AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI MƏDƏNİYYƏT NAZİRLİYİ

BAKI XOREOQRAFİYA AKADEMİYASI

SƏNƏT AKADEMİYASI

(beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal)

№ 4 (19) 2022

Bakı – 2022

MINISTRY OF CULTURE OF AZERBAIJAN REPUBLIC

BAKU ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

ACADEMY OF ARTS

(international scientific-theoretical journal)

№ 4 (19) 2022

Baku – 2022

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

БАКИНСКАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

(международный научно-теоретический журнал)

№ 4 (19) 2022

Баку – 2022

SƏNƏT AKADEMİYASI
Beynəlxalq elmi - nəzəri jurnal

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

REDAKSİYA HEYƏTİ

Nizami Cəfərov
akademik

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

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

Firəngiz Əlizadə
Xalq artisti, "Şöhrət" ordenli, professor

Fərhad Bədəlbəyli
Xalq artisti, "İstiqlal" ordenli, professor

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

Təranə Muradova
Xalq artisti

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

Məryəm Əlizadə
Əməkdar incəsənət xadimi sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Tariyel Məmmədov
Əməkdar incəsənət xadimi sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Tamilla Kəngərlinskaya
Əməkdar müəllim, pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

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

Ağaəli İbrahimov
Xalq rəssamı

MÜNDƏRİCAT

KULTUROLOGİYA

♦ **Səbirə Əliyeva**

Əhməd Cavad poeziyasında istiqlalçılıq ideyasının tərənnümü 6

♦ **Yeganə Əliyeva**

İntellektual mədəniyyətin tarixi kontekstində qlobal ideyalar dialoqu 15

♦ **Aynur Ələkbərova**

Şuşanın mövcud turizm potensialı və gələcək inkişaf perspektivləri 25

TƏSVİRİ SƏNƏT

♦ **Tərlan Mehdiyeva - Əzizzadə**

Sənaye inqilabının universal sərgilərin yaranmasına təsiri.....35

♦ **Sevinc Əliyeva**

Azərbaycan təsviri sənətində Xurşidbanu Natəvanın bədii obrazının təcəssümü 52

♦ **Nigar Quluzadə**

Çingiz Fərzəliyevin mənzərə rəngkarlığında lirik-poetik duyğuların əksi 60

♦ **Nərgiz Əsədullayeva**

Xalq rəssamı Cahangir Rüstəmovun poetik fırçası 66

♦ **Aysel Nəzərova**

Müstəqillik dövründə Azərbaycan heykəltəraşlığ 75

Nikolay Tsiskaridze
Rusiyanın Xalq artisti

Tom Bosma
Hollandiyanın aparıcı xoreoqrafı, professor

Petras Skirmantas
Litvanın aparıcı pedaqoq-xoreoqrafı, professor

Mariya Leonova
Rusiyanın Xalq artisti, sənətşünaslıq namizədi, professor

BAŞ REDAKTOR

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

REDAKTOR

Həcər Babayeva
Əməkdar incəsənət xadimi, professor

MƏSUL KATİB
Əliyev Vəfa
Filologiya üzrə elmlər doktoru

TEXNİKİ HEYƏT
Simuzər Səmədova

Azərbaycan Respublikasi,
Baki şəhəri, AZ 1014,
Rəşid Behbudov küçəsi 75

Telefonlar: (+994 50) 329 74 20
(+994 12) 598 32 50
(+994 55) 603 93 01

E-mail: bxa.elm.yaradiciliq@gmail.com
2semedova@mail.ru
www.bxa.edu.az

ISSN 2219-9837

MUSİQİ SƏNƏTİ

♦ **Rüfət Ramazanov**
Bəstəkar yaradıcılığında musiqinin tonallıq probleminə müasir yanaşma tərzi...84

♦ **Aynur Isgəndərli**
Firəngiz Əhmədovanın yaradıcılığında mahnı və romans janrında yazılmış əsərlərin ifaçılıq üslubunun xüsusiyyətləri 91

♦ **Lalə Cəfərova**
Orkestrin yaranma tarixi, onun tərkibinin formalaşması və təkmilləşməsi.....101

♦ **İlham Nəzərov**
Müslüm Maqomayevin ifasında Sevil Əliyevanin "Ana" mahnısının vokal ifaçılıq təhlili 123

♦ **Babir Zeinal**
Mugham as a multidimensional phenomenon 134

♦ **Gültəkin Qasımlı**
Arif Məlikovun pedaqoji prinsipləri haqqında 143

♦ **Elnur Qarayev**
Azərbaycan musiqi ifaçılığında qarmon alətinin rolu 153

♦ **Türkən Musayeva**
Ləzgi xalq rəqslərinin melodiya, lad-məqam və intonasiya xüsusiyyətləri 161

♦ **Севда Ёлчуева**
Интерпретация роли фортепиано в рамках ансамбля в пьесе «Эпитафия» Эльмира Мирзоева 171

♦ **Aysu Sadıqova**
Şüştər instrumental muğamı.....183

KULTUROLOGİYA

UOT 008 (091)

SƏBİRƏ ƏLİYEVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının müəllimi

E-mail: sabirahaydarova1@gmail.com

ƏHMƏD CAVAD POEZİYASINDA İSTİQLALÇILIQ İDEYASININ TƏRƏNNÜMÜ

***Açar sözlər**: Əhməd Cavad, poeziya, istiqlal, cümhuriyyət, müstəqillik, istiqlal şairi.*

XÜLASƏ

Görkəmli Azərbaycan şairi, Azərbaycanın Dövlət Himninin müəllifi Əhməd Cavadın yaradıcılığında istiqlalçılıq ideyaları əsas yer tutur. Bu şeirlərdə millətin azadlıq eşqi, vətən sevgisi tərənnüm edilirdi. Milli istiqlal, müstəqillik, türklük mövzuları Əhməd Cavad yaradıcılığında xüsusi yer tutur. 1918-ci ilin mayın 28-də Azərbaycan Xalq Cümuriyyətinin yaradılması Ə.Cavadın yaradıcılığında mühüm rol oynadı. O, Azərbaycan Cümuriyyətinin, Azərbaycan bayrağının, Azərbaycanı xilasa gəlmiş türk əsgərini şeirlərində böyük sevgi və məhəbbətlə tərənnüm edirdi.

Zaman-zaman Azərbaycan istiqlalı müstəqilliyə qədər uzun bir yol keçib gəlmişdi. Bu yolda Azərbaycan bədii düşüncəsinin də özünəməxsus rolu vardır. Cümhuriyyət dövrü poeziyasının milli şüurun formalaşmasındakı roluna yüksəs qiymət verən mərhum professor Yaşar Qarayev yazırdı: Demokratik Cümhuriyyət - Azərbaycanda humanitar milli ənənənin, ədəbi, hüquqi, fəlsəfi fikrin, milli “Mən” və milli dövlət şüurunun, bütövlükdə xalqın azadlıq hərəkatının tarixən qanuna uyğun və məntiqi yekunu kimi təşəkkül tapmışdır.[1,s.158]. Müstəqilliyin gətirdiyi azadlıq duyğuları bədii yaradıcılığa da öz təsirini göstərdi. M.Hadi, A.Şaiq, C.Cabbarlı, Ə.Cavad, Ə.Müznib və başqalarının yaradıcılığında istiqlalçılıq

ideyaları başlıca yer tuturdu. Sözügedən şairlərin şeirlərində millətin azadlıq eşqi, vətən sevgisi və milli azadlığı tərənnüm edilirdi. Cümhuriyyət dövrünü tərənnüm edərək istiqlal və bayraq sevgisi ilə yaşayan, yurddaşlarının qəlbində vətən sevgisi yaradan şairlərdən biri də Əhməd Cavaddır. Milli istiqlal, müstəqillik Ə.Cavad yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Onun cümhuriyyət dövründə yazdığı şeirləri sovet dövründə çap olunmasa da xalqın yaddaşında qalmış, yeni nəsillərə gəlib çatmış və xalqın milli azadlıq şüurunun formalaşmasında böyük rol oynamışdır.

Əhməd Cavadın 1914-cü ildə qələmə aldığı "Çırpınırdı Qara dəniz, baxıb türkün bayrağına" adlı şeirinə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli təsirli və yaddaqalan musiqi bəstələmişdir :

Çırpınırdı Qara dəniz
Baxıb Türkün bayrağına!
"Ah!" deyərdim, heç ölməzdim
Düşə bilsəm ayağına!

Ayrı düşmüş dost elindən,
İllər var ki, çarpar sinən!
Vəfalıdır gəldi, gedən,
Yol ver Türkün bayrağına [2, s.140]

Müsavat Partiyasının üzvü olan şair 1918-1920 ci illərdə qələmə aldığı şeirlərində Azərbaycan Cümhuriyyətini ilhamla tərənnüm edirdi. 45 il ömür sürən, qəlbi vətən sevgisi ilə dolu olan şairin poeziyasında Azərbaycanın istiqlalına, bayrağına, Azərbaycanı xilasa gəlmiş türk ordusuna və türkçülük idealına böyük sevgi və tükənməz məhəbbət duyulur. 22 yaşlı gənc Əhməd Cavadın 1916-cı ildə "Qoşma" adlı ilk şeirlər kitabı çap olunur. Kitabın ilk səhifəsi "Azərbaycan bayrağı" şeiri ilə açılır. Bayraq Cümhuriyyət simvollarından biri kimi onun poeziyasının əsas obrazıdır :

Gül rəngində bir yarpağın
Ortasında bir hilal!
Ey al bayraq, sənin rəngin
Söylə neyçün böylə al ?!

Həkim olub bir torpağa,
Ona etmək böylə naz?
Səndən başqa gözələ
Söylə, neyçün yaraşmaz? [2, s.130]

Şairin poeziyasında bayraq onun yaradıcılığının leytmotivini təşkil etməklə həm də bir simvol kimi işlədilir. “Azərbaycan bayrağına” şeirində bayrağa canlı varlıq kimi müraciət edir. Türküstan elləri də milli bayrağa üz tutaraq öz dərdini söyləyir. Şair tarixə üz tutaraq Turana gedərkən qarşısına çıxan bayrağa dərdini söyləyir :

Türküstan elləri öpüb alnını,
Söyləyir dərdini sana, bayrağım!
Üçrəngli əksini quzğun dənizdən
Ərmağan yolla sən, yara bayrağım!

Köksümdə tufanlar gəldim irəli,
Öpüm kölgən düşən mübarək yeri!
Allahın yıldızı, o gözəl pəri,
Sığınmış qoynunda Aya, bayrağım!

Ə.Cavad 1918-1920-ci illərdə Azərbaycan milli istiqlalının yorulmaz təbliğatçısı və tərənnümçüsü olmuşdur. O, milli Dövlət Himnimizin mətnini yazıb. Ə.Cavad Azərbaycan Cümhuriyyəti ilə Türkiyə arasında ilk əlaqə yaradanlardan biri olub. 1918-ci ildə Bakıya gələn türk ordusunu salamlıyıb, onların şərəfinə “Türk

ordusuna", "Bismillah" şeirlərini yazıb. Şair 1912-ci ildə, 20 yaşında olarkən türk ordusunda xidmət edib. 1912-1913-cü illərdə Balkan müharibəsində iştirak edib.

Əhməd Cavad Cümhuriyyət dövründə vəsf etdiyi idealları ilə gəncliyin mənəvi-əxlaqi düşüncəsinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Şair Azərbaycan xalqını bolşeviklərin əsarətindən xilas etmək üçün gəlmiş türk ordusunu öz əsərlərində məhəbbətlə tərənnüm edirdi. "Türk ordusuna" şeirində qardaş ölkənin xilaskar ordusu Turandan rus işğalçılarını qovduqları üçün alqışlanır :

Ey şanlı ölkənin şanlı ordusu,
Unutmam Qafqaza gəldiyin günü!
Gəlirkən qovmağa Turandan rusu,
Ayağını Qara dəniz öpdümü?!

Çıxdığın gün Allahəkbər dağına,
Dağıstan xalqları qibtə eylədi.
Baxdım Xan sarayın viran tağına,
"Sən gəlirsən, şən oluram" söylədi.

Gəldiyin gün Kürün axar-buxarı,
Asgi günahlardan silkindi, çıxdı.
Eşidib Gümrüdə təkbir səsini,
Araz sevincindən dünyanı yıxdı! [2,s.74]

Türk ordusunun Bakıya köməyə gəlməsi "Bismillah" şeirində poetik dillə tərənnüm olunur. Qəhrəman türk əsgərlərinin yenilməzliyi və şücaəti təsvir edilir. Atılan zəfər topları şairin qəlbini riqqətə gətirir:

Atıldı dağlardan zəfər topları,
Bürüdü elləri əsgər, bismillah!
O xan sarayında çiçəkli bir qız
Bəkliyor bizləri zəfər, bismillah !

Ey bakı, sən qorxma, gəldik, gələli
Sənincün atıldıq daim irəli!
Sağ qalanlar annələrə təsəlli,
Şəhidlərin ruhu gülər, bismillah! [2,s.137]

Ədəbiyyatşünas Əflatun Saraclı bu dövrdə yazıb yaradan gənc istiqlalçı şairlərin yaradıcılığından bəhs edərək yazmışdır: “Cümhuriyyət dönəmi gənc şairləri Azərbaycanı, Qafqaz türklərinin bir hissəsi sayırdılar. Azərbaycandan danışanda dünya türklərini də unutmurdular, türk dünyasından danışanda doğma Azərbaycanı həmişə öndə görürdülər . Təsadüfi deyil ki, M.Hadi, H.Cavid, A.Şaiq, Ə.Cavad, C.Cabbarlı kimi şairlər də öz yaradıcılığında türk dünyası, türkçülük, turançılıq ideyalarının təbliğinə ayrıca əhəmiyyət verirdilər. [3,s.256]

Ə.Cavadın poetik yaradıcılığının ana xətlərindən birini Turançılıq təşkil edirdi. Şairin “Röyasını görmüşdüm”, “Bismillah”, “Türk ordusuna”, “Şəhidlər” və bir çox şeirlərində türklük və yurançılıq ideyaları tərənnüm və təbliğ olunur. “Röyasını görmüşdüm” şeirində şair düşüncəsində gəzdirdiyi azadlıq və hürriyəti nazlı yara bənzədir. İndi qovuşduqları cümhuriyyəti bir zamanlar yuxusunda görmüş, “tellərini” hörmüş və bu sevincli zamanları yaşadığını bəyan edir. Bu röyanın gerçəkləşməsini saxlayan isə ümidi olmuşdur. Şairin lirik “mən”i azadlığa olan ümidini itirmir. Bir zamanlar xalqın ümid bəslədiyi, səbirsizliklə gözlədiyi gün indi gəlmişdir. Şair inanır ki, bir gün gələcək Turan yolları da gerçəkləşəcək :

Bir zamançün bizim Günəş
Qara tülə sanıldı.
Hər kəs ondan ümidsizkən...
Bənim könlüm darıldı.
Unudaraq “kor” sevdayı
Yaşıl söyüd dallarında
Bənim gözüm ilk azadı
Onu “Turan” yollarında ! [2,s.131]

M.Ə.Rəsulzadə 1922-ci ildə İstanbulda nəşr etdirdiyi "Azərbaycan Cümhuriyyəti" kitabında Ə.Cavadı bir sənətkar kimi yüksək qiymətləndirilmiş, onun adını S.Ə.Şirvani, M.Ə.Sabir, H.Cavidlə bir sıradan çəkərək göstərmişdir ki, Azərbaycan oxucusu Sədini, Tolstoyu və dünyanın digər məşhur ədiblərini anlamaq üçün əvvəlcə bu adı çəkilən öz sənətkarlarının yaradıcılığını öyrənməlidir.

Ə.Cavad istedadlı tərcüməçi kimidə fəaliyyət göstərib. O, fars, ərəb, rus, gürcü və ləzgi dillərini mükəmməl bilib. Mahir bir tərcüməçi kimi o, Şekspirin "Otella", "Şota Rustavellinin" , "Pələng dərisi geymiş pəhləvan", Turgenevin, Puşkinin, Qorkinin və digər sənətkarların əsərlərini dilimizə çevirmişdir.

Akademik Bəkir Nəbiyev Əhməd Cavad yaradıcılığının özəlliklərindən bəhs edərək yazır : "Əhməd Cavad Azərbaycan poeziyasının özünəməxsus ədəbi taleyi, sənətdə original dəst-xətti olan nadir simalarından biridir. O, ümumşərq islam zehniyyətinə, ümumtürk mənəvi qaynaqlarına, xüsusən də erkən orta əsrlərdən üzübəri davam edib gələn ana dilli şeirimizə dərindən bələd idi. Bir sıra dilləri bilib həmin dillərdə elmi-bədii ədəbiyyat oxuması onun məlumat dairəsini vüsətləndirirmiş, bədii zövqünü cilalamışdı. Əsərlərindən göründüyü kimi şair öz sənətinin bütün ruhu, fikri-bədii yönlərilə şifahi xalq yaradıcılığına, klassik ədəbi irsi incəliklərinə qədər bilmiş, bütün bunlar Ə.Cavadın parlaq istedadı ilə qarışaraq onun əsərlərinin sənətkarlıq baxımından yüksək səviyyəsinə təmin etmişdir. [4, s.99]

İstedadlı şair Əhməd Cavadı qardaş Türkiyədə də çox sevirlər. Şairin "Çırpınırdı Qara dəniz", "Göygöl", "İstanbul", "Türk ordusuna" şeirləri dillər əzbəridir.

İstiqlal şairi "pantürkizimdə" günahlandırılaraq 1937-ci ildə həbs edilir. Şairin ən böyük "günahı" kimi onun türk ədəbiyyatı ilə maraqlanaması, Türkiyədə əsər çap etdirməsi göstərilirdi. Bir sıra şeirləri siyasi yöndən "təhlil" edilirdi. Bəzi sovet tənqidçiləri mətbuatda Ə.Cavadın əleyhinə yazılar çap etdirirdilər. Tarix elmləri doktoru, professor onu "müsavatın saray şairi" adlandırırdılar. Yazıçılar İttifaqının üzvlüyündən xaric edilirdi.

Nəsiman Yaqublu şairə həsr etdiyi məqaləsində yazır : Ə.Cavadın 1930-cu ilin aprelində yazdığı "Kür" əsəri də sovet tənqidçilərini narahat etdi. Əsərdə səslənən "Əyil, Kürüm, əyil, keç ! Meydan sənin deyil, keç !" misralarına siyasi xarakter

verdilər. Ə.Cavadın 1925-ci ildə yazdığı “Göygöl” şeirindəki bir bənd ona daha böyük problem yaratdı.

Sənin gözəlliyin gəlməz ki saya,
Qoynunda yer vardır yıldıza aya.
Oldun sən onlara mehriban daya,
Fələk büsatını quralı Göygöl!

Şeirdə işlədilən “ulduz”, “ay”, “yaşıl” sözlərinə görə onu ittiham etdilər. Onu ötən günləri, üçrəngli bayrağı və Müsavatı yada salmaqda günahlandırdılar. [5.S.16].

Fiziki işgəncələrə məruz qalan şairi 15 dəqiqəlik qapalı keçirilən məhkəmədən sonra 1937-ci ilin oktyabrın 12-dən 13-nə keçən gecə güllələdilər. Şairin ailəsi oğuz məhrumiyyətlərlə üzləşdi. Həyat yoldaşı Şükriyyə xanımı Qazaxıstana sürgünə göndərdilər. Böyük oğlu Niyazi həbs edilir, sonra üç aydan sonra buraxılır. O biri oğlanlarından Aydın verilir. Şükriyyə xanım səkkizillik sürgün həyatından sonra 1946-cı ildə Bakıya qayıdır, lakin onun Bakıda yaşamasına icazə verilmir. Beləliklə, Şəmkirə getməyə məcbur olur.

Ə.Cavad həbs edilərkən onun evində üç dəfə axtarış aparılır. Əsərləri məhv edilir, çapda olanlar isə dayandırılır. Şairin “Qoşma”, “Dalğa” və bir sıra kitabları müsadirə edilərək yandırılır. Ölümündən sonra şairə bəraət verilməsindən sonra 1958-ci ildə “Yazıçı” nəşriyyatında “Sən ağlama, mən ağlaram, gözəlim”, 2005-ci ildə isə “Şərq-Qərb” nəşriyyatında “seçilmiş əsərlərini” oxuculara təqdim edildi.

Azərbaycan Respublikaısının Prezidenti İlham Əliyev aprelin 20-də istiqlal şairi Əhməd Cavadın anadan olmasının 130 illiyinin qeyd edilməsi haqqından sərəncam imzalanmışdır. Sərəncamda qeyd edilir ki, “Əhməd Cavad Azərbaycan ədəbi-bədii fikri tarixində istiqlal şairi kimi özünəməxsus dəst-xətti ilə seçilən, müstəsna mövqeyə malik söz ustalarındandır. Bütün qəlbi ilə bağlı olduğu doğma xalqının müstəqillik ideallarına həyatı boyu sadiq qalmış sənətkarın azadlıq motivləri ilə zəngin yaradıcılığı milli məfkurədən yoğrulmuşdur. Azərbaycanın dövlət rəmzlərini

yüksək şeiriyyətlə alovlu tərənnüm edən şairin müstəqil dövlətçiliyə sevgi aşılayan əsərləri dərin vətənpərvərlik duyğularının heyrətamiz poetik ifadəsidir. Əhməd Cavad daim ictimai-siyasi hadisələrin qaynar nöqtələrində olmuş, dövrün parlaq şəxsiyyətləri sırasında 1930-cu illərin sovet totalitarizminin qursanına çevrilmişdir.

Ədəbiyyat tariximizdə istiqlal şairi kimi böyük şöhrət qazanmış Əhməd Cavadın zəngin poetik irsi bu gün də gənc nəslin mənəvi-əxlaqi düşüncəsinin və vətənpərvərlik hissinin yüksəlməsində mühüm rol oynayır. Sənətkarın əsərləri ölkəmizdə olduğu kimi, həm də qardaş Türkiyədə oxunur və sevilir, həyatı və yaradıcılığı haqqında əhatəli məqalələr çap olunur.

Bu yaxınlarda isə Əhməd Cavadın Ankara Türk Muzeyi və Parkında heykəli ucaldılıb. [6, s.9]

Azərbaycan xalqının istiqlalını ən böyük nemətlərdən biri hesab edən unudulmaz sənətkarın əsərləri bu gün aktuallığını saxlayır və türk xalqlarını mənəvi birliyə səsləyir.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Qarayev, Y. Seçilmiş əsərləri. 5 cilddə, 5 cild, Bakı: “Elm” 2015.
2. Cavad, Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: “Şərq-Qərb”, 2005.
3. Saracalı, Ə. Azərbaycan yazıçıları Cümhuriyyət dönəmində Bakı: “Elm”, 2007.
4. Nəbiyev, B. Əhməd Cavad. Bakı: “Ozan” nəşriyyatı 2004.
5. Yaqublu, N. Azərbaycanın istiqlal şairi Əhməd Cavad:/ “Ədəbiyyat2 qəzeti. Baki: 2022, 7 may, 16 s.
6. Ankarada Əhməd Cavadın heykəli ucalıb: / “525-ci qəzet”, 5 may 2022-ci il.

САБИРА АЛИЕВА

ИДЕЯ НЕЗАВИСИМОСТИ В ПОЭЗИИ АХМЕДА ДЖАВАДА

Ключевые слова: *Ахмед Джавад, поэзия, независимость, республика***.**

РЕЗЮМЕ

В творчестве видного поэта, авторагимна Азербайджана Ахмед Джавада тема независимости занимает основное место. В его стихах воспевается любовь нации к свободе и Родине. Национальный суверинитет, независимость, тюркизм – основные темы творчества Ахмеда Джавада. Провозглашение 28 мая 1918 года Азербайджанской Демократической Республики сыграло важную роль в творчестве поэта. Он с большой любовью восхвалял Независимый Азербайджан, флаг Азербайджана и солдат Турции, пришедших на помощь.

SABIRA ALIYEVA

THE IDEA OF INDEPENDENCE IN THE POETRY OF AHMED JAVAD

Keywords*: Ahmed Javad, poetry, independence, republic.*

SUMMARY

The theme of independence occupies the main place in the work of the prominent poet, author of the anthem of Azerbaijan Ahmed Javad.His poems glorify the nation's love for freedom and Homeland. National sovereignty, independence, Turkism are the main themes of Ahmed Javad's work. The proclamation of the Azerbaijan Democratic Republic on May 28, 1918 played an important role in the poet's work. He sang with great love about Independent Azerbaijan, the flag of Azerbaijan and the Turkish soldiers who came to the rescue.

UOT 008:1-027.21

YEGANƏ ƏLİYEVA

Kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

E-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

ORCİD: **0000-0002-4496-5598**

İNTELLEKTUAL MƏDƏNİYYƏTİN TARİXİ KONTEKSTİNDƏ QLOBAL İDEYALAR DİALOQU

***Açar sözlər**: qlobal ideya, qlobal dialoq, kulturoloji ideya, intellektual tarix.*

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə XXI əsrdə bəşəriyyətin gələcək mədəni inkişafında danılmaz rolu olan "qlobal ideyalar dialoqu" fenomeni təhlil edilir. Elmi dövriyyədə "qlobal ideyalar dialoqu" anlayışının geniş tətbiqinə səy göstərən müəllif "ideya", "qlobal ideya", "qlobal dialoq" anlayışlarının şərhini verməyə cəhd edir. Məqalədə ideyaların, o cümlədən kulturoloji ideyaların yaranmasında mədəniyyətlərarası dialoqun rolu açıqlanır. Burada ideyalar dialoqu yeni elmi fənn olan intellektual tarix kontekstindən tədqiq edilir.

