценные архивы и материалы библиотек, существующие в любой форме, письменной, аудиовизуальной или электронной, для гарантий их более широкого распространения, ЮНЕСКО начало обширную программу с амбициозным названием "Память Мира". Предполагалось, что ЮНЕСКО будет выступать координатором и катализатором создания интеллектуальных и финансовых консорциумов, для чего был организован Международный Консультативный Комитет ЮНЕСКО. Краеугольным камнем программы был заложен всемирный список находящихся в опасности библиотек и архивов. Предполагалось не только обеспечить физическую сохранность исчезающих раритетов, редких рукописей и документов, но также и их оцифровывание, перевод в аудиовизуальную (мультимедийную) форму.

Для программы дигитализации (оцифровки) культурного наследия были выбраны семь试点ных проектов, включавших пражские манускрипты и хроники Радзивилла в Санкт-Петербурге, изображения лиц храма Святой Софии в столице Болгарии и ряд газет 19 века в Латинской Америке, рукописи с фрагментами Корана в Сане'a и рукописи по астрономии в Стамбуле, а также грандиозный проект "Память России". На вторую очередь были намечены еще свыше 30-ти проектов.

Азербайджан, поменяв алфавит с кириллицы на латиницу, по существу лишил целое поколение богатых пластов азербайджанской литературы, поставив общество на грань гуманитарной катастрофы. Проект "AzeriBooks" был призван хотя бы частично решить проблему внеклассного чтения для школ, дать образцы классической литературы для азербайджанской диаспоры через сеть интернет (azeribooks.aznet.org).

ЛИТЕРАТУРА

1. Williamson J.G. Winners and Losers over Two Centuries of Globalization / The 2002 WIDER Annual Lecture, Copenhagen, 5 Sept. 2002.
2. Иноzemцев В. А. За пределами экономического общества: Постиндустриальные теории и постэкономические тенденции в современном мире. - М.: Aca-demia; Наука, 1998.
3. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкарата. - М.: ГУ ВШЭ, 2000. - 608 с.
4. Громов Г.Р. Национальные информационные ресурсы: проблемы промышленной эксплуатации. - М., Наука, 1984.
5. Горный Е., Вигурский К. Развитие электронных библиотек: мировой и российский опыт, проблемы, перспективы. <http://pubs.carnegie.ru/books/2002/08is/default.asp?n=07.asp>
6. Электронные библиотеки: Учебн.пособие для студентов университетов и вузов культуры и искусств и др. учебных заведений / А.И.Земсков, Я.Л.Шрайберг.-М., 2001.- 72 с.- Библиогр.: 34 назв.
7. Столяров Ю.Н. Поиском истоки идеи электронной библиотеки в Библии и Коране / 7-я Международная Конференция "Крым-2000": "Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые формы сотрудничества" - Труды конференций.
8. Arms W. Y. Digital Libraries. - Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.
9. Вильям И. Армс. Цифровые библиотеки. Издательство Массачусетского технологического института MIT Press, Кембридж, Массачусетс, Лондон, Англия, 2000.
10. "Электронные библиотеки России: программная стратегия и проектная тактика" Шрайберг Я.Л., Государственная публичная научно-техническая библиотека России, Москва, Россия
11. "На пути к электронной библиотеке" О.А.Лавренова, Российская Государственная Библиотека, Россия; 7-я Международная Конференция "Крым-2000": "Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые формы сотрудничества" - Труды конференций
12. "Memory of The World. Preserving our Documentary Heritage. Abid, Abdelaziz, Division of the General Information Programme, UNESCO. February 1996. Проект "Память Мира" <http://www.unesco.org/webworld/memory/mempage.htm>
13. Шрайберг Я.Л. , ГПНТБ России. Современные тенденции в автоматизации библиотечно-информационных технологий // Научные и технические библиотеки, 2, 2001 http://www.gpntb.ru/win/ntb/ntb2001/ntb2_2001/f02_02.html
14. "Подход к созданию проблемно-ориентированной электронной библиотеки" О.Л. Лаврик, Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН, Новосибирск, Россия; 7-я Международная Конференция "Крым-2000": "Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые формы сотрудничества" - Труды конференций
15. Труды конференций
16. Нечипоренко В.П., Шрайберг Я.Л.. Информационная инфраструктура науки и техники и межведомственная программа "Электронные библиотеки России" (статья приводится в сокращении) // Электронные библиотеки - 2000 - Том 3 - Выпуск 5
17. Описание Национальной электронной библиотеки (электронный архив русскоязычных открытых информационных источников). <http://nel.nns.ru/descript/library.shtml>
18. Волощук Ю.Ю., Соков Д.А. Электронные библиотеки: цели, задачи и методы формирования. <http://www-library.univer.kharkov.ua/article/node6.htm>.
19. Антопольский А.Б., Вигурский К.В. Концепция электронных библиотек // Электрон. Библиотеки. - 1999. - Т. 2., Вып. 2. <http://www.iis.ru/el-bib/1999/199902/antopol/antopol.ru.html>.
20. Handbook For Digital Projects: A Management Tool for Preservation and Access / ed. By Maxine K. Sitts, Northeast Document Conservation Center, Andover, Massachusetts, 2000
21. Ершова Т. В., Хохлов Ю. Е. Межведомственная программа "Российские электронные библиотеки": подходы и перспективы // Электрон. б-ки. - 1999. - Т. 2. - Вып. 2 (<http://www.iis.ru/el-bib/1999/199902/ershova/ershova.ru.html>).
22. Межведомственная программа "Электронные библиотеки России" (Концепция программы) (<http://www.elbib.ru/backg/concept/programme1.ru.html>).
23. Боргман, Christine L. (2000). From Gutenberg to the Global Information Infrastructure: Access to information in the networked world. Cambridge, MA: MIT Press.
24. Bush, Vannevar. (1945). As we may think. Atlantic Monthly, 176(1), 101-108. Also available <http://www.theatlantic.com/unbound/flashbk/computer/bushf.htm>
25. Сюнтуренко О. В., Хохлов Ю. Е. Распределенные библиотечные сети и электронные библиотеки в России // Электрон. б-ки. - 2000. - Т. 3. - Вып. 5 (<http://www.iis.ru/el-bib/2000/200005/HS/hs.ru.html>).
26. Сюнтуренко О. В. Электронные информационные ресурсы: новые технологии и приложения // Электрон. б-ки. - 2001. - Т. 4. - Вып. 1 (<http://www.iis.ru/el-bib/2001/200101/sunturenko/sunturenko.ru.html>).
27. Lesk, Michael, Fox, Edward, & McGill, Michael. (Eds.). (1991). A national electronic science, engineering, and technology library. <http://fox.cs.vt.edu/DLSB.html>
28. Федеральная целевая программа "Электронная Россия на 2001-2010 годы" (<http://www.economy.gov.ru/erussia.html>).
29. Selection Criteria for Preservation Digital Reformatting. Library of Congress Preservation Reformatting Division. <http://lcweb.loc.gov/preserv/prd/presdig/pres-selection.html>
30. Anne R. Kenney and Oya Y. Rieger. Moving Theory into Practice: Digital Imaging for Libraries and Archives. Research Libraries Group, 2000. An online tutorial at <http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial/>

НОВЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ

Айнагуль АНАРКУЛОВА

музыковед (Кыргызстан,)

Прежде всего я хотела бы сказать, что была потрясена презентацией сайтов, выполненных командой журнала "Musiqi Dünyasi", посвященных великим композиторам, деятелям культуры, а также замечательными электронными книгами. Эта работа, я знаю, очень кропотливая, требует высоких навыков, умений и времени. И эта работа, я бы сказала, служит одним из важных средств достижения главной цели сегодняшней конференции "Сохранение культурных наследий и традиционных знаний в эпоху глобализации". Также хотелось бы отметить, что журнал "Musiqi Dünyasi" этим самым вносит бесценный вклад на современном этапе в развитие духовного мира Азербайджана, в частности, в сохранение культурных наследий и традиций Азербайджана.

Мы живем в XXI веке - в веке информационных технологий, где процесс информатизации охватил всю сферу общественной жизни. Как это отметил господин Сергей Кондратьев, мы живем в мире информатизации, которой предшествовали век индустриализации и постиндустриализации. Информатизация - это внедрение технологии в сферу общественной жизни, как и всякое явление имеющееся тенденцию к совершенству. Этот процесс явился крайне важным для всего человечества, в определении направления в определенное русло всей общественной жизни. Сейчас современному человеку не представляется картина, когда продавцы в магазинах считают деньги на счетчиках, или секретарь директора печатает документ на пишущей машинке. Ведь сегодня для нас привычным является выполнение всевозможных операций того же самого оформления офисного документа, или выполнение бухгалтерских счетов на электронном носителе, на компьютере. Более того, очень часто, требуется оформление многих документов на электронном носителе.

Процесс компьютеризации всей нашей общественной жизни позволил нам увидеть мир другими глазами, ощутить себя в ином мире. Если раньше мы могли слушать музыку на аудиокассетах, смотреть фильмы по телевидению, получать письма по почте, то сейчас это все вместе взятое можно осуществлять на одной технологии - на компьютере. И это, мне кажется, на сегодняшний день важным, необходимым достижением человечества. Сегодня, почти каждый второй современный человек не мыслит себя, свою деятельность без информационных технологий. Компьютером пользуется каждый из нас все чаще и чаще, в силу того, что его возможности увеличиваются молниеносно. К примеру, новая версия компьютера позволяет нам, используя определенные технологические средства,

смотреть на ней телевизионную программу, смотреть видео фильмы и т.д. Используя соответствующие средства писать композицию, произведение искусства. И это очень приятно. Одним словом, процесс компьютеризации, внедрение новых информационных технологий в нашу общественную жизнь является бесценно важным, крайне необходимым.

Как и все сферы общественной жизни музыковедение тоже явилось объектом компьютеризации. Довольно рано этот процесс был осуществлен на Западе, сейчас этот процесс коснулся и нас - постсоветских государств. И уже не секрет, что на компьютере пишут многие композиторы свои произведения. Наглядным примером этому послужила, выше упомянутая презентация сайтов, посвященных музыкальному миру. В частности, мы видели вчера на презентации нотированный и озвученный народный азербайджанский танец "Бриллиант". И это происходит благодаря внедрению информационных технологий в мир музыки, его компьютеризации.

Мне хотелось бы привести к примеру процесс технологий в мир музыки в Кыргызской Национальной Консерватории.

История

В 1995 году КНК получила грант Фонда "Сорос-Кыргызстан" на создание ресурсного центра по музыкальному искусству. Был создан Ресурсный Центр, он действует по сегодняшний день, где размещена библиотека мировой культуры, оснащенная помимо литературы мировой культуры, компакт-дисками произведений выдающихся музыкантов, композиторов, а также аудио- и видео-кассетами концертов классической музыки, джаза. Библиотека мировой культуры постоянно комплектуется Фондом. Здесь размещена множительная техника для распечатки нот.

В 2000 году при поддержке Международного Благотворительного Фонда "Мээрим" был организован Информационный отдел КНК, как составляющая часть Ресурсного Центра, оснащенный необходимой техникой (персональными компьютерами, принтером, копировальной машиной). Целью создания Информационного Отдела явилось, главным образом, обучение студентов и педагогов навыкам компьютерной технологии, и самое главное, работе в музыкальной программе. Работают студенты в музыкальных программах MusicNet, MusicTime. Обучаются они по двум направлениям:

- по учебному плану - навыкам компьютерной технологии;

- по специальным предусмотренным часам работе в музыкальной программе.

Помимо обучения студентов и педагогов, в Информационном Отделе ведутся следующие работы:

- восстановление произведений композиторов Кыргызской Республики (печатание в музыкальной программе на компьютере, растерявшихся произведений композиторов, оказавшихся в единственном экземпляре);

- оказание технической поддержки воспроизведения произведений композиторов Кыргызской Республики (размножение);

- обеспечение музыкальными программами на компьютере;

- исследование ноу-хау в области музыкальных программ.

В дальнейшем ИО планирует осуществлять следующее:

- создание веб-сайтов, посвященных истории кыргызской композиции, композиторам Кыргызской Республики (в целях осуществления данной задачи ведутся поиск необходимой информации, работа соответствующими материалами, сбор информации.);

- выпуск каталога о композиторах, выдающихся исполнителях фольклора, джаза Кыргызской Республики;

- обеспечение доступа к интернету студентов и педагогов КНК.

Для информации хотелось бы отметить, что при поддержке UNESCO был выпущен в Кыргызстане на компакт-диске сборник эпоса "Манас".

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА АЗЕРБАЙДЖАНА В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Фаттах ХАЛЫКЗАДЕ

доцент Бакинской Музикальной Академии,
кандидат искусствоведения (Азербайджан, Баку)

Музыкальный фольклор Азербайджана – богатейшая духовная культура, отражающая особенности мировоззрения, эстетики, художественного мышления, мифологии, этнографии и психологии народа. Раскрытие художественных принципов, социальных функций, объективных закономерностей бытования и развития народного музыкального творчества остается главной целью научных исследований азербайджанских этномузиковедов. В центре внимания специалистов должна находиться также сложная задача сохранения и продолжения старинных фольклорных традиций в системе современной культуры.

В своем докладе мы попытаемся определить основные координаты в деле собирания и сохранения фольклорной музыки Азербайджана на современном этапе. Хочется подчеркнуть, что данная культура включает в себя всю совокупность жанров народной музыки не только азербайджанцев, но и всех национальных меньшинств, населяющих Азербайджан – русских, грузин, татар, евреев, аварцев, лезгин, цахуров, талышей, турков и других этнических групп.

Азербайджанская музыкальная фольклористика (позже этномузикознание), зародившаяся в

начале XX столетия, до сих пор прошла большой и сложный путь развития, о чем свидетельствуют созданные за это время многочисленные нотографические издания и серьезные научные труды по различным вопросам народной музыкальной культуры. При всех отмеченных достижениях, в настоящее время целый ряд проблем методологического, научно-методического и организационно-практического порядка требуют своего основательного решения. К сожалению, эти трудные задачи приходится выполнять при сложных обстоятельствах современной действительности (распад бывшего Союза, Нагорно-Карабахский конфликт, переходный период общественно-экономического развития и др.), в результате чего к 90-м годам полевые экспедиционные работы азербайджанских этномузиковедов временно были прекращены. Кроме того, население оккупированных территорий Азербайджана было вынуждено покинуть свои родные очаги. Горькая судьба азербайджанских беженцев (которых насчитывается около одного миллиона) пагубно отразилась на состоянии их фольклорного творчества и привела к постепенному преобразованию и даже некоторой утрате народных музыкальных традиций.

Однако огромными и порою решительными

усилиями азербайджанского правительства уже в середине 90-х годов общественно-политическая ситуация вновь стабилизировалась и в республике были созданы нормальные условия для возобновления полевых исследований (конечно, исключая захваченные районы). Музыкально-этнографические экспедиции, проведенные за последние годы в различных районах Азербайджана (Шемахи, Губа, Закатала, Гах, Девечи, Апшерон) дают основание надеяться, что азербайджанское этномузикознание находится в преддверии нового этапа своего развития, при условии, что будут использованы все необходимые ресурсы и, в первую очередь потенциальные силы специалистов, включая молодых перспективных исследователей. Необходимые и неотложные во все времена **задачи по собиранию музыкального фольклора различных народов и этносов Азербайджана** приобретают в эпоху глобализации особую актуальность и значимость.

Несмотря на все имеющиеся достижения национальной музиковедческой науки, за прошедшее столетие, например, основные области азербайджанской традиционной музыки разрабатывались не в одинаковой степени. В первую очередь были собраны верхние пласти азербайджанской музыки устной традиции, бытующей в городской среде, в основном искусство мугамата, теснифы (16, 17), ренги (9, 10, 11, 12, 13), народные песни (1, 2, 8). Крупные исследования по ашыгской музыке появились, практически, во второй половине столетия (24, 25, 26), а ее восточная ветвь – ширванская школа – изучена крайне недостаточно.

Небольшие нотные сборники по народной танцевальной музыке (4, 5, 6, 7, 19, 20), не в состоянии охватить все богатство и данного разнообразие жанра. Для сравнения отметим, что вышедший в 2002 году сборник «Азербайджанские народные танцы» включает в себя 150 расшифрованных образцов танцевальных мелодий (21). Кстати, в этом же году увидел свет первый из десяти томов «Антологии азербайджанской народной музыки», посвященный народной песне (22).

Изучение старинного крестьянского музыкального фольклора Азербайджана, отличающегося локальным разнообразием, началось сравнительно поздно, и, естественно требует своего продолжения. Полное осуществление интересного замысла по созданию «Атласа азербайджанской народной музыки» немыслимо без исследования глубинных пластов фольклорного творчества всех географических зон. Все еще отсутствуют специальные этномузиковедческие исследования по отдельным регионам республики (Ширван, Шеки, Нахчыван, Карабах, Мугань и др.). Кроме того, народная музыка отдельных географических зон нуждается также в социально-историческом ракурсе исследования (фольклор кочевого и оседлого населения, традиционная и современная городская музыкальная культура, пение в религиозных обрядах «шебих» или «эзик»).

Азербайджанскую народную музыку следует тщательно собирать не только в различных местнос-

тях республики, но и за ее пределами, на отдельных территориях компактного проживания азербайджанцев России, Грузии, Ирана, Турции, центральноазиатских республик.

С другой стороны, демократизация азербайджанского общества и добрососедские отношения между всеми народами нашей республики вызывают естественный интерес к музыкальному фольклору национальных меньшинств. Как подтверждают архивные документы, эта задача еще в 30-е годы входила в план полевых экспедиций Научно-исследовательского Кабинета Музыки (НИКМуз), руководимого выдающимся азербайджанским певцом и прекрасным знатоком народной музыки Бюльбюлем (1897-1961). И в самом деле, в коллекции Музыкального Кабинета попадались и некоторые образцы этнической музыки, чаще – талышские песни. В этом плане наиболее показательными являются недавно изученные нами материалы второй экспедиции кабинета, которая была осуществлена в 1934 году в Ленкоранской зоне в то время молодым Ниязи (1912-1984) (33). Позже в том же регионе были проведены и другие экспедиции (15). Однако отсутствие этномузиковедческой методологии и компаративных исследований не позволяло углубляться в серьезные проблемы фольклора национальных меньшинств.

Музыкальный фольклор различных народов, проживающих в Азербайджане – русских, грузин, лезгин, аварцев, цахуров, татар, татов, талышей может стать интересной и перспективной областью сравнительных исследований. Если в одних случаях названные культуры требуют изучения во взаимосвязях с азербайджанской музыкой, то в других – более целесообразным может оказаться их рассмотрение как части своего собственного общенационального фольклора (например русского, татарского, аварского и т.д.), бытующего в инонациональной среде.

Область сравнительных этномузиковедческих исследований, связанных с этически пестрой фольклорной музыкой Азербайджана, чрезвычайно обширна и может включать в себя самые неожиданные параллели. Например, известный этномузиковед и тюрколог из Венгрии доктор Янош Шипаш, проведший в 1999 году крупную экспедиционную работу в ряде районов (Шемахи, Губа, Закатала и др.), задумал написать труд о сравнении венгерского музыкального фольклора с фольклором аварцев Азербайджана.

Проблема изучения музыкального фольклора малых народов ставит перед исследователями отнюдь немалые задачи, связанные с узкой специализацией и знанием этнической культуры, языка, истории, этнографии. С этой точки зрения, очень полезным и необходимым представляется расширение научных контактов между специалистами различных стран, что также является знамением эпохи глобализации (С помощью электронной почты, например, можно развивать научное сотрудничество находясь, практически, в любой точке земного шара).

За последние годы удалось собрать определенные образцы музыкального фольклора таких национальных меньшинств Азербайджана как

аварцы, цахуры, горские евреи, турки и выступить с научными сообщениями по некоторым из них (31, 32).

Обильный и интересный материал для сравнительных исследований дает народное музыкальное творчество северо-западных районов Азербайджанской Республики, отличающихся пестротой этнического состава. Однако по ряду причин фольклор данного региона (Гах, Закатала, Балакан) изучен недостаточно, что в первую очередь объясняется сложным переплетением музыкальных традиций азербайджанцев, грузин, аварцев, цахуров. В последние годы проведена определенная работа по собиранию и изучению музыкального фольклора данного региона.

Цахуры, проживающие в Дагестане и Азербайджане, относятся к малочисленным народностям Кавказа. Их песенная культура отличается двуязычием словесного текста. Народные певцы слагают стихи и песни как на своем родном, так и на азербайджанском языке. В некоторых образцах (например, в свадебно-обрядовой «Салам алейк») чередуются куплеты на указанных двух языках. В словесный текст иных образцов органично вплетаются некоторые азербайджанские выражения с характерными для них ритмо-формулами и определяют иногда названия песен («Ай алагезлым», «Джейраным»).

В музыкальном отношении цахурские народные песни отличаются единством стиля, хотя и обнаруживают некоторые черты характерные для своих соседей. Большинство песен отличается танцевальностью жанрового облика и ритмического строя. Типичными являются лады минорного наклонения, иногда с некоторыми элементами азербайджанского «шур».

Разнообразие народно-песенных жанров ярко отражает различные стороны жизни и быта народа: историко-героические, лирические, шуточные, колыбельные и др. Среди них древнейшими представляются колыбельные и обрядовые.

В целом цахурская народная музыка требует тщательного научного сравнения с фольклором соседних кавказских народов (аварцев, лезгин и других). Исследования в данном направлении возможны только совместными усилиями группы специалистов и способны пролить свет на многие актуальные вопросы истории, этнографии и фольклора ряда малых народов. С этой проблемой непосредственно связано также объяснение весьма самобытного «северо-западного диалекта» азербайджанской народной музыки.

Одним из этнических меньшинств Азербайджана являются горские евреи. Несмотря на свою не многочисленность и частые миграционные процессы этот народ сумел сохранить самобытные черты своей культуры, этнографии, психологии и народного творчества.

Историческая судьба горских евреев, нашедших в Азербайджане новую родину, постепенно преобразила их исконную музыкальную культуру. Музыка, звучащая в фольклорной среде горских евреев, в основном является типично азербайд-

жанской. Об этом свидетельствует прочное внедрение в музыкальное сознание народа характерных ладов, мелодических и ритмических оборотов азербайджанской музыки, использование таких инструментов, как тар, кяманча, деф, балабан, гармонь и др.

Однако некоторые самобытные черты музыкального интонирования все же можно обнаружить в жанрах старинного происхождения – в разнообразных речитациях религиозных молитв, плачах – гирие, колыбельных нэнуй-нэнэм и др. Для этого, возможно, потребуется тщательное собирание и изучение глубинных пластов народного музыкального творчества, что представляется, на наш взгляд, одной из интересных проблем исторического музыкоznания.

Сегодня, на свадебных торжествах часто можно услышать такие обще еврейские мелодии, как «Шолом-Алейхем», «Хавана-гила», а также обрядовую песню «Бэнигору».

Несмотря на яркую выраженность азербайджанского музыкального стиля (лад «Сегях Забул») свадебная песня «Бэнигору» выполняет важные прикладные функции. В стихотворном тексте этой песни имеется обращение к близким родственникам жениха и невесты (как здравствующим, так и покойным). Весь смысл этого музыкально-обрядового действия заключается в благословении молодоженов и тесно связан с древними еврейскими верованиями.

Данные исследования предполагается продолжить и в дальнейшем.

С целью обеспечения исследователей колоссальными фактическими материалами важное значение имеет не только систематическое собирание бесчисленных образцов народного творчества, но и организация специального **архива фольклорного творчества** (в том числе и музыкального), отвечающего мировым стандартам. Гармоничное развитие этномузыкоznания в Азербайджане в значительной мере будет зависеть от этого, можно сказать, центрального звена фольклористической деятельности. Несмотря на свою специфику, связанную с хранением и систематизацией огромного количества разнообразных данных, архивная работа представляет собой лишь один этап в единой системе неразрывно взаимосвязанных этномузыковедческих работ (собирание, расшифровка, анализ образов фольклорной и традиционной музыки, издание нотных сборников, научных трудов, компактных дисков, создание электронных сайтов и др.). Хранение различного рода материалов (аудио- и видео- кассет, нотных записей, музыкальных инструментов, фотографий, этнографических описаний и т.д.) немыслимо без предварительной собирательской деятельности, но оно не будет иметь смысла и без последующей исследовательской работы.

Поэтому имеющиеся в различных учреждениях (институты, музеи, фонотека Гостелерадио, библиотеки, частные коллекции) ценные материалы по музыкальному фольклору Азербайджана следует каталогизировать и сосредоточить в одном архиве

особого профиля. Организация подобного архива на государственном уровне – необходимое условие для создания крупных трудов по истории азербайджанской музыкальной фольклористики (и, добавим, этномузыкоznания), где имеется немало «белых пятен». Достаточно указать, что результаты музыкально-этнографических экспедиций Научного Исследовательского Кабинета Музыки (НИКМУЗ), до сих пор не выявлены в полном объеме и, стало быть, не исследованы.

Успешная работа фono-архивов невозможна без улучшения технического оснащения, что позволило бы не только зафиксировать исполнение фольклорной и традиционной музыки на высоком качественном уровне, но и при необходимости воспроизводить и реставрировать записи старых грампластинок или фоноваликов. Отметим, что в начале прошлого столетия ряд граммофонных фирм («Граммофон», «Спорт-Рекорд», «Экстрафон», «Пате» и др.) проявляли огромный интерес к музыкальной культуре Азербайджана и, в первую очередь, к исполнительству крупных мастеров мугамного искусства. Однако из-за технических при-

чин это богатое музыкальное наследие, необходимое для понимания исторических тенденций развития азербайджанской народной музыки, до сих пор не подвергалось специальному научному изучению. В решении отмеченной проблемы большую помощь оказывает современная компьютерная технология, с помощью которой создан вторческим коллективом "Musiqi Dünyasi" сайт «Азербайджанская дискоғрафия», охватывающая достаточно большой исторический период (1900-1940 г.г.).

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

Работы, как говорится, непочатый край. Учитывая опыт экспедиций последних лет, новые научные труды и фольклорные публикации, хочется верить, что этномузыкологи Азербайджана вместе со своими коллегами из соседних стран успешно справятся с трудными и ответственными задачами современной эпохи. Для этого потребуется создание стратегического плана работ на продолжительное время, включающего в себя более интенсивные полевые экспедиции и качественное улучшение методологии этномузыковедческих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уз. Гаджибеков. М. Магомаев. Азербайджанские тюркские народные песни (на азерб. языке). Баку, 1927 г.
2. С. Рустамов. 50 азербайджанских народных песен. Баку, Азгосмузиздат. 1938 г.
3. С.Рустамов. Азербайджанские ашугские песни (4 тетради). Баку, Азгосмузиздат, 1938.
4. С.Рустамов. Азербайджанские народные танцы. Баку, Азгосмузиздат. 1950.
5. 15 азербайджанских народных танцев (обработка для фортепиано Т.Кулиева). Баку, Азгосмузиздат, 1955.
6. Азербайджанские народные танцы. (Нотная запись Т.Кулиева, З.Багирова, М.С.Исмайлова). Редакция и вступительное слово С.Рустамова. Баку, Азгосмузиздат. 1951.
7. 15 азербайджанских народных танцев (Обработка для фортепиано М.Ахмедова). Баку, 1955.
8. Азербайджанские народные песни (запись С.Рустамова, Ф.Амирова, Т.Кулиева). Составитель Бюль-бюль. Азерб.Гос.муз.изд.том.1. Баку, 1956; том 2 – 1958.
9. С.Рустамов. Азербайджанские народные рэнги. I тетрадь. Баку, Азгосмузиздат, 1954.
10. С.Рустамов. Азербайджанские народные рэнги. II тетрадь. Баку, «Ишыг», 1980.
11. Бакиханов А. Азербайджанские народные рэнги. Баку, Азернешр, 1964.
12. Азербайджанские дерамеды и рэнги. (Нотная запись Э.Мансурова). Баку, «Ишыг», 1984.
13. Азербайджанские дииринги и рэнги. (Нотная запись Э.Мансурова и А.Керимова). Баку, «Ишыг», 1986.
14. Бакиханов А. Азербайджанские ритмические мугамы. Баку, Азернешр, 1968.
15. Исааде А.И., Мамедов Н. Народные песни и танцевальные мелодии (на примере Астара-Ленкоранской зоны). Баку, 1984.
16. Р.Зохрабов. Азербайджанские теснифы. Москва, «Сов.композитор», 1983.
17. Р.Зохрабов. Азербайджанские зэрби-мугамы (на русском и азерб. языках). Баку, «Ишыг», 1986.
18. Азербайджанская инструментальная музыка.
- (Составитель и автор вступительной статьи С.Абдуллаева). М., 1990.
19. Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Тетрадь 1 (Яллы). Баку, Азернешр, 1965. Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Тетрадь 2 (Халай). Баку, Азернешр, 1966.
20. Бэхменли Р. Азербайджанские народные танцы. Баку, 2002.
21. Азербайджанские народные песни. I том «Антология азербайджанской народной музыки». Баку, 2002.
22. Исааде А., Мамедов Н. Азербайджанские народные песни и танцевальные мелодии. Баку, 1984.
23. Э.Эльдарова. Искусство ашыгов Азербайджана. Баку, 1985.
24. Мамедов Т. Песни Кероглу. Баку, 1984.
25. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку, 1988.
26. Свиридова И.К. Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора. В кн. «Музыкальная фольклористика» Вып.1, М., 1973.
27. Исааде А. Из истории собирания азербайджанской народной музыки. В кн. «Азербайджанская народная музыка». Баку, 1981.
28. Абдуллаева С.А. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. Баку, 2000.
29. Халықзаде Ф. Музыкальная этнография Илису вчера и сегодня. Журнал «Musiqi Dünyası», 2002, № 1-2, с. 130-139 (на азербайджанском языке)
30. Халықзаде Ф. О музыкальном фольклоре цахуров Азербайджана. Международная научная конференция «Археология и этнография Кавказа». Краткое содержание докладов. Баку, 2000, с.207-209.
31. Халықзаде Ф. Музыка в жизни горских евреев. Материалы научной конференции. «Горские евреи Кавказа». Баку, 2002.
32. Халықзаде Ф. Роль Ниязи в собирании и издании азербайджанской народной музыки. Журнал «Musiqi Dünyası», 2002, № 3-4, с.173-176 (на азербайджанском языке).

Irsimiz

MİRZƏ FƏRƏC HAQQINDA XATİRƏLƏRİM

(ardı)

Ruqiyə RZAYEVA

IV VİDA NƏĞMƏLƏRİ

1920-ci illerin əvvəlləri idi. Respublikamızda mədəni inqilab şüərləri altında maarif komissarı Mustafa Quliyev başda olmaqla milli ənənələrə qarşı, tar, kamança kimi milli musiqi alətlərinə qarşı ciddi kompaniya, mübarizə aparılırdı. «Proletkultçular köhnəliyin, avamlığın, geriliyin qalıqları» kimi tari tamamilə ləğv etmək, kamançanı isə skripka ilə əvəz etmək isteyirdilər.

Mikayıl Müşfiqin «Oxu tar» şeri bu səhv cəhdlərə kəskin etiraz idi.

Bu dövrde yalançı mədəni inqilabçılar, yeni proletkultçular «proletar mədəniyyəti yaratmaq uğrunda mübarizə» şüəri altında keçmiş nəsillərin bütün mədəni nailiyyətlərinə qələm çəkirdilər.

Onlara qarşı ciddi müqavimət göstərən mütərəqqi cəbhə Üzeyir bəy Hacıbəyov və Müslüm Maqomayevin başçılığı ilə fəaliyyət göstərirdi. Babam da bu cəbhədə mütərəqqi ideallar naminə mübarizə aparırdı.

Babam yaşıının yetmiş keçməsinə baxma-yaraq çox qocalmamışdı. Onun yalnız saçı ağarmışdı, gözü yaxşı göründü, eynək taxmirdi, bütün dişləri də yerində idi. Nə qədər ki, onun canından artıq sevdiyi, onunla nəfəs alıb yaşıdığı tarına toxunmamışdır.

Lakin tari keçmişin, geriliyin bir qalığı kimi rədd etməyə çalışın nadan, proletkultçu fikirli adamlar babamın sakit həyatında bir firtına yaratdılar. Odur ki, o, ruhdan düşdü. Babam biliirdi ki, ömrünü artıq başa vurmaq üzrədir. O, tari və onunla birlikdə tarda olduğu qədər heç bir musiqi alətində çalınması mümkün olmayan zəngin xəzinəmizi-muğamlarımızı da itirməkdən qorxurdı. Axi, illər boyu təkmilləşdirilmiş bu alət gələcək nəsillərə də çatdırılmalıdır.

Tar ətrafında keçirilən qızığın mübahisəli yığıncaqlardan sonra babam bir neçə həmkarı ilə evə gəldər. İkinci və əsl yığıncaq bizim evdə davam edərdi. Uzun mübahisələr və həyəcanlı söhbətlər hamını hövsələdən çıxarırdı. Heç unuda bilmirəm. Belə müzakirə günlərində birində babam əsəbi halda tari əlinə aldı və yoldaşlarına müraciətə dedi: «Onları mən tarımın böyük çanağından salıb kiçik çanağından çıxardaram! Mənim tarım və muğamatım yaşamalıdır!». Mən onun belə əsəbi vəziyyətini heç vaxt görməmişdim. Ona çox acıydım. Halbuki o vaxt cəmiyyətimizdə nələr baş verdiyini bilmirdim. Ancaq hiss edirdim ki, vəziyyət çox gərgindir. Tari itirmək qorxusu yaranıbmış. Yəqin ki, hələ ona görə də Mirzə Fərəc həmin günlərdə tarına daha da çox bağlanmışdı. O, bütün günü həzin-həzin, çalırdı, çalmayan vaxtlarda isə daxili iştirablar keçirirdi. Nə haqqında uzun-uzadı düşünür, əsəbiləşir, dodaqlarını qan çıxana qədər dişləyirdi. Bu vərdiş onda artıq gündəlik bir adətə çevrilmişdi. Bir müddətdən sonra onun alt dodagında balaca bərk bir sis əmələ gəldi.

Axır vaxtlarda o elə hövsələsiz və bədgüman olmuşdu ki, tar haqqında yaxşı bir fikir söyleyen adama da inanmirdi. Ona şübhə ilə baxındı. Ona elə gəlirdi ki, hamının məqsədi tari məhv etməkdir. Babam o günlər olduqca gərgin psixoloji sarsıntılar keçirirdi. Həmkarları onun yanında olmayıanda o gah çalardı, gah da uzanardı, evdə özünə yer tapa bilməzdı. Dodağındakı sis də ona eziyyət verməyə başlamışdı. Daha işlədiyi musiqi texnikumuna gedə bilmədi. «Tarin məhkəmə»sində iştirak edə bilmədi. Dostları onun nigaran olduğunu bildirlər. Ona görə yığıncaqdə olan söz-söhbəti gəlib evdə ona danışırlılar, təselli də verirdilər.

79 yaşından sonra babama fərdi pensiya təyin etdilər. Ömrü uzunu gümrah, nikbin, işgüzar həyat tərzi keçirmiş babam heç güman etməzdə ki, belə çıxılmaz bir vəziyyətə düşəcək. Onu Mədəniyyət nazirliyindən Moskva şəhərinə göndərmək istədilər. Ancaq nənəm icazə vermədi. O, doğru elədi, çünki babam ağır cərrahi əməliyyata dözə bilməzdi. Onun «əger məni bu xərcəng xəstəliyi tutmasaydı hələ çox yaşa-yacaqdım» sözleri mənim indi də qulaqlarımدادır. Getdikcə hali pişləşirdi. Əzizimizi itirirdik. Bunu o özü də hiss etmişdi. Bir gün anamı yanına çağırıb dedi ki, Ağabacını mən sənə tapşırıram. Onu heç vax əre verməzsən. Əgər bunlarla bacarmasan (o nənəmi və atamı nəzərdə tuturdu) onda heç olmazsa onu evdən kənara vermə, öz yanında saxla, gözün üstündə olsun. Onun o zərif əlləri iş görmək üçün yaranmayıb. O sözünün ardını deyə bilmədi, ağladı. Mən o nikbin babamı birinci dəfə idi ki, ağlayan gördüm. Ağabacını – o əziz nəvəsinə nə dərəcədə sevdiyini təsəvvür etmək çətindir.

Babam çox nikbin idi. Uşaqlıqdan yetim qalsa da, mollaxanadan qovulmuş olsa da dayisinin arzusunun əksinə olaraq ruhani yox, müsiqici olmaq ehtiyacını özündə hiss edib. Bu sahədə rəhbərsiz, böyükşüz, çox çətinlikle yüksək istedəda malik olması ilə özüne yol açıb. Qürurlu xasiyyəti ilə, dərin biliyə malik olması ilə xalqına bir ustad kimi özünü sevdirmişdi.

Cox maraqlıdır ki, babam bütün foto şəkil-lərində gülümşəyir. Bu daxildən gələn bir fərəhmi idi, yoxsa həyatdan razılıq hissimi deyim, bilmirəm. Hətta xəstə vaxtında ən axırıncı şəklində də bu vəziyyət özünü göstərir. Eldən ayrılmazdi, onun əksinə hərəket etməzdə. Deyərdi ki, «Elnən qara gün bayramdır». Ehsan aylarında ehsan verərdi. Matəm aylarında toya getməzdə, oruc tutardı. Hər iftar vaxtı süfrə başında ərəbcə oxuduğu dualarını da eşitmışəm. Xalqın, elin bütün adət-ənənələrinə hörmət edərdi, odur ki, el onu çox sevərdi.

Qayğısız və babamlı uşaqlıq yaddaşımı qara hərflərlə hekk olmuş ilk həyat zərbəsi məni elə sarsıtdı. Ancaq bir dəqiqəliyə gözlərimi yumuram. 75 il bundan əvvəl olduğu kimi, o kədərli mənzərəni gözlərim önündə canlandırıram. Mən o ilə, o evə, o dəmə qayıdırıam.

Babamın ölümündən bir gün əvvəl 1927-ci ilin 25 martında elə bil bir qüvvə məni zorla qaldırıb babamın xəstə yatdığı otağa itələdi. Nədənse nənəm neçə gün idi heç birimizi o tərəfə keçməyə qoymurdu. Burada gördüğüm mənzərə məni çasdırdı. Nənəm "dostu" adlandırdığımız qadınla birlikdə babam uzanmış çarpayının ayaq tərəfində əyilib onun ayaqlarına həna qoyurdular. Bu mənə çox qəribə gəldi. Axi o ağır xəstə idi, heç səsi də çıxmırıldı. Nənəm belə hənanı həmişə bir Novruz bayramında, bir də ki, bağa köçən günü orada mənimlə Ağabacının ayağına qoyardı

ki, ayaqyalın qum üstündə gəzəndə qum dərini incitməsin. Bəs indi... babamın yanına yaxınlaşış dayandı. Nənəmin başı qarşıqıldı, görmədi. Həssas babam mənim gelməyimi necə də hiss etmişdi, aksi üzü, çənesi, böyük sarğı ilə bağlı idi. Birdən onun çox zəif səsini eşitdim. O deyirdi: «qaydadır, insan dünyadan köçəndə ayaqlarına həna qoyarlar». O, bu sözləri mənə dedi ki, bu qəribə ayinə təəccüb etməyim.

Bu, babamdan eşitdiyim axırıncı sözü oldu. Görünür bu onun həyatda da elə son cümləsi olub. Onu da eşitmək mənə qismət oldu. Bu cümlə, bu səs mənim ürəyime iynə kimi sancılıb qaldı və əbədi olaraq qalacaq, nə qədər ki, sağlam. Mən indi də hərdən o səsi eşidirəm. O otaq, o səssizlik, o çarpayı, başının üstündə divardan asılmış «Şir-Xurşid» nişanlı sədəfli tarı, babamın ağarmış üzü, ağappaq sıf saçları, sinəsinin üstünə qoyduğu uzun barmaqları, nənəmin qızarmış göy gözləri, bir də ki, həna qoyan «Dostu»¹ bozarmış əsəbi üzü gözlərim qarışısındadır. Heç ağlıma gəlməzdə ki, bu görüş mənim əziz, unudulmaz babamla son görüşmüzdür.

Babamın ölümü ilə əlaqədar bir əhvalatı heç vaxt unutmuram. Bizim novruz bayramımız yasa çevrildi. Birinci dəfə idi ki, bayramda Ağabaci ilə mənim üçün qırmızı paltar tikilmədi. Əziz babam bizi əbədi olaraq tərk etdi. Özü ilə bərabər evimizin sevincini, xoşbəxtliyini, şənliyini də apardı.

Bakıda Dağüstü park düzənləndə orada olan qəbiristanlıq söküldü. Ona görə babamın və qardaşı Nəsir əminin sümüklerini çıxarıb Maştəğada Xonxar məhəlləsinin Məmmədbağır qəbiristanlığında hər ikisini bir qəbirdə basdırıldı. Baş daşında yazılıb: «Tarzən Mirzə Fərəc Rza oğlu Rzayev. 1847-1927».

Can verməkdə olan adamların ayaqlarına həna qoyulması ayinini qardaşım, sənətşunaslıq doktoru Nəsir Rzayev belə izah edirdi:

«Bu tədbir Tunc dövründən miras qalmışdır. O dövrün Günəş və ölü'lər kultu ilə bağlı olmuş ən mühüm ayinlərindən biridir. O dövrde oxra qırmızımtıl boyalar simvolik olaraq Günəş təmsil edirmiş. Guya yalnız Günəşlə təmasda olan varlıqlar yaşaya bilmişlər. Onlar ölü'lərə ölü kimi yox, öz həyatlarını davam etdirmek məqsədile müvəqqəti həyatdan daimi həyata, axırət dünyasına köçmüş canlılar kimi baxırdılar. Ona görə də axırət evi hesilən qəbirlər, oraya qoyulmuş avadanlıq Günəşin təsviri rəmzləri ilə bəzənirdi».

Gərək babam heç olmazsa beş il geç vəfat edəydi. Azərbaycan xalqının sevimli tarının, müğamların qorunub saxlanması yolunda dahi bəstəkarımız Üzeyir bəyin apardığı mübarizənin parlaq nəticəsini görəydi. Babam bu qələbəni özü görmüş olsayıdı onda onun müsiqisini təsnifləri, mahnları, oyun havalarını nota salmaq istəyən Niyaziyə, Asəf Zeynallıya: – «Mən ölürem, qoy

mənim musiqim də mənimlə bərabər ölsün» deməzdi. Notun ilahi qüvvəsinə inanardı. Ancaq musiqi aləmi inqilab dövrü keçirirdi. Səksən yaşı babam isə buna şübhə ilə baxırdı.

İndi bizim «Kurd Ovşarı»nın səsi Nyu-Yorkun, Bostonun konsert salonlarından gəlir. Tərımız bütün dünyani dolaşır. Üzeyir bəyin arzuları həyata keçir. Azerbaycan bəstəkarları tar üçün böyük formalı əsərlər yaradırlar. Tari simfonik orkestr müşayiət edir.

İndi mən tar deyəndə, muğam deyəndə gözlərim qarşısında əziz babam, özünün, şir-xurşidli, sədəfli tari ilə canlanır.

V. AİLƏDƏ SƏNƏT ƏNƏNƏLƏRİ DAVAM EDİR

Mirzə Fərəc əvvəl bir qızı olur. Uşaq körpə ikən ölü. Sonra tezliklə 1889-cu il iyun ayının 8-də bir oğlu olur. Adını İsmayıll qoyurlar.

Mirzə Fərəc haram-halal məsələsinə çox ciddi fikir verərdi. Odur ki, oğlu İsmayıll əli təmiz ürəyi düz, yalan bilməyən qayğısız böyümüşdür. Hamiya həmişə yaxşılıq etmişdir.

Babam özü vaxtilə təhsil ala bilmədiyi üçün oğlunu ən əvvəl balaca yaşda mollaxanaya qoyur. O, bir il mollaxanada əvvəl çərəkə, sonra da qurəni oxuyub qurtarır. Həyat göstərir ki, əvvəl mollaxanada təhsil almış uşaqlar çox savadlı olurlar. Ən birincisi köhnə əlifbanı yaxşı öyrənirler. Məktəbdə çətinlik çəkmirlər.

Mollaxanadan sonra İsmayıll 8 yaşında əvvəl Bədəlbəyin məktəbində iki il oxuyur. Sonra Soltan Məcid Qənizadənin məktəbində təhsil alır, daha sonra da Bakıda məşhur olan Mirzə Həbib Mahmudbəyovun «rus-teatr məktəbində» təhsili başa vurur. Ancaq nənəm ərköyn böyüdüyü yeganə oğlunu gözündən iraq buraxmaq istəməyir. Odur ki, atamı Bakıdakı mühasibat kursuna qoyurlar ki, mühasib olsun. Bu o vaxta təsadüf edir ki, yuxarıda dediyim kimi Mirtağı artıq neftxuda olmuşdur. Aramyandan aldığı böyük yaraşıqlı malikanədə yerləşmişdi (indiki Azneft, məşhur bina). Binanın ikinci mərtəbəsində özü ailəsilə yaşayırırdı. 1910-cu il oktyabrın 1-dən Mirtağı atamı öz «neft sənayesi ticaret firmasında» mühasib kimi işe götürür². Baş mühasib Erriko idi. Kaqner isə Mirtağıının inanılmış köməkçisi.

Mirtağı babamdan bir həmkar kimi ayrılsa da bu dəfə dostluğu atamlı davam etdirir.

Mirtağı atamdan xahiş edir ki, onlara geləndə tarını da götürsün. Çal-çağır, yemək içməkdən sonra qonaqlar gedir. Mirtağı atamla öz əvvəlkı səadətli dünyasına, müğamlı dünyasına qayıdır. Ürəklə əlib-oxuyurlar. Görünür ki, Mirtağı hələ öz sevimli sənətə bir dəfəlik vidalaşmayıbmış. Əksinə onunla yaşayırmış. İntəhası xalq arasına çıxmırımdı. Tale onu bu yerə çatdırımışdı. Ancaq

dövlətindən xalqa xidmət etmək üçün pay ayırmayı da unutmayırmış. 1914-cü ildə Qori seminariyasının müəllim və tələbələrinin böyük qrup şəkli çekilmişdir. Mirtağıının şəkli ortada verilmişdir. Şəkil tarix muzeyindədir. Bunu ona görə etmişdi ki, azərbaycanlı uşaqlar Qori seminariyasına asan qəbul olunsunlar. Mirtağı Hacı Zeynalabdinin təşəbbüsünə-xeyriyyə məqsədilə varlılardan pul toplanmasına hər dəfə məmənnuniyyətlə qoşulmuşdur. Kasib ailələrə yardım etmək üçün Mirtağıının pul ayırmاسının atam özü şahidi olmuşdur.

Mirtağı alicənab, qəlbi təmiz, ürəyi açıq, sədaqətli, xəbislikdən çox uzaq nəcib bir insan kimi atamın ürəyində özünə möhkəm yer tutmuşdu. Onların dostluğunu babamdan da artıq olubmuş.

Babamın yaşı keçirdi. Ona görə də yeganə övladı olan İsmayıll tez evləndirmək qərarına gəlir ki, nəvə arzusuna da çatsın. Odur ki, Güləndəm nənəmin dayısı nəvəsi gözəl-göycək Xirdaxanıma çox təntənəli bir nişan aparırlar. Qız çox gözəl, olduqca ağıllı olduğundan qorxurlar ki, başqasına qismət olar. Beş il nişanlı qalırlar. Nəhayət 1911-ci ilin mart ayında Novruz bayramı ərəfəsində böyük toy mərasimi başlayır (onda Novruz bayramını martin 9-da edəmişlər; anam belə deyərdi). Toyu rəsmi aparmaq üçün dəvət olunur tarzən Qurban Pirimov, xanəndə Cabbar Qaryagdi oğlu, kamançı Saşa Oqanezaşvili və oynayan gürcü qızı Marusya. Toy məclisi yeddi gün davam edir. Babamın bütün tanıldığı həmkarları növbə ilə bu toyda oxuyub çalışırlar. Belə qeyri-adi toyun söz-sorağı çox uzaqlara yayılır. Qonaqların sayı-hesabı olmayırlar. Çağrılmayanlar da iştirak edirlər. Babamın ürəyincə olan çox dəbdəbəli, təntənəli keçən bu toyun 7-ci günü ondan xahiş edirlər ki, oğlunun toyunda bir şey çalsın. Babam razi olur və bir dəstgah başlayır. Bu vaxt toyda iştirak edən milyonçu Mirtağı Mirbabayev özünü saxlaya bilməyir. Mirzə Fərəclə oxuyub çaldığı unudulmaz günlər ürəyini lərzəyə getirir, qeyri-adi bir sevincə oxumağa başlayır. Çoxdan bəri eşidilməyən səsi ilə məclisdekiləri valeh edir. Bu gecə hamı üçün bir bayrama çevrilir. Hər kəsdən artıq isə çox sevdiyi sənətindən məcburiyyət qarşısında ayrı düşmüş böyük sənətkar Mirtağı üçün. O, bu gecə ürəyini boşaldır, yəqin özü-özüyündə mənəvi bir təskinlik tapır. Görünür, buna onun çox ehtiyacı varmış. Bu elə bir oxuyub çalmaq olur ki, ondan sonra məclisdeki musiqiçilər deyirlər ki, belə bir oxuyub çalmaqdan sonra bizim çalışımız daha ləzzət etməz. Biz belə bir sənətkarların qarşısında nə karəyik. Odur ki, məclis əqli toya yekun vurmağı təklif edir. Gəlin dalınca getmeye hazırlaşırlar.

Mirtağıının Bakıda uzun müddət fasılədən sonra belə bir təntənəli toy məclisində oxuması təsadüfi bir xoşbəxtlik olur. Həm özü üçün, həm də onu dinləyənlər üçün. Bunun əsl tarixi əhəmiyyəti isə onda iddi ki, öz doğma şəhərində təntənəli

bir məclisdə böyük sənətkar axırıncı dəfə oxuyub ürəyini boşaltdı. Elə bil ürəyinə dammışdı ki, bu fürsət ona ömürlük daha qismət olmayıcaq. 9 ildən sonra öz doğma şəhərilə belə dost-aşinalarılə sənət həmkarları ilə ömürlük vidalaşacaq. Qürbətə gedəcək. Yəqin sonrakı illərdə ömrünün axırına qədər usta xanəndə-neftxuda bu qeyri-adi gecəni heç vaxt unutmamışdır. Necə ki atam ömrünün axırına qədər əziz dostunu — Mirtağını unuda bilmirdi. Həmişə onun yolunu gözləyirdi. Deyirdi ki, sahibkar gələcək. Adı çəkiləndə ürəyi zərif atamın gözleri yaşarırdı. 50-ci illər idı. «bir dəfə atam evə gəlib çox sevincə xəbər verdi ki, xaricə gedən turistlərdən biri Mirtağını görmüş». O ən əvvəl məni soruşub. Ağabacının isə bəstəkar olmasını bilmiş, xəbəri varmış. Mirtağı xaricə gedəndə Ağabacı 8 yaşında idi. Yəqin efirdən onun musiqilərini də eşidibmiş. Atam uzun müddət bu xoş xəbərin təsiri altında yaşadı. Tez-tez onu yada salıb onunla keçirdiyi musiqili gecələri təkrar-təkrar xatırladı.

Səməd babam əvvəldən bir şərt qoymuşdu, qızı aparmağa gələndə mənim qapımı musiqiçilər yox, dərvish gəlsin. Qız üçün köhnə müsəlman qaydasında tikilmiş paltarlar gəlsin. Bütün bunlar nəzərə alınır. Babamın adamları gəlin dalınca gedəndə musiqiçiləri yarı yolda qoyub ucadan oxuyan dərvishi müşayiət edərək indiki Müstafa Sübhi küçəsindəki 159 nömrəli evə çatırlar. Gətirdikləri ən qədim milli Azərbaycan zərli baftanı, tikilmiş paltarları, qırmızı başlıqları və s. geline geyindirirlər. Başına o vaxt dəbdə olan naz-naz örpeyi salırlar (Qırmızı rəngində çox nazik zərif qaz parça üstündə zərli saplarla işlənmiş yaraşıqlı örpek). evdən küçəyə çıxanda isə gəlin görünməsin deyə naz-naz örpeyin üstündən bir də qalın örpek salırlar. Bu örpeyin hər tərəfində ağır qırmızı rəngində zərli güllər həkk olunmuşdu.

Gəlin üçün tikilən Avropa qaydasında olan ağ paltarlar, ağ dikdaban ayaqqabı, uzun ağ gipur əlcəklər, başa sancmağa qasılı sancaqlar və s.i. maşında qoyulubmuş. Qapıdan aralanımdan sonra dərvish gedir. Yolda gözləyən musiqiçilər dəstəsi gəlinin dəstəsinə qoşulur. Faytona oturub bütün yolu çalırlar. Maşında gəlinin paltarlarını dəyişirlər, təntənə ilə Aşağı priyut küçəsi 99/101 nömrəli (Kamo 95) evə çatırlar. Küçədən ta gəlin otağına qədər gəlinin ayağı altında zərli qırmızı payandaz salınır.

...1912-ci il dekabr ayının 15-də babamın səbirsizliklə, nigarancılıqla gözlədiyi ən xoşbəxt bir günü çatdı. İlk qız nəvəsi dünyaya göz açdı. Babam dünyadan tez köçmiş, çox sevdiyi və anasını əvəz etmiş bacısının — Ağabacının adını ilk nəvəsinə qoydu.

Körpə Ağabaci dünyaya ilk gəlişilə 65 yaşlı babaya dünyalar qədər də sevinc bağışlayır. Bütün ailə bu uşağın üstündə əsir. Soyuq dəyməsin, ağlamasın. anam danışındı ki, Ağa tez-

tez uşaq yatan otağa gəlir, üzünə baxıb onu iyleyir, sonra də məmnun halda gülümseyib gedirdi (babamı hamı evdə Ağa çağırırdı). Babam həmişə tapşırardı ki, uşağı iylərlər, süd iyi verer, öpməzlər. Çünkü onun üzünün qurdu ölər, rəngi sapsarı olar. Uşağı cimizdirmək üçün isə buxar-dan dönmə su gətirdərmış. Rəsmi surətdə uşağa ad vermək üçün böyük məclis düzələr, üç gün davam edir. Çoxlu adamlar çağırılır. Birinci gün molla çağrırlar. Belə qayda vardı ki, əger uşağa olmuş adamin adını verir sənsə onda molla olmalıdır. Çalmaq olmaz. Süfrə yiğışından sonra molla yasin oxuyur ölən adamçın. Uşağı alır qucağına, adını deyir qulağına, üç dəfə təkrar edir. Sonra verir sağ yanındakına, o da bu ayını təkrar edir, uşağı ötürür sağındakına. Beləlielə bütün oturanlardan sonra ən axırdı uşaq verilir anasının qucağına.

Anam danışındı ki, gələn qonaqlar hərə bir qızıl hədiyyə xonca ilə gətirmişdilər (aypara şəklində, ay ulduz, pəncə (barmaqlı el)). Bu qızılları hamı gəlib uşaqın papağına, köynəyinə, qundağına sancırdılar. Uşaq bütün qızıl içində idi (qayda belə idi). Nənəmin sancılığı göz muncuğunda qızılı alınmışdı. Xoşbəxt ailənin ən xoşbəxt körpəsi olmuşdu Ağabacı.

Atalarda bir misal var: «Gəlin ocağa çekər» deyərlər. Bu böyük sənət ocağına düşmüş gəlin demə sənətin başqa bir növünə yiylənibmiş. Səkkiz yaşda olarkən anası ona iş tikməyi öyrədib. Sonra da həyətlərində yaşayan İman-qulu dayisinin arvadı Bilqeyis xanımdan əvvəl rəngli saplarla, sonra da Gülbəbatın sapla işləməyi səyələrənir. Anamın çox qabiliyyətli barmaqları olub. Tikdiyi güləbatın işləri çox zərif, səliqəli tikmələrdi. Onlardan mən gördüklerim 30 dənə arağçın idi. Tirmə üzərində güləbatın butalar salınmışdı, tənbəki qabı (kisəsi) saat qabı, möhür qabı, daraq qabı, surmədan, biq bağı (guya biqə həna qoyandan sonra üstündə bağlamaq üçün), noğul kisəsi (o vaxt adamları toya çağıranda indiki kimi yazılı dəvətnamələr yox idi. Belə yaraşıqlı, balaca kisəyə noğul töküb verədilər məhəllənin tanınmış bir kasib qadınına. O da qapı-qapı gəzib balaca nəlbəkida 3-4 dənə noğul verib toya dəvət edərmiş. Ev yiyəsi də noğulu götürüb özünə görə içərisinə pul qoyarmış. Bu yiğilan xırda pullar həmin qadına çatarmış).

Bütün bu zərif əl tikişləri on yaşında qızın əlinin səliqəsi idi. Bunları o özü üçün cehiz hazırlayıb. Bu işləri səliqə ilə parçaya büküb saxlayırdı ki, güləbatın qaralmasın.

Anamın çox səliqəli geyinməsi, gördüyü işlərdə, bişirdiyi xörəklərdə bacarığı onun yüksək estetik zövqə malik olmasını göstərirdi. Kəskin zehni vardı, yüzdən çox bayati bilirdi. Çoxlu qəzəl əzbərləmişdi. Əski əlifbəni quran oxuyanda öyrənmişdi. Sonra atam ona rus əlifbasını öyrətmışdi. 1932-ci ildə «mədəni hücum»

vaxtında bir qız bizim evə gəlib anama dərs verərdi. Bir də qonşuluqda Alman qadını yaşayırı. Anna adında. O gəlib anamın Ağabacının paltarlarını tikər, eyni zamanda onlara Alman dili dərsi keçərdi. Bir az danişmağı öyrənmişdi. Rus dilində isə sərbəst danişirdi. Bir dəfə vəfatından bir az əvvəl bize dedi ki, kağız, qələm götürün bildiyim bayatları deyim yazın, məndən yadigar qalsın size. Ancaq nədənsə səsini maqnitafona yazmağa qoymadı. Yəqin bilib ki, özündən sonra onu səsləndirək bize çox ağır təsir edər. Yaxşı nağıllar bilirdi. Bir dəfə özü xəstə yatrıldı, onda xahiş etdim ki, bir nağıl danişsin başı qarışın. «Padşağ oğlu və dərzi qızı»nın nağılini söylədi. Maqnitafonu o biri otaqda qoyub bir təhər yazdıq. Ancaq özü bilmədi. İndi ondan yeganə səsdir ki, yadigar qalıb, qoca və xəstə vaxtinin səsi.

1975-ci ilin mart ayının 10-da 77 yaşında ikən anam vəfat etdi. O mart ayında anadan olmuşdu. Novruz bayramı ərəfəsində toyu olmuşdu. Nəhayət, vəfati da martda oldu. Ancaq o bilmədi ki, 3 ay yarım sonra əziz xələf, ən çox sevdiyi ilk övladı Ağabaci dünyadan köçəcək. Yaxşı ki, o, bu ağrını görmədi, davam gətirməzdi. Ancaq vəfatından bir gün əvvəl bir bayati dedi:

*Əzizim qalasız
Şəhər olmaz qalasız
Mən gedəri oldum
Siz sağlıqla qalasız.*

bunu dedi və ağıladı.

Uşaq vaxtından bizim evdə həmişə bayati, qəzel, atalar sözleri, nağıllar eşitmişəm ki, özümün də dilimin əzbəri olub. İlk dəfə babamdan eşitdiyim «o qədər əhənglər yanında dolçalar sinib ki» atalar sözü olub. nənəmin isə bütün sözü-söhbəti atalar sözünün iştirakı ilə olurdu.

Atam bir müddət Mirmahmud Kazimovski ilə bərabər məktəblərdə nəğmə dərsləri aparırdı.

1913-18-ci ilə qədər Opera teatrında Üzeyirbəy və Müslüm Maqomayevlə işləyib. Müğam operalarında orkestrdə çalıb. Həm də səhnədə oxuyanları müşayiət edib. Bu Sarabski işləyən vaxtlarda olub. Odur ki, bizə tez-tez gələrdi, məşq edərdilər. Bu münasibətlə «Leyli və Məcnun», «Arşin mal alan» tamaşalarının dəftərə köçürüdü. Mən onları Mərkəzi İncəsənət arxivinə vermişəm.

Tar atamın bütün həyatı demək idi. Ən xoşbəxt və ən qəmlı, kədərli vaxtlarında ona yeganə təsəlli verən sirdəsi idi. Baxmayaraq ki, babam ölen vaxtında cətinliklə də olsa ona vəsiyyət edib demişdi ki, «Sən tarın yox, qələmin dalınca get». Ancaq atam tarla vidalaşa bilmirdi. Onu da deyim ki, atamı 80 yaşa qədər tar yaşatdı. Heç yadımdan çıxmayıb. Babamın vəfatından sonra 1929-cu ildə iyul ayında ikinci qardaşım Əsəd 8 yaşında dizinteriya xəstəliyindən bağda vəfat etdi. Atam dəfn mərasimi

keçiriləndən sonra şəhərə gəlir (onda pambiq idarəsində mühasib işləyirdi). İsdən evə gəlir, tək, ailə bağda gözəl-göyçək bir oğlunu torpağa basdırıb, kədər ona üz verir, tari əlinə alıb çox ürəklə, qəmli muğam dəstgahı çalır. Kükə pəncərəsindən səsi eşidən qonşular gəlib təccüb edirlər ki, cavan oğlunu basdırılmış ata tar çalır?! Onlar nə başa düşürər ki, atam ürək ağrılarını, o böyük kədərini əziz oğlunun torpaq altına vaxtsız gömülülməsini, öz ürəyinin nalesini, fəryadını ancaq ona sədaqətli olan bu tarın sarı simləri vasitəsilə ifa edə bilərdi. O, tarla dərdini söyləyirmiş demə. Kənardan baxan onu nə başa düşərdi!..

Babam vəfat edəndən sonra atam mənə və Ağabaciya tarda çalmağı öyrətdi. Əvvəller babam sağ ikən bu işə icazə verməyirdi. Atam isə çox xeyirxah iş görmüşdü. Bunun Ağabaciya çox köməkliydi.

1929-cu ildə Ağabaci Bakı Pedaqoji Texnikumu bitirib kəndə müəllime işləməyə getdi. O illərdə Bakı kəndlərində də nəinki qızları, hətta oğlanları da dərsə buraxmırıldılar. Qoçular deyirdilər ki, biz oxumamışq, yaşamarıq (?) balalarımız da bizim kimi. Ağabaci əvvəl bir il Saray kənd məktəbində, ikinci il Sovet hökümətinə qarşı düşməncilik edən, kolxoza, məktəbə qarşı mübarizə aparan qaçaq və qoçuların yuvası olan Kürdəxanı kəndində çox qorxu və əziyyət çəkdi. Lakin iki qız uşağını məktəbə cəlb edə bildi ki, bu da onun qələbəsi idi (Onu da yaddan çıxarmıram ki, xalam Hökumə Fətullayeva da Ağabaci ilə bərabər qurtarmışdı, o da bu kənddə işləyirdi. Bir dəfə o sinifdə dərs deyən yerdə küçədən qəbirstanlıq tərəfdən ona gülə atmışdilar. Xoşbəxtlikdən gülə üzünüñ yanından keçib divara dəymışdı. Bu kənd elə kənd idi). 3-cü il Maştəqə kəndinə köçürüldü. Bu kənd Qala-Maştəqə rayonunun mərkəzi olduğu üçün bir qədər mədəni kənd idi. Məktəbə az da olsa qızlar gəlirdi. Orada MTS maşın traktor stansiyası, qadınlar klubu açılmışdı. Aktiv qadınlar vardı. Ağabaci komsomolçu olduğundan burada özək katibi seçildi. Maştəqədən şəhərə şose yolu çəkilməyə başlandı. Hər istirahət günü Ağabaci öz komsomolçuları ilə bu yolda işləyir, daş-torpaq daşıyırlıdalar. İctimai işlər həddən artıq idi. Savadsızlıq kursu açılmışdı. Orada da axşamlar pulsuz dərs verirdi. Başqa dərslərlə bərabər şərqi dərslərini də aparırdı. 1933-cü il idi. Bu il Maştəqədə radio qoşağı təşkil olundu. Hər gün bir müəyyən saatda kənd camaati gəlib naxır bulağının üstünə toplaşıb (indiki böyük bağ olan yer) hündür şalbandan asılmış güclü reproduktor cihazına qulaq asırdılar. Son xəbərlər verilirdi. Qəzetlərdən oxuyurdular. Ancaq evlərdə hələ radio yox idi. Ağabaci tek məktəbin deyil, kəndin də ictimai həyatında fəal iştirak edərdi. O, çox yaxşı bir təşəbbüs irəli sürdü. Səsi yaxşı olan uşaqlardan xor dəstəsi düzəltmişdi. Özü də tarda onları

müşayiət edirdi. Məktəb nəğmələri, el havalarını onlara öyrətmışdı. Hər gün onları radio qoşşağına gətirib son xəbərlərdən əvvəl konsert verədilər. Bu təşəbbüsü hamı bəyənmişdi. İstər rəhbər təşkilatlar, isterse də kənd camaati. Beləliklə, 1933-cü ildə Ağabacının radioda verdiyi ilk konsertlər Maştəğa kəndinin tarixinə qeyd olunmalıdır. Bu il eyni zamanda Ağabacının özünün tarla, musiqi ile əlaqədar fəaliyyətinin bünövrəsini qoydu. Babasından nəvəyə keçmiş tar nəvənin əlində düz 45 il sevilərkən çalındı. Əvvəl özü öyrəndi çaldı, sonra da tələbələrinə öyrədib çaldı. Sonra isə bir bəstəkar kimi bu qədim sehkar tar üçün bir sıra əsərlər yazdı. Bütün bunlar üçün yene də atama minnətdaram.

Atam əvvəlki qayda ilə Üzeyir bəyə heç vaxt əlaqəni kəsməyirdi. Vaxtaşırı görüşürdü.

1934-cü ilin avqust ayı idı. Atam şəhərdən bağa gəldi (bizim bağ Maştəğada – Güladüzüdə idi). Xəber verdik, Üzeyir bəy möhkəm tapşırıb ki, sabah sizi şəhərə onun yanına aparı. Yoxlasın ve musiqi məktəbinə yazsın. Bütün günü tarda çaldıq, hazırlaşdıq. Sabahısı şəhərə gəldik. Maksim Qorki adına küçədə yerləşən konservatorianın böyük zalında (sonrakı Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbi) xeyli adam vardı. Üzeyir bəy, Səid Rüstəmov, professor Semyon Bretanitski, Əmirulla Məmmədbəyli, Xosrov Məlikov, Mirzə Mənsur və başqaları.

Üzeyir bəy bizi görüb çox memnun halda gülümsədi, əl verib dedi ki, Mirzə Mənsurun tarında bir şey çalın, qulaq asaq. Əvvəl Ağabacı, sonra da mən «Kurd-Şəhnaz» çaldıq. Sonra Üzeyir bəy atama dedi ki, tarda bir şey çal, Ruqiyə oxusun. Atam yene «Kurd-Şəhnaz» çaldı. Mən oxudum. Dalısınca isə o ildə yenice dəbə düşmüş «Aman ovçu» mahnisini oxudum. Üzeyir bəy bizi təbrik etdi və dedi ki: «Nu vot qoçaq qızılsız, yaxşı çalırsız. Hələ sən yaxşı da oxuyursan, gur səsin var, xoşuma gəldi. Görürsüz, heç kim qızını musiqi məktəbinə qoymayı. Qoy əvvəl özümüzükülər gəlsin, sonra özgələri də onları görüb həvəsə düşərlər». Sonra Üzeyir bəy Ağabacını Mirzə Mənmurun sinfinə yazdı. Məni isə vokal sinfinə yazdı. Bu mənim ürəyimcə olmasa da heç danışmadım, utandım.

Mən vokal sinfində az oxudum. Professor biləndə ki, yaşım azdır, Üzeyir bəyə dedi, məni də Mirzə Mənsurun sinfinə keçirdilər. 2-ci il isə Üzeyirbəy mənə dedi ki, məktəbdə kamança sinfi açıraq, səni ora keçirirəm. Qoy bir bacı tar, o biri kamança çalsın, bu yaxşıdır. Mənə əvvəlcə Qaraxanov dərs dedi, sonra o. Tiflis köçdü və Qılman Salahovu dəvət etdilər. Biz Qılman müəllimlə yaxın qonşu idik. Ona görə dərsi həmişə evində keçərdim. Qılman babamı yaxşı tanıydı. Həm qonşu kimi, həm də özü konservatoriyyada kamança dərsi alanda (L. Qaraxanovdan) babam orada tar dərsi verərdi. Odur ki, dərs keçməzdən əvvəl babam haqqında danışardı.

Qılman Salahov haqqında kitabın başqa fəslində məlumat verəcəyəm.

Ağabacını 1935-ci ildə Üzeyir bəy radioda təşkil etdiyi 1-ci notlu xalq çalğı alətləri orkestrinə işe götürdü. Ağabaci həm də radioda musiqi redaktoru kimi işləyirdi. Musiqi Məktəbində müğamdan Mənsur Mənsurovun, notdan isə Səid Rüstəmovun sinfində dərs keçirdi. Ağabaci axırıcı kursda olanda isə 1939-cu ildə ona məktəbdə tələbələr də verdilər. Not sinfi aparırdı.

1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycanın birinci incəsənət ongünüyündə iştirak etdi. Biz orkestrdə calırdıq. Bizim orkestr Üzeyir bəyin məşhur «Arşın mal alan» musiqili komediyasını müşayiət edirdi. Onu da deyim ki, «Arşın mal alan» Moskvada müvəffəqiyət qazandı. Bülbül, Sona Mustafayeva, Səltənət Quliyeva, Elmira Axundova, Hüseynağa Hacıbababəyov, Həqiqət Rzayeva, Əhməd Anatollu, Münəvvər Kələntəli çox böyük məharətlə oynadılar.

Mən musiqi məktəbi ilə bərabər Diş həkimliyində oxuyurdum. 1939-cu il idı. Oktyabr bayramı münasibəti ilə həkimlər evində böyük bir bayram konserti təşkil olundu. Bizim məktəbdən orada çalmaq üçün müdürüyyət məndən xahiş etdi. Mən Bayati-Şiraz müğamını seçdim. Babamın ən sevimli müğamı olan «Bayati-Şirazı». O, buna «Ərus musiqi» deyərdi, özü də olduqca lirik, yanlıqlı calırdı. Konsertin aparıcısı elan etdi: «Bayati-Şiraz», solo kamançada çalır Moskvada keçirilən Azərbaycanın birinci incəsənət dekadasiñin iştirakçısı 3-cü kurs tələbəsi Ruqiyə Rzayeva».

Həkimlərlə dolu olan bu böyük salonda tam sakitlikdi. Əlbəttə, mən çox həyəcan keçirirdim. Nəhayət özümü ələ alıb bir nöqtəni seçdim. Orada babamın yaşarmış gözlərini, tarın çanağına əyilmiş sıx, ağ saçlı başını gördüm. O, mənim yadımda belə qalmışdı. Birdən salonda qopan gurultulu alqış səsleri məni bu xəyaldan ayırdı. Bu dəfə «Bayati-Şiraz»ı mən sanki Fərəc babamın iştirakı ilə çalmışdım. Ruhu şad olsun.

Vaxtılı Ramanada klubda Mirzə Fərəc ilk dəfə olaraq 1923-cü ildə tar dərnəyi təşkil edibmiş. Sonralar 1941-ci ildə atam həmin klubun dərnəyində tar dərsi vermişdir.

Mühəribənin qorxusu Bakıya da yaxınlaşdı. Bakını düşməndən müdafiə etmək üçün Nasosnu tərəfdə müdafiə qazıntı işləri gedirdi. Bakılılar bu işdə can-başla iştirak edirdilər, yer qazırdılar. Atam da bu içtimai işdən geri qalmadı. O konsert biriqadası ilə əsasən məzəli kupletlər yazan hənifə Şəfi ilə (o 1929-da Ağabaci ilə pedagoji texnikumu bitirmişdir) birlikdə qazıntı işləri gedən yerlərdə konsertlər verirdilər. Çox vaxt orada qalırdı. Onlan başqa xanəndə Bilal Əliyevlə, Məmmədhənifə Qasımkəzadə, bəzən də İslam dayı ilə (Islam Abdullayev) hospitallara gedərdilər. Yaralılar qarşısında konsertlər verərdilər. Atam deyərdi ki, Bircə oğlum var, o da bütün əsgərlər

kimi Vətəni faşistlərdən qoruyur. Neçə illərdir üzünə həsrətəm. 1939-də əsgər getdi. 3 illiyə. Müharibə başladı onu büraxmadılar. Bəs mən evdə neçə oturum. Bu yaşlı vaxtında mənim də silahım tarımdır. Yaralılara heç olmasa mənəvi köməyim dəysin. Onlar musiqiyə qulaq asanda ağrılarını unudurlar. Bundan savab nə ola bilər.

Bəlkə hələ ona görə 8 ilə yaxın xidmətdə başı cürbəcür bələlər çəkmiş qardaşım sağ-salamat 1946-da evə qayıtdı.

Atam tari tək özü çalmaqla kifayətlənmirdi. O, istəyirdi ki, hamı çalmağı bacarsın. Ən istedadsız adama belə tarı səy ilə öyrədərdi, təki tar çalsın. Qonşudakı usaqları həvəsləndirərdi. Onlara öyrədərdi çalmağı. Qonşu Mirzə Baba Almaszadəyə (sonra rəssam oldu), Əliağa Abbaszadəyə (yazıcı Hüseyin Abbaszadənin böyük qardaşı idi. O, müharibədən qayıtmadı) və başqaşalarına çox həvəslə tar çalmağı öyrətmişdi. Ancaq nədənsə öz sevimli iki nəvəsinə – Hikmətə və Raminə təsir edə bilmədi. Atam ömrü uzunu buna təəccüb edərdi.

Mən Əbilov adına 38 nömrəli 7 illik qız məktəbində oxuyurdum. Atam, "Atalar şurası"nın üzvü idi. Məktəbimizdə tez-tez müsamirələr keçirilərdi. Hər dəfə atam tar ilə iştirak edərdi. Məktəbin müdürü ilk qadın müəllimlərindən biri Rəhile xanım Hacıbabəyova-Terequlova idi. Müsamirədə onunla riyaziyyat müəllimimiz İsmayıllı Zərgərlinin uzun müddət yarısa girib tərəkəmə havasında oynamaları heç yadimdən çıxmayırlar. Eləcə də Ağabaci Pedaqoji texnikumda oxuyanda 1928-29-cu illərdə orada verilən konsertlərdə atam fəal iştirak edərdi. Onun tələbəsi Məhərrəm Haşimova Kürd-Şəhnaz çaldırib oxutması da yadimdadır. Hemin tələbə M. Haşimov sonralar respublikamızın incəsənətində çox görkəmlı bir xadim kimi məşhur oldu. Texnikumda məzəli şerlərile konsertlərdə çıxış edən tələbə Əlili isə sonralar və indi də kino sənəti sahəsində çalışmışdır.

Dəriş Mirzə Əliqulunun çox gözəl, məlahətli səsi vardı. O, müğamların ən düzgün ifaçısı kimi atamın nəzər diqqətini cəlb etmişdi. Ona görə də onun ailəsi ilə 1943-44-cü illərdə səmimi dostlaşmışdı.

Mirzə Əliqulunun oğlu Məmmədəli isə məlahətli, hər adamda olmayan lirik, orijinal bir səsə sahib idi. Əvvəlcə dram dərnəklərində fəaliyyətə başlayan Məmmədəli 1946-ci ildə Əhməd Bakıxanovun ansamblında çıxış edir, eyni zamanda 1946-68-ci ilə qədər isə Əzizbəyov adına dram teatrında işləyirdi. Onun, dram əsərlərinə yazılmış mahniları ürəklə, öz nadir səsilə oxuması, əsəri tamaşaçıya daha da sevdirdirdi. Onu deyə bilerəm ki, Məmmədəlinin gözəl, lirik, ürəklərə təsir edən səsini eşitmək üçün bir əsərə döñə-döñə baxmış olurdular. Hüseyin Cavidin «Şeyx Sənan» dramında Kor Ərəbin rolunda oynayarkən oxuduğu ürəkləri yandıran mahniyi kimi valeh etməyib?! Hələ onun

300-ə qədər yazdığı qəzəllər, müxəmməslər, təmsillər, qoşmaları demirəm. Çox təəssüf ki, bu yazılar çap olunub öz oxucularını tapmayıb. Məmmədəli həyatdan göcdü, öz ecəzkar səsini də özü ilə apardı. Yaxşı ki, Fikrət Əmirovun tekidi ilə Rauf Kazimovski bu mahniyi ayrıca *kinolentinə* çəkibmiş. Fikrət də Amerika səfərinə gedərkən lenti özü ilə aparıbmış. Mənəvi təsəlli idi.

Mirzə Əliqulunun bir qızı da atasının muğam sənətini davam etdirən, ürəklərə yatan, orijinal zəngülələrilə efirdə hamının ürəyinə tez yol açan Töhfə Əliyeva idi. O, 1942-ci ildə, ilk dəfə, 22 yaşında ikən geniş tamaşaçı zalında sehnəyə çıxmışdır.

Töhfə 40-ci illəri xatırlayıb deyir: «Biz mərhum Ağabaci ilə çox səmimi, baci kimi idik. O, 1943-cü ildə məşhur «Ey pəri» mahnisini yazdı. Əhmədən müəllimin ansamblına öyrətdi. Mən onda ansamblın solisti idim. Ağabaci mənimlə də məşq elədi. Beləliklə bu mahniyin ilk ifaçısı mən olmuşam. Özü də çox uğurlu mahni oldu. Dildən-dilə düşdü».

Mənim yadımıma düşür ki, o məşhur «Ey pəri» mahniyi demək olar ki, hər gün, hər evin qonağı idi. Radioda hər gün oxunardı. Şövkət Əlekberova da çox gözəl ifa edərdi. Hələ müharibə illəri idi. Bu mahni repertuardan çıxarıldı. «Qadağan» edildi. Ağabaciya demişdilər ki, bilirsən, çox qəmli mahniıdır. O oxunanda camaat ağlayır, belə məsləhət gördülər ki, verilməsin». Nə demək olar belə ağılsız qərara. Beləliklə, mahni uzun müddət eşidilmədi. (Belə bir məzəli əhvalat olmuşdu. Ağabaci «Yağ ey yağış yağ» mahnisini usaqlar üçün yazmışdı. Sözləri Hüseyin Abbaszadənin idi. 1957-də onu tez-tez efirdə verirdilər. Bir dəfə repertuardan çıxarıldı. «Yuxarıdan» tapşırıq verilmişdi: «Nə edirsiz, rayonlarda yağış ara vermir, məhsul zay olur, yiğə bilmirlər, Siz də gündə oxutdurursunuz ki, yağ ey yağış yağ»).

Bir dəfə İrandan verilən konsertə qulaq asırdım. Elan olundu ki, İran xalq tmahnisi «Ey pəri». Bunu İran müğənnisi özüne məxsus ləhcə ilə oxuyurdu. Mən qulaqlarına inana bilmədim. Ancaq yaxşı ki, belə oldu. İranlılar görübələr ki, belə gözəl mahnimizdən özümüz imtina edirik, onlar onu özlərininki etmişdilər. Belə məzəli əhvalatın nəticəsi o oldu ki, radioda ağıllı təəssübkeş adam tapıldı və «Ey pəri» mahnisini yenidən efirdə oxutmağa başladı. Bu gündü günde qədər bu xoşbəxt mahni repertuardan çıxarılmır. Hətta mərhum unudulmaz bəstəkarımız, Azəraycan caz musiqisinin allahı demək olar ona, Vaqif Mustafazadə də bu mahniya müraciət etdi. Eləcə də Afdandıl İsrafilov ləntə yazdırdı. İndi bu mahniyin ən gözəl ifaçısı isə məşhur müğənnimiz Tükəzban İsmayılovdır. Çox qəribədir ki, belə əhvalatlar həmişə Ağabacının başına gəlib.

Babam vəfat edəndən iki ay sonra bir bacım dünyaya gəldi – Rəfiqə. O da bu ailədə olan

musiqi ənənəsini davam etdirib. Asəf Zeynallı adına Bakı ixtisas musiqi məktəbini bitirib, musiqinin nəzəriyyəsi üzrə iki il Maştağada, sonra da 30 il 2 №-li musiqi məktəbində dərs verib. Rəfiqə xatırlayıb deyir ki. «Mən musiqi məktəbində oxuyanda Mirzə Mənsur bizi müğamdan dərs deyərdi. O müğamı tarda çalır, mən də o çalanı pianinoda çalıb notunu yazardım. Hər dəfə deyərdi ki, bax, bu müğamda bu xallar sənin baban Mirzə Fərəcindir. Təsniflər çalardı, deyərdi ki, bunu baban düzəldib.

Qardaşım Nəsir də bir nəzəriyyəçi kimi babamdan bəhrələnmişdir. O, Azərbaycanın ən qədim dövrünün mədəniyyətini tədqiq edir. Bu sahədə respublikada məşhur sənətşünas olub, elmlər doktoru dərəcəsinin layiq görülləb. Babam özünün bəzi xasiyyətlərini də ona verib. Onlardan az danışmağını, vaxtını səmərəsiz keçirməməsini, poetik istedadını, haqsızlıqlara qarşısında gərməsini, kövrəkliyini, həzircavablılığını göstərmək olar.

Nəsirin həyat yoldaşı Məsumə xanım da ailə ənənələrimizə sadıq idi. Respublikamızda o, ilk kinoşunas qadın, sənətşünaslıq namizədi idi.

VI. MUASIRLƏRİ MIRZƏ FƏRƏC HAQQINDA

Mirzə Fərəcin vəfatından 37 il sonra yaddan çıxmış bu tarzən haqqında mətbuatımızda ilk dəfə olaraq tarixçi musiqişunas, qocaman alim Qubad Qasimov məlumat vermişdir. Qubad müəllim 1964-cü il 28 oktyabrda «Bakı» qəzetində «Görkəmli tarzən» adlı məqalə çap etdirmişdir. Bu məqalədə o, Mirzə Fərəcin yaradıcılığına yüksək qiymət verərək yazar: «mahir tarzənin ifasında «Segah» dəstəgahının tərkibində bir çoxlarına məlum olmayan «Rühül-ərvah», «Naleyi-zənburi», «Rəhabənd», «Orta Mahur» dəstəgahının tərkibində isə «Xavəran», «Tizək», «Üç həzin», «Rak Əbdüllahi» kimi melodiyalar səslənmişdir.

Mirzə Fərəc öz xatirələrində göstərir ki, XIX əsrin ikinci yarısında «Baba Tahiri» adlı dəstəgah musiqicilər arasında çox yayılmışdı. Bize məlum olan «Şəhnaz»ları («Kürd-Şəhnaz», «Şur Şəhnaz», «Şəhnaz-xarı», «Şəddi-Şəhnaz», «Şahı-Şəhnaz») Mirzə Fərəc «Şək-Şəhnaz» ilə zenginləşdirir. «Kəsmə şikəstə»nın Bakı və Şirvan mahallalarında «Sarı torpaq» adlanması Mirzə Fərəc xatirələrinin ritmik müğamlar hissəsində təsdiq olunur».

Qubad müəllim Mirzə Fərəci yaxından görüb onun yaradıcılığı ilə tanış olduğundan ürək dolusu danışır.

1964-cü il 18 iyunda Azərbaycan dilində olan təqvimdə Mirzə Fərəcin şəkli və həyatı haqqında vəfatından 37 il sonra məlumat verilir.

1973-cü ilin iyul ayı idı. Həyat yoldaşım ilk Azərbaycan türkoloqu Yusif Bağırovla Mərdəkanda müalicə olunurduq.

Nənəmin dayısı nəvəsi respublikn xalq artisti Hacağa Abbasov da orada idi.

«Onunla çox məclislərdə olmuşam. O, məclis yarasığı idi. Tağıyevin şənlik məclisləri onsuz olmazdı. Onun adı elə çıxmışdı ki, varlılar həmişə çalışırdılar ki, onların məclisində özlərinə layiq ustاد çalışıb oxuyan olsun. Bu bir şan-şövkətdi. Əger bir kənddə toy olacaqdısa xəbər qonşu kəndlərə ilidrim kimi yayılırdı ki, toyda Mirzə Fərəc (bəzən də ona Usta Fərəc deyərdilər) çalacaq. Hami axışıb gelərdi. Onda böyük toyxana açardılar, toy üç gün əvəzinə 4-5 gün uzanırdı. O vaxtlar çalanın, oxuyanın böyük hörməti vardı. Odur ki, Mirzə Fərəc'in toy aparması üçün bir neçə ay əvvəl sıfariş alınardı. Hami istəyirdi ki, onun toyunu məşhur tarzən aparsın. Bu böyük fəxr idi. İndi baxıb görürsən ki, çalan, oxuyan ucuz olub, onlara əvvəlki hörməti qoymurlar. Bir də ki, hamı çalır. Toyda oxuyana qulaq asımlar, bu hörmətsizlikdir. Odur ki, oxuyanlar da ağızlarına gələni oxuyurlar.

Bir dəfə Mirzə Fərəc öz dəstəsi ilə məşhur sahibkarın evində idilər. Böyük qonaqlıqlarda mən həmişə iştirak edərdim. Bəzən məni dəvət də edərdilər, özümə görə hörmətim vardi. Yazdırığım kupletlər hamının xoşuna gələrdi. Onlar «Bayati-Şiraz» dəstəgahını çox gözəl oxuyub çaldılar. Bütün məclis, eləcə də ev sahibi sehirlənmişdi. Heç kimin cinqiri da çıxmırı, musiqinin qüvvəsinə bir bax. Demə Fərəcgili İranın Şiraz şəhərində keçirilmiş yarış müsabiqəsində təzəcə gəliblərmiş. Çalğı qurtarandan sonra hamı elə bil yuxudan oyandı. Sahibkar üzünü onlara tutub dedi ki, mən heç bilmirəm bu gözəl çalğının əvəzində sizə necə təşəkkür edim. Bu vaxt Mirzə Fərəc tari qoydu yerə və dedi: «Biz Şiraz şəhərinə elə bu «Bayati-Şiraz»ı aparmışdıq. Bu müğam orada çox tərifləndi, mükafat aldı, yenə də Bakıya qayıtdıq. Bu həmin «Bayati-Şiraz»dır ki, sənin xoşuna gəldi. Mənim bir xahişim var. Ona da sən eməl elə. Xanəndənin sənə çoxlu borcu var, onu ödəyə bilmir, nə olar, sən onun borcundan keç. Mirzə Fərəc'in bu sözü məclis-dəkilərin də ürəyindən oldu. Ev sahibi bu sözün qarşısında heç nə demədi, adam göndərib vekselləri gətirtdi, hamının gözü qarşısında onları ləğv elədi...».

1979-cu ildə bir məclisdə xalq artisti Ağasadiq Gəraybəyli də babam haqqında xatirələrindən birini qardaşım Nəsirə danışır: «1925-ci ildə İşçi-kəndli tetrində (keçmiş Tənqid-təbliğ teatrı) «Dəli dərviş» pyesini hazırlayırdıq. Bize bu dramada müğamati çox yaxşı ifa edən bir tarzən lazım oldu. Hamı ancaq Mirzə Fərəci dəvət etməyi məsləhət gördülər. 78 yaşında olan tarzən razı oldu. Yaxşı ki, Mirzə Fərəc sıfarişimizi qəbul etdi. Çox gözəl, təsirli çalğısı ilə tamaşamızı müşayiət etdi...».

Musiqişunas Vəli Məmmədov özünün «Müğam, söz, ifaçı» kitabında («İşiq» – 1981) Bakının musiqi məclisləri haqqında maraqlı məlumat verir.

O, yazar ki, Mirzə Fərəc keçən əsrin 80-ci illerində Bakıda yaranmış «Məcmuə üş-şüəra»nın üzvü olan Ağakərim Salikin Hüçrəsində toplanmış şer-musiqi məclisinin ən yaxın iştirakçısı idi. Salik şair və həm də musiqişunas olub. Bu məclisdə müğamlar haqqında maraqlı müzakirələr keçirilmiş. Vəli Məmmədov həmin kitabla 76-ci səhifədə Mirzə Mənsura aid yazılarında yazar ki, «Tarzən usta Fərəcdən müğamların yaranma tarixini əzx edir».

Onu mən çox yaxşı bilirəm ki, babam poeziya vurğunu idı. O qəzəllərin müğamlara görə seçiləsində xanəndələrə kömək edərdi. Babam qəzəlləri əzbərdən deyib yazdırardı və xanəndələrə paylardı. Özü də yeri gələndə söz qoşmağı vardi. Yaza bilmədiyinə görə hər şeyi sinə dəftərində saxlayırdı. O vaxt elə zaman idı ki, heç kimin aqlına gəlmirdi ki, belə adamlar bir vaxt həyatdan köçəcək. Onların dediklərini, bildiklərini yazış saxlamaq lazımdır.

Babamın dövründə yaşamış və onu çox yaxşı tanıyan, sənətinə qiymət verən Azerbaycanın ilk musiqişunası Üzeyir bəyin dayısı Ağalar bəy Əliverdibəyovun (bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun atası) qiymətli bir əlyazma kitabı Azerbaycan. SSR Elmlər Akademiyasının Əlyazmalar İnstitutunda saxlanır. Nəfis şəkildə tərtib olub gözəl xətlə yazılmış «Azerbaycanın musiqi tarixi» (inv. № 5007) adlı bu əlyazmanın 276-ci səhifəsində babam haqqında dəqiq məlumat verilir: «Baki tarçalanlarından məşhurları:

1 – Məşhur mümtaz və məruz tarzənlərdən birisi Mirzə Fərəc Rzayev ədd olunur. Bu zat bisavad olmasına baxmayaraq, çox musiqişunas, gözəl çalan olub, buna ustadi-əzəm adı vermək olar. Bu da Mirzə Səttarın şagirdlərindən olub musiqinin nəzəriyyəsini fövqəladə dərəcədə bilirmiş³. Yازının axırında babamın ömrünün axırında çəkilmiş bir şəkli də verilmişdir. Evdə olmayan bu şəkli də bizim üçün həmin yazı qədər qiyməti vardır.

Qaldı Mirzə Fərəcin tərcüməyi hali, atam onun sağlığında yazmışdı. O dəftərlər indi tarix muzeyində elm şöbəsində və mərkəzi incəsənət arxivində saxlanır. O vaxt atam heç güman etməmişdi ki, bir vaxt gələcək, illərin birində onların heç birinin həyatda olmayan vaxtında nəvə öz babası haqqında xatirə kitabı yazacaq. Bunu heç mənim özüm də bilmirdim. Atam bu dəftərdə yazmadığı, qələmə almadığı çox şəyər danişardı, mən əhəmiyyət verməzdim. Atam musiqi aləminin yaxından iştirakçısı olduğu üçün çox şey bilirdi ki, indi o məlumatlar bizim gərəyimiz olardı və babam haqqında daha məfəssəl bir kitab yazmaq olardı.

Atam yazdığı tərcüməyi halda aydın göstərir ki, Mirzə Fərəc 14-15 yaşında ilk dəfə tarı əlinə alır. Onun ilk tarı ustadlarını adları çəkilir. Əli Şirazi (ilk müəllimi), Hüseynqulu xan, Bəylər.

Rafael Hüseynov «Min ikinci gecə» kitabında

bir sıra dəyərli məlumatlar verir. Səh. 19-da Məşədi Süleyman Mirzə Fərəc haqqında yazar: «Mirzə Fərəc çox yaxşı tarı çalardı. Xanəndələr onu çox istəyərdilər. Çünkü yaxşı oxuyardı, yaxşı müşayiət edərdi. Bakıda hər nə böyük toylar, ya qonaqlıqlar olsayıdı Fərəc ora çağrılırdı. Fərəcdən cəmi tarçalanlar qorxardılar. Çünkü biliyi çox idi».

Səh. 39-de isə oxuyuruq: «Məşədi Süleyman 1930-cu ilin oktyabr ayında qələmə aldığı bir parça kağızda «şur»un 28 şöbə və guşesini göstərir. Dəraməd, zirkeş, Səlmək, Gülriz, Bozorg, Dübəyt, Qəcər, Qürur-şur, Bayati-kurd», Bayati-türk, Ruh ül-ərvah, Zəminxarə, Hicaz, Sarenc, Əbu Əta, Siyəxi, Kəbri, Dəştı, Laləki, Kəbili, Əfşari, Hacı Yuni, Bidbuni, Qərəcə, Rezəvi, Aşıq kut, Qatar, Şəhraşub.

Məşədi Süleyman bunu da yazar ki, həmin şöbələrin çoxunu ilk dəfə məhz Mirzə Fərəcin ifasında e sidib. Mirzə Fərəc xanəndəni müşayiət edərkən «Simayı-Şəms»dən qabaq mütləq «Şəhraşub» guşesini ifa edərmiş. Həm də «Şəhraşub»da Füzulinin

«Aşıq oldum yəna bir tazə gülli-rənayə

Ki salır al ilə hərdəm məni yüz qovğayə»

qəzəlini oxumağı məcləhət görərmiş. Bir gün «niyə məhz bu qəzəli oxumaq lazımdır» – deyə sual etdik. Mirzə Fərəc: «çünki bu şer həm vəznəcə «şəhr aşub» şöbəsinə uyğun gelir. İkincisi də başmaqçıya həsr edilib».

«Yaxşı, şərin başmaqçıya həsr edilməsinin mətləbə nə dəxlə var?» – deyə bir də soruşduq.

Mirzə Fərəc bu suala müfəssəl cavab verdi: «Köhne fars, türk şairləri sənət, peşə sahibləri haqqında silsilə şerlər yazar, onlara «Şəhraşub» ünvanı qoyardılar. Əsnaf toylarda «şur» müğami çalınıb-oxunanda heç vaxt bu şöbə yaddan çıxmazdı. Hətta Tiflis aşıqları «Şəhraşub» adında saz havası da düzəldiblər».

Yenə orada səh. 19-da oxuyuruq:

Bülbül «Azerbaycan oxuma məktəbi» adlı məqaləsində göstərir ki, vaxtılı Bakıda Ala Palas oğlu və Mirzə Səttar müğami yaxşı bilən nəzəriyyəçilər kimi şöhrət qazanmışdır. Sonralar Bakıda tarzən Mirzə Fərəc və həvəskar xanəndə Ağabala Ağasəid oğlu məşhur olmuşlar⁴.

13 sentyabr 1985-ci ildə «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetində bir məqalə oxudum: «Yaddaşimdə qalanlar». Bu məqaləni mərhum Bəhram müəllim qəzətin redaksiya heyətinin xahişi ilə yazıbmış. Özünün vəfatından sonra evdə olan bu məqaləni oğlu Eldar Mənsurov redaksiyaya təqdim etmişdir. Bu məqalədə yazılımışdı ki, 1920-ci ildə Bakıda Şərq konservatoriyası açılıb. Orada müdir. S. Oganezəvili olub, müavin isə gözəl pianoçu Xədicəxanım Qayıbova imiş. Konservatoriya indiki «Qoqol» küçəsi ilə «Tolstoy» küçəsinin tinindəki evin 3-cü mərtəbəsində yerləşirdi. Sonra məqalədə qeyd edir ki, hər gün əmim Mənsurun tarını onun üçün mən aparırdım. Orada Azerbaycan xalq musiqi-

sinin düzgün imirovizə edilməsi üçün konsert-baxış təşkil edirdilər. Məsələn, Cabbar-Qurban-Saşa, Ələsgər-Şirin-Levon, Mirzə Fərəc-Ağabala-Qulu və başqaları. Hər dəstə bir dəstgah əlib oxuyurdu.

Bu məqalədən məlum olurdu ki, Bəhram müəllim Mirzə Fərəci nəinki görməmişdi, hətta onun əlçığısına da hər gün konservatoriyada qulaq asmışdı.

Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbinin tar mügam sinfinin baş müəllimi, əməkdar mədəniyyət işçisi Kamil Əhmədovun Mirzə Mənsurun tələbəsi və yaxın dostu olmasını bildiyim üçün güman etdim ki, bəlkə vaxtilə sağlığında Mirzə Mənsur babam haqqında ona danışıb. O, musiqi məktəblərində keçilən mügam dərsleri üçün yeni tərtib etdiyi dərs programı haqqında danışanda dedi: «Mən bu programı Üzeyir bəy Hacıbəyov tərəfindən Mirzə Fərəcin iştirakılı 1923-cü ildə tərtib edilmiş ilk dərs programının əsasında düzəltmişəm. Kamil müəllim sözünü davam edərək, çox həyəcanlı halda təəssüfle qeyd etdi: «Gözel tarzən Mirzə Fərəc haqqında musiqişunaslarımız demək olar ki, heç nə yazma-mışlar. Mən Mirzə Fərəci görməmişəm. Mirzə Mənsur onun haqqında həmişə deyərdi ki, Mirzə Fərəc mügam mənbəyi idi. Onun əlçığı və biliyi heç bir sənətkarda yoxdur və mən ondan çoxlu mügam və şöbələr öyrənmişəm. Əline tarı alıb bir «Xocəstə» ələndi və həmin şöbədə mürəkkəb əzizlər edərdi ki, adam heyran qalardı. Mən Mirzəyə bu gözəl əlçığını təşəkkür edərdim. O, soruşardı: Xoşuna gəldim? İndi heç özüm onun kimi yarada bilmirəm. O, başqa aləm idi. Kamil müəllim bu yerə çatanda qeyd etdi ki, mən də zəng simdə həmin əzizləri və ya lal barmaqları çalışardım Mirzə Mənsurdan öyrənəm, doğrusu Mirzə Mənsur Mirzə Fərəc haqqında dediyi kimi, mən də həmin əlçığları Mirzə Mənsur kimi yarada bilmirdim. İndi görün, müəllimdən müəllimə nə qədər təfəvüt varmış, ustalıq nə qədər azalırmış.

Bir gün Mirzə Mensurgilə getmişdim. Divarda əlində tar, papaqlı bir kişi şəkli gördüm. Mirzədən soruşdum: bu kimin şəklidir. O, cavab verməmişdən əlini üzünə aparıb salavat çevirirmiş kimi dodaqları bir xeyli tərpəndikdən sonra mənə dedi: Bu ustadlar ustaşı, müəllimim Mirzə Fərəcin şəklidir. Həmişə ona rəhmət oxuyuram. Mən heç təəccübəlmədim, çünki Mirzə Mənsur çox təvazəkar adam, təmiz qəlbli, gözəl insan və bilikli müəllim olmuşdu.

1. «Dostunun» əsl adı Anaxanım idi. Bakıda XIX əsrin ikinci yarısında yaşamış ilk məşhur nağaraçılardan Gülinün həyat yoldaşı idi. Bu baredə başqa fəsildə yazılıb.

2. Bu şirkətdə işləməsi haqqında vəsiqə tarix muzeyinin elm şöbəsində saxlanır. İnv. № 386 Vəsiqənin bir üzü ev arxivində qov. № 49 saxlanır.

Müğamların «Şikəsteyi-fars» pərdəsində harada çalınmasından asılı olmayaraq, misal üçün «Rast»da «re» pərdəsində, «Mahur hündi»də «sol» pərdəsində, «Orta mahur»da «Do» pərdəsində, «Şur»da «Fa» pərdəsində çalınmaqdan başqa Mirzə Mənsur həmin pərdələrdə bir «Xocəstə»də ələndi və deyərdi ki, bu «Xocəstə»ni Mirzə Fərəcdən öyrənmişəm. Onun özüne mexsus əzizlər, ürəkləri lərzəyə gətirən lirik musiqi cümlələri, xallarıvardı. Mirzə Fərəcdən başqa Xocəstəni» çalan olmayıb. Oradaki şirin barmaqlar onunkudur.

Mirzə Fərəc oğlu İsmayıla heç kəsin çalma-dığı şöbələri öyrətməşdi. Bir dəfə tələbələri ilə məşğul olan zaman Fərəc onlara sual verir ki, «Cahargah»ın «Hasar» şöbəsindən «Məxlud müxalif»ə necə keçmək olar? Bu şöbə çox qəлиз şöbədir. «Orta segah»ın «Mi» pərdəsinə düşür, «Hasar» isə «Sol» pərdədədir. «Sol»dan «Mi»yə düşmək üçün sənətkarlı lazımdır. Bu vaxt Mirzə Mənsur həmin keçilən pərdəni göstərib deyib ki, belə keçmək olar. Mirzə Fərəc tez başa düşüb ki, bunu Mirzə Mənsura onun oğlu İsmayıl öyrətmüşdür. Odur ki, Fərəc bu vaxt oğluna tərs-tərs baxıb mənali-mənali gülmüşəmişdir. Kamil müəllim sözüne davam edib deyir ki, Mirzə Fərəc «Segah»da «Taxdagih» ələndi. O, şöbəni heç kim bilmir və çalmayırlar. Mirzə Mənsur Mirzə Fərəcdən öyrənib, mən də ondan öyrənmişəm. İndi mən də bütün bunları öz tələbələrimə öyrədirəm və deyirəm ki, bu şöbələr mənə üzünü görmədiyim Mirzə Fərəcdən – Mirzə Mənsur vasitəsilə yadigarıdır. Kamil müəllim Mirzə Mənsurun 100 illik yubileyi münasibətilə «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetində yazdığı məqaləsində (9 yanvar 1987-ci il) göstərir ki, Mirzə Mənsur öz müəllimi Mirzə Fərəcin adı gələndə həmişə ayağa qalxar, onun sənəti qarşısında ehtiramla baş əyərdi.

Balam xoşbəxt tarzən idi: Tar onun əlində təkçə çalmırırdı, həm də oxuyurdu.

*«Oxu tar, oxu tar!
Səsindən ən lətif şeirlər dinləyim
Oxu tar, bir qadar...»*

Nəğməni su kimi alışan ruhuma çılayım. Oxu tar!

Səni kim unudar?....».

(ardi var)

3. «Azərbaycanın musiqi tarixi» Azərbaycan Milli EA-nın Əlyazmalar İnstitutu. Td inv. № 5007. Ağalarbəy Əliverdibəyov. Səh. 276.

4. Rafael Hüseynov «Min ikinci gecə» 1988. «İşiq». Səh. 19.

«ARŞIN MAL ALAN» ADLI SƏNƏT İNCİSİ

Səadət QARABAĞLI

Böyük Türk dünyasının mütəfəkkir oğlu, dahi bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəyovun sayca üçüncü operettası olan «Arşin mal alan» əsərinin 20 yaşı tamam oldu. Dünya şöhrəti qazanmış bu operettanın mövzusu doğma Qarabağımızın tacı sayılan qədim Şuşa şəhərindən alınsa da, əsəri Üzeyir bəy Sankt-Peterburqda konservatoriyada oxuyarkən qələmə almışdı. Böyük bəstəkar 1938-ci ildə yazdığı «Arşin mal alan» haqqında qeydlərim adlı məqaləsində göstərirdi ki, «Arşin mal alan» 1913-cü ildə Peterburq konservatoriyasında oxuduğum zaman yazılmışdır. Onun sujeti Qarabağın Şuşa şəhərinin həyatından alınmışdır. «Arşin mal alan» yazılıb qurtardıqdan sonra mən çar senzurasından əsərin çap edilməsi və oynanılması üçün icazə almağa çox vaxt sərf etdim, çox əziyyətlər çəkdim».

«Arşin mal alan»ı Bakıya yola salmamışdan əvvəl Üzeyir bəy Hacıbəyov aktyor Hüseynqulu Sarabskiyə Sankt-Peterburqdan məktub göndəmişdir. Üzeyir bəy yazdı:

Bəradərim Hüseynqulu!

Mən dəxi bu halda bir tərəfdən dərs oxumaqda və bir tərəfdən də «Arşin mal alan» yazmaqdayam. Amma çox qəribə operetta olacaqdır. İnşallah sentyabrdə göndərərəm ki, əvvəlcə onu qoyasınız.

... Mənim də bu qədər əlləşməyim odur ki, gələcəkdə teatr işini elə bir hala salaq ki, nəinki

təkcə bir Bakı və ya Qafqaz, bəlkə hər bir yerdə və hər bir şəhərdə teatr verməyə imkanımız olsun.

Ancaq bir qədər vaxt gözləmək və zəhmət çəkmək lazımdır. Mən Bakıda olarkən öz əsərlərimin qədrini bilmirəmmiş, amma burada bilirəm ki, mənim əsərim gələcəkdə böyük bir iş görəcəkdir.

*Bəradərin Üzeyir.
30 iyul 1913-cü il
Peterburq.*

O zaman gənc bəstəkar olan Üzeyir bəy Hacıbəyov necə olmuşdu ki, ope-retta janrına müraciət etmişdir? Məlumdur ki, «Arşin mal alan»dan əvvəl Ü.Hacıbəyov «Ər və arvad» (1909). «O olmasın, bu olsun» (1910) adlı operettalar yazmışdır. Operetta yaratmaq zərurəti barədə isə Üzeyir bəy belə yazdı: «Musiqinin gücünə inanaraq musiqi vasitəsi ilə ictimai-məişət qüsurlarını qamçılamaq, Azərbaycan ziyalılarının qabaqcıl hissəsinin ətalət və mədəniyyətsizliyə qarşı mübarizəsini musiqidə əks etdirmək arzusunda olmaq məni komik musiqi janrı – operetta yaratmaq fikrinə sövq etdi».

Ü.Hacıbəyov «Arşin mal alan» operettasını tamamladıqdan sonra onu ilk dəfə Sankt-Peterburq konsevatoriyanın direktoru, görkəmli rus bəstəkarı A.Qlazunova çalmışdır. A.Qlazunov əsəri çox bəyənmiş və onu bütün Rusiyada ilk operetta adlandırmışdır. «Arşin mal alan»a verilən yüksək qiymətdən sonra Üzeyir bəy əsərin partiturasını və librettosunu vəd etdiyi kimi Bakıya, dostlarına göndərir. Onlar da operettanı tamaşaşa hazırlayırlar.

1913-cü il oktyabr ayının 25-də Bakıda H.Z.Tağıyevin teatrında «Arşin mal alan» operettasının premyerası olmuşdur. İlk tamaşanın yaradıcı heyəti belə idi: Əsgər – H.Sarabski, Gülçöhrə – Ə.Ağdamski, Soltan bəy – Ə.Hüseynzadə, Süleyman – H.Terequlov, Asya – Gülsabah xanım, Telli – Olenskaya. Əsərin rejissoru – H.Sarabski, dirijor – M.Maqomayev.

«Arşin mal alan»ın ilk tamaşasından dərhal sonra mətbuatda həm müsbət, həm də mənfi rəylər dərc olundu. Məsələn, 3 noyabr 1913-cü il tarixli «Sədayi həqq» qəzetində yazılmışdır: «Müsəlman bəstəkarı



1913 il
Sağdan sola: Telli – Yəhya İsmayılov, Vəli – Səmədov Rza,
Cahan xala – Aslan Hacıyev, Soltanbəy – Əziz,
Əsgər – Əli Məmmədov, Gülçöhrə – Ağaqulu Abdullayev,
Süleyman – Abdullayev Rzaqulu, Asya – Rəhim Rəhimov.

Üzeyir bəy Hacıbəyovun təzə operettası «Arşın mal alan» camaata çox xoş gəlib, təkrar oynanmasını xahiş etdiklərinə görə cüme günü noyabrın 8-də ikinci dəfə oynanacaqdır. Soltan bəy rolunda camaatın hüsnü-təvəccöhünü qazanmış Ələkbər Hüseynzadə çıxış edəcəkdir».

Bəziləri isə operettəni qəbul edə bilmirdi. 27 oktyabr 1913-cü il tarixli «İqbəl» qəzetiində Hacı İbrahim Qasimov adlı teatr tənqidçisi yazdı: «...«Arşın mal alan» operettası bir dərəcə «fars» (lağ-lağı, məsxərə) tamaşalarına oxşayır — desək zənn edirik ki, xəta etməmiş olarıq. Belə tamaşaları müsəlmanlara göstərmək xətadan xali deyildir. Belə tamaşalar millətin əxlaqını pozar, onu indiki halından betər bir hala salar».

Üzeyir bəy Hacıbəyov özü bu məsələlərlə bağlı «Arşın mal alan» haqqında qeydlərim məqaləsində yazdı: «Bu əsər birinci dəfə oynandığı zaman, Bakı burjuaziyasının «Kaspı» qəzeti tərəfindən son dərəcə hörmətsizlik və nifretlə qarşılanmışdır. Əsər haqqında yazılmış «tənqidə» avtor söylürdü. Onlar bu əsəri «qızlarımızı pis yola çağırmaqla töhmətləndirirdilər. O zamanlar azərbaycanlı qızlar ən elementar hüquqlardan belə məhrum edilmişdilər. Bu komedyani yazımaqdan da məqsəd səhnə musiqili əsər vasitəsilə qadın azadlığına yardım etmək, köhnə adət və ənənləri ifşa etmək idi».

Başqa bir resenziyada isə görkəmli ictimai və siyasi xadim, yazıçı Nəriman Nərimanov (1916-ci il 16 mart tarixli «Yeni iqbəl» qəzeti) yazdı: «...Doğrusu gör-düyüm operettalardan «Arşın mal alan» mənə xoş gəldi. Həm musiqi, həm mənə cəhətdən...

«...«Arşın mal alan» operettasında bir ideya var, desək yarar. Nədir o ideya? Qızı görməmiş almaq olmaz. Cənab Əsgərbəyin fəlsəfəsində arvad mal kimi bir şeydir. Malı görüb almaq kimi, qızı da gərək əvvəl göresən, sonra alasan. Demək ki, Əsgərbəyin fəlsəfəsilə arvad almaq üçün bir süfətini görmək tamamdır. Şəksiz bu bir tipdir, ağılları gözündə olan adamların tipidir...

Üzeyir bəy cənabları oxuduğu elmin səbəbinə daha gözəl operalar meydana getirəcəkdir. Hər halda qeyri əsərlərə nisbət hal-hazırda Üzeyir bəyin əsərləri böyük yolu açır. Bu yolda Üzeyir bəyin daha artıq tərəqqi etməyini səmimi qəlbdən istəyirik».

Doktor N.Nərimanov.

Ü.Hacıbəyov özü də operettadakı tipləri belə səciyyələndirərək yazdı: «Bəziləri Əsgəri idealizə edərək onu açık fikirli, yenilik tərəfdarı, kultura müdafiəçisi kimi göstəridilər. Halbuki bu tamamilə yalnız və saxta bir fikir idi. Əsgər hər şeyə bir tacir kimi baxan adamdır. O, əgər qızı görüb almaq istəyirsə, bu onun yeni həyat tərəfdarı olduğu üçün yox, tacir olduğu üçün idi. O, alacağı qızla



Tamaşanın son səhne görüntüsü.

Soldan sağa: Gülcöhrə — ?, Əsgər — H.Sarabski,
Soltan bəy — M. Əliyev, Cahan xala — A. Məmmədova,
Asya — M. Paşayeva, Veli — A.Anatollu, Telli — H.Rzayeva.

arşını 12 qəpiklik çiti eyni dərəcədə qiymətləndirir: çitin safi, çürüyü olduğu kimi, qızın da koru, çopuru və ona layiq olmayanı da ola bilər. Məhz bunun üçün də tacir «malı» görüb almaq istəyir. Həm də Soltan bəy kimilərinin qızını! Yoxsa Əsgərdən ideya gözləmək onu açıqfikirli bir cəmiyyət nümayəndəsi kimi göstərmək tamamilə yalnız fikirdir. Əsgərin yoldaşı Süleyman da tacir oğludur. Təfavüt bunun bir qədər daha çevik və qulaqkəsməkdə, iş düzəltməkdə, kələk qurmaqdə də mahir ol-masındadır.

Soltan bəy adı Qarabağ bəylərindən biridir. Onun hər bir sözü, hərəkəti sinfi mənşəbiyətini açıq təsvir edir. Konservativizm Soltan bəydə o dərəcəyə çatmışdır ki, o, hətta injener, doktor və uçiteləri belə bəyənmir.

Gülcöhrə və Asiya çadra altında və dörd divar arasında, savadsız, biliksiz, sevmək və sevilmək dən məhrum edilmiş bir şəraitdə yaşayış azərbaycanlı qızlarıdır. Həyatın zövqlərini (oxumağı, kulturani, ictimai vəzifə və sairəni) bütün varlığı ilə dərk etməkdən məhrum edilmiş bu gənc nəsil nümayəndələrini ən çox maraqlandıran məsələ evlənmək, ərə getmək məsələsidir.

Gələcəkdə həyat yoldaşı kim olacaqdır?

Keçmişdə azərbaycanlı qızların həyatını qara günlərə çevirən «ərlər» onları həmişə bu məsələ üzərində düşündürdü. Ekonomik cəhətdən ailənin iyiyəsi olan ərlərin yaxşılığı xoşbəxtlik, pisliyi bədbəxtlik sayılırdı. Buna görə də Gülcöhrə qə-dər bir az düşüncəli qızlarımız, heç olmazsa, bu gələcək həyat yoldaşını görməyi arzu edirdilər.

Aşa, Telli və xalalar isə tamamilə baxtabaxt, təvəkkül və elçilərin yardımını ilə yaşayırdılar.

İndiki azərbaycanlı gənclər bu həyata yalnız tarixi bir hadisə kimi baxırlar. In-di həyatımızda arşınmalçılar olmadığı halda, belə bir əsər tamaşaçını maraqlandırır. Məncə, bunun səbəbi əsərin reallığı və məzmununun maraqlı olmasıdır.

Doğrudan da «Arşın mal alan» bütün dövrlerdə maraqla qarşılanmış, sevilmiş, dünya səhnələrində böyük müvəffeqiyyətlə tamaşaşa qoyulmuşdur.

Hələ Üzeyir bəyin özünün sağlığında bu əsər şöhrət tacına sahib olmuş, müxtəlif dillərə tərcümə edilmişdir. Ü.Hacıbəyov bu barədə yazdı ki, «Arşın mal alan» birinci tamaşaşa qoyulduğu günlərdən bir neçə ay sonra dəmək olar ki, SSRİ xalqlarının hamisinin o cümlədən rus, gürcü, erməni, özbək, tacik, yunan, fars, ingilis, fransız dillərinə tərcümə edilərək oynanılmışdır.

Hazırda isə «Arşın mal alan»ın dünya şöhrəti daha geniş miqyas almış 67 xarici dilə çevrilmiş, 50 ölkədə, 120 teatrın səhnəsində tamaşaşa qoyulmuş, Amerikanın 13 ştatında, Polşanın 16 şəhərində, Çinin 4 şəhərində, Çexo-Slovakiyada, Bolqarıstanda, Fransada, Türkiyədə, Yunanistanda, İranda və başqa ölkələrdə oynanılmışdır.

1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti dekadası zamanı oynanılan «Arşın mal

alan» operettası haqqında Moskva mətbuatında bir-birindən maraqlı, əhəmiyyətli resenziyalar dərc olunmuşdur. Məqalələrin birində «Arşın mal alan» haqqında belə yazılmışdır: «Azərbaycanlılar nə gözəl «gülüş» ustalarıdır. Bu tamaşada o qədər həqiqi iti fikir və güllüş, həm artistlərin oyununda, həm orkestrin melodiyalarında, həm rəssamin ürək açan və parlaq dekorasiyalarda çoşğun şənlik vardır ki, «Arşın mal alan» tamaşasına baxarkən tamaşaçı qəşş edircəsinə gülür».

Resenziyanın sonunda müəllif yazdı: «Bizim rus komediya teatrlarımız («Satira» teatri, Operetta) «Arşın mal alan»dan özləri üçün çox şey götürə bilərlər».

Moskvada keçirilən dekadada «Arşın mal alan» operettasının uğurlu tamaşaşa qoyulması barədə Ü.Hacıbəyov belə qeyd edirdi: «Böyük teatrda əməkdar artist rejissor Hidayətzadə yoldaşın verdiyi quruluş «Arşın mal alan»ın keçmiş quruluşlarının hamisindən üstündür. Rejissor əsərin məzmunu və ideyasını düzgün mənimsədiyi üçün, onun traktovkası da doğru çıxmışdır.

Yeni quruluşun bədii tərtibatında gənc rəssam Ədhəm Sultanov yoldaş az əmək sərf etməmişdir. Rəssamin quruluşundakı bütün işləri gözəl təsir buraxır. Xüsusiət perspektivada verdiyi Şuşa şəhərinin mənzərəsi həm bədii, həm gözəl, həm də düzgündür.

Artislərimizin oynamasına gəldikdə, demək lazımdır ki, əməkdar artist Bülbülün Əsgər rolunu oynaması ampula cəhətcə bir az qəribə görünədə, o, bu vəzifənin öhdəsindən gələ bilir. Bülbül ustalıqla böyük formalı opera səhnəsindən musiqili komediya roluna keçə bilmışdır.

Kələkbaz Süleyman rolunu əməkdar artistimiz H.Hacıbababəyov gözəl ifa edir. Gülcöhrə rolunda Sona Mustafayeva və Səltənət Quliyeva, Asiya rolunda Aliya Terequlova və Elmira Axundova öz rollarını yaxşı oynayırlar.

20 ildən çox Soltanbəy rolunu oynayan Ələkbər Hüseynzadə qoca artist olmasına baxmayaraq bu rolu oynamaqda şöhrət qazanmış və əvvəlki məharətini olduğu kimi saxlaya bilmışdır. Bu sözləri Vəli rolunda çıxan Anatollu haqqında da demək lazımdır, çünkü o, Vəli rolunda keçmişdə göstərdiyi bacarıq və temperamentini indi də göstərir. Həqiqət Rzayevanın yaratdığı Telli keçmiş qulluquların həqiqi tipidir».

Zənnimizcə «Arşın mal alan» operettasının tamaşaları haqqında Üzeyir bəyin verdiyi təhlil hər dövrün rejissor, rəssam, aktyor nəsilləri üçün program xarakteri daşımmalıdır.



Əsgər – R.Behbudov, Veli – L.Abdullayev, Cahan xala – M. Kələntərli, Süleyman bəy – A.Bünyadzadə.
1945 il.

«Arşın mal alan» əsəri 90 ildir ki, dünya səhnelərini dolaşır. Operetta bu illərdə teatrlarda uğurla tamaşaqla qoyulmaqla yanaşı, həm də hələlik dörd dəfə ekran hayatı yaşamışdır. 1917-ci il inqilabından əvvəl Piron qardaşlarının «Filma» səhmdar cəmiyyətində işləyən rejissor B.Svetlov bu əsər ilə maraqlanmış, onu lenta çəkmişdir. «Arşın mal alan» filminin ilk tamaşası 3 yanvar 1917-ci ildə olmuşdur. Filmdə H.Sarabski (Əsgər), Ə.Ağdamski (Gülçöhre), Ə.Hüseynzadə (Soltan bəy), Y.Nərimanov (Jahan xala), M.Əliyev (Süleyman), A.Olenskaya (Asya), H.Terequlov (Vəli), Y.Olenskaya (Tell) çəkilmişdir. O illərdə filmlər səssiz olduğu üçün əsərin musiqisindən əsər-əlamət yox idi. Ümumiyyətlə, film zəif alınmışdır. Üzeyir bəy Hacıbəyovun tələbi ilə, müəllifdən icazəsiz çəkildiyi üçün film qadağan edilmiş və ekrandan çıxarılmışdır.

«Arşın mal alan» ikinci dəfə 1937-ci ildə ABŞ-da lenta alınmışdır. Erməni əsilli Amerika kinorejissoru R.Mamulyan bu əsəri ekranlaşdırılmış və heç yerdə də Ü.Hacıbəyovun adı göstərilməmişdir. Yalnız filmin Şərq motivləri əsasında çəkildiyi vurgulanmışdır.

Bəs, bu operetta ABŞ-ya necə gedib çıxmışdır?

1915-ci ildə Tiflisdə yaşayan Sedrak Maqalyan isimli bir erməni Üzeyir bəy Hacıbəyovun yanına gələrək, onun «Arşın mal alan» əsərini erməni dilinə tərcümə etmək istədiyini bildirmişdir. Hətta, Üzeyir bəyle müqavilə də bağlamışdır. O, operettanı erməni dilinə çevirib, səhnəyə qoymuşdu. Əsər Gürcüstanda, Bakıda və b. şəhərlərdə göstərilmişdir. 1921-ci ildə Gürcüstanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra S.Maqalyan xaricə mühacirət edir. Gedərkən özü ilə «Arşın mal alan» da aparır. O, əvvəlcə Türkiyədə, sonra Yunanistanda yaşayır və «Arşın mal alan» operettasının hesabına dolanır. Daha sonra o, ABŞ-ya köçür. Orada da bu əsəri tamaşaqla külli miqdarda qazanc əldə edir. Bu operettadan qa-zandığı çoxlu pulların sayəsində o qədər varlanır ki, çoxmərtəbəli bir otel tikdirir və ona «Arşın mal alan» adını verir.

1925-26-ci illərdə Üzeyir bəy ABŞ-dan Okorokov familyalı bir bakılı musiqi-çidən məktub alır. Okorokov vaxtilə Bakıda violonçelçalan olmuşdur. Məktubda o, Üzeyir bəyə bildirir ki, burada Maqalyan familyalı birisi Sizin «Arşın mal alan» operettanızı özəlləşdirərək çoxlu pullar qazanır. Mənə vəkalətnamə göndərsəniz, halal pullarınızı alıb Sizə yollayaram.

Lakin o dövrün təzadları üzündən Okorokovun məktubu cavabsız qalır. Ermənilər isə daha da azgınlaşaraq, ABŞ-da tamaşaqla qoymuşdalar «Arşın mal alan»ı həyasızcasına «erməni operettalarının kralıçası» adlandırırlar.

1942-ci ildə, ikinci Dünya müharibəsi dövründə Azərbaycanın tanınmış ədəbiyyat və incəsənət xadimləri İranda olarkən, ermənilər tərəfindən Amerikada çəkilmiş həmin «Arşın mal alan» filminə baxırlar. Titrlərdə Üzeyir bəy Hacıbəyovun adına rast gəlmədiklərindən hiddətlənir, Bakıya döñünçə bu xəbəri Üzeyir bəyə çatdırırlar. Ü.Hacıbəyov bundan çox mütəəssir olur və müəllif hüquqlarının müdafiəsi üçün Azərbaycanın o zamankı rəhbəri Mir Cəfər Bağırova məktub göndərir. M.C.Bağırov məktubu alan kimi Üzeyir bəyə zəng çalır və bildirir ki, bu məsələnin həlli üçün Moskvaya müraciət etmək lazımdır. Ü.Hacıbəyov dərhal SSRİ-nin xarici işlər naziri Molotova məktub yazır. Aradan bir neçə gün keçdikdən sonra, gecə vaxtı Üzeyir bəyin evinə Moskvadan zəng edilir. Molotovun köməkçisi olduğunu bildirir və Ü.Hacıbəyovdan belə gec telefon açdığı üçün üzrxahlıq edərək söyləyir ki, Molotov yoldaş Sizin məktubunuzla tanış oldu və tapşırıdı məlumat verim ki, SSRİ müəllif hüquqlarının müdafiəsi üzrə Beynəlxalq konvensiyaya daxil olmadığı üçün Sizin hüquqlarınızı müdafiə etmək iqtidarında deyilik.

Lakin aradan iki həftə keçdikdən sonra gecə saat 1-də Üzeyir bəyin evinə Moskvadan yenə də zəng olur. Bu dəfə SSRİ kinematoqrafiya komitəsinin sədri Bolşakov gecə vaxtı narahat etdiyi üçün, Üzeyir bəydən üzr diləyərək bildirir ki, indicə İ.V.Stalin yoldaşın yanından gəlirəm. Yoldaş Stalin Sizin məktubunuzdan xəbərdardır və göstəriş verdi Sizə çatdırıram ki, müəllif hüquqlarınızı müdafiə etmək məqsədi ilə təcili olaraq Bakı kinostudiyasında «Arşın mal alan» filmi çəkilməli və bütün dünya ekranlarına göndərilməlidir.

Elə də edirlər. 1943-cü ildə ikinci Dünya müharibəsinin qızığın çağında «Arşın mal alan» filmi üzərində gərgin iş başlayır. Nəhayət, 1945-ci ildə S.Rəhmanın ssenarisi əsasında R.Təhmasibin və N.Leşşenkonun rejissorluğu ilə eyniadlı film üçüncü dəfə lenta çəkilir və planetin hər guşəsində böyük müvəffəqiyyətlə göstərilir. Beləliklə də Üzeyir bəyin müəllif hüquqları bərpa edilir və bütün dünyada «Arşın mal alan»ın əsl müəllifi həmiyə bəlli olur.

Onu da qeyd edək ki, «Arşın mal alan» filmi

çox maraqlı və uğurlu alınmış, Üzeyir bəyin özü tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Bu filmdə çox dəyərli aktyor ansamblı toplanmışdır. Dünya şöhrətli müğənni Rəşid Behbudov (Əsgər), Leyla xanım Bədirbəyli (Gülçöhrə), Ələkbər Hüseynzadə (Soltan bəy), Münəvvər Kələntərli (Cahan xala), İsmayııl Əfəndiyev (Süleyman), Lütfəli Abdullayev (Vəli), Fatma Mehrəliyeva (Telli), və b. çekilmişlər. Filmin operatorları Əlisəttar Atakişi-yev və Muxtar Dadaşov olmuşlar.

1946-cı ildə «Arşın mal alan» filminə görə Ü.Hacıbəyov, R.Təhmasib, N.Leşenko, R.Behbudov, L.Bədirbəyli, Ə.Hüseynzadə, M.Kələntərli, L.Abdullayev Stalin mükafatına layiq görülmüşlər.

«Arşın mal alan» filminin çəkilişi üçün Dövlət beş milyon rubl ayırmışdır. Bu filmin ekranlarda nümayişindən isə o zamanki araşdırimalara görə Dövlətə bir milyard iki yüz min rubl məbləğində gəlir gəlmişdir. Valyuta hesabı isə sərr olduğu üçün açıqlanmamışdır.

1966-cı ildə «Arşın mal alan» əsərinə yenə də müraciət edilərək, T.Tağızadənin rejissorluğu ilə dördüncü dəfə rəngli film çekilmişdir. Burada əsas rolları H.Məmmədov (Əsgər), L.Şıxlinskaya (Gülçöhrə), H.Yagizarov (Süleyman), A.Qurbanov (Soltan bəy), N.Məlikova (Cahan xala), S.İbrahimova (Telli) və b. oynamışlar.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində xüsusi yerə məxsus «Arşın mal alan» adlı sənət incisi bütün cahani fəth edərək, Azərbaycanımızı dünyada tanıdı. Bu, mədəniyyətimizin əlçatmaz, ünyetməz zirvesi olan Üzeyir bəy Hacıbəyovun bəşəri, həmişəyaşar yaradıcılığının bariz nümunəsidir. Dünya durduqca Üzeyir bəy də, onun həmişə yeni və ölməz irsi də var olacaqdır. Şöhrət tacı isə «Arşın mal alan»ın başı üstündən heç vaxt enməyəcəkdir.

XƏBƏRLƏR:

Aprelin 30-da Niyazi adına 22 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbində Respublikanın xalq artisti, professor Hacı Xanməmmədovun anadan olmasının 85 illiyi münasibilə yaradıcılıq görüşü keçirilirdi. Tədbirdə məktəbin müəllim və şagirdləri fəal iştirak etdi. Konsert programında bəstəkarın «Niyə döndü?» mahnısı (ifaçı: xanəndə Arzuman Məmmədov); kamança və simfonik orkestr üçün Konsertin I hissəsi (ifaçılar: kamançada - Vaqif Hacıyev, konsertmeyster - Mehriban Kərimova); «Bir dəqiqə» operettasından Tuğayın mahnısı (ifaçı - Ramin Qasımov), «Gözüne qurban» mahnısı (ifaçı: xanəndə Pərvin Abdullayeva); «Gülli» mahnısı (ifaçı - xanəndə Niyameddin Babayev) və 2 sayılı tar və simfonik orkestr üçün Konsertin II və III hissəsi (ifaçılar: tarda - İqbal Məmmədzadə, konsertmeyster - Leyla Parlanova) daxil edilmişdi.

Görüşdə bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolundan 22 sayılı məktəbin direktoru Natiq Vəliyev giriş sözü ilə çıxış etdi. Daha sonra tədbire qonaq gəlmış Respublikanın xalq artistləri Elmira Rəhimova və Mobil Əhmədov, Mədəniyyət Nazirliyi UMM metod kabinetinin müdürü Səid Hacıyev, Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti Namiq Nəbiyev və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının məs'ul katibi Lalə Hüseynova yubilyarı təbrik edib öz üzrək sözlerini söylədilər.

«ARŞIN MAL ALAN» OPERETTASININ TAMAŞAYA QOYULDUĞU

ŞƏHƏRLƏRİN QISA SİYAHISI

- | | |
|------------------|---------------|
| 1. Bakı | 44. Frunze |
| 2. Naxçıvan | 45. Alma-Ata |
| 3. Gəncə | 46. Urqenç |
| 4. Şuşa | 47. Quryev |
| 5. Şəki | 48. İrkutsk |
| 6. Tbilisi | 49. Qazan |
| 7. Kutaisi | 50. Ufa |
| 8. Batumi | 51. Xabarovsk |
| 9. Rustavi | 52. Nyu-York |
| 10. Suxumi | 53. Qahirə |
| 11. Yerevan | 54. İstanbul |
| 12. Leninakan | 55. Ankara |
| 13. Soçi | 56. Antalya |
| 14. Orçonikidze | 57. İzmir |
| 15. Dərbənd | 58. Sofiya |
| 16. Maxaçkala | 59. Varna |
| 17. Pyatigorsk | 60. Tehran |
| 18. Kislovodsk | 61. Təbriz |
| 19. Yessentuki | 62. Məşhəd |
| 20. Celeznovodsk | 63. Rəşt |
| 21. Qrozni | 64. Pəhləvi |
| 22. Nalçik | 65. Pekin |
| 23. Qomel | 66. Tel-Əvviv |
| 24. Minsk | 67. Beyrut |
| 25. Krasnovodsk | 68. Bağdad |
| 26. Astraxan | 69. Afina |
| 27. Moskva | 70. Kartum |
| 28. Leningrad | 71. Kərəçi |
| 29. Riqa | 72. Mexiko |
| 30. Yoşqar-ola | 73. Kolumbiya |
| 31. Birobican | 74. Jakarta |
| 32. Saransk | 75. Dehli |
| 33. Yalta | 76. Kəlkütte |
| 34. Simferopol | 77. London |
| 35. Lvov | 78. Paris |
| 36. Odessa | 79. Tirana |
| 37. Xarkov | 80. Telavi |
| 38. Kiiev | 81. Sinqey |
| 39. Saratov | 82. Maxaradze |
| 40. Aşxabad | 83. Vinnitsa |
| 41. Daşkənd | 84. Varşava |
| 42. Səmərqənd | 85. Brno |
| 43. Düşənbə | |

RADİONUN MUSİQİ VERİLİŞLƏRİ REDAKSİYASI: DÜNƏN, BU GÜN, SABAH

Ramiz MİRİŞLİ

Hər bir xalqın formallaşmasında, özünü dərk etməsində, estetik təriyəsinin biçimlənməsində musiqinin xidməti danılmazdır. Ana laylası ilə başlayan musiqi yolumuz həyatımızı tərk edənə kimi bizi müşayiət edir. Musiqi insanda ali hisslerin saflıq, təmizlik, ülvilik, vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq və b. keyfiyyətlərin güclənməsinə zəmin yaradır. İnsanın həyat tərzi, yaşadığı mühit, gündəlik yaşantısı, maddi təminatı və sosial vəziyyətindən asılı olmayaraq musiqi hər bir fərdi öz əhvalına uyğun şəkildə duyğulandırır, onun ovqatına uyğun şəkildə müsbət təsirini göstərir. Mənəvi cəhətdən insanı yüksəldən musiqi cəmiyyətin özünü də tərbiyə edir. Musiqi xalqın mənəvi dəyərləri sırasında təsir dairəsinin yayılması, ürəklərə yol tapması və populyarlığı baxımından heç vaxt birinciliyi əldən verməyib.

Özünün çox çeşidliliyi və rəngarəngliliyi ilə Azərbaycan musiqisi heç bir xalqın musiqisilə müqayisə edilə bilməz. Təsadüfi deyil ki, musiqi mütəxəssisləri də buna laqeyd qala bilməyiblər. Etnoqrafik törənlərimizlə bağlı mahnilar, xalq mahniları, qəhrəmanlıq nəğmələri, zəngin muğamlarımız, qərinələrin o üzündən yol başlayan aşiq musiqimiz məhz xalqımızı ömr boyu müşayiət edən ən dəyərli sərvətlərimizdir. Belə zəngin sərvətdən bəhrələnən Üzeyir bəy Hacıbəyli, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi, Arif Məlikov kimi böyük sənətkarlar pleyadasını xatırlasaq, Azərbaycan musiqisinin dünəni, bu günü və sabahı haqqında aydın təsəvvür yaratmış olarıq.

Musiqi xalqın mənəvi sərvətidir, bu öz yerində. Musiqi həm də sərhəd tanımayan geniş imkanlı güclü ünsiyyət vasitəsidir. Bir sözlə, musiqi xalqın

mənəvi güzgüsüdür. Bu güzgünü təhlükədən, ləkədən, qaranlıqdan qorumaq vəzifəsi isə onu öyrədənlərin, tədqiq və təbliğ edənlərin üzərinə düşür. Onu da etiraf etməmək olmaz ki, bu işdə indiki durumda televiziya və radio xüsusişlə çox iş görür.

Azərbaycanda radio yaranan gündən onun gündəlik proqramlarında həmişə musiqinin təbliği işinə geniş yer verilib. Neçə-neçə musiqici nəslinin populyarlaşmasına, sevilməsinə Üzeyir Hacıbəyovdan başlanan bəstəkarlıq məktəbimizin onlarca nümayəndəsinə dünya söhrəti qazanmasında Azərbaycan radiosu az iş görməyib. Radio həm də bir çox dünya bəstəkarlarını neçə-neçə dinləyici nəslinə tanıdır, sevdirdə bilmişdi. Şübhəsiz ki, radiomuzun 77 illik uzun bir yolu barədə musiqi təbliğatı ilə məşğul olan tədqiqatçılar öz sözlərini deyəcəklər.

Vaxtilə ədəbiyyat, uşaq, gənclər və musiqi şöbələrini birləşdirən baş redaksiyada mərhum



Ayaq üstə soldan sağa: Kamal Rəhimli – xalq musiqisi şöbəsi redaktor,
Yaqub Əliyev – xalq musiqisi şöbəsi redaktor,

Telman Qarayev – ədəbi redaktor, Hacı Məmmədov – Baş redaktor.

Oturulanlar soldan sağa: Turə Cəmilova – redaktor, Nəriman Rzayev – xalq mus. şöbəsi, redaktor. 1980-1985 illər.

jurnalist H.Hüseynov baş redaktör kimi fəaliyyət göstərib. Baş rejissor Rauf Kazimovskinin hazırladığı veriliş və konser programları bu gün də öz bədii dəyərini, estetik əhəmiyyətini qoruyub saxlayır. 1950-ci ildən musiqi redaksiyası ayrıca struktur kimi fəaliyyətə başlayıb və rəhbərliyi T.Şahverdiyevə etibar edilib. Bu illər Telət Şahverdiyev, Rəhim Nağıyev, Qulam Qasimov, Boris Raxkin, Çingiz Süleymanov kimi sənət adamlarının təşəbbüsü ilə ayrıca fəaliyyətə başlayan musiqi redaksiyası gündən-günə axtarışlar və yeniliklər hesabına nəzərə çarpacaq dərəcədə irəliləyişə nail olur.

Bir qədər sonra musiqi redaksiyasına baş redaktör Kamil Məmmədov, onun müavini bəstəkar Telman Hacıyev təyin olunur. Və musiqi redaksiyası öz kadrlarını ətrafına toplayır. Ümumittifaq radiosu musiqi redaksiyası ilə əməkdaşlıq aylıq planlarda öz yerini tapır. Az sonra təkcə Moskva Radiosu ilə deyil, bir sıra sosialist ölkələrinin radiosunda Azərbaycanın musiqi həyatı işıqlandırılır. Redaksiyanın əməkdaşları Oqtay Manaflı, Qüdrət Vahabova, Aslan Əfəndiyev, Valid Səfərov, Leyla Misirzadə, Nəriman Əliyev, Nəriman Rzayev efirə yüksək xidmət vəzifələrini ləyaqətlə yerinə yetirirdilər. Bəziləri elə hazırda da iş başındadırlar.

Bu gün Azərbaycan radiosunun musiqi verilişləri redaksiyası mövcud iki programla 18-20 saat veriliş və konsertlərle efirə çıxır. Bu da ümumi program yükünün 70 faizini təşkil edir. Tarixi ənənəsinə sadıq qalaraq musiqi redaksiyası son illərdə Azərbaycan xalq musiqisinə, muğamlarımıza və ayrı-ayrı bəstəkarlarımızın yaradıcılığına geniş yer verir. Bu musiqi programlarında fonotekamızda saxlanılan ölməz xanəndə və muğənnilərimizin, vokal ifaçılarımızın, el aşıqlarımızın bu gün xatirəyə çevrilmiş lent yazıları tez-tez səsləndirilir. Bu silsile musiqi programları bu gün efirdə vaxtaşırı «Səs xəzinəmizdən», «Fonotekamızın rəflərində», «Unudulmaz ifalar», «Gözəl səslər» başlığı ilə efirə çıxır.

Artıq bu gün özləri xatirələrdə yaşayan, ancaq ifaçılıq sənətimizdə müstəsna xidmətləri olan Cabbar Qaryağdı oğlu, Qurban Pirimov, Bülbül, Şövkət Ələkbərova, Rübəbə Muradova, Rəşid Behbudov, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski, Seyid Şuşinski, Ağabala Abdullayev, Bəhrəm Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Əhsən Dadaşov, Əliağa Quliyev, Gülağa Məmmədov, Şakir Hacıyev, Pənah Pənahov, Hüseyin Saraklı, Mikayıll Azaflı və bu kimi sənət və söz adamlarının lent yazılarını səsləndirməklə sənətin dünəni ilə bu günü arasındakı varislik əlaqələrini bərpa edən musiqi redaksiyası bu günkü istedadlarının da üzə çıxmasında və geniş xalq kütləsi tərəfindən tanınmasında az iş görmür.

Musiqi redaksiyasına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının məzunu, musiqişunas Hacı

Məmmədov rəhbərlik edir. Onun radio işini bilməsi və öz şəxsi təşəbbüskarlığı sayesində musiqi redaksiyasında işi bu günün tələblərinə cavab verə bilən səviyyədə qurulmuşdur.

Hər təzə iş həftəsi planlaşdırmadan başlayır. Baş redaktör üzümüzə gələn həftə üçün konser və musiqi verilişlərinin gündəlik efir variantlarını təsdiqləyir. Mövzu seçimi, efirə çıxan hər bir musiqi nömrəsi və ya veriliş baş redaktorun müzakirəsinə və təsdiqinə verilir. Yalnız bundan sonra efirə vəsiqə alır.

Dövlət radiosu efirində səslənən musiqi nömrəsi, başqa sözlə desək, yeni əsərlər, bu əsərlərin yüksək keyfiyyətlə efirə çıxmasında dinleyici rəğbəti qazanmasında baş redaktor Hacı Məmmədovun bilik və təcrübəsi, ən başlıcası isə özüne və iş yoldaşlarına tələbkarlığı, eyni zamanda insani keyfiyyətləri mühüm rol oynayır. Onun hər iş günü ayrı-ayrı redaktorların gün üçün planlarıyla tanışlıqla başlayır. Yeni lent yazılarına qulaq asmaq, studyanın qonaqları ilə görüşmək, verilişin redaktoruna tövsiyyələri söyləmək baş redaktorun iş prinsipi belədir.

Redaksiyada gündəlik işlər 3 bölüm üzrə yerinə yetirilir:

- Xalq musiqisi;
- Klassik və dünya musiqisi;
- Bədii materiallar və musiqi proqramlarının redaktəsi;

Onu da deyək ki, ədəbi redaktorlardan başqa kollektivin təxminən bütün üzvləri Musiqi Akademiyasını bitirmiş gənclərdir. Efirdə eşidilən rəngarəng musiqi proqramlarını hazırlayıb dinləyicilərə çatdırıb onlardır.

«Xalq musiqisi» şöbəsi əməkdaşlarının gərgin əməyi sayesində vaxtaşırı hazırlanan «Muğam saatı», «Muğam axşamı», «Sizin istəyinizlə», «Aşıq havaları», «Qəhrəmanlıq nəgmələri», «Muğam ustalarımız» və bu kimi veriliş və konser programları dinləyici ürəyinə geniş yol tapmışdır.

Redaksiyada son illər vətənpərvərlik və hərbi vətənpərvərlik təbəyişinin gücləndirilməsi ilə bağlı tələb və göstərişlərlə və əlaqədar bu sahədə nəzərə çarpacaq dərəcədə irəliləyiş əldə etmişdir. Teleradio Şirkəti rəhbərliyinin bu sahəyə gündəlik nəzarəti aşağıda sadalanan konser və verilişlerin meydana çıxmasına təkan vermişdir. Həmin musiqi proqramlarına bir daha nəzər salaq:

1. «Əsgər istəyi»
 2. «Azərbaycan əsgəri»
 3. «Əsgər andı»
 4. «Nəğmə də bir silahdır»
 5. «Azərbaycan ordusu»
 6. «Vətənin keşiyində»
 7. «Qəhrəmanlıq nəgmələri»
 8. «Hünər-zəfər nəgmələri» (veriliş və konser)
 9. «Sizin üçün Vətən oğulları.
- «Əsgər istəyi» hərbi hissələrdə əsgərlər

arasında hazırlanır. Müəllifi Rehman Quluzadənin hərbi hissələrə hər bir səfəri əsgərlərimizlə hər bir görüşü hərbivətənpervərlik təbiyəsinin inkişaf etdirilməsi üçün uğurlu addımlardan biridir desək, səhv olmaz. Bu verilişdə əsgərlərin təkcə hansı musiqi nömrəsini səsləndirmək istəyi özünü tapmir. Müəllif bacardıqca əsgərlərin həyat tərzini, onların gündəlik qayğılarını da göstərir, gənc Vətən keşikçilərinin arzu və istəklərini, onların öz dili ilə, öz səsi ilə səsləndirir. Bu verilişlə əlaqədar redaksiyaya çoxlu əsgər və valideyn məktubu gəlir.

«Bədii materiallar və musiqi proqramlarının redaktəsi» şöbəsinin hazırladığı proqramlar da son illərdə məzmun və mündərəcəsi ilə seçilir. Tanınmış radiojurnalistlərinin hazırladıqları bu verilişlər intellektual səviyyəsi, dinləyici ürəyinə yol tapması və aktuallığı ilə xarakterikdir. Belə proqramlara «Bu gün sizinlə» (müəllifi və aparıcı əməkdar jurnalist Fəridə Aslanbəyli), «Övqat» (müəllifi və aparıcı Gülsüm Əhmədqizi), «Saritel» (müəllifi və aparıcı filologiya elmləri namizədi, folklorşunas Elxan Məmmədli), «Gözəlləmə» (müəllifi əməkdar incəsənət xadimi, yazıçı Mövlud Süleymanlı), «Axşam görüşləri» (müəllifi və aparıcı professor Rəfael Hüseynov), «Yeni lent yazıları» (müəllifi musiqişunas Hacı Məmmədov), «Ustad xanəndələrimiz» (müəllifi Maşallah Xudubəyli) və bu kimi musiqili proqramlarını qeyd etmək olar.

Bu proqramlar və müəlliflərlə yaxından tanış olaq: «Bu gün sizinlə» Respublika Jurnalistlər Birliyinin «Qızıl qələm» və «Xan qızı Natəvan» mükafatlarının sahibi, əməkdar jurnalist Fəridə Aslanbəyli 45 ildir ki, taleyini Dövlət Teleradio Şirkətinə bağlayıb. Hazırladığı «Bu gün sizinlə» 45 dəqiqəlik həftəlik müəllif proqramı az müdəddətə geniş dinləyici auditoriyası toplayıb. Bu gün respublikanın bir çox rayonları ilə məktub əlaqəsini telefon zəngləri əvəz edir. Şənbə və təkrarı cümə axşamı efirə gedəndən sonra dinləyicilər ürək sözlərini, fikir və rəylərini söyleyirlər. «Bu gün sizinlə» proqramının məqsədi musiqi xadimləri, muğam bilicilər, sənətə ilk addımlarını atan gənc istedadlarla dinləyiciləri görüşdürməkdir. Bu proqramlarda söhbət musiqimizin bu günündən gedir, gənclərə məsləhətlər verilir. Dünyasını dəyişmiş sənətkarlar yad edilir. Əməkdar müəllim Nəriman Əliyevin, Nadir Axundovun, Bəhruz Zeynalovun, Gülağa Məmmədovun, İzzətəli Zülfüqarovun sənət dünyasına həsr olunmuş verilişlər belələrindəndir.



Musiqi redaksiyasının əməkdaşları.

Ustad sənətkarlar Əlibaba Məmmədov, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, bəstəkar Arif Məlikov, xalq artisti Zeynəb Xanlarova, İlhamə Quliyeva, Səkinə İsmayılova, Məlekxanım Əyyubova və başqa sənət adamları ilə efirə çıxmaq, dinləyici ilə 45 dəqiqə ünsiyyətdə olmaq ənənəyə çevrilib.

«Yeni lent yazıları» ayda iki dəfə dinləyicilərə təqdim olunur. Bu konserт icmanın müəllifi artıq 30 ildən də çox iş stajı olan musiqişunas Hacı Məmmədovdur. Adından göründüyü kimi, əsas məqsəd bədii şuradan keçmiş və fond fonotekasına qəbul olunmuş lent yazıları ilə tanışlıqdır. Bir qayda olaraq lent yazısı ilə tanış olduğumuz sənətkar, istər bəstəkar olsun, istər xanəndə və müğənni studiyaya dəvət olunur, bu lent yazıları barədə canlı söhbət gedir.

«Övqat». Psixoloqların rəyinə görə, insan gün ərzində bir saat gərginliyi azaltmalı, müsbət emosiyalar almalıdır. Bu işdə milli radiomuzda 1994-cü ildən yaranan «Övqat» proqramı da onlara az kömək etmir. 40 dəqiqə ərzində dinləyici bir az qayğılardan əzaqlaşır, səmimi söhbətlərdən xoş əhval yaranır. Bu xoş əhvalı yaranan verilişin müəllifi və aparıcı Gülsüm Əhməd qızıdır. Bir qədər humor, bir qədər öyrədici söhbətlərlə çoxlu dinləyici rəyi qazanan müəllif 30 ildir ki, taleyini doğma musiqi redaksiyasına bağlayıb.

Səmimiyyət üzərində qurulan «Övqat» verilişi ilk gündən dinləyici auditoriyasını ələ alıb. Evdar qadından akademikə qədər hamı bu proqramı müntəzəm izləyir, yolunu səbirsizlikle gözləyir. Sübh tezden yaranan nikbinlik gün boyu davam edir. İnsan nikbin olanda özünü gümrəh hiss edir, ətrafdakılara da xoş təsir bağışlayır. «Övqat» verilişi həm əyləndirir, həm də maarifləndirir.

«Muğam dünyamız» 60 dəqiqəlik bu proqramı Bakı Musiqi Akademiyasının məzunu, musiqişunas Səadət Təhmiraz qızı hazırlayır. Kollektivin

ən gənc üzvü olmasına baxmayaraq dinləyiciləri elə ilk çıxışlarından ələ ala bilib. Ustad sənətkarların iştirakı ilə hazırlanan «Muğam dünyamız» musiqi programında söhbət ve müzakirələr canlı ifa ilə müşayiət olunur. Ulu mügamlarımızın yaşaması, xanəndəlik məktəbinin davam etdirilməsi, xüsusilə yeniyetmə və uşaqların bu əvəzziz musiqi janrinə həvəs göstərməsi işində radio verilişinin xidməti göz qabağındadır.

«Saritel» musiqi programı. 1992-ci il dekabr ayından efirdə səslənməyə başlayıb. Bu verilişi böyük peşəkarlıqla aparılan filologiya elmləri namizədi, folklorçu Elxan Məmmədlidir.

Aşıq sənətinin problemlərindən bəhs edən «Saritel»də dinləyicini maraqlandıran sənət məsələlərinə cavab təpilir. Məsələn, verilişdə aşiq məktəbi, aşiq mühiti, bunlar arasındaki fərq və ya oxşarlıq; aşiq üslubu, sənətdə fərdi və ümumi üslub, aşiq sənətinin qolları; Saz havaları və onların təsnifatı; Sazın kökləri, pərdə düzümü, kök sistemi kimi nəzəri məsələlərlə yanaşı dinləyicilər aşılıqlarımızın ifalarını və onlar haqqında məlumatları dinlədikcə, bu verilişə gündən-günə maraqları artır. Elxan Məmməddi daim öz dinləyicilərlə temasdadır. «Saritel»in ünvanına gələn çoxsaylı dinləyici məktubları, sözsevərlərlə fərdi görüşlər və ya telefon danışqları, bir daha sübut edir ki, «Saritel» bundan sonra hələ neçə il fəaliyyət göstərməyə borcludur.

«Gözəlləmə» musiqi programı əsasən aşiqlardan bəhs edir. Bu programda dinləyiciyə təqdim olunan bir sənətkarın tərcumeyi-halı ilə bağlı bilgi verilir. Onun sənət dərsi, ustası, mühiti və ifaçılıq məharəti haqqında məlumat verildikdən sonra, həmin sənətkarın ifası səsləndirilir. Veriliş heftədə bir dəfə 60 dəqiqə həcmində efirə çıxır.

«Axşam görüşləri» musiqi programı 20 ilə yaxındır ki, dinləyicilərin sevimli verilişinə çevrilib. Müəllif və aparıcı tanınmış alim, yazıçı, filologiya elmləri doktoru, professor Rəfael Hüseynovun dadlı-duzlu danışığı, onun elmi intellektual seviyyəsi «Axşam görüşləri»ni dinləyicilərin sevimlisinə çevirib. Verilişi cəsarətlə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin radio salnaməsi adlandırmış olar. İllər boyu Azərbaycan dinləyicisi məhz «Axşam görüşləri»ndən çox gizli mətləbəleri anlayıb. Hamının tanımadığı neçə-neçə sənət korifeyinin adını eşidib. Verilişdə müəllifin ürek yanığı ilə axtarış üzə çıxardığı neçə-neçə insanın bu və ya digər sənətkarlarımız haqqında xatirələri də öz əksini təpib. «Axşam görüşləri»ndə 20-ci əsrin son dərəcə ziddiyətli, bəzən faciəli, bəzən sevincli anları, sənətin və sənətkarların başına açılan oyun və müsibətlər müəllif təxəyyülündən keçirilərək dinləyici qəlbinə yol təpib.

«El sənətkarlarımı» – artıq Azərbaycan efirində öz ünvanı olan musiqi verilişidir. Müəllifi Maşallah Xudubəylidir. Folklorumuzun müxtəlif sahələrini əhatə edən bu verilişlərdə klassik

aşılıqlarımızdan və el şairlərimizdən söhbət açılır, onların yaradıcılığı ətraflı təhlil edilir, dinləyicilərə qaranlıq qalan tərəflər araşdırılır, təhlil edilir. Muğamlarımızın, vokal sənətimizin və ümumiyyətlə, mədəniyyətimizin ən zəngin sahəsi olan musiqimizin təbliği naminə əməkdaşlarımızın açıqları rubrikalar artıq efirdə özünə layiqli yer tutub.

«Nəğməli ömürlər» - müxtəlif vaxtlarda fəaliyyət göstərən müğənnilərimizin həyatından, sənət fəaliyyətindən ətraflı söhbət açır. Onların sənət xüsusiyyətləri dərindən təhlil edilir. Bu sıradan ustad sənətkarların müasir gənclər arasında müğənniliyi meyl edənlərə dəyərli tövsiyyələri, məsləhətləri verilir.

«Ustad xanəndələrimiz», «Ustad müğənnilərimiz» musiqi proqramlarında milli mədəniyyətimizin ən dəyərli incilərindən olan mügamlarımızın mahir ifaçılarından, onların keçdiyi sənət yoldan, bu sahədə qazandıqları uğurlardan söz açılır. Kamil sənət adamları haqqında müsahibələr, portret oçerkələr böyük dinləyici rəğbəti qazanıb.

«Unudulmaz ifalar» silsilə verilişlərdəndir. Əməkdaşlarımız dünyasını dəyişmiş ustad xanəndələr barədə onları tanıyanları axtarış təpib, xatirələrini ləntə alır və fonotekada olan yazıldan istifadə edirlər.

«Nəğməli səhər» musiqi programının məqsədi səhər tezdən dinləyicidə xoş əhval oyatmaqdır. Verilişin müəllifləri və aparıcıları Musiqi Akademiyasının məzunları, musiqişünaslar Zemfira Əliyeva və Kürsüm Dadaşova səhər 6.20-də dinləyiciləri musiqi ələminin yenilikləri ilə tanış edir və xoş əhvallı mahnı və rəqslərlə onlara bütün günü xoş ovqat arzulayırlar.

Son illərdə doğma torpaqlarımızın düşmən təcavüzünü məruz qaldığı vaxtlardan milli musiqimizin, ifaçılarımızın dilində, bəstəkarlarımızın notlarında çağırışnidaları ilə bağlı əməkdaşların hazırladıqları silsilə verilişlər xüsusi maraqla dinlənilir, zamanın nəbzini tutur. «Vətən nəğmələri», «Ana torpaq», «Darixma ana», «Nəğmə də bir silahdır», «Vətənin keşiyində», «Əziz vətən oğulları, sizin üçün» musiqi proqramları bu işə xidmət edir.

Görkəmli bəstəkarlarımızın yaradıcılıq yoldan bəhs edən «Bəstəkarlarımı portreti», «Bəstəkarlarımı iş otağında» konsert icməllər, «Musiqi dünyamız» proqramları da diqqəti cəlb edir.

«Azərbaycan kino musiqisi» konsert icməlində dinləyicilər kino sənəti, Azərbaycan kinosunun yaranma tarixi və onun inkişaf mərhələləri, kinoda musiqinin rolü, musiqinin filmən digər komponentlərlə əlaqəsi söhbətlərinin şahidi olurlar. Bu məqsədlə verilişə bəstəkarlar, rejissorlar, ssenari müəllifləri dəvət olunurlar. Söhbətlə, şərhələ yanaşı kinofilmlərdən fragməntlər

səslənir. İndiyə qədər Niyazi, Q.Qarayev, T.Quliyev, X.Mirzəzadə, A.Məlikov, E.Sabitoğlu və başqa bəstəkarların kino yaradıcılığı ayda bir dəfə milli radiomuzun efrində öz əksini tapır.

«Musiqi dünyamız» (aylıq veriliş) adından göründüyü kimi, həm milli, həm də professional musiqinin bugünkü və dünəni, musiqimizdə mövcud problemlər geniş yer tutur. Bəstəkarlarımızın xalq musiqisindən bəhrələndiyi, xalq musiqisilə bəstəkar musiqisinin əlaqəsi məsələsi şərh olunur.

Hər bir sənətin fədailəri var və onlar seçdikləri yolda yorulmadan çalışırlar. Nəriman Rzayev 40 ildən çoxdur ki, taleyini milli musiqimizlə, məhz radionun musiqi redaksiyası ilə bağlayıb. Musiqi təhsilini başa vurandan sonra S.Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi XÇA orkestrində çalışıb, tarzən olub. Sonra isə redaksiyaya keçib. Gün ərzində efridə səslənən konsertlərin tərtibində Nəriman müəllimin xidmətlərini inkar etmək mümkün deyil. Bu sözleri Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumunun yetirməsi musiqi redaktoru Kamran İsmayılov haqqında da demək yerinə düşər. Çünkü xalq musiqisi şöbəsində bütün günü fəal iş gedir, bu, milli radionun ən işgüzər və ən çox diqqət mərkəzində olan musiqi redaksiyasıdır. Redaksiyanın şöbələrindən biri də klassik və müasir dünya musiqisi şöbəsidir. Bu şöbənin əməkdaşları klassik Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisilə yanaşı dünya xalqlarının musiqisinə də geniş yer verirlər. Konsert proqramları ilə yanaşı metnli veriliş və kompozisiyalar da hazırlanır.

«Yubileylər, portretlər», «Dünya musiqi xəzinəsindən», «Dünya estrada ulduzları» bu qəbilədir.

Milli konservatoriyanızın məzunları bəstəkar Azad Zahid, musiqişunaslar Zemfira Əliyeva və Kürsüm Dadaşovanın gündəlik əməyi efridə öz əksini tapır. Bu qızlar istər kompakt disklerin, istər dinləyici istəyilə hazırlanan konsert proqramlarının günün tələbi səviyyəsinə cavab verməsinə çalışırlar.

Şöbə əməkdaşlarının təşəbbüsü ilə Fransa, Yunanistan, İsrail dövlətlərinin Bakıdakı səfirlilikləri ilə əlaqə neticəsində həmin xalqların musiqisi əldə edilir. Şöbə müdürü bəstəkar – Azad Zahidin təşəbbüskarlığı sayesində Fransa səfirliyyinin mədəniyyət üzrə fəaliyyət göstərən əməkdaşları demək olar ki, hər ay əldə etdikləri lent yazılarını və disklerini təmənnasız radioya bağışlayırlar. Paris şəhərində yerleşən «Radio internacional» şirkətinin istehsal etdiyi yeni kompakt diskler təbii ki, dinləyiciləri de razı salır və konsert proqramlarının rəngarəng olmasına şərait yaratır. Bu kompakt diskler yalnız fransız musiqisindən ibarət deyil, burda həm də müasir dünya estradasından nümunələr Avropa, Hindistan və Ərəb ölkələri bəstəkarlarının əsərləri də var.

Bundan əlavə, bu şöbənin xəttilə efridə bir

sıra dinləyici ürəyinə yol tapan musiqi proqramları səslənir.

«Musiqi ekspresi» (ayda bir veriliş – 60 dəqiqə). Dinləyicilər dünya estrada ulduzlarının yeni albomları, yeni mahnıları, onların yaradıcılığı və həyatı ilə tanış olurlar.

«Məşhur türk bəstəkarları» – (aylıq 60 dəq). Türkiyənin klassik bəstəkarları və yeni dövr bəstəkarları haqqında silsilə verilişlərdir. Dinləyicilər bu bəstəkarların yaradıcılığı və bəzi əsərlərlə yaxından tanış olublar.

«Azərbaycanın musiqi aləmində» (aylıq 60 dəq) – adından göründüyü kimi ölkəmizdə və onun hüdudlarından kənarda baş verən musiqi tədbirləri, Azərbaycan musiqiçilərinin nailiyyətləri haqqında söhbət açılır.

«Musiqi təqvim» – ay ərzində 2 veriliş keçirilən tədbirlər xatırlanır. (ayda 20 dəq).

«Dünya musiqi xəzinəsindən» klassik bəstəkarların həyat və yaradıcılığına həsr olunur.

Efridə hər gün kompakt diskler səslənir.

«Translyasiyaların izlə» aylıq program yubiley tədbirlərində əlaqədar konsertlərin canlı yayımıla efridə verilməsidir.

Musiqi redaksiyasının proqramları sırasında Ü.Hacıbəyov, F.Əmirov, Q.Qarayev, T.Quliyev, A.Məlikov kimi dünya şöhrətli bəstəkarların yubileylərindən hazırlanmış silsilə verilişlər dediklərimizi təsdiq edir. Təqvim günlərilə bağlı konsert proqramları dinləyici rəğbəti qazanıb. Hər ayın 14-ü Rəşid Behbutovun, 26-i Bülbülün, 18-i Ü.Hacıbəyovun və M.Maqomayevin günü efridə qeyd olunur.

Folklorşunas E.Məmmədlinin təşəbbüsü ilə şəhər və rayonlarda keçirilən aşiq yubileyləri haqqında silsilə verilişlər hazırlanır. Qarayazida aşiq Alqayıt Qarayazılının (1996), Gədəbəyde aşiq İsfəndiyarın (1997), Salyanda aşiq Pənahın (1996), Şəmkirde və Bakıda Aşiq Ələsgərin 175 illik yubileylərindən də verilişlər hazırlanıb.

Radionun musiqi redaksiyasının qızıl fondda saxladığı neçə-neçə ölməz sənətkarın lent yazıları, uzun illər yaddaşlarda qalan verilişlər taleyini efridə bağlayan jurnalistlərin və musiqişunasların bugünkü işidir. Belə ki, bu gün radionun fondu Azərbaycan musiqisinin əvəzsiz xidmətləri ilə seçilən sənətkarların – bəstəkar, xanəndə və müğənnilərin, ifaçıların lentləri ilə zənginləşir. Və biz əminik ki, bu fond daim gözəl səslər və ifalarla zənginləşəcək.

Musiqi redaksiyasının əməkdaşları bundan sonra da musiqinin müxtəlif janrlarını əhatə edən rəngarəng konsert proqramları və verilişlər hazırlamaqla daha əzmlə çalışacaqlar. Bu da redaksiyanın günün tələbi ilə ayaqlaşmasına imkan verəcəkdir.

Etnomusiqışunaslıq

Ü.HACIBƏYOVUN «ARŞIN MAL ALAN» MUSIQİLİ KOMEDİYASINDA MİLLİ LADLARIN TƏZAHÜR FORMALARINA DAİR

Cəmилə HƏSƏNOVA

Musiqimizin klassiki Üzeyir Hacıbəyov məqalələrinin birində yazırıdı: «Xalq bəstəkarın yaratdığı musiqi əsərindən qəlbinə təsir edəcək mənəvi qida tələb edir». Daha sonra o, öz fikrini bir qədər də dəqiqləşdirərək gənc bəstəkarlara tövsiyə edirdi: «Bəstəkar xalqla aydın və öz doğma ana dilində danışmalıdır. Bunun üçün bəstəkarlarımı xalq musiqi dilinin bütün qanunlarını düzgün öyrənməli, aydın bir dildə yazmağa çalışmalıdır»¹. Ü. Hacıbəyovun göstərdiyi kimi, musiqi folklorundan xalqın arzularını, düşüncələrini, həyata, dünyaya baxışını, sənətkarlıq sirlərini öyrənmək və bundan yaradıcılıqla faydalana maqazındır. Çünkü xalq musiqi sənətinin əsasını təşkil edən ciddi qayda – qanunlara riayət olunması bəstəkarın fantaziyasına qol-qanad verir.

Bəstəkarın bu fikirləri 1940-cı illərin ortalarında, yaradıcılığının kamilllik dövründə yazılmış məqalələrində öz əksini tapmışdı. Həmin dövrə bəstəkar artıq özünün «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fundamental elmi əsərində milli lad nəzəriyyesini işləyib hazırlamışdı. Bu, təkcə onun deyil, ümumiyyətlə, ondan sonra gələn, necə deyərlər, «Üzeyir məktəbindən çıxmış» (bu ifadə Fikret Əmirova məxsusdur – C.H.) bütün Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə böyük təsir göstərmişdi.

«Arşin mal alan» musiqili komediyasını isə Ü. Hacıbəyov 1913-cü ildə, yaradıcılığının ilkin dövründə bəstələmişdi. Aradan keçən 90 il ərzində bu əsərin hər bir kəlməsi, demək olar ki, xalqımızın dilində zərb-məsələ çevrilib. Əsərin musiqisi isə xalqın qəlbinə yol taparaq dillər əzbəri olmuş, onun bədii musiqi zövqünün formallaşmasında böyük rol oynamışdır.

«Arşin mal alan» Üzeyir Hacıbəyovun musiqi yaradıcılığının şah əsərlərindən biri olmaqla yanaşı, həm də bəstəkarın xalq musiqisinə istinad prinsiplərinin və musiqi dilinin formallaşması baxımından irəliyə doğru mühüm addımdır.

Ü. Hacıbəyovun yaradıcılığının mərhələlərini və əsərlərinin yazılması tarixini vurğulamağımız təsadüfi deyil. Məqsədimiz «Arşin mal alan» əsərinin musiqi dilini məhz milli lad nəzəriyyəsinə əsaslanaraq araşdırmaqdən ibarətdir. Və qeyd etdiyimiz tarixlər milli lədlərdən istifadə məsələsinə dair bəstəkarın nəzəri baxışlarının təkamül yoluñ əks etdirir.

Ü. Hacıbəyov «Arşin mal alan»ın musiqisini yaradarkən, ola bilsin ki, xalq musiqisinin nəzəri əsaslarını elmi surətdə araşdırmaq barədə düşünmürdü. Lakin bu əsərdə bəstəkar xalq musiqisinin özəyi olan milli lad – intonasiyalardan istifadə ideyasını fəhmlə ardıcıl olaraq həyata keçirirdi ki, bu da milli lad nəzəriyyəsinin yaranması yolunda mühüm mərhələ idi.

Ü. Hacıbəyovun xalq musiqisindən istifadə üsulları barədə Qara Qarayevin çox gözəl bir fikri var: «Xalq musiqisindən istifadə edərkən, Ü. Hacıbəyov qarşısına bir məqsəd qoyurdu: bu musiqini xalqa yenidən, yeni keyfiyyətdə, zənginləşdirilmiş şəkildə qaytarmaq. O, tonlarla musiqi materialını işləyərək, emal edərək, xalqın musiqi dühləsindən qızıl qramları əldə etmişdi»². Zənnimizcə, «qızıl qramları» dedikdə, Qara Qarayev elə milli lədləri nəzərdə tuturdu.

Yeri gəlmışkən, qeyd edək ki, Ü. Hacıbəyovun «Arşin mal alan» musiqili komediyası bir çox musiqişunasların diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu əsər müxtəlif rakurslardan öyrənilmişdir. O

cümlədən, X. Məlikovun «Arshın mal alan» Üzeira Gadjibekova (Bakı, 1955), E. Abasovanın «Opery i muzikalnye komedii Üzeira Gadjibekova» (Bakı, 1961) kimi monoqrafiyalarda əsərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətin-də və Ü. Hacıbəyovun yaradıcılığında rolu və əhəmiyyəti, musiqili komediyanın dramaturgiyası, süjet xətti, məzmunu, musiqi üslubu, formaları, musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri, xalq musiqisindən istifadə məsələləri və s. işıqlandırılmışdır. Biz həmin əsərlərdəki elmi müddəalara əsaslanaraq, diqqətimizi bu elmi tədqiqatlarda öz əksini tapmayan cəhətlər, xüsusilə də ladintonasiya xüsusiyyətləri üzərində cəmləşdirmişik. Doğrudur, göstərdiyimiz elmi əsərlərdə bu və ya digər məsələ ilə əlaqədar olaraq, Ü. Hacıbəyovun musiqi üslubunda xalq musiqisinin rolundan bəhs edilir, xalq musiqi nümunələrindən istifadə yolları araşdırılır, melodiyaların lad əsası göstərilir. Lakin bu məsələlərin öyrənilməsi əsas məqsəd kimi qarşıya qoyulmur. Biz isə bu məqalədə «Arşın mal alan» musiqili komediyasında Ü. Hacıbəyovun milli ladlardan istifadə prinsiplərini ön plana çəkərək, araşdırırıq.

«Arşın mal alan»ın musiqisində milli lad xüsusiyyətləri özünü qabarıq bürüzə verir. Bəstəkar əsərin qəhrəmanlarının musiqi portretini yaradarkən, onların əhval-ruhiyyəsini, münasibətlərini səciyyələndirərkən ladların emosional ifadə imkanlarından istifadə edir. Xatırladaq ki, «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərində Üzeyir Hacıbəyov milli ladların emosional təsirini belə səciyyələndirir: «Bədii-ruhi təsir cəhətindən «Rast» dinləyicide mərdlik və gümrəhliq hissi, «Şur» şən, lirik əhvali-ruhiyyə, «Segah» məhəbbət hissi, «Şüstər» dərin kədər, «Çahargah» həyəcan və ehtiras, «Bayati-Şiraz» qəmginlik, «Hümayun» isə «Şüstər»ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır»³.

Üzeyir Hacıbəyov bu fikrini artıq «Arşın mal alan»ın musiqisi ilə praktiki cəhətdən sübuta yetirmişdi. Belə ki, əsərdəki musiqi xarakteristikalarında milli ladrılara istinad böyük əhəmiyyət kəsb edir. Burada səciyyəvi lad dramaturgiyası özünü bürüzə verir. Bunu xüsusilə Gülcöhrə obrazının inkişafı boyu izləmək olar.

Cülçöhrə obrazı əsərdə ən geniş musiqi xarakteristikasına malikdir. Onu xarakterizə edən musiqi parçalarının ardıcılığında obrazın emosional vəziyyətinin dəyişilməsi öz əksini tapır.

Gülcöhrənin ilk musiqi portreti onun ariyasında («Pərişan xəlqi aləm ahi əfqan etdiyimdəndir») verilir. Burada məhəbbət arzusu ilə yaşayan, lakin bunun mümkünzsizlüğünü dərk edən, nə vaxtsa sevəcəyini ağlına belə gətirməyən saf, incə qəlblə bir qızın təsvirini görürük. Ariyanın melodiyası

segah ladına əsaslanır. Məhz bu ladı Ü. Hacıbəyov məhəbbət hissələrinin tərənnümü üçün ən gözəl ifadə vasitəsi hesab edirdi. Onu da deyək ki, segah ladından əsərin musiqisində çox geniş suretdə istifadə olunur. Digər obrazların (Əsgər, Süleyman, Asya, Telli) musiqi xasiyyətnaməsi də bu lada əsaslanır. Bununla bəstəkar sanki əsərin süjet xəttinin məhz məhəbbət üzərində qurulduğunu vurgulayır.

Gülcöhrənin ikinci ariyası («Aşiq oldum sənə mən») arşınmalçı Əsgərə aşiq olan, məhəbbətin təsirindən qol-qanad açan qızın əhval-ruhiyyəsinin tecəssümüdür. Ariyanın musiqisi şur ladına əsaslanır ki, bu da qəhrəmanın lirik, nikbin hissələrini eks etdirir.

Bundan sonra isə obrazın inkişafında dönüş baş verir. Gülcöhrənin qəlbini ümidsizlik hakim kəsilir. Yaxın adamlarının onu başa düşməməsi, onun sevgisinə qarşı çıxmaları, köhnə adətlər burulğanına düşərək acı iztirablar çəkməsi onu səciyyələndirən musiqidə də öz əksini tapır. Artıq Gülcöhrənin elegiyasında («Bülbülü zarəm») şüştər ladı bərqərar olur ki, bu da musiqinin kədərli xarakterini çox təbii ifadə edir. Bu qəmli əhval-ruhiyyə, məhəbbət və iztirab hissələri əsərin sonuna kimi Gülcöhrəni tərk etmir və onun emosional vəziyyətinin gərginliyini qabarıq göstərir. Təsadüfi deyil ki, Gülcöhrənin etirafı («Məni saldı olmaz dərdə arşın mal alan») segah ladına, onun naləsi isə («Hicran dərdi fələk verdi») şüştər ladına əsaslanır. Göründüyü kimi, obrazın açılmasında milli lad çalarlarından istifadə olunması mühüm dramaturji səciyyə daşıyır.

İndi də yuxarıda adını çəkdiyimiz musiqi nümunələrində milli ladların məxtəlif təzahür formalarını, onların melodiyanın quruluşuna və harmoniyaya təsirini nəzərdən keçirək.

Gülcöhrənin «Aşiq oldum» ariyasına diqqət yetirək. Üzhissəli formada yazılmış ariyanın kənar hissələri şur ladına, orta hissəsi isə segah ladına istinad edir. Bu ladların funksional pillələri melodiyanın və harmoniyanın əsasını təşkil edir.

Melodiyanın birinci cümləsində fis şur ladının VI pilləsində – tonikanın üst mediantasından («Iya» səsi) başlayaraq, yuxarı istiqamətli hərəkətlə VIII pilləyə – kvinta tonuna («do-diyez» səsi) istinad edir (nümunə № 1).



İkinci cümlədə isə melodiyada dayaq pillələrinin dəyişildiyini görürük. Belə ki, bu cümlənin əvvəli təkrar quruluşlu olsa da, sonradan kvinta tonunda möhkəmləndirilməyərək, aşağıya doğru hərəkət etdirilir və tonikaya çatdırılır. Üçüncü cümlədə də eyni istinad pillələri saxlanılır. Melodiya «do diyez» – «Iya» səsləri arasında

gəzişdikdən sonra sekvensiya şəklində hərəkət edib tonikada tamamlanır və şur ladının tam kadansı verilir (nümunə № 2).



Göründüyü kimi, melodiyaladın istinad pillələri əsasında qurulmuşdur. Bu cəhət harmoniyada da öz əksini tapmışdır. Belə ki, fis şur ladının funksional özeyini təşkil edən IV – tonika, VI – üst medianta, və VIII pillə – tonikanın kvintası: «fa diyez – lya – do diyez», həm də fis-mollun tonika üçsəsliyidir. Aşağıda fis şur ladının səssirəsində göstərilən pillələr qeyd olunmuşdur (nümunə № 3).



Ariyanın orta bölməsi onun kulminasiyası olub, yüksək registrdə səslənir. Burada lad-tonallıq dəyişir: fis şurdan dis segah ladına modulyasiya olur (nümunə № 4).



Fis şur baxımından orta bölmə üst tonikaya («fa diyez²») istinad edir. Lakin bu səs dəfələrlə təkrarlandıqdan sonra melodiya «re diyez» səsində dayanır. «Fa-diyez²» səsi dis segahın VI pilləsi – əsas tonun kvintası vəzifəsini görür. Beləliklə, fis şur və dis segah ladları qarşılaşdırılır.

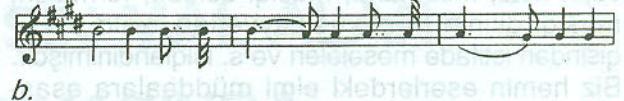
Dis segahın funksional dayaq pillələri II – əsas ton («si»); IV – tonika («re diyez»); VI – əsas tonun kvintasıdır («fa diyez»). Bu da H-dur'un tonika üçsəsliyinə bərabərdir. Buna əsaslanan bəstəkar harmoniyada H-dur'un funksional akordlarından istifadə etmişdir.

Klassik funksional baxımdan ariyanın lad-tonallığını bu şəkildə göstərmək olar: fis moll – H-dur – fis-moll; Göründüyü kimi, hissələrin arasında kvarta münasibəti özünü bürüzə verir.

Gülçöhrənin «Pərişan xəlqi aləm» sözləri ilə başlanan ariyasi da üçhisəlli formadadir. Bu ariyada isə segah və şüştər ladları qarşılaşdırılır: I h. Gis segah, orta bölmə – e şüştər, III h. Gis segah.

Birinci hissədə melodiya «si» səsinin dəfələrlə təkrarlanmasından yaranır və sonra kiçik tersiya

çərçivəsində aşağıya doğru hərəkət edərək, «sol diyez» səsində dayanır «si» səsi sol diyez segah ladında VI pillə – əsas tonun kvintasıdır (nümunə № 5 a, b).



Məlum olduğu kimi, segah ladının əsas funksional pillələri II–IV–VI pillələrdir. Gis segahda qeyd etdiyimiz pillələrin birləşməsi E-dur'un tonika üçsəsliyinə uyğundur, bəstəkar bu uyğunluqdan harmoniyada istifadə edir.

Orta bölmədə melodiyanın diapazonu genişləndirilir. Melodiya mi şüştər ladına modulyasiya edir. Əsas istinad – dayaq pillələri kimi «si¹» – «mi²» çıxış edir (nümunə № 6a, b). Ü. Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabında göstərdiyi kimi, şüştər ladında yazılan melodiya üçün VI pillədə – tonikada yarımkadans, III pillədə – tamamlayıcı tonda tam kadans verilir. Beləliklə, III və VI pillələr əsas funksional özək kimi çıxış edir. (baxdıgımız melodiyanın «si–mi»). Bu pillələr mi minorun V və I pillələri ilə üst-üstə düşdüyüdən mi şüştərin mi minorla qarşılaşdırılmasına zəmin yaradır. Bununla yanaşı, ariyanın ümumi lad-tonal planının gis segah (E-dur) – e şüştər (e-moll) şəklində qurulması eyni adlı major-minor dəyişkənliliyinə əsas verir.

a.



b.

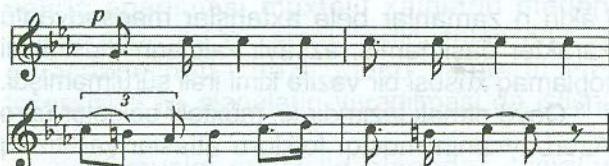


Gülçöhrənin etirafı si segah ladına əsaslanır. Melodiyanın əsas funksional pillələri II – «sol», IV – «si», VI – «re» çıxış edir (Sol majorun tonika üçsəsliyi). Melodiya VII pillə («mi» səsi) üzərində gəzişərək, VI pilləyə («re») istinad edir. Bu pillə alt və üst aparıcı səslərlə əhatə olunaraq möhkəmləndirilir (nümunə № 7).



Ü. Hacıbəyov öz kitabında göstərir ki, seyahadında qurulan melodiyalardaladın VI pilləsinə istinad «Şikəsteyi-fars» şöbəsinə uyğundur.

Gülçöhrənin elegiyası da şüstər ladındadır. Melodiya şüstərin tonikası («do») və tamamlayıcı tonu («sol») çərçivəsində hərəkət edərək, birinci cümlədə tonikada, ikinci cümlədə isə tamamlayıcı tonda bitir. II cümlə nəqərat rolunda çıxış edir. Bu cümlə də tamamlayıcı tonda bitir. İkinci bənddə melodiyanın istinad pilləsi dəyişir, VII piləyə dayaqlanma özünü göstərir. Bu, «Şüstər»in «Tərkib» şöbəsi üçün səciyyəvidir (nümunə № 8).



Gülçöhrənin naləsi də do şüstər ladına əsaslanır. Bir sıra cəhətlərinə görə Nalənin melodiyası Elegyanın melodiyasına yaxındır. Eyni lad əsası, melodiyanın kvarta gedişləri, tonika və tamamlayıcı ton çərçivəsində hərəkəti, istinad pillələrinin melodik ibarələrlə əhatə olunması bu

qəbildəndir.

Göründüyü kimi, nəzərdən keçirdiyimiz melodiyaların quruluşunda lad qanunları çox qabarıq eks olunur. Xüsusilə ladın istinad pillələri mühüm rol oynayır. İstinad pillələri aparıcı səslər və melodik ibarələrlə əhatə olunur. Tam və kadanslar ladın istinad pillələrinə təsadüf edir. Ladın funksional dayaq pillələri harmoniyaya böyük təsir göstərən amildir. Belə ki, çox zaman harmoniyalar ladın əsas pillələrindən təşkil olunur. Lad modulyasiyaları da diqqəti cəlb edir. Bir laddan digərinə keçidlər emosional dəyişikliklərlə, müxtəlif lad çalarlarının meydana gəlməsi ilə bağlı olur.

Bələliklə, biz ötəri də olsa «Arşın mal alan» musiqili komediyasında milli ladların təzahür formalarına diqqət yetirdik. Əlbəttə ki, məqalənin həcmi nəzərə alaraq, biz təhlili müəyyən çərçivədə məhdudlaşdırıldıq.

Buna baxmayaraq, əsərin hər bir musiqi nömrəsinin milli lad baxımından araşdırılması bizim üçün çox maraqlıdır. Ümumiyyətlə, «Arşın mal alan» musiqili komediyası milli lad nəzəriyyəsinin, Azərbaycan musiqisinin lad-intonasiyalarının araşdırılması ilə məşğul olan musiqişünaslar üçün geniş imkanlar açır. Bəstəkar yaradıcılığında milli ladların təzahür formalarının öyrənilməsi mühüm elmi nəticələr və ümumiləşdirmələr əldə etməyə zəmin yaradır.

ƏDƏBİYYAT

¹ Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı, «Yazıcı», 1985, s. 235.

² Qarayev Q. Unudulmaz müəllim, dahi sənətkar. «Ədəbiyyat və incəsənət». 22 noyabr, 1958.

³ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, «Yazıcı», 1985, s. 16.

XƏBƏRLƏR:

Mayın 12-18-dək «Respublika» Sarayında «Caspian JAZZ BLUES» beynəlxalq festivalı keçirildi. Festivalda Niderland, Norveç, Amerika Birləşmiş Ştatları, Almaniya, Türkiyə və Azərbaycanın musiqiçiləri iştirak etdilər. O cümlədən, Mayk Del Ferro triosu, Stian Kartensen, Emil Məmmədov triosu, Rain Sultanov, Cavan Zeynallı, «Bəri bax» vokal qrupu, Emil İbrahim oğlu, Şahin Novrəslı, Vaqif Sadixov, Debora Karter, Verner Enqlert, «Baku Biq Band» qrupu ilə dünya şöhrətli caz ustası Meynard Fergüson & «Biq Bop Nouveau Band» qrupu və b. Festivalın programında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvləri, tanınmış caz ustaları, 1996-cı ildə yaranmış «Bakustik Caz» qrupu – qrupun bədii rəhbəri və pianoçusu bəstəkar Salman Qəmbərov və bəstəkar Cəmil Əmirov da fəal iştirak etdilər.

AZƏRBAYCANIN ƏNƏNƏVİ XALQ MUSIQİSİ ATLASI

(ilk ekspedisiyanın ümumi icmali)

Fətta Xalıqzadə

GİRİŞ

2003-cü ilin yayından etibarən «Musiqi dünyası» böyük və məsiliyyətli bir layihənin təməl daşını qoyma - Azərbaycanın ənənəvi musiqisi atlasisini gerçəkləşdirmək məqsədi ilə respublikamızın müxtəlif bölgələrinə ekspedisiyalar silsiləsi başlandı. Bu iri miqyaslı və çoxşaxəli işin nəticələrini multimedya vasitələri ilə (səs, təsvir, hərəket, mətn, qiraət) internet səhifələrinə çıxarıb bütün dünyaya bəyan etmək layihənin əsas məqsədini təşkil edir. Şübhəsiz, onun rəngarəng materiallarından qonşu sahələrin mütəxəssisləri - tarixçi, etnoqraf, mədəniyyətşünaslar, habelə musiqi həvəskarları da faydalana biləcəklər.

Atlas Azərbaycanın Açıq Cəmiyyət İstututu Yardım Fonduñun dəstəkləri ilə «Musiqi Dünyası» nəşriyyat mərkəzi tərəfindən həyata keçirilir. Layihənin elmi rəhbəri sənətşünaslıq doktoru, professor, jurnalımızın baş redaktoru Tariyel Məmmədovdur. Yay ekspedisiyalarında sənətşünaslıq namizədləri Tahirə Kərimova, Fətta Xalıqzadə, folklor yaradıcılığının bilicisi, bəstəkar Həsən Adıgözəlzadə, «Musiqi dünyası» jurnalının operatoru Xalid Məmmədov, «İntellektual mülkiyyət» elektron jurnalının baş redaktoru İlqar İsayev iştirak etdilər. Şəki ekspedisiyası zamanı yerli xalq musiqisinin təcrübəli toplayıcısı, S. Peterburg Dövlət Universitetinin dosenti, sənətşünaslıq namizədi Faiq Çələbiyev də öz yardımlarını əsirgəmədi.

Yeni musiqi atlasiñin geniş əhatəli olbuğunu nəzərə alan yaradıcı qrup şəfahi ənənəvi musiqi yaradıcılığının peşəkar və dini formalarını buraya daxil etməməyi qərara aldılar. Buna baxmayaraq, həmin təşəbbüs məhəlli və etnik cəhətdən rəngarəng olan bir çox folklor mədəniyyətlərini cəmləşdirmək məqsədini daşımaqla çox böyük qüvvə, bacarıq və vaxt tələb edir. Birillik atlas layihəsində Azərbaycan musiqi folklorunun Naxçıvan, Qarabağ, Şəki, Şirvan, Abşeron, Gəncə, Lənkəran, Quba və başqa məhəlli növlərindən əlavə respublikamızda yaşayan milli azlıqların (rus, tatar, yəhudü, gürcü, avar, ləzgi, talış, saxur, türk, udi və b.) xalq musiqisi təxminən iyirmiye qədər bölmə əmələ gətirməli və layihə üç dildə (Azərbaycan, ingilis və rus dillərində) hazırlanmalıdır.

Hələ Azərbaycan musiqi folklorşunaslığının atlığı ilk addımlardan başlayaraq, daha doğrusu ötən əsrin 30-cu illərində ölməz Bülbülün rəhbərlik etdiyi Elmi tədqiqat Musiqi Kabinetinin qızığın ekspedisiya fəaliyyəti zamanı Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinin (Qarabağ, Lənkəran, Gəncə, Şəki, Quba və b.) xalq musiqisi ilə yanşı milli azlıqlardan da (məsələn, kurd, erməni, ləzgi, talış) müəyyən folklor nümunələri qeydə alınmışdır. Lakin o zamanlar belə axtarışlar məqsədyönlü xarakter daşılmamış, azsaylı xalqların musiqisini toplamaq xüsusi bir vəzifə kimi irəli sürülmemişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif bölgələr üzrə Azərbaycanın musiqi folkloru atlasiñin yaratmaq sahəsində milli musiqişunaslığımızda əvvəller də təşəbbüs göstərilmişdi. Məlum olduğu kimi, XX əsrin ikinci yarısında, yeni respublikamızda musiqi folklorşunaslığının ikinci inkişaf mərhələsində xalq musiqisinin məhəlli «ləhcələrinin» toplanılıb araşdırılması yeni həvəslə davam etdirilirdi. Bu istiqamətdə professorlar B. Hüseynli, Ə. İsaçazadə, bəstəkar N. Məmmədovun fəaliyyəti qeyd olunmalıdır. Təəssüf ki, milli folklor atlasi ideyası qismən həyata keçirildi, ayrı-ayrı bölgələrin və lokal janrların müxtəlif yönlərdən araşdırılması vahid və bütöv musiqi atlasiñin meydana gəlməsi ilə nəticələnə bilmədi. Bu sanballı işin uğurla başa çatdırılmamasında subyektiv və obyektiv səbəbələr (məsələn, Sovet dövrünün müəyyən əngəlləri) vardısa, sistemin dağıılması və, xüsusilə də, Qarabağ munaqışesinin kəşkinləşməsi, müharibə vəziyyəti onları daha da gücləndirdi, hətta əsrin sonuna yaxın ictimai-siyasi böhran iri miqyaslı folklor ekspedisiyaları fəaliyyətini, demək olar ki, iflic vəziyyətinə saldı.

Lakin təxminən 90-ci illərin ortalarından siyasi vəziyyətin sabitləşməsi şəraitində folklorşunaslığın müəyyən təcrübəyə malik orta nəsil nümayəndələri yene də həmin sahəyə üz tutdular, Bakıda yaşayan qaçqılardan müəyyən məlumat əldə edildi, ara-sıra ekspedisiyalar təşkil olundu, hətta xarici mütəxəssislər də Azərbaycan xalq musiqisi ilə yaxından maraqlanmağa başladılar.

Beləliklə, yeni minillik özü ilə birlikdə milli etnomusiqişunaslığın üçüncü inkişaf dalğasını gerçəkləşdirmək vəzəfəsini də gətirdi. Sahə ekspedisiyalarını işıqlandırmağa çalışdığımız

«Azərbaycanın ənənəvi xalq musiqisi Atlası» XXI əsrin ilk sanballı təşəbbüsü kimi böyük ümidi doğurur və bir sıra özəllikləri ilə buna bənzər əvvəlki çalışmalardan fərqlənir.

Qeyd olunduğu kimi, hazırlanmaqdə olan atlas həm daxili mündəricəsi, həm də forma vasitələri baxımından yenidir. Müasir informasiya texnologiyasının tətbiqi həm musiqi ifalarının, həm də onların audio və video yazılışlarının yüksək səviyyədə yerinə yetirilməsini tələb edir. Bütün materialların elmi şəkildə işlənilməsində və layihənin bütövlüyünü təmin etməkdə kulturoloji aspekt ön plana çıxmışdır. Respublikamızda yaşayan müxtəlif etnos və xalqların tarixi, mədəniyyəti, etnoqrafiyası, etnopsixologiyası rəngarəng musiqi folkloru mədəniyyətlərinin tədqiqi üçün mühüm bir şərt olmaqla qeyd olunan aspektin xeyrinə olacaqdır. Layihə ilə bağlı işlərin uğurla aparılması müxtəlif xalqların mədəni cəmiyyətləri ilə six əməkdaşlığı tələb edir və gələcəkdə hətta bəzi qonşu ölkələrin mütəxəssisləri ilə əlaqələrin yaradılması da istisna edilmir.

Yeni musiqi atlası ilə əlaqədar keçirilən ekspedisiyalı silsiləsi respublikamızın Şimal-Qərb regionundan başlandı və dörd rayonu əhatə etdi – Balakən, Zaqtala, Qax və Şəki. Vaxtikən böyük bəstəkarlarımız Q.Qarayev, C. Hacıyev, S. Hacıbəyov, ustad musiqişünaslarımız M.S. İsmayılov, B. Hüseynli, habelə sonrakı nəslin nümayəndələri S. Abdullayeva, T. Kərimova, A. Ozan (Kərimli), A. Abduləliyev, F. Xalıqzadə və başqaları müxtəlif illərdə bu coğrafi əraziyə dəfələrlə səfər etmişlər. Onlar əsasən Azərbaycan xalq musiqisini toplasalar da, bu tükənməz el xəzinəsini, təbii ki, sonuna qədər yiğib-yığışdırı bilməmiş, meydana gəlmış məqalə, məcmuə və digər vəsaitlər isə toplamaların az bir qismini əks etdirə bilməşdi. Azsaylı xalqlardan avar, saxur, yengiloy, gürcü və rutulluların musiqi folklorunun öyrənilməsi isə indiyə qədər, demək olar ki, yox dərəcəsində idi. Halbuki ərazinin rəngarəng etnik musiqisinin tam mənzərəsini yaratmaq etnomusiqişünaslıq elminin çox mürekkeb və çətin məsələlərindən biridir. Buna görə də daha səmərəli müqayisəli araşdırmlara nail olmaq üçün elə əvvəldən düzgün istiqamət lazımdır. Belə bir baxış nəinki arsaylı xalqların, həmçinin regionda sayca böyük üstünlük təşkil edən azərbaycanlı əhalisinin xalq musiqisini öyrənməkdən ötrü də çox vasibdir. Təəssüf ki, indiyə qədər milli folklorumuzun bu məhəlli üslubuna qarşı hətta mütəxəssislər arasında belə birmənali münasibət yaranmamışdır.

Məsələnin mürekkebliyini və yeniliyini nəzərə alaraq, bu məqalədə hələlik üç rayonda (Balakən, Zaqtala, Qax) əldə olunmuş folklor materiallarının

dan bəhs olunacaqdır. Bir sıra mühüm xüsusiyyətləri – inkişaflı şəhər musiqi mədəniyyəti, muğam sənətinin yayılması və əsasən vahid milli üslublu ilə seçilən Şəkinin musiqi mədəniyyəti isə (elbəttə, rutul musiqisi istisna olunmaqla) aşağıdakı icmala daxil edilməmiş və ayrıca bir tədqiqatın mövzusunu teşkil edə biler.

Əsas diqqət hələlik dörd rayondan üçünə yönəldilsə də, müxtəlif növ materialların təsnifikasi və işlənilməsində ən müvafiq prinsip tapılmalı, janrlara, etnolara və ərazilərə görə bölgü növləri bir-biri ilə həməhənd şəkildə uzlaşdırılmalıdır.

Eyni zamanda əhalinin milli tərkibi əsasında həmin rayonların folkloru arasında üzə çıxan müəyyən xətləri də asanlıqla görmək olar. Belə ki, avarlar özlərinin xalq musiqisi ilə yaşıdadıqları Balakən və Zaqtala, saxurlar Zaqtala ilə Qax, yengiloylar Qax ilə Balakəni, rutullular Qax ilə Şəkini, azərbaycanlılar isə bütün qeyd olunan rayonları birləşdirirlər. Digər tərəfdən ayrı-ayrı rayon və kəndlərdə yaşayan soydaşlarımızın mənşəyi ilə əlaqədar onların folkloruna daha zərif lokal nüanslar da xasdır. Bu baxımdan regionun etnik və yerli folklor mədəniyyətlərinin oxşar və fərqli üslub cəhətləri ciddi müqayisəli təhlillərin aparılmasını tələb edir. Bu məqalədə məsələ ilə bağlı olaraq yalnız ayrı-ayrı müşahidələrimizi oxucularımızla paylaşmaq istərdik.

Beləliklə, respublikamızın Şimal-Qərb kəsimində yerləşən rayonlar Azərbaycanın ən beynəlmiləl ərazilərindən biri olmaqla maraqlı etnomusiqişünaslıq araşdırılmalarına və yeni tədqiqat üsullarının yoxlanılmasına yol açır. Regionun folklor ənənələrinin öyrənilməsi xüsusilə gənc mütəxəssislərin yetişməsi üçün yaxşı bir məktəb rolunu oynaya bilər.

Ekspedisiyanın gedişati və ilkin nəticələri haqqında

Cari ilin yayında (5-20 iyul) Şimal-Qərb regionuna etdiyimiz ilk ekspedisiya öz işinə Bakıdan ən uzaq ərazidə, 471 km aralıqda yerləşən Balakəndə başladı. Rayon mədəniyyət şöbəsinin müdürü Ruqiyə Seyidovanın işi başından aşsa da o, müxtəlif etnosların yaşıdığı İtitala (yengiloy), Şambul (avar), Şambulbinə kəndlərinə səfərlərimizi təşkil etdi. Bundan başqa Qazma və Tülü kəndlərindən olan azərbaycanlı tamburçalarla da görüşüb ifalarını təsbit etdik, rayon kitabxanasının müdürü, folklor həvəskarı Güllə Muradovadan maraqlı məlumatlar toplaya bildik.