GİRİŞ.

Müasir dünyagörüşün kulturoloji və fəlsəfi sistemləri sivilizasiya miqyasında baş verən böhranı dərk edərək bəşər cəmiyyətinin inkişafının mümkün alternativ yollarının axtarışındadır. Qlobalaşma şəraitində sivilizasiyanın inkişaf yollarının axtarışında mədəniyyətlərin dialoqu fonunda müxtəlif fəlsəfi və kulturoloji ideyaların qarşılıqlı təsiri qacılmazdır.

Danılmaz faktdır ki, ideyaların dialoqu bəşəriyyətin perspektiv mədəni inkişafının təməl bünövrəsidir. Bu tarixən belə olub və indinin özündə də davam etməkdədir. Araşdırmamızın bu məqamında "qlobal ideya" və "qlobal dialoq" anlayışlarının məna mündəricəsini açıqlamağa cəhd edək. Bununlada elmi dövriyəyə gətirdiyimiz "qlobal ideyalar dialoqu" anlamını acıqlamağa nail olmaq istərdik.

İdeyaların inkişafında dialoqun rolu.

Təfəkkürün məhsulu olan fikir, ideya sivilizasiyanın ruhunu təşkil edir. XXI əsrdə millətin inkişafı, onun qlobal səviyyədə ucalması dövrün tələblərinə cavab verən intellektsiz və nəzəri bünövrəsiz, ictimai fikrin və elmi nəzəriyyənin inkişafı dialoqsuz və mübadiləsiz mümkün deyildir. Rusiya alimi, ədəbiyyatçı M.M.Baxtin (1895-1975) fikir tarixini “iki və ya bir neçə təfəkkür arasında baş tutan dialoqa” bənzədirdi. Baxtinin nəzəriyyəsi dialoq və ideyalar arasında daxili əlaqələri üzə çıxarır, həmçinində ideyaların inkişafında dialoq və mübadilənin rolunu müəyyən edir.[1]

Qədim Şərq müdriki Mo-Tzsı (e.ə. 371-289) fikrin inkişafında dialoqun müstəsna əhəmiyyətini vurğulayırdı. Onun fikrincə, dialoq həqiqət və yalanı müəyyən etməyə, fikir birliyi və fərqliliyi izah edən, təbiətin və cəmiyyətin inkişaf qanunauyğunluqlarını axtarıb tapmağa kömək edən vasitədir. İdeyaların inkişafı prosesində istər qədim dövrün müdrikləri istərsədə müasir dövrün intellektualları dialoqun xüsusi rolunu qeyd edirlər. Dialoqu bir mövqe, ünsiyyət səviyyəsi, incəsənət növü və fəlsəfə hesab edirlər.

Bəşəriyyətin fikir tarixi görsədir ki, düşüncə tarixində hegemonluq mümkün ola bilən hadisə deyildir. Eyni bir hadisə və ya əşyaya müxtəlif insanların müxtəlif fikri yarana bilər. Fəlsəfi və ya kulturoloji fikir tarixinə nəzər salsaq aydın olur ki, tarixən bir ideyanı digər ideya ilə məhv etmək mümkün olmayıb. Bu sahədə olan hər hansı bir təşəbbüs absurd nəticələr verib. İdeyalar dialoqu həqiqi biliyi dərk etməyə, digərlərinin qabaqcıl təcrübəsini mənimsəməyə və öz nöqsanlarını aradan qaldırmağa imkan verən bir hadisədir.

Yeni ideyalar dialoq prosesində yaranır. İdeya bir tərəfli monoloq deyildir. Cəmiyyətə təsir edə biləcək ideya hər zaman dəqiq ifadə olunaraq geniş auditoriyaya çatdırılmaq imkanı əldə edir. İki ideya arasında mübadilə artıq üçüncü ideyanın yaranmasına səbəbkar olur. İdeyalar dialoqunun, fikir mübadiləsinin də önəmli cəhəti məhz budur. Məsələn, Çin buddizminin vətəni Hindistandı, lakin Çində mövqe tutduqdan sonra burada Hind buddizmindən fərqli ideyalarla zəngin yeni dini tendensiyalar meydana gəldi.

İdeyalar dialoqu dünya mədəniyyətinin inkişafının təminatçısıdır. Müasir dövrdə müxtəlif kulturoloji ideya və nəzəriyyələr özündə tarixən formalaşan mədəni ənənələri əks etdirən milli və dövlətçilik xüsusiyyətlərini əks etdirir.

Bu gün qeyri-stabil şəraitdə sülh və dayanaqlı inkişaf aktual məsələ olaraq qalır. Terrorizm, hegemonluq, xüsusilə də mədəni-ideoloji hegemonluq bəşər övladını kölgə kimi izləməkdədir. Bu gün qarşılıqlı ideyalar dialoqu terrorizmə və mədəni-ideoloji hegemonluğa qarşı bir çağırışdı.

Tarixilik baxımından hər bir fikir, ideya və ya nəzəriyyə yarandığı tarixi dövrün inkişaf təmayüllərilə məhdudlaşır. Müasir dövr mövcud tarixi fikir irsinə arxalanaraq gələcəyin inkişafını əhatə edir. Varisliyə arxalanan tərəqqi – günün tələbidir. İdeyalar dialoqunun yüksələn inkişaf xəttini şaquli və eyni zamanda da irəliləyən xətt üzrə - üfüqi (horizontal) təsvir etmək mümkündür.

İdeyalar dialoqu intellektual tarix kontekstində.

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

1. İdeyalar tətbiq üçün nəzərdə tutulmuş abstrakt təkliflər kimi;
2. Mədəniyyətin, sosial həyatın və tarixin konkret terminləri kontekstində[5].

İdeyalar tarixi intellektual tədqiqat sahəsi kimi avropa elmində yer alan Kulturgeschichte (alman dilindən "Mədəniyyətin tarixi") və Geistesgeshishte

(alman dilindən - İdeyalar tarixi) elmi fənlərdən təşəkkül tapmışdır. Kulturgeschichte və ya mədəniyyət tarixi mənəvi və maddi həyatın, sivilizasiyanın tarixinin tədqiqini nəzərdə tutur. Geistesgeshishte biliklər sisteminin adı alman dilindən tərcümədə hərfi mənada Geist “ruh” və ya “idrak” bildirərək maddi aləmi deyil məhz metafizik səviyyədə mənəvi mədəniyyətin tədqiqini nəzərdə tutur. İdeyalar tarixi bəşəriyyətin müxtəlif inkişaf mərhələlərində xalqların mədəni refleksiyalarının və mədəni identifikasiya problemlərinin öyrənilməsini ehtiva edir.

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

Vilhelm Diltey Geisteswissenscaft (alman dilindən hərfi mənada tərcümədə “zəka haqqında elm”) terminindən geniş istifadə edirdi. Onun fikrincə, “sosial elm” və “mədəniyyət haqqında elm” terminləri dar məna kəsb edərək İnsan zəkasının və ya əqli-mənəvi aləminin bir fenomen kimi mərkəzi mövqeyini dolğun şəkildə açа bilmir [6]. “T*əbiəti biz izah edirik, mənəvi olanı isə anlayırıq*” deyən Diltey 1880-ci ildə “Ruh elmlərinə giriş” (“Geiteswissenschaften”) əsərinin birinci cildində qeyd edir ki, “ruh haqqında elm”lər insanın əqli-mənəvi fəaliyyət sferaları ilə bağlı olduğu üçün öz metoduna malik olmalıdırlar. Bu metodlar sırasında “başa düşmə metodu” mənəvi bütövülüyü dərk etmək üçün əhəmiyyətli rola malikdir. İnsanın mənəvi dünyasına daxil olmaq üçün onun həyatının mədəni konteksti ilk növbədə rekonstruksiya olunmalıdır. O, qeyd edir ki, keçmiş dövrlərin mədəniyyətini dərk etmək üçün həyatfəaliyyətinin yazıya alınmış hadisələrini hermenevtika adlandırdığı interpretasiya (şərh) metodu vasitəsilə mümkündür. Dilteyə görə, hermenevtika bütün humanitar biliyin metodoloji əsasını təşkil edir. Diltey dərk etmənin iki növünü müəyyən edir: Şəxsi daxili 1) aləmin dərk olunması (özünümüşahidə); 2) “yad” dünyanın dərk olunması (empatiya). İntellektualın fikrincə, empatiya mədəni-tarixi reallığın dərk olunmasının başlıca şərtidir.

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

Hər halda Dilteyin "Geist" anlayışı, təklif etdiyi hermenevtik metodoloji yanaşmalar bu gün XXI əsrdə ideyalar tarixinin, və hətta deyərdik ki, elə XXI əsr intellektullarının ideya irsinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu gün elmi fikirdə, o cümlədən kulturologiyada qlobal intellektual tarixin işlənilməsində Dilteyin təklif etdiyi yanaşmalar və terminlər hər bir cəmiyyətdə formalaşan tənqidi təfəkkürün öyrənilməsinə, habelə müxtəlif tarixi dövrlər, müxtəlif mədəni-tarixi məkanlar üzrə paralellər aparmağa, qarşılıqlı əlaqələri üzə çıxarmağa imkan verir.

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

Bütün dünya tarixini əhatə edən bəşəriyyətin düşüncə tarixini olduqca gənc olan intellektual ideyalar tarixi elmi fənn tərəfindən öyrənilir. XXI əsrdə qlobal intellektual tarixi bilik sahəsinə böyük diqqət ayrılır. Belə ki, 2013-cü ildə Kolumbiya Universitetinin Tarix kafedrasının professoru Semyuel Moyn və Nyu-York Universitetinin professoru Endryu Sartori "Qlobal İntellektual Tarix"in antologiyasını ("Global İntellectual History")[7] dərc edərək elmi təcrübə sahəsində yeni səhifə açmış oldular. 2016-ci ildə Riçard Uotmorun redaktəsilə

Routledge Global İntellectual History jurnal təsis olundu. İntellektual tarixə qlobal yanaşma avropasetrizmdən olduqca fərqlənir.

İntellektual tarix sahəsində tədqiqat aparanların müxtəlif məqsədləri və araşdırma istiqamətləri, o cümlədən istifadə etdikləri fərqli metodoloji üsulların olmasına baxmayaraq elmi təcrübənin iki təmayülü müəyyən olunur. Tədqiqatçıların bir qismini böyük intellektual ideyaların və ya tendensiyalar tarixi hadisələrin cərəyanına və yahud tarixin gedişatına necə təsir etməsi maraqlandırır. Onların epistemoloji maraq dairəsini sosial tarix təşkil edir. Sosial tarixi öyrənərək bir qism tədqiqatçılar idealların kauzal (səbə-nəticə) effektini və intellektual proseslərin əhəmiyyətini dəyərləndirməyə çalışırlar.

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

İdeyalar dialoqunda insan amili.

İdeyalar dialoqunun mərkəzində İnsan amili durur. Zaman və məkan kontekstində ideyalar dialoqu iki yaradıcı şəxs və ya xalqlar arasındakı qarşılıqlı əlaqələr prosesində baş tutur. İdeyalar dialoqu azaddüşüncəni və bərabərliyi dəstəkləyir. İnsan dialoqun subyekti olaraq bilik, obraz, ideyalar dünyasını dərk edib icimai, o cümlədən kulturoloji fikir xəzinəsinə yeni düşüncə və hiss çalarları ilə zənginləşdirmiş ideyalar bəxş edir. Kreativ düşüncə və yaradıcı fəaliyyət göstərdiyi zaman İnsan ictimai, kulturoloji şüur məkanına daxil olur. İnsan ilk növbədə tarixən xalqlar və dövlətlər tərəfindən yaradılan ideyaları öyrənir, daha sonra isə müasiri olduğu dövrə uyğun ideyalar ilə çıxış edir.

İdeyalar dialoqu çoxsəviyyəli mürəkkəb insanlararası qarşılıqlı münasibətlərin nəticəsidir. İdeyalar dialoqu tarixən soylar, etnoslar, dövlətlər sivilizasiyalar arasında “onlar - biz”, “yadlar – özümüzkülər” paradiqmalarda sülh, müharibə, mübadilə, əməkdaşlıq, aqressiv dominantlıq, tolerant münasibətlər kontekstində baş tutub.

İdeyalar dialoqunun səciyyəvi xüsusiyyətləri insan varlığının özəlliyi ilə müəyyən olunur. Belə ki, insanın təkamülü tarixi, tarix boyu bəşəriyyətin formalaşdırdığı dünyagörüş, obraz və fikir irsi ideyalar dialoqunu xüsusiyyətlərini müəyyən edib. Bundan başqa, tarixən yaranan insan hiss və fikirləri, ideyaların özəlliyi ideyalar dialoqunun xarakterik cəhətlərini şərtləndirib. Psixoloji funksiyaların özəlliyi təkcə ayrı-ayrı fərdlərə şamil edilmir. Müxtəlif mədəniyyətlə və sivilizasiyalara mənsub olan xalqların, millətlərin fərqli dünyaduyumu vardır. Monomədəniyyət nümayəndələrin dünyaqavramı, əşyavi və təbiət aləminə, sosial mühitə, işarə-simvol sistemlərinə münasibəti polimədəniyyətə mənsub olanlardan kəskin sürətdə fəqrlənir.

Müxtəlif elmi bilik sahələrinin araşdırma obyekti olan ideyalar dialoqu mədəniyyətlərarası dialoqun tərkib hissəsi hesab olunur. Tarixən ideyalar müxtəlif bilik sahələrinin diqqət mərkəzində olmuş və onların elmi apparatı tərəfindən şərh və təhlil predmetinə çevrilmişdir. Söz vasitəsilə ifadə olunan ideyalar elmi araşdırma nəticəsində nəzəri baxımdan əsaslandırılmış və zamanla anlayışlara, nəzəri konseptlərə, elmi tendensiyalara belə çevrilmişlər. Bu proses indi də davam etməkdədir.

Kulturoloji ideyalar da intellektual tarixin, kulturoloji fikrin "təfəkkür vahididir". Bəşər tarixi insanın həyatfəaliyyəti nəticəsində yaratdığı reallıq tarixidir. Bu reallığı insan bu gün də yaratmağa davam edir. Lakin hər bir sivilizasiyanın reallığın dərk edilməsi, onun konstruksiya etməsi və onlara münasibətin formalaşması tarixi inkişaf özəlliklərindən irəli gələrək tamamilə fəqrlidir. Məzh bu fərqlilik mədəniyyətlərin dialoqunu labüd edən amilə çevrilir.

Bəşəriyyət durmadan reallığın məna və əşyavi dünyasını yaratmaqdadır. Şərq və Qərb sivilizasiyaları müxtəlif tarixi mərhələdə reallığın qurulması və ona münasibətin formalaşmasının özünəməxsusluğu olmuşdur ki, bu da öz növbəsində mədəniyyətlərin dialoqu hadisəsini gündəmə gətirmişdir.

İdeyalar dialoqunun mədəniyyətlərin dialoqunda özünəməxsus yeri vardır. İdeyalar dialoqu geniş diapozona malikdir. Həmin diapozonun miqyası müəyyən

konkret bilik sahəsindən (monomədəniyyət) Ali İdrakın yüksək məna çalarlarınadək (polimədəniyyət) sərhədləri əhatə edir.

Müxtəlif bilik sahələrində ideyalar yaranır və düşünən insanlar tərəfindən elmi təhlil obyektinə çevrilir. Elmi təhlil formalarından biri də dialoqdur. İdeyalar gözlənilməz adi məişət şəraitində belə yarana bilər. Lakin bir müddət keçdikdən sonra elmi biliyin müxtəlif sferalarında təzahür olub inkişaf üçün təməl tapırlar. İdeyalar sözlə ifadə olub zamanla anlayışa çevrilirlər.

Fəlsəfə lüğətində "ideya" (yun. idea -anlayış, təsəvvür)- "məna","əhəmiyyət" və "mahiyyəti" ifadə edən, təfəkkür və varlıq kateqoriyaları ilə sıx bağlı olan fəlsəfi termindir.

Fəlsəfə tarixində "ideya" kateqoriyası müxtəlif mənalarda işlədilir. Bizi isə "ideya" idrak formalarında biri kimi diqqətimizi cəlb edir. "İdeya" idrak üsulu olaraq hadisələrin mahiyyətini, qanunu izah edən ümumiləşdirilmiş nəzəri prinsipinin formulə edilməsini nəzərdə tutur (məsələn, Çinin harmonik qlobal dünya ideyası).

İdeya idrak kateqoriyası kimi əsrlər boyu biliyin müxtəlif sahələrində inkişaf edir. Bəşəriyyət tarix boyu müxtəlif ideyaların yaradıcısı olub. İdeyalar insanın dünyaqavramasının səviyyəsini, insanın sosial və mənəvi mahiyyətinin dərk edilməsinə, həmçinin də bəşəriyyətin fenomenoloji mündəricəsinin müəyyən edilməsinə yönəlmişdir.

NƏTİCƏ.

Hazırda bir çox tədqiqatçıların fikrincə, ideyalar, nəzəriyyə, konsepsiyalar və diskurslar tarixi “qlobal” olmalıdır. Düzdür, bu tezis bizə Şərq kulturoloji fikir tarixin qlobal ideyalar dialoqunda öyrənilməsi üçün ilk baxışda “miqyas” baxımından əngəl törədə bilərdi. İdeyalar tarixini, o cümlədən dünya kulturoloji fikir tarixini “qlobal” miqyasda öyrənmək qeyri-mümkündür. Elmi ədəbiyyatda aparılan qənaətə görə, bu kimi qlobal miqyasda bütün dünya üzrə araşdırmaların aparılması strateji xətt kimi səmərəli deyildir. Fikrimizcə, ideyalar tarixini öyrənən hər bir kəs qarşısına tədqiqat obyekti kimi konkret predmet qoymalı və öyrənilən predmetin qlobal səviyyədə hansı formada təzahür olmasına diqqət yetirməlidir. Bizim tədqiqatımız, Şərq kulturoloji fikrin doğurduğu ideyalar və onların qlobal ideyalar dialoqunda yerini müəyyən etməyə yönəlib.

İdeyaların dialoqu zaman çərçivəsində “keçmiş”, “indiki zaman” və “gələcək” sxemi üzrə iki yaradıcı şəxsiyyət arasında və ya daha geniş miqyasda xalqlararasında qarşılıqlı təsir formasında inkişaf edir. İdeyalar dialoqunun azad inkişaf və bərabərlik atmosferində baş tutması mümkündür. Biliklərin, obrazların, ideyaların müxtəlifliyini dərk edən insan onu öz düşüncə süzgəcindən keçirərək öz idrakının məhsulu kimi yeni şərhdə təqdim edir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин; ред. С.Лейбович. – Москва: Художественная литература, – 1975. – 504 с.;
2. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин, сост.С.Бочаров и В.Кожинов.Москва: Худож.лит., – 1986, – 543 с.;
3. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин, сост.С.Г.Бочаров; текст подготов. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина: Примечан. С.Авеницева и С.Г. Бончарова. 2-е издание. – Москва: «Искусство», 1986. – 445 с.;
4. Библер, В.С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в XXI век / В.С.Библер. – Москва: Политиздат,– 1991.– 412 с.
5. Grafton, Anthony. “The History of Ideas: Precept and Practice: [Electronic resource]/ 1950–2000 and Beyond”, Journal of the History of Ideas 67#1 (2006): 1–32.// https://www.jstor.org/stable/3840397?seq=18
6. Дильтей В. Введение в науки о духе. 1883, 1906. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. - М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. С.270-730
7. Global Intellectual History. Edited by Samuel Moyn and Andrew Sartori.Columbia University Press**: [Electronic resource]/** https://cup.columbia.edu/book/global-intellectual-history/9780231534598

ЕГЯНА АЛИЕВА

ГЛОБАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ ИДЕЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

***Ключевые слова**: глобальная идея, глобальный диалог, культурологическая идея, интеллектуальная история.*

РЕЗЮМЕ

В данной статье анализируется феномен «глобального диалога идей», которая в XXI веке может стать движущей силой развития культуры человечества. Автор делает попытку внедрить в отечественный научный обиход понятие «глобального диалога идей». Кроме того, автор раскрывает суть понятий «идея», «глобальная идея», «глобальный диалог». В статье раскрывается роль межкультурного диалога в возникновении идей, в том числе и культурологических. Автор исследует диалог идей в контексте новой научной дисциплины как интеллектуальная история.

YEGANA ALIYEVA

GLOBAL DIALOGUE OF IDEAS IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF INTELLECTUAL CULTURE

***Keywords**: global idea, global dialogue, cultural idea, intellectual history.*

SUMMARY

This article analyzes the phenomenon of the "global dialogue of ideas", which in the XXI century can become a driving force for the development of human culture. The author makes an attempt to introduce the concept of a "global dialogue of ideas" into domestic scientific usage. In addition, the author reveals the essence of the concepts "idea", "global idea", "global dialogue". The article reveals the role of intercultural dialogue in the emergence of ideas, including culturological ones. The author explores the dialogue of ideas in the context of a new scientific discipline as intellectual history.

UOT 379.851

AYNUR ƏLƏKBƏROVA

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
”Kulturologiya və incəsənətin nəzəriyyəsi”
şöbəsinin elmi işçisi
E-mail: alekberova-aynur2019@mail.ru

ŞUŞANIN MÖVCUD TURİZM POTENSİALI VƏ GƏLƏCƏK İNKİŞAF PERSPEKTİVLƏRİ

Açar sözlər: *Şuşa, turizm potensialı, turizmin inkişafı, inkişaf perspektivi, mədəniyyət paytaxtı*

XÜLASƏ

Qədim tarixi ərazilərə, nadir mədəni irsə və əsrarəngiz təbiət mənzərələrinə ev sahibliyi edən Qarabağ sovet dövründə turistlərin ən çox ziyarət etdiyi yerlərdən biri olmuşdur. İşğaldan azad edildikdən və Prezident İlham Əliyevin Şuşa şəhərini Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı elan etməsindən sonra regionun turizm potensialının inkişafı strateji prioritetə çevrilib. Bu baxımdan məqalə mövzusu müasir dövr üçün olduqca aktualdır.

Qarabağ xanlığının paytaxtı Şuşa, Kiçik Qafqaz dağlarının yaratdığı gözəlliyin mərkəzində yerləşir. Təbiətin öz möcüzələrini əsirgəməyən, ölkənin tarixi-mədəni irsinə töhfələr verən bu şəhərdə şairlər, rəssamlar, memar və musiqiçilər yetişib. Bu səbəbdən də Şuşa Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı elan edilmişdir.

XVIII əsrin ortalarında Pənahəli xanın əsasını qoyduğu şəhər əvvəlcə Pənahabad, sonra isə qədim adı ilə Şuşa adlandırılmışdır. Şuşa şəhərinin

salınmasının qədim izləri indi də öz əzəmətini qoruyub saxlayır. Onların arasında şəhərin tarixi mərkəzini əhatə edən şəhər divarlarının qalıqları diqqəti xüsusilə cəlb edir. Əlavə olaraq qeyd etməliyik ki, Şuşa 1822-ci ilin payızına qədər Qarabağ xanlığının paytaxtı olmuşdur [1, s. 133– 134].

Şəhərin turistik tarixi yerləri arasında qədim məscidlər xüsusi yer tutur. Yuxarı Gövhərağa və Aşağı Gövhərağa məscidləri zahiri görünüşünə görə onlardan fərqlənir.

Hər iki məscid XIX əsrdə İbrahimxəlil xanın qızının sifarişi ilə Qarabağdakı əksər məscidlərin memarı Kərbəlayi Səfixan Qarabaği tərəfindən tikilmişdir. Yuxarı Gövhərağa məscidinin minarələrinin dizaynı Qarabağdan olan digər məşhur memar - Mir Möhsün Nəvvab tərəfindən hazırlanmışdır.

Memarlıq üslubu və minarəsi ilə diqqət çəkən məscidlər ermənilərin işğalı nəticəsində dağıdılmışdır. 2021-ci ilin mayında Şuşada əsası qoyulan yeni məscidin ümumi görünüşündə şəhərin işğaldan azad edilməsi şərəfinə səkkiz rəqəmi– noyabrın 8-i qeyd edilmişdir [2, s. 34].

Azərbaycanın qədim xalçaçılıq mərkəzi olan Şuşada Qarabağın əsrarəngiz təbiətindən ilhamlanan parlaq rəngli, nəfis naxışlı xalçalarının şöhrəti turistlər arasında maraq dairəsinə çevrilmişdir. 1980-ci illərdə Şuşada Qarabağ xalçaçılıq ənənəsini canlandırmaq üçün Mehmandarovlara məxsus malikanədə XVIII əsrə aid xalça muzeyi yaradılmışdır [3, 128 – 129].