Ümumiyyətlə, ekspedisiyaların gərgin, narahat və öncədən planlaşdırılması mümkün olmayan «aritmik» iş rejimini bütün təfərrüati ilə anlatmağa lüzum yoxdur. Lakin çox vaxt bizi təqib edən qəribə, hətta paradoksal bir vəziyyəti qeyd etmək

istərdim. Toplayıcı bilajxtıyar meydana gələn və ona real müddətindən qat-qat uzun, usandırıcı görünən boş-bekar dayandıqca nə qədər yorulursa, fəal, qızğın iş saatlarının səmərəsini gördükdə bir o qədər rahatlıq təpir.

Nə isə, Balakəndən nəinki maraqlı musiqi materialları ilə qayıtdıq, həmçinin orada «Atlasın» mövzusuna uyğun olan bir araştırma prinsipini də sınaqdan keçirə bildik. Deməli, sonra gələn rayonların musiqi folkloru da etnoslar üzrə öyrəniləcək və yeri gəldikcə, daxili ərazi bölgüsü də aparılacaq imiş. Belə ki, Balakəndə yerli və gəlmə azərbaycanlıların, Qaxda yuxarı və aşağı kəndlərin, Zaqtalada isə az qala qonşu kəndlərin folkloru arasında müəyyən fərqlər yerindəcə üzə çıxarılmalı, indiki və gələcək axtarışlara düzgün istiqamət verməliyim.

Təbii ki, Zaqtala rayonunda da ekspedisiyanı həmin səmtə yönəltməyə çalışdıq və bu işdə yerli Mədəniyyət Şöbəsinin müdürü Səfər Ramazanov, şöbə müfettişi Şirin Qəlbinurun səmimi xeyrxahıqlarını vurgulamaq istərdim. Biz Talada olduq, Muxax və Bəhmətlidə yerli aşıqlardan bir sıra mümünələri və maraqlı məlumatları əldə etdik (Şəkil 1). Bundan başqa, Yeni Suvagilde saxurlardan, Dardoqqaz, Danaçı və Makovda isə avar əhalisindən xalq musiqi nümunələrini ləntə yazdıqdan sonra Qaxa yollandıq.

Rayon Mədəniyyət Şöbəsinin müdürü Nəzir Ömərovun təşkilatçılığı sayesində nadir bir göstərici əldə olundu – bir günün içində rayonun 4 məntəqəsində (İlisu, Ağçay, Qax, Qum) audio və video yazılışları getdi, hələ akşamçağı Ləkit kəndinə çatıb rahatca dincəldik.

Qax rayonunun özündə və eləcə de İlisu, Ağçay və Almalı kəndlərində əsas üstünlük Azərbaycan folkloru üzərinə düşsə də, Qum və Ləkitdə həmçinin saxur xalq mahnılarının yeni nümunələri ilə tanış olduq. Nəhayət, Şəki rayonunun Şorsu və Göybulaq kəndlərində özümüz üçün (və yəqin bir çoxları üçün də) yeni olan daha bir etnik folkloru – rutul musiqisini keşf etdik. Əvvəlcədən nəzərdə tutmadığımız həmin yaşayış məntəqələrini seçib oraya getməyimizi Şəki Mədəniyyət Evinin müdürü, təcrübəli işçi Vaqif Kərimov təşkil etmişdi.

Əlbəttə, vaxtin darlığından (2 həftəni dörd rayona və cəmi, 22 məntəqəyə bölün!) və obyektiv səbəblərdən, məsələn, qızğın çöl işləri getdiyindən bütün niyyətlərimizi tam həyata keçirə bilməsək də, bir səfər zamanı toplaya bildiklərimiz çox maraqlı oldu.

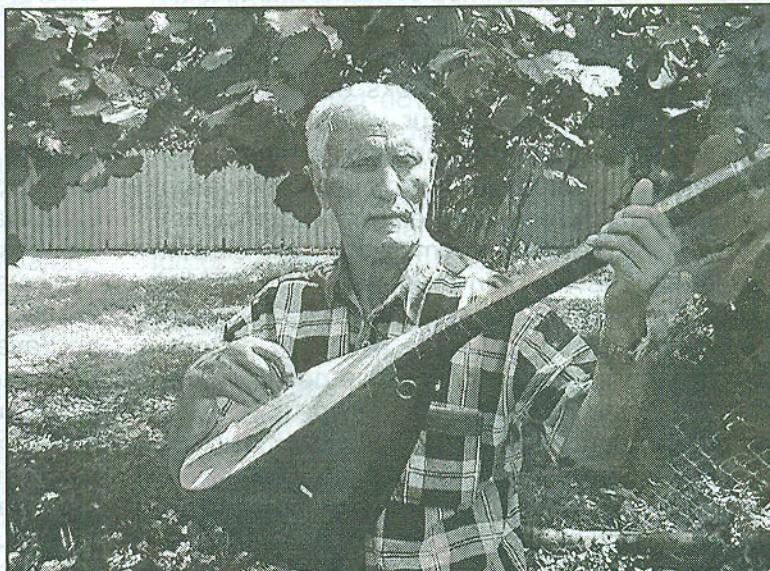
İllər ərzində Şəhərin əhalisinə qarşı ilk axtarışların aparıldığı Şəhər (Balakən) avar kəndi olduğundan icmalimizə bu xalqın musiqi folklorundan başlamaq istərdim. Avar folkloru ile bir Zaqtalanan biz sira kəndlərində də qarşlaştıq.

Avarlar Şimali Qafqazın ən qədim və nisbətən çoxsaylı xalqlarından biridir. Qədim türk, rus və çin mənbələri onlar barədə apar, obr, abar adları ilə xəbər verirlər. Təxminən VI əsrde Mərkəzi Avropada Avar xaqanlığı adlı güclü dövlət yaranmışdı.

Hazırda avarların böyük əksəriyyəti Dağıstanda yaşayır və muxtar respublika əhalisinin təxminən 24%-ni təşkil edir. Azərbaycan avarları (ümumi sayı 50 mindir) Zaqtala (Car, Makov, Dardoqqaz, Danaçı, Mazix, Çardaqlar) və Balakən (Qabaqcöl, Mazımçay, Kortala, Xalatala, Şərif, Yenişərif, Qaysa, Meşəsambul) rayonlarında məskunlaşmışdır.

Xalq musiqisi avarların həyat və məişətində mühüm yer tutur. Toy və yas mərasimlərində, dini ayın və iməciliklərdə, adı məişət şəraiti və bayramlarda musiqinin müxtəlif janr və formalarına rast gəlmək olar. Ekspedisiya zamanı 4 yaşayış məntəqəsindən – Balakənin Şəhər (14), Zaqtalanan, Dardoqqaz (8), Danaçı (12) və Makov (7) kəndlərindən təqribən 40 folklor nümunəsi əldə edildi. Həmin materiallara şəhər mahnı sədaları və rəqslərlə bəzənmiş iməciliş səhnəsi (Şəkil 2) və Danaçı Mədəniyyət Evinde göstərilən Avar milli toyu da daxildir.

Avar xalq mahnıları janr və mövzu etibarı ilə müxtəlif olub ictimai həyatı hərtərəfli şəkildə əks etdirir. Toy mərasim nəgmələri – «Nusay yeç-



Şəkil 1. Aşıq Camal Əhmədov, 1928 (Rutul). Hazırda Zaqtalada yaşayır.

cena» («Gelin gəlir») «Barkala» («Alqış»), dini oxumalar, əmək və mövsüm nəğmələri, epik və lirik mahnilər buna misal ola bilər. Maraqlıdır ki, bəzi digər xalqlarda olduğu kimi, avarlarda da laylay qismində zikr havaları oxunur.

Xalq mahniləri ifa formaları etibarı ilə də müxtəlifdir. Solo, duet və bəzən xor şəklində təqdim olunan vokal oxumalar bir sıra hallarda tambur aləti ilə də müşaiyət oluna bilər.

Başqa Qafqaz xalqları kimi, avar milli xarakterinin bədii ifadəsində rəqs sənətinin rolu çox böyükdür. Ən geniş yayılmış və bütün Qafqaz xalqlarının musiqi və rəqs simvoluna çevrilmiş «Ləzgi həngi» vəzni asta, orta və iti templerdə tətbiq edilərək müxtəlif əhval-ruhiyyələri təcəssüm etdirə bilir. Qeyd etmək lazımdır ki, eyni vəzni mahni yaradıcılığının da canına hopmuş və vokal partiyalarda şer və musiqinin özünməxsus münasibətlərinin əsasını təşkil etmişdir. Avar xalq musiqisində bir sıra xanə ölçülərinə (məsələn, 6/8, 3/4, 2/4) və müxtəlif ritmik şəkillərə təsadüf olunur. Bununla əlaqədar olaraq qeyd etmək istərdik ki, avarlar «Cəngi»ni xatırladan 2/4 ölçülü musiqi ritminə uyğun olaraq qıvrıq ayaq hərəkətləri ilə çox gözəl oynayırlar. Açıq havada keçirilən bayram və toy şəhərlərində rəqs havaları adətən zurna və nağara alətlərində ifa olunur. (Şəkil 3)

Azərbaycanda yaşayan avarlar arasında iki dillilik adı bir hadisə hesab olunur, hətta yerli nəğməkarlar xalq mahnilərinin müəyyən bəndlərini Azərbaycan dilində də səlis oxuya bilirlər. Buna baxmayaraq, qeyd olunan cəhət, (iki dillilik) avar milli musiqi üslubunda, demək olar ki, öz əksini tapmir. Belə ki, 8 və 11 hesalı Azərbaycan şer mətnlərinin özünməxsus musiqi-ritmik ifadəsi aşiq havalarımızın və el mahnilərimizin üslubundan dərhal fərqlidir. Bundan başqa, azərbaycanlıların ən sevimli «segah» məqamının avar xalq musiqisində təsadüf olunmaması da bu baxımdan əlamətdardır. Eyni zamanda mədəni-ethnoqrafik təsirlər nəticəsində «Qodu-qodu» ovsun nəğmələrimizin «Qordi-qordi» şəklinə düşməsi və eyni məqsədlərlə tətbiqi də diqqəti çəkir.

Azərbaycanın Şimali-Qərb regionunun müəyyən məntəqələrində – İtitala (Balakən), Mosul, Əlabad (Zaqatala), Qaxbaş, Əlibəyli və Alatemirdə (Qax) yengiliyər yaşayırlar. Onlar gürcü dilində danışan müsəlmanlar olmaqla özlərində iki qonşu xalqın əlamətlərini birleşdirirlər. Məişətdə gürcü və azərbaycan dilləri yayıldığı kimi, məktəblərdə də (məsələn, İtitalada) tədris iki dildə aparılır.

Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında yengiliyər barədə oxuyuruq: «Təqribən 10-12 əsrlərdə dil cəhətdən gürcüləşdikləri ehtimal edilir. 16 əsrin sonlarında İslam dinini qəbul etmiş və «yengiliy» («yeni dinə keçmişlər») adlanmışlar»

(ASE, c.V, 119). Bu tarixi məlumatlara baxmayaraq, yengiliyərin etnik mənşəyi məsələsi hələ tam aydınlaşdırılmamışdır.

Yengiliy musiqi folklorunun ümumi koloritinə və üslub xüsusiyyətlərinə gəlinə, deməliyik ki, əsrlər boyu doğma dil kimi qəbul edilmiş gürcü dili müvafiq təsirlərin də güclənib ön plana çıxmamasına səbəb ola bilərdi.

Ekspedisiya zamanı Balakən rayonu ərazisində yerləşən İtitala adlı yengiliy kəndində dəyərli musiqi materialları toplanıldı, bir sıra xalq rəqs nümunələri video-aparata yazıldı. Yengiliyərin ənənəvi musiqisində xor oxumaları olmasa da öz koloritinə görə gürcü mədəniyyətinə daha yaxındır, Azərbaycan folkloru ilə əlaqələr isə bəzi cizgilərlə məhdudlaşdır. Populyar Qafqaz rəqslerindən olan «Ləzginka» yengiliyərin da musiqisində geniş yayılmışdır.

Nəinki instrumental rəqs melodiyalarında, həmçinin xalq mahnilərinin ritmik əsasında da həmin rəqsin açıq-aşkar təsirləri müxtəlif temp şəraitində qabarıq şəkildə üzə çıxır. 6/8 xanə ölçüsünün bir qədər fərqli şəklini, özü də vurğuların yer dəyişməsi şərti ilə, «Qurcaani» oyun havasında görmək mümkündür.

Yengiliy musiqisində nadir Azərbaycan təsirlərini də göstərmək olar. Belə ki, «İtitala» rəqsinin müqəddiməsi «Dilbərim» adlı Azərbaycan xalq melodiyasının nəqarəti üzərində qurulmuşdur, anaya həsr olunmuş «Deda» mahnısında Azərbaycan musiqisinə heç də yabançı olmayan bir melodik formul özünü göstərir. Zənnimizcə, gələcəkdə tapılacaq yeni materialarda da bu tipli təsirlər çox olmayıcaqdır.

Bir cəhəti də vurğulamaq lazımdır ki, bir sıra xalq mahnilərini özünün panduri müşaiyəti ilə oxumuş Taliko Tamazaşvili əslən Qax rayonundan olub, (1952) sonradan İtitalaya köçmüştür. Milliyyətcə gürcü olan T.Tamazaşvili yerli Mədəniyyət Klubunun ən fəal üzvlərindən biri kimi panduri alətinin yayılmasında fəal səy göstərir. Həmin alətin nümunələri buraya adətən Gürcüstəndən getirilir.

Lad təfəkküründə minor təməyülli ladlar (dorik, frigik, eolik) böyük üstünlük təşkil edir. Yalnız Talikonun oxuduğu «lav-nana» adlı laylay mahnısı majora əsaslanır. İtitalada üslubca vahid, janr və ifa forması etibarı müxtəlif olan yengiliy xalq musiqisinin nümunələri ilə qarşılaşdır. Mahnilar həm solo, duet, trio kimi sırf vokal formalarda, həm də panduri alətinin müşaiyəti ilə ifa olunur (Şəkil 4).

Regionda yaşayan milli azlıqlardan *saxurlar* da qeyd olunmalıdır. Orta əsrlərin yazılı mənbələrində bu xalq haqqında müəyyən tarixi məlumatlar verilir. Saxur dili Dağıstan xalqlarından Ləzgi dili qrupuna aiddir.



Şəkil 2. Avar xalq rəqsi.
Balakən, Şəmbul kəndi.



Şəkil 3. Avar xalq müziqiçiləri: Isa Ariyev (zurna),
Mustafa Laçınov (nağara).
Zaqatala, Makov kəndi.



Şəkil 4. Yenqılıy xalq mahnılarını ifa
etmiş Taliko Tamazaşvili (pandur ilə).
Ayaq üstdə soldan sağa:
Hacıyeva Səkine, İsayeva Zeynəb,
Ramazanova Rəhile,
Balakən, İtitala kəndi.

Saxurlar Dağıstanın Rutul rayonunda, habelə Azərbaycanın Zaqatala (Əli Bayramlı, Yeni Suvagil, Gözbarak, Mamrix kəndləri) və Qax (Qum, Zəkət) rayonlarında yaşayırlar. Onlar arasında qeyd olunan iki dillilik hadisəsi (Saxur və Azərbaycan dilləri) müəyyən mənada musiqi folkloruna da şamil edilg bilər. Saxurların xalq musiqisində tambur, tütek, zurna, sipsi, nağara, dəf alətlərindən istifadə olunur. Rəqs musiqisinin ifasında zurnaçı dəstəsi başlıca rol oynayır.

Xalq mahniları öz ifa formasına görə müxtəlifdir. Solo və xor oxumalardan başqa bir sıra hallarda tamburla və ya dəfle müşaiyət edilən mahnilara da rast gəlmək olar.

Dörd il önce saxur musiqi folkloru Zaqatalanın Yeni Suvagil kəndində macar etnomusiqişünası Dr. Yanoş Şipoş və bu sətirlərin müəllifi tərəfindən toplanılmışdı. Daha sonralar Qax rayonunun Ağçay, Qum, Ləkit kəndləindən və Zaqatalanın Yeni Suvagil kəndindən yeni nümunələr də əldə edildi.

Saxur xalq mahnilarını toy mərasin nəgmələri, lirik mahnilar, elcə də layla, bayatı və ağilar kimi növlərə ayırmak olar. Dini ayın və yasılarda tez-tez zikr havaları oxunur. Qeyd etmek lazımdır ki, saxur el havaları müxtəlif şer mətnlərinə oxunduqda başqa-başqa adlar daşıya bilər. Lakin müəyyən melodiya tipləri xalq tərəfindən aydın dərk olunur və «həng» termini ilə ifadə olunur. Eyni adı daşıyan müxtəlif həngləri bir-birindən ayırmak üçün mütəxəssislər saylardan istifadə edə bilər (məsələn, «Ay lilay-1» və «Ay lilay-2» müxtəlif havaları bildirir).

Məsələ ondadır ki, regionda yaşayan qonşu xalqlar ümumi melodik tiplərə malikdirlər. Müştərək havaların müyyənləşdirilməsi və fərqli cəhətlərin üzə çıxarılması çoxsaylı materialların ciddi təhlil olunmasını tələb edir. Bununla belə saxur musiqisində rast gəldiyimiz bəzi tərqli xüsusiyyətləri də qeyd edək.

Saxur mahnilarından biri metroritmik xüsusiyyəti ilə seçilir. «Ay lilay-2» adlı həmin mahnında 2/4 və 5/8 ölçülərinin müntəzəm şəkildə əvəzlənməsi misrada son hecanın üçqat uzudılması ilə baş verir 2/4 5/8. Buna bənzər nümunəyə Qaxın Ləkit kəndində yaşayan saxur qadınlarının duetində də rast gəldik.

Lakin daha yaşlı olan Şahsənəm xalanın (1925, Yeni Suvagil) oxumaları özünün dərin köklü saf koloriti ilə daha çox diqqəti cəlb edirdi. Bunun üçün onun ifasına məxsus artıkylyasiya, «musiqi təcəffüzü» özüllükleri ayrıca nəzərdən keçirilməlidir. (Şəkil 5)

RF Dağıstan Muxtar Respublikasında və Azərbaycanın bəzi şimal məntəqələrində yaşayan rutullular da arsaylı xalqlardan hesab olunur.

(Onların sayı 1979-cu ildə cəmi 15 min idi). Respublikamızda Qaxın Üzümlü və Xırsa kəndləri və Şəkinin Şorsu Göybulaq, Şin və Aydınbulaq kəndlərində yaşayırlar. Rutul dili Dağıstan dillerinin lezgi qrupuna daxil olduğu kimi, bu xalqların musiqi folklorunda da oxşar cəhətlərin olması olduqca təbiidir. Rutul musiqi folklorunun Şorsu və Göybulaqdan əldə olunmuş nümunələri janr və forma rəngarəngliyi ilə seçilir. Bu janrlar içərisində çox sevilən rəqs sənəti nümunələri adətən zurnaçılardır dəstəsi tərəfindən müşaiyət edilir (2 zurna, kos nağara, bala nağara). Xalq mahnilarının müşaiyətində akkordeon və nağaradan, ayrıca olaraq balabandan da istifadə olunur. Xalq vokal musiqisinin solo, duet və xor şəklində oxumaları yayılmışdır.

Lakin rutulluların rəqs sənətinə bəslədikləri böyük rəğbəti heç nə ilə müqayisə etmək olmaz. Şorsu kəndinin oğlanlardan ibarət «Abay» rəqs kollektivi müxtəlif vəznli rəqsleri böyük bir şövq və qıvrıqlıqla təqdim etdi. Rəqslerin bəziləri üç-üç («Məhərrəmkənd», «Akuşinka», «Koroğlu qaytarması») və ya iki-iki («Cürni-cürni» və «Arzuruguay») birləşməklə kiçik silsilələr əmələ gətirirlər. (Şəkil 6)

Göründüyü kimi, rutul rəqslerində qonşu xalqların folklorundan iqtibaslar da vardır. Müştərək cəhətləri və melodik tipləri xalq mahni yaradıcılığında da görmək olar: "Lilay", "Ceyranım", "Maralxanım" və s. Hətta bəzə havalar yalnız Azərbaycan dilində oxunur.

Ekspedisiya zamanı müştərək havalardan olan «Ceyranım» mahnısının maraqlı bir rutul variantını eşidib videoya yazdıq.

Musiqi nümunələrinin hamısı olması da, əksəriyyəti doğma dildə adlandırılır. Yuxarıda adları cəkilənlərə başqlarını da əlavə etmək olar: «Can abay», «Parukay», «Dəydiriş» (rəqsin və instrumental melodiyanın adıdır), «Akuşinka» avarlarda da rast gəlinən tek kişi rəqsinin adı ilə bağlıdır («akuşa»). Bir sıra janrların adını bildirən terminlər də məlumdur. «Muk» – rəqs, «muk abın» – rəqs etmək, «calbi» – mahni deməkdir. «Avazaxan» isə sərbəst ritmli improvisasiya üslubu ilə müğamları xatırladır və Azərbaycan müğam şöbələrindən istifadəni şərtləndirir. Eyni zamanda, «avazaxan»ın sərf rutul folkloruna aid ənənəvi milli nümunələrinə də rast gəlinir.

Nəhayət, ekspedisiya zamanı apardığımız bir sıra müşahidələr əsasında Azərbaycan musiqi folklorunun məhəlli lehcəsi məsələsinə də bir qədər toxunmaq istərdik. Bu məhəlli folklor yaradıcılığı özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənsə də, onun mövcudluğunu danmaq və, daha betər, həmin sərvəti kifayət qədər əsas olmadan, yalnız fərqli rənglərinə görə başqa



Şəkil 5. Sahur xalq mahnılarının ifaçısı
Şahsənəm Məmmədova.
Zaqatala, Yeni Suvaqıl kəndi.



Şəkil 6. Rutul xalq rəqs kollektivi
"Abay". Şəki, Şorsu kəndi.



Şəkil 7. Tambur çalan Ərəbiddin Hacıyev.
Balakən, Qazma kəndi.

mədəniyyətlərə yazmaq gerçəkliyə zidd olardı.

Doğrudur, regionda müğam sənətinin yayılmaması təbii olaraq onun lad-intonasiya təsirlərini xeyli məhdudlaşdırılmış, xanəndə sənətində cilalanmış xalq mahnilarının dildən dilə düşməsinə mane olmuşdur. Dəqər tərəfdən isə aşiq sənəti ənənələri nə qədər zəifləmiş olsa da, hələ də öz nüfuzunu qorumuş və folklor havalarının canına da hopmuşdur.

Regionun xüsusi etnik-mədəni muhitinə şəraitində formaləşan Azərbaycan məhəlli musiqisi qonşu etnosların təsirinə məruz qalmaya bilməzdi. Bundan başqa, respublikamızın digər zonalarından fərqli olaraq, Balakən, Zaqqatala və Qaxın azərbaycanlı kəndlərinin etnoqrafik-mədəni müxtəlifliyi üzündən onların xalq musiqisi də vahid bir üslubda yox, müxtəlif üslub çalarlarında çıxış edir. Mesələnin araşdırılması üçün həmin ərazidə yaşayan soydaşlarımızın mənşəyi xüsusi şəkildə öyrənilməlidir.

Soyköknün müxtəlifliyinə və üslubi özəlliklərin təfərruatına varmadan, regionun Azərbaycan musiqi folklorunu ümumi şəkildə iki qismə ayırmak olar.

1. Ümumi Azərbaycan milli üslubunu aydın şəkildə buruzə verən bəzi məntəqələrin yerli folkloru; məsələn, Almalı (Qax), Şəmbul bine (Balakən), Zaqqatala aşıqları.

2. Azərbaycan və digər Qafqaz xalqları musiqi folkloru yaradıcılığından bəhrelənmiş yerli üslub.

İkinci növə münasibətdə birtərəfli mövqə tutmaqla, şübhəsiz, real həqiqətdən uzaqlaşmaq olar. Belə ki, yaxın qonşuların musiqisində (məsələn, avarlar və yengiloylarda) təsadüf olunmayan «Segah» və bəzən «Şüştər» nəfəslərini İlisu (Qax) və ya Talada (Zaqqatalada) eşidəndə bunu neçə qulaq ardına vurmaq olar? Bu və başqa cəhətlər Qafqaz xalqlarının musiqisinə qarışmış olsa belə, milli cizgiləri ifadə edən vasitələr kimi olduqca diqqətəlayiqdirler.

Qeyd olunan təməyülləri eyni rayonun, daha doğrusu, Qaxın toy mərasim folkloruna aid iki nümunədə görmək olar. Məsələn, «Göydə göyərçin naz eylər» sonralar xanəndə və müğənlilərin ifalaları vasitəsi ilə geniş şöhrət qazanmış «Ay bəri bax» xalq mahnilisinin köhnə variant-

larından biri olmaqla sırf milli üslubdadırısa, «Qardaş adına qurban» mahnısında sözə musiqinin uzlaşma qaydası yad təsirlərdən xəber verir.

Balakənin Tülü və Qazma kəndlərindən olan Nizami Dabaqov və Ərəbiddin Haciyevin (Şəkil 7) tambur çalışısında Orta Asiya və Anadolu türklərinə məxsus xallar isə müxtəlif xalqların folkloru ilə müqayisəli araşdırmalarının aparılmasını, onların coğrafi məkan və tarixi zaman hüdudlarını xeyli genişləndirməyi tələb edir. Bəlkə də, aşiq musiqi yaradıcılığının indi «şur» adlanan ən başlıca məqamı ilə bütün Qafqaz xalqlarında geniş yayılmış minor yönümlü İadların uzaq keçmişlərdə eyni bir ana kökü olmuşdur?

SON

Müxtəlif müşahidələr nəticəsində, belə qənaətə gəlmək olur ki, xalq musiqi mədəniyyətlərinin tarixinə onların qarşılıqlı münasibətlərinin tarixi kimi də baxmaq olar. Hər bir etnik musiqi folkloru özünün daxili potensial imkanlarını gerçəkləşdirmək yanaşı yaxın-uzaq qonşularının bədii ənənələrindən də bəhrələnir. Beynəlmiləl səciyyə daşıyan musiqi sənəti nəğmələrin quş qanadlarında pərvaz edərək hər cür milli, inzibati və dövlət sərhədlərini asanlıqla aşır, xalqları bir-birinə bağlayan körpü rolunu oynayır. «Azərbaycanın ənənəvi xalq musiqisi Atlas» layihəsinin icrasına başlayar-başlamaz onun işq saçan parıltıları biliklərimizin üfüqlərini xeyli genişləndirdi.

Xalqların iç dünyasını, onların nəğmələri vasitəsi ilə öyrənməklə həmin dünyanın ecəzkar və bənzərsiz gözəlliklərini də tuyub anlamaq olur. Respublikamızda yaşayan müxtəlif etnik qrupların musiqi folklorunun toplanılması və təbliği onlar arasında səmimi münasibətlərin möhkəmlənməsində böyük rol oynayır. Bu fəaliyyət mütəxəssislərin püxtələşməsi baxımından da əvəzsiz əhəmiyyət kəsb edir. Hələ çox gənc olan Azərbaycan etnomuşıqişunaslıq elminin inkişafına güclü təkən verə bilecek müqayisəli araşdırmalar dan ötrü heç də uzağa getmək lazım deyil – doğma Vətənimizin çeşid-çəşid, rəng-rəng musiqi folkloru xəritəsinə baxsanız buna tam əmin olarsınız.

AŞIQ ŞƏMSİRİN MUSIQİ DÜNYASI

Irada KÖÇƏRLİ

Aşiq Şəmşir Azərbaycan aşiq sənətinin ən görkəmli nümayəndələrindən biridir. O, Qurbani, Aşiq Ələsgər, Xəstə Qasım, Aşiq Qurban, Abbas Tufarqanlı kimi böyük sənətkarlarımızın ən layiqli, ən kamil davamçısı, klassik aşiq sənəti ilə müasir aşiq sənəti arasında körpü yaradan «ustad aşiq» kimi dəyərləndirilir. Aşiq Şəmşir hələ yaşıdığı dövrdə «dədə» kimi yüksək bir ad qazanmışdır. Bu, çoxlarına nəsib olmayan bir addır. Bu adı Aşiq Şəmşir öz müdrik şerləri, çoxşaxəli yaradıcılığı, həyata baxışları, yaşam tərzi ilə qazanmış və böyük şərəflə yaşamışdır.

Aşiq Şəmşirin yaradıcılığı hərtərəfli və genişdir. O, aşiq şer formalarının, demək olar ki, hamisində gözəl əsərlər yarada bilmışdır. Gəraylı, qoşma, təcnis, divani, müxəmməs və s. formalarda şerlər yazmış, dastanlar qoşmuşdur. Ədəbiyyatşunaslar, ilk növbədə Aşiq Şəmşirin ustادnamələrini, nəsihətnamələrini, böyük ustalıq tələb edən təcnislerini vurğulayır. Bu şerlər ustad aşığın yüksək sənətkarlığını, həyata fəlsəfi baxışlarını, dərin fikir söyləmək, ümumiləşdirmək qabiliyyətini üzə çıxarırlar. Yaradıcılığının ilk dövrlərində haqsızlığa, ədalətsizliyə, zamana qarşı çıxan və bu yönde böyük cəsarət, üsyankarlıq göstərən, həqiqət carçası kimi çıxış edən Aşiq Şəmşir sonralar daha çox Vətən, gözəllik, təbiət vurğunu kimi məhəbbət dolu, romantik ruhlu şerlər yazar, mərd-mərdanə deyimlər, hikmətli sözlər, müdrik kəlamlar söyləyir. Aşiq Şəmşir «şerdən-şerə sənətkarlığı cəhətdən təkmilləşir, şerlərində məna dərinleşir, məzmun daha dolğunlaşır, bədii ifadə tərzi gözəlləşir, vezn, ahəng, qafiyə, rədif – hamısı öz yerini alır, xüsusiilə, səslər düzümü səliqəsi gün-gündən püxtələşir».¹

Səməd Vurğunun «kəşfi» adlandırılaraq Aşiq Şəmşir dağlar qoynunda doğulub, boy-a-başa çatmış, atası Aşiq Qurban onun yaxın dostu, böyük ustad Aşiq Ələsgərin həyat məktəbini keçmişdir. Uşaqlıq illərindən sazla, sözlə böyüyən Aşiq Şəmşir ilk xeyir-duasını da Aşiq Ələsgərdən almışdır. İlk dəfə olaraq, məhz Aşiq Ələsgər Şəmşirin səsi olduğunu, getdikcə açılacağını, qocalanda da yaxşı oxuyacağını uzaqqorənliliklə qabaqcadan xəbər vermişdir. Öz şerlərində Aşiq Ələsgəri «pak ustad», «sənətinin qibləgahı, idrakinin mehri, mahı» adlandırın Aşiq Şəmşir

bütün ömrü boyu böyük sənətkarın tövsiyyələrini yerinə yetirmiş, ənənələrinə sadıq qalmışdır.

Aşiq Şəmşir böyük ustad sənətkara xas olan bütün keyfiyyətləri özündə toplamış, söz söylemiş, saz çalmış, oxumuş, dastan, «açmış» mahni, qoşmuş, müəllimlik etmişdir.

Dədə Şəmşir gözəl səsə malik aşiq olmuşdur. Əsl müğənnilərə xas olan vacib xüsusiyyətlər – güclü səs, geniş nəfəs, xüsusiilə gözəl zilə malik böyük səs diapazonu, sözlərin dəqiq və dürüst tələffüzü, oxunan havanın hər bir səsinin, sözünün mənalandırılması və bir çox digər xüsusiyyətlər onun «boğazına» xas olan xüsusiyyətlər idi. Onun səsi «coşğun, qüdretli səs», «ürəyəyatılmış», bəzən «titrək və həzin səs» kimi anılır, gözəl zəngülələri haqda söhbət açılır. Aşiq Şəmşirin 70-80 yaşlarında ifası belə xatırlanır: «Kişi (Aşiq Şəmşir – İ.K.) illərin ağır qocalıq yükünü üstündən atıb, qızılquşa döndü. Bir anda çuxasını çıxarıb, sözün əsl mənasında nərilti ilə səhnəyə tullandı... Bir «Deli Koroğlu» başladı, nə başladı. Bu sənətkarın möcüzəsi idi. Bəli, Dədə Şəmşir təlatümə gəlmədi. cavənlıqdan gizlənib qocalığa qalan coşgunluq ehtirası bütünlükə üzə çıxmışdı. Sanki qəvi pəhlivan meydanda dayanıb, rəqib gözləyirdi.... cavənlığında ev damlarında məclis keçirən Dədə Şəmşir nərə çəkərkən, nəfəsi ilə havanı ehtizaza gətirib, otuzluq çıraqları söndürdüyünen dair görənlərin xatirələrinə əvvəller inanmazdıq. İndi möcüzə göz önünde idi.»²

Aşiq Şəmşir aşiq sənətinin bütün incəliklərinə dərindən bələd idi, aşiq şerləri, onların forma və quruluşu, mətnin düzgün seçiləməsi, sözlə müsiqinin uyğunluğu məsələlərinə də böyük məsuliyyətlə yanaşmışdır. O deyirdi: «Bəzən havalara uyğun söz seçə bilmirlər, «Ayaq divanı»ni çalıb, «Misri» oxuyan da görmüşəm, «Misri» çalıb, «Gəraylı» oxuyan da. Axi «Misri» on bir hecalı, «Gəraylı» isə 7-8 hecalı şer istəyir»³. O, saz havalarının saflığına can atır, özü yalnız aşiq mahnilarına xas «boğaz»lar, «gəzişmə»lər edir, «saz havalarına müğəmin qarışması»na melodiyalara həddən artıq «çox gül vurulması»na, «əndazədən çıxarılması»na⁴ qarşı çıxırı. O, «Şərili», «Baş Saritel», «Qaytarma», «Kərəm şikəstəsi» və başqa havaları böyük məhərətlə ifa etmişdir. Xüsusiilə «Ayaq divanı» oxumağı sevdiyini, bu havanın «Koroğlu cəngisi» kimi

zərbə və zildə oxunduğu⁵ üçün, yeni zil səsinin gücünə və texniki imkanlarına daha yaxın olduğu üçün sevdiyini söylemişdir.

Aşiq Şəmşir sazda da gözəl çalışırdı. Sazın bütün sırları və incəliklərinə, kök və pərdə düzümlərinə, texniki və bədii ifadə vasitələrinə dərindən bələd idi.

Sənki sazla birlikdə doğulan, hələ körpə yaşlarında sazda çalırmış kimi ətrafindakılara «konsert» verən kiçik Şəmşir sonralar həm möhkəm, həm yumşaq, həm də iti barmaqlara, gözəl təzanə tutmağı bacaran güclü bileyə malik, sazin bütün registrələrini, pərdələrini eyni məharətə dilləndirməyi bacaran mahir saz ustasına çevrilmişdir. Ə.Eldarova da özünün «Azərbaycan aşiq sənəti» kitabında Aşiq Şəmşirin sazda «virtuoz ifa tərzinə malik olmasını»⁶ qeyd etmişdir.

Hər bir ustad aşiq kimi Aşiq Şəmşir də çoxlu sayıda – 39 şagird yetişdirmişdir. O, öz şagirdlərinə övladları kimi baxaraq, öz evində saxlamış, onlara təmənnasız müəllimlik etmiş, sənətə yanaşı öz sevgisini də bəxş etmişdir, bu böyük sənəti başqa millətlərə də öyrətməyindən fərxdı duydunu söylemişdir. O, öz ana dilinin vurğunu olmuş, Vətənə, doğma dilə məhəbbət hissi, milli qürurla, «Füzuli dili gərək dünya dili olaydı. Dili saydırın, sevdirən dilin sahibidir»⁷ demişdir. O, başqa millətdən olan, «bu dildə qüdrətli söz abidələri yaradacaq qədər kamilliliklə, incəliklə⁸ öyrənən» şagirdlərinə öz doğma dilini sevdire bilmüşdi. Aşiq Şəmşir mahnılar da qoşmuşdur. Onun «Şəmşiri» və «Səmədi» adlı iki mahnısı məlumdur. Aşiq həm də «Şəmşir və Sənubər» dastanının yaradıcısıdır.

Aşiq Şəmşirin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti qarşısında ən böyük xidmətlərindən biri, onun çoxlu sayıda aşiq havalarını ləntə yazdırmasıdır. 1956-ci ildə o, aşiq musiqisinin gözəl tədqiqatçısı Ə.Eldarovannın dəvəti ilə konservatoriyada olmuş, 73 aşiq havasını ləntə yazdırılmışdır. «cümə aşıqların dəftəriyəm mən» deyən ustad bu addımı ilə dediklərini sübuta yetirmiş, aşiq musiqisinin canlı ensiklopediyası olduğunu tarixə yazmışdır. İndi həmin lənt yazıları aşiq musiqisinin öyrənilməsi və tədqiqində əvəz olunmaz xəzinədir.

Böyük ustad kimi aşiq sənəti problemləri onu daim narahat etmişdir. O, Azərbaycanda mövcud olan müxtəlif aşiq məktəbləri, onların fərqli xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi, bu mühitlər arasında əlaqələrin gücləndirilməsi, aşiq sənətinin daha dərindən öyrənilməsi, təbliği və bu kimi problemlər maraqlanmışdır. O, mühüm məsələləri, çətinlikləri həll etmək üçün Aşıqlar Birliyinin yaradılması, aşıqlar qurultayı və məclislərinin çağırılması təkliflərini irəli sürmüştür. O, saz aləti istehsal edən sexin açılmasını arzulamış, bir çox

qədim aşiq havalarının unudulduğunu ürək ağrısı ilə qeyd etmişdir. O, «Səməndəri», «Həcəri», «Məhəmmədi», «Kolanbəyli», «El arzusu» havalarının son zamanlar artıq oxunmadığını təəssüf hissi ilə söylemişdir.

Osman Sarıvəlli yazır: «Unutmaq olmaz ki, aşiq poeziyası sazla yanaşı, aşiq musiqisi ilə həməhəng inkişaf edib boy atmışdır. Yaradıcı aşıqların şerlərinin eksəriyyəti şəkli cəhətdən, havacat üzərində qurulmuşdur. Odur ki, aşiq ürəkli şair, şair ürəkli aşiq – Şəmşirin yaradıcılığına sazla sözün birlili mövqeyində baxmaq lazımdır.»⁹ Bu baxımdan Aşiq Şəmşirin şerləri timsalında bu problemlər üzərində dayanmaq istəyirəm. Aşağıda Aşiq Şəmşirin «Birdi» gəraylısı, «Yixa bilməz» qoşması, «Olmasa» divanısı və «Şah dağı» müxəmməsinin ilk iki bəndi misal göstərilmişdir.

Gəraylı

Birdi

Dava günü mərd iyidə	V
Bərk də birdi, boş da birdi.	a
Günüm yaxşı keçən zaman	V ₁
Yay da birdi, qış da birdi	a

Hər mətləbi tez qanana	c
Mənasını düz qanana	c
İşarədən söz qanana	c
Göz də birdi, qaş da birdi	a

Qoşma

Yixa bilməz

Köklü bir ağaç, Nizami dilini	V
Görsə yüz külək, yel yixa bilməz	a
Rişəsi torpağa işləyib onun	V ₁
Araz, Kür qarışan sel yixa bilməz	a

Həqiqət axtaran gələcək yola	c
Onunçun hər barat layiqdi ola	c ¹
El kömək duranda qula, yoxsula,	c ²
Onu şir, gərgədan, fil yixa bilməz.	a

Divan

Olmasa

Heç kim sənə namərd olmaz,	a
qəlbindən dar olmasa,	a
Sözü xəlqə şirin gələr, o dil azar olmasa	a
İkiüzlülük eyləməsə, hamı inanar ona	v
Dostlarına yalan satıb bietibar olmasa	a

Xoş o kəsin əhvalına kəskin ola iqbalı,	c
İnsana tale lazımdı, puçdu dünyanın mali.	c ¹
Nadanla həmdəm olanı tez aparar saqqalı	c ²
Mərd iyidin gər özünə münasib yar olmasa	a

Müxəmməs**Şah dağı!**

Elimizdə, obamızda var adın, sanın,

Şah dağı!

Yaz olanda sel gözləyir səndən aranı,

Şah dağı!

Qış gündündə əskik olmaz qarın, boranın,

Şah dağı!

Daşlarında kəklik olur, düzdə ceyranın

Şah dağı!

Ovçular ov bərəsində qurur komasıń,

Şah dağı!Bahar olcaq, çəmən üstə lalə, nərgiz,
güllər açır,Bənövşələr, yel əsəndə, hər tərəfdə
ətir saçır,Daşqın axan çaylarından gözəllər karvan
keçir,Bilirsənmi neçə mahal sərin bulağından
içir?O səbəbdən olmur sənin xəstə yatanın,
Şah dağı!**gəraylı:**

I bənd

v a v¹ a

II bənd

c c¹ c² a

III bənd

*d d¹ d² a və s.***qoşma:**

I bənd

v a v¹ a

II bənd

c c¹ c² a

III bənd

*d d¹ d² s və s.**d d d a - da mümkündür***divani:**

I bənd

a a a a

II bənd

c c¹ c² a

III bənd

*d d¹ d² a və s.***müxəmməs:**

I bənd

a a a a a

II bənd

v v¹ v² v³ a

III bənd

c c¹ c² c³ a

a – bünövrə misrasıdır. Rədif kəlməsi misranın sonunda yerləşir. Başqa sözə, misra rədiflə sona yetir. Rədif bəndin ən vacib sözü olaraq əsas məna daşıyıcısıdır. Göründüyü kimi, rədif gəraylı və qoşmanın I bəndində iki, divanidə üç, müxəmməsde isə beş dəfə təkrarlanır. Bu təkrarlıq tək quruluş xatırına mövcud deyil, ilk növbədə şerin I bəndinin ümumi çəkisinin dəyərini göstərən bir xüsusiyyətdir. I bənddə şerin əsas ideyasının bünövrəsi qoyulur. Bu bünövrə həm forma və quruluşun əsasını qoyur, həm də burada mövzu və obrazların açılışı verilir, şerin əsas ovqatı vurğulanır. Rədif qafiyələri, şerin misra qurumları və s. bünövrə misrasını möhkəmlədir, xüsusiət rədifi daha qabarıq edir.

II, III və s. bəndlər (ara bəndlər) şerin yeni bir mərhələsidir, inkişaf prosesinin yeni bir qoludur. Burada yeni obrazlar, yeni ovqat meydana çıxır, bununla əlaqədar maraqlı qafiyələr, söz düzümləri yaranır. I, II və III misraların qafiyələri bu obraz və ovqatın yaradılmasına xidmət edir. IV misra isə əvvəlkilərdən fərqlənərək, rədif kəlməsinə qaydır (*v, v¹, v², a*). Rədif şerin bütün bəndlərini bir-birinə bağlayır, şerə tamlıq və bütövlük getirir.

Aşıq şer formalarının bu xüsusiyyətlərini musiqi formaları və onların inkişaf prosesi ilə müqayisə etmək və onlar arasında müəyyən eyniliklər tapmaq mümkündür. Gəlin, muğam dəstgahının quruluşuna nəzər salaq. Məlumdur ki, dəstgah özünəməxsus inkişaf xəttinə malikdir: maye, şöbə, zil şöbə, ayaq – sadə şəkildə, təqribən belə bir ardıcılılığı izləyə bilərik. İlk növbədə, mayeyə diqqət yetirək. «Maye» - musiqi əsərinin ən vacib hissəsidir. Burada əsərin İad – intonasiya, tematizm, ideya və obrazlarının əsası qoyulur. Müxtəlif inkişaf üsulları, «gəzişmələr», kadensiyalar və s. vasitəsilə maye dəfələrlə təsdiq olunur. «Maye» pilləsi, ümumiyyətlə, bütün dramaturji xətt boyu «maye»nin əsas aparıcı rolu dəfələrlə vurğulanır. Bu baxımdan, «maye»ni şerin I bəndi ilə müqayisə edə bilərik: şerdə I bənd, musiqidə «maye» - bütün əsər üçün eyni funksiyanın daşıyıcısıdır. Musiqidə özünü göstərən təkrarlıq - qafiyələrdə, kadensiyalar, ayaq, mayeyə qayıdış, ümumiyyətlə, «maye» funksiyası - «rədif»lərdə özünü bürüzə verir. Yəni hər ikisi əsas məna, obraz daşıyıcısıdır. «Maye» sözünün bir mənasının «təməl demək olduğunu», rədinin isə bünövrə misrasında yerləşdiyini nəzərə alsaq, dediklərimiz bir qədər də qüvvətli və inandırıcı görünər.¹⁰

Şerin ara bəndlərini isə «şöbə»lərlə müqayisə edə bilərik. Hər muğam şöbəsi yeni inkişaf mərhələsi deməkdir və hər biri yeni istinad pilləsində öz əksini tapır, hər yeni şöbə dramaturji xəttin yeni – kulminasiyaya doğru yeni pilləsi kimi qavranılır. Beləliklə, hər şer bəndinin üç qafiyələnən misrasını şöbə və onun qanuna uyğunluqları ilə müqayisə edə bilərik.

Hər şöbənin sonunda isə yenidən maye pilləsinə qayıdış xüsusiyyəti müşahidə olunur. «Onun (mayenin – İ.K.) vasitəsilə şöbənin sonunda mayeyə qayıdlı ki, maye, necə deyərlər, «təsdiq» olunur və şöbənin melodiyası öz məntiqi yekununu əldə edir».¹¹ Bu isə rədif qafiyələrdə və rədif kəlməsində öz əksini tapır.

Beləliklə, həm rədif şeri bütövlükdə, həm də maye dəstgahı həm quruluş, həm ideya və məzmun cəhətdən qanuni bir çərçivəyə salır, ona tamlıq və bütövlük getirir.

Bütün bunlar aşıq şerinin, ümumiyyətlə,

Azərbaycan şerinin, Şərqi klassik şerinin formalaşmasında musiqinin aparıcı rolunu bir daha qeyd edir.

Biz burada, daha aydın olsun deyə, müqayisə üçün muğam dəstgahının formasından istifadə etdik. Lakin, məlumdur ki, aşiq havaları içerisinde deklamasiya – reçitativ xasiyyətli havalar çıxdır və öz intonasiya və tematizminin inkişaf tərzinə görə improvizasiya tiplidir. Bu növ aşiq havalarında biz eyni prosesi izləyə bilərik.

Aşiq musiqisinin gözəl tədqiqatçısı Ə.Eldarova özünün «Azərbaycan aşiq sənəti» kitabında aşiq şerinin, fikrimcə çox dəqiq təsnifatını vermişdir. O, aşiq şerinin növlərini a)tematik, b)leksik, v)fonetik, q)formayaradıcı və s. bölmülərə ayırrı. ¹² Q punktuna musiqişunas Ayaqlı qoşma, ciğalı təcnis, ciğalı müxəmməs və s. aid edir. Bu sıraya, fikrimizcə M.Hekimovun «Aşiq şerinin növləri» əsərində qeyd etdiyi – «nəqəratlı», «sallama», «qaytarma» şəkilli şer formalarını da əlavə etmək olar. Bu şer şəkillərinin nəzəri təhlili, onların məhz musiqi ilə bağlı olaraq yaranlığını söyləməyə əsas verir.

Beləliklə, bir çox tədqiqatçıların araşdırmasına əsaslanaraq, əminliklə demək olar ki, Azərbaycan aşiq şerinin müəyyən forma və şəkilləri məhz musiqi ilə bağlı olaraq yaranmışdır. Osman Sarıvəlli demişdir ki, «hər bir yeni şer şəkli öz dövrünün bədii kəşfi olmuşdur»¹³. Bu fikri əsas tutaraq, deyə bilərik ki, bu poetik şəkillərin bir çoxunu məhz Azərbaycan aşıqları yaratmış, kəşf etmişlər, bununla da, Azərbaycan musiqisi ilə yanaşı, Azərbaycan şerini də zənginləşdirmişlər.

Gəlin Aşiq Şəmşirin «Mənim sən» adlı ciğalı müxəmməsinə diqqət yetirək:

Cığalı Müxəmməs Məni sən

İnsaf et, sevgili yar, salmisan haldan məni sən.
Məcnun tək zay elədin əql, kamaldan məni sən,
Gözlərin min can alır, saxla zavaldan məni sən
Gel qurtar, bir məni ölüm bu qeylү qaldan məni sən
Tovlayib salma kənar eldən, mahaldan məni sən.

Təze cavan

Qaşı kaman
Şirin zəban
Öldüm aman!
Halim yaman.
Bir şux cavansan, pərim!
Gözel, göycək dilbərim!
Uzun boylu ərərim!
Ətrim, mişkü ənbərim!
Dilde şirin əzbərim!

Cismdə bir can kimi,
Ağlıda ümman kimi,
Tutiyi-imran kimi,

Hüsünü də qılman kimi,
Çöllərdə ceyran kimi,

Ovçunam, salma uzaq, gözəl qəzaldan məni sən!

Tamamile yeni forma, yeni quruluş. Osman Sarıvəlli bunu belə izah edir: «Müxəmməslərə bu əlavə bəndlər, bu ciğalar nə üçündür? Nəzərə almaq lazımdır ki, divani və müxəmməs şəklində yazılmış şerləri eyni adlarda olan «Divani» və «Müxəmməs» havalarından ayrı götürmək, ayrı təsəvvür etmək çətindir. Bu saz havaları nəzərə alınmadıqda bu şer formaları da bir növ anlaşılmaz olur... 7 bəndlik, hər misrası da 16 hecadan ibarət şeri aşiq ifa etdiqdə çox yorucu olur... Belə bir vəziyyətdə ciğalar ifaçıların köməyinə gəlir. Musiqi («Müxəmməs») havası əlavə xallarla, yeri geldikdə öz ahəngini dəyişir, havanı yeknəsək olmaqdan qurtarır. Beləliklə, götürülmüş böyük bir mövzu, geniş bir məzmun dinləyiciləri yormadan ifa olunur.»¹⁴

Əlavə olaraq, deyə bilərik ki, ciğalı şeri və musiqi formasını bəzəməklə¹⁵, yeniləşdirməklə bərabər, ona çeviklik və dinamiklik getirir. Şer formalarının dəyişməsi (müxəmməs, təsnif, bayati) musiqidə metro-ritm dəyişkənliyi, melodik və intonasiya rəngarəngliyi, obraz və ovqatın çoxplanlığı xüsusiyyətini yaradır.

Çox təəssüf ki, professional Azərbaycan musiqisində ciğaldan demək olar ki, istifadə olunmur. Bu bir çox musiqicilərin Azərbaycan xalq musiqisinin rəngarəng çeşidlərini bilmədiklərindən irəli gəlir. Yalnız ölməz bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyov «Koroğlu» operasının IV pərdəsində aşiq musiqisinin bu maraqlı formasından istifadə etmişdir. Buradakı aşiq şikəstəsinin poetik mətni belədir:

Nazlı yarım, vəslə çatdım, keçdi hicran günləri
Aşiqəm mən, küyi-dilbər, vəslə canan istərəm

Vəslə canan

Keçdi hicran
Zülfü reyhan
Qəlbi viran
Zülfü reyhan, qəlbi viran, dil pərişan günlərim.

Düzdür, «bu tipik ciğalı» forma olmasa da, mətnin quruluşu melodiyanın musiqili şəhi zamanı ifade olunan inkişaf tərzi bu fikri yürütməyə əsas verir.

Təəssüf hissi doğurur ki, əvvəllər aşiq şikəstəsi adlandırılan bu nömrə sonralar aşiq mahnısı kimi təqdim edilmişdir. Mətndə isə dəqiq deyilir:

Ehsan paşa: Aşıq, bir şikəstə
Koroğlu: Oxuyaram, baş üstdə.

Bununla da xalq müsiqisinin zengin janrı və formaları təbliğ olunmaq əvəzinə unudulmuşdur. Bu faktın özü Ü.Hacıbəyovun xalq yaradıcılığına nə qədər dərindən bələd olmasını, onun ölməz yaradıcılığının nədən bəhrələndiyini bir daha aydın şəkildə sübut edir. Aşıq Şəmşir də bu dahi şəxsiyyəti yüksək qiymətləndirmiş, onun sənətinə, hərtərəfli yaradıcılığına pərəstiş etmiş və böyük təvazökarlıqla öz qoşmasında «Üzeyir adına şagirdəm ancaq» söylemişdir.

Qoşayarpaq, qoşaqafiyəli şerləri də musiqi ilə bağlı şəkillərə aid etmək olar. Çünkü «bu cür şerlər olduqca ahəngdar olur, həm də bunlar saz havaları üstündə oxunduğu vaxt daha yeni bir musiqi, yeni bir ahəng kəsb edir»¹⁶. Aşıq Şəmşirin öz yaradığlığında şerin bu çətin şəklinə də müraciət emisidir. Əsasən, bütün bənd boyu səkkiz dəfə qoşa-qoşa qafiyələnən, ahəngdar sözlər

sanki təbii surətdə melodianın da axarlığına təminat verir.

Fikirlərimi yekunlaşdırıb yenə də Aşıq Şəmşirin sözlərinə qayıdırıam. Babasının müdrik, «qəribə, ağlaşımaz» sözlərini özünüküləşdirən «qıçıq otuna meh əsəndə qulaq assan, çox şey eşidərsən, o səsi bir şeyə salasan, «böyüdəsən», onda görərsən ki, nə deyir. Səhərin öz zəngi var, alatoran vaxtı çıxıb qulaq asasan, dan yerinin sədasını, hənirtisini, uyğusunu eşidərsən.»¹⁷

Özünün isə, «el dağdan köçəndə həmişə qəmlənirəm. Suyu sovulmuş dəyirmən kimi dağlar yiyəsiz qalır. Bir də payızda, yarpaqlar töküldənə, qəmlənirəm, adamın onlara yazığı gəlir»¹⁸ sözleri həssas duyğulu, kövrək qəlbli, incə, romantik ruhlu, daxilən körpə tək pak bir insandan xəbər verir. Heç kimin görmədiyini görən, eşitmədiyini eşidən, sezmədiyini sezən belə bir müdrik insan yalnız şer yazmalı, sazda çalmalı, oxumalı, bir sözlə Dədə Şəmşir adını tarixə yazmalı idi.

ƏDƏBİYYAT

1. M.H.Təhmasib, El sənətkarı. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda», Bakı 2000, s.68.
2. Məmməd Aslan. El aşağı, - elin yaraşığı. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s.45.
3. Yene orada. s.38
4. Yene orada. s.37
5. Aşıq Şəmşir. Kəklikli daşlardan xəbər al məni. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s. 37.
6. Ə.Eldarov. «Azərbaycan aşiq sənəti» (rus dilində). Bakı 1984, s. 49.
7. Məmməd Aslan. Ustad görməyənin işi xam qaldı. «Saxla izimi, dünya», Bakı 1989, s.121.
8. Yene orada. s.121
9. O.Sarıvəlli. Aşıq ürəkli şair, şair ürəkli aşiq. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s.98.
10. R.Zöhrabov. «Muğam». Bakı 1991, s. 94
11. Yena orada. s.99.
12. Ə.Eldarov. «Azərbaycan aşiq sənəti» (rus dilində). Bakı 1984, s.36.
13. O.Sarıvəlli. Aşıq ürəkli şair, şair ürəkli aşiq. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s.98.
14. O.Sarıvəlli. Aşıq ürəkli şair, şair ürəkli aşiq. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s.114.
15. M.Qasımlı. ciğa-bəzək, yaraşılıq anlam daşıyır. «Aşıq sənəti» Bakı 1996, s.248
16. O.Sarıvəlli. Aşıq ürəkli şair, şair ürəkli aşiq. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s.112.
17. Aşıq Şəmşir. Kəklikli daşlardan xəbər al məni. «Dədə Şəmşir yaddaşlarda». Bakı 2000, s.34.
18. Yene orada. s.37

XƏBƏRLƏR:

Mayın 26-da «Respublika» Sarayında Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadənin müəllif konserti keçirilmişdir.

Konsert programında bəstəkarın Nazim Hikmətin sözlərinə «Əbədiyyətə səyahət» oratoryası, ifaçılar ansambl üçün «Çarpazlaşma – II» və simfonik orkestr üçün violonçel Konserti səsləndi. Konsertdə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri (bədii rəhbər və baş dirijor, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureati, professor Rauf Abdullayev); Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası (bədii rəhbər – Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Gülbaci İmanova); Beynəlxalq müsabiqələr laureati, Bazel Musiqi Akademiyasının professoru İvan Monigetti (violonçel); Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solisti, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Əkrəm Poladov (bariton) və Gülnaz İslmaylova (qadın səsi) iştirak etdilər.

Konsertdən qabaq ön sözlə akademik Bəkir Nəbiyev çıxış etdi.

Ustadlarımızın xatirəsinə

AZƏRBAYCANIN OPERA MÜĞƏNNİSİ FATMA MUXTAROVA

(anadan olmasının 110 illiyi münasibəti ilə)

Nuridə İSMAYILZADƏ

Azərbaycanın tanınmış opera müğənnisi Fatma Muxtarovanın peşəkarlığı, şöhrətə aparan həyat və yaradıcılıq yolu çox mürəkkəb və ağır olmuşdur. Fatma xanımın parlaq şəxsiyyəti misilsiz istedadı və qeyri-adi xarici gözəlliyi bəstəkar və musiqişünasların, eləcə də musiqi-sevərlərin diqqət mərkəzində olmuşdur.

Teatr sənəti muzeyində Fatma Muxtarova haqqında müxtəlif vaxtlarda yazılın kifayət qədər materiallar vardır. Bunların arasında görkəmli bəstəkar Ə.Bədəlbəylinin "Mahir opera müğənnisi" adlı böyük məqaləsi, R.Hüseynovun "1002 gecə" kitabında həsr edilmiş bölmə, "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetində musiqi tənqidçilərinin "Unudulmaz opera müğənnisi", "Bənzərsiz Karmen", "Füsünkar sənətkar" məqalələri diqqət-layıqdır.

Lakin hələ 1929-cu ildə Bakıda nəşr edilən, qayğı ilə qorunub saxlanılan "Fatma Muxtarova" adlı çox əhəmiyyətli bir kitabça da var. Buna görə Fatma Muxtarovanın nəvəsi Svetlana Kuroçkinaya sonsuz dərəcədə minnətdarıq. Burada Fatma Muxtarovanın çətin həyat yolu ilə yanaşı, o zaman yalnız Bakı opera teatrının səhnəsində deyil, həm də Rusyanın bir çox şəhərlərinin səhnələrində çıxış edən bu gözəl müğənninin sənəti barədə mətbuatda nəşr edilən yazılar işıqlandırılır.

Fatma Abbas qızı Rzayeva 1893-cü ildə Cənubi Azərbaycanın Urmiya şəhərində doğulmuşdur. Məlum olduğu kimi inqilaba qədər azərbaycanlılar Cənubi Azərbaycandakı ağır həyat şəraitiyle bağlı açıdan ölməmək üçün ailələri ilə birgə qazanc dalınca ya Şimali Azərbaycana, ya da Rusyanın müxtəlif şəhərlərinə gedirdilər.

Rzayevlər ailəsi də 1905-ci ildə Volqa boyundakı şəhərlərdən birinə köçmüdü (Saratov yaxınlığında). Fatma usaqlıqdan musiqi istedadına malik olmuş, yaxşı oxuyub və rəqs etmişdir. Atasının ölümündən sonra, onun atalığı Səttar Muxtarov öz nəgmə və rəqsləri ilə insanları cəlb edərək qəpik-quruş qazanan qızı qazanc dalınca demək olar ki, küçələrə qovurdu. Zaman keçir və Fatma böyüyürdü. Artıq o, (qatarda gizlənərək) Volqa boyunun Həştərxandan tutmuş Yaroslavl qədər bütün şəhərlərini müstəqil olaraq gəzə bilirdi. Bir qədər pul toplayaraq o, özünə xalq arasında nəvazişli "katerinka" adlandırılan şarmanka alır. Elə məhz buna görə də şarmançı Fatma Muxtarovani Katya Muxtarova çağırmağa başladılar.

1912-ci ildə Saratovda musiqi məktəbinin bazasında Konservatoriya yaradılmışdır. Musiqi təhsili almaq üçün Katya Muxtarova Konservatoriya müraciət etməyi qərara alır. «Saratov konservatoriyasının bütün professorları, mənim yeddi notdan ibarət şaxta və istidə oxumaqdan xırıldayan səsimdən bir şey çıxmayaçığını deyərək, məni öyrətməkdən imtina etdilər».¹ Yalnız professor M.Y.Medvedyev qızla məşğul olmayı və nəticəni bir aydan sonra aydınlaşdırmağı qərara alır. Möcüzə elə göz qabağında baş verirdi, təbiətən istedadlı olan qız heyrətləndirici müvəffəqiyyətlər əldə edir, hər iki gündən bir diapazonda növbəti not meydana gəlirdi. "Artıq iki həftədən sonra Mixail Yefimoviç məni öyrətməyi öhdəsinə götürdü və mən hələlik xəzinə hesabına oxumağa qəbul edildim".² Dərs ilinin sonunda o Rubinsteynin "Çöllər qızı" operasından ariyanı oxuyurdu. Konservatoriyanın



K. Sen-Sans. "Samson ve Dalila" operası.
Fatma Muxtarova Dalila rolunda.

tələbəsi olduğu müddətdə, Fatma hələ öz ailəsi ilə yaşayırırdı. Yay tətillərində Fatma Muxtarova konservatoriyadan qovulmaq təhlükəsi altında qazanc dalınca müxtəlif antreprenyorlarla "Qaraçı romansları və rus mahnları ilə" qastrollara getməyə məcbur idi. Bakı ona müstəsna müvəffəqiyyət gətirir və burada ona xüsusi diqqət yetirirlər. Belə gəlişlərdən biri haqqında 21 iyun 1913 il tarixli "Kaspi" qəzeti xəbər verir: "Dünən Həştərxandan Bakıya yolüstü Zakaspiysk və Türküstan diyarında, Pavoljyede məşhur olan xalq müğənnisi Muxtarova, xalq müğənnisi Anikina, xalq müğənnisi Kamil Mutiqi Tuxvatullin gəlmişlər. Müğənnilər yalnız cəmi bir konsert verməyi təxmin edirlər. Povoljye qəzetləinin yazdıqlarına görə onlar hər yerdə çox böyük müvəffəqiyyətə nail olurdular. Konsert rus və tatar dillərində veriləcək".³ Bir neçə gündən sonra "Kaspi" qəzetində yenə bir elan verilmişdir. "Məşhur müğənni Katya (Fatma xanım) Muxtarova yenə bir konsert verəcək (kontralto)".⁴ Konsertlə bağlı şəhərdə vurulan afişalarda şarmankanın sədaları altında süzən qəşəng qız təsvir edilmişdir. Bakıda verilən konsertlərlə yanaşı, povoljye artistlərinin vokal çıxışları xüsusi yer tuturdu, onlar müsəlmanların vokal sənətinə cəlb edilməsi baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdilər. Ancaq, Katya Muxtarovanın çıxışına, müğənninin vokal qabiliyyətləri və səhnə ustalığı kifayət qədər təfsilatla təhlil edilən

musiqi tənqidçisinin rəyi həsr edilmişdir. Resenzent yazılırdı: «Xanım Muxtarovanın vokal vasitələri nə qədər zəngindirsə, zövqü bir o qədər yoxsuldur. Bu onun bizə təqdim etdiyi repertuardan bəllidir. Repertuarda xalq mahnları və qaraçı coşgunluğu ilə ifa edilən romanslar üstünlük təşkil edir. Ceyran otu kimi injə kontralto reqistirlərini nümayiş etdirmək imkanı olan yerdə, müğənni şübhəsiz öz səsinin zənginliyini dəyərsizləşdirərək boğaz səsinə keçir».⁵ Daha sonra Muxtarovanın ünvanına (onun gəlməsinin əsil səbəbini anlamadan) o, Saratov konservatoriyasındaki sistematik təhsilini konsert səhnəsinə çox erkən dəyişdi, deyə məzəmmət səsləndirdi. Məlum olduğu kimi vokalda bir əsas qayda mövcud idi: oxumaq öyrənənlərə romansların, xüsusilə də oxumaq tərzinə özünəməxsus çalar verən qaraçı romanslarının ifa edilməsi qadağan edilirdi. "Şübhəsiz müğənninin müvəffəqiyyətləri qeyd edilir və Muxtarovanın gözəl keyfiyyətlərə malik olması heç bir vəchlə şübhə yaratmır".⁶ Həqiqətən də Fatma Muxtarovanın konsertinə Azərbaycan incəsənətinin qabaqcıl xadimləri (M.Maqomayev və H.Sarabski) diqqət yetirirlər və gənc müğənninin ağır vəziyyəti barədə xəbər tutaraq ona kömək etməyi qərara alırlar «Hələ onda müğənninin yaradıcılıq mahiyətini duyan H.Sarabski bu işdə çox enerji və işgüzarlıq göstərir. Fatma Muxtarovanı H.Z.Tağıyevin bağına gətirirlər, o bağın təmtərağına heyran qalır və H.Z.Tağıyev üçün akkompanement altında bir neçə mahni oxuyur. Ancaq, Ş.Məmmədovanın ilə İtaliyada təhsil alması üçün əvvəlcə təqaüd ayırmış, sonralar isə kəskin tənqidlərə görə yardımını kəsməyə məcbur olmuş Tağıyev acı təcrübədən sonra gənc müğənniye Saratov konservatoriyasında təhsil haqqını ödəməkdə yardım göstərməkdən imtina edir».⁷ Onda H.Sarabski digər Bakı mesenatına Fatmanın eyni soyadlısı Murtuza Muxtarova müraciət etməyi qərara alır. Burada F.Muxtarova Bakı neft millioneri və onun xanımı Liza xanımla tanış olur. M.Muxtarov Bakı neft istehlakçısı kimi deyil, həm də öz xalqının rifahı üçün yardım göstərən səxavətli insan kimi tanınmışdır. Onun «Nicat» müsəlman xeyriyyə cəmiyyətinin sədri qismində rolü yaxşı məlumdur (o, 1909-cu ildə, 2 iyun 1915-ci ildə fəxri sədr seçilmişdir). Cəmiyyətin

məqsədləri Azərbaycan incəsənətinin inkişafına yardım etmək və mədəniyyətin demokratiklaşması prosesini gücləndirmək idi. Özü xalq arasından çıxan bir insan olduğu üçün o, gənc müğənniye imtiina edə bilmədi və Muxtarovanın təhsilini davam etdirməsi üçün hər ay Saratova təqaüd göndərməyi öhdəsinə götürdü. M.Süleymanovun "Eşitdiklərim, gördüklərim" kitabında yazılı ki, "M.Muxtarov Katya Muxtarovani qızılığa götürür". Lakin, onun nəvəsi bu faktı inkar edərək, səhbətin M.Muxtarovun istedadlı aktrisaya etdiyi hamiliydkən getdiyini deyir.

H.Z.Tağıyevdən fərqli olaraq M.Muxtarov bu məsələdə daha davamiyyətli olur və müntəzəm olaraq Saratova təqaüd göndərir. F.Muxtarova Saratov konservotoriyasını müvəffəqiyyətlə bitirərək Moskvaya köçür, orada o, ərinin qohumlarının köməyi və məsləhəti ilə məşhur rus müğənnisi Şalyapinla görüşmək imkanı eldə edir. "Gənc müğənnini dinləyən F.İ.Şalyapin onun vokal imkanları barədə çox yüksək fikir söyleyir və onu Moskva opera teatrlarından birinin sahibkarı S.Ziminlə tanış edir".⁸ Fatma xanımın yaradıcılıq fəaliyyətində dönüş nöqtəsi, baş rolda Şalyapinin çıxış edəcəyi, V.Serovun "Yudif" operasında ona Olofneri partiyasını ifa etməyi tapşıranda baş verdi. Bu, Fatmanın peşəkar müğənni kimi opera səhnəsində ilk çıxışı idi və onun taleyi bu kiçik roldan asılı idi. "Səhnəyə çıxandan sonra o, özünü yüngül və sərbəst hiss edir tamaşanın bütün iştirakçılarının diqqətini cəlb edən metso-soprano səsini bütün gözəlliyi ilə nümayiş etdirməyi bacarır. Fasilədə onu alqışlayanlar arasında Şalyapin də var idi".⁹ Bu tamaşadan sonra o, Rusiya və Qərbi Avropa operalarında müxtəlif partiyaları ifa edərək, 1917-ci ilə qədər teatrda işləyir. «Əger dünya vokal üslubu haqqında məsələyə tarixi nöqteyi-nəzərdən yanaşsaq, onda görərik ki, Yaxın və Uzaq Şərq ölkələri arasında vokal üslubunu mənimseyənlər sırasında məhz Azərbaycan müğənniləri birincidirlər. Bu məsələdə nadir ifa edilən partiyaların seçilməsində Azərbaycan müğənnisi Muxtarovanın nümayiş etdirdiyi cəsarət qiymətsizdir».¹⁰ Tembrinə görə çox xoşagələn, eyni zamanda qüvvətli metso-soprano səsin sahibi, Muxtarova bu cür səs üçün yazılın çətin partiyaların öhdəsindən çox gözəl gəlirdi. Bunlardan "Qaratoxmaq qadın" operasından Polinanın partiyası, "Mazepa" operasından Lyubovun partiyası, "Çerevički" operasından Saloxanın partiyası, "Qar qızı" operasından Baharin partiyası, "Çar gəlini" operasından Lyubaşanın partiyası, "Xovanşına" operasından Marfanın partiyası, "Faust" operasından Zibelin partiyası və bir çox başqaları

qeyd oluna bilər. Ancaq müğənninin yaradıcılığında Azərbaycan səhnə sənəti tarixinə daxil olan "Karmen" obrazı xüsusi yer tutur. «Bir dəfə 1923-cü ildə Bakıya gələn gözəl rus rəssamı İ.Brodski opera teatrında J.Bizenin "Karmen" tamaşasında iştirak etmişdir. Carmen rolunu Muxtarovanın ifasında dinləyərək o, F.Muxtarovanı dünyanın ən gözəl Karmeni adlandırmışdır».¹¹ Azərbaycan teatr səhnəsində 15 il ərzində Fatma Muxtarova ilə çıxış edən artist Ağababa Bünyadzadə (Eskamilio rolunun ifaçısı) öz xatirələrində yazırırdı. «Fatma xanım Carmen rolunu ifa etdikdən sonra mən bu rolin çoxlu ifaçılarını görmüşəm. Lakin, onun yaratdığı obraz mənim üzəyimdə əbədi iz qoyub getmişdir. Bütün varlığı ilə səhnədə oynayan F.Muxtarova, qəhrəmanın daxili aləmini açıqlayırdı. Onun baxışları həmişə dediyi sözlərlə uyğun gəlirdi. Onun iri qara gözlərində məhəbbət və nifret eyni dərəcədə güclü idi».¹² "Karmen" operası ilk dəfə Azərbaycan dilinə gözəl Azərbaycan şairəsi – Nigar Rəfibəyli tərəfindən tərcümə edilmişdir və Fatma Muxtarova 1946-cı ildə Opera Teatrında "Karmen"i Azərbaycan dilində oxuyan yeganə şəxs idi. Bu tamaşada olan məşhur Azərbaycan bestəkarı Q.Qarayev, "Karmenin" Azərbaycan dilinə tərcüməsinə yüksək qiymət vermiş, eyni zamanda F.Muxtarovanın vokal və səhnə ustalığını yüksək qiymətləndirmişdi. F.Muxtarovanın nadir ifa edilən partiyaların seçimində cəsarəti barədə danışanda Sen-Sansın "Samson və Dalila" operasından Dalilanın partiyası nəzərdə tutulur. Gürcü rejissoru İ.Kvaliaşvili öz xatirələrində yazırı ki, "Sen-Sansın "Samson və Dalila" operası bizim opera səhnəmizdə həddən az qoyulurdu. Yəqin ki, buna səbəb Dalila rolunun ləyaqətli ifaçısının olmamasıdır. Onun insanı heyran edən ahəngdar səsi, gözəl xarici görkəmi sənki ona təbiət tərəfindən bu rolu ifa etmək üçün bəxş edilmişdir".¹³ Aktrisanın böyük xidməti ondadır ki, nə ona qədər, nə də ondan sonra mistik və dini mövhumatı kənara qoyaraq Dalilanın əsl, canlı obrazını yaratmağa kimsə nail ola bilməmişdir. Hətta Dalilanın səhnədə yarımcıipaq vəziyyətdə göründüyü məqamları da aktrisa yüksək estetik və bədii taktla oynayırdı.

1928-ci ilə qədər Fatma Muxtarova öz istedadının pərəstişkarlarını, eləcə də dostlarını sevindirmək üçün hərdən Bakıya da gələrək Rusyanın müxtəlif şəhərlərinə qastrol səfərlərini davam edirdi. Sizin nəzərinizə 20-30-cu illərdə müxtəlif qəzet səhifələrində çap edilən, "Fatma Muxtarova" haqqında kitabçadan götürülən bəzi partiyaların ifa edilməsi haqqında bir neçə rəyi təqdim etmək istəyirik:

1. "Muxtarovanın Karmen xalq içindən çıxan, ehtiraslı temperamentə, kəskin xarakterik hərəkətlərə, gah yuxariya can atan, gah da piçılıt kimi donub qalan səsə malik əsl qaraçı qızıdır. («Perm»)

2. Karmen – səliqəli fransız müğənnisi (Bizedə), Muxtarovanın ifasında əsl qaraçı qızına çevrilir. Bu ənənədən ayrılma və Merimenin Carmen obrazına qayıtma fövqəladə dərəcədə qiymətlidir. (Rostov "İzvestiya")

3. "Amneris partiyasında Muxtarova birinci dərəcəli dramatik aktrisanın həsəd apara biləcəyi dramatik gərginlikli figur yaradır, məhkəmə səhnəsində aktrisanın böyük temperamenti hər bir musiqi kəlməsini, hər bir fasiləni məzmunla doldurur". (Aşağı Novgorod)

4. «Muxtarovanın Amnerisi canlaşdırılmış Misir

freskası olmayıb, canlı və səhnədə insanı həyəcanlandıran insandır». (Odessa, "İzvestiya") və s.

Yalnız 1928-ci ildə F.Muxtarova daimi yaşamaq üçün Bakıya köçür və Azərbaycan opera səhnəsinin ən parlaq şəxsiyyətlərindən biri kimi bir-birinə bənzəməyən obrazlar yaradaraq, 1953-cü ilə qədər dövlət opera teatrında işləyir. Sonralar Muxtarova bir çox mükafatlara, o cümlədən Azərbaycan SSR Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür. Buna baxmayaraq, onun nəvəsi Svetlana Kuroçkinanın sözlerinə görə, Fatma xanım ömrünün son günlərinə qədər nə öz dostlarını (Müslüm Maqomayevi, Hüseynqulu Sarabskini), nə ən ağır günlərdə onun köməyinə gələnləri, nə də öz hamisi – Murtuza Muxtarovu (Murtuza Muxtarov öz ölümünə qədər 1919-cu ilədək daimi maddi köməyini ondan əsirgəməmişdi) unutmurdu.

ƏDƏBİYYAT

- 1 «Fatma Muxtarova», s. 16.
- 2 «Fatma Muxtarova», s. 16.
- 3 «Kaspi» qəzeti, 21 iyun, 1913-cü il, № 138.
- 4 «Kaspi» qəzeti, 25 iyun, 1913-cü il, № 141.
- 5 «Kaspi» qəzeti, 28 iyun, 1913-cü il, № 144.
- 6 «Kaspi» qəzeti, 28 iyun, 1913-cü il, № 144.
- 7 Fatma Muxtarovanın nəvəsi S.Kuroçkinanın sözlərindən.

8 Bədəlbəyli Ə. Mahir opera müğənnisi (75 illiyinə həsr olunur). 1968, s. 12 .

9 «Füsunkar sənətkar». «Bakı» qəzeti. 7 mart 1968-ci il.

10 Elə orada.

11 «Karmen». «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti. 1945, s. 4.

12 Rafael Hüseynov. «1002 gecə», s. 110-111.

13 Rafael Hüseynov. 1002 gecə. s. 115.

СЕРГЕЙ ПРОТОПОПОВ, ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ТРАДИЦИИ БОЛЕСЛАВА ЯВОРСКОГО В КОНТЕКСТЕ СВОЕЙ ЭПОХИ

Сергей Владимирович Протопопов (1893-1954), чье творчество по настоящему еще не изучено и недоступно рядовому слушателю, является редким если не уникальным феноменом композитора, который в своем творчестве следует принципам теоретической системы, созданной другим теоретиком, его учителем Болеславом Леопольдовичем Яворским.

Сергей Протопопов родился в Москве 21 марта (по новому стилю 2 апреля) 1893. Музыкой заниматься он стал в достаточно позднем возрасте, после окончания медицинского факультета Московского Государственного Университета, когда он поступил в Киевскую консерваторию в класс композиции знаменитого теоретика и композитора

Антон РОВНЕР (Россия, Москва)

Болеслава Леопольдовича Яворского, чьим последователем он остался на длительное время спустя после того как он окончил консерваторию в 1921 году. После окончания учебы он работал в киевском Высшем музыкально-драматическом институте имени Н.В.Лысенко, затем вновь перебрался в Москву, где он работал в оперной студии Большого театра как хоровой дирижер, а также преподавал музыкальные предметы в средних учебных заведениях. В 1938 года он стал преподавать музыкально-теоретические предметы в Московской консерватории, где в 1941 году его назначили доцентом, однако его преподавание прервалось в 1943 году.

Во время его занятий с Яворским он живо

увлекся музыкальной теорией ладов и ладового ритма, став вместе со своим другим коллегой, композитором Дмитрием Мелких, также учеником Болеслава Яворского, главным поборником этой теории. Его основные сочинения, написанные в 1920-ых годах, вплоть до 1933 года, используют технику новых ладов, основоположником которой является Яворский. Среди них в первую очередь нужно назвать его три фортепианные сонаты и множество романсов для голоса и фортепиано (в отдельных случаях для голоса и небольших камерных ансамблей) на слова А.Пушкина, М.Лермонтова, С.Липского и т.п., а также его оперу «Первая Конная» в четырех актах или семи эпизодах по одноименной пьесе Всеволода Вишневского по либретто Андрея Иркутова, написанная между 1929 и 1933 гг. В 1920 годах музыка Протопопова широко известна ауди-тории в Советском Союзе и за рубежом, его сочинения исполнялись и публиковались в издательстве Музгиз и в московском отделении австрийского Universal Edition. В 1930 году Протопопов написал книгу «Элементы строения музыкальной речи», где наиболее подробным образом излагается теория Яворского. С начала 1930 годов музыка Протопопова перестает звучать в концертных залах под давлением властей и он оставляет свой новаторский музыкальный язык и переходит к традиционной тональной музыке академического плана. Среди последних сочинений можно обнаружить романсы, написанные на стихи Пушкина и Лермонтова, а также несколько сохранившихся сочинений написанных для театральных постановок, в которых он участвовал, сотрудничая с Марией Скрябиной, дочерью известного композитора; среди последних в первую очередь можно назвать музыку к монтажу М.А.Скрябиной «Грозы» Островского. В 1948 году Протопопов проделал работу по завершению за Скрябина его неосуществленного «Предварительного Действа» по фрагментам эскизов Скрябина, следуя литературному тексту написанному композитором. Эта версия, которую Протопопов осуществил при участии и помощи М.А.Скрябиной, написана для солистов, певцов и двух фортепиано и в ней положен на музыку текст написанный Скрябиным, который озвучивается в музыкальных партиях солистов и хора. Позднее, в 1996 году, эта задача завершения скрябинского «Предварительного Действа» была осуществлена в более масштабной форме композитором Александром Немтиным, который написал ее в трех больших частях для большого оркестра, сольного фортепиано, солистов, хора и светового луча. Протопопов же замышлял в дальнейшем сделать оркестровую версию своей реализации скрябинского «Предварительного Действа», однако его преждевременная кончина 14 декабря 1954 года помешала осуществлению этого замысла.

Долгое время имя Протопопова умалчивалось и было полностью неизвестно и на родине и за рубежом. В 1960 годах его творчество откопал немецкий музыковед Детлев Гойовы наряду с творчеством целого ряда выдающихся компо-

зиторов, представителей русского авангардизма начала века, такие как Н.Рославец, А.Мосолов, А.Лурье и т.п. О музыкальных открытиях Протопопова Гойовы впервые написал в своей книге *Neue Sowjetische Musik*¹, посвященной русским авангардистам начала века, изданной в Германии в 1972. В том же году была переиздана в издательстве Universal Edition Вторая Соната для фортепиано Протопопова. После многих лет умалчивания, имя Протопопова было упомянуто в Музыкальной Энциклопедии², в издательстве «Советская Энциклопедия» в 1982, а в 1983-х годах американский музыковед Гордон Маккуир сделал подробное описание теории Яворского и его применения в музыке Протопопова в своей обзорной книге *Russian Theoretical Thought in Music*³. В последнее время музыка Протопопова все чаще звучит в концертных залах в России и за рубежом, с частисти на концертах в Доме Композиторов, на Фестивале Николая Рославца и Наума Габо, где в феврале 1994 была исполнена его Вторая Соната, и в Музее Скрябина, где несколько раз за 90-е годы была исполнена его реализация скрябинского «Предварительного Действа», которая впоследствии прозвучала на нескольких концертах в Германии и Австрии.

Достаточно ортодоксальное следование теории Яворского органично сочеталось с собственной оригинальной музыкальной эстетикой, созвучной определенным направлениям в искусстве начала века: смелым стилистическим новшествам футуристов, полетности и поискам новой парадигмы в поэзии и прозе символистов, метафизическому космизму супрематистов.

Протопопов был безусловно новатором в музыке, и его музыкальные поиски можно соотнести с новаторством А.Скрябина, Н.Рославца, А.Лурье, А.Мосолова и в какой-то мере И.Стравинского.

Наследие Скрябина, его новый гармонический язык, духовный мир скрябинской музыки, философии оказали воздействие не только на Протопопова, но и на многих других композиторов начала века. Евгений Косякин в своей статье «Скрябин и русский авангард» пишет: «При всей остроте борьбы композиторов-авангардистов со скрябинской идеологией, заряд духовности, идущий от музыки Скрябина, оказал влияние на их творчество. Можно предположить, что именно этот заряд предохранил их от рационалистичности и сухости, тенденция к которым наблюдалась в их теоретических построениях»⁴. Не смотря на строгую приверженность к теоретической системе Яворского и к крайне схематическим структурным особенностям заложенным в ней, в музыке Протопопова также ощущается сильное воздействие Скрябина в плане ее гармонического языка, инструментальной фактуры и общих музыкальных и эстетических качеств. Под глубоким воздействием Скрябина находился в свое время и Яворский. В его теоретической системе, воспринятой Протопоповым, наблюдается связь с принципами организации скрябинского гармонического языка «последпро-

метеевского» периода, что проявляется в опоре на центральное созвучие, симметричные лады и основополагающую роль тритона. Тем не менее, нельзя сводить теоретическую систему Яворского к последованию скрябинским гармоническим новшествам, так как их осознание гармонических структур и построений основываются на совершенно разных принципах. Однако целесообразно отметить трехмерную систему скрябинского влияния (в особенности в плане его гармонического языка) образующую своеобразный треугольник: Скрябин: Протопопов, Яворский: Протопопов, Скрябин: Яворский: Протопопов.

Гармонический стиль Скрябина (здесь речь идет исключительно о позднем стиле Скрябина, начинающемся с «Прометея») очень структурный и схематичный по своей сути, тем не менее он был создан о осознан Скрябиным после многих лет поисков и постепенной музыкальной эволюции, которая в конечном счете привела к «эмансипации диссонантных интервалов.» Гармонический язык Протопопова, несущий в себе некоторые соответствия и параллели к гармонической системе Скрябина, в своей основе более схематичен в своих истоках, он следует более определенным заранее заданным правилам. Эти музыкальные «законы», которые в скрябинской музыке созданы более спонтанным образом, которые он сам поочередно то применяет, то изменяет или нарушает по своему усмотрению, в случае с Протопоповым заданы более определенным образом и всякие «нарушения» или «смягчения» этих законов проводятся более последовательным и равномерным, легко различимым образом. Тем не менее музыка Протопопова во многих своих аспектах продолжает развивать некоторые романтические, драматически-выразительные и духовно-взвышенные качества, сродни тем, присущим в скрябинской музыке; в некоторых своих аспектах делающих музыку Протопопова менее структурной и схематической чем скрябинская. Музыка Протопопова успешно достигает органического симбиоза скрябинского музыкального и духовного наследия с более рациональными и конструктивистскими эстетическими направлениями 20-х годов, того десятилетия, в котором Протопопов написал наиболее значительные из своих музыкальных произведений: три фортепианные сонаты, и множество романсов на стихи Пушкина, Лермонтова, Сергея Липского а также более длинные и обладающие более сложным музыкальным развитием романсов на стихи русских народных сказок («Ворона и Рак», «Лиса Пустынница» и «Сказка о Дивном Гудочке»).

Структурные качества музыки Протопопова, как было сказано выше, во многом схожи с конструктивными качествами скрябинского позднего стиля. Основные черты это построение основы музыкальных сочинений на центральный аккорд или лад, а так же на сформированные иерархии аккордов и ладовых построений. Но, там где у Скрябина новаторский гармонический строй

служил углублению и оттачиванию прежних выразительных средств позднеромантического музыкального языка, у Протопопова рождаются противоположные холодно-абстрактные конструктивистские формы, особенно в его сонатах и большей части романсов. Там, где Скрябин демонстрирует предельно контрастные по настроениям и мистическим переживаниям возвышенно-лирические состояния, Протопопов придерживается равномерно однообразного, экзальтированно «застывшего» модуса выражения, и тем самым приносит ассоциации с восточной эстетикой японского «застывшего пространства» или монотонных вариаций индийской раги.

Жесткий, урбанистично-конструктивистский строй музыки Протопопова, резкая, сухая и в то же время бравурная фортепианная техника сродни эстетике кубизма, геометрическим формам произведений художников-супрематистов: К.Малевича, В.Татлина, М.Матюшина, И.Чашника, сродни конструктивизму Александра Мосолова. Тем не менее, в музыке Мосолова и Протопопова ощущается значительная разница. Технически эффектная и урбанистически виртуозная фактура Мосолова, свойственная и Протопопову, выражает более экстравертивно-экспрессивный характер музыки, более внешнюю, вычурную, порой театральную манеру подачи материала. Таковы бравурно-модернистские переложения народной музыки среднеазиатских нар-дов («Туркменские ночи»); ассоциирующиеся с литературными проявлениями «описания» машин («Завод»). Протопопов же, подобно Футуристам, стремится к большему отчуждению от литературно-выразительного языка XIX — начала XX века, делая ставку на «абсолютную музыку», упоение абстрактным звуком как таковым. Мосолов, в отличие от Протопопова, уделяет значительно меньше внимания строгой организации звуков, делая упор на «свободную атональность», импровизационность.

В этом плане интересно сравнить музыку Протопопова с музыкой Артура Лурье, композитора, наиболее полно выразившего эстетику футуризма. В его атональных сочинениях 1913-1917 гг. («Синтезы», «Формы в воздухе» для фортепиано, Первый струнный квартет) можно найти немало точек соприкосновения с музыкой Протопопова: атематизм (у Протопопова — условный атематизм в обличье герметичного монотематизма), отказ от традиционных структур в мелодии, гармонии и форме, централизующая роль гармонического комплекса. Оба композитора создают новую конструктивную форму, в основе которой сквозное развитие, дробление на предельно-контрастные по фактуре эпизоды. Однако, в сочинениях Лурье, абстракции и атематизм играют более значительную роль, гораздо меньше внимания композитор уделяет организующей роли ладогармонических построений.

Вполне определенно можно обозначить различие между творчеством Протопопова и другого лидера музыкального авангарда — Николая Род-

лавца. Строгая приверженность классической сонатной форме, присутствующая в сочинениях Рославца, и весьма органично сочетающаяся с новым гармоническим языком, именуемым "новой системой организации звуков", отсутствует у Протопопова. Возбужденный, романтически-экспрессионистический тон, спонтанные драматические подъемы и спады — все, что роднит музыку Рославца и Скрябина, столь же явно отличается от более равномерного и размежевенного распределения эмоциональных состояний у Протопопова. Главное отличие — в основе гармонических систем Рославца и Протопопова, но и здесь имеется нечто общее. У Рославца (при всем новаторстве) система, использующая "синтетаккорд", опирается на традиционную терцовую гармонию. Часто "синтетаккорды" содержат элементы диатонических гамм и состоят из сочетания нескольких мажорных и минорных трезвучий, которые могут быть соотнесены как тоническое, доминантовое и субдоминантовое⁵, хотя не использованые таким функциональным образом или с таким целями. Например, в романсе "Ты не ушла" синтетаккорд включает трезвучие ля-бемоль минора (выполняющее предполагаемую функцию тоники), трезвучие ми-бемоль минора (с предполагаемой функцией доминанты) и ноту фа-бемоль (связываемую с функцией субдоминанты). Рославец никогда не отказывался от понятия "тональность", предпочитая, однако, термин "новая тональность", термин, который наиболее полно отвечает также сути гармонических систем и Скрябина, и Протопопова. И в этом плане у Рославца много общего со Скрябиным, а тем самым и с Протопоповым. Скрябин, как и Рославец с Протопоповым, использует свои гармонические комплексы в виде функций "тоники", "доминанты" и "субдоминанты", транспонируя их. Сходство заметно и в употреблении нетональных, "диссонантных" нот, которые либо разрешаются в аккордовье "диатонические" тоны, либо способствуют "модулированию" в новый аккордовый комплекс. Но существует и различие четко сформулированное Ю.Холоповым: "...Рославец — явление несколько более позднее, чем Скрябин. Последний в самом деле работал с аккордами <...> Рославец же, хотя и именует центральный элемент своей композиции синтетаккордом, трактует его фактически как "ряд", а не как аккорд"⁶ Рославец также не делает упора на доминантообразность гармонии, на преобладание симметрии внутри ладов — горизонтальных проявлений его синтетаккордов — и не подчеркивает особую значимость тритона.

Сравнив творчество Протопопова с творчеством ряда выдающихся представителей русского музыкального авангарда 10—20-х годов, можно перейти к выявлению основ его композиторской техники, что равнозначно разбору теории его учителя Яворского, сыгравшей, наряду с гармоническим языком Скрябина, значительную роль в музыкальном мышлении Протопопова.

Теория Яворского известна по немногим рабо-

там, напечатанным при его жизни. В первую очередь можно назвать книгу самого Яворского "Строение музыкальной речи", изданную в 1908 году. Наиболее подробным и совершенным изложением теории является книга С.Протопопова "Элементы строения музыкальной речи" в 2-х тт., написанная под руководством Яворского, и вышедшая в Москве в 1930 году. Другие изложения этой теории присутствуют в более фрагментарном виде в некоторых музыкально-теоретических статьях Яворского и Протопопова, большая часть из которых до сих пор неопубликована, а также в описаниях в книгах и статьях других авторов: таких как Валентина Дернова, Виктор Цуккерман и Юрий Холопов в России, Детлев Гойовы⁷ в Германии и Гордон Маккуир⁸ в США. Как известно, ключевым элементом музыки в теоретической системе Яворского является тритон. Как диссонанс, тритон разрешается: уменьшенная квинта (H—F) — в большую терцию (C—E), увеличенная квarta (H—Eis) в малую сексту (Ais—Fis). Таким образом, между двумя возможными разрешениями также образуется интервал тритон (C—E и Fis—Ais).

Это разрешение в системе Яворского трактуется как доминантовое. Субдоминантовое же образуется при решении интервала чистой квинты (например, D—A), через дважды уменьшенную квинту (Dis—As) в консонантную малую терцию (E—G). (В обращении это будет разрешение Gis—Dis через Gisis—D в консонанс Ais—Cis). (Пример 2.) Из сочетания доминантовых и субдоминантовых разрешений образуются различные лады. Самым главным и устойчивым является мажорный лад. В сочетании с транспозицией на тритон образуется "дваждылад". Полное сочетание разрешений с тритоновой транспозицией именуется в книге Протопопова "полный мажорный дважды лад". При различных сопоставлениях доминантовых и субдоминантовых прогрессии образуются другие лады: минорный, увеличенный, цепной, а также многие другие лады, более сложные и нерегулярные. По мнению Яворского, (как и Протопопова), эта теория может быть применена к любой музыке: народной, тональной, атональной (точнее "новотональной") и даже к микротоновой. Книга Протопопова последовательно рассматривает все эти разные виды музыки, успешно применяя теорию Яворского к примерам из каждого рода музыки.

В разделе книги посвященному народной музыке, применяя теорию Яворского к одноголосным мелодиям, Протопопов проделывает анализ рассматривая мелодическое движение народных песен путем разделения двухголосные доминантовые и субдоминантовые разрешения на отдельные одноголосные разрешения, используя либо верхний либо нижний голос двухголосных разрешений чтобы проделать такого рода анализ т.е. в отдельности рассматривая последовательности звуковысотностей H-C или F-E в мелодической линии, анализируя их как доминантовые разрешения, либо последовательность звучаний

A-G (через подразумеваемое звучание As) или D-E (через подразумеваемое Dis), анализируя их как субдоминантовые разрешения. Анализ тональной музыки в центральном разделе книги не требует дополнительных пояснений так как сама теоретическая система наиболее четко определена для изучения такой музыки, построенной на взаимоотношении между функциями тоникой, доминантой и субдоминантой. Музыкальные примеры использованные в этом разделе книги включают в себя сочинения Баха, Шопена, Листа и раннего Скрябина. В разделе посвященном сочинениям авторов из второй половины XIX века, Протопопов весьма успешно показывает как удачно теория Яворского может быть применена к музыке с расширенной тональностью, анализируя ее при помощи менее регулярных формообразований ладов, созданных последствием более необычных последовательностей доминантных и субдоминантных разрешений, а также при помощи цепного лада, делающего ставку на терцовые модуляции. Последний раздел книги рассматривает перспективное применение этой теории к микротоновой музыке, путем разрешения неустойчивых интервалов в устойчивые, хотя тут функции устойчивости интервалов меняются и расширяются в виду использования микротоновых интервалов, включая сюда четвертитоновые, третитоновые и шеститоновые интервалы. Хотя этот раздел книги не содержит музыкальные примеры, по причине отсутствия подобного музыкального репертуара, тем не менее он описывает теоретические построения подобной музыки, сочетающей микротоновые интервалы с соотношениями разрешений неустойчивых интервалов в устойчивые и как бы приглашает композиторам будущих времен попробовать писать такого рода микротоновую музыку, которая тем не менее бы входила в рамки этой всеобъемлющей теории.

В рассмотрении пост-тональной гармонии (назовем ее так, чтобы не употреблять неподходящий здесь термин "атональность") при анализе сочинений позднего Скрябина и собственных Протопопов применяет теорию Яворского. Новой функциональной основой анализа произведений становится "дважды-лады": мажорный, цепной, увеличенный. При изложении в линеарно-гаммовом виде этих гармонических ладов образуются различные симметричные лады (многие из них похожи на «лады ограниченной транспозиции» использованные Мессианом), часто в сочетании с "проходящими тонами" (сформированными диссонантными проходящими интервалами в доминантовых и субдоминантовых гармонических разрешениях), не содержащимися в этих гаммах, но используемыми как "диссонансы", разрешаемые в "консонанс". Наиболее употребимым является уменьшенный лад "тон — полутон". Вертикальный вид лада, основанный на разрешающихся двузвучиях, обладает своей самостоятельной звуковой иерархией, на первом плане которой оказывается "тоника", в данном случае С и Fis, на втором — Ей Ais, а на третьем — Си Cis, определяющие

тональные истоки этой системы. Далее следуют "неустойчивые", "диссонантные" ступени, среди которых "доминантные" (H и F или H и Eis) и "субдоминантные" D и A (а следовательно, Gis и Dis) со своими "переходными" к разрешению Dis и As. соответственно, Gisis с D).

В музыкальных произведениях Протопопова можно определить два вида «гармонических стиля», исходящих из двух разных способов применения гармонической теории Яворского к своей музыке. «Строгий стиль» присутствует в тех сочинениях, которые в большей мере (или иногда целиком) построены на одной устойчивой горизонтальной симметрически построенной гамме (чаще всего такой гаммой является лад «тон-полутон», хотя возможны и другие симметрические ладопостроения), использующие разные транспозиции этой гаммы в разных разделах данного сочинения, практически без какого-либо отклонения от этой горизонтальной гаммы и почти-что без каких-либо внедрений «диссонантных» звуковысотностей, выходящих за рамки горизонтального лада. Этот гармонический стиль достигается при использовании исключительно полного мажорного и цепного ладов, оба которых в своих чисто горизонтальных проявлениях формируют (либо подчеркивают) лад «тон-полутон». «Свободный гармонический стиль» подразумевает использование гораздо большего количества «диссонантных» тонов, избегает строгого ограничения каким-либо одним гармоническим ладом (в роде лада «тон-полутон») кроме тех немногочисленных случаев, когда они нужны для структурного или драматического подчеркивания того или иного раздела. В сочинениях использующие «свободный стиль» присутствует либо регулярные лады (такие как мажорный, минорный, увеличенный или цепной) более свободным образом, позволяющим проявлению большего количества диссонантных интервалов, либо более нерегулярные или сложные построения ладов (основанные на более необычных сочетаний доминантовых и субдоминантовых разрешений) а иногда даже из одновременных сочетаний нескольких ладов в одном сочинении или в одном разделе сочинения, создавая большую гармоническую свободу и больше возможности градации от ладовой центробежности и чистой хроматической гармонией, граничащей с полной атональностью.

Во всех сочинениях Протопопова эти дважды-лады представлены сверху на добавочном фрагменте нотного стана в виде пояснения к анализу гармонии сочинения. В крупных сочинениях (например, в трех фортепианных сонатах), схемы дважды-ладов представлены перед каждым разделом сочинения, если устанавливается новый вид лада или новая транспозиция лада. В более мелких сочинениях (например, романсах), используется один дважды-лад, который проходится через все произведение. Очень сложный и нерегулярный по структуре лад употреблен в романсе "Лиса-Пустынница", написанном на народные стихи Архангельской губернии. Два симметрически

отстоящих друг от друга дважды-лада образуют один “дважды-дважды лад”, который можно было бы даже назвать “четырежды-ладом”. Первая половина каждого “дважды-лада” состоит из двух доминанто-вых прогрессий, образующих цепной лад, а вторая половина Представляет два субдоминантовых разрешения, образующих соединение двух двойных систем уменьшенного лада.

Сам по себе каждый из двух индивидуальных дважды-ладов является основой минорного септаккорда С—Ес—Г—В и, соответственно, Fis—А—Cis—Е (если брать только нижние ноты в консонантных созвучиях), что не образует регулярного симметричного лада. Тем не менее нижние звуки первых половин каждого из двух дважды-ладов составляют аккорд С—Ес—Fis—А, а нижние звуки вторых половин, соответственно, Г—В—Cis—Е . что выявляет скрытую регулярность лада.

Естественно, что в “Лисе-Пустыннице” возникает большая ла-довая свобода, исходящая из наличия большего количества звуковысотностей и взаимоотношений между ними благодаря большему количества «диссонантных» звуковысотностей присутствующих в структуре лада, не означающая однако, отсутствие структурных ладовых отношений или господство атональной анархии . Просто там присутствует целая цепочка степеней “ладовости” и градаций от строгого притяжения к ладу “тон — полутон” (который присутствует в горизонтальном изложении мажорного и цепного ладов) через целую шкалу градаций отклонений с помощью: “диссонантных” проходящих тонов, различных “побочных” ладов, более или менее свободной разновидности “атональности,” достигнутой благодаря первым двум элементам (она не проводится полностью и не посягает на главенство ведущего четырежды-лада , а присутствует в роли его “полярной антитезы”).

Наряду с романсами, основными и наиболее значительными сочинениями Протопопова, написанными в 20-х годах, являются три фортепианные сонаты. В Первой сонате, завершенной и опубликованной в 1920 как опус 1, посвященной Яворскому, еще сочетаются романтические традиции листовской фортепианной фактуры и более или менее стандартных классических сонатных форм с трехчастным построением с новой гармонической системой, присутствующей здесь в полной мере. В наиболее масштабной и блестательной, в плане применения теории учителя, Третьей сонате, завершенной в 1928 и посвященной памяти Леонардо да Винчи, композитор достигает подлинных высот в использовании фактурных возможностей фортепиано, в выявлении выразительных возможностей “кубистического” музыкального мышления. Соната написана в свободном, с позиций применения ладов Яворского стиле, характерном для “Лисы-Пустынницы”, в котором достигается большая свобода в смысле отклонения от одного определенного горизонтального лада при помощи применения больше ладов с большим количеством проходящих, диссонантных тонов, ко-

торые используются в сочинении для более свободного использования полного хроматического спектра звуковысотностей при помощи большей степени градации между «консонантными» и «диссонантными» вне-гармоническими звуковысотностями и разрешений последних в первые. В одних разделах сонаты можно найти строгое применение уменьшенного лада, в других — движение по пути свободной атональности (при сохранении связи с главенствующей ладовостью .

Во Второй сонате, которую мы рассмотрим подробнее, несмотря на сильные скрябинские влияния уже присутствуют индивидуальные черты зрелого стиля Протопопова. Сочинение завершено в 1924 году и также посвящено Яворскому. С гармонической точки зрения Вторая соната написана даже в более “строгом” стиле, чем Первая и Третья. Она почти целиком опирается на лад “тон-полутон” (выходящий из строгих полных мажорных и цепных ладов) с минимальными “отклонениями” в область побочных тонов, которые, тем не менее важны для структурного развития сонаты.

В сонате девять разделов, следовательно девять транспозиций мажорного и цепного ладов. Можно представить здесь схему гармонического построения всей сонаты в виде всех ладов и их транспозиций, определяющие «тональность» каждого из девяти разделов при помощи вспомогательных фрагментов нотных станов, представленных в начале каждого раздела. Большинству разделов предшествует пассаж рокочущих параллельных квинт (или, в дальнейшем, других подобных интервалов и даже аккордов). Эти параллельные квинты непосредственно представляют собой самые явные отклонения от «строгого стиля» лада «тон-полутон» своим применением «диссонантных тонов», хотя в этом контексте, весьма буквальное использование «диссонантных нот» в виде параллельных нот к «консонантным» гармоническим тонам представляет собой достаточно элементарную, почти-что школьно-учебную демонстрацию «диссонанса» в теории Яворского для будущих исследователей.

Основная “мелодическая” линия пассажа не выходит из рамок уменьшенного лада, а звуки дублирующих голосов соответствуют не только “проходящим” тонам, которые присутствуют в дважды-ладах Яворского, но и двум параллельным уменьшенным ладам, извлекаемым из основного полного мажорного дважды-лада.

Через все основные разделы сонаты проводится идея ладового (лад “тон-полутон” без “проходящих” звуков) и тематического единства. Главный мотив сонаты, состоящий из восходящей малой секунды и нисходящей большой терции, развивается по принципу монотематизма.

Несмотря на фактический отказ от прямого применения классической сонатной формы, она все же присутствует в модифицированном виде: первые три раздела условно могут представлять экспозицию сонатной формы. Их объединяют применения полных мажорных ладов, в то время, как

все остальные лады являются цепными, то есть "тонально" менее стабильными. Репризная функция девятого раздела подчеркнута возвращением полного мажорного лада в первоначальной «тональности» (В—Е).

Ассоциации с сонатной формой могут быть продолжены и в образном плане. В первом разделе основная тема вступает бравурно, как это свойственно главным партиям (авторская ремарка: "призываю вздыхаясь").

Во втором разделе основной мотив предстает женственным и лиричным, что нередко характеризует побочную партию (у автора, "очень нежно, плавно, лаская").

Третий раздел играет роль "заключительной партии", внося еще большее успокоение.

Смена лада, фактуры и вторжение беспокойно-драматических построений в четвертом разделе ассоциируется с началом разработки в сонатной форме. Впечатление усиливает "столкновение" элементов преамбулы и основного мотива, применение полифонических приемов развития (пятый раздел) и общее движение к кульминации (шестой раздел), воспринимаемой как величественное и, в то же время, фантастически-гротескное шествие (у автора: "величественно, возвыщенно"). Функции седьмого и восьмого разделов менее опреде-

ленны. Тонально и образно они все же напоминают эпизоды, хотя ассоциируются с "заключительной" и "побочной" партиями в зеркальной репризе.

По форме и настроениям соната некоторым образом перекликается с "Прометеем" Скрябина, но эстетика Протопопова все же отчуждается как от традиционной формы, так и от прямых литературных средств выражения, свойственных позднему романтизму. Многие из музыкальных задач формального развития и сопоставления разделов решаются Протопоповым сугубо структурно, рассудочно. Особенно заметны различия в прочтении апофеозного итога "Прометея" Скрябина и Второй сонаты Протопопова: в девятом разделе сонаты, выполняющей эту функцию, как бы нарочито и с долей иронии переосмысливается идея "Прометея" при помощи средств нового музыкального языка 20-х годов.

Так же не теряя связи с духовными и языковыми (в частности, ладово-гармоническими) исследованиями своего времени, сочетая элементы множества современных ему направлений в искусстве, Сергей Протопопов органично вошел в историю музыки. Вошел, отнюдь не скованный догмами теории Яворского, а, напротив, вдохновленный открывающимися перспективами.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Gojowy, Detlev, Neue Sowjetische Musik, Laaber Verlag, Koln, 1972
- 2 Музикальная Энциклопедия, издательство «Советская Энциклопедия», Москва, 1982
- 3 «Russian Theoretical Thought in Music», ed. Gordon McQuere, Ann Arbor, UMI Press, 1983
- 4 Косякин Е. Скрябин и русский авангард, в сб. Рославец и его время. Вып.3. Брянск, 1991. С.21.
- 5 Гладышева А. Некоторые особенности гармонии Н.А.Рославца, там же. С.30

6 Холопов Ю. Рославец: волнующая страница русской музыки, в сб. Николай Рославец. Сочинения для фортепиано.

М.1989.

7 Gojowy, Detlev, «Neue Sowjetische Musik», Laaber Verlag, Koln, 1972

8 «Russian Theoretical Thought in Music», ed. Gordon McQuere, Ann Arbor, UMI Press, 1983

XƏBƏRLƏR:

Sentyabr ayının 18-də Bakı Musiqi Akademiyasının qarşısında ən'ənəvi olaraq təntənəli şəkildə Musiqi günü qeyd olundu.

Tədbirdə Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri (bədii rəhbər və baş dirijor – respublikanın xalq artisti Rauf Abdullayev) və Dövlət Xor Kapellası (bədii rəhbər – Respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Gülbaci İmanova) iştirak etdilər.

BMA-nın rektoru Fərhad Bədəlbəyli, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı idarə Heyətinin Birinci Katibi Vasif Adıgözəlov, Azərbaycan Milli Konservatoriyanın rektoru Siyavuş Kərimi və başqları öz çıxışlarında hamını təbrik edib, xalqımız üçün Ü.Hacıbəyov ırsının əhəmiyyətini bir də qeyd etdilər.

Konsert programında Üzeyir bəyin «Koroğlu» operasından Uvertüra və «Çənlivel» xoru, həmçinin bəstəkarın «Ey, Vətən» xoru, «Azadlıq marşı» və s. əsərləri səsləndi.

MƏNASI VAR HƏR BİR KƏSİN...

Zümrüd DADAŞZADƏ

Bu yaxınlarda Almaniyada nəşr olunan MGG (bu abreviatura belə açıqlanır: Musiqi tarixdə və müasirlikdə) ensiklopediyası mənə bəstəkar İbrahim Məmmədov haqqında məqalə yazmaq xahişi ilə müraciət etdi. Bilgilər sorağında Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanasına baş çəkəndə material qitligi ilə üzləşdim: bəstəkarın partituraları çap olunmayıb, kamera əsərlərinin notları isə kitabxana fondunda yoxdur. Dadima İ.Məmmədovun oğlu Elçinin mənə təqdim etdiyi qrammofon valı və romanslar məcməsi, habelə bir neçə qəzet məqalələri çatdı.

İbrahim müəllimin tərcüməyihəli ilə maraqlandım. O, 1928-ci ildə Bakıda dünyaya göz açıb. Valideynləri musiqiçi olmayıb, ancaq anası musiqi duyumu ilə fərqlənib, qarmonda çalmağı bacarıb. Görünür, musiqi istədədini İbrahim müəllim məhz anasından əzx edib.

İlk təhsilini Bakı Musiqi Texnikumunda tar sinfi üzrə alan İ.Məmmədov hətta bir müddət Azərbaycan Filarmoniyasının xalq çalğı alətləri orkestrində çalışıb. 1949-54-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsində təhsil alıb. Burada ustadı B.İ.Zeydman olub. Xatırladım ki, həmin professoru sinfini müxtəlif illərdə F.Əmirov, S.Hacıbəyov, S.Ələsgərov, C.Cahangirov, Ə.Hüseynzadə və başqaları bitirib. 1954-cü ildən A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunda, sonra isə 1961-ci ildən ömrünün sonuna dək Bakı Musiqi Akademiyasının musiqi nəzəriyyəsi kafedrasında çalışıb. 1982-ci ildə professor elmi rütbəsini, 1990-ci ildə isə xalq artisti fəxri adını alıb.

İ.Məmmədov sənət aləminə 50-ci illərin ortalarında gəlib. Bu, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülündə sözün həqiqi mənasında qızıl dövr idi. Musiqi səmasında Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, S.Hacıbəyovun ulduzları parlayırdı. «Yeddi gözəl», «Gülşən», «Sevil», «Sühl uğrunda», neçə-neçə başqa mərhələvi əsər məhz həmin əlamətdar 50-ci illərin məhsuludur.

Bu ulduzların gözqamaşdırıcı şüaları altında gənc müəllifə öz sözünü söyləmək necə də çətin



idi! Lakin elə ilk cəhdər mütəxəssislərin diqqətindən yayınmadı, bəstəkara uğur gətirdi. Mən ilk əvvəl violinino və böyük simfonik orkestr üçün yazılmış Simfonik variasiyaları qeyd edərdim. Bu əsər sonralar Q.Qarayevin «Alban rapsodiyası» və R.Hacıyevin Violino konserti ilə bahəm vala da yazılıdı. Sanballı qonşuluqdur, deyilmi? İfaçılar – maestro Niyazi və Azad Əliyevin adları da kifayət qədər reprezentativdir. Variasiyalar İ.Məmmədovun peşəkarlığına, forma duyumuna, orkestr vasitələrindən məharətlə istifadə etmək bacarığına dəlalet edir. Sadə, aydın mövzu böyük səriştə ilə işlənir: burada tokkatavarı, rəqsvari, lirik obrazların ən'ənəvi

ardıcılığında bəstəkar ölçü hissi, zövq nümayiş etdirir, ilk əvvəl solistlə orkestrin dialoqunu ustalıqlar «təşkil» edə bilir. Orkestr heç də müşayiətçi deyil, «söhbət»in tamhüquqlu iştirakçısıdır. Onu da deyim ki, A.Əliyevin təfsirində musiqi birə on gözlələşir: ifanın texniki kamiliyi, violinonun e'cazkar səslənməsinin cazibəsi altına düşməmək qeyri-mükündür.

Bələliklə, elə başlanğıcda İ.Məmmədov axtarışlarının səmti müəyyənləşir: onu instrumental musiqinin miqyaslı janrları – simfoniya, poema, uvertüra, orkestrin geniş imkanları özüne cəlb edir. Əvvəlcədən deyək ki, İ.Məmmədovun əsas nailiyyətlərini forma və ya musiqi dili səviyyəsində axtarmaq məqsədə uyğun deyil. Burada o, kifayət qədər mühafizəkardır. Bəstəkar sabit kompozisiya strukturları ilə işləməye, milli melos və ladların xüsusiyyətlərini musiqi sintaksisinin qərarlaşmış normaları ilə uzlaşdırmağa üstünlük verir. Mütəmadi surətdə qəhrəmani-epik obrazlara – dövrün saxta pafos aşılanmış tələblərinə uyğun olaraq – müraciət edən İ.Məmmədov mövzuların lapidar, qabarıq alınmasına xüsusi fikir verir, ritmik müntəzəmliyi, ostinatlığı ön plana çəkir.

Lakin söhbət orkestrləşmədən gedərsə, İbrahim müəllimin sənətkarlığından vaz keçmək heç cür mümkün deyil. O, böyük heyətləri idarə etməyi sevir, müxtəlif qrupları, tembrleri cəsarətlə bir-birinə calayır, palitradan səxavətlə istifadə edir, əgər belə demək caizsə, yağlı, qatı boyalarla

işləməkdən həzz alır. Kulminasiyalarda mis nəfəs alətlər necə də vüqarla, əzəmətlə, parlaq səslənir!

Eyni zamanda İbrahim müəllimin musiqi peyzajları da valehedicidir, əsrarəngizdir. Şübhəsiz, bəstəkar Vaqnerdən də, rus klassiklərindən də, yeri gələndə impressionistlərdən, qısa desək dünya təcrübəsindən nə isə əxz edir. Lakin onun orkestri duymaq, hər bir alətin xüsusiyyətlərini incəliklərinə qədər bilmək bacarığına söz ola bilməz. Təsadüfi deyil ki, Niyazi İ.Məmmədovun müasir orkestr palitrasına belədliyini, orkestr vasitəsilə səlis, eyni zamanda emosional, parlaq musiqi forması yaratmaq bacarığını xüsusən yüksək qiymətləndirirdi.

Konkret janrlara, konsert prinsiplərinə dayaqlanmaq, orkestr vasitələri ilə görümlü obrazlar yaratmaq bacarığı İ.Məmmədov musiqisinin programlılığını şərtləndirir. Yuxarıda mən bəstəkarın əsərlərinin obraz tərəfini dövrün atmosferi ilə əlaqələndirdim. Lakin eyni zamanda e'tiraf etməliyəm: İ.Məmmədov naturasına xas nikbinlik, enerji, həyatseverlik bir çox yaratmanın romantik abi-havasını müəyyənleşdirən amillər sırasında deyilmi? Yəni müəllifi təkcə dəbə uyğunlaşmaqdə və ya qeyri-səmimlikdə suçlamaq haqsızlıq olardı. Digər tərəfdən, Böyük Vətən müharibəsində həlak olmuş qəhrəmanların xatirəsinə həsr olunmuş «Planetimizdə sülh olsun» poemasında İ.Məmmədovun yaratdığı dramatik lövhə müasir dünyada bəşəriyyətin taleyiňe görə narahatlıq, təşviş hissi ilə aşilanıb.

Bəstəkarın əsərlərinin siyahısı o qədər də geniş deyil. Burada üç simfoniya (Birinci – «Qəhrəmani» adlanır), sözügedən poema, «Bayram» uvertürası, fortepiano və orkestr üçün Poematokkata", bir sıra kamera opusları, romanslar diqqəti cəlb edir. Lakin ayrı-ayrı yaratmalar öz əhəmiyyətini bu gün də mühafizə etməkdədir. Götürək «Tülükü və Alabaş» opera-baletini (1963). Bu əsər Azərbaycan musiqi teatrı üçün yeni bir janrda, opera-nağıl, opera-təmsil kimi təcəssüm olundu. Mətbuat materialları ona dəlalet edir ki, bu səhne əsəri mütəxəssislərin də, tamaşaçıların da nəzər-diqqətindən yayınmadı, onun məziyyətləri də, bə'zi qüsurları da müzakirə mövzusuna çevrildi. İlk əvvəl opera-baletdəki orkestr epizodları təqdir olundu. Doğrudan da, bəstəkar məşə sakınlarının bir-birindən fərqli, bə'zən orijinal tapıntılardan, təsviri anlardan belə məhrum olmayan rəqslərini, geniş vüs'ət aşılanmış dan yerinin sökülməsi lövhəsini, parlaq valsı rəngarəng, dolğun boyalardan istifadə edərək böyük bacarıqla yaradır.

«Yürüş»də Q.Qarayevin («Yeddi gözəl»), Qlinkanın («Ruslan»dan «Çernomorun marşı»)

əks-sədası eşidilsə də, müəllifin ixtiraçılığı istə intonasiya səviyyəsində – muğamdan irəli gələn qəfil dönümləri qeyd edək, – istərsə də tembrlərlə davranışmaq səviyyəsində özünü bariz göstərir.

Təəssüf ki, operanın vokal nömrələri ilə tanış ola bilmədik. Tənqidçilər burada canlı insan nitqi ilə bağlı vasitələrin ifrat tətbiqini – uşaq operasında isə sadə mahnivarı başlangıçca daha geniş yer ayırmış məqsədə uyğun olardı – müəllif irad tuturlar (bax: Данилов Д. Новая опера. Газ. «Баку», 9 марта, 1963 г.).

Lakin başlıcası odur ki, uşaq auditoriyasına ünvanlanan bu əsərdə güzəşt deyilən münasiibətdən əsər-əlamət belə yoxdur. Əlbəttə, müəllif balacalarla aydın, anlaşılıqlı dildə danışmağa çalışır, lakin sadələşdirilmiş bədii təcəssümə də uymur. Partituranın bütün detalları bəstəkarın məs'uliyyətindən, səriştəsindən, yüksək peşəkarlığından xəber verir.

Eyni sözləri tanış olduğum vokal nümunələrə də aid edərdim. Topluya (Bakı, «İşıq», 1978) daxil olan mahnilardan hər biri obrazca orijinaldır, məxsusi dinamik formada şərh olunub, təravəti harmonik boyaları ilə seçilir. Fortepiano sadəcə olaraq müşayiətçi deyil, vokal partiyani dolğunlaşdırır, bədii tamın yaranışında iştirak edən vacib vasitədir.

Coşğunluq ruhu ilə aşılanmış «Bir gün səni görməyəndə», incə valideyn duyğularını əks etdirən nurlu «Sevimli oğlum», təbiətin və həyatın gözəlliyyətini tərənnüm edən vals – «Həyat badəsi» – hər biri öz-özülüyündə gözəldir.

«Əmək mahnısı» isə (sözləri Novruz Gəncəlinindir) vaxtilə respublika müsabiqəsində III mükafata layiq görülmüş, böyük Bülbül tərəfindən ifa olunmuşdur.

Lakin İ.Məmmədovun vokal yaradıcılığının tacı «İnciməsin» romansıdır. Həyatın mə'nası haqda həzin, kövrək düşüncələri aşılanmış şer metnini (sözləri – T.Mütəllibovdur) İ.Məmmədov lirik boyalarla, ilk növbədə ifadəli harmonik vasitələrlə təcəssüm etdirir.

**Mə'nası var hər bir kəsin,
İnsan oğlu qoy can desin,
Yaxın bizdən inciməsin,
Uzaq bizdən inciməsin.**

İ.Məmmədovun pedaqoji fealiyyətinə də toxunmaq gərəkdir. Axi o, ömrünün böyük bir hissəsini müəllimlik edib, Bakı Musiqi Akademiyasında 30 ildən artıq çalışaraq, Konservatoriaya daxil olan musiqişunas və bəstəkarlara «partituranın oxunuşu» fənnindən dərs deyib. Açıq deyim ki, musiqi məktəbində klavirlə işləməyə vərdiş edən biz, birinci kurs tələbələri, birdən-bira orkestrin çeşidli rənglərini əks etdirən partitura ilə üzləşəndə bir qədər karixır, çətinlik çəkirdik. Lakin

İbrahim müəllim səriştəsizliyimizə göz yumur, çoxsaylı səhvərimizə humorla yanaşır, təmkinlə, səbrlə orkestrin sırlarını, ayrı-ayrı alətlərin imkanlarını tələbələrinə açıqlayırdı. Beləliklə, tədricən, asta-asta birinci kursun sonuna doğru biz mürekkəb partituralarla davranmaq vərdişi qazanırdıq.

İ.Məmmədovun iki övladı – Elçin və Emil də atalarının yolunu davam etdirirlər. Elçin BMA-nı həm pianoçu, həm də bəstəkar kimi bitirib, Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində nəzəri fənlərdən dərs deyir. Emil isə professional dairələrdə rəğbətlə qarşılanan gənc istə'dadlı cazmenlərdən biridir. Onun 2003-cü ildə «Caspian Jazz & Blues Festival»da çıxışını həmin forumun yaddaqalan epizodları sırasına aid etmək olar.

Məqalənin yazılışı əsnasında mən vaxtaşırı Elçinlə əlaqə saxlayırdım. Təbii olaraq, belə bir sualla ona müraciət etdim: «Sənin peşə seçimində atanın nə kimi rolü olub?»

- Əlbəttə, çox böyük, - deyə Elçin həvəsət səhbətə başlayır. – Bilirsinizmi o, musiqi ilə yaşayırı, adı həyat hadisələrini, sədaları, küyleri belə musiqidə təcəssüm etdirmək iqtidarında idi. Mən məktəb, konservatoriya müəllimlərimə çox minnətdaram. Amma eyni zamanda e'tiraf etməliyəm ki, atamın harmoniya, polifoniya, alətləşdirmə üzrə verdiyi praktik məsləhətlər bə'zi hallarda mənim üçün daha əhəmiyyətli və faydalı idi. O, ən mürekkəb metləbləri çox əyani, aydın şəkildə başa salmaq bacarığına malik idi. Konservatorianın tələbələri – onların arasında bəstəkarlar da olurdu – məsləhət almaq üçün gizlince atama müraciət edirdilər.

Fortepiano və orkestr üçün Poema-tokkata solo partiyanı Elçin səsləndirib. Mən ondan atası ilə bahəm yaradıcılıq işi barədə danışmağı xahiş edirəm.

- Vaxtilə bu əsəri geniş virtuozi imkanlara malik Ədilə Əliyeva çox parlaq ifa edirdi, - deyə Elçin xatırlayır. – 1989-cu il idi. İbrahim müəllimin

yaradıcılıq gecəsinə hazırlıq gedirdi. Həmin konserdə az müddət qalmış pianoçu əsəri calmaqdan imtina etdi. Atam möhkəm əsəbiləşmişdi. Ele bu zaman mən onu sakitləşdirmək məqsədilə öz xidmətlərimi təklif etdim. Maestro R.Abdullayev çalğımı dinləyib, qısaca «məşq etmək olar» söylədi.

Bir neçə gündən sonra Poema-tokkatanı Filarmoniyada çaldım. Özü də necə! Texniki imkanlarımın son həddində, coşğun, temperamentlə. Atam həmin axşam çox xoşbəxt idi.

Sonra Poema-tokkata bir neçə başqa simfonik əsərlə birlikdə vala yazıldı. Yadimdadır, həmin yazılış prosesində R.Abdullayev çox ciddi idi. O, işə başlamazdan əvvəl musiqiçilərdən tam diqqət səfərberliyi tələb edib: «Bu gün işimiz çox olacaq» – dedi...

Atamda bir keyfiyyət məni həmişə təcəüb-ləndirir və valeh edərdi, - deyə Elçin söhbətinə davam etdirir. Ən çətin dəqiqlikdə belə – hamı bilirdi ki, o, ağır xəstədir – bu insanı inam, nikbinlik tərk etmirdi. Ümumiyyətlə, İbrahim müəllim üçün həyatda çıxılmaz vəziyyət yox idi. O, tükenməz, aşib-daşan enerji sahibi idi. «Con fuoco» – bu musiqi termini, məncə, onun fəaliyyətinə yaxşı uyğun gelir.

...Musiqi Akademiyasında mühazirələrəsi fasılədə İ.Məmmədovun əsərlərini dinləyirəm. Eşitdiklərini açıq-aşkar bəyənən tələbələr müəllifin adını tapmağa cəhd göstərirlər. Alınır. Bəlli olur ki, bu gənclər – onların arasında isə bəstəkarlar da var – İbrahim Məmmədovun adını ilk dəfə eşidirlər. Acınacaqlı haldır. Kimdir müqəssir? Biz hamımız. Axi XALQ artisti İ.Məmmədovun Azərbaycan musiqisində xidmətləri kifayət qədərdir. Yaxşı olardı ki, biz həmkarımız olan sənətkarları yubileydən-yubileyə yox, mütəmadi xatırlayaq. Gündəlik dərslərdə, mühazirələrdə. Bu məqamda bəstəkarın «İnciməsin» romansından aşağıdakı misra yerinə düşərdi: «Mə'nası var hər bir kəsin...».

XƏBƏRLƏR:

Oktyabrın 3-də Kamera və Orqan Musiqisi Zalında Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin

(bədii rəhbər və dirijor – Teymur Göycəyev) konserti keçirilmişdir. Konsert programında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri səslənmişdir. O cümlədən, M.Mirzəyev – «Ballada» və «Allegro»; A.Rzayev – kantilena (solist – A.Miltix – violonçel); S.İbrahimova – piano və kamera orkestri üçün Konsertino (solist – Respublikanın əməkdar artisti Samirə Aşumova); A.Dadaşov – «Adajietto» və «Skertisno», Q.Məmmədov – «Allegro»; S.Fərəcov – Üç miniatür; İ.Abdullayev – 2 pyes (ilk ifa); K.Əlizadə – 2 Miniatür (ilk ifa) və C.Allahverdiyevin «Misri» (ilk ifa).

Kulturoloji məsələlər

TƏTBİQİ KULTUROLOGİYA VƏ SOSİOLOJİ TƏDQİQATLAR

İlqar HÜSEYNOV

Tətbiqi kulturologiyani sosioloji tədqiqatlardan ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil. Çünkü tətbiqi kulturologiya mədəniyyətin əsasən empirik tərəfi ilə məşğul olduğundan o, ictimai həyatda baş veren bütün proseslərin, tələbatların səviyyəsini və dərəcəsini müəyyənləşdirmədən mədəni əməli fəaliyyətin inkişaf dinamikasından uzaq düşür. Bunun da nəticəsində cəmiyyətin mədəni həyatında durğunlur baş verir, təkamül ləng gedir. Gəmiyyətin mədəni həyatı isə rəngarəng olduğundan onun canlı organizmi olan insanların da sosial kateqoriyaları müxtəlifdir. Hər bir sosial kateqoriyaya malik olan insanların özünəməxsus mədəni tələbatları vardır. Məhz bu tələbatları dəqiqləşdirmədən, onların dərəcələrini müəyyənləşdirmədən mədəni-əməli işin həyata keçirilməsi və onun lazımı səviyyəyə çıxdırılması mümkün deyildir. Bu baxımdan sosioloji tədqiqatlar aparmadan müxtəlif sosial təbəqənin mənəvi ehtiyaclarını, onların bədii yaradıcılığı və digər özfəaliyyət sahələrinə olan meyllərini aşkar etmək çətindir. Həmçinin, əhalinin asudəvaxt müddətindəki mənəvi tələbatını da dəqiqləşdirməyə böyük ehtiyac vardır. Xüsusilə, Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra bütün mədəniyyət müəssisələrinin fəaliyyəti bazar iqtisadiyyatı şəraitinə uyğun şəkildə təşkil olunmaqla istiqamətləndirilmişdir.

Bazar iqtisadiyyatı şəraiti özünüidarəetmə prinsipinə əsaslandığı üçün mədəniyyət müəssisələri əhalinin sosial-psixoloji durumunu, ayrı-ayrı fəndlərin və qrupların estetik duyumunu müəyyənləşdirməli, mənəvi tələbatın səviyyəsinə uyğun olan iş qurmalıdır.

Tətbiqi kulturologiya sosioloji tədqiqatları mədəniyyət müəssisələrinin işinin müasir şəraitə uyğun olaraq düzgün qürülməsinin əsas informasiya mənbəyi kimi qiymətləndirir, onun əldə etdiyi empirik materialların mədəni quruculuq proseslərinə tətbiq olunmasını zəruri hesab edir.

Sosioloji tədqiqatlar adından məlum olduğu kimi sosial-mədəni mühitin real mənzərəsini əks etdirən vasitədir.

Sosioloji tədqiqatlar qarşıya qoyulan konkret suallar ətrafında təşkil olunur və onun nəticələri nəzəri təhlilin əsas mövzusuna çevirilir.

Müəyyənləşdirilən suallar öz aktuallığı ilə fərqlənir və xarakter etibarı ilə mövcud həyatla, müxtəlif problemlərin ictimai, siyasi, mədəni mühiti ilə əlaqələndirilir. Tədqiqatın nəticələrinin mahiyyəti də qarşıya qoyulan sualların aktuallığından, ictimai dəyərindən çox asılıdır. Çünkü bu sualların arxasında çox fəal ictimai varlıq olan insan və şəxsiyyət durur. Şəxsiyyət «özünün praktiki fəaliyyətini bir tərəfdən ətraf dünyanın obyektiv qanunauyğunluqlarını dərk etmək əsasında qurur. Bu qanunların tələblərinin adekvat surətdə əks olunması insanın təkcə fəaliyyətinin deyil, həm də sosial davranışının məzmununu şərtləndirir»¹.

Sosioloji tədqiqatlar apararkən həm şəxsiyyətin fəaliyyətinin və sosial davranışının xarakteri və tələbatı dəqiqləşdirilir, həm də bu tələbatın ödənilməsinin təcrübə mexanizmi işlənib hazırlanır.

Rus kulturoloqları sosioloji tədqiqatın təşkilinin dörd əsas mərhələdən ibarət olduğunu qeyd edirlər:

- tədqiqatın hazırlıq mərhələsi;
- ilin sosioloji məlumatlarının toplanılması mərhələsi;
- yiğilmiş məlumatların sistemləşdirilməsi və onların elektron-hesablama maşınları vasitəsilə sistemləşdirilməsi;
- sistemləşdirilmiş məlumatların təhlili, tədqiqatın yekularına əsaslanan hesabatın hazırlanması, nəticə və rəylərin formalasdırılması².

Sosioloji tədqiqatların aparılması forması qarşıya qoyulan məqsədin xarakterində asıldır. Tədqiqatın mahiyyəti onun məkanını və məntiqi xüsusiyyətini müəyyən edir. Tədqiqatın obyektine çəvirlən mövzunun əhatə dairəsi formanın dəqiqləşdirilməsində xüsusi rol oynayır.

Öz xarakterik xüsusiyyətlərinə görə sosioloji tədqiqatın üç əsas növündən istifadə olunur. Bunlardan birincisi, kəsfiyat xarakterli tədqiqatdır. Belə tədqiqatlar yiğcam xarakter daşıyır və məhdud daireni əhatə edir. O, ikili məlumatların, sənədlərin toplanılması və öyrənilməsi prosesidir. Sosioloji tədqiqatın bu növü daha geniş masstablı tədqiqatların ikkinin mərhələsi hesab olunur. O, tədqiq olunan obyekt haqqında əlavə məlumatlar əldə etmək üçün imkanlar açır, yeni məlumatlar əldə olunmasına şərait yaratır. Buna görə də, bu növ tədqiqat yardımçı vasita kimi özünü biruze verir.

Kəsfiyat xarakterli tədqiqatın ekspress-sorğu xüsusiyyətli forması da vardır. Ekspress-sorğu xüsusi məlumatların əldə olunması prosesində istifadə olunur. Respondentlər müxtəlif hadisə və faktlara bədahətən, aparılan sorğular nəticəsində münasibət bildirir. Məsələn, hər mühazirənin dinləyicilərindən, müxtəlif mədəni-kütləvi tədbirlərin, siyasi aksiyaların iştirakçılarından və s. proseslərin şahidlərindən ekspress sorğular götürülür.

Sosioloji tədqiqatın ikinci növü, yazılı tədqiqat adlanır. Yazılı tədqiqat konkret sosioloji təhlilin ən mücərrəd formasıdır. Bu tədqiqat növünün qarşısında duran əsas məqsəd empirik məlumatların alınması və təcrübə prosesində əldə olunan bu məlumatların öyrənilməsidir.

Yazılı tədqiqatın əhatə dairəsi daha geniş olur və əldə olunan məlumatlar sosioloji obyektin bütün tərəflərini geniş şəkildə öyrənməyə istiqamətləndirir. Əldə olunan məlumatların xüsusi hesabatı aparılır, onlara münasib olan təhlil metodu seçilir, tədqiqatın məqsədi, məzmunu, istiqamətləri, funksiyaları müəyyənləşdirilir.

Yazılı sosioloji tədqiqatlar mükemmel şəkildə hazırlanmış program əsasında yerinə yetirilir. Həmin programda uyğun olaraq əldə olunan materiallar qruplaşdırılır, xarakterizə edilir, qiymətləndirilir.

Üçüncü növ sosioloji tədqiqatlar analitik tədqiqat adlanır. Analitik tədqiqat sosioloji tədqiqatın daha dərin məzmunlu təhlil növü olub, öürənilən obyuktin bütün tərəflərinə rasional mövqedən yanaşır.

Analitik tədqiqat obyektinin bütün xarakterik xüsusiyyətlərini faktlar əsasında təhlil edir, onun məqbul və qeyri-məqbul tərəflərini üzə çıxarıır. Həmçinin, analitik tədqiqata xeyli vaxt lazımlı gəlir və daha optimallı proqrama, fəaliyyət metodlarına ehtiyac yaranır.

Analitik tədqiqat sosioloji materialların toplanılmasına və tədqiqinə kompleks şəkildə yanaşır. Burada müxtəlif formalı sorğulardan, müşahidələrdən, təhlillərdən istifadə olunur.

Daha müstəqil tədqiqat forması olduğundan analitik tədqiqat mahiyyətcə eksperiment xarakteri daşıyır. Çünkü tədqiqinə müxtəlif yanasaşma metodlarından istifadə etməsi müxtəlif hadisə və obyektin sosioloji tədqiqinə yeni cəhətlər əlavə edir.

Sosiolji tədqiqatlar zamanı eksperimentlər aparmağın bir çox problemləri də mövcuddur. Çünkü insan fəaliyyəti, cəmiyyətin həyatı ilə bağlı aparılan eksperimentlər bəzən nəticə etibarı ilə təsəvvürler şəklində özünü biruze verir. Buna görə də, sosioloq alimlər mənəviyatla bağlı məsələlər ətrafında eksperiment xarakterli tədqiqatların aparılmasını düzgün hesab etmirlər.

Tətbiqi kulturologiya sosioloji tədqiqatlardan əsasən sosial layihələndirmə məqsədi üçün istifadə edir. Belə ki, bir çox mədəni-kütləvi tədbirlərin təşkili prosesində sosioloji tədqiqatların nəticələri əsasında sosial layihələndirmələr aparılır. Xüsusilə, müasir mərhələdə mədəni-kütləvi tədbirlərin həyata keçirilməsinin maliyyə imkanları sosial layihələndirmələrdən çox asıldır. Çünkü bu layihələrin reallaşdırılması əsasən qrantlar vasitəsi ilə həyata keçirilir. Bir sıra beynəlxalq təşkilatlar ayrı-ayrı mədəni kütləvi tədbirərə, yalnız elmi cəhətdən əsaslandırılmış sosial layihələrə qrantlar ayırır.

Sosial proqnozlaşdırma da sosioloji tədqiqatlar əsasında yerinə yetirildikdə gələcək mədəni quruculuq proseslərinin inkişaf dinamikasını dəqiqləşdirir, əhalinin mənəvi tələbatını əvvəlcədən müəyyənləşdirir. Təbii ki, sosial

layihələndirməyə və sosial proqnozlaşdırılmaya bir ictimai quruluşun digeri ilə əvəz olunduğu halda daha böyük ehtiyac duyulur.

«Sosial layihələşdirmənin əsas mahiyyəti qarşıya qoyulmuş məqsədə çatmaq üçün aşkar edilmiş vəzifə və problemləri həll etməyə imkan verən vasitələrin məzmununu quraşdırmaqdan ibarətdir. Bu vasitələr iki formada mövcud olur: layihələşdirilən obyektin sosial parametrlərinin sistemi və onların kəmiyyət göstəriciləri kimi, layihələşdirilən göstəricilərin həyata keçirilməsini təmin edən konkret təbdirlərin məcmuyu və gələcək obyektin keyfiyyət xarakterləri kimi»³.

Qeyd olunan layihələşdirmənin əsas mahiyyəti və məzmunu mədəniyyətin bütün sahələrinin idarəetmə prosesinə tətbiq olunur.

Sosioloji tədqiqatlar konkret metodologiya əsasında aparılır. Metodologiyaya əsaslanaraq ilk mərhələ tədqiqata hazırlıq işləri ilə bağlıdır. Hazırlıq mərhələsində tədqiqatın programı, iş planı tərtib olunur və yardımçı sənədlər müəyyənləşdirilir.

Sosioloji tədqiqatların programı konkret obyektin, hadisə və ya prosesin öyrənilməsinə qərar verildikdən sonra işlənib hazırlanır. Təbii ki, tədqiqat obyekti metodoloji və nəzəri cəhətdən əsaslandırılır, onun ictimai əhəmiyyəti, aktuallığı müəyyənləşdirilir. Tədqiqat obyektinin bütün sahələri mütəxəssis təhlilindən keçir. Yalnız bundan sonra sosioloji tədqiqatın dərin düşübünlümüş programı işlənilir. Program tədqiqatın bütün mərhələlərini əhatə edir, onu son nəticəyə qədər istiqamətləndirir. Elə bu cəhətinə görə də sosioloq alımlar programı tədqiqatın strateji sənədi adlandırlırlar. Bunun əsasında sosioloji tədqiqatın vahid bir konsepsiyasına nail olmaq mümkündür.

Mövzusundan asılı olmayaraq, hər bir tədqiqat obyekti formula edilir və problemin əhəmiyyəti baxımından əsaslandırılır. İlk növbədə, sosioloji obyektin informasiya tələbatı öyrənilir. Eyni zamanda, tədqiqat obyektinə daxil olan hadisələrin, problemlərin sosial səviyyəli ziddiyətləri nəzərdən keçirilir və bu ziddiyətlərin aradan qaldırılması yolları, vasitələri dəqiqləşdirilir. Lakin aparılan tədqiqat prosesində əngəllerdən qəçməq üçün problemin yiğcamlığına xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. Çünkü problemin olduqca geniş masstabda öyrənilməsi istəyi bir çox çətinliklər yarada biler. Xüsusilə, tədqiqat planı olduqca ləkənə olmalı, mədəniyyət müəssisəsinin imkanlarına uyğunlaşdırılmalıdır.

Həmiya məlumdur ki, mədəniyyət sahəsində tətbiqi kulturologiyaya aid sosioloji tədqiqatların reallaşdırılması işi ilə əsasən mədəniyyət müəssisələrinin əməkdaşları məşğul olurlar. Onların fəaliyyətləri isə regional xarakter daşıyır. Məhz, sosioloji tədqiqatların aparılması prosesində regional xüsusiyyətlərin nəzərə alınması iki planın konkret əhatə dairəsi üçün zəmin yaradır. Regional zəminda mövcud olan ziddiyətlər, onların aradan qaldırılması yolları yeni kəmiyyət və keyfiyyət baxımından öyrənilir. Tədqiqatın aparıcı prinsipi kimi inkişaf meylləri və istiqamətləri dəqiqləşdirilir. Məsələn, ərazidə və ya regionda mədəni əyləncəyə, özləliyyət yaradıcılığına, idmana, turizmə və s. mədəni təşkilatlara olan tələbat və maraqlar səviyyəsi aşkarlanır. Maraqlar və tələbatın aşağı və ya yuxarı olmasının səbəbləri analitik təhlil nəticəsində müəyyənləşdirilir. Bu proses mədəniyyət sahəsində, xüsusilə tətbiqi kulturologiya fəaliyyəti istiqamətində yeni keyfəyyət və kəmiyyət amillərinə yiyələnmək üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Yuxarıda tədqiqatın vahid bir problem ətrafında aparılmasına üstünlük verdik. Lakin, sosioloji tədqiqat zamanı bəzən bir çox problemin cavabının müəyyənləşdirilməsinə cəhdələr olunduğuna da təsadüf edilir. Buna «Cox problemləri» tədqiqat deyirlər. Çox problemlı sosioloji tədqiqatlar hadisələrin, inkişafa mane olan səbəblərin daha obyektiv şəkildə öyrənilməsi prosesini çətinləşdirir. Bir neçə problemin vahid tədqiqat prosesində öyrənilməsi fəaliyyət mexanizmini mürəkkəbləşdirir, xüsusilə əldə olunmuş sosioloji informasiyanın məzmununa dağınlıqlı getirir. Bunun da nəticəsində həmin materiallalar üzərində məntiqi ümumiləşdirmələr aparmaq çətinləşir.

Sosioloji tədqiqatların aparılması prosesi bir çox metodoloji ümumiləşdirmə mərhələsindən ibarətdir. Birinci mərhələdə, sosioloji tədqiqatın məqsədi müəyyən edilir. Yalnız bundan sonra tədqiqatın əhatə dairəsi müəyyənləşdirilir.

Sosioloji tədqiqat böyük praktiki əhəmiyyətə malik olub, bir sıra tədbirlərin iş planının hazırlanmasına, idarəetmə sisteminə aid olan qətiyyətli qərarların verilməsinə, sosial həyatın müxtəlif sahələri üzrə səmərəli fəaliyyətin təşkil olunmasına kömək edir.

İlkin mərhələdə, sosioloji tədqiqatın təşkilatçıları qarşıya qoyulan məqsədlə bağlı olan problemlərin həllinə aid vasitə və imkanları

nəzərdən keçirirlər.

İkinci mərhələ, tədqiqatın obyektinin müəyyən edilməsi və predmetinin dəqiqləşdirilməsi mərhələsidir.

Təbii ki, sosioloji tədqiqatın obyekti insanların fəaliyyəti və onların biliyi, ümumi maraqları, fərdi xüsusiyyətləri və s. ilə əlaqədar ola bilər. Əsas məsələ ondadır ki, sosioloji tədqiqatın obyekti ictimai, siyasi, mədəni əhəmiyyət kəsb etməli, sosial problemlərin daşıyıcıları olmalıdır. Obyektin öyrənilməsi prosesində əldə olunan bilgilər əsasında sosial mühitə bu və ya digər formada təsir etmək imkanı yaranmalıdır. Nəzərə almaq lazımir ki, hər bir tədqiqat obyektinin hüdudları, yəni əhatə dairəsi müxtəlifdir. Eyni zamanda, bu və ya digər problemin meydana gəlmə səbəbləri bəzən tədqiqat obyekstinin hüdudlarından kənarda özünü biruze verir. Bu faktor tədqiqat obyektinin miqyasının daha da genişlənməsinə səbəb olur, sosioloji tədqiqatın obyektiv nəticələrinin müəyyənləşdirilməsinə imkan yaradır. Belə vəziyyəti müxtəlif mədəni-kütləvi təbdiirlərdə, özfəaliyyət yaradıcılığı birləşmələrində və s. proseslərdə müşahidə etmək olar. Məsələn, özfəaliyyət yaradıcılığı dərnəklərində və birləşmələrində məşğələlərin səviyyəsinin aşağı olması, yaxud hər hansı tədbirin şablon metodika ilə keçirilməsi təkcə iştirakçıların fəaliyətinin aşağı səviyyədə olmasına dan asılı deyildir. Bəzən bu halın əsas səbəbini məşğələni aparan müəllimin, rəhbərin və ya təşkilatçının səviyyəsinin aşağı olmasında axtarmaq lazımdır. Bu vəziyyət isə tədqiqatın obyektiini ikileşdirir. Bir tərəfdən iştirakçılar və ya diniyyətçilər ayrıca tədqiqat obyektiinə çevrilir, digər tərəfdən isə bir obyekt kimi təşkilatçıların, müəllimlərin səviyyəsini, işgüzarlıq dərəcəsini və s. xüsusiyyətləri öyrənməyə zəruret yaranır. Bu amillərin aşkar edilməsi tədqiqat obyektiinin düzgün müəyyənləşdirilməsi üçün real şəraitit aşkar edir. Məhz obyektin müxtəlif tərəflərinin aşkar edilməsi və öyrənilməsi tədqiq olunan problemin hərtərəfli şəkildə öyrənilməsinə imkan yaradır.

Üçüncü mərhələ, tədqiqat prosesində istifadə olunan vasitələrin, metodların və anlayışların məntiqi təhlilindən ibarətdir.

Məntiqi təhlil zamanı əsasən tədqiqatın metodologiyası dəqiqləşdirilir və bu dəqiqləşdirməyə uyğun olaraq tədqiqat mexanizmi, onun vahid konsepsiyası ümumiləşdirilmiş formada işlənilir. Yalnız bu vəziyyətlərin həyata keçirilməsi

əldə olunan ilkin informasiyaları zəruri ləşdirir.

Maraqlıdır ki, bu gün tətbiqi kulturologiyanın fəaliyyət imkanlarını tətbiqi sosiologiyadan ayrı təsəvvür etmək mümkün deyildir. Belə ki, hər iki sahə empirik materialların məntiqi quruluşuna xüsusi diqqət yetirir və bu məqsədlə də sosioloji tədqiqatlar zamanı metodoloji proseduranın həyata keçirilməsinə xüsusi həssaslıq yaranır. Tədqiqat prosesində mühüm yer tutan əsas anlayışlar geniş təhlil olunur. Məsələn, «sosial fəallıq», «sosial siyasi fəallıq», «sosial mədəni fəallıq» və s. anlayışların təhlili tədqiqatın istiqamətlərini genişləndirir, onun məzmununu, əhatə dairəsini dərinləşdirir. Müxtəlif anlayışların məntiqi təhlili zamanı tədqiqat obyektiinin xarakterik xüsusiyyətləri aşkarlanır. Bu da nəticə etibarı ilə tədqiqatla bağlı yeni hipotezlərin meydana gəlməsinə səbəb olur. Tədqiqatın hipotezləri onun məqsədinin aydınlaşmasına yardımçı olur, müxtəlif metod və üsulların tətbiq olunmasına əsas yaradır. Hipotezin formula edilməsi nəticəsində tədqiqatın ümumi istiqaməti müəyyənləşdirilir. Hipotez vasitəsilə hər hansı faktın, hadisə və prosesin həll edilməsi üçün irəli sürürlən elmi fərziyyələr məntiqi təhlil prosesində ya təsdiq olunur, ya da inkar edilir.

Peşəkar kulturoloqlara və sosioloqlara məlumdur ki, obyektindən asılı olmayaraq bütün sosioloji tədqiqatlar əvvəlcədən müzakirə edilən müxtəlif fərziyyələrə əsaslanır.

Fərziyyələr sosioloji informasiyanın toplanılması prosesində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir və tədqiqatın operativliyini sürətləndirir. Bu prosesdə tədqiqatçının abstrakt idrakı xüsusi rol oynayır. Abstrakt idrak tədqiqatçının fantaziyasını artırır və bir çox anlayışların müəyyənləşdirilməsində ona yardımçı olur. Digər tərəfdən, abstrakt idrak tədqiqatçıya əvəl düşünmək və fikir yürütmək imkanı verir. Xüsusilə ayrı-ayrı anlayışların məntiqi təhlili prosesində abstrakt idrak fikri fəallaşdırır, yeni metodlar seçimi imkanı yaradır.

Sosioloji tədqiqatlar sosiologiyanın tətbiqi sahələrini əhatə edir. Onun qarşısına çıxan vəzifələr isə tədqiqat obyektiinin məntiqi tələblərindən, məqsədindən irəli gəlir. Tədqiqat tətbiqi kulturologiya sahəsinə şamil edilirsə deməli, hipotezə uyğun olaraq o kulturologiyaya aid proseslərin öyrənilməsi ilə bağlı tələbləri ifadə edir. Bu da ona dəlalət edir ki, tədqiqatın mərkəzi sualı onun əsas vəzifəsini aşkar edir. Əsas vəzifə tədqiqatın məqsədi ilə bağlıdır. Mərkəzi sual da

məqsədin mahiyyətindən asılıdır. Əgər məqsəd adamların istirahət və əyləncəyə ümumi marağını öyrənməkdən ibarətdirsə, bu məsələdə əsas vəzifə dəqiqləşdirilir. Lakin, mövzunun əhatə dairəsi tədqiqatın qarşısına əlavə vəzifələr də çıxarır. Çünkü, tədqiqatın əhatə dairəsinə və xarakterinə uyğun olaraq əlavə məsələlərin öyrənilməsinə də ehtiyac yaranır. Məsələn, «hansı sosial və demografik qrup istirahət və əyləncəyə daha çox meyillidir», yaxud «istirahət və əyləncənin maddi-texniki bazası maraqlara uyğundurmu» kimi suallar tədqiqatın əlavə vəzifələrini meydana çıxarır.

Sosioloji tədqiqatın əsas vəzifəsi əmək kollektivində mənəvi iqtisadi təriyənin təhlili məsələsinə də aid edilə bilər. Sözsüz ki, bu əsas vəzifənin yerinə yetirilməsi üçün aşağıdakı əlavə vəzifələrin öyrənilməsinə də ehtiyac yaranır:

- istehsal intizamının vəziyyəti;
- istehsalçının estetik durumunun səviyyəsi;
- kollektivdə peşəkar iqtisadi təfəkkürün vəziyyəti;
- kollektivdə mənəvi tərbiyə işinin formaları və s.

Sosioloji tədqiqatlar bütün cəmiyyətlərin həyatında inkişafın tənzimləyicisi, təkamülün hərəket mexanizmi kimi nəzərə çarpir. Sosioloji tədqiqatlar aparmadan maddi, mənəvi, siyasi, elmi, dini və s. proseslərin inkişaf dinamikasını dəqiqləşdirmək və istiqamətləndirmək mümkün deyildir. Buna görə də, vaxtaşırı aparılan sosioloji tədqiqatlar ictimai həyatın bütün sahələri üzrə statistik məlumatların əldə olunmasına, insanların mənəvi və iqtisadi tələbatının öyrənilməsinə kömək edir. Sosioloji tədqiqatlar vasitəsilə əldə olunan məlumatların cəmiyyətin həyatına yaradıcılıqla tətbiqi təkamül prosesində yaranan durğunluqları aradan qaldırmaq üçün bir vasitəyə çevrilir.

Eyni zamanda, sosioloji tədqiqatlar vasitəsilə bu və ya digər problemlər, məsələlər haqqında əhalinin ictimai fikri müəyyənləşdirilir və həmin müəyyənləşmənin müqabilində işlər görülür, ehtiyaclar ödənilir, yeniliklər meydana gəlir.

Xüsusilə, mədəniyyət sahəsində aparılan sosioloji tədqiqatlar əhalinin müxtəlif kateqoriyalarının tələbatını öyrənir, bəzi özfəaliyyət yaradıcılığı, asudəvaxtin mədəni təşkili üçün lazım olan imkanları aşkar edir, yüksək mənəvi mühitin formallaşması üçün yeni forma və metodların işləniləb hazırlanmasına sosial-informasiya mühiti yaradır. Klublarda, mədəni-

idman komplekslərində, mədəniyyət və istirahət parklarında, əydəncə mərkəzdərində çalışan peşəkar mədəniyyət işçilərinin yaradıcılıq fəaliyyətləri üçün yeni imkanlar açır, onları bütün sahələr üzrə ictimai reyin vəziyyəti haqqında dolğun informasiya ilə ardıcıl olaraq təmin edir.

Sosioloji tədqiqatlar cəmiyyətin ictimai həyatının bütün sahələrində aparıldığı üçün onun işlek metodları da müxtəlifdir.

Sosioloji tədqiqatın işlek metodları əvvəlcədən hazırlanmış tədqiqat programının məzmunundan, mahiyyətindən, qarşıya qoyduğu məqsəddən çox asılıdır. Məhz tərtib olunan programda sosioloji tədqiqatın metodiki hissəsi də öz əksini tapır. Bunlar təxminən aşağıda qeyd edilən əhatə dairəsinə malik olurlar:

- məcmu halında tədqiqatın müəyyən edilməsi;
- ilkin sosioloji informasiyanın yiğilmasında istifadə olunan metodların xarakteristikası;
- informasiyanın yiğilması üçün instrumentariyanın məntiqi strukturu.

Yuxarıda qeyd etmişdik ki, hər şeydən əvvəl, tədqiqat obyekti dəqiqləşdirilir. Tədqiqat obyekti mücərrəd bir anlayış deyil, konkret kollektivdən, sayı və əhatə dairəsi müəyyənləşdirilmiş insan qruplarından ibarətdir. Məlumdur ki, kollektivlər kəmiyyət və xarakter etibarı ilə müxtəlifdir. Kollektivin minlərlə üzvü və onlarla sosial qrupları ola bilər. Elə bir mühitdə sosioloji tədqiqatın hansı metodundan istifadə edilməsinin səmərəliliyi dəqiqləşdirilməlidir. Məsələn, minlərlə işçi qüvvəsi olan böyük kollektivdə sosioloji tədqiqatın sorğu metodundan istifadə etmək çox çətindir. Birincisi, ona görə ki, tədqiqat obyekti kimi bütün insanlar arasında sərgü keçirmək uzun vaxt tələb edir. Uzun vaxt müddətində isə cəmiyyətin, kollektivin həyatında yeni sosial vəziyyət formallaşır. Bunun da nəticəsində aparılan sorğunun tətbiq olunma vaxtı ötüb keçir və çəkilən zəhmət hədər gedir. Digər tərəfdən sorğuya əhalinin böyük bir hissəsinin cəlb olunması külli miqdarda vəsait hesabına başa gəlir. Tədqiqata çoxlu sayda fəalların cəlb olunmasına ehtiyac yaranır. Tədqiqatın obyektinin əhatə dairəsi həm onun reallaşmasının ömrünü uzadır, həm də fəalları yorur və onların diqqətini mövzudan yayındırır. Bunun da nəticəsində tədqiqat köhnəlir və reallaşmadan nəticəsiz qalır. Buna görə də əksər hallarda sosioloqlar geniş masstablı sosioloji tədqiqatlardan çox təsadüfi hallarda – zəruri vəziyyət-

lərdə istifadə edirlər. Demək olar ki, həmişə sosioloji tədqiqatlar konkret sosial və demoqrafik qruplar üzrə seçmə xarakter daşıyır. Yəni tədqiqatın struktur xüsusiyyətlərinə, sosial-demoqrafik cəhdələrinə görə yığcam olaraq müəyyən tədqiqatın struktur xüsusiyyətlərinə, sosial-demoqrafik cəhdələrinə görə yığcam olaraq müəyyən miqdarda adamlar seçilir. Elə buna görə də, sosioloqlar bu qanunauğunsuzluqdan istifadə ehnəyi «seçmə» üsul adlandırırlar. Alımlar sosioloji tədqiqatın keyfiyyətini də seçmə üsulundan düzgün və səmərəli layihələşdirilir və tədqiqat obyektinin dinamik xüsusiyyətləri nəzərə alınır.

Seçmə layihəsində tədqiqat üçün ayrılmış insan qruplarının sosial tərkibi qeyd olunur. Qarşıya qoyulan məqsəd və iş prinsiplər aşkarlanır. İnsan qruplarının ayrılması aşağıdakı prinsiplərə əsaslanır:

- sorğunun keçirilməsi mexanizmi müəyyənləşdirilir, onun texniki tərəfləri əsaslandırılır;
- sorğunun gedişində əldə olunan informasiyanın doğruluğunu müəyyən edilməsinin texnologiyası dəqiqləşdirilir.

Sosioloji tədqiqatın anket sorğusu, müsahibə, sənədlərin təhlili, söhbət, müşahidə və s. kimi müxtəlif metodları vardır. Tədqiqat zamanı hansı metoddan istifadə edilməsinə baxmayaraq onların hər biri tədqiqatın programının metodiki hissəsində qeyd olunan informasiya tələblərinə cavab verməlidir. Həmin programda ayrı-ayrı metod və üsulların xarakteristikası, tətbiq olunma xüsusiyyətləri, sualların qoyuluşu qaydaları öz əksini tapır və tədqiqat istiqamətvericilik funksiyasını yerinə yetirir. Məhz sosioloji tədqiqatın programında instrumentariyanın müstəqil sənəd kimi çıxış etməsi tədqiqat metodlarından istifadə etmənin keyfiyyət amilinə təsir edir, onları tənzimləyir.

Eyni zamanda, yuxarıda deyilənlərlə yanaşı, informasiyaların işləniləb hazırlanmasının məntiqi sxemi də sosioloji tədqiqat programında öz əksini tapır.

Bütün bu qeyd olunanlar sosioloji tədqiqat programının hazırlanmasının çox mürəkkəb və peşəkarlığı əsaslanan bir iş olduğunu göstərir. Sosioloji tədqiqat programı çox ciddi sənəd olduğundan daha təcrübəli mütəxəssislər tərəfindən hazırlanır. Program hazırlanarkən tələskənliyə yol verilmir və lazımlı olduqda onun üzərində uzun müddət işləməyə vaxt sərf edilir. Bu tələbat sosioloji tədqiqat planının keyfiyyətini artırır və tədqiqatın daha yüksək elmi səviyyədə

həyata keçirilməsinə müsbət təsir göstərir.

Programdan əlavə sosioloji tədqiqatın iş planı da olur. İş planı tədqiqatçının bütün fəaliyyətini istiqamətləndirir və görüləcək işin maliyyə məsələsini, həm də elmi-təşkilati ahəngdarlığına əlverişli təminat yaradılır. İş planı görülən işlərə nəzarəti artırır, hesabatlara qanuni zəmin yaradır, maliyyə məsrəflərinin qarşısını alır. İş planı tədqiqatın bütün mərhələlərində iş prosesini sabitləşdirir.

İş planının hazırlanması da peşəkar mütəxəssislər tərəfindən yerinə yetirilir. Onu hazırlayan adamlar idarəetmənin qanun və qaydalarını, icra fəaliyyətinin prinsiplərini yaxşı bilməlidir. Xüsusilə, sosial planlaşdırmanın prinsipləri haqqında onun geniş məlumatı olmalıdır. İş planını hazırlayan mütəxəssis sosial planlaşdırmanın tekçə praktiki tərəfini deyil, həm də nəzəriyyəsini də bilməlidir. Digər tərəfdən, cəmiyyətin mədəni həyatına dərindən bələd olmalı, tətbiqi kulturologianın elmi-nəzəri tələblərini dərk etməli, sosioloji tədqiqatın nəticələrinin cəmiyyətin həyatına realizə edilməsi yollarını qabaqcadan proqnozlaşdırmağı bacarmalıdır. Məhz bu xüsusiyyətlər sosial hadisələrin elmi əsaslarla dərk edilməsinin mahiyyətindən irəli gəlir.

Sosioloji tədqiqatın aparılması dəqiqlik tələb etdiyindən onun iştirakçıları arasında maarifləndirmə tədbirlərinin həyata keçirilməsinə çox böyük ehtiyac vardır. Tədqiqat prosesində iştirak edən adamlarla əvvəlcədən elmi-nəzəri, metodiki xarakter daşıyan iş aparılmalıdır. Yalnız bundan sonra onlar arasında dəqiq əmək bölgüsü həyata keçirilməlidir. Əmək bölgüsü aparıldıqdan sonra isə iştirakçıların təşkilatı fəaliyyətləri bir-biri ilə əlaqələndirilməlidir.

Məlumdur ki, sosioloji tədqiqatlar səviyyəsindən asılı olmayaraq bir sıra mürəkkəb mərhələlərdən keçir. Real həqiqətlərin üzə çıxarılması üçün isə hər bir iştirakçının, təşkilatının praktiki fəaliyyəti vahid elmi mərkəzdən idarə olunur və həmin elmi mərkəz sosioloji informasiyanın keyfiyyətinə daima diqqət yetirir. Elmi mərkəz hər bir informasiyanın reallığa uyğun olub-olmamasını yoxlayır. Etiraf edək ki, bəzən sosioloji tədqiqata cəlb olunan hər hansı bir şəxsin saxta fəaliyyəti, yaxud səhlənkarlığı ucbatından elmi mərkəzə tehrif olunmuş yanlış informasiyalar da daxil ola bilir. Bu da tədqiqatın nəinki elmi səviyyəsini azaldır, eyni zamanda onun nəticələrini heçə endirir. Belə saxta tədqiqatları cəmiyyətin həyatına tətbiq etmək olmaz. Sovet döv-

ründə sosioloji tədqiqatların saxta, şişirdilmiş informasiyaları çoxluq təşkil etmişdir. Çünkü sovet cəmiyyətində informasiyanın ideoloji tərəfinə daha çox üstünlük verilmiş, bu isə nəticədə kapitalist dünyası qarşısında öymek üçün sosioloji tədqiqatın informasiyalarını saxtalaşdırılmışdır. Əslində ideoloji-siyasi əhəmiyyət kəsb edən bu informasiyalar cəmiyyətin həyatında bir saxtakarlıq yaratmışdır. Bu saxtakarlığın nəticəsi olaraq hətta əmək göstəriciləri də şişirdilmiş, cəmiyyəti düzgün proqnozlaşdırımdan, inkişafa apara biləcək yeni layihələndirmələrdən məhrum etmişdir. Bunun nəticəsində isə sovet cəmiyyətin bütün sahələrində bir dörgünluq yaranmış və həmin dörgünluq 1991-ci ildə sovet imperiyasının dağılmışına getirib çıxarmışdır.

Məhz indi də sorğu blanklarının düzgün tərtib olunmaması halları da sosioloji tədqiqatlar zamanı qeyri-dəqiq məlumatların əldə olunmasına səbəb olur. Eyni zamanda anket sorğusunu aparan qrupların tez-tez dəyişdirilməsi təşkilətlanmanın zəiflədir, informasiyanın vaxtında əldə olunmasına mane olur. İformasiyanın vaxtında əldə olunması isə tədqiqatın aktuallığının itirilməsi ilə nəticələnir.

Sosioloji tədqiqatın planında onun mərhələli şəkildə icra strukturunun forma və növləri müəyyənlenşdirilir. Bu strukturlarla elmi-tədqiqat mexanizmi və texniki təchizat növləri də daxil edilir. Bu prosedur və əməliyyatların həyata keçirilməsi əsasən dörd blok üzrə planlaşdırılır.

Birinci blokda, tədqiqatın program və instrumentasiyası müzakirə olunur və onların təsdiq olunması qaydaları müəyyənlenşdirilir. Həmçinin, ilkin informasiyanı əldə edən qruplar formalasdırılır. Yenice formalaşmış bu qrupların təcrubi fəaliyyətlərini yoxlamaq və təkmilləşdirmək üçün əvvəlcə sınaq tədqiqatı həyata keçirilir. Sonra sınaq əhəmiyyəti kəsb edən tədqiqatın nəticələrinə görə əldə olunmuş ilkin informasiyanın program və instrumentasiyasına düzəllişlər edilir. Bu prosedurun keçidkən sonra anket və ya musahibə blankları artırılır, sosioloji tədqiqatın instrumentasiyasına diqqət yetirilir.

İkinci blokda, ilkin informasiyanın əldə edilməsinə təminat yaradan təşkilati və metodiki işlər nəzərdə tutulur. Bu blokda həmçinin, sorğunun zamanı və məkanı, onun respondentləri növlərinin mərkəzləşdirilmiş şəkildə mövcudluğuna və yiğidmasına şərait yaradılır.

Üçüncü blok, ilkin informasiyanın Elmi Hesablaşma Mərkəzində işlənib hazırlanması ilə əla-

qədar olan əməliyyətlərin məcmusunu əhatə edir. Qeyd olunan mərhələdə tədqiqat qrupunun iştirakçıları hesablama mərkəzinin əməkdaşları ilə birgə işləyirlər.

Dövrdüncü blokda, tədqiqat zamanı əldə olunmuş məlumatların nəticələri təhlil olunur, yekun hesabatları hazırlanır və başqa ehtiyac duylanan əlavə işlər yerinə yetirilir.

Program və plandan başqa köməkçi sənədlər də mövcud olan normativə uyğun olaraq qabaqcadan müəyyənlenşdirilir və əldə olunur. Bu sənədlər əsasən, maddi və texniki təchizatlarla əlaqədar olur. Həmin sənədlərdə sosioloji tədqiqata çəkilən xərclər hesabat şəklində öz əksini tapır. Eyni zamanda, təlimat xarakterli köməkçi sənədlər də bürda lazımlıdır. Onlar arasında sorğuya cavab verənlərin təlimatlandırıcı sənədidir. Həmin təlimat sənəddə yiğcam olaraq tədqiqatın məqsədi və vəzifələri öz əksini tapır. Eyni zamanda təlimatda sorğu keçirilən yer və onun yerinə yetirilmə məddəti, ilkin informasiyanı əldə edəcək adamların şəxsiyyəti, sorğunun xarakteri, forma və məzmunu və s. göstərilir.

Qeyd edək ki, normativ sənədlərdə sorğu ilə bağlı olan bütün vacib məlumatlar öz dəqiqliyi və konkretliyi ilə fərqlənir. Burada sosioloji tədqiqat üçün zəruri oan bütün məsələlər izah olunur. Tədqiqatın növündən asılı olaraq onun vaxtı müəyyənlenşdirilir. Məsələn, təsviri tədqiqat üçün 3-6 ay müddətinə aparılan ekspress sorğu yalnız 2-3 həftə davam edir.

Tətbiqi sosiologiyanın təcrübədə ən geniş yayılmış formalarından biri anketləşdirmədir. Anketləşdirmə qrup və ya fərdi formada olur.

Qrup şəklində anketləşdirmədən əsasən əmək kollektivlərində və təhsil müəssisələrində istifadə olunur. Sorğu aparılan qrup arasında anketlər paylanılmamışdan əvvəl həmin qrupla işləmək üçün bir nəfər təyin edilir. Bir nəfərin təlimata görə yalnız 15-20 nəfərlə sorğu aparmaq imkanı vardır. Məhz qrupla iş aparmaq üçün bir nəfərin təyin edilməsi respondentlərə sorğu ilə bağlı əlavə məlumatlar almaq imkanı yaranır, onlara fərdi məsləhətlər verilir, anketi doldurma qaydaları başa salınır. Həmçinin sorğu qrupuna təyin olunan şəxs tədqiqatın keyfiyyətinə birbaşa nəzarət edə bilir.

Fərdi anketləşdirmə prosesində isə konkret sualları özündə əks etdirən anketlər respondentlərə iş yerlərində və ya yaşayış yerlərində raylanılır.

Hal-hazırda ilkin sosioloji informasiyanın əldə

edilməsində sorğu anketlərinin əhəmiyyəti də çox böyükdür.

Sosiooji sorğu anketləri həm tədqiqatın obyekti ilə bağlı olan sualların əhatə dairəsinə görə fərqlənir, həm də obyekt haqqında keyfiyyət və kəmiyyət etibarı ilə fərqlənən informasiya toplumuna şərait yaradır. Digər tərəfdən, sorğu anketi vasitəsilə toplanılan informasiyanın təhlili də əlverişli olur. Həmin anketi təkrarən təhlil etmək üçün problem olmur.

Ən əsas məsələ sorğu anketinin suallarının düzgün qurulması və onun konkretliyi məsələsidir. Həyat fəaliyyəti prosesində bizi əhatə edən proseslər və hadisələr haqqında suallar düşünmək ilk önce çox sadə görünür. Ancaq tətbiqi sosiologiya sahəsində sualların qoyuluşu daha çox tədqiqatın funksiyasından və onun məzmun tələblərindən irəli gelir. Suallar həm respondentlər üçün aydın olmalı, həm də onların hər birini maraqlandırmalıdır. Buna görə də istifadə olunan suallar öz məzmununa görə anket suallarını öz funksiyalarına görə əsas və qeyri-əsas bölgü üzrə qiymətləndirmək olar. Eyni zamanda qapalı və açıq suallar qrupu da vardır. Qapalı sual o hesab olunur ki, həmin sualın cavabının müxtəlif variantları olur.

Qapalı suallar alternativli və qeyri-alternativli də ola bilər. Məsələn, respondentə hələ bir sualla müraciət etmək olar:

«Siz özfəaliyyət yaradıcılığı ilə məşğul olursunuzmu?».

Həmin suala qısa cavab vermək üçün munasibət «hə», «yox» sözlərini dairəyə almaqla bildirilir. Yaxud da, munasibət bildirilən variantın altından xett çəkilir. Belə munasibət bildirmək respondent üçün də asandır. Çünkü cavabı geniş cümlə ilə yazmağa ehtiyac olmur. Bu da bütün şəraitdə respondentə anket sualına münasibət bildirmək imkanı verir.

Sosiooji tədqiqatın sualları sorğu anketlərində bəzən cədvəl formasında da verilir. Nümunə olaraq aşağıdakı cədvələ diqqət yetirmək lazımdır:

Vaxtimız çatır mı? **Çatır** **Çatmir** **Çətinlik çekirəm**

- | | |
|---------------------------|---|
| 1. istirahət və əyləncəyə | + |
| 2. ictimai işlərə | + |
| 3. mütaliəyə | + |
| 4. idmanla məşğul olmağa | + |

Bu suallara «çatır», «çatmir» və «çətinlik çekirəm» sözləri yazılmış qrafalardı Plyqi işaretsi qoymaqla münasibət bildirmək olar. Münasibət daire və başqa işarə şəklində də bildirilə bilər.

Sosiooji tədqiqat anketinin tərtibi və onun kompozisiya quruluşu xüsusi peşəkarlıq tələb edir. Anket bir növ respondentlərə müsahibə ssenarisidir. O, respondenti maraqlandıra biləcək bir səviyyədə tərtib olunmalıdır. Xüsusi qrafik formasında tərtib olunmuş anketlərə daha çox diqqət yetimək lazımdır. Belə anketlərdə şriftlər aydın göstərilməli, müstəqil cavaba kifayət qədər geniş yer verilməli, işarələrdən və başqa qrafik vasitələrdən dəqiq istifadə olunmalıdır. Qrafik təribatda illüstrasiyaya daha çox üstünlük verilir və o respondentin psixoloji vəziyyətinə çox böyük təsir göstərir. Təribatçı illüstrasiya ilə psixoloji təsiretmə funksiyasını yerinə yetirir. Belə anketlərdə suallar da illüstrasiyalardan ibarət olur. Belə anketlər daha asan qavranılır. O, anketi doldurmağın rəngarəng texnikasının meydana gəlməsinə şərait yaradır. Psixoloji yükü azaldır, sualın mahiyyətini obrazlı formada açır.

Sosiooji tədqiqatın poçt-sorğu forması da vardır. Poçt-sorğu forması, adından məlum olduğu kimi poçt vasitəsilə yerinə yetirilir. Sorğu anketləri müxtəlif ünvanlara poçt ilə göndərilir və eyni zamanda həm də məlumatlar da poçt vasitəsilə alınır.

İlk dəfə poçt sorğusundan 1880-ci ildə Karl Marks istifadə etmişdir. O, həmin ildə fəhlələr üçün sorğu anketi tərtib edərək onu «Revu sosialist» jurnalında dərc etmiş və həmin jurnalın nüsxələri poçt vasitəsilə bütün Fransaya yayılmışdır. Rusiyada isə açot-sorğu anketi ilk dəfə 1918-ci ildə «Əməkçi xalqın səsi» («Qolos» trudovoqo naroda) qəzetində dərc edilərək Moskva vilayətinə yayılmışdır.

Sovet dövründə də belə sorğu formasından istifadə olunmuşdur. Əsasən, XX əsrin 60-70-ci illerində sovet tədqiqatçıları poçt sorğularından istifadə etməyə səy göstəmişlər.

Lakin poçt vasitəsilə sosioloji tədqiqatların aparılması indiki dövrdə böyük maliyyə xərcləri tələb edir. Digər tərəfdən, poçt sisteminde hələ çəvik əməliyyətlərin bərpə olunmaması poçt sorğusunun cavabını ləngidir. Təcrübə göstərir ki, poçt sorğusuna qaytarılan cavabın da faizi indiki mərhələdə çox aşağıdır. İqtisadi cəhətdən inkişaf etmiş ABŞ, İngiltərə, Fransa, Almaniya və s. ölkələrdə isə, poçt-sorğu anketlərindən geniş istifadə olunur.

Sosiooloji tədqiqatın poçt-sorğu forması müxtəlidir. Belə ki, hazırlanmış anketlər poçt vasitəsilə müxtəlif ünvanlara göndərilməklə yanaşı, həm də anket sualları qəzet və jurnallarda çap olunur. Qəzet və jurnallarda çap olunan sorğulara vaxtında cavab alınması üçün mükafatlandırma metodlarından da istifadə edilir. Daha doğrusu, həmin anketlərdə qoyulan sualları düzgün cavablandırınlara bəzən müəyyən mükafatlar da vəd olunur. Əslində, bu həvəsləndirmə üsulu, sorğuya vaxtında operativ cavab almağa təminat yaratmaq üçün edilir.

Müasir mərhələdə müsahibə sosioloji tədqiqatın ən əvvəlci forması sayılır.

Müsahibə üçün az vaxt lazımlı gəlir və böyük xərclər və vəsaitlər çəkməyə ehtiyac duyulmur. O, əvvəlcədən planlaşdırılsada, şifahi sorğu xarakteri daşıyır.

Anket vasitəsi ilə sosioloji tədqiqatların aparılması isə sorğudan fərqli olaraq müsahibə metodu respondentlə bir başa ünsiyyətə girmək və onun tədqiqatın obyektiinə - canlı - şəkildə münasibətini öyrənmək imkanını verir. Həmçinin, hər hansı suala verilən cavabın əhatə dairəsi çox geniş olur və bu xüsusiyət məzmunu uyğun olaraq toplanılan informasiyanın keyfiyyətini artırır.

Lakin, müsahibə götürənlərin seçilməsi və onların hazırlanması müəyyən vaxt tələb edir. Çünkü müsahibə götürənlər əsasən fəallar seçilir, onlar müəyyən müddət ərzində sosioloji tədqiqatın funksiyasına və tələbatına uyğun olaraq təlimatlandırılırlar.

İndiki şəraitdə müsahibə vasitəsilə tədqiqatlar həm anket vasitəsilə yerinə yetirilir, həm də diktafonlardan geniş istifadə olunur.

Belə ki, şifahi sorğunun nəticəsi sorğu anketində öz əksini tapır və əldə olunan informasiya təhlil olunmaq üçün Elmi Tədqiqat mərkəzinə ötürülür.

Diktafon vasitəsi ilə əldə olunan informasiya da anketlərə köçürülməklə sənədləşdirilə bilər.

Müsahibələr iş yerlərində, yaşayış yerlərində və əhalinin toplaşduğu kütłəvi tədbirlərdə, izdihamlı küçələrdə keçirilə bilər.

Tətbiqi sosiologiyada müsahibə sorğusunun üç növü mövcuddur: standartlaşdırılmış, fakslaşdırılmış və müstəqil müsahibələr.

Standartlaşdırılmış müsahibə zamanı suallar çox konkret və dəqiq olur, respondentlə müsahibə götürən arasında reqlamentə əməl edilir.

Əvvəlcədən hazırlanmış suallar müsahibə

üçün nəzərdə tutulur, şifahi danışq tərzinə uyğunlaşdırılır. Məsələn, «Sizə təqdim olunan bu vərəqdə asudəvaxt ərzindəki məşguliyyətlərin müxtəlif növləri göstərilmişdir. Deyə bilərsinizmi, siz boş vaxtınızda bunların hansı ilə məşğul olursunuz?».

Həmin andaca respondentə suala uyğun olan nömrələnmiş blank verilir. Yaxud müsahibə aparan şəxs respondentlərin şifahi cavabını verilən suala uyğun gələn blankda qeyd edir.

Bəzən müsahibə anketlərdə cavablar kodlaşdırılmış şəkildə qeyd olunur. Məsələn, «Siz hansı qəzətləri oxumağa daha çox üstünlük verirsiniz?» kimi sual qoyulduğda sorğu anketində çoxlu sayıda qəzət adlarını göstərmək lazımlı gəlir. Respondent həmin qəzətlərdən birinə və ya bir neçəsinə nəzərdə tutulmuş kod işaretisi ilə münasibət bildirir.

Fakslaşdırılmış müsahibələr tədqiqat obyektiinə uyğun olaraq əvvəlcədən hazırlanır. Bu müsahibə üsulunun təlimatına uyğun olaraq respondentlər müsahibənin mövzusu ilə əvvəlcədən tanış olur, hətta onlarla tədqiqatın məzmunu ilə əlaqədar seminarlar da keçirirlər. Eyni zamanda respondentlər metodik göstərişlər alırlar. Mövzu ilə bağlı kitablar və məqalələrlə tanış olmaq imkanı elde edirlər. Respondentlərlə hazırlıq işləri zamanında sosioloji tədqiqatın sualları da dəqiqləşdirilir.

Müstəqil müsahibə isə sosioloji tədqiqat aparan şəxsin ilkin fəaliyyət mərhələsini əhatə edir. O, tədqiqatın məzmunu və problemlərini dəqiqləşdirmək üçün müəyyən ərazilərdə və ya müəssisələrdə müstəqil sorğular keçirir.

Müstəqil müsahibə tədqiqatın suallarını əhatə edən plan olmadıqda da aparılır. Çünkü bu tipli müsahibələr zamanı aparılacaq tədqiqatın mövzusu və əhatə dairəsi müəyyənləşdirilir. Tədqiqat aparan müsahibəçi respondentlərlə səhbətlər əsasında müəyyən mövzu ətrafında müzakirələr keçirir. Daha doğrusu tədqiqatın obyektiinin aktuallığını dəqiqləşdirmək məqsədi ilə onun mövzusu ətrafında konkret müzakirələr aparırlar. Məhz bu müzakirələr zamanı tədqiqatın həm mövzusu və həm də onun qarşıya çıxan sualları ümumiləşdirilir.

Tətbiqi kulturologiya sahəsində müşahidələrin aparılması və ondan səmərəli istifadə edilməsi mədəni fəaliyyətin keyfiyyətinin artmasına fəal təsir göstərir. Belə ki, müşahidələr yolu ilə mədəni-kütłəvi tədbirlərin şablonçuluqdan xilas olunmasının qarşısı alınır. Kütłəvi təblir pro-

sesində klub fəalları müşahidə aparmaq prosesinə cəlb edilir, onların köməyi ilə bədii ifadə vasitələrinə, tədbirin emosionallıq səviyyəsinə və s. xüsusiyətlərə olan reaksiyaların dərəcəsi müşahidə olunur.

Gözlə aparılan müşahidələrə vizual müşahidələr də deyilir. Vizual müşahidələr zamanı indiki inkişaf mərhələsində video kamerasdan da geniş istifadə edilir. Kütləvi tədbirlər gizli şəkildə ləntə köçürürlər və orada baş verən bütün hadisə və reaksiyaları təkrarən təhlil etmək və nəticə çıxarmaq imkanı yaranır. Ən çox eksperiment xarakterli tədbirlərdə vizual müşahidələrdən geniş istifadə olunur.

Vizual müşahidə tətbiqi kulturologiya sahəsində ona görə geniş yayılmışdır ki, o, özünün konstruktiviliyi və reallığı ilə fərqlənir. Hələ vaxtilə A.Eynşteyn gözəl müşahidənin əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirərək demişdir: «Görüb dərk etməyin sevinci, insana gözəl təbiətin bəxşishidir»⁴.

Deməli, birbaşa gözəl müşahidə aparmaq, müəyyən hadisələrin məzmun və mahiyyətini vizual şəkildə dərk etmək sosioloji tədqiqatın ən optimal metodlarından biridir. Bu metod tədqiqatçı ilə obyekti arasında canlı əlaqə yaradır, baş verən hadisələrə yerindəcə münasibət bildirmək və onlardan nəticə çıxarmaq imkanı verir.

Sosioloji müşahidələr tarixən ictimai, siyasi proseslərin əsas tədqiqat metodu kimi geniş yer tutmuşdur. Hələ vaxtilə F.Engels düz 21 ay İngiltərədə əhalinin siyasi fəallığı üzərində müşahidələr aparmış, onların sevinc və iztirablarını öyrənə bilmüşdi⁵.

Sosioloji müşahidələr əsasən insanların davranışlarını, onların bu və ya digər təcrübi proseslərə münasibətlərini öyrənmək metodudur. Bu metod asudəvaxt sahəsinə daha çox tətbiq olunur və insanların mədəni-əyləncəli vasitələrə münasibətlərini aşkar edir, aşkar olunmuş faktiki məlumatlar əsasında elmi təhlillər aparmaq imkanı yaradır. Bu müşahidələr əsasında mədəniyyət müəssisələri öz fəaliyyətlərində həm əhəmiyyət, həm də keyfiyyət baxımından daima, ardıcıl olaraq yeniliklər edirlər.

Sosioloji tədqiqatlar tətbiqi kulturologiya sahəsində mövcud olan əksiliklərin mübarizəsini üzə çıxarır, əksiliklərin daxili ziddiyətlərini müəyyənləşdirir. Mədəni proseslərdəki daxili ziddiyətlərin aşkarlanması təşkilatçıları inkişafa aparan yeni seçim qarşısında qoyur. Yəni mədəniyyətdəki daxili ziddiyətlər sosioloji tədqiqatlar

vasitəsilə aşkar edildikdən sonra onlar elmi təhlilə ötürülür. Elmi təhlil zamanı inkişafın yeni tələbləri müəyyənləşdirilir və onlara müvafiq olan fəaliyyət vasitələri seçilir. Yeni fəaliyyət vasitələri köhnəni sıxışdırır tədricən aradan çıxarır, inkari-inkar qanununa uyğun olaraq mədəni fəaliyyətin mahiyyətini yeniləşdirir. Daha doğrusu mədəni fəaliyyətin yeni forma və metodları meydana gəlir. Bu yenilik mədəni fəaliyyət prosesinin təşkilini şablonçuluqdan, durğunluqdan xilas edir. Təbii ki, inkişafın daxili ziddiyətləri ilə bağlı olan bu proses dialektik qanknauyğunlunqlara cavab verən dinamik inkişaf mexanizmini yaradır.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, cəmiyyətdə müxtəlif sosial kateqoriyaya malik olan fərdlər və insan qrupları mövcuddur. Digər tərəfdən isə bu gün cəmiyyət üzvləri demokratik qruplara da bölünürler.

Bu fikrə bir qədər aydınlıq gətirmək üçün sosial kateqoriyalara və demokratik qruplara nəzər yetirmək lazımdır.

Cəmiyyətdə insanlar öz peşələrinə, intellektual səviyyələrinə görə bir-birindən fərqlənirlər. Həmçinin, onların psixoloji durumları arasında da böyük fərq vardır. Həm peşə, həm də psixoloji-intellektual fərqlər insanların mənəvi davranışlarında, onların mənəvi tələbatlarında da özünü biruze verir. Lakin insan ictimai varlıq olmaqla yanaşı o həm də fizoloji-psixoloji varlıqdır. İctimai varlıq kimi hər bir fərdin həyatındaki fəaliyyətini müşahidə etmək mümkün olsa da insanın fizoloji-psixoloji ələmi qismən qapalıdır. Məhz bu qapalı ələmin qapılarını açmaq üçün tətbiqi sosiologiya elminin apardığı tədqiqatlara böyük ehtiyac vardır.

Digər tərəfdən, insanların peşə fəaliyyətləri də onların bədii-estetik zövqlərinə, mənəvi ələmə münasibətlərinə bilavasitə təsir göstərir. Məsələn, neft-qaz sənayesində çalışanlarla incəsənət, mədəniyyət sahəsində çalışanların bədii-estetik maraqlarını eyniləşdirmək olmaz. Lakin bəzən qeyri-mədəniyyət və incəsənət sahəsində çalışanlar arasında da yüksək bədii-estetik zövqə malik olan, eyni zamanda ədəbiyyat və incəsənətə maraqlı göstərən insanlar vardır. Təbii ki, bu, insanların bədii-mənəvi maraqları yalnız sosioloji tədqiqatlar vasitəsi ilə aşkarlanır. Tətbiqi kulturologiya sahəsinin təcrübəli mütəxəsisləri isə sosioloji tədqiqatların əldə etdiyi nəticələrdən bəhrələnərək bu insanların mənəvi tələblərinə differensial şəkildə yanaşır, eyni zamanda differensial maraqlar

əsasında ümumiləşdirmələr aparır. Belə ki, təkcələr ümumiləşərək qruplar əmələ gətirir. Həmin qrupların maraqları isə mədəniyyət müəssisələrinin təşkilatçıları tərəfindən nəzərə alınır və əməli işlər görülür.

Əslində, tətbiqi kulturologiya bütün sosial kateqoriyaların maraq və tələbatının ödənilməsini, əməli-mədəni fəaliyyətin əsası kimi qəbul edir. Buna görə də. Mədəniyyət müəssisələrində mədəni xidmət təşkil olunarkən əhalinin peşə maraqları da nəzərdə tutulur. Peşə bayramları ilə bağlı mədəni-kütləvi tədbirlər təşkil olunur. Peşəkarlığı artırmaq üçün müxtəlif peşələr üzrə dərnək və birliklər, kurslar yaradılır. Məsələn, Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra kompyuter texnologiyası cəmiyyətimizin bütün sahələrinə tətbiq olunur. Elə peşə sahəsi yoxdur ki, orada kompyuter texnologiyasından istifadə olunmasın. Belə bir mərhələdə əhalinin böyük əksəriyyəti kompyuter texnologiyasından istifadə etmək vərdişlərinə yiyələnmək üçün bu sahəyə aid yaradılan ödənişli kurslara böyük maraq göstərirler. Mədəniyyət müəssisəsi həmin marağın əhatə dairəsini sosioloji tədqiqat metodları ilə öyrənir, ona münasib olaraq öz fəaliyyətini qurur.

Əhalinin müasir mərhələdə maraq dairəsi bazar iqtisadiyyatı ilə əlaqədar olaraq çox genişdir. Xüsusiylə, beynəlxalq iqtisadi və mədəni əlaqələr ən adı peşə sahibini müxtəlif beynəlxalq dilleri bilməyə məcbur edir. Beynəlxalq dilleri öyrənmək bütün iş adamlarının fəaliyyət dairəsini genişləndirir. Bu səbəbdən də, aparılan sosioloji tədqiqatlar göstərir ki, insanlarda xarici dilleri öyrənməyə böyük maraq vardır. Bu maraqlar mədəniyyət müəssisələrinə müxtəlif dillər öyrənməyə istiqamətləndirilən ödənişli kurslar yaratmaq imkanı verir.

Demoqrafik maraqlar dedikdə, müəyyən yaş qruplarına aid olan maraqların öyrənilməsi nəzərdə tutulur.

Tətbiqi kulturologiya, psixologiya, pedagoziya və s. humanitar elmlərin apardığı tədqiqatlar, görə yaş qruplarının maraq və mənəvi tələbatları da müxtəlifdir. Xüsusiylə, mədəni əyləncəyə, özfəaliyyət yaradıcılığına meyl

müxtəlifiyi müxtəlif yaşlarda, müxtəlif formada təzahür edir. Altı yaşından 10 yaşına dək uşaqların marağı ilə, 14-18 yaşlı yeniyetmələrin maraqlarını eyniləşdirmək olmaz. Orta nəslin və ahilliq yaşına çatanların isə öz maraqları, sosial tələbləri vardır.

Bütün bu fərqləri təxminini təhlil edib mədəni xidmət sahələrini yaratmaq düzgün deyildir. Tətbiqi kulturologiya mənəvi ehtiyacların elmi əsaslarla öyrənilməsinə üstünlük verir. Bu məqsədlə də tətbiqi kulturologiya sosioloji tədqiqatların nəticələri əsasında yaradılan mədəni xidmət sahələrini daha keyfiyyətli iş hesab edir.

Xüsusiylə, indiki şəraitdə, yeni bazar iqtisadiyyatının tələblərinə uyğun olaraq təşkil olunan mədəni xidmət bu işdən bəhrə götürmək prinsipinə daha çox əsaslanır. Hal-hazırda mədəni fəaliyyət sovet dövründən fərqli olaraq daha azaddır. Azad fəaliyyət mədəniyyət təşkilatlarının gündəlik fəaliyyətlərində özünü biruzə verir. İndi mədəniyyət işçiləri siyaset və ideologiyanın «əsiri» deyillər.

Lakin, ideologiyadan tam uzaq düşmək, ümummilli maraqları təbliğ edən mədəni fəaliyyəti inkar etmək, bu düzgün deyildir. Bazar iqtisadiyyatı şəraitində yaşasaq da dövlətçilik və milli maraqlara cavab verən, kütlələrdə vətənpərvərlik ruhunu aşlayan mədəni-kütləvi tədbirlərin keçirilməsinə də çox böyük ehtiyac vardır. Bu baxımdan tətbiqi kulturologiya elmi iqtisadi maraqlarla yanaşı, dövlət qupuculuğuna müsbət təsir göstərən, Azərbaycan xalqının ümummilli maraqlarını müdafiə edən. Düşmənə qarşı mübarizə təbliğatına çevirirlən mədəni-kütləvi tədbirlərin səviyyəsinin inkişaf etdilməsinə istiqamətləndirilən sosioloji tədqiqatların təşkil olunmasını da vacib hesab edir.

Təbii ki, milli maraqları əhatə edən mədəni-kütləvi tədbirlərin də bədii ifadə vasitələri əhalinin sosial-mədəni, bədii-estetik tələbatına cavab verməlidir. Məhz həmin tələbatın səviyyəsini müəyyənləşdirmək, ifadə vasitələrinin keyfiyyətinin artırmaq üçün tətbiqi sosiologiyanın tədqiqat formalarından, təhlil metodlarından geniş istifadə olunmalıdır.

ƏVƏBİYYAT

1. Sosiologiya. Bakı, «Təbib», 1994, səh. 68.
2. Как провести социологическое исследование. М., 1990. с. 107.
3. Sosiologiya. Bakı, «Təbib», 1994, s. 104.

4. Как провести социологическое исследование. М., 1990. с. 107.
5. K. Marks, F. Engel's. Соч. Т. 2, с. 238.

İDMAN VƏ MUSIQİ – GÖZƏLLİK HARMONİYASIDIR

İmrəz ƏFƏNDİYEVA

«Если ты занимаешься музыкой и филосо-
фией, упражняй тело гимнастикой, если ты атлет,
то упражняйся в философии».

Платон

Qədim və gözəl Azərbaycan diyarım... Sənin necə də qüdretli, dahi və zəngin mədəniyyətin, ənənələrin var. Bəli, bu torpaq xalqımı ən istedadlı və görkəmli musiqi korifeyləri bəxş etmişdir.

Azərbaycan xalq rəqsləri, mahniları qədim zamanlardan bu günümüze qədər gəlib çatmışdır. Hal-hazırda da xalqımız bu inciləri dərin məhəbbətlə qoruyub saxlayır. Məhz bu gözəl xalq nümunələrində bizim adət-ənənələrimiz yaşayır.

Bu gün xalq musiqimizdə və bəstəkarlarımızın yaradıcılığında musiqinin idman ilə bağlılığı, əlaqəsi bizi maraqlandırır. Bir neçə qədim mahnilarımızı xatırlatmaq istərdim: «Piyada Koroğlu», «Paroxod», «Minəydim atın kəhərini» və başqaları xalqımızın ənənələrini əks etdirir.

Tanınmış ifaçı Zakir Mirzəyev qeyd edir ki, Bakıda keçmiş yüzilliin əvvəllərində zorxana var idi: «Zorxananın oyunları musiqi sədalari altında keçirdi. Oyunun tempinə uyğun olaraq dumbulun sədası gah güclənir, gah da zəifləyirdi».¹

Bildiyimiz kimi, «Koroğlu» dastanında öz əksini tapan cəng nəgmələri silsiləsi bədii-estetik üslub etibarı ilə aşiq melodiyaların ən qədim mənbələrinə əsaslanır.

Həmçinin qeyd etməliyik ki, əsrlər boyu yaşamış, unikal və dahi dastanımız «Kitabi Dədə Qorqud»da biz qeyri-adi musiqi nümunələrinə rast gəlirik. Belə ki, qopuzçalanlar döyüş zamanı öncərgədə gedirdi və bu çalınlar ən mərd, cəsarətli insanlar idi...

XX əsrin əvvəllərində «Kəşkül» adlı məcmuə buraxılmışdır (Сборник татарских, персидских и турецких народных песен). Bu məcmuəyə janr etibarılə müxtəlif mövzular daxil edilmişdir, külli miqdarda mahni-marşlar dərc olunmuşdur. Şerlərin bir qismi M.Ə.Sabir, H.Zərdabiyyə məxsus idi, digərləri az tanınmış şairlərin idi. Maraqlıdır ki, həmin məcmuədə daha çox mahni-marşlar təqdim

olunmuşdur. Onların sözləri Ü.Hacıbəyovun operalarından populyar melodiyalara oxunurdu.

Sonrakı mərhələdə Ü.Hacıbəyovun yaratdığı «Qızıl əsgər» (sözləri M.S.Ordubadinindir) mahnısı xüsusi yer tutur. Bu mahnı 20-ci illərdə tez-tez səslənirdi. Fikrimizcə, bu mahnı nəinki Azərbaycanda qəhrəmani-patriotik janrıñ əsasını qoymuşdur, həmçinin sonrakı onilliklərdə yazılan, yaradılan idman haqqında mahni-marşlar Üzeyir bəyin əsərlərində bəhrələnmişdir. Çünkü Ü.Hacıbəyovun mahnısında, ilk növbədə, gözəçarpan hərəkət vurğulu ritm, musiqinin dinamikliyi, marşvariliyi, fəallığı kimi xüsusiyyətlər yeni nəsil bəstəkarlarını valeh etmişdir.

T.Quliyevin sonralar yazdığı «Müdafıə marsı» (sözləri: H.Natiqindir) məhz Ü.Hacıbəyovun ənənələrinin davamıdır.

Müharibənin ilk günlərdə yazılan M.İsrafilzadənin «Yəhərləyin atları» (sözləri: Z.Xəlilindir) qəhrəmanın igidiyyindən, atların bu döyüşlərdə insanlarla birgə şücaət göstərməsindən bəhs edir.