Təəssüf ki, Şuşanın işğalı zamanı muzeydə saxlanılan eksponatların yalnız bir qismi qorunub saxlanılıb. Uzun müddətdir Bakıdakı Azərbaycan Xalça Muzeyində saxlanılan bu eksponatlar indi vətənə qaytarılır.

XVIII əsr Azərbaycan ədəbi mühitində özünəməxsus yeri olan Molla Pənah Vaqifin (1717-1797) yaradıcılığının çoxu Şuşa ilə bağlıdır. Lirikasında realizmə, xalqçılığa, nikbinliyə geniş yer verən Vaqif həm də xan İbrahimxəlil xanın vəziri məqamına qədər yüksəlib.

Şuşanın turistik memarlıq əsərlərindən biri də ədəbi fəaliyyəti davam etdirmək üçün 1982-ci ildə məşhur Cıdır düzündə, şairin vəfat edib dəfn olunduğu

qayalıq təpədə ucaldılmış məqbərədir. Birinci Qarabağ müharibəsi zamanı dağıdılan məqbərədə hazırda təmir işləri aparılır.

Şuşanın ədəbi-mədəni və ictimai həyatında xüsusi iz qoymuş görkəmli şəxsiyyətləri az deyildir. Qarabağın son xanı Mehdiqulunun qızı Xurşidbanu Natəvan təkcə gözəl şeirlər müəllifi və rəssam kimi deyil, həm də xeyriyyəçi kimi məşhur olmuşdur.

İnsanı ilk baxışdan valeh edən Şuşanı ziyarət edərkən hər yerdə təbiət möcüzəsi ilə qarşılaşmaq mümkündür. Şəhərin cənubunda yerləşən Cıdır düzünün gözəlliyi sözlə ifadə olunmazdır. Belə ki, buraya səfər edən bütün turistlər Cıdır düzündə təşkil edilən ekskursiyalarda iştirak edirlər [5].

Bu düzün üstünlüyü odur ki, Cıdır düzündən 200 metr aşağıda axan Daşaltı çayı və Kiçik Qafqaz dağlarının heyrətamiz mənzərələri turistlər üçün möhtəşəm bir seçimdir. Bu düzənlik qədim zamanlardan at yarışlarının, çövkən oyunlarının, Novruz şənliklərinin keçirildiyi yer olmuşdur [4]. Şuşanın işğaldan azad edilməsindən sonra 2021-ci ilin mayında da uzun illərdən sonra yenidən Cıdır düzündə "Xarı bülbül" musiqi festivalı həyata keçirilmişdir.

Daşaltı dərəsinin heyrətamiz gözəlliyi ilə əhatə olunmuş çətirli şəlalənin adı onun çətirə bənzər forması ilə bağlıdır. Mamırla örtülmüş qaya mağarasından axan suyun görünüşü və şəlalənin axan səsi turistləri valeh edir. Bu səbəbdən də şəlalənin ətrafı şuşalıların və Şuşaya gələn qonaqların sevimli istirahət məkanlarından birinə çevrilmişdir.

Tarixi zəmində baxdıqda deyə bilərik ki, Şuşanın infrastrukturu elə qurulub ki, gələn turistlər orada tam şəkildə istirahətlərini təmin edə biliblər. Belə ki, şəhərdə böyük yay kinoteatrı mövcud olmuşdur. Bu kinoteatr turistlərin diqqətini çəkən əsas əyləncə mərkəzi olmuşdur.

Təbii ki, turistlərin çoxusu müalicə üçün Şuşaya gediblər. Şuşanın təmiz havası ağciyər, astma və tənəffüs xəstəliklərindən əziyyət çəkən insanlar üçün əvəzsizdir. Xüsusilə, şəhərin mərkəzinə yaxın olan turş sular Şuşaya gələn turistlərin sevimli məkanı olmuşdur. [6].

Şuşanın əsas gəlir mənbəyi turizm biznesidir. Bu həmişə ermənilərı narahat etmişdir. Dağlıq Qarabağda çoxlu mənzərəli yerlər olsa da, tarixi zəmində hər zaman Şuşa qədimliyi və təmiz havası ilə ən gözəl turizm mərkəzlərindən biri hesab olunmuşdur.

Təəssüflər olsun ki, 1990-cı illərin əvvəllərində bütün bu imkanlar mənfur düşmənin Azərbaycana qarşı işğalçılıq niyyətləri və siyasəti nəticəsində məhv edilmişdir. 30 ilə yaxın işğalda Dağlıq Qarabağ və onun ətrafı, xüsusilə Şuşa talan olunmuşdur.

1990-cı illərin əvvəllərində Dağlıq Qarabağ və ətraf rayonların işğalı Azərbaycanda təkcə ərazi deyil, həm də iqtisadi, sosial və mədəni itkilərə məruz qoyub. Bu halda turizm sektoruna dəyən maddi və mənəvi ziyanı da nəzərə almalıyıq. Çünki Qarabağ Azərbaycanın tarixi-mədəni mərkəzlərindən biri olmaqla yanaşı, həm də gözəl təbiəti ilə turizmin əsas mərkəzi hesab edilir [7].

Keçmiş Sovet İttifaqında burada yaradılmış kurortlar, əyləncə mərkəzləri, parklar dünyanın hər yerindən axın edən minlərlə turist üçün bölgələrin dəyərini daha da artırır [9]. Qarabağın təmiz havası, müalicəvi suları bu torpaqları daha da cəlbedici edib. Şuşadakı Şuşa sanatoriyası, motellər, yay düşərgələri və digər turizm obyektləri xüsusilə qeyd olunur.

Nəhayət, düz 28 ildən sonra ilahi ədalət zəfər çalmışdır. Belə ki, Azərbaycan ordusu düşməni Qarabağdan, eləcə də mədəniyyət paytaxtı olan Şuşadan çıxarmışdır. Beləliklə, ölkəmizin ərazi bütövlüyü təmin olunmuşdur. Hazırda işğaldan azad edilmiş bütün şəhər, rayon və kəndlərimizdə, o cümlədən Şuşada quruculuq-bərpa işləri çox sürətlə aparılır [8].

Qeyri-adi təbiəti ilə Azərbaycanın ən gözəl bölgələrindən biri olan Şuşanın turizm imkanlarından danışarkən İsa bulağı, Turşsu çayı, Səkili çayı, Soyuqbulaq, Yüzbulaq, Qırxbulaq, Çarıqbulaq və digər nadir təbiət möcüzələrini xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Dövlət Turizm Agentliyindən verilən məlumata görə Şuşada mədəni-kütləvi tədbirlərin və festivalların keçirilməsi ilkin planlarda var. Bu istiqamətdə turizm daha da inkişaf etdiriləcək.

Şuşanın turizm inkişafının mühüm göstəricilərindən biri də 6 may başlamış və 8 may 2022-ci ildə yekunlaşmış Beynəlxalq Kulinariya Festivalıdır. Bu zaman Heydər Əliyev Fondunun və Milli Turizm Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı olan Şuşaya dünyanın müxtəlif ölkələrindən kulinarlar toplaşmışdır.

Birinci Şuşa Beynəlxalq Kulinariya Festivalında Azərbaycan qonaqpərvərliyi, bu şəhərin qədimliyi, gözəlliyi bir daha nümayiş etdirilmişdir.

Beynəlxalq Kulinariya Festivalında Azərbaycanla yanaşı, Almaniya, Avstriya, Çin, Fransa, Gürcüstan, İran, İsrail, İtaliya, Malayziya, Türkiyə və Yaponiyadan olan kulinarlar qonaqlarını ənənəvi yeməklərlə tanış etmişdirlər. Tədbirdə Belçika, Çexiya, Fransa, İtaliya, İsrail, Kanada, Koreya, Qazaxıstan, Özbəkistan, Rusiya, Türkiyə və digər ölkələrdən gələn beynəlxalq qida ekspertləri və bloggerlər təmsil olunub.

Festival zamanı Şuşada təkcə dünya xalqlarının yeməkləri deyil, müxtəlif xalqların maddi-mənəvi dəyərləri də nümayiş etdirilib. Bu baxımdan burada pavilyonlar fərqli qaydada yerləşdirilmişdir. Hər bir pavilyon qonaqları ölkəyə məxsus memarlıq, xalq mahnıları və ən məşhur rəsm əsərləri ilə tanış etmək məqsədiylə qurulmuşdur. Tədbirdə hər bir ölkənin stendlərində həmin ölkələrin mədəniyyətinin xüsusi personajları olub və qonaqları əyləncəli nömrə ilə əyləndiriblər. Festival günü pavilyonda bədii proqramlar, tamaşalar, konsertlər və rəssamların sərgiləri təşkil olunmuşdur.

Festivalın sonuncu günü Azərbaycanın dövlət himnləri səsləndirilmiş, qonaqlara yerli dramlar və kino səhnələri təqdim olunmuşdur.

Tədbir iştirakçıların Azərbaycanın milli rəqsi "Yallı"nın sədaları altında yekunlaşmışdır (1).

"Şuşa Şəhəri Dövlət Qoruğu İdarəsinin yaradılması haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2021-ci il 22 iyun tarixli 1375 nömrəli Fərmanının icrasının təmin edilməsi barədə qərar qəbul edilmişdir. Bu qərardan sonra şəhərə maraq daha da artmışdır.

İşğaldan azad edilmiş ərazilərdə turizmin inkişafıyla bağlı olaraq Suqovuşanda ölkə lideri Heydər Əliyevin anadan olmasının 99-cu ildönümünə həsr olunmuş “Prezident Kuboku-2022” avarçəkmə seriyası çərçivəsində xüsusi su şousu təqdim olunmuşdur.

Burada iştirakçı ölkələrin - Azərbaycan, Türkiyə, Gürcüstan, Moldova və Özbəkistanın bayraqları ilə bəzədilmiş hidrosikllər Suqovuşan su anbarını əhatə etmişdir. Eyni zamanda burada, ölkə rəhbəri Heydər Əliyevin və Prezident İlham Əliyevin idmanın inkişafına necə nəzarət etdiyi və onu qoruduğunu əks etdirən videoçarx nümayiş etdirilmişdir. Daha sonra havaya Azərbaycan bayrağının rəngində şarlar buraxılmışdır.

Suqovuşan su anbarında keçirilən turnirdə Azərbaycan, Moldova, Özbəkistan, Türkiyə və Gürcüstandan 100-dən çox oyunçu iştirak edib. 200 və 500 metr məsafələrə qaçışlar bir və iki nəfərlik kayaklarda yeniyetmələr və gənclər arasında keçirilib (2). Bütün bunlar xarici turistlərin Azərbaycana, xüsusilə də işğaldan azad edilmiş ərazilərə marağına səbəb olmuş, bir sözlə turizmin inkişafına təkan vermişdir.

Ümumiyyətlə, torpaqların azad edilməsindən sonra ölkəmiz bütün beynəlxalq aləmdə dərin iz qoymuşdur. Belə ki, bunun bariz nümunəsindən biri də, Dünya Azərbaycanlılarının V Qurultayıdır. Aprelin 22-də Şuşada Dünya Azərbaycanlılarının V Qurultayı öz işinə başlamışdır. Bu, Şuşanın beynəlxalq aləmdə tanınmasına güclü zəmin yaratmışdır.

Prezident İlham Əliyev müraciətində "Biz bu gün azad Qarabağda, azad Şuşada Dünya Azərbaycanlılarının Qurultayını keçiririk. Bu qurultayın adı Zəfər qurultayıdır və bu, təbiidir. Çünki tarixi Zəfərdən sonra ilk dəfədir ki, dünya azərbaycanlıları toplaşır, qurultay keçirir. Siz buraya Zəfər yolu ilə gəlmisiniz, qurultayın adı Zəfər qurultayıdır. Hazırda ölkəmizin müxtəlif yerlərində, ilk növbədə, azad edilmiş ərazilərdə Zəfər muzeyləri inşa edilir” deyib.

Qeyd edək ki, Dünya Azərbaycanlılarının I Qurultayı 2001-ci ildə ölkə rəhbəri Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə, II Qurultay 2006-cı ildə Prezident İlham Əliyevin sərəncamı ilə, III Qurultay 2011-ci ildə keçirilib. Prezident İlham Əliyevin

sərəncamı ilə ikinci konfrans 2006-cı ildə, üçüncü konfrans 2011-ci ildə, dördüncü konfrans isə 2016-cı ildə keçirilib (3).

Ermənistanın işğalından azad edilmiş Qarabağın rəmzi (simvol) şəhəri Şuşada V Beynəlxalq Xarıbülbül Folklor (musiqi) Festivalı keçirilmişdir. Festivalın açılışında Prezident İlham Əliyev, xanımı Mehriban Əliyeva, Azərbaycanın mədəniyyət və incəsənət ictimaiyyətinin görkəmli simaları iştirak etmişdirlər.

Burada Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin birgə təşkilatçılığı ilə keçirilən festivalın açılış konsertində dünyanın müxtəlif yerlərindən musiqi və rəqs kollektivləri səhnəyə çıxmışdır. Festivalda Türkiyədən gələn Türk Dünyası Musiqi və Xalq Rəqsləri Ansamblı Van bölgəsinin xalq rəqsini ifa etmişdirlər. Havanın yağışlı olmasına baxmayaraq, sənətçilərin çıxışı maraqla izlənilmişdir.

Prezident İlham Əliyev tərəfindən ölkənin "mədəniyyət paytaxtı" elan edilən Şuşada "Xarıbülbül" festivalının keçirilməsi ənənəsinə hələ 1989-cu ildən işğaldan əvvəl başlanılmışdır. Üç dəfə keçirilən festival işğal səbəbindən keçirilə bilməyib, işğaldan sonra ənənə yenidən bərpa edilib və 4-cü dəfə 2021-ci ildə keçirilmişdir (4).

44 günlük vətən müharibəsində Qarabağ və Şərqi Zəngəzurun işğaldan azad olunmasından sonra həmin ərazilərdə böyük infrastruktur layihələri mədəni dəyərlərimizin əcdadlarımızın qəlbində olan torpaqlara qaytarılması istiqamətində fəaliyyətini davam etdirir. Bununla bağlı dövlət başçısı tərəfindən Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı elan edilmiş Şuşa şəhərində xüsusilə mədəni mühitin bərpası ilə bağlı layihələr davam etdirilir. Şuşada keçirilən "Xarıbülbül" musiqi festivalı və "Vaqif Poeziya Günü" və digər tədbirlər bunun bariz təzahürüdür.

Bu məqamda 2022-ci ilin ölkəmizdə "Şuşa ili" elan edilməsi ilə bağlı Prezidentin müvafiq Sərəncamının Nazirlər Kabinetinin tədbirlərin icrasını planlaşdırdığını və təsdiq etdiyini vurğulaya bilərik. Sənədə əsasən, ilboyu ölkəmizdə, eləcə də Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı Şuşada müxtəlif tədbirlərin keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdur.

İş prosesi beş hissədən ibarətdir:

- Mədəni-kütləvi və idman tədbirləri;

- Elmi məqalələrin, şifahi və əyani materialların və çap materiallarının hazırlanması;

- “Şuşa ili”nin beynəlxalq təbliği ilə bağlı tədbirlər;

- Tarix və mədəniyyət abidələrinin, ətraf mühitin və turizmin bərpası sahəsində tədbirlər;

- “Şuşa ili” ilə bağlı internet resurslarının hazırlanması (5).

Şuşada turizmin inkişafının bariz göstəricilərindən biri də "Qarabağ" otelidir. Avqustun 29-da Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı Şuşada yenidən qurulan “Qrabağ” otelinin açılışı olmuşdur.

Xatırladaq ki, 1980-ci ildə tikilmiş otel binası 1992-ci ilin may ayından zəbt edilmiş və baxımsızlıq ucbatından tamamilə yararsız hala düşmüşdür. Qalib Azərbaycan ordusunun şanlı qələbəsi nəticəsində Şuşa şəhəri erməni işğalından azad edildikdən sonra 2021-ci ildə Prezident İlham Əliyevin göstərişi ilə oteldə bərpa və yenidənqurma işlərinə başlanılmışdır. Müasir otel daxilində Şusa şəhərinə gələn qonaqların rahatlığı üçün hər cür şərait yaradılmışdır.

Qeyd edək ki, Şuşa şəhərinin tarixi füsunkarlığının bərpası, onun əvvəlki şöhrətinə və tam mədəni həyatına qaytarılması üçün bərpa və tikinti işləri sürətlə davam etdirilir.

Otel 2,8 hektar ərazini əhatə edir. Burada dekorativ fiqurlar və milli memarlığın elementləri xarici, o cümlədən memarlıq ənənələrindən istifadə olunmuşdur (6).

Şuşanın coğrafi mövqeyi unikaldır. Şəhər bütün azərbaycanlılar üçün simvolik məna daşıyır. Bundan əlavə, Şuşa zəngin mədəni-tarixi irsə malikdir və ona görə də bu istiqamətdə ərazidə turizm məhsulları və marşrutları tərtib olunacaqdır [3, 45].

Qeyd edək ki, Füzuli, Zəngilan və Laçın rayonlarında beynəlxalq hava limanlarının tikintisi Şərq-Qərb nəqliyyat dəhlizinin, eləcə də yükdaşımaların və turizmin inkişafına müsbət təsir göstərəcək.

“Əziz Şuşa, sən azadsan! Əziz Şuşa, biz qayıtmışıq! Əziz Şuşa, biz səni dirçəldəcəyik!”. Bu sözləri Prezident İlham Əliyev Şuşanın işğaldan azad edilməsi ilə bağlı 2020-ci il noyabrın 8-də Azərbaycan xalqına müraciətində qeyd etmişdir. Bu xoş xəbərin üstündən az vaxt keçməsinə baxmayaraq, bütün azad ərazilər kimi Şuşa da gözümüzün önündə canlanmağa və inkişaf etməyə davam edir. Burada müasir turizm infrastrukturu yaradılıb. Xüsusən də müasir memarlığı özündə cəmləşdirəcək yeni məscid bünövrəsinin qoyulması Şuşanın yaxın gələcəkdə güclü turistik simasından xəbər verir.

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, qeyd etdiyimiz bütün məlumatlar Şuşanın əvvəlki şöhrətini nəinki qaytaracaq, hətta onu dəfələrlə artıracaq. Şuşa yenidən təkcə Azərbaycanın deyil, bütün türk və müsəlman dünyasının, Qafqazın deyil, dünyanın əsas turizm mərkəzlərindən birinə çevriləcək.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. https://azertag.az/xeber/Susa_Birinci_Beynelxalq_Kulinariya_Festivali_basa_chatib-2126186 – Azərtacın çıxışı 2022.
2. https://demokrat.az/az/news/110141/azad-olunmus-erazilerde-ilk-beynelxalq-yaris-suqovusanda-su-sousu-fotovideo – Su şousu 2022.
3. https://www.trt.net.tr/azerbaycan/aktual/2022/04/22/susada-dunya-az-rbaycanlilarinin-v-qurultayi-baslayib-1816211 - Şuşada Dünya Azərbaycanlılarının V Qurultayı 2022.
4. https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/karabagin-sembol-sehri-susada-haribulbul-folklor-festivali-yapildi/2586211 - Harıbülbül festivali 2022.
5. https://aztv.az/az/news/18234/susa-ili-ile-bagli-tedbirler-planinin-detallari – Şuşa ili 2022.
6. https://marja.az/75440/susada-qarabag-hotelinin-acilisi-oldu-yeni-otelin-temeli-qoyuldu – Qarabağ oteli 2022.
7. Göyüşov R.B. Azərbaycan arxeologiyası. Bakı 1986, 186 s.
8. Çingizoğlu Ə.Qarabağlılar. Bakı:"Şuşa" nəşr.,2008, 160 s.
9. Hacıyev Q. Qarabağın maddi və mənəvi mədəniyyəti. Bakı 2010, 152 s.
10. Qarabağlı R. Qarabağın memarlıq irsi. Bakı 2021, 352 s.
11. Abbasov N. Qarabağın qara bağı. Bakı 2021. s.87

AYNUR ALAKBAROVA

CURRENT TOURISM POTENTIAL OF SHUSHAN AND FUTURE DEVELOPMENT PERSPECTIVES

Keywords: *Shusha, tourism potential, tourism development, development perspective, cultural capital*

SUMMARY

Home to ancient historical sites, rare cultural heritage and mystical natural landscapes, Karabakh was one of the most visited places by tourists during the Soviet era. After liberation from occupation and President Ilham Aliyev declaring Shusha the cultural capital of Azerbaijan, the development of tourism potential of the region has become a strategic priority. From this point of view, the topic of the article is very relevant for modern times.

АЙНУР АЛЕКПЕРОВА

ТЕКУЩИЙ ТУРИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ШУШИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Ключевые слова: *Шуша, туристический потенциал, развитие туризма, перспективы развития, культурная столица.*

РЕЗЮМЕ

Карабах с древними историческими памятниками, редким культурным наследием и мистическими природными ландшафтами был одним из самых посещаемых туристами мест в советское время. После освобождения от оккупации и объявления президентом Ильхамом Алиевым Шуши культурной столицей Азербайджана развитие туристического потенциала региона стало стратегическим приоритетом. С этой точки зрения тема статьи очень актуальна для современности.

TƏSVİRİ SƏNƏT

UOT06.064 (100)

TƏRLAN MEHDİYEVA-ƏZİZZADƏ

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AkdənizÜniversiteti
ORCID: 0003-0003-0883-8169
E-mail: terlan@akdeniz.edu.tr /terlanm@gmail.com

SƏNAYE İNQİLABININ UNİVERSAL SƏRGİLƏRİNYARANMASINA TƏSİRİ

Açarsözlər: *universal, sərgi, müasir, yarmarka, məkan.*

XÜLASƏ

İlk dəfə XVIII əsrdə İngiltərədə başlayan Sənaye İnqilabı, əslində mexanikləşmə dövrünün başlanğıc nöqtəsi sayıla bilər. Avropada XVIII-XIX əsrlərdə yeni ixtiraların istehsala təsiri ilə davam edən Sənaye İnqilabı mühüm iqtisadi, siyasi və sosial deyişikliklərə səbəb olmuşdur. Bu araşdırmada daha ilk illərində bədii, mədəni və sosial yanaşmaların daxil edilməsində əsas rol oynayan konseptual konstruksiyaları ilə bəşəriyyətin inkişafına mane olan problemlərin aradan qaldırılmasında Universal Sərgilərin əhəmiyyətinə geniş yer verilmişdir. Bilavasitə bu tədbirin istər yerli, istərsə də qlobal səviyyədə mühüm kütləvi informasiya vasitəsi kimi qəbul edildiyinə dair oxuculara bilgi verilmişdir.Müasir dövrün bəlkə də əsasını təşkil edən bu inqilabın ictimai həyatın bir çox sahələrində olduğu kimi sənət sahəsinə də təsirli olmuşdur. İnqilabla gələn dəyişiklik və yeniliklər prosesi gündəlik həyatda məhsul və istehsalda, sənətdə məkan və məzmun baxımından dəyişikliyə səbəb olarkən, bədii əsərlər de həm texnika, material, həm də mövzuları baxımından dəyişikliyə məruz qalmışdır. Bundan əlavə, sərgi meydançalarında böyük dəyişikliklər müşahidə olunmuşdur. Sərgi maketi kimi qəbul edilən Universal Sərgilərdə sənaye inqilabının gətirdiyi konstruksiyalarda əsasən şüşə və dəmir materiallardan istifadə edilərək sərgi məkanları təşkil olunmuşdur. Bu sərgilərin festival ab-havası incəsənət əsərlərinin nümayiş olunduğu məkanlar baxımından Universal Sərgilərdən Müasir İncəsənət Sərgilərinə qədər olan

müddətdə diqqəti cəlb edir. İlin müəyyən vaxtlarında keçirilən yarmarkaları müasir incəsənət festivalı hesab etmək olar.

GİRİŞ.

Sənaye İnqilabına Qədər Yarmarkalar

Qədim dövrlərdən bəri məhsulların daha böyük kütlələrə təqdim edilməsi, istehsal və istehlakın inkişafı, ictimaiyyətin diqqətini cəlb edirdi. Buna bənzər irəliləyiş ve inkişafı təşviq etmək üçün müxtəlif fərdlər və cəmiyyətlər tərəfindən yarmarkalar təşkil edilmişdi. Bu yarmarkalar zamanla fərqli mədəniyyətləri və anlayışları bir araya gətirməklə bərabər, eyni zamanda bütün iştirakçılar arasında məlumat mübadiləsini təmin edən mədəni ünsiyyət mühiti yaratmışdır.Bilavasitə zamanla bu yarmarkalar, daha keyfiyyətli məhsul istehsalına və sərgilərin keçirilməsine təşviq etmişdir.

Bu, cür yarmarkalar müxtəlif məqsədlər üçün de təşkil edilirdi, belə ki, cəmiyyətlər öz siyasi və mədəni ideyalarını bu yolla bölüşürdülər, təbliğ edirdiler. Yarmarkalar; cəmiyyəti maarifləndirmək, mədəni şəkildə məlumatlandırmaq, əyləndirmək həmçinin yeni məhsul və texnologiyaları insanlara tebliğ etmek, tanıtmaq məqsədi daşıyırdı.