1950-60-ci illərdə respublikamızda müxtəlif festivallara həsr edilmiş gözəl mahnilar, kantatalar və digər əsərlər yaranır: M.Mirzəyevin «Gənc idmançılar mahnısı» (sözləri: X.Əfəndiyevindir), Q.Hüseynlinin «Idmançılar mahnısı» (sözləri: H.Abbaszadənindir), «Yürüş mahnısı» (sözləri: H.Abbaszadənindir), «Gənc alpinistlər» (sözləri: T.Əyyubovundur), Niyazi və Rauf Haciyevin birgə yazdıqları «Festival mahnısı (marş)» (sözləri: A.Lyubyanitskinindir), Z.Bağirovun «Festivala yürüş» (sözləri: A.Lyubyanitskinindir), R.Haciyevin «Gənclik marsı» (sözləri: E.Mehdiyevindir) və digərləri idmanla musiqinin qarşılıqlı əlaqəsindən, vəhdətindən, gəncliyimizin fədakarlığından bəhs edir.

C.Cahangirovun «Yürüş mahnısı» (sözləri: Ə.Əlibəylinindir), «Düşərgə nəğməsi» (sözləri:

Q.Qasimzadənindir), A.Rzayevanın «Düşərgə» nəgməsi (sözləri: N.Rəfibəylinindir) məhz bu mövzuya həsr olunmuşdur.

1980-ci ildə Moskvada keçirilən Olimpiada üçün Qara Qarayev bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndəsi Azər Dadaşov idmançılarə həsr edilmiş gözəl kantata yaratdı: «Счастью, да!» (sözləri: V.Kolmanovskinindir). Bu kantata solo, xor və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş bir hissəli kompozisiyadır. Əsərin musiqisində idmana xas olan fəal marş ritmi, hərəkəti, gümrah və şən əhval-ruhiyyə öz parlaq təcəssümünü tapır.

Bəstəkar Əziz Əzizlinin də yaradıcılığında idman mövzusu xüsusi yer tutur. Ə.Əzizlinin yazdığı «İdmançılar marşı» 1980-ci illərdə idmançıların himni kimi qəbul olunmuşdur. Həmin əsər vaxtılı bütün rəsmi konsertlərdə, həmçinin nümayişlərdə idmançıların göstərdiyi xüsusi programlarını, hərəkətlərini əks edirdi. Daha sonra Ə.Əzizlinin idmançılarə həsr edilmiş «Серебристые палатки» (sözləri: L.Amstislavskinindir) mahnısı da maraqlıdır. Bu əsərin yaranması da diqqəti çəkir. Quba rayonunda istirahət zamanı, idmanla məşğul olan bir neçə pioner, bəstəkardan xahiş edirlər ki, o, onlar üçün mahni yazsın. Və həmin mahni sonra pioner düşərgəsində istirahət edənlərin ən sevimli əsərinə çevrilir.

Ə.Əzizlinin gənclərə, idman ustalarına olan məhəbbəti, xoş münasibəti, inamı bəstəkari yeni bir mahni yaratmağa sövq etmişdi: «Veter» (sözləri: A.Xaldeyevindir) mahnısının ifaçısı da məhz Əziz olmuşdur. Bu mahni turizm haqqında ən gözəl mahnilardan biri kimi Ümumittifaq radiosunda səslənirdi.

Görkəmli bəstəkar V.Adıgözəlov məşhur «Novruz» kantatasında xalq ənənələrinə sadıq qalaraq, qədim idman oyununu «Kos-kosa»nı canlandırmışdır. Kantatanın III hissəsi – Allegretto – «Kos-kosa» adlanır. Həqiqətən də bu maraqlı oyun öz təcəssümünü musiqidə tam dolğunluğu ilə tapmışdır.

R.Zöhrabov xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı «Norvuz bayramı» süitasında xalq ənənələrini canlandırır. Əsər üç hissədən ibarətdir: 1) «Kos-kosa»; 2) «Qavalla rəqs»; 3) «Kəndirbazlar». Məhz bu əsərdə müəllif musiqidə idmanla əlaqədar, müxtəlif ritmli hərəkətlər, dinamik obrazlar yaratmışdır.

ƏDƏBİYYAT

1 Mirzəyev Z. Zorxana haqqında. Milli Aviasiya Akademiyasının 10 illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq elmi-nəzəri konfransın materialları. «Ekstremal vəziyyət. Harmoniya və Şərq döyüş sənətləri» (17-19 aprel 2002-ci il). Bakı, s. 65

Xüsusi olaraq, Azərbaycan bəstəkarları uşaqlar üçün idman haqqında gözəl və yadda qalan nəgmələr bəstələmişdir. O.Zülfüqarovun Səttar Zərdablının sözlərinə yazdığı «İdman» mahnısı balacalarımızın ən sevimli əsəridir və tez-tez səslənir:

*«Kim sevirsə idmani,
Bir, iki, üç, dörd
Poladdan olar canı
Bir, iki, üç, dörd».*

Bu sözlərin musiqidə sanki «sinxron» təcəssümünü görürük.

Həmçinin S.Rüstəmovun «Kosmonavtlar» (sözləri: V.Tatarinovundur), M.Əhmədovun «Balacalar marşı» (sözləri: C.Məmmədovundur), F.Qarayevin «Səfərdə» mahnısı (sözləri: R.Zəkənindir) kimi əsərləri də uşaqlar üçün çox səmimi yazılmışdır.

N.Nəbiyevin «Gənclik marşı» (sözləri: D.Gədəbəylinindir) da qeyd olunmalıdır.

Bu yaxılarda BMA-da keçirilən F.Əmirov adına nəfəslı alətlər üzrə müsabiqənin yekun konsertində F.Bədəlbəylinin «Azərbaycan Olimpiyaçılarının marşı» səsləndi. Əsər olduqca şən, gümrah və təntənəli səpkidə yazılıb. Konsertdə bu əsər istedadlı dirijor Yusif Axundzadənin təfsirində səsləndirildi. O, böyük sənətkarlıqla, zövqə və səmimiyyətlə F.Bədəlbəylinin bu əsərini dinləyicilərə çatdırmışdır.

Bəstəkar S.Fərəcov da bu yaxılarda «İdmançılar himni»ni (sözləri: E.Dilqəmoğluñundur) yaratmışdır. Onu da deyə bilərəm ki, idman və musiqi bütün dövrlərdə bir-birile yaxın əlaqədə olmuş, bu günümüzə dəha çox əlaqədədir.

Heç də təsadüfi deyil ki, idmana Dövlətimiz və şəxsən hörmətli Prezidentimiz cənab İlham Əliyev xüsusi diqqət göstərir. Biz daima dövlətimiz tərəfindən idmana qayğının şahidi oluruq. Azərbaycan Milli Olimpiya Komitəsinə başçılıq edən möhtərəm İlham Əliyev respublikada idman sahəsinin inkişafına böyük diqqətlə yanaşır. Məhz bu diqqətin nəticəsində respublikada idman sahəsi gündən-günə inkişaf edir, yeni-yeni qaliblər meydana çıxır.

Mən inanıram ki, bizim bəstəkarlarımız bundan sonra da idmana həsr olunmuş yeni-yeni gözəl və ifadəli musiqi əsərləri yaradacaqlar.

«MƏHƏBBƏT ƏFSANƏSİ»: ƏDƏBİ MƏNBƏDƏN BALETƏ DOĞRU

Lalə Hüseynova

Təxminən 40 il bundan önce Türk dünyasının iki görkəmli şəxsiyyəti – şair Nazim Hikmət və bəstəkar Arif Məlikov dünya mədəniyyətinə nadir sənət incisi olan «Məhəbbət əfsanəsini» bəxş etdilər. Vətənə, doğma torpağı, hədsiz sevgi və ehtiramdan doğmuş bu gözəl səhnə əsəri artıq yarım əsrə yaxındır ki, müxtəlif teatr səhnələrində böyük müvəffəqiyyətlə oynanılır, bir sıra məşhur xarici kollektivlərin repertuarında Azərbaycan musiqisini ləyaqətlə təmsil edir. Yarandığı ilk gündən indiyədək baletin dünya teatr səhnələrində «zəfər yürüşü» arasıksılmadən davam edir, tamaşaşa bəslənilən maraq hissi sönmür.

Bunun sırrı və səbəbləri istər musiqişunaslıq, istərsə də baletşunaslıq elmində kifayət qədər araşdırılmış, əsərin balet tarixində tutduğu müstəsna yeri və mövqeyi, zənimcə, dürüst tə'yin olunmuşdur. Hazırkı məqalədə biz, baletin dramaturji həllində Nazim Hikmət pyesinin rolu və əhəmiyyəti barədə bə'zi mülahizələrimizlə bölüşmək istərdik. Lakin mətləbə keçməzdən once «Məhəbbət əfsanəsi» nin tarixi əhəmiyyətini bir daha diqqətə çatdırmağı vacib sayırıq.

1961-ci ildə Leningrad Dövlət Opera və Balet Teatrında (hazırkı Sankt-Peterburq Mariin Teatri) gənc baletmeyster Yuri Qriqoroviç tərəfindən səhnələşdirilmiş «Məhəbbət əfsanəsi» baleti xoreoqrafiya sənəti tarixində yeni səhifə açaraq mühüm mərhələ oldu. Bununla bağlı baletşunas V.Krasovskayanın maraqlı müqayisəsini sitat gatirmək istədim. O yazır: «Yatmış gözəl» XIX əsr balet kəşflərinin sintezi olduğu kimi, «Məhəbbət əfsanəsi» XX əsrin balet kəşflərinin sintezidir»¹. Fikri açıqlayayaq.

Mə'lumdur ki, XX əsr baleti öz çoxşaxəli axtarışlarında zəngin təcrübə qazandı: mövzu dairəsi son dərəcə genisləndi; musiqi əsl simfonik mahiyyət kəsb etməyə başladı; xoreoqrafiya mürəkkəb musiqi dramaturgiyasını açmaq yolunda misilsiz addımlar ataraq, öz leksikasında yeni ifadə vasitələri hesabına xeyli zənginləşdi. Lakin bütün bünzlərə baxmayaraq bitkin, cazibədar, uzunömürlü balet tamaşaları (hətta en kamil musiqi materialına malik olduğu tərzdə) nadir halda səhnəyə çıxdı. Nə üçün? Bu sualın cavabında tənqidçilərin rə'yı, fikri yekdildir. Bitkin tamaşanın yaranması üçün balet dramaturgiyasının bütün komponentləri – ssenari, musiqi xoreoqrafiyanın üzvi vəhdəti və

tarazlığı gərəkdir. Əks halda yarımcıq, natamam səhnə həlləri meydana gəlir: ya tamaşanın ədəbi əsası müasir xoreoqrafiyanın simfonik prinsipləri ilə uyğun gəlmir, ya xoreoqrafiya musiqi materialının simfonik ruhunu ifadə etmək iqtidarından olmur, ya da musiqi materialı süjeti açmaq üçün lazımi səviyyə nümayiş etdirmir..

Nəzərdə tutulan aspektde qazanılan uğurlar, yaradılan nümunəvi tamaşalar barədə gedən heç bir söhbət və müzakirə «Əfsanəsiz» keçinməyib. O, özündən qabaq balet sənətinin qazandığı nailiyyətləri ümumiləşdirərək, bütün komponentlərin üzvi sintezi ilə səciyyələnən bitkin balet tamaşasının gözəl, etalon nümunəsi oldu. Baletin əsl simfonik nəfəslə və vüs'ətli musiqisi, yaddaqlan gözəl melodiyaları, parlaq xoreoqrafiyası onu balet sənətinin daim arzulanan repertuar əsərlərindən birinə çevirmişdir.

Yuri Qriqoroviç baletin dramaturji əsasına dəqiq düşünlülmüş xoreoqrafik konsepsiya qoyaraq, bütün musiqi xoreoqrafik hərəkəti ona tabe etdi. «Məhəbbət əfsanəsi»nin böyük müvəffəqiyyətinin sırrı burada hadisələrin yeni quruluşda cərəyan etməsində, baletin yeni dramaturgiyasındadır. İllüstrativ təfərruatları minimuma endirən baletin dramaturgiyası sırf rəqs formaları üzərində quruldu. Fəal simfonik rəqs xoreoqrafiyanın başlıca ifadə vasitəsinə çevrildi və Y.Qriqoroviç xoreoqrafiya tarixində ilk dəfə olaraq, böyük, «tammetrajlı» baleti bùsbütün simfonik rəqs üzərində yaratdı. Tamaşaşa musiqi və xoreoqrafiyanın bərabərhüquqlu komponent kimi çıxış etməsi bəstəkar və baletmeyster arasındaki münasibətlərin yeni xarakterini də doğurdu. Lakin burada da keçmişin unudulmuş yaxşı bir ənənəsini görmək çətin deyil. V.Krasovskayanın yazdığı kimi: «Baletmeysterlə birgə iş zamanı Məlikov musiqisinin hər bir epizodу xoreoqrafiyaya elə dəqiq uyğunlaşdırıldı, elə ölçülübüdüldi ki, nömrələrin musiqi-xoreoqrafik vəhdətdə bu tərz uzaşmasını vaxtilə Çaykovski-Petipanın «Yatmış gözəli» nümayiş etdirmişdi. Bu cəhətdən gənc bəstəkarın bəxti gətirdi. Cünki ondan hazır musiqi alıb, bu musiqiyə yeni süjet calamadılar. Ona ürəyi istədiyi kimi yazmaq təklifi etmədilər ki, fəqət sonra, hər şeyi özlərinə lazım olan tövr dəyişsinlər. «Məhəbbət əfsanəsində» Qriqoroviç proqrama arxalanır və Məlikovun da bu proqrama sadıq qalmasını tə'kid edirdi».²

Öz növbəsində Qriqoroviçin arxalandığı libretto-ədəbi mənbədə son dərəcə əlverişli idi və mübaliğəsiz demək olar ki, özündə baletdə müşahidə etdiyimiz bir sıra maraqlı yenilik və tapıntıları çox aydın şəkildə təzahür etdirirdi.

Y.Qriqoroviçin məhz Nazim Hikmət pyesi əsasında öz yeni ideyalarını açmaq istəyi şübhəsiz ki, təsadüfi deyildi. Bu, yalnız N.Hikmət pyesinin dərin, fəlsəfi məzmunundan irəli gəlmirdi. Məsələ burasındadır ki, əksər halda keçmiş əsrlərin dramaturq və şairlərinin məşhur əsərlərinə istinad edən bəstəkarlardan və habelə baletmeyster - həmkarlarından fərqli olaraq Qriqoroviç öz novator niyyətlərinin münbət zəminini müasir dramaturqun, yəni öz yaradıcılığında XX əsrin ədəbi və teatr məkanındaki ən avangard təməyülləri və cərəyanları məharətlə təcəssüm etdiyimiz böyük türk şairi və dramaturqu Nazim Hikmətin əsərində tapdı. Cəsarətlə demək olar ki, Hikmət dramının kompozisiya və obrazları vasitəsilə baletə böyük fəlsəfi məzmun gəldi.

Nazim Hikmətin «Məhəbbət əfsanəsi» pyesi rus dilində 1952-ci ildə «Noviy mir» jurnalının dekabr nömrəsində dərc olunmuşdu³. Əsər çox tezliklə teatr ictimaiyyətinin nəzər-diqqətini cəlb etdi və geniş oxucu kütləsinin rəğbətini qazandı. Bir neçə ildən sonra isə gənc bəstəkar Arif Məlikov və həm baletmeyster Yuri Qriqoroviç bu pyes əsasında balet tamaşası yaratmaq qərarına gəldilər. Şərq ədəbiyyatında çox geniş yayılmış Fərhad və Şirin rəvayətini canlandıran N.Hikmət pyesi hansı məziyyətlərinə görə diqqəti cəlb etdi?

Mə'lumdur ki, mif və rəvayətlər hələ qədim zamanlardan başlayaraq bu günədək bədii ədəbiyyat və incəsənətin əsas qaynaqlarından olmuş, hər dövrün ictimai-estetik idealları ilə bağlı şəkildə mə'nalandırılmışdır. Mifologiyani araşdırın bir çox alımlar, yazıçı və filosoflar onu ümumxalq müdrikiyinin ifadəsi hesab etmişlər. XX əsr dramaturgiyası qədim rəvayət və əsatirlərə xüsusi maraqla səciyyələnir. Məşhur dramaturqlardan Anuy, Kokto, Brext və başqalarının yaradıcılığında yunan mifologiyasının tutduğu böyük yer təsadüfi deyildi. Hələ XIX əsrədə öz operalarını ancaq miflərə əsaslandırın böyük alman bəstəkarı R.Vaqner bunun səbəbini araşdıraraq yazdı: «...mif çox-sayılı hadisələrin elvanlığı olmayıb, onların yiğcam və sıxlışmış şəkildə rabitəsidir. Bu isə

onu nəinki insan fantaziyasına, habelə insan hissəyatına da anlaşıqlı edir. Xalq əsatirdə incəsənətin yaradıcısı olur».⁴ R.Vaqnerin fikrincə məhz bu keyfiyyətinə görə əsil dramın əsasında əsatirlər durmalıdır. Əlbəttə, hər şeydə ifrata varan Vagner bu fikri də mütləqləşdirmişdi. Lakin əsatirlərin incəsənətdəki rolunu o çox sərrastlıqla qiymətləndirir. Doğrudan da, əsatirlərin və qədim rəvayətlərin məkan və zaman hüdudlarını aşaraq dünyani, insanı sanki fokusda canlandırmaq imkanı XX əsr dramaturqlarını cəlb edən başlıca məziyyətlərdən biri ola bilərdi. Qərb dramaturgiyasında yunan mifologiyası diqqət mərkəzinə keçirə, Şərq ədəbiyyatında bir sıra dillər əzberi olmuş rəvayətlər yeni həyata qədəm qoyur, müasir insanın hiss və duyularına yönəldilir. Nazim Hikmətin «Məhəbbət əfsanəsi» pyesi bu fikri dolğun şəkildə təsdiq edir.

N.Hikmət pyesi yazarkən məşhur rəvayətin ona daha yaxın olan türk variantından istifadə etmişdi. Bele ki, bu variantda Şirin hökmədar deyil, türk şəhəri Arzenin şahı – Məhmənə Banunun bacısıdır. Hikmət rəvayətə çox yeniliklər əlavə edib, bəzə yerlərdə fabulanı tamamilə dəyişmişdir. Üç əsas iştirakçıdan başqa dramın bütün qalan personajları yenidir. Namə'lum adamın gelişisi, onun üç şərti, Şirinin xəstələnməsi və Məhmənə Banunun gözəlliyyini qurban vermesi - bütün bu hadisələr Hikmət tərəfindən daxil edilmişdir.

Fərhad və Şirin haqqında rəvayəti ölməz poemalarında əks etdiyimiz dahi sələflərindən fərqli olaraq, N.Hikmət də öz ideyasını oxucu, tamaşaçı şüuruna didaktik tərzdə «yeritmir»: bu ideya dramın inkişaf xəttindən doğur, onun möğzini təşkil edir. N.Hikmət öz qarşısına dərin problemlər qoyaraq



Ayaqüstü: Y.Qriqoroviç, A. Məlikov, S.Virsaladze, N.Hikmət, Niyazi.

dramaturji inkişafı etik-əxlaqi, mə'nəvi kateqoriyalar axınına keçirir. Burada da ən'ənələrin tə'siri özünü göstərir. Lakin bu problemlər başqa formada həll edilir. Pyesdə ideal-harmonik obrazlar yoxdur. Qədim rəvayəti müasir dramaturgiya vasitəleri ilə şəhər edən Nazim Hikmət çox mürəkkəb, ziddiyətli xarakterlər yaradır, həssas bir psixoloq kimi hər bir obrazın dərin psixoloji aləmin məharətlə ağır. Müəllif qarşısına qoyduğu məqsəd barədə belə yazdı: «Mən Fərhad haqqında qədim rəvayəti yaradıcılıqla işləyib, əfsanə formasında insanın əsas xüsusiyyətlərindən biri – sevmək və öz məhəbbəti uğrunda mübarizə aparmaq bacarığını əks etdirmək istəyirdim. Mən insan məhəbbətinin ən yüksək təzahürünü – vətənə və xalqa məhəbbətini təsvir etmək istəyirdim».⁵ Doğrudan da, dramın hər bir qəhrəmanı öz məhəbbəti uğrunda mübarizə aparır.

Nizami Gəncəvi və Əlişir Nəvainin poemalarında da qəhrəmanlar mübarizəsiz keçinmirlər, lakin orada konfliktli şərait yoxdur, qəhrəmanlar qarşısında seçmək kimi ağır sınaq durmur. Nazim Hikmət elə bir vəziyyət yaradır ki, məhəbbət və borcun qarşılaşması, ixtilafı qəhrəmanların əməllərinin mə'nəvi-əxlaqi qiymətində me'yara çevrilir və «zəncirvari reaksiya» yaradır. Bu zəncirdə birinci halqa Mehmenəbanudur. Onun göstərdiyi nümunə məhəbbət «idarə olunan» digər qəhrəmanların əməllerində əks-səda tapır və beləliklə, məhəbbət dramaturgiyanın hərəkətverici amilinə çevrilir.

3 pərdə və 6 şəkildən ibarət pyesin hər bir şəklində «məhəbbət nədir» sualına cavab var. Müəllif sadəcə mürəkkəbə doğru gedərək hər yeni pərdədə tapdığı cavabının nisbiliyini göstərir, hər sonraki şəkildə bu cavabı mürəkkəbləşdirir, dəqiqləşdirir, tamamlayır.

Maraqlıdır ki, pyesin 1950-ci ildə şairin yoldaşları tərəfindən Fransadan Moskvaya göndərilmiş nüsxəsində belə bir sərlövhə var: «Dramatik poema, kino-ssenari və ya opera librettosu». Artıq o vaxt Hikmət bu əsəri musiqi dilinə də çevirmək arzusunda idi. Təsadüfi deyil ki, bəzi səhnələrdə müəllif musiqinin hətta həlliədicisi rol oynamasını xüsusi qeyd edir. Məsələn, III şəkiildə Fərhad və Şirinin məhəbbət səhnəsində Hikmət daxili səslər üsulundan istifadə edərək, onun yeni imkanlarını açır. Yaziçı məhəbbətin insana bağışladığı ən böyük bəxşisi – sözsüz anlamaq bacarığını nümayiş etdirir. İlk görüşdə Fərhad və Şirin uzun müddət bir-birinə baxır və susurlar. Lakin onların fikirləri tez-tez əvəzlənir, düşüncələr sənki əks tərəfdən bir-birinə yönəlir və nəhayət qovuşur.

Səhnənin quruluşu lirk dueti, adajionu xatırladır. Müəllifin fikrincə o, mütləq musiqi ilə müşayiət olunmalıdır. Hər Fərhad, həm də Şirin əvvəlcə müxtəlif, sonra isə bir-birini təkrarlayan və nəticədə vahid melodiyada qovuşan musiqi xasiyyət-namələrinə malik olmalıdır.

N.Hikmətin pyesdə arxalandığı monoloq və «daxili səslər» üsulu balet dramaturgiyası üçün çox perspektivli oldu. Bəstəkar və baletmeyster bu üsulların musiqi və səhnədə inikası üçün maraqlı və uyarlı vasitələr tapdır. Bu baxımdan «daxili səslər» üsulu barədə xüsusi danışmaq lazımdır. Deyilən üsul artıq pyesin I şəklində təzahür edir. Burada hamı demək olar ki, susur. Lakin tamaşaçı qəhrəmanların nə fikirləşdiyini yaxşı eşidir. Belə replikalar pyesdə «düşünür» remarkası ilə verilir. Müəllifin fikrincə aktyorların səsi lenta yazılmalı, replikanın bu və ya digər personaja aidiyəti isə işiq şüası ilə müəyyənləşməlidir. Bu üsul Nazim Hikmətə bir şəkil daxilində qəhrəmanların iç dünyasını elə dolğun açmağa imkan verdi ki, başqa dramaturq bunu bəlkə də bütöv bir pərdə ərzində edə bilməzdi. Qriqoroviç və Məlikov bu üsuldan baletin unikal tapıntısı kimi qiymətləndirilən məşhur Triolarda məharətlə istifadə etdilər və ilk belə trio baletin I pərdəsində «Yürüş» səhnəsinin ən yüksək gərginlik anında ortaya çıxır. Səhnəyə gözlənilmədən Məhmənə Banu və Şirin daxil olur. Ətrafa qaranlıq və zülmət çökür. Səhnə arxasından simlilər və ağac nefəsləri atətlər septetinin ifasında həzin musiqi səsləşir. İşiq şüaları zülmətdən üç tənha fiqur ayılır. Onların rəqsi demək olar ki, hərəkətsizdir. Yalnız fiqurların plastikası hər bir qəhrəmanın daxili həyəcanını bürüze verir. Məhmənənin rəqsi gərgin, əsəbi olub məhəbbətin ona gətirəcəyi dərd və iztirablardan xəbər verir. Fərhadın hərəkətləri narahatdır, mərkəzdə duran Şirinin plastikasında isə yumşaq xətlərin üstünlüyü xoşbəxtlik duyğusu kimi qavranılır. Beləliklə, qəhrəmanların hərbirinin daxili hissələri bizim qarşımızda «iri planda» canlandırılır.

Əger Hikmət pyesinin kinossenari kimi də yazılıdığını nəzərə alsaq, o zaman təsvir edilən səhnələrin «kadır arxasında səs» və ya, «daxili plan» kimi sırf kinematoqrafik üsullarla assosiasiya yaratması təbiidir.

Hikmet pyesi baletə nəinki münasib dramaturji üsulları təlqin etdi, habelə bir çox səhnələrdə hadisələrin dramaturji gedışatını da hazırladı. Fikrirmizi pyeslə baletin I pərdəsinin dramaturji planını müqayisə etməklə təsdiqləyək:

PYES	BALET
I perde 1-ci şəkil mürqəddime	I perde 1-ci şəkil giriş
Şirinin ölüm kürsüsü yanında Mehməne ilə ə'yanların səhnəsi.	Ə'yanların gelişisi. Ağlayan qadınlar. Ə'yanların rəqsı.
Name'lum adamın gelişisi ve qoymuş şərtlər. Mehməne Banunun razi olması. Gözəlliyyin verilməsi. Şirinin sağlanması.	Name'lum adamın qərarı. Qızıl rəqs. Məhmənə Banunun eksi. Gözəlliyyin itirilməsi. Şirinin sağlanması.
II şəkil	II şəkil
Sənətkarlarla səhne. Fərhad obrazının ekspozisiyası. Təntənəli yürüş. Məhmənə Banu ilə Şirinin Fərhadla ilk görüşü. Saray ehli mürəxxəs olur. Fərhad səhnədə tekdır. Şirinin Fərhadla görüşü.	Sənətkarlarla rəqs. Fərhadın variasiyası. Təntənəli yürüş. Məhmənə Banu və Şirinin Fərhadada aşiq olması. Təntənəli yürüşün davamı və sonu. Səhne. Mezəli rəqs. Adajio.

Əyanılık üçün yürüş səhnəsini araşdırıraq. Baletmeyster bu parçanın ümumi sxemini saxlayır. Belə ki, səhnənin dramaturgiyası musiqi qanun və formalarına uyğundur. Qriqoroviç onu mürəkkəb 3 hissəli formada qurur: orta bölmə kənar hissələrlə kəskin təzad yaradır. Baletşunasların fikrincə Qriqoroviçin bu səhnənin strukturunda ən diqqətəlayiq tapıntısı orta hissə – triodur /«Məhmənə Banu və Şirinin Fərhadada aşiq olması». Həqiqətən o, yürüş səhnəsinin kompozisiyasına çox üzvi daxil olur və baletdə mühüm formayaradıcı, mərhələvi funksiya daşıyır. Akademik Vanslov onun mahiyyətini açaraq yazır: «Obraz-dramaturji əhəmiyyətinə görə bu trionu, əvvələn, iştirakçıların cərəyan edən hadisələrə münasibətini ifadə edən opera ansamblı (məsələn; «Qaratoxmaq qadın» operasından «Mne straşno» kvinteti ilə), digər tərəfdən isə kino dramaturgiyasının üsulları (iri plan, daxili monoloq) ilə müqayisə etmək olar. Baletdə isə buna bənzər üsul ilk dəfə Qriqoroviç tərəfindən tətbiq edilmişdir».⁶

Əgər Hikmət pyesinin analoji səhnəsini xirdalasaq, baletin «Yürüş» səhnəsinin 3 hissəsi formasını burada da sezə bilərik: ə'yanlarla səhne onu çərçiveləndirir. Məhmənə Banu ilə Şirinin Fərhadla ilk görüşünü Hikmət «daxili səslər» üsulu

ilə verir və hadisələrin inkişafını sanki «daxilə» keçirir. Məlikov və Qriqoroviç səhnənin bu imknənlərdən maksimum istifadə edir və onu musiqi dramaturgiyasının spesifik qanunlarına tabe etdirir. Belə ki, trio – sırf musiqi ifadə formasıdır. Çünkü eyni vaxtda üç nəfərin düşünüb-danişması yalnız musiqi mətiqinə qanunlarına xas xüsusiyyətdir. Nə kino, nə də dramatik teatr bu spesifikasi canlandırmaq iqtidarında deyil.

Daha sonra baletin I pərdəsini yekunlaşdırın Adajionu musiqi-simfonik dramaturgiya mövqelərindən qiymətləndirən V. Vanslov yazır: «Fərhadla Şirinin ilk görüşü Yürüş səhnəsində baş verir. Bilavasitə bu səhnənin ardınca Fərhad və Şirinin dueti verilir. Dramatikləşmiş adı-məişət tamaşaşında bu, mətiqsiz görünərdi: indicə Fərhadla görüşüb ə'yanların və bacısının müşayiəti ilə çıxıb gedən Şirin dərhal onun yanına qaçıb gedə bilmezdi. Fəqət, bu, yalnız məişət mətiqi baxımdan belə görünür... musiqi inkişafında isə bir vəziyyət digərinin ardınca gələndə, həyatın dramatik konfliktlərinin açılmasında müxtəlif mərhələlər kimi tazadlı emosional halların simfonik ümumiləşməsi baş verir».⁷ Vanslov belə bir ümumiləşmənin baletdə də mümkün olmasını qeyd edir və Fərhadla Şirinin adajiosunu hadisələrin zahiri gedisi kimi deyil, məhz daxili münasibətlərin təkamülü mövqeyindən qiymətləndirir. Lakin bu vaxt o, Hikmət pyesinin münasib səhnəsini nəzərə almır. Axı orada da Fərhadla Şirinin ilk görüşü bilavasitə yürüşdən sonra verilir. Bəs onda biz bunu necə izah edək? Simfonik ümumiləşdirmə kimi, yoxsa... Sualın cavabını dramaturqun öz sözlerində tapırıq: «İncəsənət güzgü deyil. O, həyatı köçürmür, o sanki yeni həyat yaradır. Burada real həyat, və insan qəlbində mövcud olan hər bir şey böyüdüür, hamiya və hər kəsə aydın edilir».⁸ Hikmətin danışlığı və tətbiq etdiyi «böyük mə» prinsipi «Məhəbbət əfsanəsi» pyesində və ələlxüsus «Məhəbbət əfsanəsi» baletinin ssenarisində əsas ifadə və formayaradıcı prinsipə çevirilir.

QEYDLƏR

1. Красовская В. Статьи о балете. Л., «Искусство», 1967, с.245.
2. Oradaca. s.242.
3. Qeyd edək ki, orijinalda pyes «Fərhad, Şirin, Məhmənə Banu və Dəmir Dağın suyu» adlanırdı. «Məhəbbət əfsanəsi» başlığı pyesi rus dilinə tərcümədən sonra yaranmışdır.
4. Левик Б. Рихард Вагнер. М., «Музыка», 1978, с. 180.
5. Хикмет Н. «За советское искусство» qəzeti, L., 1961, 4 aprel.
6. Ванслов В. «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» М., 1971, с.118.
7. Ванслов В. «Статьи о балете» Л., 1980, с. 23.
8. Хикмет Н. «За советское искусство» qəzeti, L., 1961, 21 mart.

Musiqi təhsili

YETMİŞ YAŞLI BİR MƏKTƏB VAR ŞUŞADA

Mir Kamil AĞAMIROV

«...Şuşa təkcə özünün gözəl təbiəti ilə deyil, həmçinin yüksək, ahəngdar və poetik mədəniyyəti ilə də şöhrət qazanmışdır. Şuşanı əbəs yerə poeziya və musiqinin beşiyi adlandırmışdır. Demək olar ki, Azərbaycanın bütün məşhur oxuyanları və çalanları Şuşada doğulmuşlar».

(S. Vurğun, «PRAVDA» qəzeti, 23 may 1940-ci il)

Ölməz şairimiz Səməd Vurğunun «musiqimizin beşiyi» adlandırdığı Şuşada təbiət özü nəğmə piçildiyirdi, musiqi yaradırdı. Bahar və yay ayları səs-səsə verən quşların şaqraq cəh-cəhi təbiətin ürəkaçan simfoniyasına qarışır, ana laylası kimi şirin bir nəgməyə çevrilirdi. Şuşa Azərbaycan vokal sənətinə Cabbar Qaryagdioglu, Keçəcioğlu Məhəmməd, Seyid Şuşinski, İslam Abdullayev, Xan Şuşinski, Bülbül kimi nadir istedadlar bəxş etmişdir. Azərbaycan opera sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun sənət dünyasının ilk qığılçımları, həzin musiqi çalarları Şuşa təbiətindən, Qarabağın ab-havasından qidalanmışdır. Yaxşı deyiblər ki, Şuşa musiqi sevən, nikbin təbiətlə xalqımızın, Azərbaycanın konservatoriyasıdır.

Şuşada musiqi məktəbinin yaradılması hələ XIX əsrin ortalarına təsadüf edir. O zaman burada qabaqcıl fikirli adamların təsiri ilə çal-çağır dünyanının özünəməxsus dəstələri formallaşmağa başladı. Bir neçə il sonra Xarrat Qulu Məhəmməd oğlu (1823-1883) Şuşada musiqi məktəbi açdı. O, bu məktəbdə özü düzəltdiyi tütkək, davul, dümbək və s. alətlərdə uşaqlara çalmaq öyrədirdi. Şuşanın görkəmli xanəndəleri Cabbar Qaryagdioglu, Hacı Hüsnü, Keçəcioğlu Məhəmməd, Əbdülbəqiq (Bülbülcən), Məşədi İsi və bir sıra başqaları bu məktəbin yetirmələridir. Məktəbin tar sinfində oxuyanlardan Sadıqcan (Məşədi Sadıq Əsəd oğlu, 1846-1902) məşhur novator tarzən kimi tanınmışdır.

XIX əsrin 80-ci illərində muğam aşığı olan Kor Xəlifə şəhərdə yeni musiqi məktəbi açır. O, burada tələbələrə muğam oxumağı, tar və kamança çalmağı öyrədirdi. Kor Xəlifənin vəfatından sonra musiqi məktəbi də öz fəaliyyətini dayandırır.

90-ci illərdə Azərbaycanın görkəmli alimi, musiqi nəzəriyyəcisi, məşhur rəssam Mir Möhsün Nəvvabın (1833-1918) təşəbbüsü ilə yeni musiqi məktəbi təşkil edilir. Bu məktəbin təsiri ilə musiqi ifaçılığı və vokal sənəti aləmində bir canlanma emələ gəlir...

XX əsrin əvvəllərində dağlar gözəli Şuşanın çıçəklənməsi, elm, mədəniyyət və incəsənətin sürətli inkişafı üçün geniş imkanlar yarandı. Xoş avazı, gözəl səsi ilə bütün Şərqi Avropanın bir sıra ölkələrində böyük şöhrət qazanmış görkəmli sənətkarlarla yanaşı, gənclər arasında da nadir istedadlar yetişməyə başladı və Şuşada musiqi sənətinin inkişafı üçün daha güclü təkan oldu.

Beləliklə 30-cu illərin əvvəllərində Azərbaycan vokal sənətinin banisi, görkəmli müğənni, həmyerlimiz Bülbülün təşəbbüsü ilə Azərbaycan SSR Xalq Maarif Komissarlığının 10 oktyabr 1932-ci il tarixli qərarına əsasən rəsmi olaraq Şuşa Musiqi Məktəbi yaradıldı (bu həm də Azərbaycanda yaradılan ilk uşaq musiqi məktəbi idi). Məktəbə rəhbərlik Həsənov soyadlı şəxsə tapşırıldı. Məktəb Xan qızı Natəvanın evi olmuş binada fəaliyyətə başladı.



Şuşa Musiqi Məktəbinin xalq çalğı alətləri ansamblı. 1938-ci il.

Şuşa Musiqi Məktəbinin açılması təbiətən musiqiyə bağlı olan şuşalı gənclərin və onların valideynlərinin böyük sevincinə səbəb oldu. Buna görə də məktəbə kütləvi axın başladı. Şagirdlər böyük səyə müxtəlif musiqi aletlərində çalmağın sırrını öyrənirdilər. Məktəbdə tar, kamança, fortepiano, skripka və vokal şöbələri fəaliyyət göstərirdi. Musiqi məktəbi tez bir zamanda Şuşanın mədəniyyət və incəsənət mərkəzinə çevrildi.

1933-cü ildə məktəbin ilk rəsmi direktoru Həmzə Əliyev oldu (məşhur skripkaçalan, respublikanın xalq artisti Azad Əliyevin atası). Respublikanın bir neçə görkəmli musiqi müəllimi,

o cümlədən, bəstəkar Qəmbər Hüseynli, əməkdar müəllim Fatma Zeynalova, Saleh Əbdürəhimov, Nikolay və Polina Sergeyevlər, Lətif Əliyev, Aleksey Raxmanov, Zoya Vladimirovna və başqaları Şuşa Musiqi Məktəbində dərs demişlər.

O dövrün məşhur tarzəni Rəsul Əsədov gənc nəslə tar çalmağın sırrını böyük həvəslə öyrədirdi. Hər iki ayağının iflic olması ona yeriməyə imkan vermirdi. Lakin buna baxma yaraq şagirdləri Rəsul müəllimi qucaqlarında məktəbə gətirir, dərs-lərini keçir və sonra da

eyni qayda ilə evə aparırlılar. Bu, yenicə açılan bir məktəbdə müəllimlərin və şagirdlərin işə, dərsə necə böyük bir məsuliyyətlə yanaşmalarının parlaq təzahürü idi. İstedadlı tarzən İsi Abbasov, İmran Şəfiyev, Aslan Qaraşarov (hər üçü Böyük Vətən müharibəsində qəhrəmanlıqla helak olmuşlar), bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor Süleyman Ələsgərov, respublikanın xalq artisti, sənətşünastlıq namizədi, professor Əşrəf Abbasov, istedadlı dirijorlar Kamal Məmmədov, Kamal Abbasov və başqaları onun ilk şagirdləri olmuşlar.

1982-ci ildə məktəbin 50 illik yubleyi ilə əlaqədar yazı hazırlayarkən məktəbin yetirmələri, sevimli bəstəkarlarımız Süleyman Ələsgərov və Əşrəf Abbasovla görüşüb söhbət etmişdim. «ŞUŞA» qəzetinin 1982-ci il 25 fevral tarixli sayında dərc olunmuş məqaləmdəki həmin qeydləri bir daha möhtərəm oxucularımızın diqqətinə çatdırıram.

«... Süleyman Ələsgərovun dedik-lərindən:

- O illəri indi də yaxşı xatırlayıram. Şuşada musiqi məktəbinin açılması biz gəncləri hədsiz sevindirdi. Büyük həvəslə təhsil almağa başladıq. Məktəbimiz bir sira görkəmli bəstəkarların, dirijor və musiqiçilərin, şair və yazıçıların diqqətini cəlb etmişdi. Görkəmli bəstəkar Reynqold Qliyer, məşhur



Şuşa Musiqi Məktəbinin yetirmələri

Soldan: bəstəkar Süleyman Ələsgərov, tarzən İsi Abbasov (1940-1941-ci illərdə məktəbin direktoru olub) və bəstəkar Əşrəf Abbasov.

tarzən Qurban Pirimov, görkəmli şair Mikayıl Müşfiq bu təhsil ocağının qonağı olmuşlar. O illerdən səhbət düşəndə həmyerlimiz, yaxın dostum, istedadlı tarzən mərhum İsi Abbasovun minnədarlıq hissi ilə xatırlayıram. O, həqiqətən gözəl müsiqici idi və məktəbi bitirdikdən sonra Bakıda Azərbaycan Dövlət Musiqi Məktəbində təhsilini davam etdirmiş, 1939-cu ildə Şuşaya qayıdaraq bir müddət doğma məktəbdə müəllim işləmiş, 1940-1941-ci illerdə isə direktor olmuşdur. 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan İncəsənəti ongünüyü keçirilən zaman İ. Abbasov da nümayəndə heyətinin tərkibində olmuş, Ü. Hacıbəyovun «Koroğlu» operasının tamaşası zamanı orkestrdə tar partiyasını ifa etmişdir. Təessüf ki, amansız müharibə qaynar təbiəlli, gözəl istedada malik olan bu gənci aramızdan vaxtsız apardı...

Əşref Abbasovun dediklərindən:

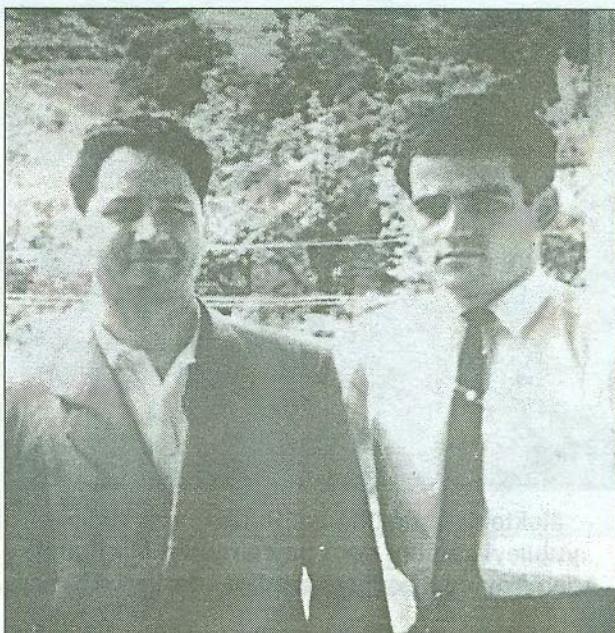
- O illər indiki kimi yadımdadır. Süleyman, İsi və mən çox möhkəm dost idik. Demək olar ki, güñümüz bir yerdə keçirdi. Musiqi məktəbində oxuduğumuz illər ömrümüzün ən gözəl çağları idi. Təessüf ki, ıslini çox tez itirdik. O, bu gün sağ olsaydı Azərbaycanın ən görkəmli musiqi xadimlərindən biri olacaqdı.... Bu gün isə estafet sizdədir. Arzu edirəm ki, doğma Şuşamızın musiqi şöhrətini öz istedadınızla daha uca zirvələrə qaldırasınız..."

İller bir-birini əvəz etdi. Şuşa Musiqi Məktəbinde təhsil alanların sorağı tezliklə respublikamızın hər tərəfinə yayıldı. Musiqi aləmində yeni ümidi-verici addımlar atıldı.

«KOMMUNİST» qəzetinin 1945-ci il yanvar nömrələrindən birində bu məktəbdən bəhs edən şəkil verilmişdi. Şəkilaltı yazıda oxuyuruq: «...Məktəb çoxlu gənc və istedadlı qüvvələr hazırlamışdır. Məktəbin vokal şöbəsində məlahətli səsə malik 25 nəfər gənc təhsil alır. Bunlardan 6 nəfəri Bakıya gəlmişdir. Bunlar bir neçə gün burada qalacaq, Dövlət Konservatoriyası və musiqi məktəbləri ilə tanış olacaq, müsamirələrdə çıxış edəcəklər. Şəkildə: SSRİ Xalq artisti Bülbül məktəbin şagirdləri İsa Rəhimov, Şamil Məmmədov, Tofiq və Şəfiqə Abdullayevaların səsini yoxlayarkən» (qəzətdəki həmin şəkil hal-hazırda Bülbülün ev muzeyində saxlanılır).

Həmin müsabiqənin iştirakçısı, hal-hazırda məktəbimizin muğam-səs şöbəsinin müəllimi İsa Rəhimov o günləri belə xatırlayır:

Həmin günlər Bakıda gənc ifaçıların baxış – müsabiqəsi keçirilirdi. Məktəbimizin direktoru Əlipəşa Daşdəmirov və səs müəllimimiz Abiş Həsənovun rəhbərliyi ilə biz Bakıya gəldik. Əvvəlcə görkəmli müğənnimiz Bülbül bizim səsimizi yoxladı və öz tövsiyyələrini verdi. Məhz onun



Xanəndə Qulu Əsgərov və Səid Hacıyev (sağda). 1961-ci ildə Qulu Əsgərov məktəbin qonağı olarken çəkilmişdir. Səid Hacıyev 1958-1963-cü illerdə məktəbin direktoru olmuşdur.

qayğısı və obyektivliyi sayəsində müsabiqənin qalibi olduq. Filarmoniyada konsert verdik. Konsertdən sonra Bülbül bizimlə şəkil çəkdirdi və səsimizi yaxşı qorumağı tapşırıdı. Xüsusiələ mənim səsimin zil olduğunu görüb tapşırı ki, xanəndəlik sənəti ilə daha yaxşı məşğul olum. Biz onun tövsiyyəsi ilə Dövlət Konservatoriyasında və başqa yerlərdə daha bir neçə konsertlər verdik. Mən indi də həmin günləri xoş bir xatirə kimi unutmuram..."

Sonraki illerdə də məktəb öz fəaliyyətini yüksək səviyyədə davam etdirmiş, məktəbi yüzlərlə gənc bitirmiş və onlar respublikanın musiqi



Səkilde: Məktəbin müəllimi Rəsul Əsədov şagird Süleyman Ələsgərovlə dərs zamanı. Şuşa Musiqi Məktəbi 1939-cu il.



Məktəbin müəllimi İsa Rəhimovun 70 illik yubileyi zamanı dərs hissə müdürü Mir Kamil Ağamirov ona hədiyyə təqdim edərkən. 15 may

həyatında mühüm rol oynamışlar.

Aynı-ayrı illərdə məktəbin direktorları olmuş Həmzə Əliyev, İslə Abbasov, Əlipaşa Daşdəmirov, Məmməd Nəbiyev, Qaraş Hacıyev, Əlikram Hüseynov, Xuduş İsmayılov, Seid Hacıyev və Zöhrab Bayramovun məktəbin inkişafında müstəsna xidmətləri olmuşdur.

1958-1963-cü illərdə məktəbin direktoru olmuş, hazırda Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi Musiqi Təhsili Üzrə Tədris Metodika Kabinetinin direktoru vəzifəsində çalışan, Respublikanın Əməkdar Mədəniyyət işçisi Seid Hacıyev o illəri belə xatırlayır:

"Məktəbə direktor təyin olunanda mənim cəmi 20 yaşım var idi. Lakin buna baxmayaraq, işə çox böyük həvəsle başladım. Axı mən özüm də bu məktəbin yetirməsi olmuşam. Mən ilk önce məktəbi istedadlı və bacarıqlı kadrlarla komplektləşdirməyə, musiqi alətləri ilə təmin etməyə çalışdım. Tədrisin keyfiyyətini yaxşılaşdırmaq üçün Bakıdan görkəmli mütəxəssisləri köməklik göstərmək üçün məktəbə dəvət etdim. Onlardan Kövkəb xanım Səfərəliyeva, Adil Gəray, Orxan Orxanbəyli, Ulduz Hacıyev və başqaları dəfələrlə məktəbdə olaraq pedaqoji kollektivə böyük köməklik göstərmişlər. Görkəmli xanəndə Qulu Əsgərov da məktəbin bir-neçə dəfə qonağı olmuş və maraqlı konsert proqramları ilə çıxış etmişdir...".

Təəssüf ki, məlum Qarabağ hadisələri məktəbimizi də yerin-

dən-yurdundan elədi. 1992-ci ildən biz öz fəaliyətimizi Bakıda davam etdiririk. Mədəniyyət naziri P. Bülbüloğlunun sərəncamı ilə 16 sayılı musiqi məktəbinin binasında məskunlaşmışıq. Mən yeri gəlmışkən, bize göstərdikləri köməkliyə və qayğıya görə həmin məktəbin direktoru Rəna xanım Aslanovaya və məktəbin pedaqoji kollektivinə dərin təşəkkürümü və minnətdarlığımı bildirirəm.

Məktəbə 40 ilə yaxındır ki, gözəl insan, bacarıqlı mütəxəssis Oktay Allahverdiyev rəhbərlik edir. Bu illər ərzində o, öz bilik və bacarığını məktəbin daha böyük nailiyyətlər qazanmasına sərf etmişdir.

Oktay Allahverdiyevin dedikləri:

- 1965-ci ildən bu məktəbdə direktor işləyirəm. Ötən illər ərzində məktəbi yüzlərle şagird bitirmişdir. Onlar təhsillərini davam etdirərək respublikanın ayrı-ayrı musiqi məktəblərində çalışırlar. Hal-hazırda məktəbimizdə 300-ə yaxın şagird təhsil alır. Burada şagirdlərin şagirdlərin musiqi – estetik tərbiyəsi ilə 60 nəfərlik pedaqoji kollektivimiz məşğul olur. Onların demək olar ki, hamısı öz məktəbimizin yetirmələridir. Biz bu gün məktəbimizə göstərdikləri qayğıya görə Mədəniyyət Naziri, cənab P. Bülbüloğluna, mədəniyyət nazirliyinin bütün əməkdaşlarına, Şuşa rayon İcra Hakimiyyətinin başçısı, cənab N. Behmənova, onun müavini E. Ələkbərova və mədəniyyət şöbəsinin müdürü Z. Abbasova kollektivimiz adından öz təşəkkürümüzü və minnətdarlığını bildiririk. Biz məhz onların köməkliyi sayesində çətinliklə də olsa fəaliyyətimizi davam etdirə bilirik. Lakin yerimizin darisqal olması və məktəbin şusalılarının əsasən məskunlaşdıqları Yeni Yasamal massivində uzaqda yerleşməsi işimizi günün tələbləri



Məktəbin xor kollektivi dirijor – Oktay Allahverdiyev 1968-ci il. Oktay müəllim 1965-ci ildən hal-hazırqa qədər məktəbin direktorudur.

səviyyəsində qurmağa imkan vermir. Müəllimlərimiz şagirdlərlə, əsasən məskunlaşdırıqları yerdə və evlərdə möşgül olurlar. Bu isə tədrisin keyfəyyətinə mənfi təsir göstərir. Mən əlaqədar təşkilatlardan xahiş edədim ki, imkan daxilində Yeni Yasamalda məktəbimiz üçün yer ayrılmamasına köməklik göstərsinlər...

Bəli, çətin şəraitdə işləsək də şagirdlərimiz bu gün də məktəbə böyük arzu, istək və həveslə gelirlər. Günlər, aylar ötdükçə şagirdlərin musiqi duyumu da öz axarına, mərasına düşür. 7 səsin düzümü, 7 səsin ahəngi musiqiyə çevrilib ürəklərə axır. Hər birinin də öz sevimli musiqi aləti var: piano, tar, kamança, qarmon və s. Onlar hələ öyrənirlər. Ü. Hacıbəyov, Q. Qarayev, F. Əmirərov, S. Ələsgərov, Ə. Abbasov, T. Quliyev, V. Adigözəlov, eləcə də Bax, Beethoven, Qlinka, Motsart, Şopen, Çaykovski, Şostakoviç, və onlarla digər klassik, müasir dahi bəstəkarların fikirlərini, hissələrini, düşüncələrini dərk etməyə çalışırlar. Əksəriyyəti də «əla» və «yaxşı» qiymətlərlə oxuyur.

Məktəbimizdə tez-tez maraqlı tədbirlər keçirilir. Burada bayram şənlikləri, musiqi məktəbləri kollektivləri ilə görüşlər, həmçinin şagirdlərin valideynlər qarşısında çıxışları təşkil edilir. Mədəniyyət Nazirliyinin keçirdiyi Respublika müsabiqələrində və festivallarında məktəbimizin şagirdleri müvəffəqiyyətlə iştirak edirlər.

Şagirdlərin musiqi duyumunu cilalamaq, fantaziyasını təkmilləşdirmək üçün pedaqoji kollektivimiz əlindən gələni əsirgəmir. Bu işdə müəllimlərdən M. Hüseynova, T. Əliyeva, V. Həsənov, N. Abbasov, İ. Rəhimov, S. Yusifova, İ. Abbasov, H. Ələsgərova, S. Əhmədova və başqalarının əməyi xüsusilə böyükdür.



Məktəbin şagirdi Pərviz Babayev R.Behbudov adına Mahnı teatrında konsert zamanı. 2003-cü il.

Mədəniyyət Nazirinin razılığı ilə bu ilin noyabr ayında məktəbimizin 70 illik yubleyi təntənə ilə qeyd olunacaq. Buna görə biz hörmətli nazirimiz Polad müəllimə dərin hörmət və böyük ehtiramla təşəkkürümüzü bildirir və kollektivimizin bir neçə təklifinin nəzərə alınmasını xahiş edirik.

Yeri gəlmişkən, Şaşa Musiqi Məktəbinin yaranma tarixi ilə bağlı arxiv sənədlərinin əldə olunmasında bizi yaxından köməklik göstərdiyinə görə Azərbaycan Dövlət Arxivinin rəhbərliyinə, əməkdaşlarına və xüsusişlə şöbə müdürü Sima xanima öz təşəkkürümüzü və minnətdarlığımızı bildiririk.

Bəli, 70 yaşlı Şaşa Musiqi Məktəbinin gözəl ənənələri vardır. Məktəbin müəllim və şagird kollektivi bu ənənələri ləyaqətlə davam etdirirlər. İllər bir – birini əvəz etdikcə onlar qədim Şaşanın musiqi şöhrətini daha da artıracaqlar. Gün o gün olsun ki, məktəbimizin gələcək yubileylərini öz doğma Şaşamızda qeyd edək.

XƏBƏRLƏR:

Sentyabrın 26-da Kamera və Orqan Musiqisi Zalında Qafqaz Albaniyası tarixi muzeyinin açılışına həsr olunmuş bəstəkar Qalib Məmmədovun müəllif konserti keçirilmişdir. Konsert Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi və Azərbaycanda Norveç Krallığının nümayəndəliyin təşəbbüsü ilə təşkil edilmişdir.

Konsertdə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri (bədii rəhbər və baş dirijor – Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureati Rauf Abdullayev) və Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası (bədii rəhbər – Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Gülbəci İmanova) iştirak edib.

Programda bəstəkarın Nizami Gəncəvinin eyniadlı poeması əsasında «Sirrlər xəzinəsi» baletindən süita və «Oratorium Albanum» (mətn – Eyvind Şeyye) əsərləri səsləndi (solist – Ü.Hacıbəyov müsabiqəsi laureatı Elşən Mənsurov (kamança)).

MUSIQİ İFAÇILIĞI TƏLİMİNDE ƏSƏR ÜZƏRİNDE İŞ METODLARI

Minarə DADAŞOVA

Pedaqoji metod peşə fəaliyyəti üçün vacib olan, müəllimdən şagirdə bilik, bacarıq və vərdişlərin verilməsinə kömək edən üsullar kompleksidir.

Bu məqsədə nail olmaq üçün tələbəni geniş şəkildə ifaçılıq problemləri ilə: əsərin mənasını, obrazlı məzmununu, onların musiqi dramaturgiyasını dərk etməsinə aid olan ən ümumi problemlərdən konkret problemlərə qədər applikaturanın, səsçixarmanın və s. lazımi üsulların tanılması ilə tanış etmək lazımdır.

Musiqi əsərinin üzerinde işə başlamazdan əvvəl bəstəkarın fikrini, ideyاسını, musiqinin inkişafı prosesini, ifaçılıq vəzifələrini dərk etmək lazımdır. Müəllim musiqinin mahiyyətinə, onun məzmununa düşünlümüş analitik yanaşma ilə əsaslandırılmış ifanı rədd etməlidir.

Əsərin öyrənilməsi, onun ifasına yiyələnmələr mürəkkəb prosesdir. Bir çox musiqiçilərin fikrincə bu proses bir neçə mərhələdən ibarətdir.

Yeni əsərin öyrənilməsinə başlayarkən, müəllim tələbəyə bu pyesdən ilk təsir almağa imkan yaratmalıdır.

Bu mərhələdə hər şeyi təfsilatı ilə göstərmək vacibdir. Çalma qəsdən qabarıl, hətta demək olar ki, «kobud» olur.

Tədricən tələbə əsərin mahiyyətini, onun mənasını, obraz quruluşunu daha dərindən hiss edir: qulaqlar və əllər materiala yiyələnir, çalğı daqıqlaşır. Lakin, bunların hamısı hələ eskizlərdir.

Sonra o biri mərhələ başlanır. Bu mərhələdə tələbə əsəri bütövlükle qavramalı, formanın birliyini hiss etməlidir. Bundan sonra əsərin möhkəm yadda qalması üçün müəyyən vaxt tələb olunur.

Əsər üzerinde işə başlayarkən, tələbəni sırf musiqi ünsürlərinin ətraflı təhlili vasitəsilə əsərin bədii məzmununu aşkar etməyə öyrətmək lazımdır.

Müəllif mətnini əlində tutub və onun bütün detallarını nəzəre alıb, müəllim tələbə ilə birlikdə xüsusi obrazlar qammasını yaradır. Lakin, o, tələbəyə öz təsəvvürələrini zorla qəbul etdirməməli, hiss edilmədən tələbənin fikrini istiqamətləndirməli, onun yaradıcılıq xəyalını oyatmalı, «quru notları» canlandırmağa kömək etməlidir.

Əgər əsəri öyrənəndə tələbənin təsəvvüründə həyatı situasiyalar, insanların siması yaranırsa, şerlər və incəsənətin digər növlərinin əsərləri onun yadına düşürsə, bu çox yaxşıdır və bunlar bütün

ifaya müəyyən emosional qüvvə verir.

Pyes üzərində işin bu birinci mərhəlesi əsərin düzgün qarvanılmasında ən məsuliyyətli mərhələdir.

İtonasiya ilə əsəri oxuduqda musiqi materialının şərh etmə üsulunu, yəni onun fakturasını, öyrəndikdə bizdə həmin əsərin obrazı yaranır. Obraz səs məsələsini həll edir.

Hər müəllimin başlıca tələbi notlarda göstərilənlərin qüsursuz yerinə yetirilməsindən ibarət olmalıdır.

Musiqinin məğzinin dərindən öyrənilməsi musiqidə bütün hadisələr arasında olan dialektik vəhdəti araşdırmağa imkan verir.

Düzgün frazirovkaya, intonasiyaya, müvafiq artikulyasiyaya, dinamikaya və texniki üsullara əsaslanaraq, biz əsərin dramaturgiyasını açmaq imkanına malik oluruq.

Beləliklə, əsərin fakturasının öyrənilməsi əsər üzərində işin pedaqoji metodlarından biridir.

Tələbənin not mətninin üzərində alətsiz, yalnız daxili eşitmə qabiliyyəti vasitəsilə işləməyi öyrətmək çox vacibdir. Bu nə üçündür?

Məşğələlər bu üsulla keçirildikdə tələbə ideal, nümunəvi səslənmə eşidir, pis götürülmüş səslər isə onu yayındır. Buna görə də tələbədə onun daxili eşitmə qabiliyyətinin tərbiyəsi və inkişafı işinə çox yer verilməlidir. Tələbə hər şeyi eşitməlidir. İfaçının özü musiqidə nə qədər çox eşidirsə, onun ifası o qədər zəngin olar.

Öyrənilən əsəri əvvəlcə epizodlara bölmək olar. Bu epizodların ölçüsü musiqi məğzinin quruluşu xüsusiyyətləri ilə müəyyən olunur. Epizodlardan hər biri fikrin, hissin müəyyən halını ifadə etməlidir.

Bundan sonra ən çətin mərhələ başlanır - işlənilmiş epizodların hamısını birləşdirmək.

Yalnız asta tempdə müfəssəl öyrənmək olar və bu, işin bütün mərhələlərində çox faydalıdır. Asta tempdə tələbə intonasiyani eşidə bilir. Hər səslənmənin qüvvəsi və tembrinə nəzarət edir. Ahəngdar və polifonik incəlikləri eşidir.

Hər bir musiqi materialının ifadəsinin mənasını dərk etməyə öyrənən, notlara baxıb və səslənməyə yaxşı qulaq asıb, onu açı bilən tələbə əsərin üslubunu mənimsemək üçün açar tapır və gələcək işdə müstəqillik kimi çox qiymətli keyfiyyət əldə edir.

Əsərin düzgün oxunmasında ibarətmə müüm yer tutur. Müəllim tələbəni öyrənilən əsərdə

dəqiq intonasiyaları, yəni inandırıcı səslənməni, tapmağa öyrətməlidir.

Bələliklə, musiqi əsərinin dəqiq öyrənilməsi tələbənin təsəvvüründə həmin pyesin düzgün səslənməsini formalasdırır.

Səs təsəvvürləri real səslənmədə təcəssüm olunmalıdır, və məhz təsəvvürlər onların reallaşdırma yollarını göstərir.

Bu mərhələdə tələbə fortepyano səsi üzərində işləməlidir.

Səs üzərində iş adı proses deyildir. O, musiqidən böyük emosional və eşitmə gərginliyi tələb edir. Tələbələrə səsin davamını, ardını eşitmək vərdişini aşılamaq vacibdir. Dəfələrlə qeyd etmək lazımlı gəlir ki, səslənmənin keyfiyyəti əsərin üslubu və xarakterində asılıdır. Məsələn, Çaykovski və Raxmaninovun üslubu geniş ahəngdarlıq və bir çox müxtəlif tədris üsullarını tələb edir.

Pianoçunun səs palitrasının zənginliyi onun müxtəlif səsçixarma üsullarını mənimmsəməsindən asılıdır. Burada səsin, axtarışı texnika üzərində işlə bilavasitə bağlı olur. Biri o birisindən ayrılmazdır: müvafiq texniki üsuldan kənar axtarılan səslənmə əmələ gəlir, onu da demək lazımdır ki, səs vəzifələri ilə bağlı olmayan texniki məşqlərin faydası azdır.

Spesifik fortepiano üsulu çalma hərəkətidir. Bunun vasitəsilə pianoçu ən asan, az əlverişli yolla faktura çətinliklərinin öhdəsindən gəlir və lazımlı olan bədii nəticələrə nail olur.

Tələbə ilə işləyərkən, ona şərait yaratmaq lazımdır ki, o, rahat çala bilsin. Əzələ sıxması olmasın deyə, oturuşda dayaq hiss etməyi öyrətmək lazımdır.

Pianoçuda düzgün səsləri axtarib tapmaq həvəsini oyatmaq üçün müxtəlif faktura materialı üzərində dəqiq işləməyi öyrətmək lazımdır. Bu isə tələbələrdə musiqiyə xas olan daxili eşitmə qabiliyyəti, qulaq asma dalğılığı, təhlil və özünə nəzarət vərdişlərini inkişaf etdirmək sayəsində mümkündür.

Səsçixarma üsullarının dəqiqliyi strixlərlə əlaqədar da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Şagirdlər bunları qüsursuz yerinə yetirməlidirlər. Bu cəhətdən Vyana klassiklərinin əsərləri xüsusilə diqqətlə işlənilməlidir.

Liqə, nöqtə, cızıq, liqa altında nöqtə formal xarakter daşılmamalı, bədii obrazın aşkar edilməsində bir məqam olmalıdır.

Əsər üzərində texniki işdə applikaturanın böyük əhəmiyyəti vardır.

Əgər tələbə yaxşı «applikatura duyusu» göstərisə, müəllim ona öz üsulunu zorla qəbul etdirməməlidir. Lakin bütün hallarda tələbələri

applikaturaya ciddi yanaşmağı öyrətmək, onları inandırmaq lazımdır ki, çox vaxt əlverişli applikatura yox, ən məqsədə uyğun və bədii ideyanı daha dərindən açmağa kömək edən applikatura gərek olur.

Pedal haqqında Bir neçə söz. Bu, səs üzərində işin mühüm tərkib hissəsidir.

Bir çox tələbələr yalnız ən asan, gecikən pedal işləyə bilir. Lakin, bundan başqa, musiqinin ahəngdarlıq, melodik, ritmik qanuna uyğunluqlarını aşkara çıxarmağa kömək edən bədii, yaradıcı pedal da mövcuddur. Pedal həmcinin bəstəkarın üslubundan asılıdır.

Tələbəyə romantik bəstəkarların musiqisində olan yarım pedal və müxtəlif pedal effektlərindən istifadə etməyi öyrətmək lazımdır.

Həmin vərdişlərə yiylənəmək üçün, tələbə öz eşitmə qabiliyyətinin ahəngini inkişaf etdirməlidir.

Müəllim tələbənin müstəqil işləməsinə, onun məhsuldar çalışmasına böyük əhəmiyyət verməlidir. İfaçılıq fikrini müəyyən edərək, tələbənin diqqətini pyesin bütün detallarını vicdanla öyrənməyə cəlb etmək lazımdır.

Ev işində melodik epizodları cəld, texniki cəhətdən mürəkkəb epizodlarla növbələşdirmək lazımdır. Bu, yorğunluğun qarşısını alır. Bəzi hallarda çalğının nə dərəcədə yaxşı alınması məsələsini aydınlaşdırmaq üçün əsər təbii hərəkətdə calına bilər. Müvəffəqiyyət tələbənin evdə nə dərəcədə diqqətli işləməsindən asılıdır. Ev işi son dərəcə emosional, mənəvi gərginlik şəraitində keçməlidir. Obrazlı məzmunun gərgin axtarışları və buna uyğun olan musiqi məğzini bütün ünsürlərinin səslənməsi nəticəsində tələbən əsəre o qədər tam yiylənir ki, texniki planda da çalma son dərəcədə möhkəm, inamlı olur və belə nəticələri heç bir mexaniki əzberləmə verə bilməz.

Tələbələrdə musiqi təfəkkürünü inkişaf etdirmək məsələsi də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Müəllim həmişə bunun qayğısını çəkməlidir. Musiqi səslənmədən tələbə onu eşitməlidir. Tələbə iri planda düşünməli, bir neçə ən yüksək nöqtələrin /kulminasiyaların/ qarşılıqlı əlaqəsini dəqiq nəzərə almalıdır. Bunsuz formanın tərtibi mümkün deyil.

Nəticədə müəllimlərə demək istərdik: Tələbəni öz axtarışlarından azad etməyin, öz şərhinizi hazır şəkildə verməyə çalışmayın. Çalışın ki, tələbə əsəri ifa etdiyi məqamda müəyyən mənada özünü əsərin yaradıcısı kimi hiss etsin.

Bu həddindən artıq çətin pedaqoji vəzifə Q.M.Koqan tərəfindən şərh olunmuş A.Kortonun fikrile uyğun gəlir: «Bədii ifaçılıq təkcə müəllifin şəxsiyyətini deyil, ifaçının da şəxsiyyətini, onun hissələrini, onun xəyalını əks etdirməlidir».¹

ƏDƏBİYYAT:

1. Korań G. Избранные статьи. М., 1972, S. M.

Biblioqrafiya Diskoqrafiya Notoqrafiya

ЕГО ПРОЩАЛЬНЫЙ ПОКЛОН

Владимир БАРСКИЙ (Россия, Москва)

В издательстве "Композитор" (Москва) вышла новая книга: Ю.Н.Холопов. Гармония. Практический курс в 2-х томах (М., 2003). 1 том: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 472 стр. с илл. 2 том: Гармония XX века. 624 стр. с илл.

Учениками проф. Холопова был создан и поддерживается его персональный интернет-сайт, на котором можно найти биографическую информацию, полный список его работ, фотогалерию. Особенную ценность представляет библиотека online, где помещены некоторые статьи ученого. Эта библиотека постоянно расширяется. Интернет-адрес Ю.Н.Холопова: www.kholopov.ru

Что ж медлить? Уж ко мне заходят
Нетерпеливые чтецы;
Вокруг лавки журналисты бродят,
За ними тоющие певцы.

А. С. Пушкин

Во время оно я знал одного блестящего хирурга-онколога, который, видимо от постоянного пребывания в мире скорби и печали, духовно эмигрировал в свой, воображаемый мир. Выражалось это в формах сколь причудливых, столь и безобидных. Входя в дом, он мог, например, вместо «здравствуйте» сказать: «Однаждать тридцать – а Украина еще не наша» (во времена Советского Союза это было явной гиперболой).

Вспомнил его потому, что он считал себя гениальным композитором – удивительная музыка, по его словам, звучала в нем постоянно. Одна беда – записать ее он не мог. Не знал нотной грамоты и законов музыкальной композиции. Чтобы поправить дело, ему нашли учителя – композитора хоть и не конгениально-го, но даровитого и вполне профессионального. Но

и он, даже за червонец в час, не смог научить музыкального неофита транслировать небесную гармонию земными средствами. Просто не знал как. Не было системы. И неудивительно. До выхода книги Юрия Николаевича Холопова «Гармония. Практический курс» оставалось еще долгих четверть века...

Покидая пространство параболы, скажем со всей серьезностью: такой книги о музыке Россия еще не знала. При том, что это не компендиум музыкально-теоретических открытий. При всей ее внешней простоте, подчеркнуто инструктивном характере, скромности и даже лапидарности слога. Мастер, передавая бывшим и будущим подмастерьям свое знание, с помощью которого, как он надеялся, они смогут продолжать его дело и стать «лучшими по профессии», попутно сумел решить многие вечные мировые музыкально-эстетические проблемы. Часто по ходу развертывания важной только в конкретном аналитическом контексте мысли или в процессе объяснения вещей сугубо практических.

Появилась эта книга на свет вовсе не потому, что была закончена. Хотя автор считал



ее одним из главных дел своей жизни и успел полностью сделать все корректуры. Запечатлена на бумаге – да. Насколько может быть запечатлена в какой то момент своей внутренней истории сложная самоорганизующаяся система постоянно движущихся идей.

Нет уже человека, который их генерировал и раздавал тем, в кого верил. Не стало смотрителя маяка, долгие годы поддерживавшего свет музыкальной истины. Бунин с горечью говорил, что со смертью Толстого не стало морального эталона и сдерживающего начала для литераторов всех рангов и степеней известности...

При Холопове остерегались рассуждать на птичьем языке странствующих музыкантов о «полифазных структурах» и «параметрах экспрессии» – недолюбливал равно и охотников чисто конкретно «звуки умертвив» разъять музыку и следопытов, отыскивающих сонатную форму в оперной сцене. Не упускал случая спросить, что имеется в виду, неизменно интересовался, что это означает на русском языке и требовал привести соответствующий музыкальный пример. Полностью разделял неизбытную грусть Способина, по поводу того, что «раньше музыканты получались из композиторов, а теперь – из неудавшихся пианистов». Потому и пред послал книге такой эпиграф из Чайковского («Каждый хороший

музыкант, а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения...»), и воздвиг ее (другого слова и не подберешь) на очень простых основаниях, главное из которых – воссочинение.

Потому что считал, что «музыку нельзя постигнуть словесно, к ней надо «причаститься». Потому что провозгласил «метод исследования музыки путем ее воссоздания». Потому что считал, что «формы жизненные становятся формами музыкальными». И вообще, что «жизнь течет не по схемам «Анализа музыкальных произведений».

Хотя мы «многое из книжек узнаем, но истины передают – изустно». Всем, кто будет читать и пытаться постигнуть эту Книгу, будет очень не хватать Юрия Николаевича. Потому что многое в ней помнится в его изложении, с его интонацией, его тембром, его блестательными иллюстрациями за роялем. Музыкальный космос лежал перед ним, как на ладони и только по мановению его руки начинали звучать небесные сферы. Тем, кому не посчастливилось учиться у Холопова, придется проделать дополнительную работу по воссозданию той атмосферы охоты на идеи, которую он создавал. Но это благодарная работа.

Конечно, времена, когда проблемы гармонии живо обсуждали в светских салонах, как во Франции XVIII века, вряд ли вернутся. Но книга Юрия Николаевича Холопова – пропуск в идеальный мир, где стал свет, где расчислен ход небесных светил, где солнечные лучи, падающие на клавиши органа, и есть сама жизнь.

Когда он предлагает в качестве учебного задания «сочинить красивую (курсив мой – **В.Б.**) мелодию для голоса» – это означает только одно: «здесь кончается искусство, и дышит почва и судьба». Вступая в город мастеров, вы должны соответствовать его хартии. Помню, как Эдисон Денисов, показывая в классе свое новое сочинение, без тени рисовки сказал об одном из разделов: «Ну, здесь идет такая тихая красивая музыка»...

Войти в мир Холопова непросто. Сначала нужно досконально изучить оставленные им вехи и метки, найти зажженные им факелы. И только тогда можно до конца расплести эту нить Ариадны. Только после этого его мир откроется непосвященным. Войди и смотри...

MUSIQİ TARİXİMİZDƏN

Şəhla MAHMUDOVA

Azərbaycan musiqişünaslığı yeni, maraqlı bir nəşrlə zənginləşmişdir. Sənətşünaslıq namizədi, dosent Fərəh Əliyevanın «Musiqi tariximizin səhifələri» adlı məqalələr toplusu çapdan çıxmışdır. Kitabın dahi Üzeyir bəyin ad günü ərefəsində işq üzü görməsi və musiqi içtimaiyyətinə təqdim edilməsinin özü, zənnimcə, rəmzi məna daşıyır, belə ki, bunun müəllifi coxdan bəri Hacıbəyov yaradıcılığının tədqiqatçılarından biri kimi tanınmışdır. Musiqi tariximizin keçmiş səhifələrini və bu günü mədəni həyatımızın müxtəlif cəhətlərini işıqlandıran bu kitabdakı ilk məqale də dahi klassikimizin yaradıcılığına həsr olunmuş portretdir.

Kitabda F.Əliyevanın müxtəlif illərdə yazdığı elmi, təqidi, publisistik məqalələri, konfranslarda etdiyi məruzə və çıxışları toplanmışdır. Ü.Hacıbəyov, A.Zeynallı, Q.Qarayev, F.Əmirov, C. Gəngirov, S.Ələsgərov kimi korifeylərimizin portretləri, bu gün Azərbaycan incəsənətini bütün dünyada tanıtdıran, musiqiçilərimizin müxtəlif nəsillərini təmsil edən A.Məlikov, A.Əlizadə, V.Mustafazadə, F.Əlizadə kimi sənətkarların, elecə də

E.Dadaşova, F.Qarayev, R.Həsənova, F.Hüseynov kimi bəstəkarların portretləri kitabı xüsusi bölməsini təşkil edir. Həmin fəsildə musiqi ifaçılığımızın bu günü simasını özündə parlaq əks etdirən aparıcı musiqiçilərin portretləri də verilib. Müəllifin «Təqid. Publisistika. Asilmamış səhifələr» adlandırdığı fəsildə musiqi həyatımızın mühüm hadisələri işıqlandırılır; burada opera və balet tamaşalarına, festival və ayrı-ayrı konsertlərə rəylər, musiqi xadimlərilə müsahibələr, elmi məqalələrinin bir qismi toplanmışdır. F.Əliyevanın musiqişunas kimi maraq dairəsi genişliyi, əhatəli olması ilə diqqəti cəlb edir; o, musiqi tənqidinin müxtəlif janrlarında öz gələmini uğurla sınamış bir musiqişunas kimi çıxış edir. Mövzu və janrların müxtəlifliyinə baxmayaraq, F.Əliyevanın bu kitabda təqdim etdiyi bütün yazılar vahid dəstxəttilə seçilir ki, bu da müəllifin peşəkarlığını göstərir.

Kitabda məqalələr böyük bir zaman və məkan hüdudlarını əhatə edir. Burada Azərbaycan musiqisinin tarixi keçmişindən tutmuş, XXI əsrəkə nailiyyətlərinə dək bir çox məsələləri araşdırın müxtəlif janrlı işlər vardır; Azərbaycanın xarici ölkə musiqiçiləri ilə mədəni əlaqələrindən bəhs edən məqalələr də az deyil.

Kitabda musiqimizin tarixi keçmiş ilə, Hacıbəyovşünaslıqla bağlı naməlum səhifələri açan, bəzi mühüm faktları ilk dəfə təqdim edən məqalələr xüsusi maraq doğurur.

Və bunların hamısını müəllif müasirlük baxımından, günün tələbləri, elmin, incəsənətin, mədəniyyətin bu günü nailiyyətləri kontekstində şərh edir ki, bu da kitabı məziiyyətlərindən biridir. Nəhayət, məqalələr toplusunun daha bir qiymətli cəhətini qeyd etmək istərdim: müəllif nədən yazar - ister qədim çalğı aletlərimiz və ya bəstəkar yaradıcılığı olsun, ister dünya şöhrəti M.Rostropoviçin Azərbaycana gəlişi və ya Moskvalı balet ustalarının Bakıdakı qatsrolundan söhbət getsin - bu yazıların hamısından ana xətti kimi keçən bir mövzu var ki, bu da müəllifin doğma xalqa, vətənə məhəbbətidir. F.Əliyevanı xalqımızın mədəni irsini damla-damla toplayıb araşdırmağa, bəstəkar yaradıcılığını, ifaçılığımızı səciyyələndirib qiymətləndirməyə, milli musiqimizi təbliğ etməyə ilhamlandıran da onun vətənpərvərliyi olmuş və müəllif bu işi yüksək peşəkarlıq səviyyəsində yerinə yetirmişdir. Gəlin, bu maraqlı kitabı yaratmış F.Əliyevaya yeni yaradıcılıq uğurları arzulayaq.



MUSIQİ TÜRKOLOGİYASI

(problemin qoyuluşu)

Əqidə ƏLƏKBƏROVA (ƏKBƏRLİ)

2002-cü ilin may ayında Azərbaycan musiqi elmində diqqətəlayiq bir yenilik baş verdi. Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, musiqişunas Rəna xanım Məmmədovanın «Musiqi türkologiyası» adlı elmi əsəri işq uzu gördü. Əsərin təqdimatı iyun ayında Elmlər Akademiyasının Humanitar Bölmə iclasında keçirildi və alimlərin böyük marağına səbəb oldu.

İlk baxışda əsərin heç də böyük olmayan həcmi bəzi alimlərdə təcüb doğura bilər. Ancaq onun daxilində verilmiş fundamental tədqiqat üslubu təcüb yox, heyranlıq hissi yaradır. Elm xadimlərinə məlumdur ki, elmin metodoloji əsaslarını, üslub istiqamətini yaratmaq yeni əsərlər yazmaqdan qat-qat çətindir. Rəna xanım isə bu məsuliyyətli işi öz üzərinə götürərək, onu böyük uğurla və cəsarətlə yerinə yetirə bilmədi.

Qeyd edim ki, Azərbaycanda türkçülüyün problemləri ilə bir sıra şəxslər çox məhsuldar məşğul olmuşlar. Ancaq, onların heç biri bu problemdə elmi istiqamət kimi baxmamış və «Türkologiya» adını verməmişlər. Təbiidir ki, belə bir əsaslı tarixi istiqaməti yaratmaq və bu məsuliyyəti öz üzərinə götürmək üçün Rəna xanımın formalasdırı yüksək elmi muhit və dərin biliklə yanaşı, geniş dünyagörüşü, qlobal düşüncə sahibi olmaq və ən vacibi isə – Allaha böyük inam lazımdır.

Ancaq Rəna xanım bu keyfiyyətləri heç də asan yolla qazanmamışdı. O, uzun illər öz mövqeyini axtarışlarda təsdiqləyərək, Azərbaycanda yeni, müasir təhlil üsulları tətbiq edirdi. Əslində alim hələ XX əsrin 80-ci illərindən başlayaraq elmi araşdırılmalarında, aspirant və dissertantlarla iş prosesində öz təhlil üslubunu «yetişdirirdi».

Kitabın əsas Prinsipi ilə tanışlıqdan önce istərdim türkçülük tariximizin ən maraqlı məqamlarını xatırladım. Bildiyimiz kimi, orta əsrlərdə Şərq-İslam mədəniyyətinin aparıcı qolu olan Türk mədəniyyəti qədim və zəngin tarixi köklərinə əsaslanaraq, incəsənət sahəsində əsl möcüzələr yarada bilmədi. Bu faktın dərin tarixi – coğrafi və saire səbəbləri var.

Bu gün Türk xalqlarının yerləşdiyi geopolitik ərazi, həyat tərzı, adət-ənənələri dünya xalqlarının böyük marağına səbəb olur. Gündən-günə dünya siyasetində artan nüfuzu isə bir çox halda qısqanlıq hissi oyadır. Çox maraqlıdır ki, biz

türkləri sevmədikcə və bizə qarşı nifrat, xəyanət, paxılıq hissi artdıqca bizdə əksinə olaraq, Allaha inam, paklıq, həyatsevərlik artır.

Bəlkə biz nəhayət dərk edək ki, bizi Tanrı qoruyur, bizə qüvvət verir, ən qiymətlisi isə, bəşəriyyətin sonuncu dünyəvi dini olan İslami bizlərə nəsib etmişdi. Bir mömin alimin fikrincə, «turk dilli xalqların sırasında məhz İslami qəbul edənlər dövlət və sərvət sahibi olmuşlar».

Azərbaycanın 100 yaşılı alimi, XX əsr türk həqiqətlərinin bayraqları olan Lətif Hüseynzadə yazır ki, türklərin ən nüfuzlu mudrik insanı, böyük şamanı və ruh sahibi olan Dədə Qorqud Məhəmməd reyğəmbərlə (s.ə.ə.s.) görüşündən sonra, Peyğəmbər həzrətləri türkləri yüksək qiymətləndirərək, gələcəkdə onların İslam dəyərlərini ən çox yaşadan və yayan müsəlmanlar olacaqlarını söyləmişdi. Bəlkə də, buna görə dünyanın ən uca yazılı elm məbədi olan Qurani-Kərimin ilk nüsxələrindən biri və peygəmbər əleyhissələmin şəxsi əşyaları türklərin əlindədir.

Artıq bir sıra elmi məqalələrdə, tədqiqatlarda

RƏNA MƏMMƏDOVA

MUSIQİ
TÜRKOLOGİYASI



Azərbaycan Nuh reyğəmbərin yurdu kimi təqdim edilir. Bu fakt qədim türk abidəsi olan Gəmiqaya tarixi panteonunun Naxçıvanın Ordubad bölgəsində yerləşməsi ilə təsdiqlənir.

Təbiidir ki, Allah-taala insanların günahlarını Nuh peyqəmbərə bağışlayıb yer üzünə qaytararkən qeyri-adi torpağa bağlamalı idi. Ordubad isə Azərbaycanın ən zəngin maddi və mənəvi sərvətlərinə sahib olan bölgəsidir. Qeyd edim ki, Naxçıvanda müqəddəs Qurani-Kərimdə əks olunmuş Əshabi-Kəhf ziyanətgahının mövcudluğu bu bölgeyə xüsusi status verir.

Bildiyimiz kimi, qədim türklərin yaranması tarixdə Huh reyğəmbərin oğlu Yafəsin törəmələri kimi məlumdur. Bir çox mənbələrdə xəber verilir ki, Nuh peyqəmbər bu dünyani tərk edərkən oğlu Yafəs öz ölkəsini idarə etmek üçün ondan hikmət diledi. Peygəmbər isə belə cavab verdi: «Tanrı mənə buyurdu ki, ona oğul verəcəyəm, adını da Türk qoyuram. O gələcəkdə bütün dünyani ədalətlə idarə edəcək».

Bir çox insanlar hələ də rəvayətlərə, əfsanələrə, xalq deyimlərinə ciddi münasibət bəsləmir. Ancaq maraqlıdır, nə üçün bu gün nağıllarda verilən fantastik hadisələr, personajlar, əşyalar reallığa çevrilən bir dövrdə insanların bir qismi hələ də sovet elminin qondarma, saxta yazılarına inanaraq, xalqın əsrər boyu inanc süzgəcindən keçmiş və yaddaşında əks olunmuş həqiqətlərə şübhə ilə yanaşırlar.

Türksoylu xalqlar içərisində Tanrı musiqi qüdrətini azəri türklərinə vermişdir. Belə olmasa saydı dahi Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycana nəsib olmazdı.

XVII əsrin 1685-ci ili. Almaniyada İ.S.Bax və G.F.Hendel anadan oldular. Onlar Qərb aləminin klassik musiqisinin baniləri idilər.

XVII əsr – hər iki bəstəkarın yaradıcılığı əsasında Vyana bəstəkarlıq məktəbi yaranır və tədricən Avropada Milli musiqi məktəblərinin formallaşmasına təkan verir.

XIX əsrin 1885-ci ili. Azərbaycanda Üzeyir Hacıbəyli və Qafqazda Müslüm Maqomayev anadan oldular. Onlaq Şərq aləminin klassik notlu musiqisinin baniləri idilər.

XX əsr. Hər iki bəstəkarın yaradıcılığı əsasında Asiyada və Qafqazda bəstəkarlıq məktəbləri yaranır və tədricən Türkiye, Ərəb ölkələrində Milli musiqi məktəblərinin formallaşmasına təkan verir.

XXI əsr. Onlardan «törenən» Qara Qarayev və Fikret Əmirovun əsərləri əsasında dünyada analoqu olmayan janrlar, məqamlar, harmoniyalar əmələ gələrək, Qərb və Şərq musiqi ənənələrinin bir-birinə qovuşmasına imkan yaratır. Bu gün bu faktlar üzərində düşünmək lazımdır.

Dahi Üzeyir bəyin elmi ixtiralarında yeddi səsin adlarının planetlərin ismi ilə müqayisəsi və onların muğamlara uyğun olması dünya musiqi elminə yeni rakursdan yanaşmağa imkan yaradır. Klassik musiqi aləmi bu həqiqətlə razılaşır, Azəri türklərinin musiqi qüdrətini qəbul etməyə məcbur olmuşdu.

Təbiidir ki, Üzeyir bəyin böyük ideyaları Sovet dövründə tam açıqlana bilməzdi. Ancaq Stalin repressiyası dövründə Üzeyir bəy Milli musiqimizin tənəzzülə uğramasına imkan vermedi, əksinə musiqimizin humanistliyini, dünyəviliyini dərk edərək onu dünya səviyyəsinə çıxara bildi.

Üzeyir bəy türkçülüyə qarşı aparılan amansız soyqırımına dahiyanə cavab verə bilmişdi. O, bir sıra ziyanlılardan fəqrli olaraq, daha yetkin və plastik siyaset aparırdı. Təsəvvür edin ki, 1937-ci ildə Azərbaycanda bolşeviklər tərəfindən türk soyqırımı başlayanda «Koroğlu» operası səhnəyə qoyulur. Bu dörde Hüseyn Cavid, Mikayıl Müşfiq, Salman Mümtaz kimi şəxslər məhv ediləndə Üzeyir bəy türk sənətinin emblemi olan Aşıqlar qurultayını keçirir, Şərur yallısını Moskvaya, İncəsənət dekadاسına aparır. Bu dövrde musiqi elmi və ifaçılığı yüksək nailiyyətlər qazanır. Ancaq, bu yüksəlişi görən türksoy düşmənləri Üzeyir bəyin vəfatından, yəni 1948-cü ildən sonra «Milli nəzəriyyə» ixtisasının və musiqi nəşriyyatının bağlanmasına nail olmuşdular.

Üzeyir Hacıbəyovun 1938-ci ildə Naxçıvandan deputatlıqa namizəd verilmesi onun türkçülük ideyalarının bir nümunəsidir. O, Ana Turkiyə ilə yeganə bağlı olan Naxçıvanın musiqi mədəniyyətinin inkişafını əvvəlcədən düşünərək, burada musiqi məktəbinin açılmasına və teatrın musiqili dram statuslu olmasına nail olmuşdu. Üzeyir bəy yazılarında qədim türklərin özünəməxsus yazı sisteminin mövcudluğunu istisna etmirdi. Ancaq bu sistemin itirilməsini vurğulayaraq, gələcəkdə müqayisəli tədqiqatlar vasitəsilə həmin sistemin bərpa edilməsini mümkün hesab edirdi.

Burada müəllif öz fikirlərini bitirib, yenidən təqdim olunan əsərə üz tutur.

Rəna xanım Məmmədovanın Üzeyir bəyin ideyalarını həyata keçirmək arzusu təqdim etdiyi əsərdə açıq-aşkar verilir. Belə ki, o, əsərdə müxtəlif təhlil üsullarını – (dialektologiya, tipologiya, genetik bərpa) təklif edir. Düzdür, bu üsullar artıq dünyanın bir sıra etnomusiqişunaslıq məktəblərində, ələlxüsus slavyanşunaslıqda təcrübədən keçmişdi. Ancaq Rəna xanımın təklif etdiyi qiymətli üsul, mənim fikrimcə, etnogenetik bərpa üsuludur.

Bu üsulun əsas məqsədi müqayisəli tədqiqatlar nəticəsində alınan türksoy musiqisinin prototipini, yəni ümumi modelini yaratmaqdır.

Qeyd edim ki, genetik bərpa üsulu - XXI əsrin dəbdə olan üsulu kimi tibbdə, dilçilik və s. sahələrdə də xüsusi yer tutur. Təsəvvür etmək olar ki, bu prosesə musiqi sahəsi də qoşulsə, soy əsasımızın həqiqətlərini üzə çıxarmaq nə qədər məhsuldar və zəngin olar.

Bərpa olunan həqiqətlər isə xalqın ideologiyasının düzgün formallaşmasına təkan verə bilər. Axi hər birimizə məlumdur ki, uzun illər boyu türk təriyəsinə, ideologiyasına, elminə, sənətinə, bir sözə bütün həyat tərzinə böyük ziyanlar vurulmuş və təcavüz olunmuşdur.

Təbiidir ki, Rəna xanım araştırma və təhlil üsulunu verərək, onu açıq elan edərək inkişafda görür. Bu baxımdan hər bir alim öz fikrini söyləyə bilər. Bir sözlə, R. Məmmədovanın əsəri – musiqi türkologiyasının əsasları və ümumi metodologiyasının platforması funksiyasını daşıyır. Məsələn, belə təklif vermək olar ki, Azərbaycanda «Musiqi türkologiyası» adlı beynəlxalq qurum yaranmalıdır. Bu qurum Komissiya, Elmi Şura, Məclis, Mərkəz, Cəmiyyət, yaxud başqa bir ad altında

fəaliyyət göstərə bilər.

Artıq XX əsr ötüb keçib, zaman bu əsrin dünya muharibələrini, dəhşətli etnik münaqişələrini insanlara hökm edərək, onların acı nəticələrini XXI əsrə dərk etməyə sövq etdi. Bu gün tanrılarının bütün qüvvələrdən uca olması faktı insanların həyatını bürüyür. İllercə qəbul edilməyən həqiqətlər qəbul olunur. Belə həqiqətlərdən biri də, **TÜRKÇÜLKÜKDÜR**.

Bu həqiqətləri təsdiqləyənlərdən biri də böyük ürəkli ziyalı, həlim xasiyyətli, Azəri türk xanımı, əsl-nəcabəti və soy kökü təmiz pak olan Rəna Azər qızıdır.

Qəlbi millət eşqi ilə, vətənpərvərlik hissi ilə dolu olan insanlar bu gün öz keçmişinə hörmət edib və gələcəyini düşünməlidirlər. Onlar öz tariхini, incəsənətini «haramzadələrdən» təmizləməlidirlər. Bu yolda Tanrı bizə yar olsun.

Rəna Məmmədova. Musiqi türkologiyası. Bakı, Elm, 2002. 84 səh.

SƏNƏTKARIN XATIRƏLƏRİ

Cəmilə HƏSƏNOVA

Musiqi ictimaiyyətinin diqqətinə belə bir kitab təqdim olunub: Bəhram Mansurov. «Ömür qıysa...» Xatirələr. (Bakı, 2003). Kitabın tərtibçiləri Münəvvər Mansurova və Eldar Mansurovdur. Burada görkəmli tarzən, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, musiqi mədəniyyətimizin inkişafında özünəməxsus yeri olan və milli musiqimizi vətənimizin hüdudlarından çox-çox uzaqlarda tanıtmış, öz bənzərsiz ifaçılığı ilə muğam sənətinin yüksək zirvələrini fəth etmiş ustاد sənətkarımız Bəhram Mansurovun xatirələri toplanıb.

Lakin bunlar sadəcə xatirələrdirmi? Yox, bunlar Bəhram Mansurovun ömür yolunun, sənət yolunun təcəssümüdür. Bunlar musiqi tariximizin səhifələridir.

Ümumiyyətlə, sənətkarın yaradıcılığının, dünyagörüşünün öyrənilməsində onun xatirələri, düşüncələri, mülahizələri mühüm rol oynayır. Bu, eyni zamanda, sənətkarı əhatə edən mühitə,

sənət aləminə, insanlara onun öz baxışları prizmasından nəzər salmağa, bəstəkarın yaşayıb – yaratdığı dövrün sənət problemləri haqqında təsəvvür əldə etməyə imkan verir. Bu, həm də Azərbaycan musiqisinin inkişaf yolları, bir sıra korifey sənətkarlarımız barəsindəki qiymətli fikirlərin açılması baxımdan maraq doğurur.

«Ömür qıysa» kitabında Bəhram Mansurovun həyat və yaradıcılıq yolu haqqında, onun soykökü haqqında geniş məlumatlar öz əksini tapıb. Müəllif XIX əsrin II yarısı və xüsusilə XX əsrə Azərbaycan musiqisinin muğam, sənətinin inkişafında böyük rol olsmuş Mansurovlar nəslinin nümayəndələri barədə maraqla və qururla söhbət açır. Nəslin ağsaqqalı Məşədi Məlik Mansurovun, onun oğlanları Məşədi Süleyman, Məşədi Mansur Mansurovların musiqi mədəniyyətimizin yüksəldilməsi namine gördüyü işlərdən bəhs olunur.



Bəhram Mansurovun gözünü dünyaya açan-
dan muğamla nəfəs alan bir mühitdə böyüməsi,
təbiidir ki, onun ölüm yolunu müəyyən etmiş və
o, uşaqlıqdan sənət aləminə qədəm qoymuşdur.
Sənətkar öz uşaqlıq illəri, təhsili barədə söhbat
açır. Onun öz müəllimləri barəsindəki fikirləri
diqqətəlayiqdir.

B. Mansurov yazır ki, tar çalmağı atasından,
əmisində öyrənsə də, onun kamil bir tarzən kimi
yetişməsində böyük sənətkarımız, Mirzə Sadıq
məktəbinin ənənələrini davam etdirən, tar ifaçılığı
sənətini yüksək zirvəyə qaldırmış Qurban Primov
əməyi çox olub. Xüsusilə opera repertuarını
Bəhram Mansurov Qurban Primovdan öyrən-
diyini, onunla 35 il çiycin-çiycinə muğam-operalarını
müşayiət etdiyini göstərir.

Bəhram Mansurovun yaradıcılığı çoxşaxəli
olmuşdur. O, operadan əlavə, həm də xanən-
dələri müşayiət etmişdir. Müəllif kitab boyu
professional tarzən kimi müşayiət etdiyi xanən-
dələrin adlarını sadalayır, onların ifaçılığı,
repertuarı haqqında fikirləri ile bölüşür. Bu adları
bir yere toplayanda, əlbəttə ki, çox samballı bir
siyahı ilə qarşılaşıraq.

Şübhəsiz, bütün bu birləşmiş əsil sənət-
karlıq dərs-ləri olub. Həm Bəhram Mansurov
fürsət, həm də onunla işləyən ifaçılar üçün.
Gənclik illərində B. Mansurov görkəmli xanən-
dələrlə çalışdığı zaman onun üçün muğamın çox

sirləri açılıb, o, ifaçı kimi sənətini təkmilləşdirib,
yaradıcılıq axtarışlarını genişləndirib. Sənətin
kamillik zirvəsinə doğru ucaldıqca isə özü
muğamın sirlərini gənc xanəndələrə öyrətməyə
başlayıb. Ustad sənətkar gənclər üçün canlı
məktəbə çevrilib. Təbii, belə qarşılıqlı təsir
sənətin inkişafına təkan verən bir amildir. Nəsil-
lərin estafeti: ustad sənətkardan öyrənmək, onun
sənətini davam etdirərək, irəliləmək və yeni nəsil
yetişdirmək. Səleflərindən əxz etdiyin sənət
xəzinəsini qoruyaraq, zənginləqidirərək varislərinə
çatdırmaq. Budur əsil sənətkarın missiyası. Bu,
Bəhram Mansurovun sənət amalıdır.

Ustad tarzənin sənət haqqında, muğam-
larımız haqqında dəyerli fikirləri də kitabda öz
əksini tapıb. Muğam dəstgahların quruluşu və
ifaçılıq üsulları haqqında mülahizələrlə tövsiyələrlə
zəngin olması kitabın qiymətli məziyyətlərindəndir.

Solo ifaçı kimi də böyük nailiyyətlər əldə etmiş
Bəhram Mansurovun sənətkalığı xarici ölkə
musiqişünaslarının diqqətini cəlb etmişdi.
YUNESKO-nun Bəhram Mansurovun vallarını
buraxması buna bariz sübutdur. B. Mansurov
xarici ölkə musiqiçiləri ilə əməkdaşlığından, xarici
ölkələrə qastrolları zamanı qazandığı uğurlardan,
əldə etdiyi nailiyyətlərdən çox təvazökarlıqla
söhbət açır.