Şəhər həyatının mühüm zərurətindən olan yarmarkaların tarixi eramızdan əvvəlki dövrlərə uzanır. Əvvəlcə alıcılar və satıcılar mübadilə üçün görüşürlər. Onların gəldikləri “bazarlar” zamanla “yarmarka”ya çevrilirdi. .

Bu yarmarkalar müxtəlif keyfiyyətlərdə, müxtəlif yerlərdə və müxtəlif dövrlərdə ortaya çıxmışdır. Qədim yarmarkaların ümumiyyətlə çoxşaxeli təsir dairesi vardır: tacirlər arasında yarana biləcək mübahisələrin qarşısını almaq, müvəqqəti neytrallıq və razılaşma təmin etmək, inancların təsirli olduğu dini yerlərdə qurulan əhəmiyyətli dini bayramlar, qurtuluş günləri və ya yaz və məhsul mövsümündə şənliklər keçirilərək xalqa xidmət gösterirdi. Eramızdan əvvəlki dövrlərdən davam edən yarmarka tənzimləmə ənənəsi Yunan və Roma sivilizasiyalarında da davam etmişdir.

V əsrin sonunda Roma İmperiyasının parçalanması ilə ticarət fəaliyyətində fasilə oldu.VIII əsrin sonlarında feodal quruluşunun tesiri ile ticarət zəyifləmişdir.

Zamanla bəzi məhdudiyyətlər aradan qaldırılmış, ticarətin sərbəst inkişafı, yarmarkaların əhəmiyyətini artıraraq onların sayının sürətlə çoxalmasına getirib çıxarmışdır.

Kilsə və kahinlərin sərt qanunlarının dəyişməsi ilə orta əsr yarmarkaları, ticarət oxlarının kəsişmə nöqtələrinə və ya əhalinin toplaşdığı meydanlara doğru inkişaf edərək sərt qaydaları olan müntəzəm təşkilatlara çevrilmişlər.

XVII əsrin sonlarına doğru yarmarkaların əhəmiyyətinin azalması ilə təsviri sənətlərə maraq yaranmağa başladı ve sərgi salonları meydana çıxdı. Salon sərgiləri bu əsrdə mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Qədim dövrlərdə insan həyatının bir parçası kimi meydana çıxan yarmarkalar kommersiya əlaqələri səbəbilə təşkilatlanmış qurumlar olmasına baxmayaraq, zaman keçdikcə mədəni mübadilə və ünsiyyət davam etmişdir. XVII əsrin sonlarında şəhərlərin inkişafı səbindən yarmarkaların əhəmiyyəti azaldı, lakin eyni dövrdə meydana gələn Sənaye İnqilabının təsiri ilə ədalətli təşkilatlarda transformasiya baş vermişdir.

Sənaye İnqilabı və Ekspoların Yaranması

XVIII əsrdə Qərbi Avropada maarifçilik düşüncəsinə əsaslanan müasirlik anlayışı ortaya çıxdı. İnsanlara və insan şüuruna güvənərək dinin zülmündən qurtulan insan düşüncəsi, özgürləşən təməl fərziyyələri üzərində qurulan XVIIIəsr Avropasında müasirlik, bədii, mədəni, siyasi, əxlaqi biliklər sistemləri ənənəvi strukturun məhvinə səbəb olmuşdur. Qərbdə modern cəmiyyəti təşkil edən və təxminən üç əsrlik bir dövrü əhatə edən proses başlamışdır.

Maarifçilik fəlsəfəsinin rasionallığa önəm verməsi keçid prosesini hazırladı. Maarifçiliklə elmi, siyasi, mədəni, Sənaye İnqilabları da müasirliyə keçidi sürətləndirdi. Elmi sahədə, təbiəti Tanrıya və dini əsaslara bağlamaqla izah edilən köhnə dünyagörüşlərdən, insanın təbiət qanunlarını kəşf etməyə başladığı yeni dünyagörüşə keçid ilə nəticələndi.

Siyasi meydanda inqilab, demokratiyanın doğulması ilə başlamış, güc Allahda deyil, xalqda əsaslanmışdır. Sosial həyatda dini düşüncəni rasional təfəkkür əvəz edir. XVIIIəsrin sonlarına doğru Sənaye İnqilabı ilə müəyyən edilən yeni məntiq, bilavasitə İngiltərədə başlayan Sənaye İnqilabından bəslənıırık formalaşmışdır. Texnologiya getdikcə daha çox əhəmiyyət qazanmış, insan istehsal

prosesindən kənarda qalmışdır. Serial istehsala keçilmiş, mexanikləşdirmə başlamışdır (Altun,2003).

Sosial və iqtisadi həyatda köklü dəyişikliklərin baş verdiyi kənd təsərrüfatı və ticarət cəmiyyətindən sənaye cəmiyyətinə, maşın texnologiyasına keçidlə nəticələnmişdir. Bu sahədə sürətli inkişaf, XVIIIəsrin ortaları və XIX əsrin birinci yarısındakı dövrü əhatə edən Sənaye İnqilabı bu dönemin qırılma nöqtəsi olmuşdur. 19-cu əsrdə sənaye inqilabının gətirdiyi dəyişikliklər nəticəsində,əsrin ikinci yarısında Ümumdünya Sərgiləri (Expolar) adlı yeni yarmarka növü ortaya çıxdmışdı.

Genişmiqyaslı dəyişikliklərin yaşandığı Sənaye İnqilabı zamanı yarmarkaların sayı ve təsiri get gedə azalmağa başlamışdır. Sənayələşməyə paralel olaraq, ilk növbədə, yeni ixtiralar, elmi araşdırmalar, inkişaf etdirilməklə beraber, texnika və maşınların ümumi məkanda nümayiş və müqayisə etdirildiyi, yeni sənaye sərgilərinin təşviq ve tertibi başlamışdır. Bu sərgilər istehsalçıların mallarının marketinqi və satışı məqsədi daşımaqla birlikdə, istehsalçılar, tacirlər arasında birbaşa əlaqələr yaradan tədbirlərdir. İlk sənaye sərgisi İngiltərədə “Kral İncəsənət Cəmiyyəti” tərəfindən 1761-ci ildə təşkil edilmişdir. Bir sıra texnoloji kəşflər və kənd təsərrüfatı maşınlarının nümayiş olunduğu sərgi ilk sənaye sərgisi hesab olunur. XIX əsrin birinci yarısının sonunda bu sərgilərin sayı artaraq, 1847, 1848, 1849-cu illərdə ardıcıl olaraq sərgilər keçirilirdi. Fransa və İngiltərə kimi Avropanın başqa ölkələrində də sənaye sərgiləri keçirilmişdir, amma heç biri beynəlxalq xarakter daşımamışdır (Vatansever, 2009. s.10-11).

İlk DünyaFuarıve Crystal Palace.

(Açıqlama: Fuar- kəlimə olaraq “Ticarətin inkişaf etdirilməsi üçün müəyyən dövrlərde müəyyən yerlərdə xalqın alış-verişi, əylənməsi üçün qurulmuşdur. Gəldikləri müvəqqəti sərgi sahələrində istehsalçı və satıcı iş sövdələşmələri bağlandığı məkan olaraq da müəyyən edilir”).

1850-ci ildə ölkələr arasında rəqabətin artması ilə öz gücünü elinde saxlamağın yeganə yolunu məhsullarını yeni bazarlarda nümayiş etdirmekdə görən Britaniya,beynəlxalq platformada sərgiləməyə qərar verdi.

1849-cu ildə Şahzadə Albert Sir Henry Cole tərəfindən təklif olunan beynəlxalq sərgi keçirmək ideyasını qəbul edilmiş ve 1850-ci ildə Krallıq Komitəsi yaradılaraq sərgi binası üçün beynəlxalq müsabiqə keçirməyi qərarlaşdırmışlar. Lakin yarışma layihələri üzərində ortaq qərara gələ bilmədikleri üçün Komite öz layihəsini hazırlayaraq sahibkarlara təkliflər verməyə dəvət etmişdir.



Şəkil 1. "Bütün Xalqların Sənaye Məhsullarının Böyük Sərgisi"- Crystal Palace (Büllur Saray).1851-ci il mayın 1-də Qapılarını Ziyarətçilərin Üzünə Açdı

Bu nöqtədə, istixana dizaynında ixtisaslaşmış Cozef Pakston iki podratçı ilə birləşdi (Fox və Henderson) ve hazırladığı layihəni komitəyə təqdim etdi. Kristal Saray 1851-ci ildə bu şəkilde inşa edilerek Hyde Parkda açılan ilk dünya sərgisinə ev sahibliyi etmişdir. Daha sonra yarmarkalar başqa istiqamətdə inkişaf etmişdi (Şəkil 1-2-3-4).



Şəkil 2-3: Büllur Saraydan ayrıntılar

1851-ci ildə Londonda keçirilən Dünya Sərgisindən sonra önce Avropa və ardından Amerikada Ümumdünya Sərgilərinin sayı artmışdır. Sərgilərin davamlılığını və təşkili tarixlərini müvafiq qaydalarla keçirilməsi, fikir ayrılıqlarının və münaqişələrin qarşısını almaq, iştirakçılara təhlükəsiz şərait ve əlaqə yaratmaq

məqsədi ilə, hökumətlər arasında 1928-ci ildə beynəlxalq müqavilənin müddəaları qəbul edilmiş və “Beynəlxalq Sərgilər Bürosu” yaradılmışdır.

Müəssisə, kommersiya yarmarkaları üç həftədən az olan müddətdə müxtəlif sərgilərlə (təsviri sənət sərgiləri de daxil) məşğul olmaqla bərabər, Ümumdünya Fuarları isə “Beynəlxalq Sərgilər” adı ilə ayrı bir kateqoriyada keçirilmişdir.



Şəkil 4: Artanistehsalınbeynəlxalqbazaraçıxarılmasıplanlaşdırılansərgidənayrıntı.

1 may 1851-ci ildə “Bütün Xalqların Sənaye Məhsullarının Böyük Sərgisi” qapılarını ziyarətçilərinə açdı. The Great Exhibition, və ya ümumi qəbul edilmiş "Böyük Sərgi", füsunkar sərgi sarayı və bu sarayda dünyanın dörd bir tərəfindən gələn xammal və sənaye məhsulları ilə bu mənada Sənaye İnqilabının ümumi bir xülasə cədvəli nümayiş edilmişdir. İlk dəfə bir çox ölkədən gələn insanların rəngli bir məkanda bir arada görüşməsi ziyarətçiləri və iştirakçıları heyran etmişdir.

Böyük Sərgi ideyasınınyaranması

Böyük Sərgi layihəsinin arxasında duran ən mühüm aktorlardan biri şübhəsiz ki, Şahzadə Albert idi. Kraliça Viktoriyanın çox sevdiyi həyat yoldaşı olmaqla yanaşı, uzun illərdir davam edən sənayeləşmə prosesi nəticəsində Britaniyanın üzləşdiyi müxtəlif sosial və iqtisadi problemlərə həssaslıqla yanaşır və bunların həlli yollarını tapmağa çalışırdı. Beləliklə, Sənaye İnqilabı 100 il əvvəl Britaniya torpaqlarında başladı və bu ölkənin dünyada sənaye lideri olduğunu göstərməyin bəlkə də yeganə yolu: Dünya ölkələrini burada bir araya gətirmək idi. Sərgi təşkilatı ilə bu ölkələrdə istehsal olunan sənaye məhsullarını bir araya gətirerek, yeni ideyalar və yeni texnologiyalarla tanışmaq mümkün olardı. Belə ki, əvvəllər heç

düşünülməmiş bir şəkildə dünyanın bütün xalqları bir araya gəldi. Sadəcə sənaye deyil, həm də incəsənət, mədəniyyət və ticarət əlaqələri xalqlar arasında möhkəmlənirdi.

Böyük Sərginin ideyası, şübhəsiz ki, hərtərəfli həyəcan və heyranlıq hissi ilə qarşılanmadı. Təhminlərə göre digər Avropa ölkələrində kral ailələri sərgidə iştirak etmək üçün Londona gəlməyə tərəddüd edirdilər. Belə ki, bu tədbirdə nəcib xalqın bir məkanda toplanması anlamına gəlirdi. Üstəlik, bu vəziyyət beynəlxalq şəraitdə nəticələnəcəkdir. Sadəcə bu vəziyyət dünyada bir şeylerin dəyişdiyinin, yüz illərdir davam edən rəqabətin muharibə meydanlarından senayeləşmə arenasına doğru yer deyişdirdiyinden xəbər verməkdə idi. Nəticə ehtibarıyla bu səbəblərə görə Böyük Sərgi ideyası çox əhəmiyyətli idi və sənaye inqilabının vətəni olan Britaniya, bu yeni dünya nizamını ortaya qoyan ilk yer olmalı idi.

Böyük sərginin açılışı və onun yaratdığı sosial təsir



Şəkil 4: Sərgininəsasgirişi

“BöyükSərgi, Kraliça Viktoriyanın nitqi ilə ziyarətçilərə açıldı. İlk günün biletləri açılışdan xeyli əvvəl satılıb tükənmişdir. Sərgini ziyarət edən Viktoriya bu görkəmli və ecazkar mənzərə qarşısında son dərəcə həyacanlandığını gündəliyinə qeyd etmişdir.

Təxminən 15.000 iştirakçı tərəfindən Sərgidə 100.000-dən çox sənaye məhsulu və təsviri sənət əsərləri nümayiş etdirilirdi. Sərgini ziyarət edərkən bu

mənzərə ziyarətçiləri valeh edir, əyləndirir və dünyanın bir birindən fəqli güşələrinə aparırdı. Ən yeni texnologiya ilə istehsal olunmuş toxuma dəzkahları, saatlar, mətbəx əşyaları və s. uzaqölkələrdən gətirilən eqzotik, birbirindən dəyərli məhsullar insanları heyrətə gətirmişdir. Ziyarətçilər arasında Viktoriya dönəminin məşhur elm (Charlotte Brontë, Charles Babbage, Charles Darwin, Charles Dickens, George Eliot) ve diger sənət insanları da vardır.

Dünyada artan marağı özünə cəlb etməyi bacaran Böyük Sərgi beş ay açıq qaldı. Sərgi zamanı çoxlu rəssam və illyustrator rəsmlər çəkmişdi. Üstəlik o tarixlərdə inkişaf etməkdə olan fotoqraf makinası yeni bir texnologiya olmasına baxmayaraq sərgi ərazisində və xaricində sayı məhdud olsa da çəkilmiş fotoşəkillərə rast gəlmək mümkündür.

Digər tərəfdən, Böyük Sərgi haqqında birçox kitab və təlimatlar yazılmışdır; bu yazılı mənbələr, sərginin ətraflı və real mənzərəsini aşkar edir” (Mulla, 2016. s.3-5.).

XIX əsrin tarixinin arxa planı

Qlobal kapitalizmin Qərb tərəfindən “genişlənmiş vahid dünya” kimi təbliğ olunduğu XIX əsrin ikinci yarısında keçirilən dünya yarmarkaları irəliləyişlərin uğurlu nəticələrinin konkret nümunələri idi. Bilavasitə bəşəriyyətin təcrübəsinə təqdim olunmuş universal sərgilərdir.

XV-XVIII əsrlərdə yaşanan Coğrafi Kəşflər, İntibah, İslahat və inqilablarla deyişən Qərb dünyasında XIX əsrdə Sənaye İnqilabı ilə ortaya çıxan beynəlxalq sənaye yarmarkaları artıq Qərbin yeni tək bir dünya olaraq gördüyü yeni nizamın tanıtıldığı bir platform olmuştur.

Dünya beynəlxalq sərgi iştirakçılarının, telefon, teleqraf, televiziya kimi kommunikativ ixtiralardan xəbərdar olmaları, ənənəvi “zaman-məkan” qavrayışını dəyişdirmişdir.

Sənaye inqilabından sonra Avropa dövlətlərində istehsalın artması da yeni bazarlara və xammala ehtiyac yaratdı. Bu ehtiyacı ödəmək üçün sənaye məhsullarının və istehsal alətlərinin təbliği məqsədi ilə beynəlxalq sərgilər təşkil edilməyə başlanmışdır. Bundan əlavə, bu sərgilər ölkələrin elm, sənaye, texnologiya və kənd təsərrüfatı sahələrindəki inkişaf və yeniliklərini hər kəsə çatdırmaq məqsədi

daşıyırdı. Fransa və İngiltərənin qabaqcıl olduğu sənaye sərgiləri bu ölkələrin müstəmləkələrindən gələn xammalı və bu xammaldan istehsal olunan sənaye məhsullarını bazara çıxarmaq məqsədi daşıyırdı.

Daha sonra sərgilər sırasıyla 1853-cü ildə Nyu-Yorkda, 1855-ci ildə Parisdə, 1862-ci ildə Londonda və 1863-cü ildə İstanbulda keçirildi. Şüşə və dəmir daşıyıcı konstruksiyadan ibarət sərgi binası, XIX esr memarlığına gətirilən yeni texnologiya ilə yeni fikrin bir bütünləşməsidir. Altı milyondan çox ziyarətçi ilə 1851-ci il London Universal Sərgisi həqiqətən beynəlxalq uğurdur.

Yarmarkadan əldə olunan gəlirlər yenidən elmə və incəsənətə sərmayə qoyuluşu üçün istifadə edilib və Londonun Cənubi Kensinqton bölgəsində Viktoriya və Albert Muzeyi, Elm Muzeyi və Təbiət Elmləri Muzeyi yaradılmışdır. Böyük Sərgi, indi qısaca "Expo" kimi tanınan Dünya Sərgisi seriyasının ilk təşkilatı idi. 92 min kvadratmetr sahəyə yayılan yarmarkada 15 min sərgi sahəsi var idi. Texnologiya məbədi olaraq görülən yarmarkada ölkələr texnoloji üstünlüyünü nümayiş etdirirdilər. Təbii ki, həm əl işləri, həm də sənaye məhsullarının nümayişi ideyası yeni fikir deyildi. XVIII əsrin sonlarından etibarən Fransada belə sərgiləri görmək mümkün idi. Parisdə keçirilən 1844-cü il Milli Sərgisi (Exposition Nationale) də fransız sənayəsini, belə demək mümkünsə, “yüksəltmək” məqsədi daşıyan böyük təsir bağışladı və bir neçə il ərzində Avropanın müxtəlif şəhərlərində buna bənzər milli sərgilər ortaya çıxmağa başladı.

Bununla belə, Şahzadə Albert mühüm bir imtiyazın fərqində idi. Viktoriya dövründə İngiltərə dünyanın dörd bir yerində müstəmləkələri, resursları və istehsal bölmələrine sahib olan bir ölke idi. Bu üstünlüyü nəzərə alsaq, Londonda keçiriləcək sərginin milli səviyyədə qalmaq əvəzinə bütün dünyaya açıq olması rəqabət anlayışını gücləndirəcək daha real, mütərəqqi bir fikir idi.

Əslində, 1800-cü illərin ortalarında İngiltərə dünyanın ən qabaqcıl sənaye inkişaf prosesinin şahidi oldu; İxtira edilən maşınlar və qurulan ilk fabrikalar sayəsində ölkə əhalisinin əhəmiyyətli bir hissəsi dünyanın başqa ölkələrində görülməyən bolluqda ucuz geyimə, məişət əşyalarına və yeni istehlak vərdişlərinə (məsələn, qehve, şeker, çay) sahib oldu.

Crystal Palace eyni zamanda o tarixə qədər ümumi standart elementləri mənimsəyən ilk inşaatlardan biri idi. Standart ölçülü prefabrik elementlər lazımi miqdarda əvvəlcədən hazırlanmışdır, ona görədə onları yalnız yerində yığmaq və lazım olduqda da sökmək asan idi. Və sonra bütün inkişaf etmiş ölkələr İngiltərənin təcrübəsini mənimsədilər və belə eksponatlar, binalar həyatımızın bir parçasına çevrildi.



Şəkil 5: Xrustal Saray Təsvirləri ilə 1851-ci il Sərgisinin Xatirə Medalı

1867 Paris Ümumdünya Sərgisi

Universal Sərgilərin birincisi kimi qəbul edəbiləcəyimiz 1798-ci il Paris sərgisi, Jak Louis David tərəfindən təşkil edilən ilk Sənaye Sərgisidir. Üç gün açıq olan sərgidə 68 fərqli zal var idi. Bu sərgi bir növ loja məhdudiyyətlərindən azad edilmiş fərdin bayramı kimi qəbul edilmişdir.

Xüsusilə 19-cu əsrin ikinci yarısında sənayenin böyük tərəqqi əldə etdiyi bir zamanda Sənaye Sərgiləri ilə çevrilən sərgi modelləri Minardinin "Kapitalizmin şanlı festivalları" adlandırdığı Universal Sərgi (Exposition Universelle) ideyasına çevrilir. Müasir sənaye ilə eyni vaxtda doğulan bu sərgilər bir tərəfdən insanlara yeni materiallar və texnologiya təqdim edərkən, digər tərəfdən memarlıq baxımından yeni sərgi məkanlarının layihələndirilməsi təmin edilmişdir.1864-cü ildə III Napoleon, 1867-ci ildə Parisdə beynəlxalq bir yarmarka keçirilmesinə qərar verdi (Şəkil 6). Dövlət başçısı Napoleonun əmri ilə Şahzadə Jerom komissiya sədri təyin edildi və hazırlıqlara başlanıldı. 1867-ci ildə Universal Sərgisi üçün seçilmiş yer, Parisin böyük hərbi parad meydanı olan Champ de Mars oldu. Viktor Hüqo,

AleksandreDümas, Ernest Renan vəTeophile Gautier tədbiri təbliğ etmək üçün yazılar yazdılar (Mulla, 2016. s.7-8.).



Şəkil 6:1867 ParisDünyaYarmarkası

Paris sərgisinin əsas mövzusu "İş tarixi" kimi qəbul edilərək, Fransada texnologiya və iqtisadi inkişafın vurğulanması qərara alınmışdır. 1867-ci il Paris Universal Sərgisinin qurulması ilk dəfə sərgi üçün məntiqi bir sistem təqdim etdi (Şəkil 6).

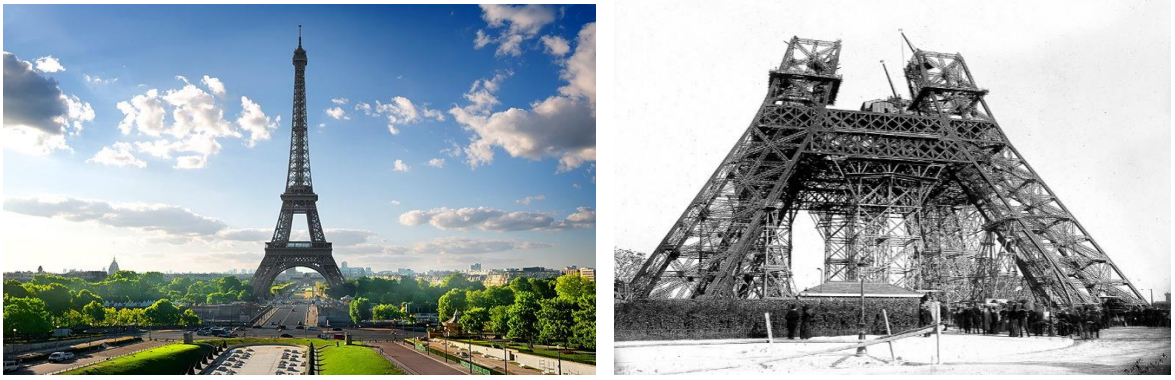
İnsan yaradıcılığını 10 əsas qrupda və onlardan aşağıda olan təsnifatlarda toplamaq məqsədi daşıyan sistemdə; sənət əşyaları, sərbəst sənətdə istifadə olunan materiallar və onların tətbiqi, mebel və məişət texnikası, geyim və insanların istifadə etdiyi digər əşyalar (zərgərlik, aksesuarlar, silahlar və s.) yeralmışdır. Bilavasitə, sənaye məhsulları, xammal, alətlər, istehsalda istifadə olunan maşınlar, tətbiqi sənətlərdə istifadə edilən tətbiq prosesləri, qida, kənd təsərrüfatı məhsulları, bağ məhsulları və ölkələrin maddi və mənəvi vəziyyətini göstərən obyektlər daxildir.

Bu gün keçirilən dünya yarmarkalarında da yer alan bu mövzular sərgilərin yalnız sənaye və texnologiyaya yönəlməsindən daha çox humanistdir. O, bədii, mədəni və sosial yanaşmaların daxil edilməsində öncü rol oynamışdır. Beləliklə, dünya yarmarkaları konseptual konstruksiyaları ilə bəşəriyyətin inkişafına mane olan problemlərin aradan qaldırılması üçün istər yerli və istərsə də qlobal səviyyədə mühüm kütləvi informasiya vasitəsi kimi qəbul edilmişdir. Sənət əsərləri və sənaye məhsullarının bir arada nümayiş edən bu sərgilər sənət və maliyyənin bir araya gəldiyi məkan kimi ifadə edilə bilər. Başqa sözlə, maliyyə rayonu da adlandıra biləcəyimiz sənaye sahəsi, incəsənətlə birlikdə Universal Sərgilər də yer almışdır.

Bu çərçivədə Sənaye İnqilabının sənətə və biavasitə sənət əsərlərinin nümayiş olunduğu məkana qatdığı önəm böyükdür.

Eyfel Qülləsi

Universal Sərgilərdə mekan təcrübələrinin bəlkə də ən müasir forması, Eyfel Qülləsidir. Sənaye İnqilabının 100-cü ildönümündə 1889-cu il Paris Ümumdünya Sərgisinə giriş üçün nezerde tutulmuş Qüllə tamamilə metal konstruksiya ilə inşa edilmişdir (Şekil 7-8). Digər Universal sərgilərdə olduğu kimi sonradan yıxılmaq üçün inşa edilmiş Eyfel qülləsini müasir dövrün təcəssümü kimi görmək lazımdır. Qüllədən baxıldığında, Parisi bilavasitə sərgi vasitesile dünyanı seyr edərkən, Fransanın sənətin mərkəzi olduğu fikrini tesdiqlemiş olurdu. Müasir menzereye hakim olan Eyfel ile Universal Sərgilər dünyaya bir sərgi düzəmini getirmişdir. Artıq dünya bir sərgiyə çevrilmişdir. 1889 Paris Universal Sərgisi üçün tikilmiş bu nəhəng bina ilə sənayenin sənətə hakim olma düşüncəsinin ortaya çıxdığı ideyası yaranmışdır.



Şəkil 7-8: Eyfel Qülləsi

“DünyaSərgiləriinsanınönünəağlınıyayındırmaqüçünxəyallaraləminiaçaraqgi rmişdir. Əyləncə sənayəsi insanı mal üzərinə çıxararaq onun bu dünyaya girməsini asanlaşdırır. İnsan özünü əyləncə sənayesinin manipulyasiyalarına təslim edərək, həm özünün həm də başqalarının yadlaşmasından həzz alır” (Batur, 2015.s.36)

1798-ci il Paris Sərgisinin bayram ab-havası sonrakı sərgilərdə daha çox özünü göstərmişdir.

“Kapitalizmin qlobal qələbəsi dövrü öz özünü yeni nəhəng mərasimləri ilə, sərvət və texniki tərəqqinin şöhrətinə həsr olunmuş hər biri padşahlara layiq abidələrlə ehatə olunmuş nəhəng Beynəlxalq Sərgilərlə açıldı və taçlandırıldı” (Hobsbawm, 2012.s.46,47).

Beləliklə, XIX əsr xalqın həyatından kənarda qalan əyləncə anlayışı əsrin ikinci yarısında, keçirilən Universal Sərgilərlə cəmiyyətin həyatına daxil olmuşdur. Bununla bərabər keçmişdən gələn sərgilərin praktiki və rəsmi xarakterlərile festival xarakterləri arasındaki ziddiyyət tədricən aradan qalxmağa başlamışdır. Artıq daha az insanın getdiyi, lakin daha bahalı olan qalereyaların maliyyələşdirilməsinə başlanmışdı.

Universal sərgilərdən müasir sənət yarmarkalarına qədər

'Universal sərgilər başlanğıcda 1914-cü ilə qədər hər 8-10 ildən bir keçirilirdisə, XX əsrdə hər iki ildən bir tertip edilmeye başladı. 1914-cü ildən sonra keçirilen sergilerin sayı azalsa da onların diametri getdikcə genişlənmişdir. Sənayenin dominantlığından qurtulan sənət indi daha geniş bir sahəyə yayılırdı. Universal Sərgilər kimi, təxminən bir ay açıq qalan Silah Sərgisi (Silah Şousuvə ya Beynəlxalq Müasir İncəsənət Sərgisi kimi daha az tanınan, 1913-cü il fevralın 17-dən martın 15-dək ABŞ-ın Nyu-York şəhərində 69-cu Alay Silah Anbarı binasında keçirilən beynəlxalq müasir incəsənət sərgisi olaraq bilinmekdedir.)sərgi modellərində qırılma nöqtəsi kimi görülə bilər.

1913-cü ildə New Yorkda keçirilən sərgi ise XX əsrin ilk sənət sərgisi idi, Braque, Duchamp və Kandinski kimi rəssamların eserlerine yer verilmişdir (Şəkil 10). 1912-ci ildə Kölndə təşkil edilən Van Qoq, Pikasso, Sezan və Munch kimi rəssamların eserlerinin, bilavasite ilk dəfə rəsm və heykəlin bir araya gətirildiyi sərgini model alaraq Avropalı avanqard rəssamlarının və ABŞ rəssamlarının əsərlərini bir arada Armoride sergilenmişdir' (Mulla, 2016.s.12-14).



Şəkil 9: SanatPazarı, Köln. 1967



Şekil 10: Armory Sərgisi, KübistSalonu. 1913

XX əsrin ortalarında artıq Müasir İncəsənət Sərgilərindən söz edilməyə başlanmışdır. “Müasir yarmarkalar ilk dəfə 1965-ci ildə Lozanada öncə bir qrup qalereya rəhbərliyi tərəfindən başlanmışdır. Sonra qalereyaar tədricən serbest bu tədbirleri həyata keçirməyə başladılar. Kölner Kunstmarkt – Köln İncəsənət Bazarı 1967-ci ildə keçirilən ilk Müasir İncəsənət Sərgisi olaraq qəbul edilir (Şəkil 9) 1989-cu ildən sonra adı Art Cologne olaraq dəyişdirildi” (Artun, 2011, s.157).

“1970-ci ildə İsveçrənin kiçik və sakit şəhəri olan Baseldə təşkil olunan Art Basel dünyanın ən çox səs getirən Müasir İncəsənət Sərgisi olmuşdur. Təxminən üç gün davam edən sərgiyə dünyanın hər yerindən insanlar gəlmişdi. O günlərdə Basel şəhərinin əhalisi demək olar ki, iki dəfə artdı. Art Basel’in çıxış nöqtəsi bu sərgi olmuşdur. Art Basel 1970-ci ildə ilk dəfə açılanda bit bazarını xatırladırdı. Şəkilləri divarlara üst-üstə düzərək və sənət satıcıları əllərindəki rəsm rulonlarını qoltuqlarının altında tutaraq ortada gəzirdilər. Günümüzdə isə yarmarka hörmətli mühit olaraq qəbul edilir” (Thornton, 2012, s.95).

İncəsənət əsərlərinin qalaqlandığı bu məkanlar sənətsevərlərin rəğbət etdiyi ictimai sərgi yerlərindən ziyadə, incəsənət bazarında maliyyə cəhətdən üstün insanlar tərəfindən təşkiledilmiş və kimliklərini sübutetməyə çalışdıqları festival məkanları kimi adlandıra da bilərik.

NƏTİCƏ

Müasir dövrün gətirdiyi sürət, hərəkət və buna paralel olaraq istehlak yaşama birbaşa təsir göstərir. Bu sürət, gündəlik həyatı, ictimai həyatı, gündəlik həyat obyektlərini ve elece de sənətə təsir edərək öz əhatəsinə almışdır.

XIX əsrdə insanların maraqla ziyarət etmək və görmək istədikləri sənaye məhsulları, maşınlar, yeni ixtiralar, artıq yerlərini məşhur Art Baseldə olduğu kimi meşhur rəssamların əsərlərinə buraxmışdır. Müasir dövrlə birlikdə yarmarkaların festival ab-havasının sərhədlərini cizmək çətinləşmişdir. İnsanların ehtiyaclarını qarşılamaq üçün formalaşdırılmış bu günkü alış-veriş mərkəzlərinin vəziyyəti yarmarkalarla müqayisə edilə bilər. Bu çərçivədən baxsaq yarmarkalar da qalereyaların, sənət əsərlərinin və kolleksiyaçıların bir arada olduqları müvəqqəti məkanlardır. XXI əsrdə dünyanın əldə etdiyi sürəti nəzərə alaraq, yarmarkalarda

yaranmış rahatlıq baxımından Müasir İncəsənət Sərgiləri prosesinin burdan başladığını söyləmək olar.

XIX əsrin tarixi araşdırmaları göstərir ki, Avropada sosial, iqtisadi və siyasi fikir deyişikliyinin kütləvi şekilde sürətlə yayılmasının esas səbəbi intibah dövrü ve reformasiyalardan qaynaqlanmışdır.

Yarmarkalar əvvəllər insanların alış-veriş edib əylənmək üçün bir araya gəldiyi böyük meydanlar ikən, zaman keçdikcə sənaye və texnologiyadakı son dəyişiklikləri və inkişafları da göstərən, yeni ixtiraların sərgiləndiyi, mühüm sənət və sənət əsərlərinin nümayiş olunduğu, mədəni tədbirlərin keçirildiyi böyük sərgi sahələrinə çevrilmişdir. Xüsusilə Sənaye İnqilabı ilə yarmarkalar böyük dəyişikliyə məruz qalmış və yeni tipli yarmarka Universal Fuar - expo yaranmışdır. Ekspolar bir çox ölkələrin iştirak etdiyi, hər bir ölkənin öz mədəniyyətini, həyat tərzini və texnologiyasını nümayiş etdirdiyi böyük beynəlxalq təşkilatlardır. XVIII əsrlərdə təməli qoyulan Universal sərgilərlə Sənaye ingilabının təsiri ilə ənənəvi incəsənət əsərlərinin nümayiş şəkili köklü deyişikliyə uğramışdır. Bu məqalədə ilk növbədə 1851-ci ildə İngiltərədə keçirilən London Universal Sərgisindən başlayaraq tarixi prosesdə ekspoların meydana çıxması və Dünya Sərgilərinin inkişafı araşdırılmışdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Artun, A. SanatMüzeleri 1: MüzeveModernlik. İstanbul: İletişim Yayınları,2011
2. Artun, A. ÇağdaşSanatınÖrgütlenmesi. İstanbul: İletişimYayınları, 2006
3. Artun, A. ÇağdaşSanatveKültüralizm. İstanbul: İletişimYayınları, 2013
4. Altun, T.D.A. DünyaFuarlarının / ExpolarınMimariDeğerlendirilmes.
5. Batur, E. “ModernizminSerüveni”. İstanbul: SelYayıncılık, 2015
6. Berber, A.” İşletmecilik Tarihi Bağlamında İlk DünyaFuarı (Londra, 1851)”. İstanbul ÜniversitesiİşletmeFakültesiDergisi Vol/Cilt: 45, Special Issue/Özel Sayı 2016, 174-181 ISSN: 1303-1732 – http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuisletme
7. Türk Pavyonları. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitiüsü Yükseklisans Tezi. Mimarlık Bölümü Yüksek Lisans Tezi. 2003.
8. Hobsbawm, E. J. Sermaye Çağı. Çev. Mustafa Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012.

9. Lefebvre, H. Gündelik Hayatın Eleştirisi. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015
10. Mulla G. “Evrensel sergilerden çağdaş sanat fuarlarina mekân deneyimleri” Düzce Üni.Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını. Ulusal / Hakemli e-Dergi. CİLT 01 > SAYI 01 > ARALIK 2016
11. Sahiner, L. Sanatınİcadı. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: AyrıntıYayınları, 2013
12. Thompson, D. SanatMezat. Çev. Renan Akman. İstanbul: İletişimYayınları, 2012 - 31 - Ulusal / Hakemli e-DergiSayfa: 15-32 Düzce Üni. SanatTasarım ve MimarlıkFakültesi Yayını CİLT 01 > SAYI 01 >Aralık 2016 <
13. Thornton, S. SanatDünyasındaYediGün. Çev. Mine Haydaroğlu. İstanbul: Yapı KrediYayınları, 2012
14. Vatansever, N. “Sergi Binalarında, Geniş Açıklık Geçen Çelik Taşıyıcı Sistemlerin İncelenmesi” / Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Mimarlık Bölümü, Yapı Bilgisi Anabilim Dalı Ocak, 2009. İzmir.
15. Evrensel Sergilerden Çağdaş Sanat Fuarlarına Mekân Deneyimleri /Arş. Gör. Gözde MULLA Thornton, S. Sanat Dünyasında Yedi Gün. Çev. Mine Haydaroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012
16. Walter Benjamin. Paris XIX. Yüzyılın Başkenti.

İnternetresursları:

1. http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuisletme (Alıntıtarixi; 04 May; 2022)
2. http://www.arthurchandler.com/1798-exposition(Alıntıtarixi; 15 Aprel ;2022)
3. http://www.doganhasol.net/mimarlik-sergiler-ve-iletisim-2.html
4. http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-fuarlastirilmasi/477
5. http://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html#contents

ТАРЛАН МЕХДИЕВА АЗИЗЗАДЕ

РОЛЬ ПРОМЫШЛЕННОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ВОЗНИКНОВЕНИИ УНИВЕРСАЛЬНЫХ ВЫСТАВОК

Ключевые слова: *универсальный, выставка, современный, ярмарка, пространство*.

РЕЗЮМЕ

Промышленная революция, начавшаяся в XVIII веке в Англии, является стартовой точкой истории механизации. В Европе XVIII-XIX-го веков

промышленная революция стала основной причиной важных политический, социальных и экономических изменений. В данной статье исследуется роль Универсальных Выставок в устранении возникших проблем перед человечеством. В первую очередь на регильном и глобальном уровне такие выставки считались основным средством массовой информации. Промышленная революция повлияла и на развитие искусства. Изменилась техника и материалы создания художественных произведений, а также и их тематикаи назначение. Универсальные Выставки сооружались из стеклянных и металлических конструкций, что было продиктовано техническими новшествами промышленной революции. Эти выставки прошли путь развития от фестивальных зрелищ и универсальных выставок до Вытавок Современного Искусства.

TARLAN MEHDIYEVA AZIZZADE

THE ROLE OF THE INDUSTRIAL REVOLUTION IN THE EMERGENCE OF UNIVERSAL EXHIBITIONS

Keywords: *universal, exhibition, modern, fair, space*.

SUMMARY

The Industrial Revolution, which began in the XVIII century in England, is actually the starting point of the history of mechanization. In Europe of the XVIII-XIX centuries, the industrial revolution became the main cause of important political, social and economic changes. This article explores the role of Universal Exhibitions in eliminating the problems facing humanity. First of all, at the regional and global level, such exhibitions were considered the main mass media. The Industrial Revolution also influenced the development of art. The technique and materials for creating works of art have changed, as well as their subject matter and purpose. Universal Exhibitions were constructed of glass and metal structures, which was dictated by the technical innovations of the Industrial Revolution. These exhibitions have gone the way of development from festival spectacles and universal exhibitions to Exhibitions Contemporary Art.

UOT 7.04

SEVİNC ƏLİYEVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

E-mail: eliyevasevinc88@mail.ru

AZƏRBAYCAN TƏSVİRİ SƏNƏTİNDƏ XURŞİDBANU NATƏVANIN BƏDİİ OBRAZININ TƏCƏSSÜMÜ

Açar sözlər:*Azərbaycan təsviri sənəti, Natəvanın bədii obrazı, Oqtay Sadıqzadə, Oksana Məmmədova, Vəfa Cəsarət*.

XÜLASƏ

Məqalədə XIX əsrin görkəmli Azərbaycan şairəsi Xurşidbanu Natəvanın Azərbaycan təsviri sənətində bədii obrazının xüsusiyyətlərindən bəhs edilir. Müəllif qeyd edir ki, hələ ötən əsrin ortalarında şairənin obrazı Ömər Eldarovun diqqətini cəlb etmiş və o, Natəvanın surətini heykəltəraşlıqda təcəssüm etdirmişdi. Həmçinin bir çox rəssamlar da şairənin obrazına müraciət etmişlər. Onların arasında Oqtay Sadıqzadə, Altay Hacıyev və digər məşhur fırça ustaları var. Natəvan obrazı, gənc rəssamların da diqqətini cəlb etmişdir. Oksana Məmmədova, Vəfa Cəsarət və başqalarının bu mövzuda olan əsərləri maraq doğurur. Onların yaratdığı portretlərdə şairənin obrazı müasirlik ruhunda təqdim olunur, eyni zamanda klassik Azərbaycan fırça ustalarının dəst-xəttinin təsiri də özünü büruzə verir.

Azərbaycan təsviri sənətində Xurşidbanu Natəvanın bədii obrazının təcəssüm etdirilməsi geniş yayılmışdır. Onun plastik obrazı heykəltəraşlıq sənətində öz əksini tapmış, rəssamlar tərəfindən kətan və kağız üzərində dəfələrlə canlandırılmışdır.

Azərbaycan incəsənətində Natəvan obrazına ilk müraciət edən sənətkarlardan biri Ömər Eldarovdur. O, hələ ötən əsrin 50-ci illərinin əvvəllərindən etibarən şairənin plastik obrazını yaratmaq barədə düşünürdü. 1955-ci ildə gənc heykəltəraş Natəvanın ağ mərmərdən büstünü hazırladı. Bu büstdə şairənin obrazı lirik-romantik müstəvidə əks etdirilmişdir. Maraqlıdır ki, heykəltəraş obrazın yaradılmasında Natəvanın yeganə fotosundan məharətlə istifadə edib. Məlum olduğu kimi, həmin fotoda Natəvan övladlarının arasında oturmuş, əlini başına dayaq vermiş vəziyyətdə

əks olunub. Ömər Eldarov da şairəni məhz bu görünüşdə təsvir edib. Maraqlıdır ki, şairənin geyim və aksessuarları da fotoda olduğu kimi təcəssüm olunub. Belə ki, Natəvanın büstünün sinəsində olan medalyon fotoda da aşkar görünür. Ömər Eldarov obraza yaradıcılıqla yanaşmış, onun romantik məzmununu dolğun əks etdirmişdir. Şairənin zəngin geyimi, geyimdəki büküş və büzmələr obraza klassik, kübar görünüş verir.

Natəvanın büstü onun monumental obrazının yaradılmasının bir növ hazırlıq mərhələsi olmuşdur. 1960-cı ildə Ömər Eldarov Natəvanın monumental obrazı üzərində işi başa çatdırdı. Həmin heykəl Bakının mərkəzində, Azərbaycan kino-teatrının qarşısındakı kiçik bağda qoyulmuşdur. Heykəlin kompakt ölçüləri o qədər də böyük olmayan ərazidə kifayət qədər yaxşı baxılır və ərazinin bədii-estetik dominantı funksiyasını uğurla yerinə yetirir. [1, s. 99]

1982-ci ildə Xurşidbanu Natəvanın 150 illiyi respublika səviyyəsində geniş qeyd edildi. Bu münasibətlə rəssam və heykəltəraşlar yenidən şairənin obrazını yaratmağa başladılar. Tanınmış heykəltəraş Həyat Abdullayeva görkəmli şairənin tuncdan büstünü hazırladı. Həmin büstdə Natəvan əllərində kitab tutmuş halda təsvir edilmişdir. Üzeyir Hacıbəylinin və Bülbülün heykəlləri ilə yanaşı qoyulan bu büst bir neçə il öz yerində qaldı. Sonra erməni vandalları həmin heykəlləri yerlərindən götürdülər, onları təhqir elədilər. Üzeyirbəyin, Natəvanın, Bülbülün "güllələnmiş" heykəlləri Bakıya gəlib çıxdı. 44 günlük döyüşlərdə əldə edilən böyük zəfərdən sonra həmin heykəllər öz yerinə qaytarıldı. İndi Həyat Abdullayevanın yaratdığı o büst yenidən şəraflə öz yerini tutub və digər büstlərlə birgə ətraf ərazinin estetik baxımdan daha yaxşı görünməsini təmin edir (şəkil 1).

Xurşidbanu Natəvanın heykəllərinə təkcə respublikamızda deyil, xarici ölkələrdə də rast gəlinir. 2016-cı ildə Belçikanın Vaterloo şəhərində ucaldılmış heykəl buna misal ola bilər. Heykəltəraş İmran Mehdiyevin tuncdan hazırladığı obraz maraqlı kompozisiya həllinə malikdir. Şairə poetik durumda sinəsinə sıxdığı əllərində kağız bükümləri tutub. Onun arxasında yarı açılmış görünüşdə qoşa pəncərə diqqəti cəlb edir. Pəncərələrdə pərvazlanan, quş kimi uçub getməyə can atan kağız bükümləri sanki şairənin azad xəyallarını, poetik duyğularını ifadə edir.

Heykəltəraşlıqla yanaşı, Natəvan obrazı rəssamlıqda da geniş yayılmışdır. Maraqlıdır ki, Natəvana həsr edilmiş rəsmlərin əksəriyyəti 80-ci illərin birinci yarısında, şairənin yubileyi dövründə çəkilib. Azərbaycan rəssamlarından Oqtay Sadıqzadə, Altay Hacıyev, Nəcəfqulu İsmayılov və başqaları Natəvan obrazına müraciət etmişlər. Məlum olduğu kimi, bu rəssamlar Azərbaycan təsviri sənətinin klassik dövrünü təmsil edirlər. Onların yaratdığı rəngarəng portretlər də əsasən ötən əsrə aiddir.

Natəvan obrazının maraqlı nümunəsini Xalq rəssamı Oqtay Sadıqzadə yaratmışdır (1983). Bu obraz kübar görünüşü, zahiri gözəlliyi, zəngin daxili aləmi ilə diqqəti cəlb edir. [2, s. 72] Natəvan obrazında müəllif əsl Azərbaycan qadınına xas olan keyfiyyətləri – nəcibliyi, kübarlığı, səmimiyyəti göstərmək istəmiş və buna nail olmuşdur. “O, bir əlini üzünə söykəmiş, digər əlində isə bir qızılgül tutmuş halda təsvir edilib. Masanın üzərində isə şairənin şeirlər kitabı görünür. Rəssam obrazını onun yaradıcılıq fəaliyyəti ilə uyğun şəkildə təsvir etməyi bacarıb. Xan qızının mavi gözləri, bir qədər soyuq və sakit siması onun geyiminin mavi-gümüşü rənginə, rəngarəng qırçınlarına, çiyninə salınmış tirmə şalın isti rənglərinə olduqca uyğundur. Rəssam burada müasir dövrün ideallarına sadiq qalan poetik, romantik obraz yarada bilib”.[6]

Xalq rəssamı Altay Hacıyev də Natəvanın bədii obrazını canlandıran rəssamlardandır. O, Natəvan obrazına bir neçə dəfə müraciət edib. Altay Hacıyevin əsərlərindən biri triptix formasındadır. Triptixin mərkəzində Natəvanın portret təsviri yer alır. Maraqlıdır ki, Altay Hacıyev kompozisiya həllində realist arxa plandan imtina etmiş, kompozisiyanı mücərrəd formada həll etmişdir. Arxa planda, həmçinin Natəvanın ətrafında interyer, yaxud təbiət təsvirləri deyil, gül-çiçək təsvirləri yer alır. Bu güllər şairənin toxuduğu bədii nümunələrdəki gülləri, çiçəkləri xatırladır.

Altay Hacıyevin başqa bir əsərində Natəvan surəti idealizə edilmiş qadın obrazında göz önündə canlanır. Yaxın planda işlənmiş bu portretdə şairənin surəti romantik səpkidə həll edilmişdir. Rəssamın digər əsərlərindən fərqli olaraq bu portretdə açıq rəng çalarları üstündür.

İstedadlı fırça ustası Nəcəfqulu İsmayılov da Natəvanın obrazına müraciət etmiş klassik rəssamlarımızdandır. Onun yaratdığı Natəvan obrazı zahiri təmkini, həyası, abır-isməti ilə seçilir. Rəssam Natəvanı yaz vaxtı, səfalı bir bağda, gül-çiçəyin əhatəsində əks etdirmişdir (şəkil 2). Onun əynindəki geyim Azərbaycan qadınlarının istifadə etdiyi bayram libasını xatırladır. Rəssamın yaratdığı başqa bir əsərdə isə Natəvan otaqda, ayaq üstə dayanmış durumda təsvir olunub. Şairə əlində ağ kağız tutub. Kompozisiyanın sol tərəfində miz görünür. Yerdə qırmızı rəng çalarlarının üstün olduğu Qarabağ xalçası diqqəti cəlb edir. Əsərdə tünd yaşıl rəng çalarları üstündür.

Müasir dövrdə də Natəvan obrazına maraq az deyil. Çingiz Mehbalıyev, Vəfa Cəsarət, Oksana Məmmədova və başqa rəssamlar bu obraza müraciət etmişlər. [4] Əksəriyyəti gənclər olan bu müəlliflər Natəvan obrazını müasirlik müstəvisində əks etdirməyə cəhd göstərirlər. Onlar eyni zamanda klassik irsi də unutmur, Natəvan surətini işləmiş sənətkarların yaradıcılıq xüsusiyyətlərini öyrənməyə çalışırlar.

Gənc rəssam Vəfa Cəsarət əsasən qrafika sahəsində çalışır. O, həm ağ-qara, həm də rəngli qrafikada maraqlı əsərlər yaradır. Qarabağ və Natəvan mövzusu onun yaradıcılığında geniş təmsil olunub. Gənc rəssamın linoqravüra texnikasında yaratdığı Natəvanın portreti (2013) onun yaradıcılığında mühüm yer tutur. Maraqlıdır ki, Vəfa Cəsarət klassik sənətkarlar kimi Natəvanın məlum fotosundan istifadə etmiş, şairəni oturmuş, əlini başına dayaq vermiş şəkildə təsvir edib. Natəvanın romantik görünüşü, üzündəki bir qədər dalğın, qayğılı, bir qədər hətta kədərli ifadə şairənin poetik duyğulara daldığından xəbər verir (şəkil 3).