Sənətkarın qürur yeri isə onun ailəsi, həyat
yoldaşı Münəvvər xanım, övladları Aydın, Eldar və
Elxandır. O, vətənə layiqli övladlar yetişdirməsi ilə,
qürurlanır. Təqdirəlayıqlı ki, bu kitabın araya-
ersəyə gəlməsində onun ailəsinin rolü böyükdür.

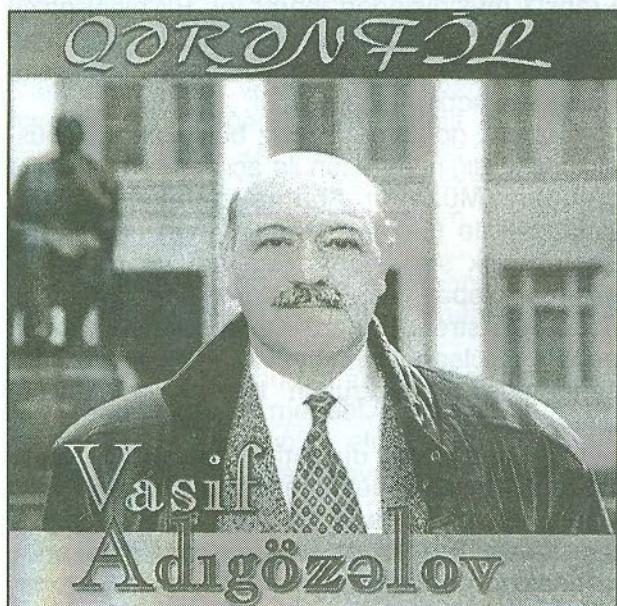
Bəhram Mansurov öz xatirələr kitabını çox
nikbin, lakin kövrək duyğularla tamamlayıb:
«Xoşbəxtəm ona görə ki, öz sevincimi, xoş-
bəxtliyimi xalqımla bölüşürəm. Gənclərə, tələbə-
lərimə, oğlanlarına baxıb düşünürəm, görəsən,
onlar mənim qoymduğum mirası-musiqini mənim
kimi təbliğ edəcəkmi? ... Arzular bir ömrə siğmir.
Ömür qıysa...».

Inanıraq ki, ömrünü sənətə bağışlamış ustad
sənətkarımızın arzuları, tövsiyələri, nəsihətləri milli
musiqimizin inkişafına işq saçacaq, onun
zamanın sınağından çıxan sənəti isə gələcək
musiqiçilər nəslini üçün də məktəb olacaq.

XƏZƏR UNIVERSİTƏSİNDE GÖRÜŞ

Mayın 2-də Xəzər Universitetinin «Dünya» konsert salonunda «Üz-üzə» silsilesindən Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Birinci Katibi Vasif Adığözəlovla görüş keçirildi.

Tədbirin aparıcısı – Xəzər Universiteti mədəniyyət departamentinin əməkdaşı, Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti Yeganə Axundova idi. O bildirdi ki, artıq indiki mərasimdən başlayaraq «Space» müstəqil teleradio şirkəti Xəzər Universitetinin bu layihəsinin gerçəkləşdirilməsinə qoşulmuşdur ki, bu da nəzərdə tutulan tədbirlərin miqyasının xeyli genişlənəcəyinə və daha çox tamaşaçı auditoriyasına ünvanlanacağına şərait yaradır.



Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının məs'ul katibi, musiqişunas Lalə Hüseynova ömrünü milli musiqi sənətimizin inkişafına həsr etmiş, neçəneçə olməz əsərlər yaratmış bəstəkar Vasif Adığözəlovun yaradıcılıq taleyinə ayna tutdu. Azərbaycanın rəngarəng musiqi kəhəşənində özlerine əzəmetli yer tutmuş parlaq bəstəkarlar arasında Vasif müəllimin yaradıcılığının özü-nəməxsusluğunu aydın müyyəyənləşdirən natiqin çıxışı rəğbətlə qarşılandı.

Bəstəkarın dostları səmimi ürək sözlərini söylədilər. Xəzər Universitetinin rektoru, professor Hamlet İsaxanlı Azərbaycan incəsənətinə böyük sənətkarlar bəxş etmiş Adığözəlovların musiqi tariximizə öz imzalarını əbədi yazdıqlarından; Azərbaycan MEA Nizami adına Ədə-

biyyat Institutunun direktoru, akademik Bəkir Nəbiyev bəstəkarın gənclik illərini göz önünde canlandıran xatirələrdən; tibb elmləri doktoru, professor Ağabəy Sultanov onun yaratdığı əlvan musiqi əsərlərinin dinleyicilərin təfəkkürünə tə'sirindən səmimiyyətlə səhbət açdırılar.

Sonra Vasif Adığözəlovun könülləri oxşayan bəstələri səsləndi. İfaçılar arasında Bakı Musiqi Akademiyasının professorları, xalq artistləri, görkəmli vokal ustaları Fidan və Xuraman Qasimovalar kimi böyük sənətkarlar, habelə Beynəlxalq müsabiqələr laureatı, pianoçular Murad Adığözələzadə, Elñarə Kəbirlinskaya, Yeganə Axundova, xalq artisti, məşhur tarzən Ramiz Quliyev, Opera və Balet Teatrının solisti Gülistan Əliyeva, İlqar Muradov, Respublikanın əməkdar artisti Aygün Bəylər, «Qaya» vokal-instrumental ansamblının davamçısı olan «Bəri bax» vokal qrupu var idi.

Bəstəkarın həyat və fəaliyyətinə həsr olunmuş sənədli filmdən göstərilən fraqmentlər isə əslində ele tədbirin qayəsinə uyğun idi və həm də sənətçilərin musiqi nömrələrini tamamlayırdı.

Beləcə, musiqisevərlərimiz bir neçə saat ərzində bir az sevinci, bir az şən, bir az kövrək ovqata düşdülər. Ən başlıcası bu oldu ki, bulaq suyu kimi təmiz Azərbaycan musiqisi səsləndi... Həm də Vasif Adığözəlovun sənət dünyasına daha yaxından bələd ola bildik.

Bu görüş başqa bir sevindirici məqamlı üstə düşdü. V. Adığözəlovun «Qərənfil» adlı, təccübülü də olsa, ilk diskı tamaşaçılara təqdim olundu. Diskdə, bəstəkarın yaradıcılıq tərcüməyihəlində xüsusi yer tutmuş mahnilər toplanmışdır. Onlar Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Mirzə Babayev, Rauf Adığözəlov, Elmira Rəhimova, Akif İsləmzadə, Flora Kərimova, Anatollu Qəniyev, İlqar Muradov və Aygün Bəylərin ifasında verilmişdir.

Bəstəkar məclisin sonunda belə güzel tədbir təşkil etdiyinə görə Xəzər Universiteti rəhberliyinə səmimi təşəkkürünü bildirdi, ən böyük arzusunun işgal altındakı torpaqlarımızın azad edilməsi ilə bağlı olduğunu vurguladı... Bir də çoxunun özüne rəva bilmədiyi əsl təvazökarlıqla ən yaxşı musiqi əsərlərini gələcəkdə bəstəleyəcəyini söylədi, özündən çox gənc musiqiçilərin sənət uğurlarından danışdı...

Bunu məhz o deyə bilərdi: Bəstəkar Vasif Adığözəlov!

*Materialı hazırladı:
Leyla Məmmədova*

MƏHƏBBƏTDƏN DOĞAN MUSIQİ

«Məhəbbət o qədər güclüdür ki, bizi yenidən yaradır».

Nailə RƏHİMBAYLI
F. Dostoyevski.

Görkəmli rus yazıçısının sözlərini «....yenidən yaradır və yaratmağa sövq edir» kimi fikirlərə davam etdirmək olar. Yaradıcılıq prosesinə təkan verən, ürəkləri çırpındıran, ülvi hissələri dilə gətirən və əsrlərlə tərənnüm olunan sevgi və məhəbbət duyuları yazıçı-şairlərin, rəssam-heykəltaraşların, bəstəkarların fikir mənbəyinin əsasını təşkil edən böyük amil və tükənməz qida mənbəyidir.

Haqqında danışacağımız tədbir isə sənətə, musiqiyə olan sonsuz məhəbbətlə, vurğunluqla təşkil olunmuş və keçirilmişdir. 1999-cu ildən Bakı Musiqi Akademiyasında 14 fevralda sevgililər gününe həsr olunmuş konsertlərin keçirilməsi artıq xoş bir ənənəyə çevrilib. Bu musiqi gecələrini təşkil edən Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti, Azərbaycanın Əməkdar artisti Rəna xanım İsmayılovadır. Keçirilən hər bir konser特 özünə məxsus gözəlliyi, qeyri-adi abu-havası ilə seçilir. Əsasən tələbələrdən ibarət olan konsertlər öz ətrafına yaşıdan, sənətindən aslı olmayıaraq bütün musiqiçiləri toplayır və yüksək sənət nümayiş etdirir.

Lakin mən məhz bu il 2003-cü ilin 14 fevralında Bakı Musiqi Akademiyasının böyük zalında sevgililər günü münasibəti ilə müqəddəs Valentinə ithaf olunan konsetdən söhbət açmaq



istərdim. Nəcib zövqlə bəzədilmiş səhnə, şamdanlardan sözüllən zərif işartı, bədii və romantik aləm təəssuratı yaradır. Məhz təəssüratdan doğur ülvi hissələr, bədii aləmin palitrası.

Təəssürat dedikdə isə Fransada XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində sənətdə yeni, stilistik bədii hadisə, yəni «Impressionizm» cərəyanının meydana gəlməsi nəzərdə tutulur.

Təsadüfi deyil ki, konsertin repertuarı yalnız Fransız musiqisindən ibarət idi. Bir-birini həzin axarla əvəz edən əsərlər dərin musiqi məzmunu baxımından seçilmiş və böyük ifaçılıq professionallığı ilə təqdim olunmuşdur.

Konsert görkəmli Frasız bəstəkarı K. Debussyin «Ay işığında» əsəri ilə açıldı. Fleytanın zərif çalarları (Müzəffər Ağamalizadə) fortepiano müşayəti ilə (Gülşən Ənnağıyeva) həmahəng səslənərək sanki qeyri-adi saf və romantik səfərdən xəber verir. Bəstəkarın solo fortepiano üçün «Minstrels (Elnarə Kəbirlinskaya), və «Süpərisi» (Gülşən Ənnağıyeva) əsərlərində konsertin musiqisi, mövzunun təfsiri ləkonik davam edir.

Tamaşaçıların diqqətini cəlb edən özünə məxsus yüksək sənət nümunələri olan M. Ravelin «Sonatina», «Xabanera» və «Çağlayan sular» pyesləridir. Fransa və ümumavropa incəsənəti xəzinəsində onların böyük əhəmiyyətli yeri var. Məhz bu konsert programında da həmin əsərlərin səslənməsi bilavasitə ifaçıların geniş imkanlarından xəber verir.

Bədii – obraz virtuozluğu ilə seçilən «Çağlayan sular» (fortepianoda Məmməd Quliyev) və orijinallığı, rəngarəngliyi, qanuna uyğun tembr dramaturqiyası ilə diqqəti cəlb edən «Xabanera» (fortepianoda Elnarə Kəbirlinskaya, violoncel Eldar İskəndərov) bir qədər şən əhval ruhiyyə oyadır.

Bəstəkarın «Sonatina»sından I hissəni Azərbaycan fortepiano məktəbinin ən layiqli nümayəndəsi; ifaçılıq dəsti-xətti ilə artıq musiqi sənətində öz sözünü demiş Fəfhad Bədəlbəyli ifa etdi. Əsər bəstəkarın subyektiv və obyektiv yaradıcılıq istedadının tarazlaşmış təzahürüdür. Burada poetik - obraz məzmunu və səs palitrası musiqi anlamı baxımından üzvü suretlə cəmləşib.

Ravel «Sonatina»ni «...interpretasiya etmək yox, çalmaq lazımdır» tələbini irəli sürdü. Demək olar ki, əsərin musiqi, obraz hissiyatı dərindən duyularaq Fərhad Bədəlbeylinin yüksək professional ifası ile Ravelin tələblərinə cavab verdi.

Digər bəstəkarların əsərlərin de tamaşaçılar tərəfindən maraqla qarşılandı. L.Delibin «Lakme» (duet) və İ.Offenbaxın «Hofmanın nağılları» (bar-karolla) operalarından parçaları Səbinə Əsədova, Gülnaz İsmayılova və Fəridə Məmmədova gözəl vokal məhərətiyle nümayiş etdirmişdilər.

N.Marten «Məhəbbət həzzi» (Soprano Fəridə Məmmədova, violoncel-Eldar İsgəndərov, forte-piano Gülsən Ənnağıyeva) K.Sen-Sans «Qu quşu» (skripka Töhfə Babayeva, forte-piano Məmməd Quliyev), K.Frank «Panis Angelicus» (soprano Gülnaz İsmayılova, forte-piano Məmməd Quliyev), J.Bize – F.Born "Karmen-Fantaziya" (fleyta Müzəffər Ağamalizadə, forte-piano Gülsən Ənnağıyeva) bu kimi əsərlər konsertin konsepsiyasının harmonik bütövlüyünü təşkil edir.

Ərəgenunun səslənməsi hər zaman lirik, dərin, ötənlərdən xəbər verən hissələr oyadır. Bu gün Azərbaycanda Ərəgenunun məlahətli və istedadlı ifaçısı, alət üçün «Azərbaycan bəstəkarlarının orqan musiqisi» 2 cilddən ibarət əsərlərin işlənmələrinin müəllifi Rəna xanım İsmayılova professional ifaçılıq sənətini bir daha nümayiş etdirdi. Onun ifasında solo A.Qılmanın «Hendə mövzusunda marş» və fransız mahnılarından ibarət popurri səsləndi.

Konsert M.Monnonun «Məhəbbət himni»ylə bitdi. Təntənəli Final məhəbbət mövzusunun ən dolğun ifadəsini tərənnüm etdi.

Tamaşaçılara bayram ehval –ruhiyyesini bəxş edən, əsl səbəbkar Total Fransız firmasıdır ki,



məhz onların maliyə köməkliyi nəticəsində bu kimi yaradıcılıq görüşü keçirildi. Büyük sənətə maraq və sənətkar əməyinə qiymət vermək bu gün Azərbaycanda fəaliyyət göstərən bir çox xarici şirkətlərin iş prinsiplərinin bir istiqamətidir.

Konsertdən məmənunluq duyan **Total Neft Şirkəti** həmin konsert programından ibarət nəfis disk buraxdırmaqla əsas köməkdaşlıq rolunu yerinə yetirdi. Beləliklə, yüksək hissələrə çağlayan musiqi hər kəs tərəfindən dinlənə bilər. Bu addım bizim sənətkarlara, incəsənət yaradıcılarına verilən böyük qiymətdir.

Bəli, məhəbbət ilahi bir qüvvəyə malikdir və onun bu ülviliyini əyanlılaşdırma, təcəssüm etdirmək üçün onu yaşamaq və yaşatmaq gərəkdir.

«SƏSİN RUHU» VƏ YA «PÜNHAN QƏLBLƏRİN XAQANI» – SƏXAVƏT MƏMMƏDOV –50

Sənətkar olmaq hər kəsə nəsi olan xoşbəxtlik deyil. Bu yalnız Tanrıının sevib-seçdiyi insanların qismətinə düşən paydır. Və bununla da yəqin etmək olar ki, sənətkarlıq Tanrı vergisidir. Təbii ki, söhbət əsl sənətkardan gedir. O sənətkardan ki, elə yaranışdan ruhu, qanı, canı ilə sənətə bağlı

olur. Və sənət yollarında öz kövrək addımları ilə irəliləyərək zirvələri fəth edir. Bir də deyirlər ki, sənətkarı mühit, zaman yetişdirir. Əger belə olmasaydı ustadların yolu sonrakı nəsillərin yaradıcılığında öz davamını tapmazdı. Hər bir sənətkar sanki özündən sonrakı nəslə br

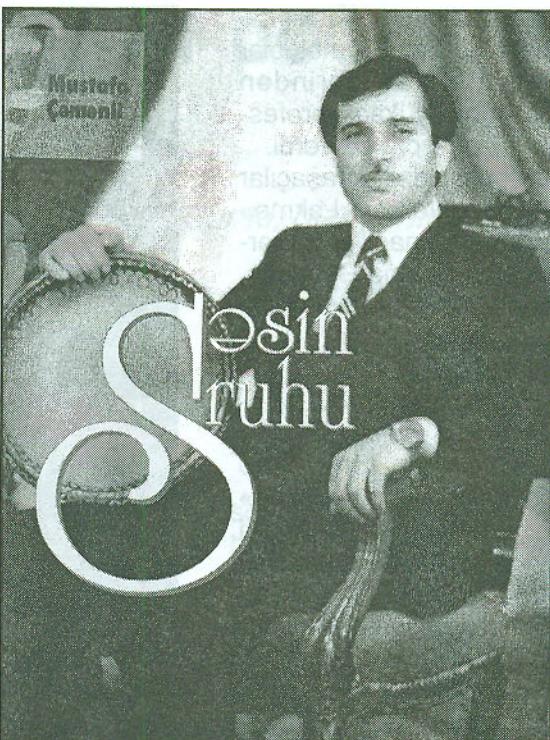
Səadət TƏHMİRƏZ QIZI

örnəkdir. Bəli, beləcə haqqında söhbət açacağımız sənətkar da sözün əsl mənasında SƏNƏT-KARDIR. Çünkü həm bu sənətkarlıq ona Tanrı vergisidir, həm də elə böyük boyaya-başa çatdığı mühit onu sənətkar kimi formalaşdırıb. Bu hörmətli sənətkar Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin görkəmli simalarından biri olan Səxavət Məmmədovdur.

Bəli, o bu gün cismen bizimlə deyil. Amma işqli xatirəsi daim qəbimizdədir. Ona görə də onun barəsində keçmişdə danışmaq mümkün deyil. Çünkü daim əksi gözümüzün önündə, səsi isə quşliğimizdadır. Bu yerdə Seyid Əzim -«Seyyida, ölmərəm, aləmdə səsim var mənim» -misrası düşür yadına. Doğrudan da bu müdrik deyim sanki Səxavət Məmmədov kimi səsi əbədiyəşar bir sənətkarın ölməzliyini bir daha təsdiq edir.

Səxavət Əmirxan oğlu Məmmədov 1953-jü il oktyabr ayının 23-də Ağdam rayonunun Abdal-Güləblı kəndində anadan olmuşdur. Beləcə Azərbaycan mədəniyyətinə Cabbar, Bülbül, Üzeyir bəy, Seyid, Xan kimi dahilər bəxş edən Qarabağ torpağı Səxavət Məmmədov kimi bir sənətkar da yetişdi. Bəzən deyirlər, musiqi olan Qarabağda körpələr də «Segah» üstə ağlayırlar. Elə Səxavətin də səsi «Segah»a yatımlı idi, ruhu «Segah»a bağlı idi. Oxuduğu mahnilərin əksəriyyəti məhz «Segah» ladındadır. «Ay bəri bax», «Uca dağlar», «Yar bize qonaq gələcək», «Ay çiçək», «Sarı bülbül» və s. Səxavətin səsi ilə «Segah» müğəmi qovuşmuşdu desək, yanılmarıq. Çünkü o səsi seçilən, heç bir analogu olmayan bir səsdır. O səsi nə qədər dinləsek, ruhumuz doymaz. Çünkü bu səsdə sevincimizi, kədərimizi, həsrətimizi, sevgimizi tapırıq. Bu bənzərsiz səs bu gün də, sabah da, hələ neçə-neçə illər sonra da öz təravətin itirməyəcək. Ona görə ki, bu adı səs deyil. Bu səsin ruhu var. Elə bu yerdəcə hörmətli sənətkara ithaf olunan bir kitabdan söz açmaq istəyirəm. Yaziçi-publisist Mustafa Çəmənlinin «Səsin ruhu» kitabında.

Bu kitab Mustafa Çəmənlinin Səxavət Məmmədovun 50 illik yubileyi ərefəsində sənətsevərlərə bəxş etdiyi ən layıqli töhfədir. «Gənclik» nəşriyyatında işıq üzü görən bu kitabda müəllif həm sənətkarın ömrү yolunu vərəqləyir, həm də doğmaların, dostların, həmkarların sənətkar haqqında xatirələrini çözələyir və bütün bu deyilənləri əks etdirən foto şəkillər təqdim edir. Əlbəttə kitabın hər sözündə, hər sətrində qələmə alınan hər bir xatirədə müəllifin Səxavət sənətinə hədsiz dərəcədə bağlılığı və Səxavət səsinin, Səxavət sənətinin əsl peşəkarlıqla təqdimatı öz əksini tapır. Bir sözlə, Mustafa Çəmənlə bu kitabı ilə Səxavətin əbə-



diyasar ömrünü bir daha əbədiləşdirib. Və kitaba son dərəcə laiyqli bir ad seçib: - «Səsin ruhu».

Əlbəttə hər bir insanın ruu var. Və hər bir ruhun da öz səsi-sədəsi var. Bu səs ruhun düşündüyünü və düşünəcəklərini ifadə edir. Ruhu olan hər kəsin də səsi var. Amma çox nadir səslər var ki, onlar öz ruhlarını yaradırlar. Beləcə Tanrıının yaratdığı ruhdan bir ilahi doğulur. Bu da səsin ruhudur. Səsinin ruhu olmaq da nadir haldır. Səxavət Məmmədov məhz səsinin ruhu olan sənətkardır. Ona görə də onun oxusu ürəklərə məl-

həmdir. Çünkü onun nəğmələri ruhun yaratdığı səsdən deyil, səsin yaratıldığı ruhdan süzülüb gelir.

Kitaba «Səsin ruhu» adını vermekle Mustafa Çəmənlə bir daha Səxavət sənətinin əlçatmadız olduğunu sübut edir. Bu ad yəqin ki, başqa bir sənətkarın səsi ilə, səneti ilə uzlaşa bilməz. Kitabda toplanan xatirələrə də müəllif çox dəyərli başlıqlar verib: «Onu Allah vermişdi, Allah da aldı, Səxavət nisgili», «Səxavət ruhunun işığı», «Səxavət ürkəkdə insan görməmişəm», «Səsin qəlebəsi», «Müğamlardan Səxavət nəfəsi gəlirdi», «Bülbül boğazlı xanəndə», «Mənim atam bütün xalqın oğluydu», «Onu ürəyimzdə gəzdiririk». Daha neçə-neçə belə dolğun sözlərlə başlayan dərin mənalı xatirələrdə müəllif Səxavət Məmmədovun bir insan, bir sənətkar kimi bənzərsiz keyfiyyətlərindən söhbət açır. Kitabın son bölümündə isə unudulmaz sənətkara ithaf olunan şerlər təqdim olunur. Bu poeziya incilərdə də əsl sənətkar siması, sənətkar əks olunur.

Vətənin dərdini basıb bağırna,
Vətənin qoynunda bir oğul yatır
Könül, yana-yana belə çağırma
Ayılda bilməzsən çox ağır yatır.
(X.İsmayılova)

və yaxud

Bulaq üstə gedən qana bələndi,
Düşmən qəddar oldu, ellər diləndi

Xarı gül üstünə odlar ələndi
İndi nə Şuşa var, nə də Səxavət.
(F.İsrafilqızı)

Güman edirəm ki, bu kitab Mustafa Çəmənlinin Səxavət Məmmədov sənətinə olan hörmət və məhəbbətinin az bir hissəsidir.

Sənətkarın 50 illik yubileyi ərefəsində ona ünvanlanan növbəti əsər Fuad Əzimlinin qələmə aldığı «Pünhan qəlbərin xaqanı» kitabıdır. «Avropa» nəşriyyatında işıq üzü görən bu kitabda da müəllif Səxavət Məmmədovun Cabbar, Seyid, Xan məktəbinin layiqli davamçısı kimi dəyərli sənətkar olduğunu, daim Vətən, torpaq qeydində qalan əsl Vətən oğlu olduğunu, dostluqda sadıqlığını, insanlıqda səxavətliliyini və s. bu kimi əvəzsiz keyfiyyətlərini açıqlayır. Hətta xarici ölkələrdə qazandığı uğurlarından da söhbət açır.

QIYMƏTLİ NƏŞR

Azər ABDULLAYEV

Respublikanın mədəni həyatında mühüm hadisə baş vermişdir: 10 cildlik fundamental nəşr kimi nəzərdə tutulmuş «Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası»nın ilk iki cildi çapdan çıxmışdır. Belə bir irihəcmli işin nəşr olunması faktı təkcə bizim respublikamız üçün deyil, həmcinin, bütün MDB məkanı üçün diqqətəlayiqdir, çünkü bu ölkələrdə onun analogu hələ ki, yoxdur.

Azərbaycan xalq musiqisi nümunələri xüsusi özünəməxsus ədədən, rəngarəng poetik forma və məzmuna malik olub, xalqımızın yaratdığı və qədim dövrlərdən bəri bize gəlib çatmış yüksək bədii sənət əsərləridir.

«Antologiya»nın I cildində 300-dən artıq mahnı, II cildində 170-dən çox rəqs toplanmışdır. Bunlar lirik, məişət, tarixi mahnı və rəqs janrlarına aid olub, həm solo, həm də kollektiv şəkildə ifa olunur. Qəribədir, bir çox tarixi keşməkəşlərdən çıxmış Azərbaycan xalqı öz musiqi və poetik yaradıcılığının incilərini müasir dövrə kimi necə qoruyub saxlamışdır. Bu incilər bu gün də bizi öz zəngin melodikası, janr rəngarəngliyi və xalq müdrikliyi ilə valeh edir. Burada söhbət 2 cilddə toplanmış xalq musiqisi nümunələrindən gedir. Növbəti 8 cilddə isə bir çox mərasim mahnları, muğamlar və aşiq havalari çap olunacaq.

«Antologiya»da xalq arasında məşhur olan və uşaqtan böyüye kimi hər bir azərbay-

Bu yubiley ərefəsində respublikamızdan uaqlarda yaşayan həmvətənlərimiz də Səxavət sənətinə olan sevgilərini öz töhfələri ilə izhar etməyə çalışıblar. Onlardan Kiyev şəhərində yaşayan Burzu Əliyev adlı şəxs Səxavətsevərlərə onun kompakt diskini təqdim edir.

Əlbəttə, bütün bunlar sənətkara olan xalq məhəbbətinin bariz nümunəsidir. Deyirlər – «İgid olər, adı qalar». Bu atalar sözü yalnız döyük meydanlarındakı qəhrəmanlar üçün deyilməyib. Elə sənət də bir döyük meydanıdır. Beləcə Səxavət Məmmədov hər dəfə bu meydandan alniaçq, üzüağ çıxb. Ölümünden sonra isə yalnız onun adı qalmadı. Lent yaddaşlarındakı səsi, ürəyimizdəki işıqli xatirəsi və bir də bu mənbələr Səxavətin əbədi ömrünün nişanəsidir.

canlılığın dilinin əzbəri olan xalq mahnı və rəqsleri toplanmışdır. «Küçələrə su səpmişəm», «Bəri bax», «Qubanın ağı alması» mahnlarını, «Vağzalı», «Uzundərə», «Şalaxo» rəqslerini kim bilmir. Bu, nəşr olunmuş xalq mahnı və rəqslerinin kiçik bir-hissəsidir. Lakin qeyd etdiyimiz iki cilddə az tanınmış və hətta ilk dəfə çap olunan mahnılar da var ki, bu da folklorşunaslıq üçün çox qiymətlidir.

Azərbaycan xalq musiqisi XIX əsrən başlayaraq, xarici etnoqraf alımların, musiqişünasların və musiqi həvəskarlarının diqqətini cəlb etmişdir. Onlar keçmiş rus imperiyasının ərazisində, o cümlədən, Azərbaycanda «şərq musiqisi» nümunələrini toplamış, nota yazmış və vaxtaşırı çap etdirmişlər. Bu sahədə xüsusi İ.Dobrovolski, İ.Shopen, A.Xodzko, P.Siyalski, A.Koreşenko kimi tanınmış alımlar fərqlənmişlər.

Lakin belə bir mühüm və çətin işi Azərbaycanın böyük bəstəkar və maarifçiləri Ü.Hacıbəyov, M. maqomayev və Z. Hacıbəyov öz ciyinlərinə götürərək, onun elmi əsasını qoyurlar. Məhz onlar hələ XX əsrin əvvəllərində, lap gənc yaşılarından Azərbaycanın müxtəlif regionlarından xalq musiqisi nümunələrini mütəmadi olaraq toplamağa, onları janr və üslub xüsusiyyətlərinə görə sistemləşdirib öyrənməyə başlamışlar. 1927-ci ildə ilk xalq mahnları məcmuəsi nəşr olundu ki, bura həmin bəstəkarların toplayıb nota yazdıqları

33 nümunə daxil idi. Sonrakı illərdə isə onların başladığı xalq mahnı və rəqslerinin toplanması və nota yazılması işini yeni bəstəkarlar nəslisi – o zaman gənc olan S.Rüstəmov, T.Quliyev, Z.Bağırıov və bir çox başqaları davam etdirdi, bu məqsədlə coxsayılı ekspedisiyalar təşkil olundu.

Keçən əsrin 60-cı illərində xalq mahnı və rəqslerinin çapı xüsusiylə geniş vüsət aldı. Bu nəşrlərin əsasını Ə.Bakıxanovun, B.Hüseynlinin, Ə.İsazadənin, N.Məmmədovun və başqalarının not yazıları təşkil edirdi.

Hazırkı «Antologiya»nın hər bir cildi professor Ə.İsazadənin maraqlı və geniş məzmunlu giriş sözü ilə açılır ki, bu da kitabdan istifadə edən oxucuya əsil şədevrlə zəngin olan xalq musiqisinin gözəlliyyini qavramağa kömək edir.

Bu dəyərli məcmuənin müəllifləri Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət Institutun Xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsinin əməkdaşlarıdır. Şöbə müdürü, əməkdar elm xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Əhməd Əsazadənin başçılıq etdiyi müəllif kollektivinə musiqişünas-alımlar, bu işin əsil peşəkarları daxildir. Məcmuənin redaktoru Azərbaycan xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, Milli EA müxbir üzvü, Bakı Musiqi Akademiyası bəstəkarlıq kafedrasının müdürü, professor Arif Məlikovdur.

Biz bu məcmuəni əhatə dairəsinin genişliyinə, elmi dəyərinə görə musiqi sənətimizin əsil xəzinəsi adlandıra bilərik.

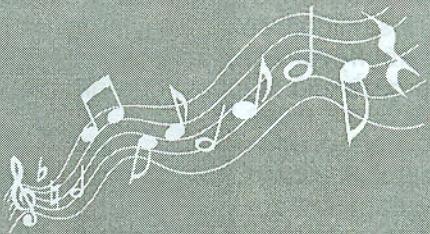
Professor Ə. Əsazadəyə xüsusi təşəkkürümüz bildirmək istərdim. Böyük mədəniyyətə və qeyri-adi təvazökarlığa malik olan bu insan rəhbərlik etdiyi kollektivlə birgə heç bir maneəyə baxmayaraq, belə böyük bir işi – «Antoloqyanın ilk iki cildi üzərindəki işini başa çatdırmağa müvəffəq olmuşdur. Məcmuə ən yüksək poliqrafik səviyyədədir.

Istərdim ki, məcmuənin nəşrilə bağlı arzularımı da bildirim, gələcək cildlərin çapı zamanı onlar gərəkli ola bilər. Əvvəla, məcmuənin tirajı barədə: 200 nüsxə belə bir nəşr üçün çox azdır. Əgər biz xalq musiqimizin müxtəlif ölkələrin peşəkar musiqiçiləri və musiqisevərləri arasında geniş yayılmasını istəyiriksə, məcmuənin tirajı, əlbəttə ki, dəfələrlə bundan artıq olmalıdır. İkincisi, mənəcə, mahnı və rəqslerin adının və poetik məzmununun rus və ingilis dillərinə tərcüməsi (sətri tərcümə də mümkünkündür) məqsədəy়ğun olardı. Çünkü musiqi ilə tanış olmaq istəyən şəxsin mahnının məzmunu haqqında da təsəvvürü olmalıdır. Rus dili MDB məkanında millətlərarası ünsiyyət vasitəsi olduğuna görə,

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Memarlıq və İncəsənət Institutunun
xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyə şöbəsi

AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQİSİNİN ANTOLOGİYASI

10 cildde



ingilis dili isə xarici ölkələrdə daha çox istifadə edildiyinə görə «Antoloqiyaya» geniş yayılma imkanı yarada bilər. Əlbəttə, istərdik ki, bizim özünəməxsus, rəngarəng xalq musiqimiz müxtəlif ölkələrdən olan mütəxəssislərin və musiqisevərlərin, o cümlədən, bizim xaricdəki diasporamızın diqqətini daha çox cəlb etsin.

Bu, hazırkı mürəkkəb şəraitdə çox vacibdir. Məlumdur ki, bizim qədim mədəniyyətimizi sübüt edən bir çox memarlıq abidələri, muzeylər işğal olunmuş ərazilərdə məhv edilir, adları dəyişdirilir, xalq mahnı və rəqslerimiz isə bədham qonşularımız tərəfindən menimsənilir. Buna görə də «Antoloqyanın» işıq üzü görməsi mühüm patriotik və siyasi əhəmiyyətə malikdir.

Daha bir tövsiyəm də var ki, bu da məcmuədəki mahnırların ad göstəricisi ilə bağlıdır. Yaxşı oları, lazımlı mahnı və ya rəqsi tez tapmaq üçün hər bir cildin sonunda əlifba sırası ilə ad göstəricisi verilsin.

Sonda qeyd etmək istərdim ki, belə bir monumental işin nəşri «Azərbaycan mədəniyyətinin dostları» fondunun Prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın yaxından köməyi sayəsində həyata keçirilmişdir. Əlbəttə ki, Azərbaycan musiqisini sevən hər bir kəs onlara öz minnətdarlığını bildirir.

Müəllif və hüquq

«PİRATÇILIĞA QARŞI MÜBARİZƏ» MƏQSƏDYÖNLÜ KOMPLEKS PROQRAMI: MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLARIN MÜDAFIƏSİ VASİTƏLƏRİ HAQQINDA

Kamran İMANOV

Hörmətli oxucular!

2002-ci ilin avqust ayında Bakıda TACIS Proqramı çərçivəsində beynəlxalq ekspertlərin və ictimaiyətin nümayəndələrinin iştirakı ilə hüquqların təminatının və piratçılıq və saxtakarlığa qarşı mübarizənin aktual problemlərinə həsr olunmuş seminar-forum keçirilmişdir. Qeyd olunan mövzunun vacibliyini nəzərə alaraq, problemlə bağlı Respublika Müəllif Hüquqları Agentliyinin sədri K.S. İmanovun həmin seminar-forumda etdiyi və xarici mütəxəssislər tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş məruzənin qısa mətnini Sizə təqdim edirik.

Redaksiyadan

Giriş

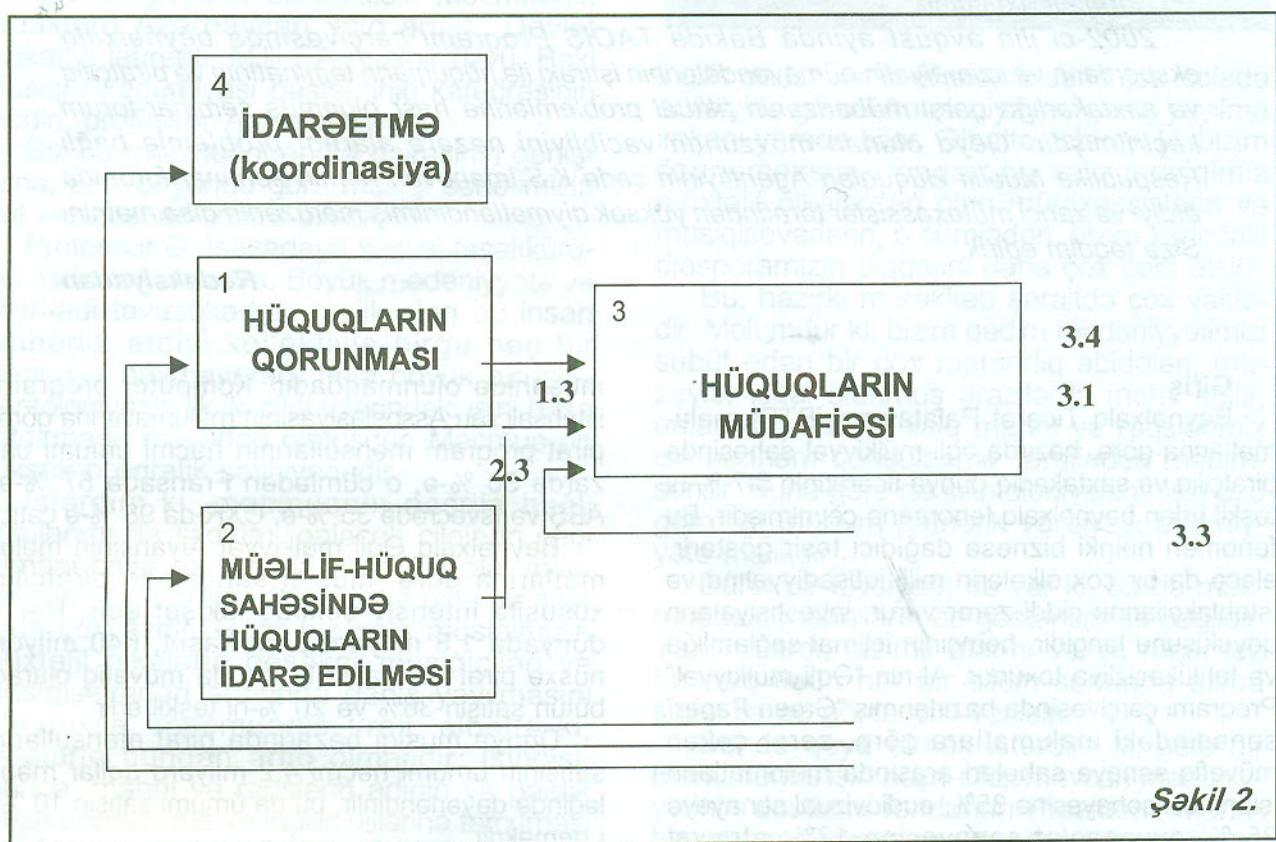
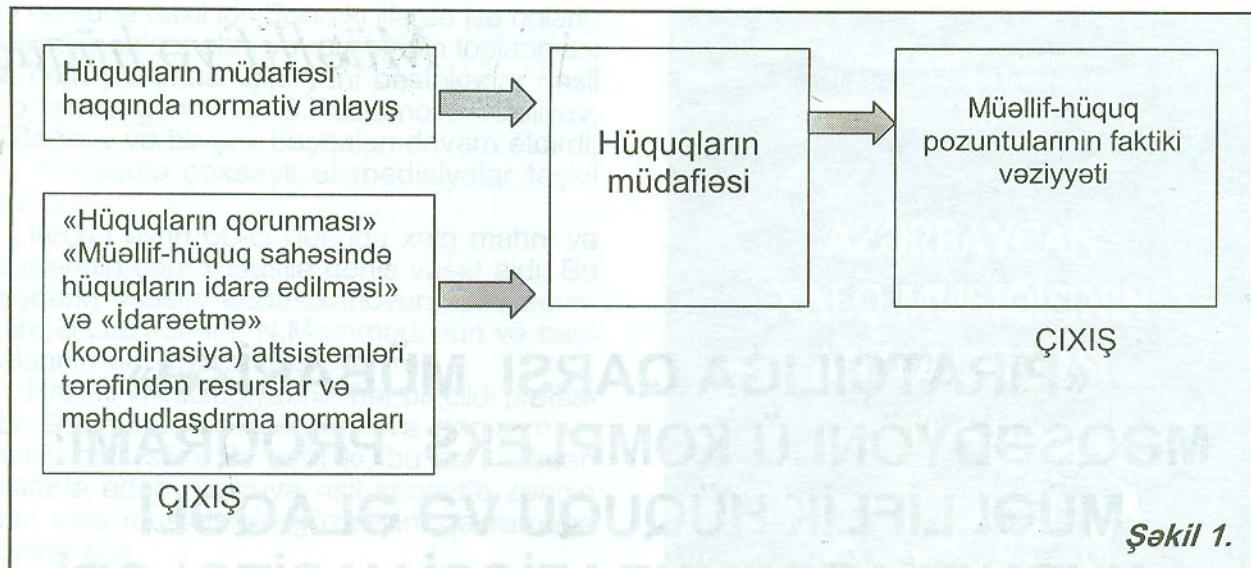
Beynəlxalq Ticarət Palatasının (BTP) məlumatlarına görə, hazırda əqli mülkiyyət sahəsində piratçılıq və saxtakarlıq dünya ticarətinin 5-7 %-ni təşkil edən beynəlxalq fenomene çevrilmişdir. Bu fenomen nəinki biznesə dağıdıcı təsir göstərir, eləcə də bir çox ölkələrin milli iqtisadiyyatına və istehlakçılarına ciddi zərər vurur, investisiyaların qoyuluşunu ləngidir, həmçinin ictimai sağlamlığa və təhlükəsizliyə toxunur. Al-nın "Əqli mülkiyyət" Proqramı çərçivəsində hazırlanmış "Green Paper" sənədindəki məlumatlara görə, zərər çəkən müvafiq sənaye sahələri arasında məlumatların işlənməsi sənayesine 35%, audiovizual sənayeye 25 %, oyuncalar sənayesine 12%, ətriyyat sənayesine 10%, əczəciliq sənayesine 6 %, saat sənayesine 5% ziyan vurulduğu qeyd edilir. Mədəni sənaye sahəsində, yeni müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların obyektlərinə əsaslanan sənayedə son 20 ildə piratçılığın intensiv artması

müşahidə olunmaqdadır. Kompyuter proqramı istehsalçıları Assosiasiyanın məlumatlarına görə, pirat proqram məhsullarının həcmi ümumi bazarда 50 %-ə, o cümlədən Fransada 57 %-ə, ABŞ və İsvəçrədə 35 %-ə, ÇXR-da 98 %-ə çatıb.

Beynəlxalq Əqli mülkiyyət Alyansının məlumatlarına görə, musiqi sahəsində piratçılıq xüsusiylə intensiv şəkildə inkişaf edir. Hər il dünyada 1,8 milyard pirat kaset, 640 milyon nüsxə pirat SD satılır ki, bu da müvafiq olaraq bütün satışın 36% və 20 %-ni təşkil edir.

Dünya musiqi bazارında pirat məhsulların satışının ümumi həcmi 4,2 milyard dollar məbləğində dəyərləndirilir, bu da ümumi satışın 10 %-i deməkdir.

CD-R-lərin geniş tətbiqi, onların çox böyük sayıda satışı (800 milyondan artıq ABŞ-da, 200 milyon AFR-da) ona gətirib çıxarmışdır ki, bu gün CD-R nüsxələri bəzi ölkələrdə azalması müşahidə olunan qanuni satılan diskləri üstələyir. Bu



sahədə bazarın tənəzzülə uğramasını mütəxəssisler haqlı olaraq qeyri qanuni yazılmalar və ev avadanlığı vasitəsilə üzçixarma ilə izah edirlər.

Keçid iqtisadiyyatlı MDB ölkələrində pirat məhsulların yeni fəal bazarları yaranmışdır və mütəxəssislərin məlumatlarına görə, piratçılığın səviyyəsi 50 %-dən 90%-ə qədər enib qalxır, o cümlədən ən böyük bazara malik olan Rusiyada piratçılığın səviyyəsi video və SD məhsullarında 75-80%, kompüter programlarında 90%, nəşr işində 70%, Azərbaycanda isə bəzi mütəxəssislərin hesablamalarına görə, piratçılıq məhsullarının səviyyəsi 50-65% həcmində enib qalxır.

Azərbaycan Respublikasının səlahiyyətli orqanları bazarın fəaliyyətinə, ədalətli rəqabətin pozulmasına, investisiyaların azalmasına və yeniliklərin yaradılmasına piratçılığın mənfi təsirini aydın başa düşərək, həm daxili bazarın və sərhədlərin müdafiəsi, həm də pirat məhsulların istehsalı və yayılması faktlarının aşkar edilməsi və qarşısının alınması üzrə tədbirlər görülür. Bu fenomenlə mübarizə üçün vasitələr seçilərkən pirat məhsulların həm ölkə daxilində, həm də onun hüdudlarından kənarda istehsal oluna bilməsi imkanı da nəzərə alınır.

Ümumqəbul edilmiş dünya təcrübəsinə və Azərbaycan qanunvericiliyinə uyğun olaraq, müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsinin təminatı Azərbaycan Respublikasının məhkəmə orqanlarının səlahiyyətlərinə aiddir. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında Qanunun V bölməsi ilə yanaşı, hüquqların müdafiəsi üzrə müddəalar 1 sentyabr 2000-ci il tarixdən qüvvəyə minmiş Mülki Məcəllədə, Mülki-Prosessual Məcəllədə, Cinayət Məcəlləsində, həmçinin İnzibati Xətalar Məcəlləsində öz əksini tapmışdır. Qeyd edilməlidir ki, əqli mülkiyyət hüquqlarının pozulmasına görə mülki, cinayət və inzibati xarakterli cəzalar nəzərdə tutulur.

Hüquq tətbiqi ilə bağlı bu funksiyanın təmin edilməsi Respublikanın məhkəmə sistemi və hüquq-mühafizə orqanları vasitəsi ilə həyata keçirilir.

Agentlikdə hazırlanmış "Piratçılığa qarşı mübarizə" məqsədyönlü kompleks Programda məhkəmə və gömrük sistemlərinin müdafiəsi vasitələrinin inkişafı ilə yanaşı, istehsalçıların məhsullarının texniki müdafiə vasitələrini və müəllif hüquq xidməti və hüquq-mühafizə orqanları arasında əməkdaşlığın möhkəmləndirilməsi üzrə tədbirləri də nəzərdə tutur (bunlar sənədin əsasını təşkil edir).

Qeyd edilənlərə uyğun olaraq, Agentlikdə qanuni istehsal edilmiş fonoqram və video məhsullara identifikasiya sisteminin tətbiq

edilməsi layihəsi hazırlanıb. Müntəzəm olaraq bazarın monitorinqi keçirilir, hüquq pozuntuları sistemləşdirilir və onlara aid məlumat hazırlanır, sonra bu məlumatlar müvafiq səlahiyyətli orqanlara çatdırılır.

Son vaxtlar müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların pozuntuları üzrə keçirilən bütün mülki-məhkəmə prosesləri Agentliyin iddiası ilə qaldırılmışdır.

Bununla yanaşı, son vaxtlar öz hüquqlarının müdafiəsinin inzibati qaydasından istifadə edən onlarla hüquq sahibinin müraciəti tərəflərin razılığı gəlməsi ilə Agentlikdə həll edilib.

Hüquq pozuntularının qarşısının alınmasında Agentliyin mühüm vəzifəsi kütləvi ittihadın canlandırılması təşəbbüsü ilə bağlı olub. 2001-ci ildə Agentliyin nümayəndələri iddia və ya ekspert qismində birinci instansiya məhkəmələrində 3 dəfə, İqtisad məhkəməsində 3 dəfə və Apelasiya məhkəməsində 1 dəfə çıxış ediblər.

Təxminən 60-75 obyektdə bazarın müntəzəm olaraq həyata keçirilən monitorinqi 3,5 mindən çox adda kaseti, 1,2 mindən çox adda videokaseti və 600-ə yaxın adda SD-ni, 200-dən çox efir verilişini və 150-ə yaxın adda çap edilmiş nəşrləri əhatə edib. Baxışlar zamanı aşkar edilmiş kontrafakt məhsullar beş tip üzrə sistemləşdirilib:

- xaricdə istehsal edilmiş böyük partiyalarla getirilən pirat məhsul (adətən, xarici hüquq sahiblərinin surətçixarma və ya idxlə hüquqlarının, həmçinin yayma hüququnun pozulması ilə);

- milli müəlliflərin və ifaçıların icazəsi olmadan adətən, ifaların, kinofilmlərin və s. yazılımasından (konsert meydancalarında, radioefirdən və TV verilişlərdən) ibarət olan yerli istehsalın pirat məhsulu;

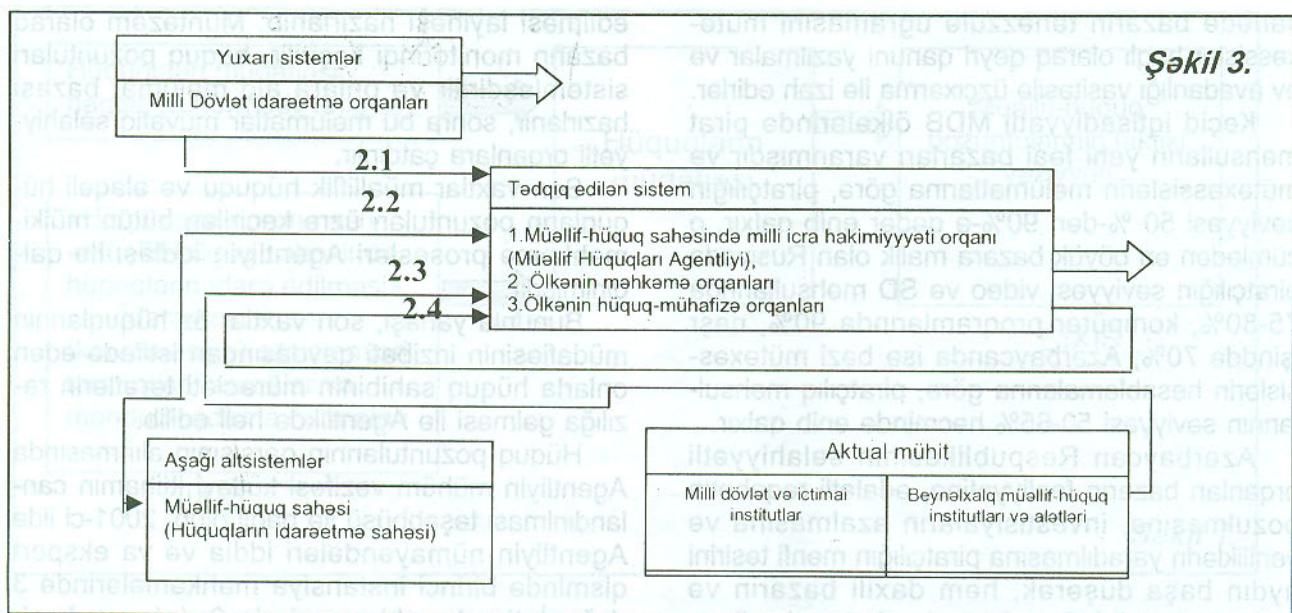
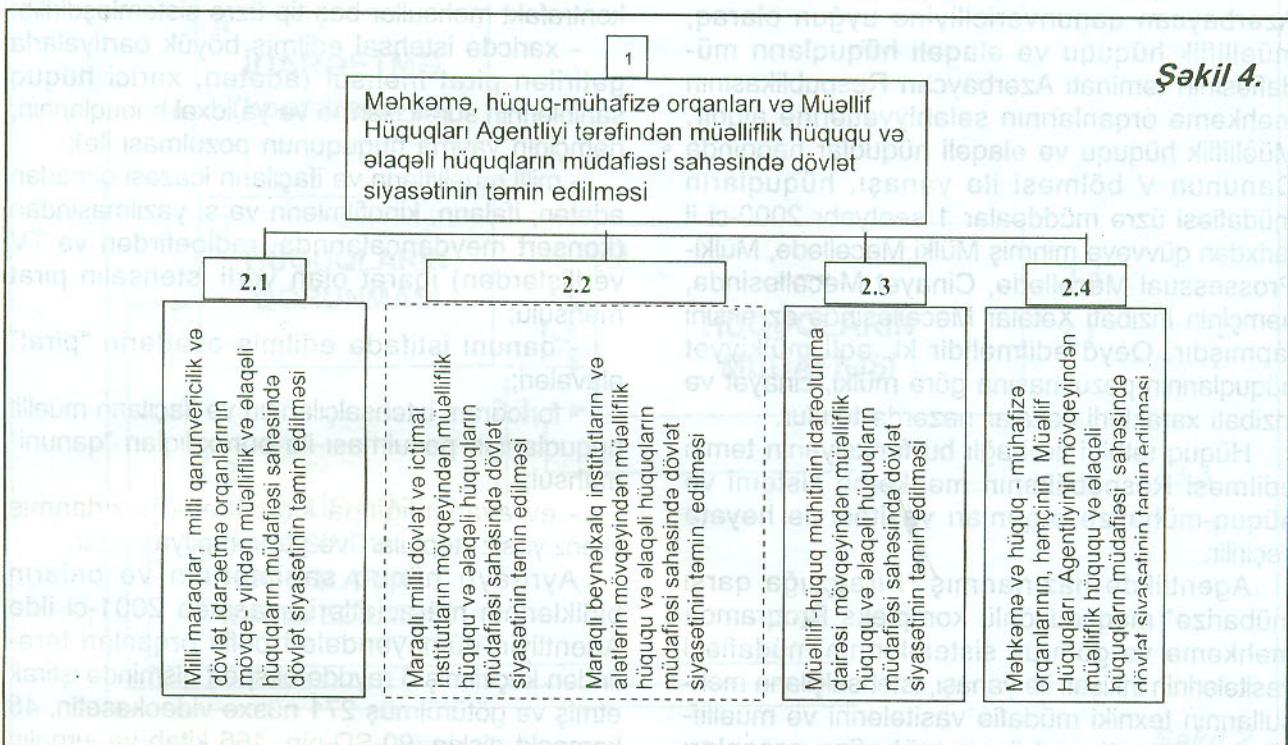
- qanuni istifadə edilmiş əsərlərin "pirat" əlavələri;

- fonoqram istehsalçılarının və ifaçıların müəllif hüquqlarının pozulması ilə buraxdıqları "qanuni" məhsul;

- ev avadanlığında kiçik tirajla hazırlanmış lisenziyasız "toplular" və ya kompilyasiyalar;

Ayrı-ayrı hüquq sahiblərinin və onların birləşmələrinin müraciətləri əsasında 2001-ci ildə Agentliyin nümayəndələri polis orqanları tərəfindən keçirilmiş 6 reyddə ekspert qismində iştirak etmiş və götürülmüş 271 nüsxə videokasetin, 48 kompakt diskin, 90-SD-nin, 166 kitab və jurnalın ekspertizasını keçiriblər. Hüquq-mühafizə orqanlarının sorğusu üzrə DİN-ə 4, Azərbaycan Respublikası Prokurorluğununa 1 və Teləbə Qəbulu üzrə Dövlət Komissiyasına 1 ekspert rəyi göndərilib.

Piratçılıqla mübarizə və hüquqların təmin

Şekil 3.**Şekil 4.**

edilməsi sahəsində aparılan tədbirləri müsbət qiymətləndirərək qeyd etmək lazımdır ki, bu fenomenlə müvəffəqiyyətli mübarizə ona sistemli yanaşmanı, ayrı-ayrı seqmentlərin və onun təzahür xüsusiyyətlərinin hərtərəfli uçotunu aparılmasını, həmcinin bunun əsasında nazirlik və idarələrin fəaliyyətinin koordinasiyasını tələb edir. Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyində hazırlanmış məqsədyönlü kompleks Proqram da bu məqsədə xidmət edir. Məqsədyönlü kompleks Proqram Agentliyin nəzdində yaradılmış Antipirat komissiyasının fəaliyyəti üçün istiqamətverici əsas ola bilər.

I. "Piratçılığa qarşı mübarizə:müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi vasitələri" Kompleks məqsədyönlü Proqram və onun vacib beynəlxalq sənədlərlə əlaqəsi

Bu Proqram hazırlanarkən vacib beynəlxalq sənədlər və milli qanunvericilik təcrübəsi, o cümlədən ÜTT-nin TRIPS Sazişi, AB-nin TACIS intellektual mülkiyyət Proqramı çərçivəsində hazırlanmış "Green Paper" sənədi, həmcinin 301 Xüsusi Proqramı çərçivəsində ABŞ-nın milli təcrübəsi nəzərə alınmışdır.

Üstəlik o da əsas götürülmüşdür ki, göstərilən sənədlər bütün növ intellektual mülkiyyət hüquqlarının müdafiəsinə münasibətdə vahid yanaşmanı özündə əks etdirir və tədbirlər İM hüquqlarının konkret növlərinin istisnasız olaraq təminatına yönəldilmişdir.

Məsələn, TRIPS-in "intellektual mülkiyyət hüquqlarının müdafiəsi" adlanan III hissəsi İM-in ayrı-ayrı növlərinə differensial yanaşmanı əks etdirən digər hissələrindən fərqli olaraq, tamamilə İM hüquqlarının bütün pozuntularına, o cümlədən piratçılığa və saxtamalçılığa qarşı mübarizəyə yönəldilmişdir və pozuntu hallarına görə cəza verilməsini, müvəqqəti tədbirlərin tətbiq edilməsini və sərhəddə zəruri tədbirlər görülməsi tələbini irəli sürür.

Analoji şəkildə AB-nin "Green Paper" sənədi "piratçılıq" və "saxtamalçılığı" bütün intellektual mülkiyyət hüquqlarının pozulmasının vahid fenomeni şəklində təqdim edir və qeyd edir ki, belə məhsulun istehlak bazarı da vahiddir, təməndici orqanlar isə vahid bazisə əsaslıları və elə bununla bağlı "Green Paper" sənədinin özü piratçılıq və saxtamalçılığa qarşı mübarizə üzrə vahid Proqram elan edilir.

ABŞ-nın Ticarət qanunvericiliyinin bir hissəsi olan 301 Xüsusi Proqramı da elə bu qaydada Amerika mallarının tərkibində olan intellektual

mülkiyyətə hüquqların xaricdə pozulmasına qarşı mübarizənin ilk (öz) xəttini təşkil edir (ikinci xətt kimi TRIPS başa düşülür). Bununla da ABŞ-nın 301 Xüsusi Proqramı piratçılıq və saxtamalçılığa qarşı mübarizədə ikili yanaşmanın təcəssümü kimi çıxış edir.

Bu Kompleks məqsədyönlü Proqram hazırlanarkən xidməti səlahiyyətlər çərçivəsində daha çox müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların pozulmasına qarşı mübarizə və məhz bu kateqoriyadan olan İM hüquqların müdafiəsinin təminatı məsələlərinə diqqət verilmişdir.

Sənədin hazırlanmasında həmcinin YUSİA-nın (USIA) informasiya toplularında əksini tapan piratçılıqla mübarizəyə aid ABŞ-in təcrübə və tövsiyələrindən, ABŞ Ticarət Nümayəndəliyinin və Əqli mülkiyyət Beynəlxalq Alyansının məlumat və tövsiyələrindən istifadə edilib.

Bu sənədin fəaliyyət dairəsi piratçılıqla mübarizənin vasitələrinə, tədbirlərinə və qaydalarına şamil edilir.

TRIPS Sazişində və Al-nın 3295/94 nömrəli Qaydasında əksini tapmış "piratçılıq" anlayışı bu fenomenin ilkin başlıca şəhəri qismində qəbul edilmişdir. Sənəddə bu anlayış müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqları pozan hər bir məhsula, prosesə və xidmətə aid edilmişərdir. Başqa sözlərlə, bu genişləndirilmiş anlayış nəinki orijinala tam bənzər məhsula, həm də hüquq sahibinin icazəsi olmadan istehsal edilmiş mehsula aiddir.

Həmin sənədin alməqsədləri aşağıdakılardır:

- ölkənin bazarında piratçılığın müəyyən edilməsi və iqtisadi təsirinin təhlili;
- bu konteksdə zərurət yaranarsa qanunvericilik və normativ-hüquqi aktlara yenidən baxılması, həmcinin problemlərin və onların həlli üçün lazımlı yolların aşkarılması;
- bazarda yaranan obyektiv vəziyyət nəzərə alınmaqla bu sahədə konkret hərəkətlərin zəruriliyinin müəyyən edilməsi.

Sənəddə bu problemi həllinə yanaşma yolları aşağıdakı sahələri əhatə edir:

- bazarın monitoringi;
- texniki alətlərin istifadəsi;
- hüquqların müdafiəsinə təminatı üzrə icazə verilməsi və başqa tədbirlər;
- kompetent orqanlar arasında inzibati əməkdaşlıq və görülən işlərin birgə koordinasiyası.

Göstərilənlərin hamısı konkret şəraitdə onların vacibliyi nəzərə alınmaqla və maraqlı tərəflərin şəhəri əsasında həyata keçirilir.

II. "Piratçılığa qarşı mübarizə" məqsədyönlü kompleks Proqramın başqa sənədlərlə əlaqəsi və milli

müəllif-hüquq xidmətinin hüquqların müdafiəsinə və bu sahədə fəaliyyətin koordinasiyasına kömək göstərilməsi üzrə alməqsədlərin müəyyənləşdirilməsi

Respublika Müəllif Hüquqları Agentliyində "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" sahə Programı hazırlanıb. Göstərilən sənədin bölmələrinin birində ümumi sistemin- müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsinin sistemli təhlili mövqeyində onun altsistemi kimi baxılan müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiəsinin məqsədləri, vəzifələri, metodları və vasitələri müəyyən edilmişdir.

Sənədlərin ardıcılığının təmin edilməsi üçün qısaca olaraq "Hüquqların müdafiəsi" sosial altsisteminin əsas cəhətləri və onun başqa altsistemlərə - "Hüquqların qorunması", "Müəllif-hüquq sahəsində hüquqların idarə edilməsi" və "Idarəetmə (koordinasiya)" ilə qarşılıqlı əlaqələri izah edilir (Şəkil1).

1-ci şəkildə "Hüquqların müdafiəsi" altsisteminin sistemli təqdimatını "giriş - çıxış" sistem obyekti şəklində əks etdirən ümumi sxem verilmişdir.

Burada girişlər kimi hüquqların müdafiəsi haqqında normativ anlayışlar və "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyaseti" ümumi sisteminin altsistemləri olan "Hüquqların qorunması", "Müəllif-hüquq sahəsində hüquqların idarə edilməsi" və "Idarəetmə-koordinasiya" altsistemləri tərəfindən qoyulan məhdudiyyətlər kimi resurslar, normalar təqdim edilmişdir. "Hüquqların müdafiəsi" altsisteminin çıxışı müəllif - hüquq pozuntularının faktiki vəziyyətini, yəni hüquqların müdafiəsinin təmin olunması səviyyəsini əks etdirən göstəricilərdir.

2-ci şəkildə "Hüquqların müdafiəsi" altsisteminin başqa altsistemlərə qarşılıqlı əlaqəsinin müfəssəl sxemi "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" Programından bir fragment kimi təqdim edilib. Bununla yanaşı, "Hüquqların müdafiəsi" altsisteminə birbaşa əlaqəsi olmayan qarşılıqlı əlaqələr sadələşdirmə məqsədilə buraxılıb.

2-ci şəkildə təqdim edilmiş 1.3 əlaqəsi hüquqların qorunmasından hüquqların müdafiəsinə giriş tələbi olaraq hüquqların müdafiəsi zamanı hüquqların qorunması üzrə normaların, şərtlərin və tələblərin uçotunu, 2.3 əlaqəsi müəllif-hüquq sahəsində hüquqların idarə edilməsindən hüquqların müdafiəsinə keçid zamanı- müəllif-hüquq sahəsində hüquqların müdafiəsinin standartlara və təcrübəyə uyğun idarə edilmə-

sinin tələb və xarakterinin uçotunu, eyni zamanda giriş və çıxış olane 3.3 əlaqəsi hüquqların müdafiəsi haqqında normativ anlayışlara və hüquqların müdafiəsi məqsədlərinə uyğun olan mövcud hüquqların müdafiəsi vasitə, prosedur və vastələri əks etdirir.

3.1 çıxışı hüquqların müdafiəsinin hüquqların qorunmasına təsirini, yəni hüquqların qorunması üzrə və hüquqların müdafiəsinin həyata keçirilməsi üçün normaların, şərtlərin və tələblərin olması göstərir, 3.2- hüquqların müdafiəsinin müəllif-hüquq sahəsində hüquqların idarə edilməsinə təsirini, yəni hüquqların idarə edilməsinin hüquqların müdafiəsinin təsnifat- komponent tələblərinə uyğun şərtlərinin təkrarlanması, 3.4 çıxışı isə - hüquqların müdafiəsinin idarəetməyə (koordinasiyaya) təsirini, yəni hüquqların müdafiəsi komponentlərinin razılışdırılmış fəaliyyətini təmin edən qərarların olmasını əks etdirir. Öz-özünü təkrarlayan 3.3 əlaqəsi istisna olmaqla bütün əlaqələr təmindedicidir.

"Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" programında konkret hərəketləri nəzərdə tutan konkret funksiyaların alınması üçün baş məqsədlərin dekompozisiyası həyata keçirilmiş, məqsədlər ağacı yaradılmış, sonradan funksiyalar ağacına çevrilmişdir. Bu zaman bölünmə hər sosial altsistem üçün həyata keçirilib. Bir halda ki, bu sənəddə maraq predmeti "hüquqların müdafiəsi" altsistemi ilə sıx bağlı olan piratçılıqla mübarizədir, onda sistemli təhlilin zəruri aparati məhz bu altsistemə yönəldilir. Bununla əlaqədar, daha ümumi baş məqsəd - "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" "müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetini təmin etmək" baş məqsədinə keçir. Söyügedən baş məqsədin "qara qutu" kibernetika prinsipi üzrə bölünməsi 4 tip giriş, yəni yekun məhsula "Hüquqların müdafiəsi" altsisteminin çıxışına verilən tələbləri əks etdirən sistemləri ayırmağa imkan verir:

- dövlətin icra və qanunverici qolları qismində milli idarətmə organları kimi düşünülən əsas tələbləri formallaşdırın yuxarı sistemlər;

- aktual (əhəmiyyətli) mühitin son məhsula münasibətdə ya "istehlakçı", ya "qonşu" olan və bu qiyafədə milli dövlət və ictimai institutlar, həmçinin maraqlı beynəlxalq müəllif-hüquq institutları və alətlər kimi (konvensiyalar, sazişlər) qəbul edilən sistemləri;

- xassəsinə görə son məhsula münasibətdə məhdudiyyətlər kimi çıxış edən və bu qiyafədə

Şəkil 5.

2.1

Müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiəsi sahəsində milli maraqlar, milli qanunvericilik və dövlət idarəetmə orqanları mövqeyindən dövlət siyasetinin təmin edilməsi

3.1.1

3.1.2

3.1.3

3.1.4

3.1.5

Müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiənə təşkili
təkmilləşdirmək, effektivliliyi və əhəmiyyətini
qaldırmaq, ümumdövlət və beynəlxalq məqiyadə
onun rolunu gücləndirmək

Ümumdövlət səviyyəsində hüquqi bazanı
təkmilləşdirmək və müəlliflik hüququ və əlaqəli
hüquqların müdafiə təcrübəsi beynəlxalq
standartlara uyğun dərinləşdirmək

Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların
sisteminin hüquqların müdafiəsi məsələrinə milli
səviyyədə feal təsirinin təmin edilməsi, bu
məsələlərdə ekspertlərin dəha geniş iştirakı

Hüquqların idarəetmə sisteminin riyasətçiləşdirilməsi
üçün müdafiə üzrə mövcud hüquqtatibiqetmə və
məhkəmə praktikasının hərtərəflü uğotu və
ümumişdirilməsinin təmin edilməsi

Müəllifhüquq pozuntularının qıymətləndirilməsində
müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların qorunması
sahəsində mövcud qanunvericilik bazasının tam
istifadəsinin təmin edilməsi

2.2

Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi sahəsində maraqlı milli dövlət və
ictimai institutların, həmcinin beynəlxalq müəllif-hüquq institutlarının və alətlərin
mövqeyindən dövlət siyasetinin təmin edilməsi

3.2.1

3.2.2

3.2.3

Müəlliflik hüququ və əlaqəli
hüquqların müdafiəsi ilə
bağlı hüquq tətbiqi
təcrübəsinin məqiyacını və
səmərəliliyini əsasında

Müəlliflik hüququ və əlaqəli
hüquqların müdafiəsi üzrə
praktikanın beynəlxalq
standartlara uyğunluq
səviyyəsi əsasında

Müəlliflik hüququ və əlaqəli
hüquqların müdafiəsi
sahəsin-də beynəlxalq
çoxtərəfli və ikitərəfli
əlaqələrin, beynəlxalq
kooperasiyanın inkişafı
əsasında

Şəkil 6.

seçilən müəlliflərin və hüquq sahiblərinin milli birliklərini, aidiyyatı olan institutları, bilavasitə hüquq sahiblərinin özlərini göstərən aşağı sistemlər (müəllif-hüquq sahəsində hüquqların idarə edilməsi);

- tədqiq edilən sistemin, baş məqsədlə yanaşı, son məhsullara verilən tələblərə keçən öz məqsədləri də vardır.

Xüsusi ilə qeyd etməliyik ki, əgər "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" programında tədqiqat sistemi kimi bu sahədə milli icra hakimiyəti orqanı (Müəllif Hüquqları Agentliyi) qəbul edilmişdir, onda bu sənəddə onun məqsədlərindən çıxış edərək, köməkçi rol oynayan Agentliklə yanaşı, tədqiq olunan sistem kimi həmçinin məhkəmə və hüquq-mühafizə orqanlarının müəllif hüquqlarının müdafiəsi və hüquqların təminatı sahəsində fəaliyyəti də nəzərdə tutulur.

4-cü şəkildə burada göstərilən 4 əsas giriş sistemi nöqtəyi-nəzərindən

"Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" baş məqsədin bölünməsi sxemi təqdim edilib.

Yekun kimi qeyd edək ki, 2.4 altməqsədlərinin, yəni məhkəmə və hüquq-mühafizə orqanlarının, həmçinin icra hakimiyəti orqanı-Müəllif Hüquqları Agentliyinin mövqeyindən müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsinin sistemli təhlili və detallaşdırılması zamanı, bu sənədin müəlliflərinin kompetensiyası və səlahiyyətləri daxilində ancaq göstərilən sahədə Müəllif Hüquqları Agentliyi karşısındadır duran məsələlərə baxılacaq.

Dövlət tələbləri mövqeyindən və "hüquqların qorunması", "müəllif-hüquq sahəsində hüquqların idarə edilməsi" sosial altsisitemlərlə qarşılıqlı əlaqələr nəzərə alınmaqla sistemli təhlil metodikasının tətbiq edilməsi 5-ci şəkildə göstərilən altməqsədlərin frägmentlərini almağa imkan verir.

Aktual (əhəmiyyətli) sahənin, aşağı altsistemlərin (müəllif-hüquq sahəsi) və tədqiq olunan sistemin (səlahiyyətli orqanlar) özünün mövqeyindən sistemli təhlil metodikasının analoji tətbiqi müvafiq olaraq 6, 7 və 8-ci şəkillərdə göstərilir.

"Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" baş məqsədini "məhsulun ömrünün dövrü" sistemli metodikasının tətbiqi yolu ilə əks etdirən və detallaşdırın altməqsədlər hüquqların müdafiəsini təmin edən aşağıda siyahısı göstərilən funksiyalar ağaçına çevirilir.

Milli müəllif-hüquq xidmətinin hüquqların müdafiəsinə və bu sahədə fəaliyyətin koordinasiyasına kömək göstərilməsi üzrə

yerinə yetirdiyi funksiyaların siyahısı

A. 4.1.1.1. Hüquqların qorunması və müdafiəsi üzrə qanunvericilik bazasını Avropa Direktivləri əsasında təhlil etmək və müqayiseli təhlilin nəticələrinə əsasən, milli müəllif-hüquq qanunvericiliyinin təkmilləşdirilməsinə aid təkliflər hazırlamaq;

4.1.1.2. ABŞ-in rəqəmli Müəllif-hüquq Aktını təhlil etmək və milli müəllif-hüquq qanunvericiliyinin təkmilləşdirilməsinə aid təkliflər hazırlamaq;

4.1.1.3. Milli müəllif-hüquq qanunvericiliyində ÜəMT-nin Internet müqavilələrində irəli gələn təkmilləşdirilmələr aparılmasına aid təklifləri təqdim etmək;

4.1.1.4. Hüquqların TRIPS Sazişinin tələblərinə uyğun müdafiəsinə aid təkliflər hazırlamaq və ölkənin müvafiq Məcəllələrinə dəyişikliklər edilməsini tövsiyə etmək;

4.1.1.5. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi vasitələrini və Piratlılıqla mübarizə Proqramını əks etdirən Metodiki telimat hazırlamaq və yaymaq;

4.1.1.6. Mədəni sənaye məhsullarının ayrı-ayrı növlərinə eyniləşdirmə sisteminin tətbiq edilməsi haqqında təkliflər hazırlamaq və hökumətə təqdim etmək;

4.1.1.7. Eyniləşdirmə və kontrafakt məhsulun qarşısının alınması üzrə Metodiki telimat hazırlamaq, təsdiq və tətbiq etmək; müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiəsinin nəticələri üzrə Agentliyin uçot və monitoringini təmin etmək;

4.1.1.8. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi məsələlərində məhkəmə və hüquq-mühafizə orqanlarına kömək göstərilməsində Agentliyin mütəxəssislərinin fəal iştirakını və göməyini təmin etmək;

4.1.1.9. Müəllif hüquqlarının müdafiəsi məsələlərində məhkəmə praktikasının monitoringinin nəticələrindən və hüquq-mühafizə orqanlarının iş təcrübəsindən hüquqların idarə edilməsi işində geniş istifadə etmək;

4.1.1.10. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsinə aid məhkəmə və hüquq-mühafizə təcrübəsinin nəticələri nəzərə alınmaqla əhalinin məlumatlandırılması və maariflənməsi işini genişləndirmək;

4.1.1.11. Müəllif-hüquq pozuntularının qiymətləndirilməsi və iddiaların təmin edilməsi işində mövcud qanunvericilik bazasından istifadəni əks etdirən analitik materiallar hazırlamaq;

4.1.1.12. Mövcud müəllif-hüquq qanunvericiliyində hüquq tətbiqetmə təcrübəsinin nəticələri nəzərə alınmaqla müəllif-hüquq pozuntularının qarşısının alınmasına yönəldilmiş müddəlarda mümkün dəyişikliklər aparılması üzrə təkliflər

hazırlamaq;

B. 4.2.1.1. Dövlət və ictimai institutların (Mədəniyyət Nazirliyi, Təhsil Nazirliyi, MEA, AAK, müəlliflərin ictimai birləkləri və yaradıcılıq ittifaqları) sorğuları əsasında onların müntəzəm olaraq müəllif-hüquq pozuntuları və müdafiənin təmin edilməsi haqqında ekspert məlumatlandırılması;

4.2.1.2. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi üzrə praktikanın miqyasının və səviyyəsinin müntəzəm olaraq təhlili və materialların hökumətə, DİN-ə və əqli mülkiyyət üzrə beynəlxalq təşkilatların sorğusu əsasında onlara təqdim edilməsi;

4.2.1.3. ÜEMT, YUNESKO ilə birgə piratçılıqla mübarizə və hüquqların müdafiəsinin təmin edilməsi məsələləri üzrə milli və regional müəllif-hüquq beynəlxalq seminarların və simpoziumların təşkili;

4.2.1.4. TASIS Programı ilə birgə müəlliflərin müxtəlif qrupları, hakimlər, hüquq-mühafizə sahəsinin işçiləri üçün hüquqların müdafiəsi məsələləri üzrə milli seminarların təşkili;

4.2.1.5. Hüquqların müdafiəsi sahəsində aparıcı beynəlxalq müəllif-hüquq mütəxəssisləri ilə görüşlərin, dialoqların, diküssiya və müzakirələrin təşkili;

4.2.1.6. Al və Azərbaycan arasında "Tərəfdaşlıq və Əməkdaşlıq haqqında" müqavilənin həyata keçirilməsi üzrə işçi komissiyasının fəaliyyətində fəal iştirak edilməsi, hüquqların müdafiəsinin təminati üzrə birgə tədbirlərin həyata keçirilməsi;

4.3.1.1. Televiziya verilişləri, mass-media informasiyaları və qəzetlərdə, elmi və elmi-kültəvi jurnallarda dərc edilən məqalələr vasitəsi ilə hüquqların müdafiəsi məsələlərində hüquq sahiblərinin məlumatlandırılması və əhali arasında maariflənmə işinin genişləndirilməsi;

4.3.1.2. Əqli mülkiyyət hüquqlarının müdafiəsi məsələlərində ali təhsilli mütəxəssislərin hazırlanmasının həyata keçirilməsi;

4.3.1.3. Müəlliflik və əlaqəli hüquqların pozuntuları üzrə təmin edilmiş iddiaların nəticələrinin mütəmadi olaraq təhlil etmək, hüquq pozuntularının sistemləşdirilməsi və məhkəmə qərarları üzrə məlumat bazasının yaradılması;

4.3.1.4. Hüquq-mühafizə orqanlarının piratçılıqla mübarizə üzrə reydlerinin nəticələrinin qiymətləndirilməsi və yekun qərarlar üzrə məlumat bazasının yaradılması;

4.3.1.5. Hüquq sahiblərinin müraciətlərinin və gömrük orqanları tərəfindən sərhəddə aşkar edilən müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində hüquq pozuntularının tənifatının uçot və təhlilinin təmin edilməsi;

4.3.1.6. Agentlikdə məhkəmə orqanlarına

göndərilən iddiaların hazırlanmasının, müəllif-hüquq pozuntuları üzrə inzibati protokolların tərtib olunmasının və iddialarının tərtib edilməsində hüquq sahiblərinə göməklik göstərilməsinin həyata keçirilməsi;

4.3.1.7. Müəllif hüquqlarının pozulması haqqında iddialar üzrə məhkəmə iclaslarında Agentliyin nümayəndələrinin ekspert və üçüncü şəxs qismində fəal iştirak etməsi;

4.3.1.8. Piratçılıqla və müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların digər pozuntuları ilə mübarizə üzrə hüquq-mühafizə orqanları ilə birgə keçirilən tədbirlərdə Agentliyin nümayəndələrinin fəal iştirakının təmin edilməsi;

4.3.1.9. Məhkəmə və hüquq-mühafizə sistemlərinin konkret sorğuları üzrə mövcud müəllif-hüquq pozuntularına aid Agentliyin ekspert röylərinin vaxtında və keyfiyyətə hazırlanması;

4.3.1.10. Məhkəmə və hüquq-mühafizə xidməti əməkdaşlarının onların öz idarələrinin təkmilləşdirmə kursları sistemi bazasında yenidən hazırlanmasında Agentliyin mütəxəssislərinin gömək göstərməsi;

4.3.1.11. Aparıcı dünyəvi mərkəzlərdə hüquqların müdafiəsi ilə məşğul olan şəxslərin təcrübənin öyrənilməsi və stajirovka da daxil olmaqla müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların pozuntuları ilə mübarizə üzrə treyninq-modulların təşkil edilməsi;

4.3.1.12. Agentliyin nümayəndələri tərəfindən müntəzəm olaraq (ayda 1-2 dəfə) bazarın monitoringinin həyata keçirilməsi, aşkar edilən pozuntuların sistemləşdirilməsi və onlara aid məlumat bazasının yaradılması; qanunla və ictimai tənbəh tədbirləri görülməsi üçün mövcud hüquq pozuntuları haqqında müntəzəm qaydada səlahiyyətli orqanları və ictimaiyyəti məlumatlandırmaq;

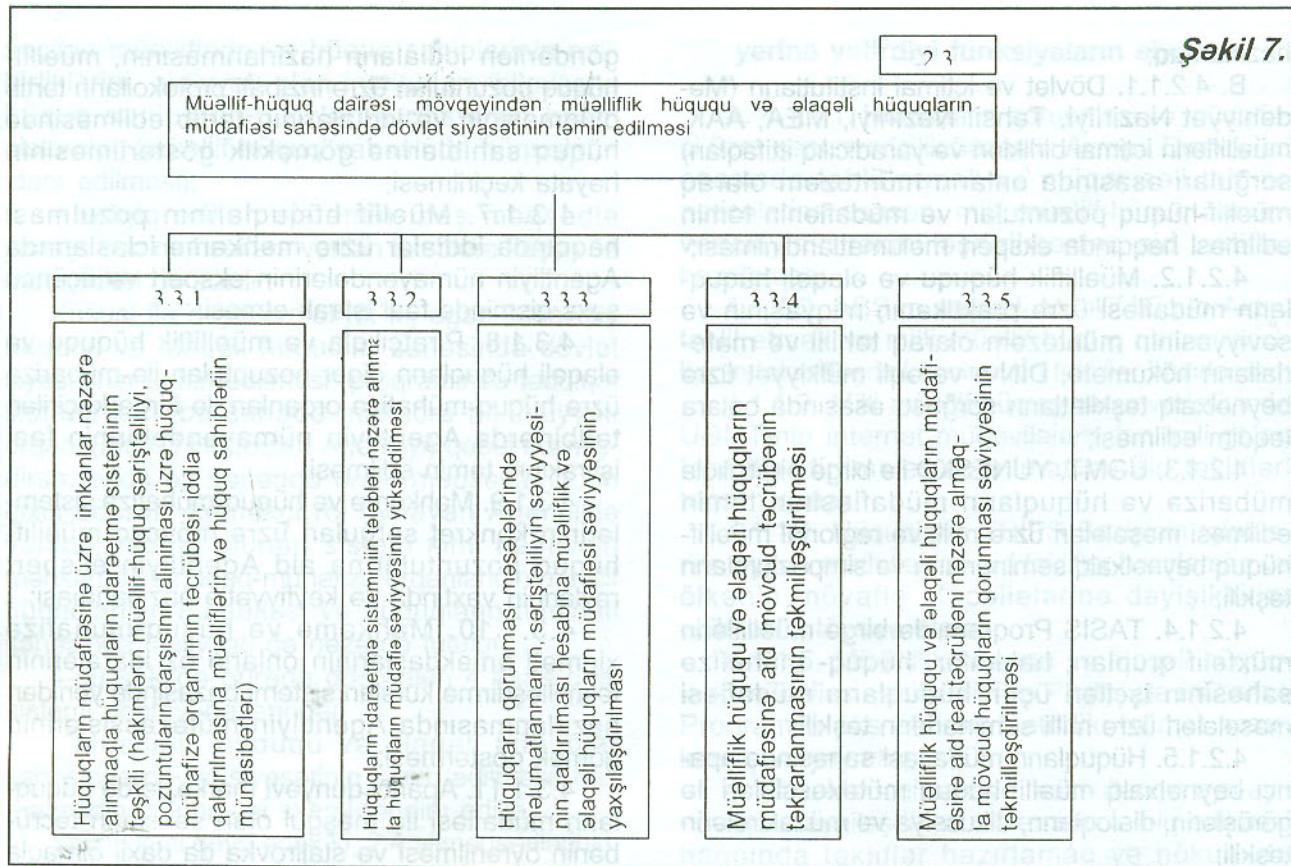
4.3.1.13. Hüquq sahiblərinin birləkləri və ictimai təşkilatlarla hüquqların müdafiəsi və piratçılıqla mübarizə üzrə xüsusi birgə tədbirlərin keçirilməsi;

4.3.1.14. Agentliyin nəzdində yaradılmış piratçılıqla mübarizə üzrə Antipirat komitəsinin müxtəlif maraqlı idarə və təşkilatların iştirakı ilə fəal işini təmin etmək;

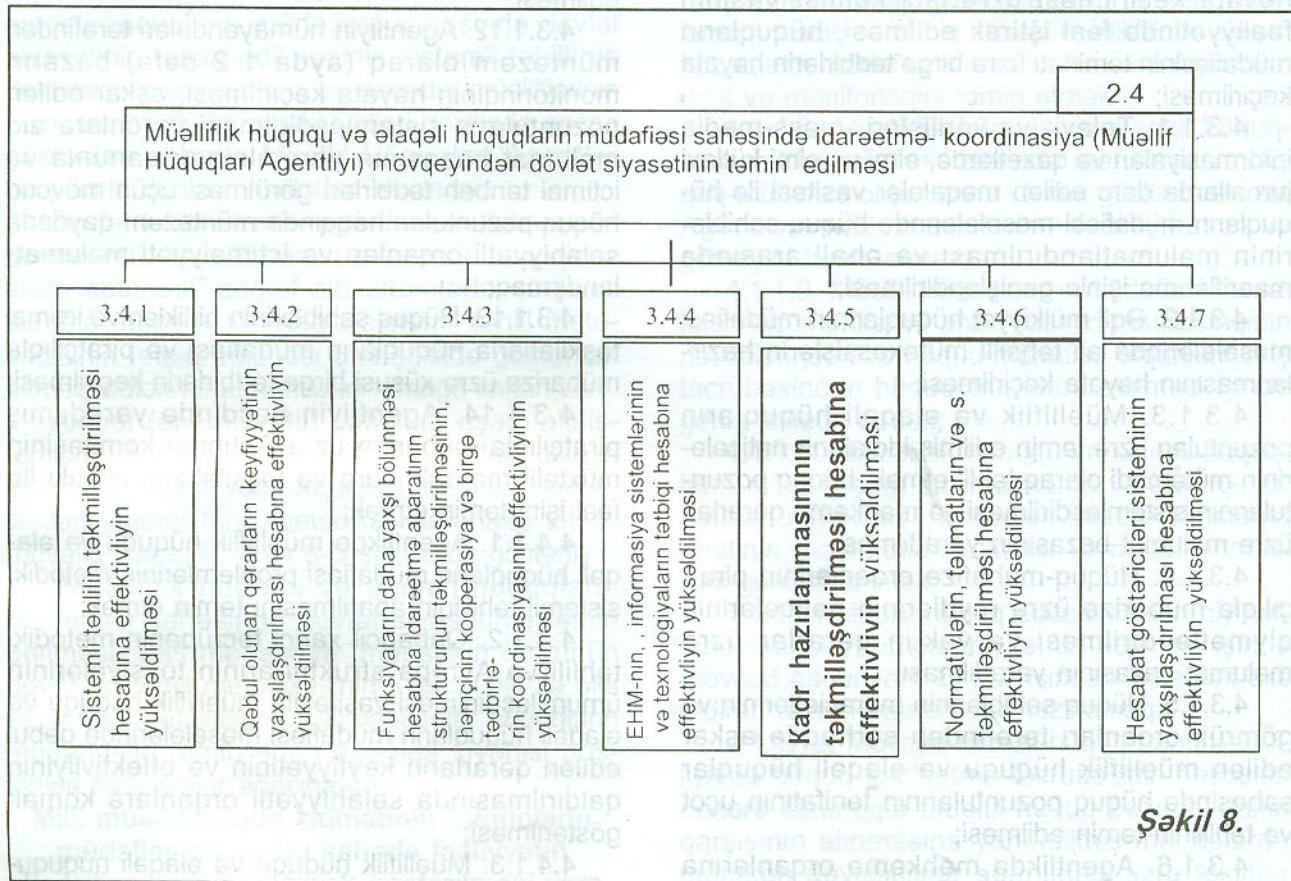
4.4.1.1. Agentlikdə müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi problemlərinin metodiki sistemli təhlilinin aparılmasını təmin etmək;

4.4.1.2. Qabaqcıl xarici təcrübənin metodiki təhlili və Avropa strukturlarının tövsiyələrinin ümumiləşdirilməsi vasitəsilə müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsi məsələlərində qəbul edilən qərarların keyfiyyətinin və effektivliyinin qaldırılmasında səlahiyyətli orqanlara kömək göstərilməsi;

4.4.1.3. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüququ-

Səkil 7.

2.4

**Səkil 8.**

ların müdafiəsi məsələlərində hüquq sahiblərinə köməklik göstərilməsi üzrə Agentliyin məsləhət qruplarının səviyyəsini inkişaf etdirmək və yüksəltmək;

4.4.1.4. Hüquqların müdafiəsi məsələlərində qarşılıqlı hüquqi yardım və köməklik göstərilməsi əsasında və müvafiq sazişlərə uyğun olaraq milli və xarici müəlliflərə, hüquq sahiblərinə gömək göstərilməsi;

4.4.1.5. Bazarın monitorinqinin yekunları və hüquq-mühafizə və məhkəmə orqanlarının işinin nəticələri əsasında müəllif-hüquq pozuntularının lokal məlumat bazalarının informasiya və programının yaradılmasına yardım etmək;

4.4.1.6. Piratçılıqla mübarizənin gücləndirilməsi sahəsində Agentliyin hüquqi xidmətinin aparıcı beynəlxalq strukturların bazasında yenidən hazırlanmasını həyata keçirmək;

4.4.1.7. Pirat məhsulların aşkar edilməsi üzrə hüquq-mühafizə orqanları ilə birgə xüsusi təlimatlar hazırlamaq;

4.4.1.8. Hüquqların müdafiəsi, piratçılığın səviyyəsi və onunla mübarizənin vəziyyəti üzrə hesabat göstəricilərinin təsnifatını təzələmək və təsdiq etmək.

Nəticələr:

1. Sistemli təhlil nəticəsində "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" programından alınmış sadalanan funksiyalar Müəllif Hüquqları Agentliyi tərəfindən həyata keçirilən dəqiq tədbirləri eks etdirir. Bununla əlaqədar, onlar bu sahədə gömək göstərilməsi və işlərin koordinasiyası üzrə milli müəllif-hüquq xidmətinin tədbirləri kimi təsnif edilə bilər.

2. Bu sahədə kömək göstərilməsi və işlərin koordinasiyası üzrə milli müəllif-hüquq xidmətinin tədbirləri ümumi tədbirlərin köməkçi hissəsi kimi ilk növbədə məhkəmə və hüquq-mühafizə orqanlarının hərəkətlərini nəzərdə tutur. Nəzəre alsaq ki, milli müəllif-hüquq xidmətinin fəaliyyəti hüquqların müdafiəsinə kömək göstərilməsi və işlərin koordinasiyasına dəstək verməkdir, onda piratçılıqla mübarizə üzrə Programda, ilk növbədə səlahiyyətli hüquq-mühafizə orqanlarına və məhkəmə sistemini qanunla verilən tədbirlər, üsullar, qaydalar və prosedurlar göstərilməlidir. Bu tədbirlərin sanksiyalaşma adlandırılması daha uyğundur.

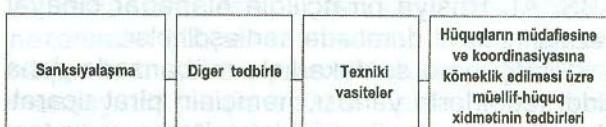
3. "Piratçılığa qarşı mübarizə" məqsədyönlü Kompleks Programa istehsalçıların öz məhsullarının müdafiəsi üzrə həyata keçirdikləri texniki tədbirlər, həmçinin "digər tədbirlər" adlandırılan bir sıra xüsusi tədbirlər də daxil edilməlidir.

III. "Piratçılığa qarşı mübarizə" üzrə

Məqsədyönlü kompleks Proqramın təsviri: müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiəsi vasitələri

9-cu şəkildə "Piratçılığa qarşı mübarizə" üzrə Məqsədyönlü kompleks Proqram: müəlliflik və əlaqəli hüquqların müdafiəsi vasitələri aqreqat, struktur şəklində təqdim edilib.

Şəkil 8.



1) Sanksiyalaşma və digər tədbirlər

Sanksiyalaşma özündə əqli mülkiyyət hüquqlarının müdafiəsinə aid kompleks tədbirləri birləşdirir və o cümlədən:

- məhkəmə sisteminin tədbirləri, vasitələri və prosedurları;

- polis orqanlarının tədbirləri;

- gömrük orqanlarının tədbirləri.

Məhkəmə sisteminin tədbir, vasitə və prosedurlarına, həmçinin hüquq-mühafizə (polis və gömrük) orqanlarının tədbirlərinə baxarkən, əqli mülkiyyət üzrə qəbul edilmiş qanunvericilikdən, öz əksini müvafiq məcəllələrdə tapmış normalardan, həmçinin əqli mülkiyyətə hörməti təmin edən normativ-hüquqi aktlardan və prinsiplərdən çıxış etmək lazımdır.

Məhkəmə sisteminin tədbirləri, vasitələri və prosedurları cinayət-hüquqi, inzibati-hüquqi, mülki-hüquqi və ayrıca seçilmiş müvəqqəti qabaqlayıcı tədbirlərdən ibarətdir.

Praktiki olaraq bütün ölkələrdə olduğu kimi Azərbaycan Respublikasında da piratlar cinayət pozuntularına görə məsuliyyət daşıyırlar.

Cinayət-hüquq tədbirləri Azərbaycan Respublikasının Cinayət Məcəlləsinin 165-ci maddəsinə əsaslanır və 3 ilədək azadlıqdan məhrum etmə cəzasını nəzərdə tutur (Azərbaycan Respublikası CM-nin 165.2 maddəsi).

Piratların külli miqdarda böyük gəlirlər əldə etməsi və onlardan vergi ödəməməsi, istehlakçıları birbaşa aldatması və s. cinayətlər olduqca böyük ictimai təhlükəyə gətirib çıxarır. Hüquq pozucuları cəzasız qalaraq, müəyyən mənada qanundan yuxarıda dayanırlar və belə vəziyyət ictimai hüquq düşüncəsinə mənfi təsir göstərir. Digər tərəfdən, pirat məhsulunun kütłəvi miqyasda qeyri-qanuni yayılmasının qarşısını heç də həmişə mülki məhkəmə icrası çərçivəsində almaq mümkün olmur, ona görə ki, iddia üzrə

onlarla ve yüzlerle cavabdehlərin olması mümkündür, məsələn, audio-video məhsulun kommersiya istehsalı zamanı belə cavabdehlərin arxasında təşkil olunmuş qruplar dayana bilər. Bu halda kütłevi ittihadın rolü çox vacibdir. Bu zaman yaddan çıxarmaq olmaz ki, cinayət-hüquq tədbirlərinin əsas məqsədi təkcə cəzalandırmaq deyil, həm də xəbərdar edilməsi, cinayətin profilaktikasıdır. Qeyd edilməlidir ki, bir sıra ölkələr ABŞ, Al, Rusiya piratçılıqla əlaqədar cinayət cəzalarını xeyli dərəcədə sərtləşdiriblər.

Piratçılıq və saxtakarlıqla mübarizədə daha ciddi tədbirlərlə yanaşı, həmçinin pirat ticarəti obyektlərinin müvafiq müddətə qismən və ya tam bağlanmasına aid tədbirlərdən də istifadə edilir. Bununla əlaqədar, təqdim olunan "Piratçılığa qarşı mübarizə" Məqsədyönlü kompleks Program tətbiq edilərkən aşağıdakıları dəyərləndirmək lazımdır:

- mövcud cinayət-hüquq tədbirlərinin tətbiq edilməsi təcrübəsinə və səmərəliliyini;
- qəbul edilən tədbirlərin aparıcı dünya ölkələrinin beynəlxalq təcrübəsinə uyğunluq dərəcəsini;
- "külli miqdarda ziyan"ın sərhədlərinin dəqiqləşdirilməsi zərurətini;
- tədbirlərin sərtləşdirilməsi zərurətini və müvafiq qanunvericiliyin dəyişdirilməsinə aid təkliflərin verilməsini.

İnzibati-hüquq tədbirləri də kütłevi ittihad üsullarındandır və İnzibati Xətalar haqqında Məcəllənin 50 və 187-ci maddələrinə əsaslanır və səlahiyyətli ormanın (məhkəmə instansiyası) müəyyən etdiyi cərimələri və sərəncamları özündə birləşdirir. İnzibati sanksiyaların istifadə edilməsi üstünlüğünün onların sadə və tez istifadə edilmə imkanları ilə əlaqədar olması qeyd edilməlidir.

Bu Program çərçivəsində prosedur məsələləri daxil olmaqla tətbiq edilən inzibati tədbirlərin səmərəliliyinin və onların təkmilləşdirilmə imkanlarının qiymətləndirilməsi lazımdır.

Mülki hüquq tədbirləri milli səviyyədə hüquq sahiblərinin intellektual mülkiyyətə hüquqlarının müdafiəsi üçün onlara verdiyi imkanlardan ibarətdir və bunlar bir sira müvəqqəti və daimi xarakterli qanuni üsullar və prosedurlar kimi təqdim olunur. Bu tədbirlər mülki məhkəmə icraatında əksini tapmış dəyən mənəvi və maddi ziyanə görə kompensasiyani və "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında" Qanunun 45-ci maddəsi ilə müəyyən olunan minimum əmək haqqının 100 mislindən 50 min mislinə qədər mümkün cərimələri nəzərdə tutur. Bununla yanaşı, hüquqların pozulmasına qədər olan mövcud vəziyyətin bərpası, hüquqları pozan və

ya onların pozulması üçün təhlükə yaranan hərəkətlərin dayandırılması, zərərin ödənilməsi (əldən çıxmış gəlir daxil olmaqla) ümumi mülki-hüquqi müdafiə üsullarından istifadə olunur. Qanunun 45-ci maddəsi müvafiq zərərin ödənilməsi əvəzinə pozuntuya yol verən şəxsən əldə etdiyi gəlirin tutulmasına və ya bu sanksiyani tətbiq etməyərək minimum əmək haqqının 100 mislindən 50 min mislinədək məbləğdə kompensasiya ödənilməsinə imkan verir.

Qeyri-qanuni məhsulun müvafiq kontrafakt nüsxələrinin, həmçinin qeyri-qanuni fəaliyyətin istehsal alətlərinin məhv edilməsi və ya zərər çəkən tərəfə verilməsi üzrə tədbirlər də vacibdir. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların pozulmasının qadağan edilməsi üçün bütün dünyada ən geniş istifadə edilən alətlər məhkəmə qərarlarından ibarət olur. İddiaçıların hüquqların pozulması məssələləri üzrə məhkəməyə müraciətləri ilə yanaşı, qərarların qəbul edilməsi üçün vəkil edilmiş səlahiyyətli orqanlara müraciət etməsi də mümkündür. Lakin hüquqların müdafiəsinin bu yurisdik formasında müdafiənin ümumi qaydaları məhkəmə qaydaları ilə əlaqələndirilir, məhkəmə müdafiəsi vasitəsi qismində isə cavabdeh ünvanlanmış iddia və maddi-hüquqi tələblər çıxış edir. Bu zaman əmlak hüquqlarının pozuntuları ilə əlaqədar iddiaların iddia müddətlərində fərqli olaraq, şəxsi (qeyri əmlak) hüquqların pozuntuları ilə əlaqədar iddia müddətləri qoulmur.

Ayrıca qrupa ayrılmış **müvəqqəti, qabaqlayııcı tədbirlər** Mülki-Prosessual Məcəllənin 157-158-ci maddələrinə əsaslanır. Bu tədbirlərin yüksək səmərəsi vardır, belə ki, onlar pozuntu aktının qarşısının alınmasına və ya onun həyata keçirilməsini dayandırmağa, həmçinin sübut və dəlilləri saxlamağa imkan verir. Bu tədbirlər bir qayda olaraq, əsas istintaqın nəticələrinə xələl gətirmədən tətbiq edilir və demək olar ki, bütün ölkələrdə mövcuddur, lakin bu qanuni vasitələrin tez-tez istifadə edilməsi və prosessual tətbiqi planında milli sistemlər arasında əhəmiyyətli fərqlər mövcuddur.

Bu Programın istifadə edilməsi çərçivəsində müvəqqəti tədbirlərin tətbiq edilməsi tezliyini və səmərəliliyini qiymətləndirmək, həmçinin başqa ölkələrin təcrübəsindən şəxslərlə bağlı sübutların saxlanması üzrə imkanları öyrənmək lazımdır.

Polis orqanlarının vasitə və tədbirləri piratçılıqla mübarizədə son dərəcədə vacibdir. Təəssüf ki, müəyyən miqyasda piratçılıq və məhsul saxtakarlığı həmişə olacaqdır və təbii ki, belə hərəkətləri qadağan edən və pozuculara qarşı tədbirlərin görülməsi üçün səmərəli məhkəmə prosesini qaydaya salan qanunların qəbul

edilməsi ilə yanaşı, müəyyən nəzarət mexanizmi də lazımdır. Hər bir piratçılıq faktına polis nəzarətini həyata keçirməyin mümkünşlüğünə baxmayaraq, **müəyyən polis nəzarət mexanizmi mövcud olmalıdır**. Onun əsasını həm alınmış məlumatlar, həm də ayn-ayrı hüquq sahiblərinin və səlahiyyətli orqanların müraciətləri əsasında keçirilən reydler və baxışlar təşkil edir. Bununla yanaşı, pirat məhsulların mənbəyinin aşkar edilməsi üçün operativ-axtarış tədbirlərdən də istifadə edilir. Aşkar edilmiş pozuntuların nəticələrinə və hüquq pozuntularının xüsusiyyətlərinə görə polis müəllif-hüquq pozuntuları üzrə cinayət işi qaldırılması imkanlarına baxılması predmeti üçün prokurorluq orqanına müraciət edir.

Bu Proqramın həyata keçirilməsi çərçivəsində polis reydlerinin səmərəliliyinin aşkar edilməsi, bazarın nəzarətdə saxlanması, qaldırılmış cinayət işlərinin sayı, həmçinin onların məhkəmədə baxılması nəticələri maraq kəsb edir. Eyni zamanda dünyadan aparıcı ölkələrinin təcrübəsi nəzəre alınmaqla polis nəzarəti mexanizminin təkmilləşdirməsi yolları təhlil edilməlidir.

Gömrük sistemi vasitələri piratçılıq və saxtakarlıq fenomeninin beynəlxalq xarakterini qeyd edərək, nəzərə alırlar ki, kontrafakt nüsxələr böyük həcmde bir ölkədə istehsal edilə və başqa ölkəyə göndərile bilər. Dövlət sərhəddində həyata keçirilən tədbirlər iki növ müəllif-hüquq pozuntusunun qarşısını almağı nəzərdə tutur: birincisi, qeyri-qanuni, pirat nüsxələrin idxlərinin qarşısının alınması, ikincisi, qanuni nüsxələrin müəlliflərin idxlər hüquqlarının pozulmasına görə dayandırılması. Sərhəd tədbirlərinin səmərəliliyi son dərəcə aktualdır, ona görə ki, ölkəyə ticarət şəbəkəsində aşağı qiymətlə satılan külli miqdarda pirat nüsxələr idxlər edilir. Göstərilən tədbirlərin qəbul edilməsi üçün Gömrük Məcəlləsinin, həmçinin "Tərkibində əqli mülkiyyət obyektləri olan malların gömrük sərhədində keçirilməsi üzrənə gömrük nəzarəti qaydaları haqqında" qəbul edilmiş Qanunun maddələri əsas götürülür.

Bu Proqramın həyata keçirilməsi çərçivəsində aşağıdakılardan təhlilinin təmin edilməsi lazımdır:

- bazara sərhəddən keçirilən pirat məhsulların mümkün daxilolma yolları;
- SD, başqa daşıyıcıların, həmçinin müvafiq avadanlığının idxlərinin həcmi;
- müəllif-hüquq pozuntuları ilə bağlı şübhələrlə əlaqədar sərhəd saxlamalarının səmərəliliyi.

Piratçılıqla mübarizədə olduqca səmərəli vasitələr **olan başqa tədbirlər** həm məlki, həm də cinayət məhkəmə icraatında tətbiq edilə bilir. Al ölkələrindən Fransada və İtaliyada geniş tətbiq edilən, piratçılıq və saxtakarlıq halları üzrə

məhkəmələrdə həyata keçirilən və əlavə cəza sayılan "məhkəmə qərarlarının dərc edilməsi" də belə tədbirlər siyahısına aiddir. TRIPS-də fakültativ nəzərdə tutulan digər bir tədbir - "informasiya hüququ" hər bir pozucuya qarşı yönəldilmişdir. Qeyd edilən tədbirdən Almanyanın əqli mülkiyyət haqqında qanunlarında və Benilüks ölkələrinin ticarət markaları haqqında qanunlarında istifadə olunur. Bu tədbirin mahiyəti ondan ibarətdir ki, hüquq sahiblərinin nöqtəyinə nəzərdən şübhəli məhsulların aşkar edilməsi haqqında müsbət qərarın olduğu və onların pirat mənşəyinin təsdiq edildiyi halda, səlahiyyətli orqanlar mal göndərənin, idxlərinin və mal alanın adları və ünvanları, həmçinin malların həcmi haqqında hüquq sahiblərini məlumatlandırmak üçün dövlətdən icazə ala bilərlər.

2) Məhsulun müdafiəsinə və tanınmasına aid istehsalçıların texniki vasitələri.

Qorunan obyektlərin qeyri-qanuni istifadəsinə və piratçılığa qarşı mübarizə üsullarından biri istehsalçı tərəfindən tətbiq edilən texniki vasitələrdir. Onlar fərqli ola bilərlər: sekyuriti-qoloqramlar, optik qurğular, kiçik şəkillər, maqnit sistemləri, biometrik kodlar, son dərəcə kiçik etiketlər, xüsusi mürəkkəblər və s. Bu üsulların geniş tərkibi ya "fərqləndirməyə" imkan verir, yəni lisenziyalı məhsulu "markalayırlar", ya da surətçi-xarmanın qarşısını alır, yaxud nüsxələrin keyfiyyətini son dərəcə aşağı salır. Bununla yanaşı, həmin texniki vasitələr saxta məhsüllərə qarşı yoxlama vasitəsi kimi çıxış etmələrinə baxmayıraq, hər halda onlar bu vasitələrdən müxtəlif üsullarla yayının təşkil olunmuş pozuculara qarşı tam müqavimət göstərə bilərlər.

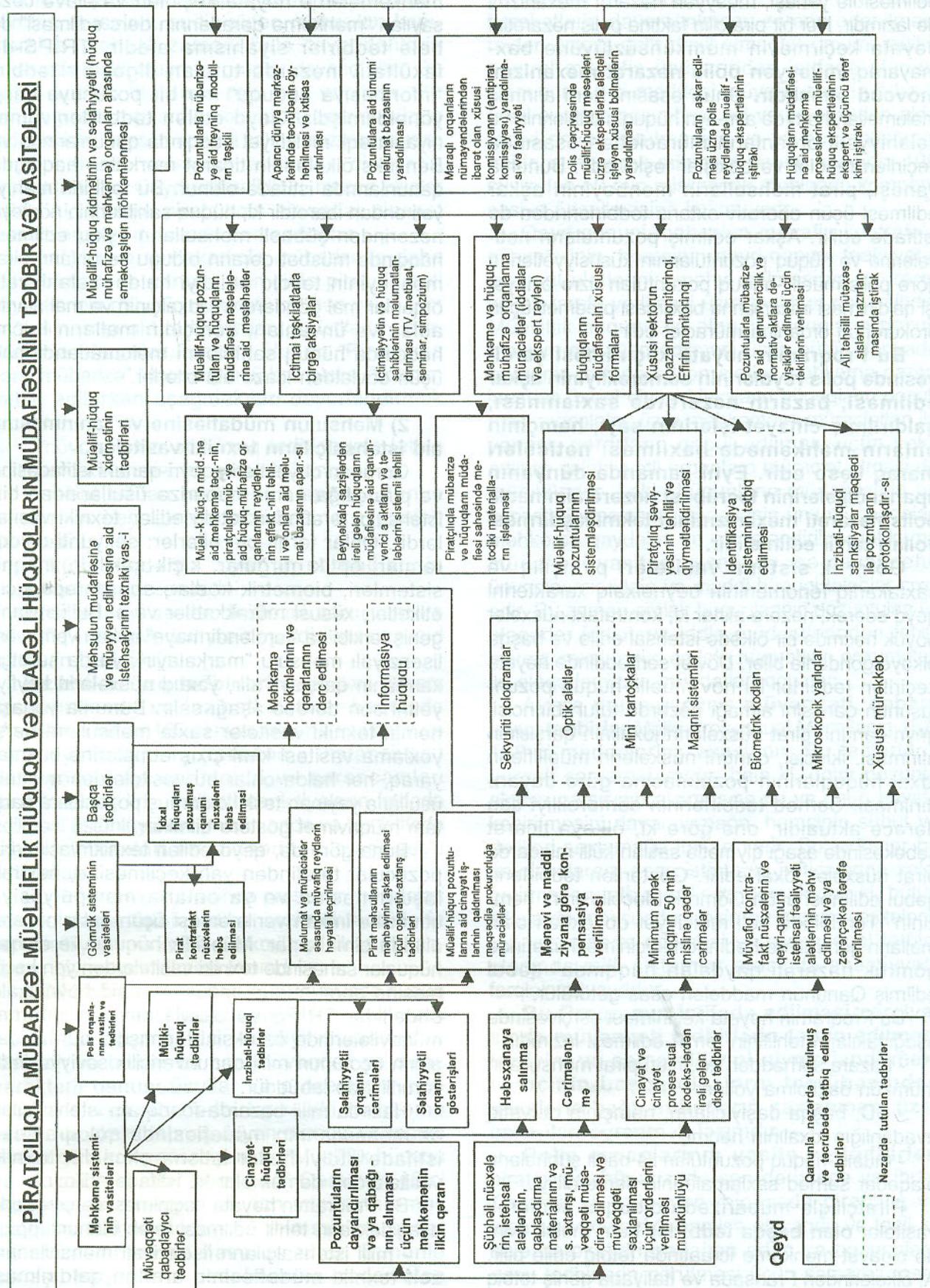
Buna görə də, qeyd edilen texniki vasitələrin pozucular tərəfindən yan keçilməsinə, neytrallaşdırılmasına və ya onlarla manipulyasiya etməsinə imkan verilməməsi üçün onlar nəzarət altında olmalıdır. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində texniki vasitələrdən yan keçilməsinə qarşı hüquqi müdafiəye aid beynəlxalq öhdəliklər TRIPS və ÜƏMT-nin yeni internet müqavilələrində öz əksini tapmışdır, bu müddəaların uçotunun milli qanunvericilik səviyyəsində zəruriliyi də labüddür.

Hazırda milli bazarda fonoqram istehsalçıları öz məhsullarının müdafiəsində qoloqramdan istifadə etdiyi hallar istisna olmaqla, texniki vasitələrdən demək olar ki, istifadə edilmir.

Bu Proqramın həyata keçirilməsi çərçivəsində aşağıdakılardan təhlil edilməsi tələb olunur:

- milli istehsalçıların lisenziyalı məhsullarının zəif texniki müdafiəsinin aradan qaldırılması yolları;

PIRATÇILIQLA MÜBARİZƏ: MÜƏLLİFLİK HÜQUQU VƏ ƏLAQƏLİ HÜQUQLARIN MÜDAFİƏSİNİN TƏDBİR VƏ VASİTƏLƏRİ



- texniki vasitələrdən yan keçilməsinə qarşı müdafiənin qanunla möhkəmləndirilməsi;
- qeyri-qanuni texniki vasitələrin və s. karşısının alınması.

3) Müəllif-hüquq xidmətinin tədbirləri.

Hüquqların müdafiəsinə köməklik göstərilməsi və bu fəaliyyətin koordinasiyası üzrə müəllif-hüquq xidmətinin funksiyaları məcmusu Proqramın II-ci bölməsində təqdim edilib. Bu funksiyalar hüquqların qorunma və idarəciliyinin təmin edilməsini də özünə əhatə edən müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət icra hakimiyyəti orqanının funksiyaları ilə "Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində dövlət siyasetinin təmin edilməsi" Proqramına uyğun olaraq six əlaqələndirilib. Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqların müdafiəsində köməklik göstərilməsi, həmçinin Proqram çərçivəsində fəaliyyətin koordinasiyası üzrə müəllif-hüquq xidmətinin tədbirlərinin istifadə edilməsi məqsədi ilə, ikinci bölmədə göstərilən funksiyalar onların strukturlarını təmin edən prinsip üzrə aqreqatlaşdırılır (birləşdirilir). Nəticədə vəzifələrin iriləşdirilmiş blokları seçilir:

3.1 Hüquqların müdafiəsində kömək göstərilməsi üzrə müəllif-hüquq xidmətinin tədbirləri sahəsində:

- aparıcı ölkələrin qanunvericilik aktlarının və hüquqtəbliğetmə təcrübəsinin, həmçinin intellektual mülkiyyət sahəsində hüquqların müdafiəsinə aid beynəlxalq sazişlərdən (TRIPS, AI Direktivləri, ABŞ-in Rəqəmli Akti, ÜƏMT-nin Internet müqavilələri) irəli gələn tələblərin sistemli təhlili;
- hüquqların müdafiəsi və piratçılıqla mübarizə sahəsində metodiki materialların hazırlanması;
- müəllif-hüquq pozuntuları və hüquqların müdafiəsi məsələlərində hüquq sahiblərinə məsləhət verilməsi;
- hüquq sahiblərinin ictimai təşkilatlarla və birliklərlə birgə tədbirləri (televiziya, media, jurnallar, seminarlar və simpoziumlar, o cümlədən beynəlxalq seminar və simpoziumlar);
- məhkəmə və hüquq-mühafizə orqanlarına müraciətlər (iddialar, ekspert rəyləri, analitik materiallar);
- hüquqların müdafiəsi üzrə məhkəmə praktikasının, hüquq-mühafizə orqanlarının reydlərinin səmərəliliyinin, piratçılıqla mübarizəyə aid sərhəddə tətbiq edilən tədbirlərin nəticələrinin təhlili və onlar haqqında məlumat bazalarının yaradılması;
- efirin və xüsusi sektorun (bazarın) monitorinqi və nəticə kimi sonradan inzibati sanksiyaların tətbiq edilməsi məqsədi ilə pozuntuların protokol-

laşdırılması, müəllif-hüquq pozuntularının sistemləşdirilməsi, piratçılıq səviyyəsinin təhlili və qiymətləndirilməsi və eyniləşdirmə sisteminin aparılması;

- qanunvericiliyə və normativ-hüquqi aktlara dəyişikliklər edilməsi üçün pozuntularla və piratçılıqla mübarizəyə aid təkliflərin hazırlanması;
- hüquqların müdafiəsinin xüsusi formaları;
- intellektual mülkiyyət məsələlərinə aid ali təhsilli mütəxəssislərin hazırlanmasında iştirak edilməsi.

3.2 Hüquqların müdafiəsi üzrə fəaliyyətin koordinasiyasına aid tədbirlər sahəsinə (müəllif-hüquq xidməti və səlahiyyətli orqanlar arasında əməkdaşlığın möhkəmlənməsi).

- müəllif-hüquq pozuntuları ilə mübarizəyə aid treyninq-modulların təşkili;
- aparıcı dünya mərkəzlərində hüquqtəbliği təcrübəsinin öyrənilməsi və staj keçilməsi;
- müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində pozuntulara aid ümumi bazanın formalasdırılması;
- maraqlı orqanların nümayəndələri sırasından ümumi komissiyanın yaradılması və fəaliyyət göstərməsi (Antipirat komissiyası);
- polis xidməti çərçivəsində müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar sahəsində məsələlər üzrə ekspertlərə əlaqə saxlayan və əməkdaşlıq edən əqli mülkiyyət üzrə xüsusi hüquq-mühafizə qruplarının yaradılması;
- pozuntuların aşkar edilməsi və piratçılıqla mübarizə üzrə polis reydlərində müəllif-hüquq ekspertlərinin iştirakı;
- müəllif-hüquq ekspertlərinin hüquqların müdafiəsi üzrə məhkəmə proseslərində ekspertlər, iddiaçının nümayəndələri və üçüncü tərəf qismində iştirakı.

Yeniliklərimiz

KONFRANS...

ELMİ KONFRANS

2003-cü il mayın 23-də Bakı Musiqi Akademiyasında keçirilmiş elmi konfrans görkəmli Azərbaycan musiqişunas-alimləri professor Məmməd Saleh İsmayılovun – 90, professor Bayram Hüseynlinin – 80 və Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetinin – 70 illiyinə həsr olunmuşdu. Bu üç əlamətdar tarixin bir araya gətirilməsinin özünün səbəbləri vardı.

M.S.İsmayılov vaxtılıq Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında Üzeyir Hacıbəyovun ən istedadlı tələbələrindən biri olmuş, onun baxışlarını dərindən əzx edərək, Ü.Hacıbəyovun yaratdığı milli lad nəzəriyyəsini öz elmi yaradıcılığında davam və inkişaf etdirmişdir. M.S.İsmayılov uzun müddət konservatoriyanın Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasına rəhbərlik etmiş, musiqişunas kadrların yetişdirilməsinə böyük əmək sərf etmişdir.

Bayram Hüseynli Azərbaycan musiqişunaslarının sonrakı nəslinə mənsubdur. O, görkəmli rus musiqişunası V.Belyayevin yetirmələrindən biri olmuş, etnomusiqişunaslıqla bağlı maraqlı tədqiqatları ilə tanınmışdır.

Xüsusiylə Azərbaycan musiqi elmində xalq instrumental rəqs musiqisinin araşdırılması B.Hüseynlinin adı ilə bağlıdır. B.Hüseynli de Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasında çalışmışdır.

Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabineti Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın nəzdində 1932-ci ildə böyük möğənni və xalq musiqisinin gözəl bilicisi Bülbülün rəhbərliyi ilə yaradılmışdı. Bu kabinetin fəaliyyəti xalq musiqisi xəzinəsinin gələcək nəsillərə çatdırılması məqsədini daşıyır. Kabinetdə görkəmli xalq sənətkarlarının ifası fonovalıklarə yazılır, həmçinin, Azərbaycanın

rayonlarına musiqi folklorunun toplanması üçün ekspedisiyalar təşkil olundur. O dövrdə kabinetdə toplanılan materiallar əsasında çap olunmuş «Azərbaycan xalq mahnıları», «Azərbaycan xalq rəngləri», mügamlar, rəqslər, aşiq havaları və s. məcmüələr bu gün də qiymətli tədris vəsaiti kimi istifadə edilir. Kabinetin işi ilə Ü.Hacıbəyov yaxından maraqlanmış, onun ilk əməkdaşlarından biri A.Zeynallı olmuşdur. Bülbül konservatoriyanın tələbələrini – gənc bəstəkar və musiqişunasları kabinetin fəaliyyətinə cəlb etmişdi. Demək olar ki, Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabineti 1930-40-ci illərdə sənətə qədəm basmış bütün bəstəkar və musiqişunaslar üçün xalq musiqisinin öyrənilməsi sahəsində bir laboratoriyaya çevrilmişdi. S.Rüstəmov, Niyazi, T.Quliyev, Q.Qarayev, C.Hacıyev, Z.Bağirov, F.Əmirov və başqları ilə yanaşı M.S.İsmayılov da həmin illərdə kabinetin işində, folklor ekspedisiyasinda fəal iştirak etmiş, bu da onun gələcək elmi tədqiqi



Soldan sağa: O.Abasquliyev,
V.Ədəqözəlov, F.Bədəlbəyli.

qatlari üçün zengin material vermişdir.

Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabineti 1943-cü ildə bağlanmışdır. 1971-ci ildə isə Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının nəzdində «Xalq musiqi kabinet» adı ilə yenidən fəaliyyət göstərməyə başlamış və Bülbülün yaratdığı kabinetin ənənələri davam etdirilmişdir. Xalq musiqi kabinetinə B.Hüseynli rəhbərlik etmişdir. Bu günə kimi fəaliyyət göstərən Xalq musiqisi kabinetin yeni nəsil Azərbaycan bəstəkar və musiqişunaslarının yetişməsində, onların xalq musiqisində bəhrələnməsində mühüm rol oynayır. Xalq musiqisinin elmi tədqiqinin genişlənməsində, etnomusiqişunaslığın inkişafında musiqişunasların kabinetlə əməkdaşlığı böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Göründüyü kimi, qeyd olunan elmi konfransın mövzusunun üç yubileyi əhatə etməsi təsadüfi deyil.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Bakı Musiqi Akademiyasının birgə təşkil etdikləri Elmi konfransda BMA-nın rektoru, xalq artisti, professor F.Bədəlbəyli, BMA-nın prorektorları professor O.Abbasquliyev və fəlsəfə elmləri doktoru, professor G.Abdullazadə, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, xalq artisti, professor Vasif Adıgözəlov, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, əməkdar incəsənət xadimi, sənətşunaslıq doktoru, Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının müdürü, professor R.Zöhrabov, Azərbaycan Respublikası Təhsil problemləri İnstitutunun

şöbə müdürü, pedaqoji elmlər doktoru, professor V.Xəlilov iştirak edirdilər. Tədbirdə BMA-nın professorları, dosent və müəllimləri olan musiqişunas-alımlərlə yanaşı, həmçinin Milli Konservatoriyanın və Bülbülün ev-muzeyinin əməkdaşlarının çıxışları böyük maraqla qarşılandı. Konfransın işinə BMA-nın musiqişunas-tələbələrinin də cəlb olunması təqdirəlayıq hal idı

Konfransda həm M.S.İsmayılovin, həm B.Hüseynlinin elmi yaradığılığı, həm də Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetinin fəaliyyəti ilə bağlı məruzələr dinlənildi. Məruzəcılər mövzuya müxtəlif aspektdən yanaşaraq, musiqişunas alımların yaradıcılığının bütün sahələrini əhatə etməyi çalışmışlar. Burada onların həyat və yaradıcılığına, pedaqoji prinsiplərinə, M.S.İsmayılovin musiqişunaslığın inkişafındakı roluna, onun tədqiqatlarında öz əksini tapmışlad probleminə, B.Hüseynlinin folklorşunaslıq sahəsindəki xidmətlərinə dair məruzələrə yer verilmişdi. Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetinin fəaliyyəti, onun Azərbaycan bəstəkar və musiqişunaslarının formallaşmasında rolu, Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə bu gün də keçirilən folklor ekspedisiyalarının nəticələri, V.Belyayev kimi görkəmli musiqişunas-alimin kabinetlə əməkdaşlığı, kabinetin Ə.Cavid kimi diqqətdən kənarda qalmış əməkdaşlarının fəaliyyəti məruzələrdə işıqlandırıldı.

Cəmilə HƏSƏNOVA

YARADICILIQ...

GÖRKƏMLİ TARZƏN, PEDAQOQ, ALİM.

Bu il Azərbaycan Milli Konservatoriyasının xalq çalğı alətləri kafedrasının professoru, sənətşunaslıq namizədi, görkəmli tarzən-pedaqoq, muğam bilicisi Oqtay Quliyevin anadan olmasına 65, yaradıcılıq fəaliyyətinin 40 illiyi tamam oldu.

O.Quliyev Ağdam şəhərində dünyaya göz açmışdır. O, ibtidai musiqi təhsilini də bu şəhərdə almışdır. Onun tarixası üzrə yüksək pedaqoji təcrübəyə malik müəllimləri – həm not ixtisası, həm də muğam sənəti üzrə sirlərini Oqtaya məmənuniyyətə öyrətmışlər. Və müəllimlərinin məsləhətli o, Bakıya gəlmış və A.Zeynallının adını daşıyan Bakı Musiqi Texnikumuna daxil olmuşdur. 4 ildən sonra həmin məktəbi fərqlənmə

diplomu ilə bitirir. 1957-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində yeni kafedra – Azərbaycan xalq musiqisi kafedrası açılır. Bu kafedra iki bölmedən ibarət idi: xalq musiqisi nəzəriyyəsi və tarixi, xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijorluq sinfi. Oqtay dirijorluq sinfini seçir. O vaxtlar bu sənət sahəsində oxuyanlar I və II kurslarda xalq çalğı alətləri ixtisası üzrə təhsil alır, III kursdan başlayaraq dirijorluq ixtisasına yiyələnirdilər. Oqtay əvvəl S.Rüstəmovun tar ixtisası sinfində iki il təhsil alır və sonrakı illərdə dirijorluq sahəsində püxtələşir və həmin sinifi müvəffəqiyyətlə bitirir. Xatırladaq ki, dirijorluq üzrə onun ixtisas müəllimi görkəmli bəstəkar və dirijor Süleyman Ələsgərov olmuşdur. O.Quliyev isə dirijorluq sinfinin ilk yetirmələrindəndir.

Oqtay hələ gənc yaşlarından bir tar çalan kimi tanınmışdı. Belə ki, 1957-ci ildə 20 yaşında ikən bir mahir tarzən kimi Moskvada keçirilən Ümumittifaq festivalın müsabiqəsində qızıl medala layiq görülmüşdü. O zaman respublika mətbuatı – jurnal və qəzetlər, radio və televiziya vasitəsilə Oqtayla müsahibələr aparılır, o, konsertlərdə çıxışlar edir, gənc ifaçının parlaq gələcəyi haqqında rəylər söylənilirdi. Oqtay respublikamızın adını Ümumittifaq miqyasda tanıtmışdı. O da məlum idi ki, bu müsabiqədə xalq çalğı alətləri üzrə keçmiş SSRİnin bütün respublikalarından seçilmiş çoxlu ifaçı Moskvaya gəlib öz sənətlərini nümayiş etdirmişlər, görkəmli ixtisasçılardan düzəlmış münsiflər heyəti hər bir ifaçıya yüksək tələblər və meyarla yanaşmış və nəticədə təkcə Oqtay qızıl medala layiq görülmüşdü.

Əlbətə, bu, Azərbaycan musiqisinin qələbəsi idi. Biz onun həmkarları kimi çox sevinirdik ki, bizim yaxın dostumuz belə bir yüksək mükafat alıb. Və o zaman mərkəzi künələrdə gəzintəyə çıxarkən, ictimai yerlərdə olarken onu radio və televiziya vasitəsilə tanıyanlar Oqtaya yaxınlaşış səmimi təbrik edir, ona xoş sözər deyir, yeni uğurlar diləyirdilər. Biz isə, əziz dostumuz Oqtayla fəxr edir, qürur hissi keçirirdik.

Oqtay haqqında təkcə bizim respublikamızın mətbuatında deyil, həmçinin Moskvada buraxılan «Советская музыка» jurnalında, «Советская культура» qəzetində bu festivalla bağlı xüsusi buraxılmış məcmuələrdə, kitablarda müsbət, tərifedici rəylər çap olunurdu. Bu mənada, görkəmli yazıçı Vasili Ardamatskinin «Beş ləçək» adlı kitabından bir fragamenti tərcümədə veririk: «Sovet musiqiçisi Oqtay Quliyev qədim musiqi aləti olan tarın nəyə qadir olduğunu sənətkarlıqla nümayiş etdi. Münsiflər heyətinin xarici ölkələrdən olan nümayəndələri gənc sovet musiqiçisinin sinəsində dil açan tara, onu dilləndirən bu bəstəboy oğlanın məharətinə heyran qalmışdır».

O zaman böyük tərkibli münsiflər heyətinin bir üzvü də Azərbaycandan idi. O, görkəmli bəstəkarımız, Azərbaycan Teleradio Verilişləri şirkətinin xalq çalğı alətləri orkestrinin baş dirijoru və bədii rəhbəri Səid Rüstəmov idi. Əlbətə, söz yox ki, hamidan çox Oqtayın müəllimi və yetirməsi kimi Səid Rüstəmov sevinirdi. O, mətbuat səhifələrində öz yetirməsi haqqında belə yazar: «Gənc tarzən O.Quliyevin maraqlı programla çıxış etməsi



özünün yüksək istedad sahibi olduğunu göstərməklə yanaşı, həm də xalqımızın qədim musiqi aləti olan tarın olduqca kütləvişdiyini bar daha sübut etdi. O, münsiflər heyəti qarşısında «Orta Mahur», H.Xanməmmədovun «Konsert»ini, Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasından rəqsı çaldıqdan sonra Qlinkanın «İvan Susanin» operasından valsı ifa etdi. Elə münsiflər heyətini də valeh edən bu klassik əsərin xalq musiqi alətində gözəl səslənməsi idi».

Yeri gəlmışkən onu da xatırladaq ki, Ümumittifaq müsabiqəsində uğurlar qazanan Oqtay Beynəlxalq müsabiqəyə də vəsiqə alır. Və olduqca çətin olan bu yarışdan da o, alni açıq çıxır, Beynəlxalq mükafata da layiq görülür.

Oqtay Beynəlxalq müsabiqədən sonra həm Azərbaycan, həm rus, həm də Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərini radio dalğalarında, mavi ekranda, açıq konsertlərdə tez-tez təfsir və təbliğ edirdi. O, məhz bu kimi programla ilk məşğul olan tarzənlərdəndir. Açığını deyək ki, Oqtay bu sahəde birincilərdəndir.

Sonrakı illərdə Oqtayın müvəffəqiyyətlərinə ruhlanan gənc istedadlı tarzənlər onun bəstəkar yaradıcılığını təbliğ etmək sahəsində təqdirəlayiq işini davam etdirir, açıq konsertlərdə, mavi ekranda və radioda tez-tez çıxışlar gərc ifaçı-tarzənlər nəslə yetişir və professional bəstəkarların əsərlərini şövqle təfsir və təbliğ edirlər.

Biz onu da xatırladaq ki, hal-hazırda Milli Konservatoriyanın ister bakalavr, isterse də magistr pillələrində tarzənlərimiz, həmçinin digər xalq çalğı alətləri ifaçıları dünya klassiklərinin, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrı əsərlərini tədris və konsert proqramlarına salır və bu sahənin inkişafi üçün raktorat və müəllim heyəti bir çox əməli işlər görürler.

35 il bundan əvvəl O.Quliyev indiki Bakı Musiqi Akademiyasının əlaçı məzunu kimi öz taleyini bu Ali musiqi ocağı ilə bağladı. 35 ildir ki, o, dərs deyir, elmi-metodik işlər yazar, yeni-yeni bacarıqlı tarzənlər yetişdirir. O, BMA-nın Səid Rüstəmovdan sonra ikinci professor vəzifəsini almış bir pedaqoqdur. 10 ilə yaxın bir dövrə o, BMA-nın xalq çalğı alətləri kafedrasının müdürü kimi geniş fəaliyyət göstərmişdir.

Elə bunu demek kifayətdir ki, Bakıda keçirilən xalq çalğı alətləri üzrə Ü.Hacıbəyov adına Ümumittifaq müsabiqədə onun 6 tələbəsi və yetirmələri laureat adına layiq görüldülər. Tar-

ixtisası müəllimlərinin arasında tekçə O.Quliyevin ağır zəhməti və tələbkarlığı nəticəsində onun tələbə və məzunları əvvəl respublikamızda keçirilən müxtəlif mərhələli turlardan sonra müsabiqəyə buraxıldılar və hamısı laureat adını qazandılar. Söz yox ki, bu nailiyyət əsil pedaqoq üçün böyük iftixardır.

Oqtay müəllim özünün dərs vermək metodikasını, tələbələrə aşılamaqla kifayətlənmir. O, bir neçə metodik tövsiye və göstərişlərini, tədris proqramlarını yazış, çap etdirmiş və bu işlər müəllimlər üçün qiymətli dərs vəsaithərinə çevrilmişlər.

Bunlardan başqa Oqtayın muğam ixtisası üzrə müəllimi görkəmli pedaqoq-tarzən Ə.Bakixanovun təşəbbüsü ilə Moskvada «Melodiya» firması tərəfindən «Muğam məktəbi» seriyasını buraxdırıldıqda bu işdə O.Quliyev də yaxından iştirak etmişdi. Əsas məqsəd məktəb proqramına uyğun muğamların kütləvi şəkildə öyrənilməsi idi. İki valdan ibarət bu seriyada O.Quliyevin ifasında «Şur», «Segah», «Cahargah» dəstgahları, «Bəyati-Kürd», «Şahnaz» kimi kiçik həcmli muğamlar, «Heyratı» zərbi-muğamı daxil edilmişdi.

O.Quliyev Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tarixinin də ilk tədqiqatçısıdır. O, bu təqdirdə layiq işlə bir neçə il məşğul olmuş və «Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri» mövzusunda dissertasiyasını Tiflisdə müdafiə etmiş və sənətşünaslıq namizədi alimlik dərəcəsini almışdır. Sonra isə onun bu mövzuda Bakida, "İşləq" nəşriyyatında monoqrafiyası çap olunmuşdur.

Bu mövzuya müraciət etmək niyyəti nədən ibarət idi? Hər şeydən əvvəl onu deyək ki, Oqtay sənətə tar ilə gəlmış, əvvəl Bakı Musiqi texnikumun xalq çalğı alətləri orkestrində tarzən-solist vəzifəsini tutmuşdur. Bu kollektivdə o, 10 ildən artıq bir dövrədə çalışmış, həm dirijorlardan (S.Rüstəmov, S.Ələs-gərov, H.Xanməmmədov) çox şey öyrənmiş, həm də orkestrdə çalışan məşhur tarzənlərlə yanaşı oturan Oqtay onlardan da bəhrələnmişdir. Bununla əlaqədar Oqtay əvvəl orkestr, onun keçdiyi yaradıcılıq yolu barəde maraqlı bir dillə oxucuları cəlb edən məqalələr, resenziyalar yazmışdır. Bu iş bir növ onu böyük monoqrafiya yazımasına səvq etmişdir.

Monoqrafiyada müəllif keçən əsrin 30-cu illərinin əvvələrindən 80-ci illərə qədər olan dövrə orkestrin keçdiyi yolu izləmiş, bu dövrə yaranmış məşhur əsərlərin tehlilini vermiş, qastrol fəaliyyətindən, dinləyicilərin estetik zövqünün inkişafında orkestrin rolundan etrafı söz açmışdır. Bu işi görmək üçün O.Quliyev mövcud olan ədəbiyyat, arxiv materiallarını, gecəli-gündüzlü öyrənmiş, kollektivdə uzun illər işləmiş müciqişlərlə söhbətlər aparmış, fono və foto mate-

rialları isə ona yardımcı olmuşdur.

Nəticədə «Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri» haqqında dəyərli monoqrafiya işləq üzü görmüşdür.

Hazırda da bu əsərdən musiqişunaslar, bəstəkarlar, ifaçılar, orta və ali musiqi məktəblərinin müəllim və tələbələri faydalıdır, özləri üçün çox şey əzx edirlər.

Məncə, artıq çoxdan vaxtı çatmış bir məsələni qeyd etmək istərdim. Məlumudur ki, Ü.Hacıbeyovun təşəbbüsü ilə yaranmış indiki S.Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestri bütün şərq aləmində ilk kollektivdir. Bu kollektivin haqqında 2000-ci ilə qədərki yaradıcılıq dövrünü əhatə edən bir monoqrafiya mütləq olaraq latin əlifbasında Azərbaycan dilində, rus və ingilis dillərində çap olunub xarici ölkələrə göndərilməlidir. Bu təqdirdə layiq və bu günümüz üçün vacib olan bir işdir. Bu vasitə ilə 72 yaşlı kollektivin təşəkkülü və inkişaf yolu barədə məlumatlarla xarici ölkə oxucuları yaxından tanış olar, bizim milli musiqimizin yüksək səviyyəliyi də əməli işlə sübuta yetirilər.

Belə bir monoqrafiyanın ərsəyə gəlməsi üçün bilavasitə O.Quliyevə sifariş verilməlidir.

Yeri gəlmişkən, biz onu da qeyd edək ki, O.Quliyevin pedaqoji fəaliyyətinə qiymət verən Türkiye Universitetləri onu 90-ci illərdə ölkəyə dəvət edirlər. O, Trabzon Universitetini seçir. Və 1994-2002-ci illərdə o, Trabzon şəhərindəki Qara Dəniz Texnik Universitetində professor vəzifəsində çalışmışdır. O, bu illər ərzində Universitetin musiqi fakültəsində tar sinfini açmış, bacarıqlı ifaçılar yetişdirmişdir. Bundan başqa o, solfocio, musiqi tarixi, orkestrə aid fənləri böyük həvəslə tələbələrə aşılampırdır. Onun yetişdirdiyi tələbələr arasında bakalavr, magistr dərəcəsi alan istedadlı, kamil ifaçılar var. Hazırda belə ifaçılar öz müəllimlərinin təcrübəsinə və metodikasına əsaslanaraq Universitetdə dərs aparırlar.

Bunu demək kifayətdir ki, Türkiyənin musiqi mütəxəssisləri dövri tətbatda dərc etdirdikleri yazıldarda O.Quliyevin çoxşaxəli fəaliyyətini, müəllim kimi eməyini yüksək qiymətləndirir, onun professor-müəllim, tələbə heyəti arasında böyük hörmət və nüfuza malik olmasına xüsusi vurğuları.

Heç də təsadüfi deyil ki, Türkiyədə çap olunmuş «Musiqi egimimi bölümü məzunları» kitabında (Trabzon, 1997) onun tələbələri, sevimli müəllimi professor O.Quliyev haqqında ürək sözlərini belə ifadə etmişlər: «Musiqi bölümünə gəldiğiniz ilk zamandan bizləri tar deyilən bir alətlə tanış etdiniz. Bundan çox məmənun olduq. Müəllimlərimizin verdiyi konsertlərdə çaldığınız əsərlər, o cümlədən Azərbaycan və Türk xalq

mahnıları Sizin ifanızda başqa bir gözəllik qazanırdı. Bizləri hər zaman heyran qoyurdunuz. Azəri xalqının istiqanlılığını, insanpərvərliyini, gözəlliyini Sizinle tanıdış, duyduq. Sizləri çox sevirk və əsla unutmayacaqıq. Yapğıınız və bizdən sonra yapacağınız hər şey üçün Sizə təşəkkür edirik».

Keçən ildən O.Quliyev Vətənə qayıdır. O, hal-hazırda Milli Konservatoriyada tarixtisasi sinfi üzrə professor vəzifəsində çalışır. Artıq Milli Konservatoriyada bir neçə tələbə və magistr O.Quliyevin sinfində təhsil almaq üçün rektorata ərizələr də vermişlər. Bu onu göstərir ki, Oqtayın bir müəllim kimi yüksək professionallığını,

İFAÇILIQ SƏNƏTİMİZİN UĞURLARI

Ötən əsrin 20-ci illərinin əvvelində Ü.Hacıbəyov yazırı: «...Azərbaycan türkləri ümumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidirlərmi, yoxsa buna heç bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərqi musiqisi ilə iştigal etmək kifayətmiş? Digər ibarə ilə biz Azərbaycan türklərinə «Ala franğa» yaxud bizlərdə «Yevropeyski» deyilən musiqini de öyrənmək lazımdırmi?

Bəli, lazımlı və vacibdir; yəni o gədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır... Ümumi musiqi sənəti bizim də aramızda intişar taparsa, o halda biz mədəniyyətin hər bir qismində iştirak etmiş olarıq... Bizim aramızda ümumi musiqi sənəti tərəqqi taparsa, bizim də xalq özündə musiqiyə olan bütün istedadını aləmə göstərməyə qadir olar. Bizlərdən də kompozitorlar, pianistlər, artistlər əmələ gəlməklə biz də öz mədəniyyət borcumuzu insaniyyət bazarına çıxara bilərik...» (Vəzifeyi – musiqiyyəmizə aid məsələlər – «Sənaye-i-nəfisə» jurnalı, 1921, № 1).¹

Bəstəkarlıq və ifaçılıq sənətimizin bu gün gəlib çatdığı peşəkarlıq səviyyəsi, milli musiqimizin əldə etdiyi uğurlar baxımından, «kompozitorlar, pianistlər və artistlərimizin» beynəlxalq miqyasda tanındığı və geniş şöhrət qazandığı bir şəraitdə 80 il bundan əvvəl dahi Üzeyir bəyin böyük problem kimi irəli sürdüyü məsələlərin çoxdan öz həllini tapdığını və sənət körfeyimizin arzularının gerçəkləşdiyini, həqiqətən də «öz mədəniyyət borcumuzu insaniyyət bazarına çıxarıdığımızı» fəxrlə qeyd edə bilərik.

təcrübəsini, tələbəyə olan qayğıkeşliyini indiki gənc nəsil də yaxşı bilir, ona inanır ki, bundan sonra da hərtərəfli biliyə, çalğı texnikasına malik istedadlı tarzənlər yetişdirəcəkdir.

Biz də inanırıq ki, yüksək istedadada malik, bacarıqlı müəllim, professional tədqiqatçı-alim O.Quliyev harada çalışarsa-çalışın o, öz əməyini, təcrübəsini, biliyini, müəllimlik metodikasını heç bir tələbədən əsirgəməyəcək.

Oqtay Quliyevə bundan sonrakı həyat yolunda, pedaqoji-metodik fəaliyyətində möhkəm cansaqlığı, ailə seadəti, xoşbəxtlik və uzun ömr diləyirik.

Ramiz ZÖHRABOV

* * *

Üzeyir Hacıbəyovun bu barədə yazdıqlarını xatırlamağım isə «Kapellhaus» Alman-Azərbaycan Mədəniyyət Mərkəzində keçirilən konsertlərdən biri ilə bağlı idi. Həmin axşam konsert zalının səhnəsində üç ifaçıımız dinləyicilər qarşısında bir növ yaradıcılıq hesabatı ilə çıxış edirdi. Bakının son vaxtlar böyük canlanma ilə səciyyələnən musiqi həyatında növbəti tədbirlərdən biri olan bu konsert bir neçə maraqlı cəhəti ilə diqqəti dəlb edirdi. Həmin axşam dinləyicilər qarşısında çıxış edən musiqicilər – fleytaçı, əməkdar artist Müzəffər Ağamalizadə, violaçı Tofiq Aslanov və pianoçu Əfqan Salayev həm solist, həm ansambl iştirakçısı kimi öz məharətini bir daha nümayiş etdirirdi. Bu musiqicilərin sənət yolu püxtələşib inkişaf etmək üçün zəruri olan bütün mərhələlərdən keçib. Onların hər üçü Azərbaycan Dövlət Konservatoriyanın (indiki



Soldan: M.Ağamalizadə, Ə.Salayev, T.Aslanov.

BMA) yetişdirməsidir. Tofiq Aslanovun ifaçılıq fəaliyyəti Dövlət Estrada Orkestrindən başlayıb, daha sonra Dövlət Simfonik Orkestrində və Kamera Orkestrində davab edib; Müzəffər Ağamalızadə opera və balet teatrının orkestrində, daha sonra Dövlət Simfonik orkestri və Kamera orkestrində çalışıb. Əfqan Salayev Q.Qarayev adına Kamera orkestrinin direktoru olub.

Hər üçü bu güne kimi pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olur: professor T.Aslanov hazırda BMA-da simli alətlər və kamera ansamblı kafedralarında M.Ağamalızadə nəfəs və zərb alətləri kafedrasında, Ə.Salayev isə ixtisas fortepiano kafedrasında çalışırlar. Nəhayət, hər üç müsiqici Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin beynəlxalq miqyasda ləyaqətli təmsilçisi olmuşdur. M.Ağamalızadə və T.Aslanov hələ ötən əsrin 70-ci illərində ƏlcəzaIRD ifaçı və müəllim kimi fəaliyyət göstərmişlər; 90-cı illerdə isə onların da, Ə.Salayevin də yaradıcılığı qardaş Türkiye ilə bağlı olmuşdur: M.Ağamalızadə Bilkənt Universitetinin orkestrində işləmiş, sonra isə müəllimlik etmişdir. T.Aslanov və Ə.Salayev isə Türkiyənin Edirne şəhərində işləmişlər.

Hər üç müsiqici keçmiş Sovet ölkəsinin müxtəlif şəhərlərində də, uzaq xaricdə də dəfələrlə qastrol konsertləri ilə çıxış etmişlər.

Sadaladığım quru faktlar əslində bu müsiqicilərdən hər birinin bütöv bir yaradıcılıq ömrünün mərhələləri, sənət həyatının sehifələridir. Onların indiyədək keçirdiyi həyecanları, onlarca uğurlu konsertdən sonra yaşadıqları sevinc və fərəh hissini, görkəmli dirijorlarla əməkdaşlıqdan, dünyanın tanınmış ifaçıları ilə yaradıcılıq təmasından və ABŞ-dan tutmuş Avropa və Afrikanın müxtəlif ölkələrinə yayılmış geniş bir məkanı əhatə edən coğrafiyası ilə heyran qoyan qastrol səfərlərindən aldıqları təessüratı sözlə ifadə etmək mümkün deyil.

Bütün bù sənət uğurları bir də ona görə qiymətlidir ki, bunlardan hər biri təkcə ayrıraqda hər bir ifaçının deyil, bütövlükde Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin yaradıcılıqlı müvəffəqiyəti, milli müsiqimizin dünya səviyyəsində əldə etdiyi peşəkarlıq səviyyəsinin təsdiqidir... "Kapellhaus"dakı konsert zamanı istər-istəməz fikrimdən gəlib keçənlər diqqətimi müsiqidən bir neçə dəqiqəliyə ayırb, yenidən konsert zalına qaytardı. Səslənən müsiqi ağzınadək dolu olan zaldakı başqa dinləyiciləri də xəyallara qərq etmişdi. Bax, Mosart, Veraçini, Lekler, Morlakki, Alyabyev, Şopen, Qodar, Debüssi, Dvarionasın əsərlərini təqdim edən müsiqicilər həm solo ifaçısı, həm ansambl üzvü kimi çıxış edirdilər. İfaçının calğı alətinin səs palitrasına nə dərəcədə bələd olmasına üzə çıxaran, eyni zamanda ondan ən

yüksek texniki hazırlıq, incə zövq, mükəmməl üslub duyusu, bir sözlə, kamil sənətkarın malik olduğu əsl ustalık, peşəkarlıq tələb edən əsərlərin ifası həqiqətən də bu peşəkarlığı nümayiş etdirirdi.

Baxın «Adajio»su, Veraçininin «Larqo»su, Dvarionasın «Variasiyalar»ı (T.Aslanov), Morlakkinin «İsveçrə təرانəleri», Alyabyevin «Bülbü'l»ü, Qodarin «Vals»ı (M.Ağamalızadə), Baxın «Tokata və fuqa»sı, Şopenin cis-moll Nokturnu, Debüssinin Prelüdü (Ə.Salayev) məhz belə təsir bağışladı. Ifa olunmuş ilk əsər – Leklerin D-dur Sonata-Triosu və konsertin yekun akkordu kimi səslənən Mosartin 7 sayılı Es-dur Triosu isə onların simasında bir-birinə alışmış və instrumental üçlük kimi təsdiqini tapmış ahəngdar ansamblımızın - instrumental trionun çox gözəl «formada» olduğunu nümayiş etdirdi.

Konsert zamanı dİNləYİCİ audioriyasının ifa olunan əsərlərə «canlı» reaksiyasını xüsusi qeyd etmək istərdim. Həmin axşam "Kapellhaus" a gələnlər içerisinde tanınmış bəstəkar, ifaçı və müsiqisünasları, yazıçı və jurnalistləri görmək olardı. Eyni zamanda, konsertə çoxlu həvəskar da toplaşmışdı. Və bu rəngarəng auditoriya özünün müsiqi dinləyişcisi kimi yaxşı təcrübəyə, zövqə, səslənən müsiqini incəliklərinə dək başa düşüb ayırd etmək qabiliyyətinə malik olan çox hazırlanmış bir auditoriya olduğunu bürüzə verirdi. Şübhəsiz ki, bu da ilk növbədə, ifaçılıq sənətimizin yüksək səviyyədə olduğunu daha bir təzahürür, belə ki, inkişaf etmiş müsiqi mədəniyyəti olmadan belə bir dinləyici auditoriyasını qazanmaq, tərbiyə etmək mümkün olmazdı. Bunları düşündükcə, yenə də Üzeyir bəyin sözlərini xatırlayırdım: «... Ümumi müsiqi sənəti bizim də aramızda intişar taparsa, o halda biz mədəniyyətin hər bir qismində iştirak etmiş olarıq... Ümumi müsiqi sənətini dəxi öyrənərsək, alım müsiqisünaslarımız, müsiqarlarımız, orkestrlərimiz və opera artistlərimiz də olmaqla, mədəniyyətin sənaye-nəfisə qismində dəxi iştirak etmiş olarıq». Bəli, artıq arzu olunan həmin zamana gəlib çatmışaq. Bu gün haqqında söz açdığını müsiqicilərə – bu zamanın yetişdirmələri, müasir Azərbaycan müsiqicisinin ən gözəl cəhətlərini öz simasında təcəssüm etdirən ifaçılara yeni sənət uğurları arzulayıraq.

Şəhla MAHMUDOVA

ƏDƏBİYYAT:

1. Sitat «Üzeyir Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri» kitabından götürülmüşdür. – Bakı, 1985, s.174-175.

HƏYATI DUYĞULARLA GÖRƏN SƏNƏTÇİ

Müasir tar ifaçılığı sənətinin istedadlı nümayən-dələri öz sələflərinin ənənələrini yaşadaraq, layiqincə davam etdirirlər. Onlardan ince qəlbçi tarzən, pedaqoq, bəstəçi, bacarıqlı təşkilatçı Murtuz Mehdiyevin də adı hörmətlə çəkilir.

Murtuz Mehdiyev 1943-cü il oktyabrın 5-də Tərtər rayonunun Düyerli kəndində anadan olmuşdur. Musiqi fəaliyyətinə gec başlasa da, onun bu sahədə qabiliyyəti uşaqlıqdan özünü birüzə verir. Murtuz Mehdiyev nəql edir ki, ilk dəfə tütək çalmağa səy etmiş və həmin alətdə bir neçə melodiyanın ifasını öyrənmişdir.

Dünya ışığını qəlbində hiss edən bu insan Bakıya gelərək 1958-66-ci illər ərzində Respublika üzrə kor uşaqlar üçün orta internat məktəbində təhsil almışdır.

O, bu haqda belə deyir: «Mən ilk dəfə tar çalmağı 1959-cu ildə orta məktəbdə oxuyarkən yuxarı sinif şagirdi olan Lətifov Bahadurdan öyrənmişəm. Orasını da qeyd edim ki, bu şəxs mükəmməl texniki ifaçılıq imkanlarına malik idi. Mən o dövrde şagirdlərdən ibarət heyət yığıb ansambl düzəltmişdim. Demək olar ki, təşkil etdiyim bu ansambl məktəbin ictimai tədbirlərində həvəslə çıxış edirdi. Məndə olan tar çalmaq həvəsi 1963-cü ildə Bakı xalq konservatoriyasına gətirdi. Və bərani 1965-ci ildə bitirdim. Xatırladım ki, Xalq Konservatoriyasında ixtisas müəllimim gözəl sənətkar, tarzən Kamil İbrahimov olmuşdur.

Murtuz sənətdə ilk addımlarından istedadlı tarzən kimi 1960-ci illərdə korlar mədəniyyət evində ansambl dərnəyi aparan görkəmli pedaqoq, tarzən, bəstəkar, respublikanın əməkdar artisti Adil Gəray Məmmədbəylinin diqqətini cəlb edir. 1965-ci ildə həmin kollektivin tərkibində, o, Gürcüstana qastrol səfərinə gedir. Murtuz Mehdiyev burada solo konsert proqramına daxil

etdiyi R.Laqidzenin «Tbilisi haqqında mahni»sını ifa edir. Konsertdə uğurlu çıxışına görə tarzən Gürcüstan korlar cəmiyyətinin fəxri-fermanına layiq görülür. Beləliklə, Murtuz Mehdiyev 1966-ci ildə orta məktəbi bitirərək Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar sinfinə qəbul olunur. Onun tarixi üzrə müəllimi görkəmli bəstəkar, dirijor, respublikanın xalq artisti, professor Səid Rüstəmov idi. 1971-ci ildə isə o, təhsilini uğurla başa çatdırır.

Murtuz Mehdiyev ali təhsil illərində sənətin sırlarına daha dərindən yiyələnir. O, konservatoriyada sevimli müəllimimiz, Səid Rüstəmovun sinfində musiqi dünyagörüşünü genişləndirmiş, ifaçılıq mədəniyyətini, bəstəkar əsərlərinin təfsir xüsusiyyətlərinin, çalışqanlığı və istedadı sayəsində dərindən mənimsəmişdir. Elə təkcə onu demək kifayətdir ki, o, «xüsusi yazı» və eşitmə ilə Ü.Hacıbəyov, A.Zeynallı, S.Rüstəmov, H.Xanməmmədov, S.Ələsgərov, V.Adirözəlov, xarici bəstəkarlardan M.Qlinka, P.Çaykovski, V.Mosart, N.Budaşkin və başqaları-nın əsərlərini tədris prosesində müvəffəqiyətlə öyrənmiş, unudulmaz müəlliminin təşəkkürünü qazanan tələbələrdən biri olmuşdur. İndi də solo konsertlərində, Murtuz Mehdiyev bəstəkar əsərlərini yeri gəldikcə təbliğ edir.

Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə Murtuz Mehdiyev o zaman Azərbaycan Dövlət filarmoniyasında görkəmli tarzən, virtuoz ifaçı, respublikanın xalq artisti Hacı Məmmədovun yaratdığı ifaçılıq studiyasının üzvülüyüne müsabiqə yolu ilə qəbul edilir. O, burada Hacı Məmmədovun ifaçılıq sırlarını, çalğı manerasını birbaşa öyrənmək imkanına malik olur. Bu ünsiyyət Murtuz Mehdiyevin bir muğam ifaçısı kimi yetişməsinə, püxtələşməsinə böyük təsir göstərir. Qeyd edək ki, Murtuz Mehdiyev keçmiş muğam müəllimlərindən Əyyub Babayevin adını da iftiخارla çəkir (o, muğam ifaçılığımızın görkəmli xadimi, respublikanın xalq artisti Əhməd Bakıxanovun tələbəsi olmuşdur).

Murtuz Mehdiyev 40 ilə yaxın ifaçılıq dövründə aşağıdakı istiqamətlərdə fəaliyyət göstərmişdir. 1) solo-ifaçı; 2) ansambl rəhbəri; 3) müəllim; 4) bəstəçi; 5) təşkilatçı və s. Təbii ki, bu yaradıcılıq sahələri Murtuz Mehdiyevin qabiliyyət diapazonunun genişliyinə dəlalət etsə də, o, sözsüz ki, ən önce peşəkar tarzəndir. Tarzənin 1968-ci ildən bu günə qədər Azərbaycan televiziya və radio şirkətinin fonduna «Orta segah», «Şur», «Orta



mahur», «Xaric segah», «Bayati-Şiraz», 1980-ci iller ərzində «Rast», «Çoban bayatı» müğamlarının lent yazıları daxil edilmişdir. Və bu müğamlar vaxtaşırı radio dalğalarında səsləndirilir. Onun müğam ifaçılığını dirləyərkən belə qənaətə gəlirsən ki, ifaçı məzmunla formanı ustalıqla uzlaşdırır. O, müğamlarımızın zəngin mənbəyin-dən yaradıcılıqla istifadə edir. Eyni zamanda, müğamlarımızın ifaçılıq ənənələrini zənginləşdirən sənətkarlardan bəhrələnərkən şablon'a yol vermir. Yəni ustadlarımızın ənənəsinə əsaslanaraq müğama öz ifaçılıq münasibətini ön plana çəkir. Murtuz Mehdiyev klassik müğam ifaçılıq xüsusiyyətlərini dərindən mənimsemış bir musiqiçidir. O, klassik müğamlarımızı ifa edərkən hər şeydən əvvəl dirləyiciləri, xalq musiqiçiləri arasında deyildiyi və ifadə edildiyi kimi «Şirin barmaqlar»ın sehrinə sala bilir. Bunlarla yanaşı Murtuz Mehdiyevin ifaçılığına virtuozluk xüsusiyyətləri də xarakterikdir. Məsələn, o, «Xaric segah» müğamında «yanıqlı» ifa tərzi nümayiş etdirirə, «Orta mahur» müğamını isə özünəməxsus virtuozluluqla ifa edir.

Tarzənin maraqlı ifalarından biri də, fikrimizcə, onun lətə aldirdiği «Çoban bayatı» müğamıdır. «Çoban bayatı»nın ifa xarakteri tarzəndən güclü biləng, möhkəm iti barmaqlar, alt mizrab ştrixinin intensiv işlədilməsi və bir də güclü emosional hissələr tələb edir. Sadaladığımız bu keyfiyyətləri tarzən yüksək peşəkarlıqla interpretasiya etmək həmin müğama eyni zamanda fərdi ifa tərzi ilə yanaşmışdır. Məlumdur ki, «Çoban bayatı» müğamının tar instrumental variantı ilə bərabər tütəkdə çalınma variantı mövcuddur. Adından göründüyü kimi bu müğam çobanların məişətində səslənən melodiyadır. Bu melodiya tütəyin səs prinsiplərinə uyğun olduğuna görə onda daha orijinal və tebii səslədir. Murtuz Mehdiyev hər iki variantı öz ifaçılığında birləşdirərək tütək variantına üstünlük vermişdir. Yəni tütəkdə olan müğam nəfəslərini tarın imkanlarına yaxınlaşdıraraq, müğama tarda yeni boyalar və rəngarəng səs tembləri daxil edir. Neticədə tarzənin ifa etdiyi bu müğam yeni interpretasiya səciyyəsi alır.

Murtuz Mehdiyevin solo ifaçılıq fəaliyyəti həm də keçirilən müsabiqələrdə iştirakı ilə bağlıdır. Qeyd edək ki, ifaçılıq müsabiqələri sənətin ahəngdar inkişafına baxış olmaqla bərabər, ifaçının ustalığının artmasını, dirləyicilər qarşısında məsuliyyətini artırır.

Belə müsabiqələrdən biri 1998-ci ildə Bakıda keçirilən əllillərin Respublika müsabiqəsi olmuşdur. Murtuz Mehdiyev bir ifaçı kimi 1-ci dərəcəli diploma – laureat adına layiq görülmüşdür.

Bu qəbildən olan ikinci yaradıcılıq imtahanı 2002-ci ildə Moskva şəhərində «Filantrop» adlı

beynəlxalq qurumun baxışında olur. Mötəbər komissiyadan ibarət olan üzvlər Murtuzun ifaçılıq və yaradıcılıq qabiliyyətinə (o, müsabiqədə həm bəstəkar, həm mətn müəllifi kimi də iştirak edirdi) müsbət qiymət verir. O, 2004-cü ildə dünya əllillərinin yaradıcılıq festivalında iştirak etmək təklifini alır.

Murtuz Mehdiyevin bir pedaqoq, təşkilatçı kimi də kollektiv arasında layiqli nüfuzu vardır. Pedaqoji fəaliyyətinin əsas hissəsi Azərbaycan Korlar Cəmiyyətində bağlıdır. O, 1965-80-ci illərdə cəmiyyətin müxtəlif təşkilatlarında, müəllim, orkestr, ansambl rəhbəri kimi çalışmış onun mədəni kütləvi tədbirlərində yaxından iştirak etmişdir. Nəhayət, cəmiyyətin nəzdində 1980-ci ildə ixtisaslaşdırılmış musiqi məktəbi açılır və Murtuz Mehdiyev məktəbə müdir təyin edilir. Xatırladaq ki, 1993-cü ildən bu təhsil ocağının 38 sayılı musiqi məktəbi kimi Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, Bakı şəhər mədəniyyət idarəsinin sərəngamına keçirilməsi onun gələcək fəaliyyətinə geniş imkanlar açır.

Cəmiyyətdə ilk ali musiqi təhsili almış kadr kimi Murtuz Mehdiyevin bir təşkilatçı, müəllim olaraq fəaliyyətinin səmərəsi onda olmuşdur ki məktəbin bir neçə məzunu ali musiqi təhsili almışdır. Belə məzunlar sırasında Əsab Əliyev (Respublika müsabiqəsi laureati), Əliyusif İmaməliyev (Respublika müsabiqəsi laureati), Qorxmaz, Arif Nəcəfov qardaşları və digərlərini göstərə bilerik. Onun gördüyü işlər Bakı İcra Hakimiyyətinin rəhbərliyi və onun Mədəniyyət idarəsi tərəfindən daim razılıqla qarşılanır. Bunu biz tanınmış ifaçı, dirijor, əməkdar incəsənət xadimi, Bakı şəhər mədəniyyət idarəsinin rəisi Həsənağa Qurbano-vun ona təqdim etdiyi fəxri fərman və telegram-larında görə bilerik. Respublikanın əlamətdar günlərində Bakı şəhər icra hakimiyyətinin başçısı, Hacıbala Abutalibovun Murtuz müəllimə göndərdiyi şəxsi təbrik teleqramları isə onun nə qədər lazımi diqqətə layıq olduğunu dəlalət edir.

Murtuz Mehdiyevin pedaqoji fəaliyyətinin paralel olaraq 15 illi Bakı Musiqi Akademiyası ilə bağlıdır. O, bu illərdə bəstəkarlıq və nəzəriyyə kafedrasının tələbələrinə müğamları praktik surətdə tədris etmişdir. Onun tələbələri sırasında indi tanınmış sevilən bəstəkarlardan əməkdar incəsənət xadimi Cavanşir Quliyev, Eldar Mənsurov, Rahilə Həsənova, Elnarə Dadaşova, Zabitə Məmmədova, Nazim Mirışlı, Nadir Əzimov, Rəna Qədimova, Nazim Qəmərlinski və başqalarının adını çəkə bilerik.

Onun ansambl rəhbəri kimi də fəaliyyəti önemlidir. Murtuz Mehdiyev məktəbə başçılıq etdiyi vaxtdan burada xalq çalğı alətləri ansamblı

yaratıdır. Həmin ansamblın üzvləri məktəbin keçmiş məzunları, eləcə də orada təhsil alan şagirdlərindən təşkil olunmuşdur. Ansamblın uğurlarından biri təzə yarandığı vaxtlarda cəmiyyətdə keçirilən müsabiqənin (1982-ci il) qalibi olmasıdır. Daha sonra Murtuz Mehdiyev 1985-ci ildə məktəbdə Üzeyir Hacıbəyovun 100 illiyinə həsr edilmiş yubiley tədbirinə, məktəbin 5 illiyinə həsr olunmuş tədbirlərə görkəmli bəstəkar, xalq artisti, professor S.Ələsgərovu dəvət edir. Və ansamblın çıkışları, məktəbdə görülən işlər S.Ələsgərov tərəfindən yüksək qiymətləndirilir. Nəzərə çatdırıq ki, bura spesifik kollektiv olduğuna görə ansambl yaratmaq heç də asan məsələ deyil. Tek solo ifa etmək asandırsa 15-20 üzvlü spesifik kollektivdə musiqiçiləri birlikdə idarə etmək bir qədər çətindir. Xüsusilə ifanın başlanğıcında. Murtuz Mehdiyev bunlar üçün xüsusi bir yolla – ansambl üzvlərinin birlikdə başlanması üçün asta nəfəs alaraq ansamblın başlamasına işaret edir. Məhz bu metod Murtuz Mehdiyevə məxsusdur.

Ansambl 1993-cü ildən «Duyğu» adı ilə fəaliyyət göstərir. Uğurlu çıkışlarına görə «Duyğu» ansamblı Respublika Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən xalq kollektivi adına layiq görülmüşdür.

Yubilyarın bəstəcilik fəaliyyətindən danışarkən onu demək olar ki, o, hələ musiqi ilə məşğul olduğu qısa bir müddətdən sonra melodiyalar bəstələməyə həvəs göstərir. Onun bəstələmələrindən «Mübarək olsun» (sözləri Emil Mehdiyevindir), «Bakı haqqında mahnı» və başqa mahnıları (sözləri Əli Tüdənindir) xalq artisti, professor Arif Babayev, əməkdar artist Nisə Qasımovə, Məhəbbət Kazimov kimi sənətkarlar öz konsert proqramına daxil edib, onları efirdə səsləndirmişlər. «Bakı haqqında mahnı» isə 1969-cu ildə Zaqafqaziya uşaq mahnıları festivalında əməkdar incəsənet xadimi Əfsər Cavan-Şirovun rəhbərlik etdiyi «Bənövşə» uşaq xorunun ifasında səsləndirilmişdir. Solist hazırda gözəl müğənnimiz Nisə Qasımovə idi. Bəstəcilik fealiyyətinin göstəriciləri tek konsert repertuarı kimi deyil, eyni zamanda onların müsabiqələrde istifadə edilməsidir. Murtuz Mehdiyev mahnı müəllifi kimi «Qönçə» 2002-ci il müsabiqəsində Bakı şəhəri mədəniyyət idarəsi tərəfindən fəxri fərmanla təltif olunmuşdur.

«Duyğu» ansamblının ifasında Murtuz Mehdiyev 10-a qədər «Rast», «Şur», «Segah», «Bayati-Kürd» müğam rəngləri, 12-yə qədər mahnıları radionun fonotekasında saxlanılır. Ümumiyyətlə o, «Bayram süütəsi»nın (xalq çalğı alətləri orkestri üçün), 15-e qədər müğam rənglərinin, tar ilə fortepiano üçün pyeslərin, 50-yə qədər mahnıların müəllifidir. Hətta bir çox mahnılarının mətnini müəllif özü yazmışdır. Bunlardan:

«Həyder baba» (mahnı möhtərəm prezidentimiz Həydar Əliyev cənablarına həsr edilmişdir), «Gənc məktəblilər marşı», «Səfərbərlik», «O may günü», «Vətən» mahnıları diqqətəlayiqdir. Həbələ Azərbaycan şairlerinin sözlerinə yazılmış: «Payız» (sözləri N. Xəzrinindir), «Neyçün» (sözləri B. Vahabzadənindir), «Qışın sovgatı» (sözləri Ə. Ziyatayındır), «Qızlar» (sözləri Kərim Faiqindir), «Axtar məni» (sözləri O. Hacıyevanındır) mahnılarını göstərə bilərik.

Murtuz Mehdiyevin müxtəlif muğamlar üzərində bəstələdiyi rənglər, mahnılar, rəqsler mütəmadi olaraq televiziya ekranlarında, efir dalgalarında səsləndirilir (eyni zamanda «Duyğu» ansamblı Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin təbliği sahəsində həvəslə çalışır). Onun bəstələmələrində vətən məhəbbəti, gözəllik, mərdlik, səmimi duyğular kimi xarakterlər önemli yer tutur. Onun bəstələmələri yadda qalan, gözəl melodiyalar, ritmik boyalar, ahəngdarlığı ilə diqqəti cəlb edir.

Murtuz Mehdiyevin melodiyalarında cəlb edilən cəhətlərdən biri də odur ki, o, Azərbaycan muğam sənətinin İad qanuna uyğunluqlarını intuitiv olaraq dərindən duyar. Murtuz Mehdiyev hər bir melodiyasında musiqimizin milli İad səciyyəsinə, incəliyinə, ritmik xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Sonda onu da deyək ki, inдиyə qədər onun fəaliyyəti, yaradıcılıq istedadı bir çox məqalə, kitablarda işıqlandırılmışdır. Onun haqqında «Sarı simin işığı» adlı sənədli film çəkilmişdir (rejissor tanınmış sənətçi Xalis Muradovdur).

M.Mehdiyevin 60 yaşı tamam olur. Onun qəlbə həmişə olduğu kimi yaradıcılıqla döyüñür. Biz yubilyarı təbrik edərək ona yeni yaradıcılıq nailiyyətləri arzulayıraq.

Məqalənin sonunda tanınmış şair Kərim Faiqin «Murtuzun tari» adlı şerini dərc etməklə Murtuz Mehdiyevin 60 illik yubileyini bir daha təbrik edirik.

Kərim Faiq

Murtuzun tari

Qəlbə əfsunlayır, hər səslənəndə
Sanki sehrkardı Murtuzun tari
Dilsizə dil verir, həvəslənəndə
Sahib-ixtiyardi Murtuzun tari.

Bülbül sevdası var hər çalarında
Zəhmət dünyası var hər çalarında
Dərin mənası var hər çalarında
Fərəh, iftixardi Murtuzun tari.

Hər dilsiz pərdənin öz ahəngi var
Şikəstə, bayati, segah, cəngi var

Hər simin özünəməxsus rəngi var
Elə bil bahardı Murtuzun tarı.

Vaxt olur köksündə çaylar çağlayır
Leyli naşr çekir, Məcnun ağlayır.
Göydə uçan quşlar qanad saxlayır,
Bəli, belə tardi, Murtuzun tarı.

Onda məhəbbətin xoş sevdası var
Oğul məgrurluğu, qız ədası var,
Can qədri bilənə, can fədası var,
Belə lütfkardı, Murtuzun tarı.

Mahnılar müxtəlif, sətr-sətrdi,
Hər telin ahəngi bir cüt etirdi,
Axır sahibinə həmdəm gətirdi,
Gör nə vəfadardı Murtuzun tarı.

Mizrab toxunduqca hər sarı simə,
Kərim Faiqi də salır tilsimə,
Kimə məlum deyil, a dostlar kimə,
Sevgiyə açardı Murtuzun tarı.

15/VIII-2003.

Afət NOVRUZOV

* * *

BİR MUSIQİÇİNİN HƏYAT ƏHVALATI

Güllü Haqverdiyevanın adı bu gün, demək olar ki, əsasən yaşılı nəsil musiqiçilərə və bir də uşaq musiqi təhsili sistemində çalışanlara tanışdır. Qocaman musiqiçi və pedaqqoq həmkarları arasında uzun zamandan bəridir ki yaradıcı, təşəbbüskar, özünə və başqalarına qarşı tələbkar bir insan kimi rəğbət qazanmışdır.

Zamanlar da var idi ki, bu ad müyyəyen poetik bir obraz doğururdu – arfaçalan Azərbaycanlı qız. 1950-ci illərdə, Sovet ideologiyası mühərrikinin daima yaydığı güvvətli, iradəli, plakatsayağı sərt və sadə obrazlarının hökm sürdüyü bir dövrdə, insanlarda sanki nəcib və lətif simalara ehtiyac var idi. Nə səbəbdən issə – bəlkə kütləvi informasiyalarının o vaxtlar o gədər kütləvi və çoxsaylı deyildi, bəlkə onlarda indi olduğu kimi həddindən ziyadə sayıda adlar və simalar dövr eləmirdi – amma Güllü Haqverdiyevanın adı jurnal və qazetlərdən, kinoxronika və radio çıxışlarından qısa zamanda çoxlarına tanış olmuşdu. Məzəli təsadüfdən, başqa bir incəsənət xadiminin da adı Güllü Haqverdiyeva idi (görkəmli rəssam sonralar Güllü Mustafayeva kimi tanınır) və bəzi adamlar səhv salıb, rəssamdan soruşurdular ki, bəs Siz arfada da çalmaqla da məşgul olursuz, və əksinə.

Hələ uşaqıkən, məktəb illərində Güllü Haqverdiyeva arfanın cazibəli səsinə valeh olub, fortepiano sinfindən keçir sevdiyi alətə – əvvəlcə Anatoli Dargeviçin, sonralar isə Aida Abdullayevanın sinfinə. Aida Abdullayeva – ilk Azərbaycanlı arfaçı, Moskva konservatoriyasında məşhur Kseniya Erdelinin sinfini bitirib Bakıya gəlmış və öz sinfini yaradanda, Güllü Haqverdiyeva onun ilk tələbələrindən olmuşdu, və indiyədək də Aida xanım bu tələbəsinin adını sevgi və qürurla çekir. Hələ konservatoriyada oxuyarkən, Güllü xanım öz həssas, zərif, eyni zamanda yetkin və mənali ifası ilə arfanı Bakının musiqi həyatında solo alət kimi yaşada

bilmışdır. Dövlət Radio şirkətinin arxivində 1956 ilə aid konservatoriyanın məzunu Güllü Haqverdiyevanın yeganə lent yazısı bu günədək saxlanılmışdır. Bu Zakir Bağırovun «Çahargah» əsəridir – bəstəkər onu məhz konkret ifaçını nəzərdə tutub yazmışdı. Bu gün belə, üstündən yarımsərə yaxın ötmüş olsa də, bu nadir lent yazısını dinləyərkən ifanın bu gədər kamil və məftunedici olmasına indi də heyrətlənirsən – zamanın uzaqlığına heç bir güzəst olunmadan. Ən başlıcası issə odur ki, bu köhnə yazidan belə duyursan ki, bu əsl istedaddır!



Rəşid Behbudov, 1957-ci ildə özünün ilk konsert ansamblına musiqiçiləri yiğarkən, o, əsasən gənc və ən perspektivli musiqiçilərə üz tutmuşdu. O zaman, o, artıq Güllü Haqverdiyevanın çalqısı ilə tanış idi, və o, mütləq istəyirdi ki, bu məhir ifaçı, və eyni zamanda xüsusi bədii simaya malik gənc qız onun musiqi kollektivinin yaraşığı olsun. Ansambl Moskvada keçirilən Ümüdünya Gənclər və Tələbələr Festivalında iştirak etməyə, onun ardınca da SSRİ-nin iri şəhərlərinə qastrol səfərinə hazırlaşırı... Təklif özünü başqa ifaçılıq fəaliyyətinə hazırlaşan musiqiçi üçün həm gözlənilməz, həm də maraqlı idi, və o, razılaşdı. Hamiya indi də tanış olan kinolentə Rəşid Behbudovla birlikdə çıxış edən musiqiçilər arasında yeganə qadın – arfaçı Güllü Haqverdiyeva ümumi sıradan kənar, xüsusi hündürlükdə əyləşib... Bu gün də o, bir il-yarımılıq bu qısa bir müddəti həyatının ən parlaq və qaygısız dövrü sanır.

Sonra isə Opera teatrında işləməyin sırası geldi. Opera və balet tamaşalarının çoxunda arfa solo ifa edən, xüsusi məsuliyyətli alətdir, lakin, bəlkə öz peşəsinə dəlicəsinə sevdiyinə görə, bu iş də Göllü xanımda gərginiksiz alındı. Görkəmlı dirijorlarımız Niyazi, Əfrasiyab Bədəlbəyli, həmisi arfaçı Güllü Haqverdiyevanın yüksək peşəkarlıq və işə sadıqlığını qeyd etmişlər. Lakin illər keçdikcə, məşqlər, tamaşalar, qastrolların sıx cədvəlini ailə öhdəlikləri ilə uzlaşdırmaq getdikcə çətinləşirdi. Ələlxüsus ona görə ki ifaçının heç vaxt evində özünün aləti olmayıb. Görünür, hər bir qadının həyatında belə bir an olur ki, o, peşəsi ilə ailəsi arasında seçim etməli olur. Güllü

xanım ikincisini seçməli oldu, ürək ağrısıyla da olsa belə. Sadəcə o, özünə rəva bilə bilməzdi ki, sevimli işi ilə alayarmışq məşğul olsun. Eynilədə, heç təsəvvür belə edə bilməzdi ki, uşaqlarının tərbiyyəsini və təhsilini başlı-başına buraxınsın.

Bu gözəl, röyaya bənzəyən əhvalat beləcə bitməli oldu. Bənzərsiz və sanki xülyadan golmiş arfaçı qız adı musiqi məktəbində adı fortepiano müəlliminə döndü. Çoxları kimi müəllim olub, əsl qiymətini almayan müqəddəs zəhmət sahibinə çevrildi. Hər dəfə məktəbi yetirən şagirdlərin əvəzina yeniləri gələndə sanki sıfırdan başlayan zəhmət. Güllü Haqverdiyeva qırx ilə yaxındır ki, öz həssas musiqiçi duyğusunu və işə məsuliyyətli yanaşma mövqeyini onun yanına dərsə gələn uşaqlara əsirgəmir. Bakının 16 sayılı musiqi məktəbində onun haqqında deyirlər ki, o, möcüzərə etməyə qadirdir: ən fərsiz, vergisiz uşağı belə ən azından ovsunlayıb onda musiqiyə maraq oyadır, öz səviyyəsindən yuxarı gözlənilmədən yüksəlməyə vadar edir. Sorusmaq olar - yaradıcılıq zirvələri, hörmət və şöhrət gördükdən sonra bu kiçik nailiyyətlər onun nəyinə gərəkdir? Gərək ki, ona görə ki, o, başqa cür yaşaya bilmir – bir işi öhdənə götürürsənə, onu tam qüvvənlə, zövglə, istedadla gör. Yeri gəlmışkən, şagirdlərlə məşqdər cədvəlində indi Güllü xanımın nəvərləri üçün də saatlar ayrılmışdır – başqa cür ola da bilməzdi, onlar mütləq musiqi təhsili almaliydlər. Ən ciddi meyarlarla, özü-özünə yanaşlığı kimi.

Tariel Məmmədov

GÖRÜSLƏR...

Bu gün «Musiqi Dünyası»nın qonağı Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özü-nəməxsus yeri olan, tanınmış dirijor Ramiz Məlikaslanovdur. Hal-hazırda o, Türkiyədə çalışır və respublikamızın hüdudlarından kənarda Azərbaycan mədəniyyətinin təbliği naminə böyük işlər görür. Biz ondan öz yaradıcılığı, fəaliyyəti, gələcək planları barədə məlumat verməsini, ümumiyyətlə, dirijorluq sənətinə dair fikirlərini bölüşməsini xahiş etmişik. Jurnalın baş redaktoru T.Məmmədovun R.Məlikaslanovla eksklüziv müsahibəsini diqqətinizə təqdim edirik.

Tariel Məmmədov: - İlk sualım sizin nəsliniz, soy-kökü-

nüz haqqında olacaq. Çünkü bu nəsil Azərbaycanda çox məşhurdur. Siz də həmin nəslin davamçısısınız. Şübhəsiz ki, sizin bir şəxsiyyət kimi formalşmağınızda soykökünüzle genetik bağlılıq böyük rol oynamışdır.

Ramiz Məlikaslanov: - Hələ uşaqlıqdan yadimdadır, emim Xosrov Məlikaslanov danışındı ki, Azərbaycan tarixi muzeyində, təxminən iki əsr bundan əvvəlki dövrə aid bir kitabda bizim soykökümüz haqqında yazınlara rast gəlmişdir. İndi də bir sıra nəşr olunan məqalələrdə həmin kitabı istinad olunur. Mənim taleyi mənim belə getirib ki, ailədə atam-la-anamdan daha çox mən nəmin tərbiyəsi altında büyü-



müşəm. Nənəm həmişə babam Xudadat bəy Məlikaslanov haqqında danışardı. Xudadat bəy Məlikaslanov Azərbaycanda ilk texniki elmlər doktoru, professor idi. O, Azərbaycan Demokratik Respublikası hökumətinin tərkibində rabitə yolları, poçt və teleqraf naziri vəzifəsini tuturdu. Sovet dövründə də o, Dövlət plan komitəsinin sədri vəzifəsində çalışıb, Azərbaycan Neft Akademiyasının təşkilatçılarından biri olub. Lakin 1931-ci ildə onu həbs etdilər və 1935-ci ildə o, öldürdü, ailə başsız qaldı. Nənəm isə uzun ömür sürmüştür. Mən 1942-ci ildə anadan olmuşam və 23 yaşına çatanda nənəm vəfat edib. Demək olar ki, gözümü açandan yetkinlik yaşına kimi həyatım nənəmle bağlı olub. O, mənə şahidi olduğu bir çox hadisələri təfsilatlı ilə danışındı, bunlar indi də mənim yaddaşımızdır. Məsələn, belə hadisəni nənəmdən eşitmışəm ki, erməni-müsəlman qırğını təkcə Bakıda deyil, Tiflisdə də baş vermişdi. Babam Xudadat bəy Məlikaslanov hökumət nümayəndəsi kimi Tiflisə getmiş, erməni katalikosu ilə birgə faytonla küçələri gəzmişlər. Bu iki şəxs xalq arasında o qədər böyük nüfuzlu malik idi ki, onların birlikdə görünməsi, mehribanlığı hər iki xalqa böyük təsir göstərmiş, bununla da qırğını yatırılmışdır.

T.M.: - Təhsiliniz, müəllimləriniz barədə bir qədər danışardız.

R.M.: - Mən altı yaşıdan Isaak Mixayloviç Turicin sinfində violonçel ixtisası üzrə təhsil almışam. O, çox böyük violonçel çalan və pedaqoq idi. Onun adı o dövrdə Rastropoviç və Şəfran kimi violonçel çalanlarla birgə çəkilirdi. 6-ci sinifdən isə mən İ.M.Turicin tələbəsi Sabir Əliyevin sinfində maşğul olmuşam. S.Əliyev də mənim həyatımda böyük rol oynayıb. O, cavan yaşlarından artıq Azərbaycanda milli violonçel məktəbinin yaradıcısı kimi tanınmışdı, həm görkəmli violonçel çalan, həm də nüfuzlu müəllim idi. Mən konservatoriyyada da onun tələbəsi olmuşam. Daha sonralar isə biz həm də yaxın qohum olduq. Büyük maestro Niyazini də mən özümə müəllim hesab edirəm. Düzdür, mən ondan bilavasitə dirijorluq dərsləri almamışam. Lakin onunla çox səmimi münasibətlərimiz vardi. Baxmayaraq ki, o, məndən yaşca böyük idi, lakin biz dostluq edirdik. Onunla sənət haqqında söhbətlərimiz, mübahisələrimiz mənim üçün əsil məktəb idi.

T.M.: - Bəs dirijorluğa necə gəldiniz?

R.M.: - Dirijorluğa həvəsim konservatoriyyada oxuyarkən yaranmışdı. 1966-ci ildə konservatoriyanı bitirib Leningrad Konservatoriyasının opera və simfonik orkestr dirijorluğu fakültəsinə daxil oldum. O vaxt 73 nəfər imtahan verirdi, yalnız 2 nəfəri qəbul etdilər – məni və Rusiyadan

DEUTSCHE WELLE

Beethoven - Manav

DW-Kompositionspreis 2002

Orchester des Staatlichen Konservatoriums Istanbul
Ramiz Malik-Aslanov, Dirigent • Fazıl Say, KlavierUNIVERSITY OF MUSIC AND THEATRE FINE ARTS
RAMIZ MALIK-ASLANOV, CONDUCTOR • FAZIL SAY, PIANO

DW

bir nəfəri. 5-ci kursda oxuyarkən mən Azərbaycan Opera və Balet teatrına dirijor assistenti vəzifəsində çalışmağa başladım. Həmin il «Qırmızı papaq» uşaq operasını tamaşaşa hazırladım. Leningradda təhsilimi başa vurduqdan sonra isə məni Azərbaycan Radio və Televiziya verilişləri Şirkətinə dəvət etdilər. Bədii rəhbər Cahangir Cahangirov mənə Radio və Televiziyanın simfonik orkestrini yaratmayı tapşırı və mən baş dirijor təyin olundum. 1970-77-ci illər ərzində mən bu orkestrlə fəaliyyət göstərdim. 1973-74-cü illərdə biz konservatoriyyada silsile konsertlər verirdik. Burada gənc bəstəkarların bütün yeni əsərlərini ifa edirdik. Həmin illərdə artıq orkestrin ifaçılıq səviyyəsi də yüksəlmişdi. Lakin radio və televiziya verilişləri komitəsinin rəhbərliyi ilə mənim aramda konflikt yarandığı üçün mən bu orkestri tərk etdim.

Sonra Misirdən Qahirə konservatoriyasına dəvət aldım və bu ölkəyə işləməyə getdim. Qahirə konservatoriyasında tələbələrin və gənc müəllimlərin qüvvəsилə müqavilə əsasında simfonik orkestr təşkil etdim.

Bu orkestrlə işləmək mənim üçün böyük bir məktəb oldu. Onu da deyim ki, Qahirə konservatoriyasının rektoru çox gözəl təşkilatçı idi. O, orkestrin ifaçılığını yüksək qiymətləndirdi və Avropa ölkələrində orkestrin konsertlərini təşkil etməyə başladı. Biz İngiltərədə, İtaliyada, Yuqoslaviyada, Almaniyada, Avstriyada, Şotlandiyada bir çox festivallarda iştirak etdik. Bunlar elə festivallar idi ki, burada dünyanın bir çox görkəmli dirijorları və ifaçıları çıxış edirdi. Misal üçün, təkcə, Edinburq festivalında iştirak edən Rixter, Qilels, Svetlanov, Bravinski kimi sənətkarların adını çəkmək kifayətdir.

T.M.: - Bəs repertuar hansı əsərlərdən ibarət idi?

R.M.: - Repertuarı mən özüm tərtib edirdim. Əsasən klassik əsərlərə üstünlük veriliirdi. Lakin onu da deyim ki, bir ölkədə orkestr yaradılırsa, həmin orkestr üçün əsərlər də meydana gəlməyə başlayır. Mən orada yerli bəstəkarların demək olar ki, bütün əsərlərini repertuara daxil edirdim.

Qahiredən qayıtdıqdan sonra 1980-87-ci illərdə mən yenidən Azərbaycan Teleradiosunun orkestri ilə çalışmağa başladım. Bu illər ərzində orkestr əsil yüksək səviyyəli professional kollektivə çevrildi.

O zaman biz hər hansı bir əsəri çox qısa müddətdə hazırlayıb ifa edirdik. Orkestrin lent yazılarında sənətkarlıq səviyyəsi və ifaçılıq keyfiyyəti aydın görünür.

1988-ci ildə mən İraqdan Milli simfonik orkestrinin baş dirijoru vəzifəsinə dəvət aldım. İki il bu ölkədə fəaliyyət göstərdim. Vətənə qayıtdıqdan sonra isə Fərhad Bədəlbeylinin teklifi ilə Bakı Musiqi Akademiyasında Opera hazırlığı kafedrasının müdürü vəzifəsində çalışmağa başladım. Bir müddət sonra isə Dövlət Kamera orkestrinin baş dirijoru təyin olundum. Lakin Mədəniyyət Nazirliyi ilə konfliktlər yarandığı üçün mən yenidən işimi atıb xarici ölkəyə – Türkiyəyə getdim.

Mən burada bəzi məsələləri qeyd etmək istəyirəm. Belə hesab edirəm ki, Mədəniyyət Nazirliyinin siyasəti kökündən dəyişməlidir. Bütün dünyada belə bir qayda var. Simfonik orkestr həftədə 1 və ya 2 konsert verir və hər həftə dirijor və solist dəyişilir. Əks halda, eyni cür təfəkkür tərzi insanları yorur. Dinləyicini cəlb etmək üçün alternativlik, variantlıq olmalıdır. İndi deyirlər ki, simfonik musiqiyə qulaq asan yoxdur. Mənə elə gəlir ki, simfonik musiqini şou-konsertlər kimi təbliğ etmək lazımdır. Təəssüf ki, indi simfonik konsertlər üçün sponsor tapmaq çətindir. Ohlar pullarını itirməkdən qorxurlar. Deməli, dövlət özünün beynəlxalq mədəni imici haqqında düşünməlidir. Bu iş Gürcüstanda və Ermenistanda başqa səviyyədədir. Onlar beynəlxalq məqyasda öz mədəni imicilərini yarada biliblər. Onlar dirijorların dəvət olunması üzrə dünya sisteminə qoşulublar. Bununla onlar Avropada, Amerikada mədəni xalq kimi özlərini tanıdırılar. Bu vasitə ilə onlar dünya mədəniyyətinə daxil olmaq isteyirlər. Mən düşünürəm ki, Qarabağ münaqişəsi yalnız siyaset və silahla həll oluna bilməz. Bu məsələdə mədəniyyətin böyük rolü var. Mənçə, bəzən biz ona görə uduzuruq ki, xaricdə mədəniyyət baxımından azərbaycanlıların imici erməni



imicindən aşağıdır. Əslində isə bu, belə deyil. Yalnız biz mədəniyyətimizi layiqince təqdim edə bilmirik. Məsələn, xarici ölkələrdə Azərbaycan mədəniyyəti günləri keçirilərkən, Mədəniyyət Nazirliyi ora rəqs ansamblını göndərir. Kamera orkestri isə belə tədbirlərdə iştirak edəndə ya rəqqasələri müşayiət edir, ya da xalq çalğı aletlərini. Belə olmaz. Bu iş kökündən dəyişməlidir. Biz, ilk növbədə, simfonik musiqimizlə dünya səhnəsinə çıxmalyıq. Buna bizim hər cür imkanımız var. Lakin bu çətin bir iş olduğuna görə heç kim ona baş qoşmaq istəmir.

T.M.: - Bir qədər də sizin Türkiyədəki fəaliyyətiniz barədə məlumat vermənizi istərdik.

R.M.: - Türkiyədə əvvəlcə Ankara Opera və Balet Teatrında bir mövsüm çalışdım. Daha sonra isə məni İstanbul konservatoriyasına dəvət etdilər. Burada konservatoriyanın rektorunun yaxından köməyi ilə mən tələbə və aspirantlardan ibarət simfonik orkestr təşkil edə bildim. Artıq bir neçə ildən sonra orkestr öz professionallığı ilə tanınmağa başladı. Məsələn, belə bir hadisəni qeyd edim. Çalışdığım konservatoriya İstanbul universitetinin tərkibinə daxildir. Hər tədris ilinin başlanması burada böyük təntənə ilə qeyd edilir. Amerikanın, Fransanın, İtaliyanın, Almanianın bir çox şəhərlərindən bura universitet rektörleri dəvət olunur. Belə bir tədbirdə konservatoriyanın simfonik orkestri ciddi programla çıxış edərək, hamını heyran qoydu.

T.M.: - Beethoven festivalında iştirakınız necə oldu?

R.M.: - Bu, beynəlxalq müsabiqdır. Yanvarın əvvəlində xəbər verdilər ki, ayın 20-də münsiflər heyəti 4-5 ölkədən sonra Türkiyəyə gələrək, simfonik orkestrlərə dincəliş keçirəcək.

Türkiyədə də 6 orkestra qulaq asıldıqdan sonra Beethoven festivalında iştirak etmek üçün qalibi müəyyən edəcək. Mən müsabiqənin

şərtlərini öyrənib, orkestrlə işe başladım. 10 gün ərzində böyük bir program: Beethovenin Beşinci simfoniyasını, «Korolan» uvertürasını, Bizenin «Arlezianka» əsərindən iki süitanı və bir türk bəstəkarının əsərini hazırladıq. Təyin olunan gün biz həmin programla münsiflər heyətinin qarşısında çıxış etdik. Ümumiyyətlə, zalda dinləyici də çox idi və böyük alqışlarla qarşılandıq. Bundan iki ay sonra biz Almaniyadan beynəlxalq müsabiqənin qalibi olduğumuz haqqında rəsmi məktub aldıq. Beethoven festivalının programı da göndərilmişdi.

T.M.: - Festivalda daha hansı orkestrlər iştirak edirdi?

R.M.: - Nyu-York Filarmoniyasının orkestri, İsraildən simfonik orkestr və s., Zubenmet, Xayting kimi görkəmli dirijorların adını çəkmək kifayətdir.

T.M.: - Festivalın keçirilmə müddəti nə qədər idi?

R.M.: - Festival bir ay müddətində keçirildi. Biz orada 10 gün iştirak etdik, dörd konser verdim. 1-ci konser əsas konser idi, mənim dirijorluğumla oldu. 2-ci konserdə Benderetski özünün III simfoniyasına dirijorluq etdirdi. Konser zamanı orkestrin ifasını dayandıraraq, öz qeydlərini və şərhlerini zaldakı dinləyicilərə izah etdirdi. 3-cü konserdə məşhur bethovenşunas – dirijor Piter Qülike Beethovenin V simfoniyasına dirijorluq etdirdi. O, Beethovenin eskizləri ilə dinləyiciləri tanış edərək, əsərin müəyyən hissələrini bir neçə variantda ifa etdirdi: ilkin və son variantda. Bu, çox maraqlı idi. 4-cü konserdə Baxın əsərlərinin ən məşhur ifaçılarından biri dirijor Helmut Riil orkestre rəhbərlik etdirdi. Onun idarəsi ilə Baxın orkestr üçün I süitäsi və Mendelsonun I simfoniyası səsləndirildi.

Belə bir sınaqdan sonra orkestr indi çox asanlıqla müxtəlif proqramların öhdəsindən gəlir. Onu da deyim ki, mən bu orkestrlə Bakıda konser vermek istəyirəm. Bu haqda danışıqlar gedir. İstanbul universitetinin rektoru kollektivin yol xərcini ödəməyi öz üzərinə götürür, bu, 21 min dollara başa gəlir. Orkestrin Bakıda 5-6 gün qalması üçün isə 10 min dollar da lazımdır və bu vəsaiti Bakıda əldə etmək mümkün deyil. Keçən mövsümde mən bu orkestrlə F.Əmirovun «Kurd-Ovşarı» simfonik müğəmini ifa etmişəm. İhəndirəm sizi, Bakıda hələ heç kim bu vaxta qədər «Kurd-Ovşarı»nı belə təfsirdə eşitməyib. Dinləmək isteyirsinizsə, orkestri dəvət edin.

T.M.: - Bu festivaldan qayıtdıqdan sonra orkestr haqqında çıxışlar oldumu? Reklam kompaniyası necə təşkil edildi?

R.M.: - Əlbəttə ki, təbriklər, çıxışlar oldu. Ancaq Azərbaycanda bu haqda heç bir informasiya verilmədi. Mən Almaniyada olarkən festivalın

təşkilatçıları ilə söhbət apardım. Onlar hər dəfə yeni regionları əhatə etmək məqsədilə müxtəlif ölkələrə gedir. Məsələn, 2004-cü ildə Gürcüstan simfonik orkestri dəvət olunacaq. Mən Azərbaycan simfonik orkestrini tövsiyə etdim. Onlar bu orkestri dinləməyi 2005-ci ilin planına daxil etdilər. Ancaq festivalın şərtinə görə orkestrin üzvləri 23 yaş həddində olmalıdır. Mən Fərhad Bədəlbəyli ilə danışdım və təəssüf ki, bizdə belə cavan orkestr yoxdur.

T.M.: - Pedagoji fəaliyyətiniz haqqında bir qədər danışardız.

R.M.: - Hal-hazırda İstanbul konservatoriyasında dirijorluq üzrə bir neçə aspirantım var. Onlar əsasən gənc bəstəkarlardır. Onlar həm bəstəkarlıqla, həm də dirijorluqla məşğuldurlar.

T.M.: - Azərbaycan dirijorlarından kimlər indi Türkiyədə fəaliyyət göstərirler?