Bu il Xurşidbanu Natəvanın anadan olmasının 190 illiyi respublika səviyyəsində qeyd edilir. Bu münasibətlə Vəfa Cəsarət şairənin daha bir portretini yaradıb (2022). Kağız üzərində sulu boya və qarışıq texnikada işlənmiş bu kompozisiyada "Qərənfil" adlanır. Məlum olduğu kimi Natəvan gülləri, xüsusən qərənfili çox sevərdi. Onun bu mövzuda şeiri də vardır. Kompozisiyada Natəvan obrazı yaxın görünüşdə, sinədən yuxarı təsvir olunub. Yan tərəfdə rəssam Natəvanın əl işlərini xatırladan qərənfillər təsvir etmişdir. Əsərin kolorit həllində kontrast ranglər – soyuq göy və isti qırmızı ranglər üstündür.

Gənc rəssam Oksana Məmmədova da Natəvan surətinə müraciət edən rəssamlardandır. Onun akril ilə işlədiyi bədii obrazlar lirik əhvali-ruhiyyəsi ilə diqqət çəkir. Oksana Məmmədova həm də maraqlı layihələrin təşəbbüsçüsüdür. 2020-ci ildə, koronovirus pandemiyasının tüğyan etdiyi vaxtlarda “Evdə qal!” çağırışı fonunda insanların virtual məkanda bədii yaradıcılıqla məşğul olmaları hər kəsin yaxşı yadındadır. Belə layihələrdən biri “İZOizolyasiya” karantin fleş-mobu idi. Onun əsasında müəyyən bir tanınmış rəssamlıq, yaxud heykəltəraşlıq əsərinə oxşatma, bənzətmə prinsipi dayanır. Bu tip yaradıcılığın mahiyyəti ondan ibarətdir ki, sadə məişət vasitələri ilə özünü, və ya hər hansı bir şəxsi məşhur rəssamın yaratdığı obraza bənzədirsən. İnternetdə geniş yayılmış və insanları bir-birinə yaxınlaşdıran bu maraqlı sənət növü pandemiya dövründə xüsusilə populyarlıq qazanmışdı. Oksana Məmmədova kiçik qızı Ləman Turanı Natəvan surətində geyindirmiş, bəzəmiş və onu virtual məkanda sənətsevərlərə təqdim etmişdir. Əsas kimi isə o, Xalq rəssamı Oqtay Sadıqzadənin 1983-cü ildə yaratdığı Natəvan portretini götürmüşdür. Bu maraqlı nümunə geniş əks-səda doğurmuşdu. Müxtəlif ölkələrdən insanlar bu bənzətməyə tamaşa etmiş, şərhlər yazmışdılar. Əsər ümumiyyətlə, xoş təsir bağışlamışdı (şəkil 4).

Qeyd edək ki, Oksana Məmmədova bu yaradıcılıq sahəsində başqa kompozisiyaların da müəllifidir. Gənc rəssamım yaradıcılıq fantaziyası onun sənətinə qiymət verənlərin çox xoşuna gəlir.

Vurğulamaq vacibdir ki, Natəvan fitri istedada malik yaradıcı şəxsiyyət olmuşdur. Şeir yazmaqla yanaşı, o, həm də rəsmlər çəkir, parça üzərində gözəl naxışlar salırdı. Natəvanın çəkdiyi qrafik vərəqlər dövrümüzədək gəlib çatmışdır. “Mənzərə janrında çəkilmiş bu əsərlərin zamanına görə diqqətçəkən bədii məziyyəti onlarda perspektivin və fəza dərinliyinin özünəməxsus tərzdə ifadə olunmasıdır”. [3]

Natəvanın yaratdığı bədii toxuculuq nümunələri hər kəsin marağına səbəb olur. Onlardakı naxışların zərifliyi, əlvan rəngləri bu gün də diqqəti cəlb edir. “Xurşidbanu Natəvanın rəssamlıq qabiliyyəti bir neçə cəhətdən diqqəti cəlb etməkdədir. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, onun ərsəyə gətirdiyi qrafik əsərlər XIX əsr Azərbaycan təsviri sənətinin inkişaf tarixini özünəməxsus bədii

xüsusiyyətlərlə yeniləşdirmək baxımından mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bir cəhəti xüsusilə diqqət önünə çəkmək lazımdır ki, orta əsrlərdə intibah mərhələsini yaşayan Azərbaycan miniatür rəssamlığı tədricən qazandığı özünəməxsus bədii-estetik əlamətləri XIX əsrdə artıq Qərb və Şərq komponentləri ilə birləşdirən yeni ənənələrlə zənginləşməyə başlamışdı. Bu mühüm prosesdə Naxçıvan və Şuşa rəssamlıq məktəbi nümayəndələrinin çox böyük rol oynadıqlarını xüsusilə vurğulamağı özümüzə borc bilirik". [5]

Natəvan obrazı Azərbaycan təsviri sənətində geniş yayılmış tarixi qadın surətlərindən biridir. Nigar, Həcər, Ağabəyim ağa, Heyran xanım və bir çox başqa məşhur qadınlarla yanaşı, Natəvan obrazı da Azərbaycan təsviri sənətində özünə layiqli yer tutur. Klassik mərhələdə Natəvan obrazı daha çox realist üslubda işlənmiş cizgiləri ilə seçilirdi. Müasir incəsənətdə milli avanqard formaların yayılması obrazın yeni çalarlarla zənginləşməsinə səbəb olmuş, onu müasirləşdirmişdir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Qacar, G. Ömər Eldarov. Heykəltəraşlıq. Bakı, APA qroup, 2005, 287 s.
2. Sadıqzadə, Oqtay. Sərvət (mətnin müəllifi G.Qacar).Bakı,"Şərq-Qərb", 2013,104 s.
3.[Elektronresurs]:https://kayzen.az/blog/kulturologiya/25777/xan-q%C4%B1z%C4%B1-xur%C5%9Fudbanu-nat%C9%99van%C4%B1n-r%C9%99ngl%C9%99r-al%C9%99mi.html
4. [Elektronresurs]:https://modern.az/az/news/62373/xursudbanu-natevanin-aleksandr-dumani-mat-elemesi-fotolar-
5. [Elektronresurs]:https://525.az/news/191686-milli-estetik-tefekkurde-xursidbanu-natevan-obrazi-togrul-ceferli-yazir
6. [Elektronresurs]:https://525.az/news/191792-milli-estetik-tefekkurde-xursidbanu-natevan-obrazi

СЕВИНДЖ АЛИЕВА

ОТОБРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ХУРШИДБАНУ НАТАВАН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Ключевые слова: *Изобразительное искусство Азербайджана, художественный образ Натаван, Огтай Садыхзаде, Оксана Мамедова, Вафа Джасарат.*

РЕЗЮМЕ

В статье говорится об особенностях художественного образа видной азербайджанской поэтессы XIX века ХуршидбануНатаван в изобразительном искусстве Азербайджана. Автор отмечает, что еще в середине прошлого века образ поэтессы привлек внимание скульптора Омара Эльдарова, который воплотил ее в скульптуре. Многие художники также обращались к образу поэтессы. Среди них ОгтайСадыхзаде, Алтай Гаджиев и другие прославленные мастера кисти. Образ Натаван, несомненно, представляет интерес и для молодых художников, создавших ее портреты. Вызывают интерес работы Оксаны Мамедовой, ВафыДжасарат и других. В этих работах образ поэтессы передан в духе современности, вместе с тем, в них чувствуется и влияние почерка классических мастеров азербайджанских художников.

SEVINJ ALIYEVA

DISPLAY OF THE ARTISTIC IMAGE OF KHURSHIDBANU NATAVAN IN THE FINE ART OF AZERBAIJAN

Keywords: *Fine arts of Azerbaijan, artistic image of Natavan, OgtaySadiqzade, Oksana Mammadova, Vafa Jasarat.*

SUMMARY

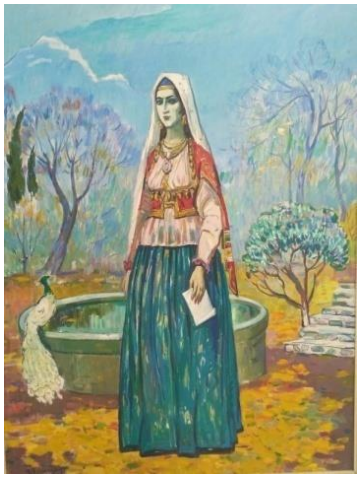
The article deals with the features of the artistic image of the prominent Azerbaijani poetess of the 19th century Khurshidbanu Natavan in the fine arts of Azerbaijan. The author notes that back in the middle of the last century, the image of the poetess attracted the attention of the sculptor Omar Eldarov, who embodied it in sculpture. Many artists also turned to the image of the poetess. Among them are OgtaySadykhzade, Altai Hajiyev and other famous masters of the brush. The image of Natavan is undoubtedly of interest to young artists who created her portraits. The

works of Oksana Mammadova, VafaJasarat and others arouse interest. In these portraits, the image of the poetess is conveyed in the spirit of modernity, at the same time, the influence of the handwriting of the classical masters of Azerbaijani artists is also felt in them.

ŞƏKİLLƏR



Şəkil 1. Həyat Abdullayeva. Şuşada Natəvanın büstü. Tunc, qranit. 1982.



Şəkil 2. Nəcəfqulu İsmayılov. Xurşidbanu Natəvan. Kətan, yağlı boya. 1981.



Şəkil 3. Vəfa Cəsarət. Natəvan. Kağız, linoqravüra. 2013.



Şəkil 4. Oksana Məmmədova. "Xurşidbanu Natəvanın portreti". Xalq rəssamı Oqtay Sadıqzadənin eyni adlı əsərinə bənzətmə. Fleş-mob, 2020.

UOT 75

NİGAR QULUZADƏ

Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının
nəzdində İncəsənət Kollecinin tədris işləri üzrə
direktormüavini, direktor əvəzi
E-mail: nguluzade@gmail.com

ÇİNGİZ FƏRZƏLİYEVİN MƏNZƏRƏ RƏNGKARLIĞINDA LİRİK-POETİK DUYĞULARIN ƏKSİ

Açar sözlər:*Çingiz Fərzəliyev, rəssam, mənzərə, rəngkarlıq, lirik, poetik, rəng həlli.*

XÜLASƏ

Məqalə Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimiÇingiz Fərzəliyevin yaradıcılığına həsr olunub. Təhlilə rəssamın mənzərə janrında işlədiyi rəngkarlıq əsərləri cəlb olunub. Qeyd olunur ki, rəngkarlıqda daim yeni ifadə vasitələri axtaran sənətkarın mənzərə yaradıcılığı üçün Bakıya və Azərbaycan rayonlarına həsr olunmuş bir çox mənzərələri üçün həyatı poetik və lirik-romantik dərk etmək səciyyəvidir. Rəssamın mənzərələrinə kontrast effektlərdən istifadə, metafizik rəsm, impressionist meyllər xasdır. Yaradıcılığının əsas səciyyəvi xüsusiyyəti kimi, onun daha çox lirik mövzulara müraciəti, mövzunun özünəməxsus bədii şərhini, kompozisiyanın və perspektiv həllinin sadəliyi, kolorit həllinin zənginliyi və dekorativliyi göstərmək olar.

Təsviri sənətdə geniş yayılmış mənzərə janrı özündə təbiətin təsvirlərini yaşadır. Azərbaycan boyakarlığında mənzərə janrına məna-məzmun, həm də ovqat daşıyıcısı kimi xüsusi əhəmiyyət verilmişdi. Qədim neolit dövrünün qayaüstü təsvirlərində rast gəlinən ilkin mənzərə nümunələri özünün sonrakı inkişafını miniatürlərdə, daha sonra isə XX-XXI əsrlərdə fəaliyyət göstərmiş rəssamların yaradıcılığında tapmışdı.

Məlumdur ki, mənzərə janrı rəssamlıq sənətinin geniş yayılmış janrlarındandır. Mənzərə, demək olar ki, hər bir rəssamın işlədiyi təsviri sənətin ən məşhur janrıdır. Təbii şəkillərlə işləmək üçün geniş imkanlar hər bir ustaya fərdi

üslubu inkişaf etdirməyə imkan verir. Təbiət və antropogen yaradıcılığı əks etdirən kətanlar adi fondan müstəqil rəsmlərə çevrilib və müasir incəsənət üslublarında kameraların mövcudluğuna baxmayaraq, janr fəal şəkildə inkişaf etməkdə davam edir.

Süjetli-tematik şəkillərdən və portretlərdən fərqli olaraq mənzərə əsərlərinin məzmununda insanı əhatə edən xarici mühit, təbiət həlledici rol oynayır. Hər mənzərə əsərində insanın təbiətə münasibəti, özünü ifadəsi öz əksini tapır. Rəssamın yaratdığı mənzərə insan tərəfindən dərk olunan, qavranılan, onun hisslərini oxşayan, qəlbində lirik və şairanə, nikbin, yaxud mənzum hisslər oyadan təbiətdir, varlıqdır. Bununla belə mənzərə janrında bədii obraz təbiətin konkret və ümumiləşdirilmiş surəti kimi verilir.

Lirik mənzərələr yaradıcılıq azadlığı axtaran rəssamlar üçün hər zaman maraqlı olub. Rəsm əsərləri zəngin mənəvi aləmin dəyərləndirildiyi plastik düşüncə sahəsinə çevrilirdi. Burada ictimai realizmin məqsəd və qaydalarına qarşı çıxan estetik dəyərlər yer alırdı. Məqsədlər, vasitələr və obrazın xarakteri intimləşdirilirdi. Müxtəlif rəssamlar əvvəlcə gerçəkçi (realist) fəndləri zərifliklə və impressionistik elementlərlə ifadə edirdilər. Güc və itiliyini itirən kolorit və kompozisiya həllinin müxtəlifliyi və yumşalması nəticəsində naturaya yaxınlaşma müşahidə edilir.

Bu və digər bədii üsullardan istifadə edən rəssamlar sırasında Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi,Rusiya Rəssamlıq Akademiyasının Fəxri üzvü, Türk Dünyası Araşdırmaları Beynəlxalq Elmlər Akademiyasının Həqiqi üzvü və digər fəxri adlara layiq görülənÇingiz Əbdül Məcid oğlu Fərzəliyevin yaradıcılığı xüsusi yer tutur. İstedadlı sənətkar yaradıcılığında zaman-zaman müxtəlif janrlara müraciət etsə də, mənzərə janrına xüsusi yer verir. Bu janr rəssama onu əhatə edən gerçəklikdən, daha çox isə təbiətdən aldığı təəssüratlarını sənətsevərlərə özünəməxsus bədii şərhlə, işıq-kölgənin məharətlə uyğunlaşdırılması yolu ilə çatdırmağa imkan verir.

Canlı naturanı öz formal axtarışları üçün başlıca mənbəyə çevirən rəssamın tablolarında təbiət və müxtəlif atributlar öz mahiyyətini itirərək, hava və işıq təbəqələri içərisində "əriyib", az qala görünməz olub.

Görkəmli rəssam Çingiz Fərzəliyevin yaradıcılığının əsas səciyyəvi xüsusiyyəti kimi, onun daha çox lirik mövzulara müraciəti, mövzunun özünəməxsus bədii şərhini, kompozisiyanın və perspektiv həllinin sadəliyi, kolorit həllinin zənginliyi və dekorativliyini göstərmək olar. Onun yaratdığı mənzərə janrlı əsərləri bədii ümumiləşmənin yüksək həddinə qalxır. Onun əsərlərinə rəng və formanın ekspressiyası, xətlərin plastik ritmi, koloritin zənginliyi məxsusdur. Rəssam onu əhatə edən aləmi sevir: o, hər şeyi işıqlı və şən görür.

Şübhəsiz, Çingiz Fərzəliyev rəngkarlıqda daim yeni ifadə vasitələri axtaran sənətkardır. Onun Bakıya və Azərbaycan rayonlarına həsr olunmuş bir çox mənzərələri üçün həyatı poetik və lirik-romantik dərk etmək səciyyəvidir. Rəssamın silsilə əsərlərinin səciyyəvi xüsusiyyətlərinə onların nəğməkarlığından, rəsm dilinin melodikliyindən, lirizmindən baxmaq lazımdır. Məhz bu melodiklik onun kətanlarının özünəməxsus poetikliyini müəyyənləşdirir. Ona görə də, rəssamın əsərlərində çay qırağında sırayla düzülmüş ağacların ("Qovaqlar", 2003) real təsviri poetik şərhlə canlanır.

Çingiz Fərzəlyev həyatın, təbiətin əsrarəngiz gözəlliklərindən aldığı dərin təəssüratı, dəyişkən hisslərini tablolarında bizə çatdıra bilməsi yurdumuzun dilbər guşələrindən sayılan Şəkinin ürəkaçan mənzərələrinə həsr olunmuş lövhələrdə də hiss olunur. Belə ki, rəssam bu mənzərələrdə Şəki təbiətinin füsunkarlığını özündə yaşadan rəng çalarları, xoş ovqat ifadəsi və emosionallıq sərgiləyə bilmişdir. Sənətkarın “Sübh səhər. Şəki” (1980) adlı tablosunda sübh çağı dağ çayının vadisində boylanan günəşin təzahürü canlanır. Bu əsər özünün gümüşü suyunu, geniş zümrüdlü dərə ilə dağların arxasında göyərən silsilə boyunca bir qaydada aparan çay haqqında rəngdə verilmiş mahnıdır. Mənzərə geniş planlarla qurulmuşdu. Onların hər birinin öz koloriti, ümumi rəngli simfoniyada öz xüsusi səslənməsi var. Rəssamın ən sevimli üsulu – günəşlə işıqlandırılmış çayın, uzaqların hələ kölgələnmiş qabaq planda uyğunlaşması – səhər təravətli hissiyyatı, həyatın oyanmasını yaradır.

Rəssam yerli mühitin konkret təsvirindən özündə doğma diyar haqqında obrazlı təsəvvür yaradan mənzərə əsərlərinin lirikliyinə doğru yüksəlir. Bu işlərin koloriti olduqca ahəngdardır, onların hər bir hissəsi düşünülmüş şəkildə təqdim

edilir. Rəssam rənglərin ifadəliyini bütöv kolorit toplusunda birləşdirməyi bacarır. Əsərlərin uğurlu quruluşu ondan ibarət olur ki, rəssam ətraf mühitin təfsilatını verməkdən yan keçərək, tamaşaçının diqqətini kompozisiyanın mərkəzindəki koloriti nəzərə çarpdıran məkan üzərində cəmləşdirir. İşlərin əsas məzmunu plastik tərzdə tamamlanmış və tam ölçüdə ifadə olunmuşdu.

Ç.Fərzəliyevin mənzərələrinin içərisində dağların, qarlı zirvələrin, dağ yamaclarının təsvirləri böyük qrup təşkil edir. Üfüqə gedib-çıxan sıra dağlar, çay sularının suvardığı yamyaşıl dərə, dağ meşəsi rəssamın yaratdığı dağ mənzərələrinin əsas motivləridir. Bir qədər məhdud "obyektlər" sırasına baxmayaraq, rəssamın bu qədər müxtəlif və fərqli kompozisiya və kolorit həlli tapması çox təəccüblüdür. Sübh tezdən və axşamçağı, günorta bürküsündə və dumana bürünmüş dağlar, Azərbaycan torpağının monumental abidələri – dağlar... Rəssamın seçdiyi hər bir nəzər nöqtəsi, hər bir rakurs tamaşaçının qarşısında tamamilə fərdi, təkrarsız obrazlarda canlanır.

Çox zaman kontrast effektlərdən istifadə edən rəssam göy, boz və mavi rəng keçidlərini, tablonun ümumi harmoniyası seyrçinin diqqətindən yayınmır və insanı həyəcanlandırır. Bu xüsusiyyətlər rəngkarın "Qürub" (1980) adlı əsərində izlənilir.

Onun şəhər mənzərəsinə həsr edilmiş tabloları bəzən italyan rəssamı Corco de Kirikonun metafizik rəngkarlığına bənzəyir – kimsəsiz küçələr, batan günəşin işığı, uzun kölgələr...

Məlumdur ki, metafizik rəsm hərəkətsizlik poeziyası, sərtlik, forma və rəng təqdimatındakı gərginlik, xəttin sərtliyi və işıq və kölgə keçidlərinin kəskinliyi ilə xarakterizə olunur. O, realizmin bizə təqdim etdiyi, seçilmiş obyektlərin təsvirinə diqqət yetirərək, ayrı-ayrı obrazlı elementləri qəsdən vurğulamaqla reallığın mütləq inkarına əsaslanır. Lakin de Kirikonun uydurulmuş dünyasından fərqli olaraq, Ç. Fərzəliyev real dünyanın təsvirinə daha çox üstünlük verir.

Rəssamın mənzərə yaradıcılığında impressionist meyllər də nəzərə çarpır. Təbii işıqlandırma sayəsində hava-işıq mühitinin gözəlliyini çatdırmağa nail olan rəssam, vizual effektlərdən məharətlə istifadə edir. Bu, parıltı hissi, titrəmə, çırpınma, dalğalanma və dəyişkənliyin digər "markerləri" ilə vurğulanır. Bu cəhətlər sənətkarın "Bahar" (2000) əsərində özünü büruzə verir. Mavi-bənövşəyi fonun üzərindən iri yaxılarla vurulan ağ-narıncı ləkələrlə əks olunan çiçəklərin qarışıq

təsviri bahar təravətini çatdırır. Bu əsərlərində həm də rəssamın yeni kompozisiya həllinə müraciət etməsi ilə qarşılaşırıq. Bu əsərdə o, həm panoram lövhədən imtina etmiş, həm də əsərlərində havanın təsvirinə az yer verərək, sanki təsvir obyektinə yüksəklikdən, kameranın gözü ilə tamaşa etdiyini nümayiş etdirmişdir.

Rəssamın yaradıcılığının son dövründə rənglərə münasibətində də müəyyən dəyişikliklər hiss olunur. Onun bir rəngin təntənəsinə, təsir gücünə arxalanması da bunun təsdiqidir. Bu münasibət ayrıca və davamlı “müəyyən dövr” səciyyəsi daşımasa da, rəssamın ayrı-ayrı əsərlərində təkcə göy, mavi, çəhrayı, qırmızı, sarı və hətta ağ rəngdən istifadə edib təsirlilik əldə edə bilməsi heyranedici və yaddaqalandır. Rəssamın ortaya qoyduğu ifadə vasitələri də xalqının xarakterinin ifadəsi olmaqla yanaşı, həm də zamanın ruhu ilə səsləşən, bir çox hallarda isə onu qabaqlayan yaddaqalan bədii şərhli görüntülər idi. Gerçəkliyi təsvir etmək, ona bədii görkəm vermək lap əvvəldən onun üçün özünüifadə idi. Odur ki, onun bütün yaradıcılığı əslində bilavasitə gördüklərinə yaradıcı nüfuz, onu rənglər vasitəsilə kəşf edib ram etməklə özünün həyatla, gerçəkliklə ruhu əlaqəsini bərpa etməkdir.

Beləliklə, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi Çingiz Fərzəliyevin mənzərə janrında yaratdığı əsərləri təhlil edərkən bu əsərlərin yüksək zövqə, böyük yaradıcılıq həvəsinə malik olan həssas bir rəssamın ecazkar fırçasının məhsulu olduğunun şahidi olursan. Təbiətin gözəlliyi, əsrarəngizliyi şair təbiətli rəssamın əsərlərində öz əksini olduğu kimi tapa bilmişdir.

.

İSTİFADƏ EDİLİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Fərzəliyev, Ç. Mənzərəhaqqındahərşey.Bakı: 2006.
2. Ахундзаде, Л.Д. Пейзажная живопись Советского Азербайджана [1920-1980]. Автореф. кандид. дисс. – Баку, 1984, 25 с.
3. [Elektronresurs]: https://az.wikipedia.org/wiki/%C3%87ingiz_F%C9%99rz%C9%99liyev
4. [Elektronresurs]: https://muzei-mira.com/biografia_hudojnikov/1146-stanovlenie-tvorchestva-dzhordzho-de-kiriko.html

НИГЯР ГУЛУЗАДЕ

ОТРАЖЕНИЕ ЛИРИКО-ПОЭТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЧИНГИЗА ФАРЗАЛИЕВА

Ключевые слова: *Чингиз Фарзалиев, художник, пейзаж, живопись, лирика, поэтичность, цветовое решение.*

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена творчеству заслуженного деятеля искусств Азербайджана Чингиза Фарзалиева. В анализ включены картины художника в жанре пейзажа. Отмечается, что для художника, постоянно ищущего новые выразительные средства в живописи, характерно поэтическое и лирико-романтическое понимание жизни для многих пейзажей, посвященных Баку и районам Азербайджана. Для пейзажей художника характерно использование контрастных эффектов, метафизическая живопись, импрессионистические тенденции. Основными чертами его творчества являются обращение к лирическим темам, своеобразная художественная интерпретация сюжета, простота композиционного и перспективного решения, богатство и декоративность цветового решения.