R.M.: - İstanbul Oprea və Balet Teatrında Elşad Bağırov və Yalçın Adıgözəlov, İzmir konservatoriyasında Kazım Əliverdibəyov, İzmir Opera teatrında Fəxrəddin Kərimov, Əskişehir konservatoriyasında Nazim Rzayev fəaliyyət göstərir, mən də İstanbul konservatoriyasında çalışıram. Beləliklə, altı azərbaycanlı dirijor Türkiyədədir. Mənçə, bu, o qədər də kiçik rəqəm deyil. Nəzərə alsaq ki, onların yaş həddi 45-80 arasındadır və yeni nəsil yetişmir, fikirləşməyə dəyər.

T.M.: - Yəqin ki, kafedra yaratmaq lazımdır.

R.M.: - Bilirsiz, dirijorluq kafedrası yaratmaq o qədər də asan iş deyil. Onun nəzdində opera studiyası, simfonik orkestr olmalıdır. Peterburq konservatoriyasında dirijorluq fakültəsi onun həcmənin 3/4 hissəsini təşkil edir. 1/4 hissəsini isə o biri fakültələr tutur. Burada dirijorların praktikası üçün iki simfonik orkestr, opera studiyası var. Bu, həm də vokalçıların təcrübə keçməsi üçün vacibdir. Mənim fikrimcə, bizim konservatoriyada da təhsili yeniləşdirmək lazımdır. Əsas üç fənn birinci yerde durmalıdır: ixtisas, kamera ansamblı və orkestr. Harmoniya və solfecio da olmalıdır.

T.M.: - Perspektiv planlarınız barədə bir qədər ətraflı danışmağınızı xahiş edərdim.

R.M.: - Bilirsiniz, mənim menecərim yoxdur, konsertlər və qastrollarla bağlı bütün məsələlərlə mən özüm məşğul oluram. Artıq 2005-ci ilə kimi konsertlərimin planı var. Son illərdə Bolqariya, Sloveniya, Makedoniya, Serbiya kimi ölkələrdə ilk dəfə konsert vermişəm. Bu il Peterburqda da olmuşam, İtaliya və Amerikaya getməyi planlaşdırıram. Musiqi mədəniyyətimizi tanıtmaq namənə hər halda mən əlimdən gələni eləyirəm. Məsələn, mənim təklifimlə Azad Əliyev, Fərhad Bədəlbəyli Makedoniya səfər ediblər, bu yaxınlarda Murad Hüseynov da gedəcək. Rizvan Sədirxanovu

İstambula dəvət etmişəm. Almaniyada təhsil alan Anar və Fuad İbrahimovlar bu il İstanbulda konsertlər verib. Mənim elektron ünvanım var, Internet vasitəsilə mənimlə əlaqə yarada bilərsiniz.

T.M.: - «Musiqi Dünyası» haqqında nə fikirdəsiniz? Bu səpkidə jurnal Türkiyədə yoxdur. Bizim Internetdə saytlarımız da var. Sonuncu saytimız «Arşın mal alan»dır.

R.M.: - Üzeyir Hacıbəyovun «Koroğlu»sunu, Niyazinin «Xosrov və Şirin»ini səsləndirmək lazımdır. «Koroğlu»nun plastinkası var, onu kasetə və CD-yə köçürüb xalq arasında və xaricdə yaymaq lazımdır ki, qoy operanı bütövlüklə eşitsinlər. «Koroğlu»nun uvertürasından başqa, əsərin digər parçalarını çox az adam bilir.

Təsəvvür edə bilərsiniz ki, İtaliyada Verdinin operalarını səhnəyə qoymurlar və ya tanımlırlar. Nəyə görə «Koroğlu» səhnəyə qoyulmur. Mən başa düşürəm ki, Ü.Hacıbəyov Koroğlunun partiyasını Bülbülün səsinə uyğun yazış. Onun çox özünəməxsus səsi var idi və ən yüksək səsləri götürdü. İndi tenorlarda bu cür yüksək səslər yoxdur. Lakin Koroğlunun partiyasını yarımtənək aşağı oxumaq olar, əsərin yeni redaksiyasını

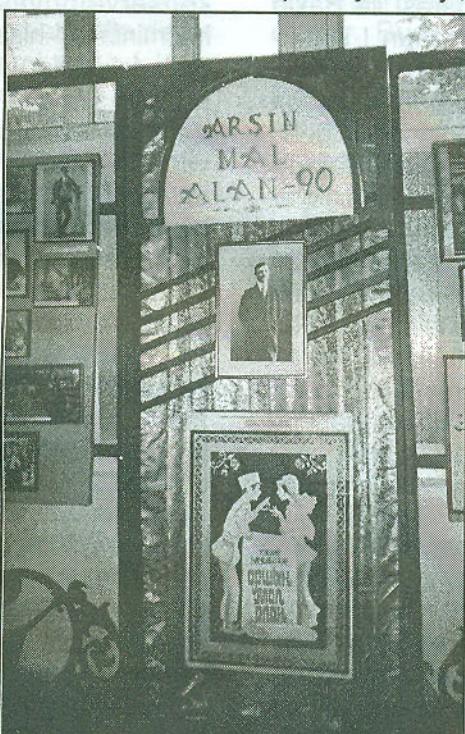
MUZEYLƏRDƏ...

90 YAŞLI GƏNC «ARŞIN MAL ALAN»

Artıq neçə ildir ki, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyovun ev-muzeyi muzey anlayışı çərçivəsindən çıxaraq, respublikamızın musiqi və mədəniyyət ocağına çevrilmişdir. Burada mütəmadi olaraq müxtəlif tədbirlər, bəstəkarın xatirə gecəleri keçirilir, əsərlərinin ildönümü qeyd olunur.

2003-cü il oktyabr ayının 25-i də muzey üçün əlamətdar bir gün idi. Bu gün burada «Arşın mal alan» operettasının ilk dəfə səhnəyə qoymasının 90 illiyi qeyd edildi. Tədbirə respublikanın bir çox alımları, incəsənət xadimləri dəvət olunmuşdular.

Tədbiri giriş sözü ilə muzeyin direktoru Səadət Qarabağlı açdı. O, «Arşın mal alan» operettasının yaranma tarixin-



hazırlamaq olar. F.Əmirovun «Sevil» operası yeni redaksiyada tamaşaşa qoyulub və yaxşı alınıb. «Koroğlu»ya da yenidən baxmaq lazımdır. Elə Verdinin operalarında düzelişlər etməyi heç kim qadağan etmir.

Məni bir məsələ də narahat edir. Bakıda çox gözəl bir not mağazası vardı. Bu, bütün Azərbaycanın fəxri idi. Görün, indi bu mağaza nə vəziyyətdədir? Burada satılan kitabların ondan doqquz hissəsi musiqiyə aid olmayan kitablardır. Vitrinin ən gözəgəlimli hissəsini isə «Антология азартных игр» adlı kitab bəzəyir. Bu, Azərbaycanın mərkəzi musiqi mağazasıdır. Mədəniyyətdən danışmağa dəyermi?

Mən hər dəfə Bakıdan Türkiyəyə qayıdanda məndən yeni materiallar, kassetlər, notlar istəyirəm. Bu istəkləri çox vaxt yerinə yetirə bilmirəm. Bu dəfə sizin internet saytlarınızın ünvanlarını onlara çatdıraram. İnanıram ki, maraqlananlar çox olacaq.

T.M.: - Sizə müsahibəyə görə təşəkkür edirik və yaradıcılığınızda yeni uğurlar arzulayırıq. Sağ olun.

Materialı hazırladı:
Cəmilə HƏSƏNOVA.

dən danışdı. Dedi ki, Hüseynqulu Sarabskinin quruluş verdiyi, Müslüm Maqomayevin dirijorluq etdiyi ilk tamaşadan sonra əsərin səhnə taleyi çox uğurlu olmuşdur. 90 yaşlı həmişəcavan «Arşın mal alan» 67 diley tərcümə edilmiş, 120-dən artıq sehnədə tamaşaşa qoymılmışdır ki, bu da dünyanın 50 ölkəsini əhatə edir.

Musiqişunas, professor Zemfira Səfərovanın çıxışı da çox maraqlı və əhatəli idi. Alim «Arşın mal alan» operettasının partiturasının çap olunmasının vacibliyindən də söhbət açdı.

Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının baş rejissoru Hafiz Quliyev 2003-cü ildə Ankara Opera və Balet Teatrında bu əsəri tamaşaşa qoymasından və operettanın böyük uğur qazanmasından söhbət açdı. Söz kinoşunas Aydın Kazımzadəyə verildi. O, «Arşın mal

alan»ın ekran həyatından bəhs etdi və öz tədqiqatları nəticəsində maraqlı faktların üzə çıxmışından danışdı.

Professor Saleh bəy Qarabağlı Azərbaycanda tanınmış ziyalılardandır. Onun dahi bəstəkarın əsərlərinə xüsusi marağı, münasibəti vardır. Tədbirdə çıxış edən Saleh bəy qeyd etdi ki, «Arşın mal alan»ın orijinallığını onda görür ki, bu əsərdə heç bir konflikt yoxdur. Lirik və aşiqanə səpgidə yazılmış operettada bütün hadisələr həm də ince yumorla cəreyan edir.

Rəssam Elturən Avalov Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığına dəfələrlə müraciət etmişdir. O, «Arşın mal alan» operettasına da yadda qalan miniatürlər çəkmişdir. Tədbirdə öz ürək sözlərini söyləyən Elturən, Üzeyir bəyə məhəbbətini çox orijinal şəkildə bildirdi. O, böyük bəstəkarın royalında «Arşın mal alan» operettası əsasında kiçik improvisə ifa etdi.

Xalq artisti Lütfiyar İmanovun, Edinburg Universitetinin professoru Qulamrza Təbrizinin, Səslər arxivinin direktoru Yaqub Mədətovun, müğənni Yaqub Zurufçunun çıxışları da çox maraqla qarşılandı.

Sonra tədbirə dəvət olunmuş müğənnilər, aktyorlar kiçik konsert programı ilə çıxış etdilər. Opera və Balet Teatrının solisti Gülnaz İsmayılova «Arşın mal alan»dan «Gülçöhrənin ariyası»nı və «Gülçöhrənin naləsi»ni ifa etdi. Royalda müşayiət edirdi Musiqi Akademiyasının müəllimi Ülviyə Hacıbəyova. Xalq artisti Lütfiyar İmanov isə «Əsgərin mahnısı»nı oxudu. Şuşa Dövlət Musiqili Dram Teatrının aktyorları Şüküfə Musayeva və Azad Məmmədov operettadan Telli və Vəlinin duetini çox məharətlə ifa etdilər. Tanınmış



müğənni Yaqub Zurufçunun oxuduğu «Əsgərin ariyası» da böyük alqışlara səbəb oldu.

Muzeydə ənənəvi olaraq, bəstəkarın əsərlərinin ildönümünə, yubileyinə həsr olunmuş sərgilər təşkil edilir. Bu dəfə də burada «Arşın mal alan» operettasının 90 illik həyatını eks etdirən geniş foto-sərgi hazırlanmışdır. Bu sərgidə, operettada iştirak etmiş aktyorların, aktrisaların fotoşəkilləri, əsərin müxtəlif illərdə və müxtəlif ölkələrdə dərc olunmuş proqramları, afişaları nümayiş olunur. Operettanın rejissorları, rəssamları olmuş şəxsiyyətlərin fotoları, əsərə çəkilmiş eskizlər, rəsm əsərləri, miniatürlər sərgini daha maraqlı edir. Tədbirin sonunda iştirakçılar bu geniş əhatəli sərgile tanış oldular. Fürsətdən istifadə edərək biz, respublikamızın bütün sənətsevərlərini bu sərgiya baxmağa dəvət edirik.

G.ƏLƏSGƏROVA

* * *

KEÇMİŞİN UNUDULMUŞ SƏSLƏRİ

Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi özünün ilk kompakt diskini buraxmışdır. Onun təqdimatı 15 sentyabr 2003-cü ildə olmuş, qarşısın gələn Üzeyir Hacıbəyov musiqi günü bayramına təsadüf etmişdir. «Keçmişin unudulmuş səsləri» adlı disk Məcnun Kərimovun rəhbərliyi ilə (konsertmeyster Munis Şərifov, solist Nuriyyə Hüseynova) qədim musiqi alətləri muzey ansamblının səsyazmalarından ibarətdir. Diskin qeyri adlılığı və unikallığı ondadır ki, bu diskdə Məcnun Kərimov tərəfindən bərpa edilmiş, Azərbaycanda orta əsrlərdə geniş yayılmış və



tamamilə unudulmuş musiqi alətləri çəqanə, rud, rübab, səntur, çəng, bərbət, çoqur və Şirvan tənburu ilk dəfə səslənmişdir.

Eyni zamanda, bu ilk diskdir ki, XIV əsr görkəmli Azərbaycan musiqicilərindən Əbdülqadir Maraşayının musiqisi yazılmışdır. Əreb əlifbasının hərfəri ilə yazılmış və şərh edilmiş 2 əsər – «Naxışbəstə» və «Heydərnamə» təqdim edilmişdir. Qalan 14 nömrə rənglər, xalq mahnıları («Dəli ceyran», «Sarı gəlin», «Baxcada güllər», «Nazlana - nazlana» və s.) Azərbaycan bestə-

karlarının (N.Əliverdibəyovun «Sevgili yar», E.Sabitoğlunun «Şirin dil» və Q.Əsgərovun «Əziz dost») mahnılarından ibarətdir.

Diskə ifaçıların və musiqi alətlərinin fotosəkillərindən ibarət buklet əlavə olunmuşdur. Ön sözü muzeyin direktoru Alla Bayramova (Azərbaycan və İngilis dillərində) yazmışdır. Muzey bu diskı YUNESKO-nun Mədəni İrs Şöbəsi tərəfindən göstərilən maliyyə dəstəyi sayesində buraxmışdır.

Zemfira ƏSƏDOVA

BİZƏ YAZIRLAR... İstambuldan

KOSMOSDA MUĞAM

(İnteqral Yoqa konfransından sonrakı düşüncələr)

Daxili hallarımızın ifadə edilməsində dilin məhdudluğu, çoxdan bəridir ki, müəyyən edilmişdir. Və bu, bəlkə də belə bir ifadənin digər vasitələrinin – poeziya, musiqinin - meydana gəlməsi səbəblərindən biri olmuşdur... Görkəmli rus musiqi tənqidçisi A.Serovun "Musiqi – qəlbin dilidir" sərrast və dərin ibarəsi, digər xüsuslardan başqa, musiqinin, qəlbin hərəkətlərini sözə nisbətən daha uyğun bir şəkildə çatdırmaq (ifadə etmək) qabiliyyətinə dəlalət edir. Tamamilə uyğun bir biçimdə söhbət etmək doğru olmazdı... Qəlbimizdəki hərəkətlər dinamikası.... Daha geniş baxsaq: ruhi axtarışların dinamikası... Həyatı dərk etməyə çalışın şəxsiyyətlər, o cümlədən, məqsədləri Allahla qovuşmaq olan yoqlar tərəfindən yaşanan halların toplamıdır...

Yoqa ilə təxminən 25 yaşından məşqul oluram... Yəqin ki, ona, ardı-arası kəsilməyən suallarına 80-ci illərdə tək mümkün olan ideologiya və ədəbiyatda cavabları tapa bilmədiyim üçün rast gəldim. Əvvəller bu Xatxa-yoqa idi... Özümü o vaxtlar nə qədər yaxşı hiss etdiyimi hələ də xatırlayıram... Sonra Radja-yoqaya can atmağa cəsarət etdim. 5-ci dərəcəyə qədər gəlib çıxdım... Quru olmadan daha irəli gedə bilmədim... Fəqət, Djnana-yoqa ilə hər vaxt məşqül oldum. Ağıl və dərrakə ilə dünyani dərkətmə prosesi heç bir vaxt dayanmadı. Bunu, yaxınlarımın və ətrafdə olan insanların, mənə tez-tez: bunlar sənin neyinə lazımdır axı? Həyat necə, sən də elə yaşa... (Hətta nişan mərasimim-də (!) nişanlım məni məzəmmət etməyə məcbur qaldı... Öz nişanımda dostumla, Kainat qanunlarının əsl Yaradıcısı kimdir... deyə, mübahisəyə girmişdim.

Təqribən 15 il bundan əvvəl Tale mənə İnteqral Yoqadan bəhs edən bir mənbə bəxş etdi (Satprem. "Şüürün sərgüzəştləri"). O gündən bəri illər keçdi... Sonralar mən anladım ki, məhz bu Yoqa - mənim Yoqam, bu yol da əsl mənim yolumdur. İndi də bu yolu yolcusuyam, Sri Aurobindo və Ana (Mirra Rişar) tərəfindən açdığı yolu yolcusu oldum...

Dostlar sağ olsun, bunu bilib, Qatçinaya (Sankt-Peterburqdan 35 km aralı), Avqust ayının 15-17-də keçirilən Birinci Aurokonfransda (Rusça: Всероссийская Ауроконференция) iştirak üçün məni dəvət etdilər. Konfransın iştirakçıları, keçmiş Sovet İttifaqının bir çox ölkə-



lərindən, Bolqaristan-dan (Mən oraya İstanbuldan getdim) gəlmişdirlər. Onlar Sri Aurobindo və Ananın idealları altında birləşən insanlar idi. Onlara, bir musiqişunas olaraq, mən nədən bəhs edəcəyəm, deyə düşündürdüm. Yəqin ki, az-çox bildiyim şeylərdən: musiqidən, onun yoqada, xüsusilə İnteqral Yoqada yeri və rolundan. Əlbəttə, bu olduqca ümumi bir mövzu idi və mən, onun sadəcə bir aspektində - musiqinin xüsusi hallarda (meditasiya, yuxu) yaradılması üzərində dayanmaq qərarına gəldim. İş burasındadır ki, bu yoqa, inkişafın müəyyən mərhələsində yaradıcılıq qabiliyyətinizin əngəlsiz təzahürünü ortaya çıxara biler. Belə ki, onun davamçılarının bir çoxu sonralar, tanınmış şair, bəstəkar, rəssam oldular. Bu Yoqanın yaradıcısı isə - Sri Aurobindo - əsrin ən böyük şairlərdən biri idi. Konfransda həm də Azərbaycan muğamatının kosmik həyecanları ifadə edə biləcəyindən danışmağa hazırlaşırdım. Dostlarımı bir mə'lumati da xatırlatdım ki, 80-90-ci illərdə başqa planetlərdə mövcud ola bilən varlıqlarla kontakt qurmaq məqsədilə kosmosa, planetimizdəki insanlar haqqında bəhs edə biləcək son dərəcə rəngarəng mə'lumat, o cümlədən, Azərbaycan muğamları göndərilmişdir.

Konfrans iştirakçılarının diqqətinə, tərəfimdən meditativ halda bəstələnən və kompakt-diskə yazılın, dahliləri vəsf edən 3 dəqiqəlik bir orkestr miniatürü təqdim edildi. Ondan sonra royal başına oturub (konfrans, əsas e'tibarilə Aleksandr sarayında keçirdi və orada mükəmməl bir alman royalı vardır, sadəcə köklənməsi lazımdı, onu da həyata keçirmək mənə nəsib oldu) Bayati-Şirazın bir neçə şö'bəsini, o cümlədən Bayati-İsfahani da, onun təsnifini də çaldım. Tonikanı, həm dinamik, həm də registr vasitesiylə vurğuladım. Barmağımı kontroktavanın Sol notundan nəhayət ayırdım...

Zala süküt dalmışdır... Həmişəki alqış səsi eşidilmədi... Bu nə xoşbəxtlik! Demək, musiqi qəlblərə toxuna bildi, - deyə düşündüm. Bəli, elədir ki var, çünkü artıq bir neçə saniyə sonra dinləyənlər, əvvəlcə yavaş, sonra getdikcə daha gur bir şəkildə el calmağa başladılar... Sonra?

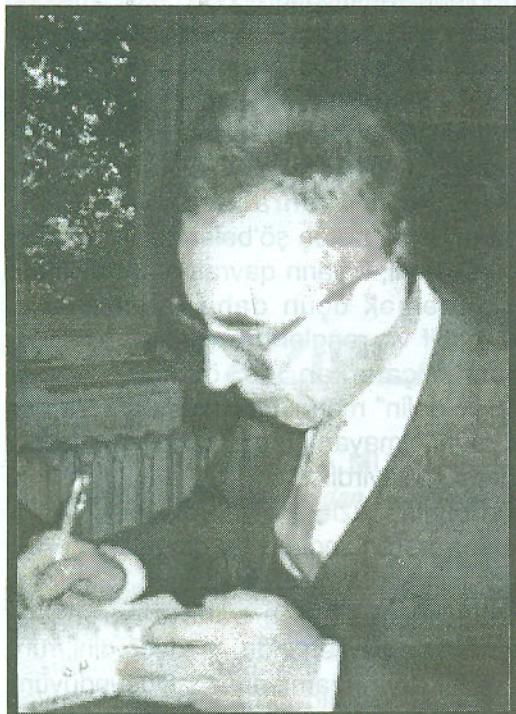
Sonra daha heyretamız bir şey: daha, daha bir şey çalın, - deyə hər yerdən eşidildi... Məsələn nə? – deyə onlardan sordum. Bilirsinizmi, cavabları nə oldu: "Ona bənzər bir şey, ənənəvi musiqi, inoplanetyanlar üçün" (?!) ...

Əlbəttə, mənim nə qədər sevindiyimi təsəvvür edə bilərsiniz. Əksəriyyəti rus olan dinləyicilər (amma doğrusunu demək lazımdır, qeyri-adı ruslar – yoqlar) məndən... muğam çalmağımı xahiş edirdilər... Təbii ki çalmaya bilməzdəm... Bu axşam, onlar, Şur, sonra Segah və hətta Humayunu (əlbəttə, bütün şö'bələri deyil, sadəcə ilk bir neçə şö'bəni, onların qavrama qabiliyyətini gərginləşdirməmək üçün daha rahat anlaya biləcəkləri təsnif və rəngləri də çaldım) eşitdilər. Şur muğamını çalarkən isə, özümü saxlaya bilməyib "Sarı gəlin" mahnimizi oxudum... Və hər dəfə onlar, süni olmayan bir maraqla dinləyirdilər, həm də necə dinləyirdilər!..

...Bütün bunları sizlərə niyə danışdım? Məni son zamanlar maraqlandıran və diqqətimi çəkən məsələyə görə: son vaxtlarda dinləyə biləcəyim musiqi (klassik musiqidən bəhs etmirəm, o, daima istənilən və sevilən oldu), sadəcə dini, ruhi musiqidir və bir də muğamlarımız... Düşündüyüm isə bu idi: muğam, təkcə insan qəlbindəki son dərəcə ince hərəkətlərin çalarlarını deyil, hətta kosmosun dinamikasını da ifadə edə bilər. Məgər belə deyil? Bu konfransdakı dinləyicilərin məftun baxışlarla dolu üzlərinə, onların Kosmosun sonsuz fəzasına zillənən gözlərinə daha dərin baxsaydınız, eyni cür düşünməyə məcbur olacaqdınız...

Namig ABDULLAYEV

Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə



YURI NIKOLAYEVİC XOLOPOV

GÖRKƏMLİ MUSIQİŞÜNAS-ALİMİN XATİRƏSİNƏ

Amansız ölüm zəmanəmizin böyük musiqi nəzəriyəçilərindən birini, P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyanın professoru, sənətşünaslıq doktoru Yuri Nikolayeviç Xolopovu həyatdan apardı. Mübaligəsiz demək olar ki, professor Y.N.Xolopov nəinki Rusiyada, eləcə da geniş beynəlxalq aləmdə müasir musiqişünaslığının inkişafına qiyamətli töhfələr bəxş etmiş və bu elm sahəsinin aparıcı simalarından biri kimi məhsuldar fəaliyyət göstərmişdir. O, özünün dərin zəkası, nəhəng biliyi və polad məntiqli təfəkkürü sayesində nəinki müasir harmoniyanın mürəkkəb problemlərinin konseptual təfsirini vermiş, həmçinin fəlsəfə və sənətşünaslığın bu universal anlayışını ən geniş mənada şərh edərək, onun antik dövrdən bizim zamana qədər keçdiyi uzun tarixi təkamül yolunu aydın və inandırıcı şəkildə işqlandırıbilmüşdi. Bunun sayesində, alım həmçinin «Musiqi nəzəriyəsi sistemləri» fənninin tarixi hüdudlarını da xeyli genişləndirməyə müvəffəq olmuşdur. Y.N.Xolopovun elmi əsər və monoqrafiyaları Sovet məkanında bütün konservatoriyaların tədris prosesinə möhkəm daxil olmuş, müxtəlif respublikaların mütəxəssisləri həmişə onun məharətlə oxuduğu dərin

mündəricəli mühazirələrini dinləməyə can atmışlar.

Iftixar hissi ilə qeyd etmək istərdik ki, professor Y.N.Xolopov Azərbaycan musiqişünaslığına da böyük qayğı və diqqət göstərmiş, xüsusilə də, «Musiqi Dünyası» jurnalı ilə sıx əməkdaşlığı meyl etmiş, özünün və yetirdiyi tələbələrinin (V.Tsenova, S.Savenko, A.Alekseyev, Z.Kirilina, M.Pereverzevanın) ən qiymətli elmi məqalələrini azərbaycanlı həmkarlarına ünvanlamışdır. O, Qərb və Şərqi musiqişünaslıq ənənələrinin üzvi sintez şəklində birləşdirilməsi üçün beynəlxalq təşkilatın yaradılması ideyası ilə çıxış etmiş və Azərbaycana həmin təşkilatın mərkəzi kimi böyük etimad göstərmişdir. Təəssüf ki, musiqişünas-alim, görkəmli pedaqoq və gözəl insan Yuri Nikolayeviç Xolopov bu nəcib arzularını həyata keçirə bilmədi. Buna baxmayaraq, inamlı demək olar ki, unudulmaz tədqiqatçının elmi nailiyyətləri hələ uzun müddət musiqişünaslıq elminin inkişafına mühüm təsir göstərəcək, onun əziz xatirəsi coxsayılı həmkarlarının, tələbələrinin və «Musiqi Dünyası» əməkdaşlarının qəlbində daima yaşayacaqdır.

«Musiqi Dünyası» jurnalının redaksiyası adından.

ƏZİZ OXUCULAR!

Jurnalımızın musiqili səhifəsi 2 (iki) lazer disk (CD)
vasitəsi ilə sizi aşağıdakı sənət örnəklərimizlə tanış edir:

Vasif Adıgözəlov *"QƏRƏNFİL"*

1. <i>Qərənfil</i>	– 2:41
2. <i>Bakı</i>	– 3:40
3. <i>Yeddi çinar</i>	– 4:22
4. <i>İntizar</i>	– 4:18
5. <i>Qara gözlərin</i>	– 5:06
6. <i>Şair, nə tez qocaldın sən</i>	– 5:31
7. <i>Naz-naz</i>	– 2:51
8. <i>Gözləməsin, neyləsin</i>	– 2:26
9. <i>Ay sevgilim</i>	– 3:18
10. <i>Xoşum gəlir</i>	– 5:49
11. <i>Azərbaycan</i>	– 4:27
12. <i>Xoşbəxtlik</i>	– 3:03
13. <i>Ana</i>	– 5:17
14. <i>Unutdun səni</i>	– 3:15
15. <i>O qız həni</i>	– 2:30
16. <i>Şuşam lay-lay</i>	– 5:11

(P) "Səbuhi" studiyası, 2003.
"Musiqi Dünyası", 2003.

Arif Babayev

1. <i>Ağ şanı</i>	– 2:48
2. <i>Az az dolan</i>	– 6:42
3. <i>Bir gül dərdim</i>	– 8:25
4. <i>Çahargah</i>	– 25:28
5. <i>Elə baxma</i>	– 4:12
6. <i>Əziz dostum</i>	– 4:22
7. <i>Gəl məni ağlatma gözəl</i>	– 3:44
8. <i>Gəl sənə qurban</i>	– 5:52
9. <i>Günüm keçməz sənsiz</i>	– 3:20
10. <i>Mən dünyada olmayanda</i>	– 7:19

DİSKİ HAZIRLADI: CAVANŞİR QULİYEV

(P) "Musiqi Dünyası" – 2003 il

1999-2002-ci İLLƏR ƏRZİNDE «MUSIQİ DÜNYASI» JURNALINDA ÇAP OLUNMUŞ MƏQALƏLƏR

- 1. Abasova E.** Lyudmila Vladimirovna Karaqicheva. – Portretlər. № 3-4(5), 2000, s. 114-115. (tərcümə edən: O. Qəbələli)
- 2. Abasova E.** Şostakoviç və Azərbaycan simfonizmi. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(9), 2001, s. 87-89.
- 3. Abasquliyev O.** Əsrin pianoçusu – Dünya musiqisinin korifeyləri. № 2(3), 2000, s. 74-76.
- 4. Abbasov C.** Urək mahnları – Notoqrafiya. Bibliografiya. Diskoqrafiya. № 1-2(7), 2001, s. 187-188.
- 5. Abbasova R.** Vahid musiqi məkanı uğrunda. – Görüşlər. № 3-4(13), 2002, s. 237-239.
- 6. Abdullazadə G.** Müslüm Maqomayev – estrada səhnəsinin sönməz ildəzidir. – Portretlər. № 3-4(13), 2002, s. 106-108.
- 7. Abdullayev Y.** İfaçılıq (Ü.Hacıbəyov ad. Dövdət simfonik orkestrinin konserti). – Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000, s. 137-138.
- 8. Abduləliyev A.** Müəllim ömrü! Müəllim əməyi! Müəllim ucalığı! – Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000, s. 132-134.
- 9. Abduləliyev A.** Qırx yaşılı musiqi məktəbi. – Musiqi təhsili. № 3-4(9), 2001, s. 162-165.
- 10. Abduləliyev A.** Musiqidə yaşanılan şərəfli ömr. – Yaradıcılıq. № 3-4(13), 2002, s. 219-222.
- 11. Abduləliyev A.** Elmi fikrin inkişafı naminə. – Biblioqrafiya. № 1-2(11), 2002, s. 215-217.
- 12. Abduləliyev A.** Müğam tədrisinə dair qiymətli metodik tövsiyə. – Biblioqrafiya. № 1-2(11), 2002, s. 219-221.
- 13. Abdurəhmanova İ.** Romantik sonata. – Fikrət Əmirovun 80 illiyi qarşısında. № 1-2(11), 2002, s. 102-103.
- 14. Abdurəhmanova İ.** Qeyri – ənənəvi sonatalar. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(13), 2002, s. 125-127.
- 15. Abdullayeva N.** Bəstəkarlar ustası. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1(2), 2000, s. 117-118.
- 16. Abid Ə.** Oğuznamə. – Dədə Qorqud–1300. № 1, 1999, s. 25-29.
- 17. Adigözəlov V.** İrəliləyən məqsədə çatar... – Bizim yubilyarlar. № 1, 1999, s. 116-117.
- 18. Axündzadə Y.** Azərbaycanda hərbi orkestr xidmətinin tarixçəsi. – Açıq söz. № 1, 1999, s. 72-75.
- 19. Axundzadə Y.** İfaçılıq. (Hərbi orkestrlərə baxış – müsabiqə haqqında). – Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000, s. 215.
- 20. Axundzadə Y.** Yaradıcılıq (Fleytaçı Ə. İskəndərov haqqında) – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001, s. 215-216.
- 21. Axundzadə S.** Yaradıcılıq. (V. Mustafazadə adına 2 sayılı uşaq incəsənət məktəbi haqqında). – Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000, s. 145-146.
- 22. Axundzadə S.** Azərbaycanda yeni «Milli mədəniyyət cəmiyyəti» yaranıb. – Yeniliklərimiz. № 1(2), 2000, s. 137-139.
- 23. Axundova N.** Lyusernada keçirilən musiqi festivalı «Composer in Residence» – Firəngiz Əlizadə. – Yeniliklərimiz. № 1(2), 2000, s. 140-141.
- 24. Axundova N.** İfacılıq (dirijor A. Əliyevlə müsahibə). – Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000, s. 135-137.
- 25. Aqlıqzı S.** Azərbaycan operalarının «Koroglu» zirvəsi. – İrsimiz. № 3-4(13), 2002, s. 47-51.
- 26. Aşır Oğlu P.** Şərq musiqisinin peygəmbəri. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1-2(7), 2001, s. 106-109.
- 27. Azərbaycan Respublikasının Dövlət himni.** № 1, 1999, s. 3.
- 28. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında plenum** (materialı hazırladı: S. Əliqızı). Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(5), 2000, s. 23-24.
- 29. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının uşaq musiqisinə həsr olunmuş plenumu** (material hazırladı: Hüseynova L, Əliqızı S.). – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 1-2(11), 2002, s. 21-27.
- 30. Azərbaycanda opera teatrı** – dünən, bu gün və sabah? (materialı hazırladı Fərəcova L.).

B

1. Babayeva N. Ağababa Bünyadzadə – 85. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(5), 2000, s. 148-149.

2. Bakıxanov T. Yaradıcılıq (pianoçular M. Sadıqzadə və F. Əhmədbəyovanın İsveçrəyə səfəri). – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001, s. 217.

3. Bayat F. Qopuz anlamı – Dədə Qorqud – 1300. № 1, 1999, s. 30-31.

4. Bayramov A. Musiqi və poeziya. – Poeziya və musiqi. № 3-4(5), 2000, s. 124-126.

5. Bayramov R. Yubileyə əlaqədar tədbirlər. – İrsimiz. № 3-4(13), 2002, s. 63.

6. Bayramova A. ... Edinburqda. (Görüşlər) – Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000, s. 222-225.

7. Bayramova A. Niyazinin 90 illiyi: parlaq ömrün şahidiyi. – İrsimiz. № 3-4(13), 2002, s. 52-62.

8. Bayramova A., Rzayeva G. İfacılıq («Fortepiano–300» tədbiri haqqında) – Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000, s. 218-219.

9. Bülbül. Vokalist müəllimlərin ümumittifaq müşavirəsində Bülbül Məmmədovun təqdim etdiyi məzurə. – Müsiqi təhsili. № 1-2(11), 2002, s. 154-157.

10. Bülbülün III aşiq qurultayındakı məruzəsi (1961-ci il) – Etnomusiqişünaslıq. № 3-4(13), 2002, s. 165-170.

C

1. Cərulla qızı N. Ustad-tarzən Səvər İbrahimov. – Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000, s. 126-127.

2. Cəfər Əliyevlə müsahibə (materialı hazırladı P.Quliyev). — Notoqrafiya, bibliografiya, diskografiya. № 1-2(7), 2001. s. 189-192.

3. CIOFF beynəlxalq təşkilatının prezidenti cənab Kari Berqhomla müsahibə (materialı hazırladı T. Məmmədov). — Yeniliklərimiz. № 1(2), 2000, s. 147-149.

4. Cəfər Əliyev. — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 3-4(13), 2002, s. 241.

D

1. Dadaşova E. İfaçılıq. — Yeniliklərimiz. № 1-2, 2001. s. 201-204.

2. Dadaşzadə K. Musiqi qorquduşunaslığına dair bəzi müləhizələr. — Dədə Qorqud-1300. № 1, 1999. s. 39-41.

3. Dadaşzadə K. Bakı Musiqi Akademiyasının orta ixtisas musiqi Məktəb-studiyası — 20. — Musiqi təhsili. № 3-4(5), 2000. s. 152-156.

4. Dadaşzadə K. XXI əsrin dərs vəsaiti. — Biblioqrafiya. № 1-2(11), 2002. s. 222-223.

5. Dadaşzadə K. Elmdə varisliyin təzahürü. — Biblioqrafiya. № 3-4(13), 2002, s. 208-210.

6. Dadaşzadə Z. Hüseyn Cavid dramının yeni həyatı. — Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(5), 2000. s. 98-102.

7. Dadaşzadə Z. Ənənələri yaşıdan alım. — Biblioqrafiya, notoqrafiya. № 3-4(5), 2000. s. 181-184.

8. Dadaşzadə Z. Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları. — Portretlər. № 1-2(7), 2001. s. 87-91.

9. Dadaşzadə Z. Görüşlər.. Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001, s. 208-214.

10. Dadaşzadə Z. Musiqidə — mavi səmanın bir parçası. — Portretlər. № 3-4(9), 2001. s. 81-86.

11. Dadaşzadə Z. Azərbaycan səslənən məkanında yeni musiqi. — Kulturoloji məsələlər. № 3-4(9), 2001. s. 122-131.

12. Dadaşzadə Z. Bəzən bir ümid, bəzən göz yaşı... — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(13), 2002, s. 39-43.

13. Dadaşzadə Z. Zemfira Səfərovanın xoşbəxtlik formulu. — Portretlər. № 3-4(13), 2002, s. 108-114.

E

1. Emin Sabitoğlu Mahmudov. — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 1-2(7), 2001, s. 233-234.

2. Elçin Məmmədov. — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə (İ. Rəhimli). № 1-2(7), 2001, s. 236.

Ə

1. Əbdülfəsəmov V. Böyük tarzən Mirzə Sadıq Əsəndoğunun tarıslatları. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1-2(7), 2001, s. 102-106.

2. Əbdülfəsəmov F. Bəhrəm Mansurovun muğam sənəti — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1-2(7), 2001. s. 115-116.

3. Əfəndiyeva İ. Musiqi düşüncəli filosof. — Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 114-115.

4. Əfəndiyeva İ. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti haqqında yeni əsərlər. — Biblioqrafiya. № 3-4(13), 2002. s. 211-212.

5. Əfəndiyev P. Molla Cümə. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 2(3), 2000. s. 57-59.

6. Ələkbərov D. Bize yazırlar: Kürdəmirdən... —

Yeniliklərimiz. № 1, 1999. s. 160-161.

7. Əliqizi S. Hekayətlər musiqi lüğəti. — Musiqi təhsili. № 1, 1999. s. 100-107.

8. Əliqizi S. Hekayətlər musiqi lüğəti. — Musiqi təhsili. № 1(2), 2000. s. 129-132.

9. Əliqizi S. Hekayətlər musiqi lüğəti. — Musiqi təhsili. № 2(3), 2000. 104-106.

10. Əliqizi S. Hekayətlər musiqi lüğəti. — Musiqi təhsili. № 3-4(5), 2000. s. 161-164.

11. Əliqizi S. Hekayətlər musiqi lüğəti (ardı) — Musiqi təhsili. № 1-2(7), 2001. s. 175-179.

12. Əliqizi S. Hekayətlər musiqi lüğəti. — Musiqi təhsili. № 3-4(9), 2001. s. 177-182.

13. Əliqizi S. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında plenum. — Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(5), 2000. s. 23-24.

14. Əlioğlu A. Milli — mədəni dəyərlərin tədqiqində qiymətli nailiyyət. — Biblioqrafiya. № 3-4(13), 2002. s. 207.

15. Əliyeva F. Ölkəmin nakam bəstəkarı. Asəf Zeynallının 90 illiyinə. — İrsimiz. № 1, 1999. s. 42-43.

16. Əliyeva F. «İpək yolunun» ilk musiqi səyyahi. — Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 120-121.

17. Əliyeva F. Qarabağın musiqiçi nəsilləri. — Açılmamış səhifələr. № 1(2), 2000. s. 18-21.

18. Əliyeva F. Azərbaycanda bəstəkarlıq ənənəsinin yaranması tarixindən. — İrsimiz. № 1-2(11), 2002. s. 9-18.

19. Əliyeva F. Yeni məlumat kitabçası işıq üzü gördü. — Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(13), 2002. s. 7.

20. Əliyeva F. Vaqif Mustafazadə — 60. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 2(3), 2000, s. 64-64.

21. Əliyeva N. Zirvələri fəth etmiş istedad. — Diskoqrafiya. № 2(3), 2000. s. 116-118.

22. Əliyeva N., Əliyeva F. Azərbaycan baş orkestri. — Açılmamış səhifələr. № 3-4(5), 2000. s. 33-37.

23. Əliyeva N., Əliyeva F. Azərbaycan baş orkestri. Niyazi epoxası (ardı). — Açılmamış səhifələr. № 3-4(9), 2001. s. 22-27.

24. Əliyeva N., Əliyeva F. Azərbaycanın baş orkestri (ardı). — Açılmamış səhifələr. № 1-2(11), 2002. s. 78-80.

25. Əliyeva R. İki dost, iki sənətkar. — İrsimiz. № 3-4(5), 2000. s. 8-11.

26. Əliyeva R. Bəstəkarın müqəddəs ruhunu əməllərimizdə yaşadaq! — Açılmamış səhifələr. № 3-4(9), 2001. s. 14-17.

27. Əliyeva R. Muzeylərdə. — Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 235-236.

28. Əliyeva R. «Şah Abbas və Xurşudbanu», «Əsli və Kərəm» — 90. — İrsimiz. № 3-4(13), 2002. s. 44-47.

29. Əliyeva R., Həsənova-İsmayılova C. 25 yaşlı məktəb. — Musiqi təhsili. № 1-2(11), 2002. s. 158-161.

30. Əliyev A. İfacılıq — Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001, s. 207.

31. Əliyev A. O — Əlibaba Məmmədovdur!... — Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000. s. 125-126.

32. Əliyev C. Arazın o tayından soraqlar. — Aşiqşünaslıq. № 3-4(5), 2000. s. 129-131.

33. Əliyeva V. Estetik tərbiyədə musiqinin rolü. —

Musiqi təhsili. № 1, 1999. s. 98-99.

34. Əliyeva L. Fikrət Əmirovun «Uşaq lövhələri» piano silsiləsi. — Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(13), 2002. s. 122-125.

35. Əliyeva N., Hüseynova L. «Musiqinin Böyük İpək Yolu» I Bakı klassik musiqi festivalı. — Yeniliklərimiz. № 1(2), 2000. s. 135-136.

36. Əlixanova-Şərifova V. Yaradıcılıq (musiqişünas İ. Əfəndiyeva haqqında) — Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 196-197.

37. Əmrəhova A. Rəhilə Həsənovanın əsərlərinin interprefasiya problemləri — Musiqi nəzəriyyəsi. № 1-2(7), 2001. s. 159-163.

38. Əmrəhova A. Premyera — 2000. Konsertdən sonra düşüncələr. — Açıq söz. № 2(3), 2000. s. 27-33.

39. Əmrəhova A. Pyer Bulez. — Dünya musiqisinin korifeyləri. № 2(3), 2000. s. 76-80.

40. Əmrəhova A. Üslub təhlilində «cins», «növ», «freym». — Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(5), 2000. s. 74-77.

41. Əmrəhova A. A. Şönbərəq və XX əsr dünya mədəniyyəti. — Dünya musiqisinin korifeyləri. № 1(2), 2000. s. 57-61.

42. Əhmədova A., Kərimova N. Mədəniyyətimizin uğurları da var, problemləri də (Həsənağa Qurbanovla müsahibə). — Müsahibələr... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. S. 227-229.

43. Əsədullayev A. Muğam janının tədrisi problemləri. — Musiqi təhsili. № 3-4(9), 2001. 175-177.

44. Əsədova Z. Muzeylərdə. — Yeniliklərimiz № 1-2(7), 2001. s. 226-227.

45. Əsədova Y. Azərbaycan musiqişünaslarının tədqiqatlarında xalq musiqisinin janr təsnifatı. — Etnomusiqişünaslıq. № 3-4(13), 2002. s. 171-173.

46. Əzizova S. Yaradıcılıq (V. Mustafazadənin ev-muzeyinin fəaliyyəti barədə). — Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000. s. 146-148.

47. Əzizova S. Milli rəqs sənətinin ulduzu. — Bizim yubilyarlar. № 1(2), 2000. s. 80-82.

48. Əhməd Cövdət İsmayıllı oğlu Hacıyev. — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 1-2(11), 2002, s. 240.

49. Ədalət Səfərəli oğlu Vəzirov. — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 3-4(13), 2002, s. 242.

F

1. Fərəcova L. Dövlət xor kapellası bu gün. Azərbaycanda xor ifaçılığı və onun problemləri. — Ifaçılıq. № 1, 1999. s. 82-86.

2. Fərəcova L. WEB-sayt «Vaqif Mustafazadə». — Kömpüter və musiqi. № 2(3), 2000. s. 92-93.

3. Fərəcova L. Yeni sayt Internet səhifələrində. — Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(5), 2000. s. 24-26.

4. Fərəcova L. Vokalçılardan Bülbül adına ikinci Beynəlxalq müsabiqəsi (Polad Bülbüloğlu, Nodar Andquladze, Fərhad Bədəlbəyli, Xuraman Qasımovan, Frans Müller-Hayzer, Firəngiz Əhmədova, Alxas Əliyev, Azad Əliyev, Eldar Əliyevlə müsahibələr). — Beynəlxalq müsabiqə. № 1-2(7), 2001. s. 3-10.

5. Fərəcova L. «Yamaha music» — Azərbaycan. — Ifaçılıq... Yeniliklərimiz. № 1-2(11), 2002. s. 232-234.

6. Fərəcova L. Internet səhifələrində. — Yenilik-

lərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 214-218.

7. Fərəcova L. Əliqizi S. Xor musiqisi plenumu. — Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(9), 2001. s. 4-6.

8. Fərəcov S. Əgər onlar da tamamlansaydı, yaşısaydı. — Milli musiqimizin korifeyləri. № 1, 1999. s. 21-24.

9. Fərəcov S. Üzeyir Hacıbəyov və erməni sənetçilərinin «mədəni» təcavüzü. — Açılmamış səhifələr. № 3-4(5), 2000. s. 30-33.

10. Fərəcov S. Belə bir məktəb var... — Musiqi təhsili. № 1-2(7), 2001. s. 173-175.

11. Fərəcov S. Vida sözü — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə (Salavat Axundzadə). № 1-2(7), 2001, s. 238.

12. Fərman Əzimov. (N.Kərimov). — Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 1(2), 2000, s. 153.

G

1. Gənclərin yaradıcılıq forumu. — Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 1(2), 2000. s. 22-28.

H

1. Hacıyev S. Respublika uşaq incəsənət məktəblərinin XXI əsrde inkişaf yolu və perspektivləri barədə düşüncələr. — Musiqi təhsili. № 1(2), 2000. s. 124-125.

2. Hacıyeva K. Gənc bəstəkarlarımızın sənət düşüncələri. — Azərbaycan bəstəkarlar ittifaqında. № 2(3) 2000. s. 9-11.

3. Hacizadə H. Qurbansız qalan tar. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(5), 2000. s. 144-147.

4. Hacıbəyov S. Azərbaycan. Romans (sözl. M. Rahimindir). — İlk dəfə cap olunur. № 1, 1999. s. 167-170.

5. Hacıyev R. Rifat Komaçkov. — Yaradıcılıq. Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 226-227.

6. Heydərova S. Rostropoviçlərin nəsl şəcərəsi. — Açılmamış səhifələr. № 3-4(9), 2001. s. 17-21.

7. Heydərova Ş. L. Və M. Rostropoviçlərin ev muzeyinin açılışı haqqında məlumat. — Muzeylərdə... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 231-232.

8. Həsənova L. Görüşlər... — Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 217-222.

9. Həsənova L. «Qız Qalası»: III minilliye vəsiqə. — Musiqili teatr. № 1(2), 2000. s. 29-35.

10. Həsənzadə X. Anton Rubinsteyn — 170. Dünya musiqisinin korifeyləri. № 1(2), 2000. s. 53-54.

11. Həsənzadə X. Şopen — 190. Danışan səsler. — Dünya musiqisinin korifeyləri. № 2(3) 2000, s. 73-74.

12. Həsənova-İsmayılova C. Bülbül Azərbaycan professional vokal sənətinin banisidir. — İrsimiz. «Şuşa-250». № 1-2(7), 2001. s. 27-28.

13. Həsənova-İsmayılova C. Tofiq Bakıxanov — 70. — Portretlər. 1-2(7), 2001. s. 79-84.

14. Həsənova-İsmayılova C. Əşrəf Abbasov — 80. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 2(3), 2000. s. 61-63.

15. Həsənova-İsmayılova C. — Yaradıcılıq. E. Sabitoğlunun «Bankız adaxı» musiqili komediyasının premyerası haqqında. Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 204-206.

16. Həsənova-İsmayılova C. Qara Qarayev və

musiqi folkloru. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(9), 2001. s. 96-98.

17. Həsənova-İsmayılova C. G. G. Şaroyev adına 35 sayılı onbirillik musiqi məktəbi: ənənələrin davamı. – Musiqi təhsili. № 3-4(9), 2001. s. 168-174.

18. Həsənova-İsmayılova C. Fikrət Əmirovun musiqimiz haqqında düşüncələri. – Fikrət Əmirovun 80 illiyi qarşısında. № 1-2(11), 2002. s. 90-93.

19. Həsənova-İsmayılova C. Xəzər balladası. – Yaradıcılıq. Yeniliklərimiz. № 1-2(11), 2002. s. 227-230.

20. Həsənova-İsmayılova C. Ömrün səhifələri. – Yaradıcılıq. Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002, s. 223-224.

21. Həsənova-İsmayılova C. Fikrət Əmirov – Azərbaycan musiqisinin korifeysi. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(13), 2002. s. 25-31.

22. Həşimov X. – İfacılıq. Kamancaçalan Ə. Vəzirov haqqında. Yeniliklərimiz. 1-2(7). 2001. s. 205-207.

23. Hüseynova A. M. Maqomayev. Əsrlərin ayrıcından bir nəzər. – Milli musiqimizin korifeysəri, 1999. s. 16-18.

24. Hüseynova A. Müslüm Maqomayevin həyatının son illeri məktublarının aynasında. – Açılmamış səhifələr. № 3-4(5), 2000. s. 27-29.

25. Hüseynova G. Ramiz Mirişlinin tar və simfonik orkestr üçün konsertinin bəzi üslub və janr xüsusiyyətləri. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 1-2(7), 2001. s. 154-159.

26. Hüseynova G. Seyidova Səadət Ağa Məmməd qızı – 60. — Yaradıcılıq... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 230-231.

27. Hüseynova L. Sönməz musiqi ocağı. – Musiqi təhsili. № 1, 1999. s. 89-95.

28. Hüseynova L. Mahni diqqət mərkəzindədir. – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 2(3), 2000. s. 3-9.

29. Hüseynova L. İslamda musiqi məfhumu. – Din və musiqi. № 3-4(5), 2000. s. 142-143.

30. Hüseynova L. Böyük bəstəkar, əsl vətəndaş. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(13), 2002. s. 34-36.

31. Hüseynova L. Azərbaycan bəstəkarlarının yeni kamerası musiqisi (təəssüratlar, mülahizələr). – Azərbaycan Bəstəkar İttifaqında. № 3-4(13), 2002. s. 3-6.

32. Hüseynova L. Elmə sadıq insan. – Portretlər. № 1-2(11), 2002. s. 124-125.

33. Hüseynova L., Əliqızı S. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının uşaq musiqisinə həsr olunmuş plenumu. – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 1-2(11), 2002. s. 21-27.

34. Hüseynli M. Aşıq İmrən Həsənov haqqında (nekroloq). – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 1(2), 2000. s. 154.

35. Hüseynov Ş. Açılmamış səhifələr. – Milli musiqimizin korifeysəri. № 1, 1999. s. 19-20.

36. Hüseynov Ş. Əhməd Ağaoğlunun aşiq sənetine kulturoloji baxışları. – Kulturoloji məsələlər. № 1, 1999. s. 125-126.

37. Hüseynov Ş. Zülfü Adıgözəlov – 100. Böyük sənətkar mənəviyyatımızda yaşayır. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1(2), 2000, s. 119-120.

38. Hüseynov Ş. Əhməd Ağaoğlunun mədəniyyət haqqında kulturoloji baxışları (birinci məqalə). – Kulturoloji məsələlər. № 1(2), 2000, s. 78-79.

39. Hüseynov Ş. Əhməd Ağaoğlunun kulturoloji baxışları (ikinci məqalə). – Kulturoloji məsələlər. № 2(3), 2000. s. 110.

40. Hüseynov Ş. Əhmədbəy Ağaoğlu və mədəniyyətin Şərq-Qərb problemi. – Kulturoloji məsələlər. № 3-4(5), 2000. s. 172-174.

41. Hüseynov R. Qohumluq. – Diskoqrafiya. № 1(2), 2000. s. 112-114.

42. Hüseynov R. İkinci nəfəs. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1(2), 2000. s. 121.

43. Hüseynova Y. – İfaçılıq... (Arfaçalan, professor A. Abdullayeva haqqında.) Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 213-215.

44. Həsən Rzayev. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 2(3), 2000, s. 155.

X

1. Xalıqzadə F. Müdrikliyin başlanğıcında. – Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 118-119.

2. Xalıqzadə F. «Kitabi – Dədə Qorqud» və musiqi poetikasının bəzi məsələləri. – Dədə Qorqud – 1300. № 2(3), 2000. s. 34-40.

3. Xalıqzadə F. «Simfonianın fərası» ilə aydınlaşdırma. – Bibliografiya. № 2(3), 2000. s. 119-120.

4. Xalıqzadə F. – Yaradıcılıq... (Bəstəkar T. Bakıxanovun Türkiyəyə yaradıcılıq səfəri haqqında). Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 210-211.

5. Xalıqzadə F. Ağalar Əliverdibəyovun müşiqişunaslıq fəaliyyəti haqqında. – İrsimiz «Şuşa-250». № 1-2(7), 2001. s. 30-32.

6. Xalıqzadə F. – Yaradıcılıq... (S. Fərəcovun «Səhnədə məhəbbət» operettasının premyerası). Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 197-199.

7. Xalıqzadə F. İlisunun musiqi etnoqrafiyası dövən və bu gün. – Etnomusiqişunaslıq. № 1-2(11), 2002. s. 130-139.

8. Xalıqzadə F. «Çahargah» aləmində gərişmələr. – Bibliografiya. № 1-2(11), 2002. s. 212-214.

9. Xalıqzadə F. Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(13), 2002. s. 31-34.

10. Xalıqzadə F. Azərbaycan xalq musiqisinin toplanılması və yazıya alınmasında Niyazinin rolü. – Etnomusiqişunaslıq. № 3-4(13), 2002. s. 173-176.

11. Xəlilova S. – Yaradıcılıq... (C. Cabbarlının «Ədirnə fəthi» tamaşasına rəy)... Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000, s. 208-210.

12. Xəlilov V. Yeri görünəcək (S. Quliyev – nekroloq). – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 3-4(9), 2001. s. 239.

13. Xəbərlər (Toplayb hazırladı Ü. Məmmədova, X. Novruzov).

14. Xor musiqisi plenumu (materialı hazırladı Fərəcova L., Əliqızı S.). – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(9), 2001. s. 239.

15. Xanlar Məlikov. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. (F. Xalıqzadə). № 1(2), 2000. s. 152.

1. İlın en yaxşı əseri. – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 1-2(7), 2001. s. 38-40.
2. İmanova Ü. Azərbaycan musiqisində A.S. Puşkin mövzusu. A.S.Puşkinin 200 illiyinə. – Poeziya və musiqi. № 1, 1999, s. 67-71.
3. İmanova Ü. Yorulmaz tədqiqatçı – musiqişünas və pedaqoq. – Bizim yubilyarlar. № 1(2), 2000. s. 85-86.
4. İmanova Ü. Bakı Musiqi Akademiyası – 80. – İrsimiz. № 1-2(11), 2002, s. 3-9.
5. İmanov K. Intellektual mülkiyyət hüquqlarının təminati və müdafiəsi. – Müəllif və hüquq. № 1-2(7), 2001, s. 180-186.
6. İmanov K. Ümumdünya kitab və müəlliflik hüququ günü və Azərbaycan müəlliflik hüququ tarixindən. – Müəllif və hüquq. № 2(3), 2000. s. 107-109.
7. İmanov K., İsayev N. Azərbaycanda intellektual mülkiyyət hüquqlarının təminati məsələləri. – Müəllif və hüquq. № 3-4(13), 2002. s. 193-204.
8. İmanov K., İsayev N. Azərbaycanın müəllif hüquq qanunvericiliyində şərqli müəlliflik. – Müəllif və hüquq. № 3-4(5), 2000. s. 165-167.
9. İncəsənət və hüquq. (N. İsayev). – Öz hüquqlarımızı bilirikmi. № 1, 1999. s. 87-88.
10. İsayev N. Əlaqəli hüquqlar. – Müəllif və hüquq. № 1(2), 2000. s. 94-96.
11. İsayev N. İntellektual mülkiyyət anlayışı və onun qorunma sistemi. – Müəllif və hüquq. № 3-4(9), 2001. s. 206-210.
12. İsazadə Ə. – İfaçılıq... («Buta» hümanitar uşaq fondunun təşkil etdiyi müsabiqə). Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001, s. 204-205.
13. İsazadə Ə. Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin nota salınma tarixi. – Etnomusiqişünaslıq. № 1-2(7), 2001. s. 134-136.
14. İsazadə Ə. Azərbaycanda rus musiqi mədəniyyətinin təsiri. – Açılmamış səhifələr. № 3-4(5), 2000. s. 51.
15. İsazadə Ə. Mətin tədqiqatçı. – Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000. s. 130-131.
16. İsazadə Ə. XIX əsrde Azərbaycan xalq musiqisi rus folklorşünaslarının əsərlərində. – Açılmamış səhifələr. № 2(3), 2000. s. 12-14.
17. İsazadə Ə. XIX əsrde Azərbaycan musiqi folkloru rus ziyanlarının əsərlərində. – Etnomusiqişünaslıq. № 3-4(9), 2001. s. 141-143.
18. İsazadə Ə. Aleksandr Xodzkonun «Koroğlu» eposu (dastanı) haqqında» kitabında Azərbaycan xalq musiqisi nümunələri. – Bibliografiya. № 1(2), 2000. s. 97-98.
19. İskəndərov E. Mstislav Rostropoviçlə keçən unudulmaz günlər. – İfaçılıq. № 1(2), 2000. s. 39-46.
20. İskəndərov E. Çardaş və markalar, və yaxud markalarda əksini tapan macar parsodiyası. – Açılmamış səhifələr. № 3-4(9), 2001. s. 27-31.
21. İskəndərov E. Çardaş və markalar, və yaxud markalarda əksini tapan macar rapsodiyası (ardı). – Açılmamış səhifələr. № 1-2(11), 2002, s. 72-77.
22. İskəndərov E. Filateliyada musiqi mövzuları. – Açılmamış səhifələr. № 1-2(7), 2001, s. 143-147.
23. İsmayılladə Z. Yaradıcılıq. (Musiqişunas G. Hüseynova haqqında). – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001, s. 217-220.
- K**
1. Kərimov M. Azərbaycanın qədim musiqi aletləri. – Dədə Qorqud – 1300. № 1, 1999. s. 37-38.
2. Kərimli A.O. V. Adıgözəlovun Canaqqala zəfəri. – Yeniliklərimiz. № 1, 1999. s. 156-158.
3. Kərimli A.O. Musiqişunas, pedaqoq, maarifçi. – Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 122-124.
4. Kərimli A.O. Tanıdığımız və tanımadığımız S. Hacıbəyov. S. Hacıbəyovun 80 illiyinə. – İrsimiz. № 1, 1999. s. 54-60.
5. Kərimli A.O. Xeyirxah sehrbaz. – Bizim yubilyarlar. № 1(2), 2000. s. 93.
6. Kərimli A.O. Göyçə aşiq məktəbi. – Aşıqşünaslıq. № 1(2), 2000. s. 66-72.
7. Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı). – Aşıqşünaslıq. № 2(3), 2000. s. 81-85.
8. Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı). – Aşıqşünaslıq. № 3-4(5), 2000. s. 131-138.
9. Kərimli A. Nəfəslər orkestr üçün repertuar. – Bibliografiya, notografiya. № 3-4(5), 2000. s. 191.
10. Kərimli A. Məmməd Quliyev haqqında. – Portretlər. № 1-2(7), 2001, s. 84-86.
11. Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı). – Etnomusiqişünaslıq. № 1-2(7), 2001. s. 136-140.
12. Kərimli A. Qan yaddaşının çağırışına səs verən bəstəkar. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(9), 2001. s. 66-71.
13. Kərimli A. Göyçə aşiq məktəbi (ardı). – Etnomusiqişünaslıq. № 3-4(9), 2001. s. 132-141.
14. Kərimli A. Görüşlər (səs rejissoru Ə. Həsənzadə). – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 224-230.
15. Kərimli A.O. Başlığını tapmadığım ürək sözleri. № 3-4(13), 2002. s. 114-116.
16. Kərimli A.O. Göyçə aşiq məktəbi (ardı). – Etnomusiqişünaslıq. № 1-2(11), 2002. s. 139-145.
17. Köçərli İ. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıqda «Novrus» mövzusu. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 1-2(7), 2001. s. 164-165.
18. Kiçiklərin böyük yarışı. Festivallar, musabiqələr, prezəntasiyalar. – Yeniliklərimiz (materialı hazırladı S. Əliqizi). № 1, 1999. s. 150-153.
- Q**
1. Qadınlar musiqidə (bəstəkar F. Əlizadənin musiqişunas N. Axundovaya musahibəsi). – Yeniliklərimiz. № 1, 1999. s. 154-155.
2. Qafarova M. Yaradıcılıq (bəstəkar S. Əsəgerovun yaradıcılığı haqqında). – Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000. s. 143-145.
3. Qasımlı M. Ozan ənənəsi. – Dədə Qorqud – 1300. № 1, 1999. s. 37-38.
4. Qasımlı M. Ozan ənənəsi. – Dədə Qorqud – 1300. № 2(3), 2000. s. 40-43.
5. Qasımovə S. Milli qaynaqlardan ilhamlanaraq. – Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 112-114.
6. Qasımovə S. Azər Rzayev. – Portretlər, № 3-4(5), 2000. s. 78-80.
7. Qasımovə S. Xəyyam Mirzəzadə. (Tərcümə

- edəni O. Qəbeləli). — Portretlər. № 3-4(5), 2000. s. 116-119.
8. **Qasimova S.**, Abdullayeva Z. Keçmişin səhifələri. — Fikret Əmirovun 80 illiyi qarşısında. № 1-2(11), 2002. s. 85-89.
 9. **Qarabağlı S.** Üzeyir Hacıbəyov: Moskva, 1939-cu il. — Açılmamış səhifələr. № 1(2), 2000. s. 10-11.
 10. **Qarabağlı S.** İstedadlı, qayğıkeş pedaqoq. — İrsimiz. № 3-4(5), 2000. s. 5-7.
 11. **Qarabağlı S.** Üzeyir Hacıbəyov — publisist. — İrsimiz. № 3-4(5), 2000. s. 12-14.
 12. **Qarabağlı S.** Üzeyir bəy Hacıbəyov və teatr. — İrsimiz. № 3-4(5), 2000. s. 17-19.
 13. **Qarabağlı S.** Üzeyir bəy Hacıbəyov və ana dili. — Açılmamış səhifələr. № 3-4(9), 2001. s. 9-11.
 14. **Qarabağlı S.** Şuşa, Bakı, Paris... Ceyhun bəy Hacıbəyli — 110. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1-2(7), 2001. s. 109-111.
 15. **Qarabağlı S.** Muzeylərdə... Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 222-226.
 16. **Qarabağlı S.** Müdrik sənətkar. — Açılmamış səhifələr. № 3-4(13), 2002. s. 9-12.
 17. **Quliyev Ç.** Musiqili kompüter proqramları. — Komprüter və musiqi. № 2(3), 2000. s. 87-92.
 18. **Quliyev C.** Yaradıcılıq (violonçelçalan YO-Yo Ma haqqında). — Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 1206-208.
 19. **Quliyev C.** Azərbaycan mahnısı: Yol ayrıcındada. — Açıq söz. № 1, 1999. s. 76-78.
 20. **Quliyev İ.** «Tüsi»nin musiqi həyatı. — Musiqi təhsili. № 1(2), 2000. s. 133-134.
 21. **Quliyev Ə.** Konfranslarda... — Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 231-232.
 22. **Quliyev N.** Bize yazırlar: Naxçıvandan. — Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 226-229.
 23. **Quliyev Q.** Qocaman mədəniyyət ocağı 60 illik ərefəsində. — Musiqi təhsili. № 1-2(7), 2001. s. 166-169.
 24. **Quliyev P.** Yaradıcılıq (memar E. Avalovla müsahibə). — Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 198-203.
 25. **Quliyev P.** Internet səhifələrində. — Yaradıcılıq. № 3-4(9), 2001. s. 211-212.
 26. **Quliyev P.** Internet səhifələrində. — Yeniliklərimiz. № 1-2(11), 2002. s. 224-226.
 27. **Quliyev P.** Qara Qarayev. — Diskoqrafiya. № 1, 1999. s. 136-137.
 28. **Quliyev P. T.** Bakıxanovun əsərlərinə Türkىyە maraq. — Yeniliklərimiz. № 1, 1999. s. 159.
 29. **Quliyev M.** Sənətdə izi qalan sənətkar. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1, 1999. s. 148-149.
 30. **Quliyeva S.** Tofiq Quliyevin mahnılarının bəzi üslub xüsusiyyətləri. — Yaradıcılıq portreti. № 1(2), 2000. s. 36.
 31. **Quliyev S.** Musiqi — bədii təribyə vasitəsidir. — Musiqi təhsili. № 2(3), 2000. s. 94-97.
 32. **Qurbanov B.**, İsazadə Ə. Əfrasiyab Bədəlbəylinin izahlı monoqrafik musiqi lüğəti. — Biblioqrafiya. № 3-4(13), 2002. s. 205-206.
 33. **Qurbanov B.**, İsazadə Ə. Əfrasiyab Bədəlbəylinin elmi yaradıcılığında Nizaminin şeriyəti. — Biblioqrafiya. № 1-2(11), 2002. s. 210-212.

M

1. **Mahmudova C.** Mahnılarda yaşayan poeziya. — Poeziya və musiqi. № 2(3), 2000. s. 70-72.
2. **Mahmudova C.** Zərif gözəllik qəlb sirdası... — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(9), 2001. s. 144-145.
3. **Mahmudova Ş.** Bahar rayihəli nəğmələr müəllifi. — Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 108-109.
4. **Mahmudova Ş.** Yeni tədqiqat işi. — Biblioqrafiya. № 3-4(13), 2002. s. 210-211.
5. **Mahmudova Ş.** Yeni bir kitab. — Notoqrafiya. Biblioqrafiya. Diskoqrafiya. № 1-2(7), 2000. s. 188-189.
6. **Mahmudova Ş.** Milli ənənələri yaşıdan bəstəkar. — Bizim yubilyarlar. № 1(2), 2000. s. 83-84.
7. **Mahmudova Ş.** Büyük həqiqətin sorağında. — Dünya musiqisinin korifeyləri. № 1(2), 2000. s. 55-56.
8. **Maqsudov E.** Azərbaycan dili dərslərində xalq mahnılarından istifadə. — Təhsil... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 235-237.
9. **Mehdiyeva L.**, Cəfərova A. Qara Qarayevin 1ad təfəkkürünə dair. — Musiqi nəzəriyyəsi və estetikası. № 2(3), 2000. s. 44-48.
10. **Mehdiyev B.** Ustad. — Dünya musiqisinin korifeyləri. № 1(2), 2000. s. 64-65.
11. **Mədətov Y.** Azərbaycan Respublikası Dövlət səsyazarları arxiv. — Diskoqrafiya. № 3-4(5), 2000. s. 192-196.
12. **Məlikova N.** Gülağa Məmmədov — 75. — Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(5), 2000. 149-151.
13. **Məlikməmmədov N.** Ümumtəhsil məktəblərində musiqinin tədrisi problemi haqqında. — Musiqi təhsili. № 1(2), 2000. s. 126-128.
14. **Məmmədov T.** Görüşlər... Bakıda... — Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 220.
15. **Məmmədov T.** — Yaradıcılıq... (Caz pianoçusu V. Sadixovla müsahibə). Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000. s. 148-150.
16. **Məmmədov T.** Görüşlər... (Redaksiyanın qonaqları: Vaqif babayev, Fərhəng Hüseynov, Çingiz Məmmədov, Spartak Babayev, Nana Babayevadır). — Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 230-235.
17. **Məmmədov T.** Görüşlər... Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 214-216.
18. **Məmmədov T.** Azərbaycan xalq-professional musiqisi: aşiq sənəti. — Etnomusiqişunaslıq. № 1-2(7), 2001. s. 122-129.
19. **Məmmədov M.** Uşaqların müğam dünyası. — Yaradıcılıq... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 224-226.
20. **Məmmədova R.** Sehnəmizin Məcnunu. — Ustadımızın xatirəsinə. № 1, 1999. s. 144-145.
21. **Məmmədova Ə.** Cahan Talışinskaya. — Ustadımızın xatirəsinə. № 3-4(9), 2001. s. 146-148.
22. **Məmmədova Ü.** Əhməd Ağdamski — 115 il. — Milli operamızın ilk Leylisi kim olub? — Ustadımızın xatirəsinə. № 1(2), 2000. s. 115-116.
23. **Məmmədova Ü. H.** Əliyevin ölüm yoluna baxış. — Bizim yubilyarlar. № 1, 1999. s. 110-111.

- 24. Məmmədova Ü.** Musiqiçi-bəstəkar. – Yaradıcılıq... Yeniliklərimiz. № 1-2(11), 2002. s. 226-227.
- 25. Məmmədova K.** Q.Qarayevin fəlsəfi-estetik görüşlərində xeyir və şər problemi. – Musiqi nəzəriyyəsi və estetika. № 2(3), 2000. s. 53-56.
- 26. Məmədəliyeva T.** Vaqif Mustafazadə. – Diskoqrafiya. № 1, 1999. s. 138-139.
- 27. Məmədəliyeva T.** Azərbaycan Qrammofon valları Evinin tarixindən. – Diskoqrafiya. № 1(2), 2000. s. 109-111.
- 28. Məmədəliyeva T.** Yaradıcılıq... Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 193-195.
- 29. Məmməveliyeva T.** «Xezer caz və blyuz – 2002» festivalı ilə birlikdə. – İfaçılıq. Yeniliklərimiz. № 1-2(11), 2002, s. 234-239.
- 30. Məhərrəmova İ.** Əmirovun üslub xüsusiyyətləri və onun formalaşmasında milli xalq yaradıcılığının rolü. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(9), 2001. s. 98-101.
- 31. Məhərrəmova İ.** F. Əmirovun simfonik müğamlarının bəzi üslub xüsusiyyətləri. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(13), 2002. s. 117-121.
- 32. Məhərrəmova İ.** Fikret Əmirovun üslub xüsusiyyətləri və onun formalaşmasında milli xalq yaradıcılığının rolü. – Fikret Əmirovun 80 illiyi qarşısında. № 1-2(11), 2002, s. 94-102.
- 33. Məhərrəmova İ.** Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Lermontov poeziyası. № 1(2), 2000. s. 122-123.
- 34. Mirzəzadə X.** Bir kitabın bir nəfəsi. – Bibliografiya. № 1(2), 2000. s. 99-105.
- 35. Mirzəyev S.** Fortepiano texnikasında müasir ifaçılıq effektleri işaretləri. – İfaçılıq. № 1(2), 2000. s. 47-52.
- 36. Mirzəyev S.** Fortepiano texnikasında müasir ifaçılıq effektleri işaretləri (ardı). – Musiqisünaslığın aktual problemləri. № 1-2(7), 2001. s. 58-61.
- 37. Mirzəyeva T.** Muzeylərdə... Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 237.
- 38. Müxtəroğlu V.** Xan Zirvəsi – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1-2(7), 2001. s. 11-115.
- 39.** «Musiqi Dünyası»nın təqdimat mərasini. № 1(2), 2002. s. 3-9.
- 40.** Musiqiçi gülüşü. № 1, 1999. səh. 162-163.
- 41.** Musiqiçi gülüşü... – Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000. s. 150-151.
- 42. Mübariz.** XX əsr Gedəbəy bölgəsinin aşiq sənəti. – Aşıqşünaslıq. № 2(3), 2000. s. 86.
- 43.** M. Rostropoviçin adı ilə. – Yeniliklərimiz. № 1(2), 2000. s. 151.
- 44. Məmməd Quliyev.** – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 3-4(9), 2001, s. 238.

N

1. Naxçıvan – 75. – Yeniliklərimiz. № 1(2), 2000. s. 150.
2. Namazov Q. Birinci Aratta – Şummer epik mədəniyyəti. – Kulturoloji məsələlər. № 3-4(5), 2000. s. 168-172.
3. Nəsirova K. Gözəl alim, səmimi insan. – Bizim yubilyalar. № 1(2), 2000. s. 87-88.
4. Nəzirova E. 2 prelüt, fortepiano üçün. –

Genc musiqiçinin not kitabı. № 1(2), 2000. s. 155-159.

5. Novruzov A. Üzeyir Hacıbəyovun tarın not ifaçılığında rolü. – İrsimiz. № 3-4(5), 2000. s. 14-16.

6. Novruzov X. Bakı orta ixtisas musiqi texnikumunun 100 illiyini qeyd edərkən. – İrsimiz. № 1, 1999. s. 44-53.

7. Novruzova İ. Nəriman Məmmədovun yaradıcılığına bir nəzər. – Portrettər. № 1-2(11), 2002. s. 126-129.

8. Nərmənə Ağalar qızı Əliyeva. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə, № 1-2(7), 2001, s. 235.

Ö

1. Özbəkistan musiqi elminin elçisi (materialı hazırladı Z. Dadaşzadə). – Kulturoloji məsələlər. № 1(2), 2000. s. 73-77.

P

1. Paşayev A. Ürəkləri oxuyan xanəndə. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1, 1999. s. 142-143.

2. Paziçeva İ. Yeni rus musiqi məktəbində orientalizm və onun azərbaycan musiqisilə əlaqələri. – Musiqi nəzəriyyəsi və estetikası. № 2(3), 2000. s. 49-51.

3. Plenum (materialı hazırladı Əliqızı S.) – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 1-2(7), 2001. s. 35-38.

4. Prentis U. (Böyük Britaniya, London). Şərqə qrammofon gəlir. – Diskoqrafiya. № 3-4(5), 2000, s. 196-197.

R

1. Rəcəbova A. Ritm və riyaziyyat. – Musiqi təhsili. № 2(3), 2000. s. 100-104.

2. Rəcəbova A. Azərbaycan dili, riyaziyyat və musiqi fənləri arasında əlaqə imkanları. – Musiqi təhsili. № 3-4(5), 2000. s. 156-159.

3. Rəcəbov O. Dahilik fenomeni haqqında nə bilirik. – Musiqi təhsili. № 1, 1999. s. 96-97.

4. Rəcəbov O. Dmitri Kabalevski və Azərbaycan. – Dünya musiqisinin korifeyləri. № 1(2), 2000. s. 62-63.

5. Rəcəbov O. Şagirdin musiqi qabiliyyəti və onun müəllim tərəfindən iş prosesində inkişaf etdirilməsi. – Musiqi təhsili. № 1-2, 2001. s. 169-172.

6. Rəhimli İ. Ölümün həqiqət işığı. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 1-2(7), 2001. s. 236-237.

7. Rəhimova N. Azərbaycan incəsənətdə Bədəlbəyli lərin rolü. – İrsimiz... «Şuşa-250». № 1-2(7), 2001. s. 28-29.

8. Rəhimbəyli N. Yaradıcı ömr (Abbasova E.). – Portrettər. № 1-2(11), 2002. s. 120-123.

9. Rəhimov Z. Musiqi ilkin tərbiyəcidi amıldır. – Musiqi təhsili. № 3-4(5), 2000. s. 160-161.

10. Rəhmanova L. Unudulmaz şəxsiyyət. – Ustadımızın xatirəsinə. № 1-2(7), 2001. s. 119-121.

11. Rzayev A. Yaddaşlar həkk olmuş sənətkar. – Ustadımızın xatirəsinə. № 1-2(11), 2002. s. 162-163.

12. Rzayev L. Fortepiano sənətinin tarixini vərəq-

ləyərkən... – Açılmamış səhifələr. № 3-4(5), 2000. S. 52-54.

13. Rzayeva L. Fortepiano sənətinin tarixini – vərəqləyərkən... (ardı). – Açılmamış səhifələr. № 1-2(7), 2001. s. 141-143.

14. Rzayeva L. Vaqif Mustafazadənin yubileyi ilə əlaqədar bəzi mülahizələr. – Musiqi nəzəriyyəsi və estetika. № 2(3), 2000. s. 51-53.

15. Rzayeva L. Fortepiano sənətinin tarixini vərəqləyərkən... (ardı). – Açılmamış səhifələr. № 1-2(11), 2002. s. 81-85.

16. Rzayeva S. – İfaçılıq... (V. Adigözəlovun «Canaqqala» oratoryasının Türkiyədə premyerası haqqında). Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 212-213.

17. Rzayeva S. Ənənələri yaşıdan bəstəkar. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(9), 2001. s. 90-96.

18. Rzayeva R. Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. – Etnomusiqisünaslıq. № 3-4(13), 2002. s. 176-192.

19. Rzayeva R. Unudulmaz əziz müəllimim. Qılman Salahov haqqında xatirələrim. – Ustadların xatirəsinə. № 1-2(7), 2001. s. 117-119.

20. Rauf Zülfüqar oğlu Adigözəlov. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. № 3-4(13), 2002. s. 240.

S

1. Sabitoğlu C. Fikrət Əmirovun mahnilarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinin bəri məqamları haqqında. – Poeziya və musiqi. № 3-4(9), 2001. s. 159-161.

2. Sabitoğlu C. Tofiq Quliyevin mahnilarında poetik mətnin və melodiyanın əlaqələri. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(13), 2002. s. 131-137.

3. Sadıqzadə H. Muzeylərdə. – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 237.

4. Sadıqov F. Nizami və musiqi. – Poeziya və musiqi. № 2(3), 2000. s. 66-70.

5. Sadıxov V. Ballada. – Musiqiçinin not kitabçası. № 2(3), 2000. s. 157-159.

6. Salamzadə Ə. Elmi seminarlarda... – Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 228-231.

7. Seyidova S. Dini musiqinin bəzi prinsipləri haqqında. – Din və musiqi. № 1, 1999. s. 79-81.

8. Seyidova S. Azərbaycan musiqi elminin layıqli nümayəndəsi. – Bizim yubilyarlar. № 1(2), 2000. s. 89-90.

9. Seyidova S. Azərbaycan milli musiqimizin təsnifat məsələsinə dair. № 1(2), 2000. s. 106-108.

10. Seyidova S. Üzeyir Hacıbəyov və dini musiqi. – Din və musiqi. № 3-4(5), 2000. s. 139-141.

11. Seyidova S. Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsi elminin tədrisində yeni bir nailiyyət. – Bibliografiya. № 1-2(11), 2002. s. 217-218.

12. Səfərova Z. Şuşa Azərbaycan musiqisinin məbədidir. – İrsimiz. «Şaşa-250». № 1-2(7), 2001. s. 21-25.

13. Səfərova Z. XX əsrin dahi bəstəkarı və şəxsiyyəti. – Milli musiqimizin korifeyləri. № 1, 1999. s. 8-15.

14. Səfərova G. Dünya pedaqoji məktəbləri sisteminde musiqili – estetik tərbiyənin rolü. – Musiqi təhsili. № 3-4(9), 2001. s. 166-168.

15. Səfərova G. Ustad sənəti. – Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000. s. 129.

16. Səfərova G. Azərbaycan uşaq fortepiano musiqisinin inkişafının əsas istiqamətləri haqqında. – Musiqi təhsili. № 2(3), 2000. s. 97-99.

17. Səfərova T. Muğam sənətimizin Seyidi. – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 1, 1999. s. 146-147.

18. Səfərəlibəyova R. Musiqili televiziya və musiqi mədəniyyəti. – Kulturoloji məsələlər. № 2(3), 2000. s. 114-115.

19. Sədrayoğlu M. Müctəhidzadə M. Üzeyir bəy Hacıbəylinin vəfati münasibətində. «İzhari – təəssüf». – Poeziya və musiqi. № 3-4(5), 2000. s. 120-123.

20. Selimxanov C. Cavanşir Quliyev. – Diskografya. № 1, 1999. s. 140-141.

21. Sultanova A. Solfecio fənninin müasir tədrisinə dair. – Təhsil... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 233-235.

22. Suallarımıza cavab verirlər. № 1, 1999. s. 161.

23. Salvat Axundzadə. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə. (S. Fərəcov). № 1-2(7), 2001. s. 238.

24. Sabir Quliyev. – Dünyasını dəyişənlərin xatirəsinə (V. Xəlilov), № 3-4(9), 2001. s. 239-240.

Ş

1. Şahverdiyev K. Rəşid Behbudov fenomeni. – Açılmamış səhifələr. № 2(3), 2000. s. 14-24.

2. Şahverdiyev K. Rəşid Behbudov fenomeni (ardı). – Açılmamış səhifələr. № 3-4(5), 2000. s. 37-50.

3. Şahverdiyev K. Azərbaycan baletinin yaradıcısı, səhnəmizin şahzadəsi Qəmər xanım Almaszadə. № 2(3), 2000. s. 121-125.

4. Şahverdiyev K. Rəşid Behbudov fenomeni (ardı). – Ustadlarımızın xatirəsinə. № 3-4(9), 2001. s. 148-158.

5. Şəfiyeva N. Üzeyir Hacıbəyovun Humayuna aid lad-nəzəri əsasları üzrə araşdırırlar. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(5), 2000. s. 88-91.

6. Şəfiyeva N. Ziyalı qadınlarımızın gözəl müməyəndəsi. – Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000. s. 131-132.

7. Şəfiyeva N. Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsərinin yaranma tarixinə dair. – Açılmamış səhifələr. № 1(2), 2000. s. 14-17.

8. Şirməmmədqızı L. Əbədi bir günü yada salar-kən... – Açılmamış səhifələr. № 1(2), 2000. s. 12-13.

T

1. Talibzadə Ü. Azərbaycan musiqisinin tarixi yaranır. – Bibliografiya. № 1, 1999. s. 127-129.

2. Talibzadə U. Qara Qarayevun yaradıcılığında musiqilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi probleminə dair. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(5), 2000. s. 91-94.

3. Tariyel qızı Z. Bizə yazırlar: Lənkərandan... – Yeniliklərimiz. № 2(3), 2000. s. 152-154.

4. Tariyel qızı Z. Lənkərandan yazırlar. – Azərbaycan bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(9), 2001. s. 8.

5. Tahirova F. C. Hacıyevin Altıncı simfoniyası D. Şostakoviç ənənələri aspektində. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(13), 2002. s. 128-131.

6. Tofiq Ələkbər oğlu Quliyev (vəfatı

münasibətilə). – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(5), 2000. s. 20-22.

Ü

1. Üzeyir Hacıbəyov haqqında söz. – İrsimiz. № 3-4(5), 2000. s. 3-5.

V

1. Veliyev Y. Şuşa musiqi təhsili. – İrsimiz. «Şuşa-250». № 1-2(7), 2001. s. 32-34.

2. Vəzirova G. R.M. Qler və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. – Ustadlarımızın xatiresinə. № 2(3), 2000. s. 59-61.

3. Vəzirova G. Ənənəvi muğam operası ənənələrinə yeni baxış. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 3-4(5), 2000. s. 94-98.

Y

1. Yaqubova N. Yaradıcılıq (mövsümün son simfonik konserti) – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 223-224.

2. Yaradıcılıq təşkilatları əlaqələndirmə şurasının bəyanatı. – Polemika. № 1, 1999. s. 134-135.

3. Yeniliklər. – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında. № 3-4(9), 2001. s. 6-8.

Z

1. Zahid A. Süleyman Ələsgərov xatirələrdə. – Biblioqrafiya. № 3-4(13), 2002. s. 212-213.

2. Zahid A. Nəfəs alətləri orkestrlərinin tarixindən. – Musiqi tarixi. № 3-4(13), 2002. s. 138-139.

3. Zahid A., Kərimli A.O. Azərbaycan bəstəkarlarının növbəti simpoziumunda. – Azərbaycan Bəstə-

karlar İttifaqında. № 1-2(11), 2002. s. 19-21.

4. Ziyadlı A. Natəvan və musiqi. – İrsimiz. «Şuşa-250». № 1-2(7), 2001. s. 25-26.

5. Zöhrabov R. Dəyərli tədqiqat. – Biblioqrafiya. № 1, 1999. s. 130-132.

6. Zöhrabov R. Zülfü Adığözəlov xatirələrdə. – Biblioqrafiya. № 1, 1999. s. 133.

7. Zöhrabov R. Bəstəkar-pianoçu Sevda İbrahimova. – Bizim yubilyarlar. № 1(2), 2000. s. 91-92.

8. Zöhrabov R. Sənətinə sadıq insan. – Bizim yubilyarlar. № 2(3), 2000. s. 127-128.

9. Zöhrabov R. – İfaçılıq... (Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Xalq çalğı alətləri orkestri haqqında). Yeniliklərimiz. № 3-4(5), 2000. s. 216-218.

10. Zöhrabov R. Vasif Adığözəlov. – Portretlər. № 3-4(5), 2000. s. 80-87.

11. Zöhrabov R. Bülbül və Azərbaycan xalq musiqisi. – Etnomusiqişunaslıq. № 1-2(7), 2001. s. 129-134.

12. Zöhrabov R. – Yaradıcılıq... (Musiqişunas A. Ziyadlı). Yeniliklərimiz. № 1-2(7), 2001. s. 200-201.

13. Zöhrabov R. Ramiz Mustafayev. – Portretlər. № 3-4(9), 2001. s. 78-81.

14. Zöhrabov R. – Yaradıcılıq... (Nazim Bağırov haqqında). Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 222-223.

15. Zöhrabov R. Azərbaycan rənglərinin not yazıları haqqında. – Etnomusiqişunaslıq. № 1-2(11), 2002. s. 150-153.

16. Zöhrabov R. Rauf Hacıyev – 80. Onun musiqisi həmişəyəşardır. – Ustadlarımızın xatiresinə. № 3-4(13), 2002. s. 36-39.

XARİCİ DİLDE

1. Алексеева А. (Россия, Москва). Термины музыки XX века. – Musiqişunaslığının aktual problemləri. № 3-4(9), 2001. s. 53-66.

2. Алексеева А. (Россия, Москва). Термины музыки XX века (продолжение). – Musiqişunaslığının aktual problemləri. № 1-2(11), 2002. s. 56-65.

3. Алексеева А. (Россия, Москва). Термины музыки XX века (продолжение). – Musiqişunaslığının aktual problemləri. № 3-4(13), 2002. s. 78-85.

4. Аманжол Б. (Казахстан, Алматы). Сокральное пространство тембров казахской музыки. – Etnomusiqişunaslıq. № 1-2(11), 2002, s. 146-150.

5. Андреева Н. (Россия, Москва). Свет LUCE в пространстве века. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 1-2(11), 2002, s. 109-119.

6. Арановский М. (Россия, Москва). Вызов времени и ответ художника. – Musiqişunaslığının aktual problemləri. № 3-4(9), 2001. s. 38-53.

7. Андрей Смирнов. Культура ислама: от смысла к стилю (интервью данное А. Амраховой). – Kulturoloji məsələlər. № 1-2(11), 2002, s. 169-181.

8. Высоцкая М. (Россия, Москва). «Сверхисторическое» пространство постмодернизма и художественный опус. – Kulturoloji məsələlər. № 3-4(5), 2000. s. 174-180.

9. Вячеслав Медушевский не только о музыке (интервью). – Musiqişunaslığının aktual problemləri. № 1-2(7), 2001. s. 41-44.

10. Даукеева С. (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии. – Məhəzşunaslıq. № 3-4(5), 2000. s. 103-113.

11. Даукеева С. (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение). – Məhəzşunaslıq. № 1-2(7), 2001. s. 92-101.

12. Даукеева С. (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение). – Məhəzşunaslıq. № 3-4(9), 2001. s. 183-190.

13. Даукеева С. (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга

- музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение). – Мәхәзшүнәslıq. № 1-2(11), 2002. s. 190-197.
14. Даукеева С. (Казахстан, Алматы). Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение). – Мәхәзшүнәslıq. № 3-4(13), 2002. s. 151-161.
15. Джумаев А. (Узбекистан). Средняя Азия: единство культурно исторического и художественного пространства. – Kulturoloji məsələlər. № 1(2), 2000. p. 75-77.
16. Джумаев А. (Узбекистан). Средняя Азия: единство культурно исторического и художественного пространства (продолжение). – Kulturoloji məsələlər. № 2(3), 2000. s. 111-113.
17. Екимовский. (Россия, Москва). Вперед к нотации без музыки. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 1-2(7), 2001, s. 71-78.
18. Имамутдинова З. (Башкортостан, Уфа). Культовое речитирование в Исламе. – Din və musiqi. № 3-4(9), 2001. s. 191-202.
19. Интервью Арифа Мирзоева журналу «Музыка и время» (Макарова М.) – Müsahibələr... Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002. s. 229-233.
20. Карагичева Л. Случайность? Или след генетического кода? – Poeziya və musiqi. № 3-4(5), 2000. s. 127-128.
21. Кириллина Л. (Россия, Москва). Топика и стилистика классической музыки. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 1-2(11), 2002. s. 28-42.
22. Кириллина Л. (Россия, Москва). Топика и стилистика классической музыки (продолжение). – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(13), 2002. s. 64-78.
23. Марк Арановский о путях исследований (интервью данное А. Амраховой). – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(9), 2001, s. 32-38.
24. Медушевский (Россия, Москва). Музыка вживания. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 1-2(7), 2001. s. 44-58.
25. Переверзева М. (Россия, Москва). Джон Кейдк – маргинал XX века. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 1-2(11), 2002. s. 43-55.
26. Попова Е. (Россия, Москва). На заре нового времени: трактат Яна Свелинка о композиции. – Musiqi tarixi. № 3-4(13), 2002. s. 140-150.
27. Руднева Л. (Россия, Москва). О доверии Дмитрия Шостаковича и Капричос, разыгранных его «ответственными» коллегами в достопамятном 1951 году. – Açılmış səhifələr. № 1-2(7), 2001. s. 148-153.
28. Савенко С. (Россия, Москва). Авангард и советская музыка. – Müsiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(9), 2001. s. 72-77.
29. Смирнов А. (Россия, Москва). Вещи и смысл: как в западной и мусульманской традициях различают перевод и пересказ. – Kulturoloji məsələlər. № 1-2(11), 2002. s. 182-189.
30. Фархадов Р. (Россия, Москва). О творчестве Фараджа Караева. – Yaradıcılıq. Yeniliklərimiz. № 3-4(13), 2002, s. 229-223.
31. Хасанова Н. (Узбекистан, Ташкент). Актуализация идей средневековых мыслителей в современной музыкальной критике. – Məhəzşünaslıq. № 3-4(13), 2002. s. 161-164.
32. Холопов Ю. (Россия, Москва). Карлхайнц Штокхаузен и новая музыка XX века. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(5), 2000. s. 63-67.
33. Холопов Ю. (Россия, Москва). От Веберна к Авангарду – II. – Müsiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(5), 2000. s. 67-68.
34. Холопов Ю. (Россия, Москва). Структурные уровни гармонии. – Musiqi nəzəriyyəsi. № 1-2(11), 2002. s. 104-109.
35. Холопова В. (Россия, Москва). Лосев в московской консерватории. – Açılmış səhifələr. № 3-4(13), 2002. s. 12-20.
36. Холопов Ю. (Россия, Москва). Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(13), 2002. s. 91-105.
37. Ценова В. (Россия, Москва). Числовые фантазии: о ритме формы в композиционной структуре произведений С. Губайдулиной. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 1-2(7), 2001. s. 65-70.
38. Шукров Ш. (Россия, Москва). Шекина и Сакина. Ретуальное паломничество и динамический образ Храма. – Kulturoloji məsələlər. № 3-4(9), 2001. s. 113-122.
39. Штокхаузен К. Концерт Веберна для 9 инструментов op. 24. Анализ I части. – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(5), 2000. s. 68-73.
40. Эпистолярный диалог с Шарифом Шукровым (интервью данное А. Амраховой). – Kulturoji məsələlər. № 3-4(9), 2001. s. 102-112.
41. Ю.Н. Холопов о музыке XX века (интервью данное А. Амраховой). – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 3-4(5), 2000. s. 56-62.
42. Юрий Холопов: Восток Запад в русской культуре (интервью данное А. Амраховой). – Musiqişünaslığın aktual problemləri. № 1-2(7), 2001. s. 61-65.
43. Pestalozza L. La musica in URSS: cronacadi un viaaggio (rus dilindən tərcüməsi N. Abdullayevanındır). – Biblioqrafiya, notoqrafiya. № 3-4(5), 2000. s. 185-190.

44. Pentice W. The gramophone goes east. – Açılmamış səhifələr. № 2(3), 2000. s. 25-26.
45. Prentis U. – Şərqə qrammofon gelir (Tərcümə edəni T. Məmmədəliyevadır), – Diskoqrafiya. № 3-4(5), 2000. s. 196-197.
46. Honko L. (Turku, Finland). Copyright and folklore – Müəllif və hüquq. № 3-4(9), 2001. s. 203-205.
47. Osman Aydin ÖGÜT (Türkiye). Atatürk'ün müzik devrimine toplu bir bakış. – Açılmamış səhifələr.

№ 3-4(9), 2001. s. 11-13.

48. O. Aydin ÖGÜT (Türkiye). Yaradıcılıq. – Yeniliklərimiz. № 3-4(9), 2001. s. 213-215.

49. Osman Aydin ÖGÜT (Türkiye). Askeri bandolar tarixi. – Açılmamış səhifələr. № 1-2(11), 2002. s. 66-71.

50. D. Yıldız (Türkiye, Ankara). Şostakoviçin Karayev'e betikləri. – Açılmamış səhifələr. Sənətkar məktubları (s. 21). № 3-4(13), 2002, s. 22-24.

«Musiqi Dünyası» jurnalının üz qabığı:

1. Rəssam Tərlan Qorçunun tərtibatı № 1, 1999
2. Rəssam Tərlan Qorçunun tərtibatı № 1(2), 2000
3. Rəssam Tərlan Qorçunun tərtibatı № 2(3), 2000
4. «Ü.Hacıbəyov». Plakat. Rəssam Elmira Şahtaxitskaya. № 3-4(5), 2000
5. Rəssam Tərlan Qorçunun tərtibatı № 1-2(7), 2001
6. Rəssam Tərlan Qorçunun tərtibatı № 3-4(9), 2001
7. «Bakı Musiqi Akademiyası». Fotoqraf Raid Abbasov. № 1-2(11), 2002
8. «Fikrət Əmirov». Rəssam Elturan Avalov. № 3-4(13), 2002

Jurnalın musiqi əsərifəsinə əlavə olunmuş CD-lər

I. Azərbaycan klassik müsiqisinin inciləri № 1(2), 2000

II. Azərbaycanın caz ustaları. Vaqif Sadıxov (piano) «Küleklər şəhəri». № 2(3), 2000

III. Azərbaycanın ustad xanəndələri I və II diskler. Cabbar Qaryaqdiyoglu, Məşədi, Məhəmməd, Keçəcioğlu Məhəmməd, № 3-4(5), 2000

IV. Ü.Hacıbəyov. «Arşin mal alan». Azərbaycanın ustad tarzənləri. Bəhrəm Mansurov. № 1-2(7), 2001

V. Ü.Hacıbəyov. «Leyli və Məcnun» operası. (I və II CD). № 3-4(9), 2001

VI. Saz havaları. Azərbaycanın caz qrupları. № 1-2(11), 2002

VII. Azərbaycan klassik müsiqisinin inciləri. Azərbaycanın ustad xanəndələri. Arif Babayev. № 3-4(13), 2002

HÖRMƏTLİ OXULAR!

«Musiqi Dünyası» jurnalı 2004-ci il üçün abunə yazılışı elan edir. Jurnal ildə dörd dəfə işiq üzü görəcək.

Yarım illik abunə haqqı ödəniş vaxtı manat ekvivalenti \$10 (CD, yeni kompakt disk - \$20), birillik abunə haqqı isə \$20-dir (CD, yeni kompakt disk - \$40).

Əgər Siz jurnalı hüquqi şəxs kimi abunə yazılırsınızsa, bizim redaksiyanın bank rekvizitlərini göstərməklə ödəniş sənədini doldurmalısınız.

Ödəniş sənədini doldurarkən diqqətli olun. «Ödənişin məqsədi» (ödəmə məqsədi) sətrində (qrafasında) abuna dövrünü, daşınma ünvanını və əlaqə telefonunu düzgün göstərin.

Əgər Siz fərdi qaydada abunə yazılırsınızsa, bunu ödəniş sənədindən savayı poçt yaxud hər hansı bankın istənilən yerli şöbəsindən pulköçürmə yolu ilə də edə bilərsiniz. Bu halda da rekvizitlər ödəniş sənədində göstərilməlidir.

Abunə yazılışı ilə bağlı (+99412) 984370, 932302 nömrəli telefona müraciət edə bilərsiniz.

«Musiqi Dünyası» jurnalının bank rekvizitləri:

1. VBŞN 990000213
2. Beynəlxalq Bank
3. Müxbir hesabı 0137010002031
4. Kodu 805250
5. Hesabın nömrəsi 327395AZM3308-01
6. S.W.I.F.T. Bik: İBAZAZ2X

«Musiqi Dünyası»na abunə yazılışı heç zaman gec deyil

Əziz OXULAR!

**Jurnalımızın musiqili səhifəsi Sizi CD
vasitəsilə klassik ırsımız, tanınmış
bəstəkaların əsərləri, folklor və
habələ geniş yayılmış musiqi
nümunələri ilə tanış edir.**