NIGAR GULUZADE

REFLECTION OF LYRICAL AND POETIC FEELINGS IN LANDSCAPE PAINTING OF CHINGIZ FARZALIEV

Keywords: *Chingiz Farzaliev, artist, landscape, painting, lyrics, poetry, color scheme.*

SUMMARY

The article is devoted to the work of the Honored Art Worker of Azerbaijan ChingizFarzaliyev. The analysis includes paintings by the artist in the landscape genre. It is noted that the artist, who is constantly looking for new expressive means in painting, is characterized by a poetic and lyric-romantic understanding of life for many landscapes dedicated to Baku and the regions of Azerbaijan. The artist's landscapes are characterized by the use of contrasting effects, metaphysical painting, and impressionistic tendencies. The main features of his work are the appeal to more lyrical themes, a peculiar artistic interpretation of the plot, the simplicity of the compositional and perspective solution, the richness and decorativeness of the color scheme.

UOT 75

NƏRGİZ ƏSƏDULLAYEVA

Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası

E-mail: nargiz837nargiz@gmail.com

XALQ RƏSSAMI CAHANGİR RÜSTƏMOVUN POETİK FIRÇASI

Açar sözlər: *rəssam, Cahangir Rüstəmov, əmək, zəhmətkeşlər, portret, rəng çalarları, rəngkarlıq, qadın.*

XÜLASƏ

Yaradıcılığı ilə milli təsviri sənət tariximizdə özünəlayiqli yer tutmuş rəssamlardan biri də Azərbaycanın tanınmış fırça ustası, Xalq rəssamı Cahangir Rüstəmovdur. Milli ruha köklənmiş Azərbaycan xalq rəssamı Cahangir Rüstəmov öz yaradıcılığını doğma yurdunun təbiətinin, zəhmətkeş, əməksevər insanların obrazlarını yaratmağa həsr etmişdir. Bu mövzuda işlədiyi əsərlər rəng həllinə, koloritinə görə, obrazların məna – ifadəliyinə görə diqqətə layiqdir.

Yaradıcılığı ilə milli təsviri sənət tariximizdə özünəlayiqli yer tutmuş rəssamlardan biri də Azərbaycanın tanınmış fırça ustası, Xalq rəssamı Cahangir Rüstəmovdur. Cahangir Rüstəmov Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafına verdiyi töhfələr və yaratdığı nadir sənət nümunələrinə görə 1982-ci ildə Azərbaycan SSRİ əməkdar rəssamı, 2002-ci ildə isə Azərbaycan Xalq rəssamı fəxri adına layiq görülmüşdür. [2]

Xalq rəssamı Cahangir Mahmud oğlu Rüstəmov 5 mart 1926- cı ildə Şəki şəhərində anadan olmuşdur. Rəssam 1939 – cu ildə 7 illik məktəbi bitirərək, 1939-1941- ci illərdə Ə.Əzimzadə adına Rəssamlıq məktəbində təhsil almışdır. Rəssamlıq məktəbini başa vuran Cahangir Rüstəmov, Surikov adına Moskva Dövlət Rəssamlıq İnstituna daxıl olur. Lakin ailə vəziyyəti ilə əlaqədar olaraq, o, təhsilini yarımçıq qoymalı olur. Belə ki, Böyük Vətən müharibəsi başladığı üçün onun böyük qardaşı cəbhəyə yollanır və ailənin bütün qayğıları Cahangir Rüstəmovun çiyinlərinə düşür. Onun yaradıcı üslubunun formalaşmasında müəllimlərinin böyük rolu olmuşdur. İlk

müəllimləri Azərbaycan rəngkarlığının görkəmli nümayəndələri olan, Səttar Bəhlulzadə və Baba Əliyev olmuşdur.

O səmimi və işıqlı insan olaraq dostluq etməyi, sevməyi bacarmış, sənətinə axıra kimi sadiq qalmış rəssam idi. 75 illiyinə həsr edilən sərgisində telekanalların birinə verdiyi müsahibəsində dediyi sözlər onun yaradıcılıq kredosu kimi səslənir: "İncəsənət böyük istedad və ehtiras tələb eləyir. Mən həmişə böyük yaradıcılıq sevinci yaşayaraq işləmişəm və öz peşəmdən ləzzət almışam" [1].

Sənətkarın yaradıcılığı boyakarlığın bir çox janrlarını əhatə edərək, milli ruhu və poetikliyi ilə fərqlənmişdir [3]. Doğma vətəni – Azərbaycanın təbiət gözəlliklərini, doğma yurdunun insanlarına və əməyə olan məhəbbəti Cahangir Rüstəmovun ilham mənbəyini və yaradıcılığının əsas qayəsini təşkil edir. Görkəmli fırça ustasının zəngin rəng və ümumiləşdirmə gücü ilə seçilən əsərləri yüksək nikbin ruh, humanizm və bəşəri hisləri aşılayan gözəl təsviri sənət nümunələridir. Rəssam yaratdığı obrazların xarakterini və mənəvi dünyasını böyük ustalıqla açıb göstərə bilmişdir. Böyük emosional təsir qüvvəsinə malik əsərləri müasirlərinin də estetik zövqünü oxşayaraq, onun formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Lakonik kompozisiyalar, epik mənzərələr və rəngarəng kolorit onun yaradıcılığının əsas xüsusiyyətləridir.



Özünəməxsus rəng duyumunun, düzgün kompozisiya quruluşunu yaratmaq göy-mavi rənglərini bir – birinə uyğunlaşdırmaq rəssamdan böyük ustalıq tələb edir. Cahangir Rüstəmov müxtəlif əsərlərində təsviri etdiyi hadisə və yaxud obrazı ön planda yerləşərək, bütün diqqəti ona cəmləşdirə bilirdi. Elə bu baxımdan da, rəssamın əsərləri sanki hansısa filmdən kiçik bir epizodu xatırladır. Rəssamın böyük ustalıqla işlədiyi əsəri şübhəsiz ki, "Üzümlük" adlı tablosudur. Sarı, mavi və qırmızı rənglərin bir – birilə həmahəngliyi ilə seçilən bu tabloda qadınların gözündə nikbinlik, sevinc hissi gözəl təsvir olunub. Yaşıl budaqların əhatəsində olan qadınların sevinci tamaşaçı tərəfindən də hiss olunur.

60- cı illərdən başlayaraq Cahangir Rüstəmov yaradıcılığı məhsuldar olaraq Azərbaycan boyakarlığını daha da zənginləşdirmişdir. Rəssamın “Çay becərənlər”, “Tarla zəhmətkeşləri”, “Bakı”, “Dağlarda”, “Şahdağ”, “Axırıncı düşmən əsgəri” adlı əsərləri milli ruhu və poetikliyi ilə fərqlənən portret, mənzərə və natürmort janırında işlədiyi əsərlərdir. Bu əsərlər Azərbaycan rəngkarlığına bəxş edilən milli irsimizin qiymətli nümunələridir. Mövzu və ideya baxımından bu əsərlər rəssamın yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərini özündə daşıyır. Cahangir Rüstəmov 1945-ci ildə respublika rəssamlıq sərgisində "Axırıncı düşmən əsgəri" adlı əsəri ilə iştirak etmişdir [4].



Bu dövrdə Azərbaycan rəssamlarının yaradıcılığında milli motivlər xüsusi yer almışdır. Bu, əsasən Azərbaycan tarixi və mədəniyyətinin işıqlandırlmasında, xalq qəhrəmanlarının, görkəmli şəxsiyyətlərin obrazlarının yaradılmasında özünü daha çox biruzə verir. Sənətkarı maraqlandıran cəhət milli anlamın, milli məfhumun ruhu və onun mahiyyətidir. Eyni zamanda rəssamın yaradıcılığında əmək mövzusu da böyük əhəmiyyət kəsb edirdi.

Cahangir Rüstəmov həm də Abşeron təbiətinin ruhunu düzgün və gözəl ifadə edən rəssamlardandır. Bir çox azərbaycanlı rəssam bu mövzunu işləmiş və bu gün də işləməkdədir. Abşeron istisi, Abşeron günəşi hər bir rəssama əziz və doğmadır! Bu mövzuya aid olan “Pirşağı bağları” adlı əsəri Azərbaycan təsviri sənətinin və Cahangir Rüstəmov yaradıcılığının gözəl əsərlərindəndir. Əsərdə yaşıl ağacların əhatəsində bir neçə ev təsvir olunub. Əsər yumşaq və rəngarəng koloritə məxsusdur. Sənətkarın rəng və koloritin köməkliyi ilə yaratdığı əsər canlı və titrək hislərlə dolğundur. O öz zəngin palitrası ilə əsərə bir rəngarənglik bəxş etməyə nail olmuşdur.

Rəssamın Pirşağı mənzərəsində kənd memarlığı, dəniz, səma, qızmar torpağı və kələ-kötür yolları olduqca əzəmətli və möhtəşəm görünür. Yaşıllığa bürünən ağ evlər və onların görünən həyəti insan qəlbinin dərinliyində doğma bir hiss yaradır.

Xalq rəssamı Cahangir Rüstəmov müxtəlif illərdə çəkdiyi tarixi kompozisiya və portretlərində sovet vətənpərvərliyini tərənnüm etmişdir. Müharibədən sonrakı dövrlərdə də sənətkarın yaradıcılığı daha da püxtələşmişdir. "A.Xəlilova", "Jdanov(Beyləqan) rayonu 3 nömrəli savxozun briqadiri İmrəliyev", "Qafar Qasımov", "A.Abbasov" kimi tablolarında bu obrazları canlandırmışdır.

Milli ruha köklənmiş Azərbaycan xalq rəssamı Cahangir Rüstəmov öz yaradıcılığını doğma yurdunun təbiətinin, zəhmətkeş, əməksevər insanların obrazlarını yaratmağa həsr etmişdir. Bu mövzuda işlədiyi əsərlər rəng həllinə, koloritinə görə, obrazların məna – ifadəliyinə görə diqqətə layiqdir. Rəssamın ilham mənbəyinin mayası doğma Azərbaycanı, əziz el – obasıdır. Sənətkarın yaratdığı əsərlər onun daxili aləminin meyarlarına uyğunlaşdırılmış və tamaşaçıya elə təqdim olunmuşdur. "Cənub tarlasının çiçəkləri", "Çayçı", "Masallıdan olan manqa başçısı", "Doğma zəmidə" triptixi kimi əsərləri bu qəbildən olan əsərlərdir.

"Cənub tarlasının çiçəkləri" adlı əsəri kənd mövzusunun romantikasının, mərd, cəsarətli Azərbaycan qadının əməksevərliyinin, zəhmətkeşliyinin inandırıcı tərzdə bədii ifadəsinin təcəssümüdür. Monumental obrazlılıq əsərdə öz əksini tapmışdır. Əsərdə məkan – plan quruluşu elə qurulmuşdur ki, hər hansı bir artıq elementə rast gəlinmir. Yaratdığı obrazların dinamikliyi və kolorit həlli əsərin təsir gücünü daha da artırır.

Cahangir Rüstəmov vaxtaşırı Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında yaradıcılıq ezamiyyətində olmuşdur. Ezamiyyətdən müxtəlif mövzulu etüdlərlə və zəngin təsvir materialı geri gəlmişdir. Rəssam öz təəssüratlarını kətan üzərinə köçürərək onları əbədiləşdirmişdir. O əsərləri vasitəsilə cənub torpağının insanlarını, əməkçilərini tanıtmağa can atmışdır. Sənətkar güclü təsir gücünə və incə psixologizmi ilə fərqlənən əsərlər yaratmışdır. Azərbaycan rayonları gəzərək oranın təbiətinin koloritliyini, insanlarını müşahidə edir. Onun yaratdığı bu əsrarəngiz əsərlərdə zəhmətkeşlərə sevgi, qayğı və hörmət hiss olunurdu. Cahangir Rüstəmov subtropik bölgə olan, öz meyvələri ilə yanaşı eyni zamanda çəltik və çay becərilən cənub bölgəsinə səfər edir. O, çəltik, çay becərən qadınların tarlada işləyərək onların əməyini müşahidə edir və naturadan çoxlu etüdlər çəkirdi.

“Çayçı” tablosunda rəssam obrazı ön planda göstərək kifayət qədər onun fiziki-psixoloji yaşantılarını da yüksək bacarıqla göstərmişdir. Cənub bölgəsinin təbiəti, insanları rəssamın diqqətindən kənarda qalmamışdır. Onun müxtəlif illərdə ərsəyə gətirdiyi əsərlərini bunun ifadəsi saymaq olar. Yaratdığı müxtəlif formatlı olan kompozisiyaların məzmun daşıyıcıları olan qadınların çoxkoloritli cənub etnoqrafiyasının əlvanlığını özündə yaşadan geyimləri, rəngarəng qurşaqları, çayçı qadınların işdən sonrakı və yaxud iş prosesi və.s. bütün bunlar xoş aura yaşadaraq onu izləyən tamaşaçıda böyük maraq oyadır.

Cahangir Rüstəmovun işlədiyi “Abşeron sağıcıları” adlı tablosu da həm mövzu və rəngarəngliyinə görə seçilən əsərlərdəndir. Tabloda iri planda təqdim olunmuş sağıcı qızların əhval- ruhiyyələrinin nikbin ritmdə olması həmin gün onların sağım prosesin çox yaxşı keçirtdiyini düşünmək olar. Bu əsər rəssamın əmək mövzulu tabloları içərisində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Formatına, həmçinin bədii – estetik görünüşünə görə diqqət çəkən tabloda gözəl təbiət mənzərəsi fonunda bir yere toplaşıb söhbətləşən sağıcıların obrazları yer alıb. Kompozisiya həllinə görə yetərin qədər dinamik olan bu tabloda sənətkarın getdikcə daha da işıqlanan rəng palitrasının yeni – yeni bədii ifadə imkanları əldə etdiyinin şahidi oluruq. Bu həm sağıcı obrazlarının yumşaq rəng həllində, həm də süjetin gerçəkləşdiyi məkanın qızmar günəş mənzərəsinin bədii təqdimatında hiss olunur.



Görkəmli fırça ustasının portretlər qalereyasında müxtəlif peşə adamlarının obrazlarına geniş yer verilmişdir. Onun hərbi və dövlət xadimi, general – mayor Akim Abbasova həsr etdiyi əsərini misal göstərmək olar. Hal – hazırda bu əsər Azərbaycan Dövlət Rəsm Qalereyasının kolleksiyasındadır.

Çoxillik yaradıcılığı boyu yaratdığı zəngin portretlər qalereyasında bir portretin xüsusi yeri var. Bu Anası Xəlilovanın portretidir. Rəssamın bu portreti işləməsi təsadüfi deyil. Belə ki, qeyd etdiyimiz kimi sənətkar sadə, zəhmətkeş və əməksevər

insanların portretləri xüsusi yer tuturdu. Anası Xəlilova pambıqçı, Sosialist əməyi qəhrəmanıdır. Obrazı ağ fonda görüntüyə gətirən rəssam yığcam rəng çalarları ilə onun torpağa olan bağlılığını və sonsuz sevgisini nümayiş etdirməyə çalışıb. Onun açıq – çəhrayı rəngli geyimi və ağ örpəyinin arasında işıqlı çöhrəsi, eləcə də yan tərəfə zillənmiş baxışları həm nüfuz edici, həm də xeyirxah ovqatdadır. Yan tərəfə diqqətlə zillənmiş Anası Xəlilovanın gözlərində əməyi, zəhməti də açıq – aydın duymaq olur.

Ürəkaçan cənub təbiəti və bu təbiətin əhatəsində təsvir olunan çayçıların portretləri rəssamın yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun cənub zonasına olan səfəri rəssamın yaradıcılığının çox hissəsini əhatə edir desək yanılmarıq. Səfəri zaman kətan üzərinə həkk etdiyi maraqlı əsərlərdən biri də "Cənublular" əsəridir. Bu əsər 1977-ci ildə ərsəyə gəlmişdir. Mərkəzdə üç cənublu qadın təsvir olunmuşdur. Kəndə geri dönən qızların başındakı və əlində olan çay torbası əsərdə əməyin, zəhmətin romantikasını, əsərin təsir gücünü daha da artıran bir elementə çevrilib.

Sovetlər dönəmində ideoloji kanonlar çərçivəsində yaradıcılıqla məşğul olmaq məcburiyyətində qalsa da, bir çox rəssamlarımız kimi uğurlu sənət əsərləri yaratmağa nail olmuşdur. [1]

Rəssamın daha bir maraqlı əsəri tamaşaçı üçün tanış olan məkandan - cənub zonasına aid "Cənub tarlasının çiçəkləri" adlı əsəridir. Onun qadın əməyinə həsr etdiyi bir neçə əsərdən biridir. Əsərin mərkəzini ürəkaçan mənzərə fonunda tarlaya gedən zəhmətkeş qadınlar təşkil edir. Əməyin tərənnümü olan bu əsərdə tarladan əli dolu gələn cənub qadınları şux rəngli geyimləri əsəri daha da dinamik edir. Baslarında iri dolu zənbil, ağ örpəkləri və simalarındakı o zəhmət, əmək, sevgi əsərin estetik görünüşünə olduqca müsbət təsir edir.

İlk baxışda sadə görünən, lakin məna baxımından insan və təbiətin harmonik qovuşmasında ibarət olan kənd həyatını daha da yaxından tanıtmağa cəhd edən rəssam illər keçdikcə öz müşahidələrini aydın şəkildə ifadə etməyə nail olurdu.

Xoş ovqat bəxş edən, xüsusəndə səmanın maviliyini və şəhərin işıqlarını mükəmməlliklə əks etdirən "Bakı" əsəri olduqca maraqlı əsərdir. Əsərə maraq qatan

şəhər mənzərəsini seyr edən iki gəncin təsvir olunmasıdır. Bu əsərdə tamaşaçıya göz rahatlığı gətirəcək məqamlar çoxdur. Rəssamın Bakının mavi səmasını gprüntüyə gətirdiyi bu əsəri insanı duyğulandırır. Uzaqdan görünən Bakının memarlığı, gəmilər, neft buruqları əsəri daha da yadda qalan edir. Ümumi olaraq, əsər tünd koloritdədir. Lakin buna baxmayaq, bu əsər insanda xoş, melodik hislər yaradır. Ümumiyyətlə, Bakı demək olar ki, bütün rəssamların yaradıcılığında var. Hər rəssam öz gözü ilə Bakını görür, duyur.

“Yaşıl çay plantasiyası” əsəri rənglərin dekorativ səslənməsi, həm də format baxımından fərqlidir. Rəng və forma üzərinə qurulmuş bu kompozisiya canlıdır. Rəssam burada həm iş prosesini, əməyin ağırlığına, arxa fonda görünən mənzərəni, özlərində fiziki dözümlülüyü və eyni zamanda incəliyi birləşdirən kənd qızlarının, qadınlarının göz oxşayan qədd – qamətini göstərməyə can atır. Ön planda bir neçə qadın fiqurunu ritmik olaraq yerləşdirərək tamaşaçının bütün fikrini, diqqətini cəlb edir. Əsas diqqəti qadınların rəngli geyimlərinə yönəldir. Sənətkar detalları dəqiqliklə işləyərək qadınların simasını göstərmişdir. Onların arxasında sonsuzluğa uzanan bir dağ mənzərəsi canlanır. Başlarında agır zənbili qoyub işdən, tarladan qayıdan - Azərbaycan qadınları.



Görkəmli fırça ustası portert janırında yaratdığı əsərlərdə obrazın daxili dünyasını, onun insani keyfiyyətlərini pozasında, əhval – ruhiyyəsində və eləcə də obrazı əhatə edən əşyalarla göstərə bilmişdir. O, Sosialsit Əməyi qəhrəmanı “Zəki Şükürovun”, dünya çempionu “Aydın Məmmədovun”, T.Tsiklaurenin”, “Mixaylonun” və.s. portertlərini yaratmışdır.

Mənzərə rəssam üçün həmişə ilham mənbəyi olmuşdur. Buna görə də bu janra demək olar ki, bütün rəssamlar müraciət etmişdilər. Rəssamın yaradıcılığına nəzər salsaq görərik ki, onun çəkdiyi mənzərələr həm estetikliyi həm də tamaşaçı ilə dialoq yaradacaq sənət nümunələridir. Cahangir Rüstəmovun yaradıcılığındada bu janr

xüsusi yer tutur. Rəssamın "Şahdağ", "Qürub mənzərəsi", "Pirşağı bağları", "Ağrıdağ", "Torpağın oyanması", "Axşam" və.s. mənzərələrini göstərmək olar.

"Kür mənzərəsi" əsərində rəssam Kür çayını lirik – mərhəm, təsirli və ahəngdar gözəlliyinin təsvirini vermişdir. Əsər bənövşəyi – yasəmən, yaşıl, parlaq tonların çiləndiyi mirvari çalarların uyğunlaşdırılması əsasında incə, şəffaf koloriti ilə fərqlənir. Mənzərə sanki tamaşaçını lirik məzmunlu düşüncəyə kökləyir. Sənətkar fırçaya aldığı Kür çayının mənzərəsini qış fəslində təsvir edərək sanki tamaşaçıya orada olmaq şansı verir. Xoş aura yaradan bu tabloda körpü üzərində hərəkət edən avtobuslar, dalğalanan mavi dəniz insanı duyğulandırır.

Ahəngdar, düşündürən koloritə, dəqiq, ciddi quruluşlu kompozisiyaya malik "Kolxozçular" tablosunu yaratmışdır. Yaşıl çəmənliyin üstündə gözəl, məğrur, incə və güclü qızlar təsvir olunmuşdur. Təsvir olunmuş qadın fiqurlarının sima cizgiləri bir – birindən fərqlənsədə, hamısının üz ifadəsi eynidir. Qızlar bu məkanda son dərəcə təbii görünürlər. Əyinlərindəki geyimlər, bellərinə bağladıqları şalları və baş örpəkləri onların daha da təbii görüntüsünü tamamlayır. Onun qadın əməyini vurğulayan daha bir əsəri "Doğma yerdə" adlı triptixidir. "Şin zavodunun işçiləri" adlı əsəri də əməyin tərənnümə həsr olunub. Əməkçi insanların sürətlərini böyük məhəbbətlə yaradan sənətkar öz yaradıcılığında bu mövzuya olduqca geniş yer ayırmışdır.

Sənətkarın səfəri təkcə doğma vətəni olan Azərbaycana gəzməklə bitmir, o, həmçinin xaricə də səfərlər etmişdir. Onun xarici ölkələrə etdiyi yaradıcılıq səfərləri rəssamın sənətinə yeni bir rəng qatmışdır. "Tələbə qızlar", "Luvr", Tunisdə səfərdə olarkən "Çəkməsilən", "Karfogen yaxınlığında", "Kayruanlı qızlar" kimi əsrarəngiz əsərlər yaratmışdır.

Bir rəssam kimi həmişə xalqın içində olmuş, yaratdığı əsərlər də bir daha bunu sübüt edir ki, o, xalqımızın nailiyyət və uğurlarını öz əsərlərində əks etdirməkdən zövq almışdır. Onun respublika, ümumittif və xarici ölkələrdə sərgilənən "Lokatorlar"(1975), "Dağlarda"(1977), "Doğma zəmilərdə"(1979) və.s. bu kimi tablolarında mövzuya sədaqət və səmimiyyəti, insanpərvərlik və vətənpərvərlik hisləri tamaşaçının diqqətini cəlb etmişdir.[1]

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Cahangir Rüstəmov Azərbaycanın Xalq rəssamı / Bakı: 2016, 64 s.
2. [Elektronresurs]: https://www.wiki.az-az.nina.az/Cahangir_R
3. [Elektronresurs]:https://metbuat.az/news/415923/bakida-taninmis-ressam-cahangir-rustemovun-sergisi-acilib.html
4. [Elektronresurs]:https://az.wikipedia.org/wiki/Cahangir_R
5. Azərbaycan incəsənəti / Bakı 1962, Az SSR EA Mem. və inc ins., 200s

НАРГИЗ АСАДУЛЛАЕВА
ПОЭТИКА КИСТИ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА ДЖАХАНГИРА РУСТАМОВА

Ключевые слова: *художник, Джахангир Рустамов, труд, труженики, портрет, цветовые оттенки, живопись, женщина***.**

РЕЗЮМЕ

Народный художник Азербайджанской Республики Джахангир Рустамов занимает видное место в истории отечественного изобразительного искусства. Джахангир Рустамов в своих произведениях воспевал природу, тружеников Родины в национальном колорите. Произведения художника отличаются цветовым решением, национальным колоритом и глубокой смысловой выразительностью.

NARGIZ ASADULLAYEVA
POETIC BRUSH OF PEOPLE'S ARTIST JANGIR RUSTAMOV

Keywords*: artist, Jahangir Rustamov, labour,hard-working, labours people, portait, color shades, art of coloring, dyeing, woman.*

SUMMARY

One of the prominent artists who took a decent place with his creativity in the history of our national fine arrts referred to famous brush master, people's artist of Azerbaijan Jahangir Rustamov. Azerbaijan's people's artist Jahangir Rustamov tuning in to spirit devoted his creativity to create images of natureof his homeland and images of hard-working, laborous people. Works and paint patterns in this theme made by him are noteworthy regarding color solution, colorite, meaning, expressability of images.

UOT 73

AYSEL NƏZƏROVA

Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası

E-mail: ayselnzrva17@mail.ru

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN HEYKƏLTƏRAŞLIĞI

Açar sözlər: *heykəltəraşlıq, monumental, gənc, kompozisiya, vətənpərvərlik, müstəqillik.*

XÜLASƏ

Bu məqalədə Azərbaycan heykəltəraşlığının 1991-ci ildən günümüzə qədər olan inkişaf tarixi öz əksini tapmışdır. Məqalənin birinci fəslində müstəqillik dövründəki monumental heykəltəraşlıq tarixi onun keçdiyi inkişaf yolu öz əksini tapmışdır. Eyni zamanda məqalədə heykəltəraşlığın bədii həllinə görə maraqlı olan nümunələrinin yerləşdiyi Fəxri Xiyabanın abidələrinə toxunulmuşdur. Burada Ömər Eldarov, Azad Əliyev, Natiq Əliyev və b. yaratdığı qəbirüstü abidələrin bir qismi haqqında məlumat verilmişdir. Məqalənin ikinci fəslində gənc heykəltəraşların yaradıcılığından, onların vətənpərvərlik mövzusunda yaratdıqları heykəl nümunələrindən söz açılır. "Aprel döyüşləri", "Tovuz döyüşləri", "44 günlük müharibə" mövzularında yaradılan heykəltəraşlıq nümunələrinə məqalədə daha geniş yer verilmişdir.

GİRİŞ

Qədim tarixə malik olan Azərbaycan incəsənətinin ayrılmaz bir hissəsi olan heykəltəraşlıq sənəti özünün bədii-estetik və əhatəli məzmununa görə hər zaman cəmiyyətimizdə diqqət mərkəzindədir. Müxtəlif nəslin nümayəndələrinin müstəqillik dövründəki fəaliyyəti, onların əsərlərində ənənəvilikdən müasirliyə doğru zənginləşən forma-biçim və məna-məzmun təhlili nəticəsində heykəltəraşlarımız dünyaya əvəzolunmaz sənət nümunələri bəxş etmişdir.

Bu hər bir heykəltəraşın öncə yaradacağı obrazın daxili aləminə nüfuz etməsi, onun xarici görkəmi ilə yanaşı şəxsiyyətini dərindən tədqiq etməsi və əsas xüsusiyyətləri işində ön plana çəkməsi ilə reallaşmışdır. Yalnız belə əsərlər tamaşaçını düşündürmək və diqqətini cəlb etmək gücündə olur. Heykəltəraşlar üçün mövzu məhdudiyyəti yoxdur, onlar çox zaman yaradacaqlarını əvvəlcədən düşünmür, ani ilham nəticəsində əsərlərinin kompozisiyalarını yaradırlar (Salamzadə, 1997: 212).

Memorial heykəltəraşlıq

Ölkəmizin müxtəlif guşələrində ucaldılan müxtəlif biçimli heykəltəraşlıq abidələri, xatirə-memorial və memarlıq kompleksləri şəhər və kəndlərimizin möhtəşəm görkəminin ayrılmaz bir hissəsinə çevrilmişdir. Estetik bədii dəyərə malik olan, tarixi keçmişə dərin ehtiram hissi oyadan həmin əsərlər heykəltəraşlıq və memarlıq sənətimizin qiymətli nümunələridir. Azərbaycan heykəltəraşlığının müasir siması XX əsrin 20-ci illərindən etibarən formalaşmış və sürətli inkişaf yolu keçmişdir. (5)

Dövlətimiz müstəqillik qazandıqdan sonra Fəxri Xiyabana sovet dönəmindən də fərqli - xüsusi diqqət yetirilməyə başlandı və dövlətin imkanlarının artması nəticəsində burada bərpa-yenilənmə işləri aparıldı, onlarla baxımsız qalan məzarlara abidələr qoyuldu, köhnə daşlar yeniləri ilə əvəzləndi. Müstəqillik dövründə yaradılan memorial abidələr kompozisiyanın özünəməxsus, orijinal biçimli bədii xüsusiyyətləri ilə seçilirlər (Seyidəhmədli, 2020: 113). Sovet dövründə yaradılmış memorial abidələrdə onun yaradıcıları müəyyən çərçivə daxilində fəaliyyət göstərirdilərsə, müstəqillik dövründə bələ əsərlərin bədii həlli bəzən müəllifin, bəzən isə mərhumun yaxınlarının arzuladığı forma-biçimdə həyata keçirilir. Bu cür müstəqil yanaşmanı Mirzə İbrahimov, Ramiz Mustafayev, Qara Qarayev, Vaqif Səmədoğlu (burada bir cüt ayaqqabı qoyulmuşdur) və başqalarının memorial abidələrində görmək olar (Seyidəhmədli, 2020: 114).

Memorial abidələr öz möhtəşəmliyi və kompozisiyanın mükəmməlliyi ilə öz bədii həllini bir sıra heykəltəraşların yaradıcılığında tapmışdır. İlk baxışdan diqqət cəlb edən memorial abidələr siyahısına Ömər Eldarovun “Akademik Zərifə xanım

Əliyeva” (1995), müğənni “Rəşid Behbudov” (1996), “Azərbaycan xalqının ümumimilli lideri Heydər Əliyev” (2004), “Lütfi Ələsgərzadə” (2018), Azad Əliyevin “Xəlil Rza Ulutürk” (1995), Natiq Əliyevin “Bəxtiyar Vahabzadə” (2009) və s. bir sıra şəxsiyyətlərin qəbirüstü abidələrini göstərmək olar.

Ömər Eldarov 1996-cı ildə Azərbaycanın görkəmli müğənnisi, SSRİ xalq artisti Rəşid Behbudovun memorial abidəsini ağ Ural mərmərdən səhnə formasında həll etmişdir. Kompleksin mərkəzində müğənninin tuncdan hazırlanmış kürsü üzərində (h-210 sm) bütöv fiquru ucalır. Memar Elturan Avalovun səmərəli əməyi ilə abidə məkanda uğurla həll olunmuşdur. Abidəyə baxdıqda oxuduğu nəğmənin musiqisinin gözəlliyindən sinəsi qabarmış, qolları yana açılmış, kübar geyimli görkəmli ifaçını görürük. Abidə dinamik və hərəkətdə təsvir olunaraq ətraf mühitlə ovqatyaradıcı harmoniya təşkil edir (Seyidəhmədli, 2020: 121).

Dünyaşöhrətli alim Lütfi Zadənin (2018) abidəsinə baxdıqda isə biz alimin daxili aləmini heykəltəraşın necə uğurla əks etdirdiyinin şahidi oluruq. Abidənin arxasında olan qranitdən qapı elmin rəmzidir, elmin sahəsidir. Heykəl möhtəşəm, dinamik və maraqlı həll edilmişdir. Bu cür təqdimatla müəllif tamaşaçısını alimin fiqurunun enerji saçmasına inandıra bilmişdir.

Memorial heykəltəraşlıq sahəsində uğurla çalışan heykəltəraşlardan biri də Azad Əliyev hesab olunur. Heykəltəraş müraciət etdiyi obrazlara yaddaqalan, cəlbedici, realist-plastik görüntülər vermişdir. Belə obrazlardan biri də “Xəlil Rza Ulutürk” abidə heykəlidir. Memarlıq baxımından da uğurla həll edilən memorialın baş tərəfində şairin tunc fiquru (h-180 sm) qərarlaşır. Şairin abidəsi onun od püskürən çıxışını ifa edən anda təsvir olunmuşdur. Şairin coşğunluğu sayəsində dalğalanan saçları, var gücü ilə sıxıdığı yumruğu onun yenilməzliyinin, əzmkarlığının göstəricisidir. Obrazın gərginliyi, ekspressiv hərəkətdə verilməsi abidənin emosional qayəsini daha da artırmışdır.

Natiq Əliyev yaradıcılığına diqqət yetirdikdə onun da yaradıcılığında monumental memorial abidələrin xüsusi yer tutduğunu görürük. Müəllif miqyasından, formasından asılı olmayaraq hər bir abidənin obrazlı həllini tapa bilmişdir. Heykəltəraşın hər bir abidəsində obrazların daxili yaşantıları, dinamikası

tamaşaçıya xoş təəssürat bağışlayır (“Mədəniyyət” qəz, 2008: 2). Şair Bəxtiyar Vahabzadənin ekspressiv və dinamik həll olunmuş memorial abidəsində də bu xüsusiyyətləri görə bilərik. Abidənin baxılması üçün heykəltəraş fiqurun arxasına qara qranitdən fon vermişdir. Bu fon sayəsində bütün diqqət heykəldə cəmlənmiş və həcmli bir məkan yaranmışdır. Ayaqüstə duran fiqur irəliyə doğru hərəkətdə, sol əlində bir neçə kağız parçası, sağ əli isə sinəsinin önündə təsvir olunmuşdur. Müəllif bu abidədə daxili gərginliyə, ekspressiv dinamikaya, sərt plastikaya malik, jestlərində azadlığı və müstəqillliyi özündə birləşdirən güclü iradəyə malik şəxsiyyət obrazı yaratmışdır.

Heykəltəraşın kamança ustası Habil Əliyevə həsr etdiyi memorial abidə 2016-cı ildə ucaldılmışdır. Kamança ustası oturmuş əlində kamançası ilə çıxışa hazırlaşan vəziyyətdə təsvir edilib. Onun daxili mənəvi aləminin əksi zahiri cizgiləri sayəsində ifadəli və dəqiq şəkildə verilmişdir.

Gənc heykəltəraşlar

Heykəltəraşlıq sənətimizin keçdiyi inkişaf yolu gənc heykəltəraşların yaradıcılığı sayəsində müasir dövrdə də yeni sənət əsərləri ilə zənginləşməyə davam edir. Rahib Qarayev, Kənan Əliyev, Zamik Rzayev, Nurlan Məmmədov və b. yaradıcılıq axtarışları onların gələcəkdəki uğurlu yaradıcılıqlarından xəbər verir.

Bu sahəsinin layiqli davamçılarından biri gənc heykəltəraş Rahib Qarayevdir. Bir sıra müsabiqə və sərgilərin iştirakçısı olan istedadlı heykəltəraş daim yeni ideyalar axtarışındadır. Rahib Qarayevin diplom işi olan “Bəhruz bəy Kəngərli” (2014), həmçinin “Düşüncə” (2012), “Odlar yurdu” (2014) və.s əsərlərində ənənə və müasirlik mövzusu uğurla öz bədii görüntüsünü tapmışdır. Müxtəlif materiallardan istifadə edən heykəltəraşın yaratdığı obrazlar güclü emosional təsir qüvvəsinə malikdir. Heykəltəraş portret janrında olan əsərlərində insan simalarının hiss və duyğularını, daxili aləmlərini uğurla tamaşaçıya çatdıra bilir. Bir sıra uğurlu və maraqlı portertlərin müəlllifi olan heykəltəraş Akademiyadakı tələbələrinin, dostlarının portretlərini hazırlamışdır.Sənətşünas Ziyadxan Əliyev, əqidə dostları Tural, Səbinə, Aypara, Elvin onun müraciət etdiyi obrazlardır.

Xalqımızın igid övladlarının obrazlarını da, yaradaraq onların xatirəsini əbədiləşdirməyi özünə mənəvi borc bilən gənc heykəltəraş bu qəbildən bir sıra şəhidlərimizin barelyef və xatirə lövhələrini yaratmışdır. Sovet İttifaqı Qəhrəmanı, general-mayor Həzi Aslanovun büstü, Milli Qəhrəman Albert Aqarunovun abidəsi (Zamik Rzayevlə), 2016-cı il Aprel döyüşlərində şəhid olmuş heykəltəraş Samir Kaçayevin qəbirüstü heykəli, Etibar Sadıqov, Əkbər Hüseynov, Rauf Əliyev, Cavid Həsənov, Kənan İsrafilov kimi Vətən müharibəsi qəhrəmanlarının barelyef və xatirə lövhələri bu qəbildən olan nümunələrdir (7).

Milli Qəhrəman Albert Aqarunovun abidəsi (2018) Zamiq Rzayev və Rahib Qarayevin ilk monumental işləridir. Zamik Rzayevin sözləri ilə desək, bu abidə onların adlarını tarixə saldı. Abidəyə baxdıqda tankla üzərində qayanı yararaq keçən Albertin portretini görürük. Portretin baxılması üçün məhz qayalıq fonunda seçilmişdir. Abidənin əsas hissəsi tuncdan tökülüb, postament isə beton və büründən hazırlanıb (6).

Rahib Qarayev dostu "Aprel döyüşlərinin" şəhidi Samir Kaçayevin qəbirüstü abidəsinidə hazırlamışdır. Yüksək səviyyədə hazırlanmış bu memorial abidəyə Samirin uğurlu diplom işi olan "Ogust Rodenin" heykəlinin kiçik variantının əlavə edilməsi məhz Samirin necə uğurlu heykəltəraş olduğuna işarə edir.

"Xocalı", "Qayıdış", "Kəpənək", "24 saat" adlı kompozisiyalarına baxdıqda gənc heykəltəraşın müxtəlif mövzularda necə uğurlu əsərlər yaratdığın şahidi oluruq.

2020-ci il Vətən müharibəsi zəfərlə nəticələndikdən sonra bir sıra sahələrdə oğul və qızlarımız bu mübarizənin tanıdılmasında birgə fəaliyyət göstərdilər. Dəzgah heykəltəraşlığı sahəsində bu mövzuya toxunann heykəltəraş xanımlarımızdan biri Jalə Əliyeva olmuşdur. Gənc heykəltəraş şəhid Xudayar Yusifzadəyə həsr etdiyi "Xudayar təsnifi" və generalımız Polad Həşimovun qisasını almış "Cəbrayıl Dövlətzadənin" portretləri öz emosianallığı ilə diqqət cəlb edir. "Xudayar təsnifi" əsərində büstün sol hissəsini Xudayarın sinəsindən qopan musiqi notları yer alır. Burada şəhidin çöhrəsinin məsumluğu ilə sanki onun gözəl səsi bütünləşmişdir.

Gənc istedadlı heykəltəraşlarımızdan biri olan Zamik Rzayev müxtəlif mövzulara həsr olunmuş əsərlər yaratmaqdadır. Bir sıra sərgi və müsabiqələrdə uğurla iştirak etmişdir. Son illər yaratdığı uğurlu işlərdən biri də Vətən Müharibəsi Qəhrəmanı general-leytenant Hikmət Mirzəyevin portretidir. Portretdə hərbi salam verən məğrur, qürurlu, eyni zamanda şəhid olmuş əsgərlərini düşünən qəhrəman obrazı əks olunub. Şuşa fatehinin arxasında məhz Şuşa qalası və o qalaya çıxan çətin yol verilmişdir. Portretin aşağı hissəsində verilən dağlara dırmanan əsgər fiqurları əsərin bağışladığı təsiri daha da, artırmışdır.

Heykəltəraşlıq yaradıcılığına yeni qədəm qoyan istedadlı heykəltəraşlardan biri də Təbriz Soltanlıdır. O, tələbəlik illərindən artıq vətənpərvərlik mövzusunu özü üçün bir istiqamət kimi seçmiş bir sıra qəhrəmanlarımızın barelyef və xatirə lövhələrini hazırlamışdır. Diplom işi olaraq isə Milli Qəhrəman general-mayor Polad Həşimovun heykəlini hazırlamışdır. Qəhrəmanın xarakterini, daxili dünyasını daş üzərində əks etdirmək nə qədər çətin olsa da, bu məsuliyyətli işi uğurla həll edə bilmişdir. Obraz sağ əlində binokl, sol əli sinəsinin önündə, məğrur addımlayan formada təsvir olunmuşdur. Həmçinin Polad Həşimovun, İlqar Mirzəyevin, Rəşad Atakişiyevin, Mahir Dadaşzadənin büstlərini, İlqar Zeynallı, Emin Süleymanovun xatirə lövhələrini hazırlamışdır.

Akşin və Müstəqil Balayev qardaşlarının bu sənətə maraqları atalarının sayəsində yaranıb. Qardaşlar Vətən Müharibəsi qəhrəmanlarının hər birinin döyüş yolunu öyrənmək və şəhidlərimizin xatirəsini əbədiləşdirmək qərarına gəliblər. İlk olaraq şəhid mayor Anar Novruzovun büstünü hazırlayıblar. Daha sonra İman və Qəhrəman qardaşları, Arəstə Baxışova, Mehman Şirvanovun büstlərini hazırlamışlar. Müstəqil Balayev diplom işi olaraq 44 günlük Vətən müharibəsinin tək qadın şəhidi Arəstə Baxışovanın heykəlini hazırlamışdır. Belində tibb çantası və silahla təsvir edilən obraz sanki yaralı əsgərlərimizin harayına çatmaq üçün döyüş meydanına tərəf qaçır. Obrazın belə hərəkətli verilməsi onun təsir gücünü daha da artırır.

Qadın heykəltaraşlarımızın qoyduqları sənət yolunu müstəqillik dövründə də gənc qadın heykəltəraşlarımız layiqincə davam etdirirlər. Belə gənc istedadlardan

biri də Çinarə Baxşıyevadır. Ənənələri, xalqımızın qədim inanclarını, milli ruhumuzu öz əsərlərində canlandıran gənc heykəltəraşın uğurlu işləri sırasına "Nar" (2020), "Gözmuncuğu" (2020), "Şuşamız" (2020), "Şərqin nağılı"(Türkiyə Cümhuriyyətinin 97-ci il dönümünə həsr edilib) əsərləri daxildir.

Nar bizim ən qədim və ən bilinən simvollarımızdan biri hesab edilir. "Nar" əsərində Çinarə Baxşıyeva isti və canlı rəng parlaqlığı ilə nar gözəlinin timsalında bizim Odlar Yurdunun odlu alovlu qanımızı təcəssüm etdirmişdir. Əsərin üzərində verilmiş təsvirlər, xırda və orta ölçülü narlar onun baxımlılığını daha da artırır.

"Gözmuncuğu" əsərində də qədim dövrlərdən xalqımızın inandığı göz, bəd nəzər və bunlardan insanı simvolik olaraq qoruyan gözmuncuğu təsvir edilmişdir. Gənc heykəltəraş bu obrazını da qadın fiquru üzərindən tamamlamağı seçmişdir. Yaşıl, mavi və sarı rəngin ahəngi onun təsirini, mözvunun anlaşıqlığını daha da artırmışdır. Onun fikirlərinə görə hətta əsrlər keçsə də xalqımız yenədə bu inancı daim qoruyub saxlayacaqdır. Elə ona görə də şərti qadın fiquru gözmuncuğunu əlində sanki qoruyurmuş kimi tutmuşdur.

Gənc və istedadlı xanım heykəltəraş Leyla Məmmədovanın yaratdığı əsərlər də diqqətçəkəndir. O, "Vətən naminə" adlı kompozisiyasında döyüş bölgəsindən yaralı dostunu çıxarmağa çalışan igid Azərbaycan əsgərini təsvir edib. Onun ilham mənbəyi Şuşanı azad etmək üçün düşmənlə əliyalın vuruşan qəhrəman əsgər və zabitlərimizin döyüş xatirələri olub. Kompozisiya rəşadətli ordumuzun göstərdiyi qəhrəmanlıqlarla bağlıdır. Kompozisiyada şücaətli ordumuzun ümumiləşdirilmiş obrazı əks olunub. Heykəltəraş obrazlarını dinamik, hərəkətli eyni zamanda mərd və qorxmaz simada uğurla əks etdirmişdir.

NƏTİCƏ

Ölkəmiz müstəqillik əldə etdikdən sonra incəsənətin bütün sahələrində nəzərəçarpacaq dərəcədə inkişaf etdi. Bunun ilk və qabarıq göstəricisi sənətin ideolji asılılıqdan uzaq inkişaf etməsi oldu. Bu dövrdə heykəltəraşlıq sənəti də əvvəlki dövrlərdən fərqli bir axarda inkişaf etdi. Heykəltəraşlarımız bundan əvvəlki dövrlərdə bir çox problemlərlə üzləşirdilər. Bunlardan ən böyüyü mövzu seçimində

sərbəstliyin olmaması və heykəlin yaradılması üçün vacib materialların əldə edilməsində olan çətinliklər idi. Eyni problemlərlə xüsusilə monumental heykəltəraşlıq sahəsində çalışan heykəltəraşlarımız qarşılaşırdılar. Müstəqillik əldə etdikdən sonra ölkəmizin keçdiyi faciəli və qanlı günlər də heykəltəraşlığımızda öz əksini tapmışdır. Xüsusilə “Aprel döyüşləri”, “Tovuz döyüşləri”, “44 günlük müharibə” mövzusuna daha çox önəm verilmişdir.Bu da zamanında yaşananların gələcək nəsillərə ötürülməsini şərtləndirmişdir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Əliyev, Z. Heykəltəraşın sənət dünyasındakı izləri: Xalq rəssamı Natiq Əliyevin portret cizgiləri// “Mədəniyyət” qəz. 2008-18 dekabr
2. Salamzadə, Ə. Azərbaycan incəsənəti / Salamzadə, Ə, Kərimov K, Rzayev N, Əfəndiyev R, Həbibov N. Maarif, 1977
3. Seyidəhmədli, G. Azərbaycan memorial heykəltəraşlığının bədii xüsusiyyətləri (Fəxri Xiyabanın abidələri əsasında). Bakı: 2020
4. Seyidəhmədli, G. Natiq Əliyevin yaradıcılığında memorial abidələr: // “Mədəniyyət dünyası” Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti. XXVI bur. Bakı, 2013, 100-105 s
5. [Elektronresurs]: http://anl.az/down/meqale/baki_xeber/2014/dekabr/411757.htm
6. [Elektronresurs]: https://qafqazinfo.az/news/detail/komandirin-isteyi-ile-aqarunovun-heykelini-hazirlayan-muellimler-fotolar-262802
7. [Elektronresurs]: https://medeniyyet.az/page/news/56665/.html?lang=az
8. [Elektronresurs]: https://medeniyyettv.az/az/news/2095/veten-muharibesi-qehremanlari-genc-heykeltaraslarin-eserlerinde

АЙСЕЛ НАЗАРОВА

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ

Ключевые слова: *скульптура, монументальность, молодежь, композиция, патриотизм, независимость.*

РЕЗЮМЕ

В данной статье отражена история развития азербайджанской скульптуры с 1990-х годов до наших дней. В первой главе статьи отражена история монументальной скульптуры периода независимости и ее развития. В то же время в статье были затронуты памятники Аллеи почетного захоронения, где расположены ценнейшие образцы монументальной скульптуры. Вот информация о некоторых надгробиях, созданных Омаром Эльдаровым, Азадом Алиевым, Натигом Алиевым. Вторая глава статьи посвящена творчеству молодых скульпторов. В частности, были выделены образцы патриотической скульптуры. Примерам скульптур, созданных на темы «Апрельские бои», «Товузская битва», «44 Дневная Война», в статье уделено больше места.

AYSEL NAZAROVA

AZERBAIJAN SCULPTURE IN THE PERIOD OF INDEPENDENCE

Keywords: *sculpture, monumental, youth, composition, patriotism, independence*

SUMMARY

This article reflects the history of development of Azerbaijani sculpture from 1990 to the present day. The first chapter of the article reflects the history of monumental sculpture in the period of independence and its development. At the same time, the article touched upon the monuments of the Alley of Honors, where the most valuable examples of monumental sculpture are located. Here is information about some of the tombstones created by Omar Eldarov, Azad Aliyev, Natig Aliyev. The second chapter of the article addresses the work of young sculptors. In particular, the examples of patriotic sculptures were highlighted. Examples of sculptures created on the themes of "April battles", "Battle of Tovuz", "44 Day War" are given more space in the article.

MUSİQİ SƏNƏTİ

UOT 78

RÜFƏT RAMAZANOV

Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Aparıcı elmi işçisi,

Bəstəkar, Azərbaycan Bəstəkarlar və Kinematoqrafçılar ittifaqının üzvü

E-mail : rufatcomposer25@gmail.com

BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA MUSİQİNİN TONALLIQ PROBLEMİNƏ MÜASİR YANAŞMA TƏRZİ

XÜLASƏ

Məqalədə, müasir bəstəkarların yaradıcılıq praktikasında özünü göstərən tonallıq probleminə yeni yanaşma tərzi araşdırılır. Burada, klassik major-minor tonal sistemindən modallıq praktikasına keçid, eyni zamanda, mikro-interval tonal planı üzərində yazılmış əsərlər əsasında elmi-nəzəri təhlil aparılmışdır. Hazırki problemin elmi-nəzəri təhlili, bu sahədə görülən işlərin aktuallığını sübut edir. Bu baxımdan, bəstəkar yaradıcılığında muğamın və eləcə də folklor musiqisinin istifadəsi praktikasını və buna zəmin olan tonallıq (modallıq) probleminin yeni baxışdan araşdırılmasını labüd hesab edirik.

Açar sözlər : Bəstəkar, tonallıq, musiqi, muğam.

Bəstəkar yaradıcılığının praktiki cəhətdən bir sıra aktual problemləri mövcuddur ki, bu da,yaradıcı prosesin inkişafı ilə paralel olaraq mövcud olub və müasir dövrdə də özünü qabarıq şəkildə göstərir. Bu kimi problemlərdən biri də, musiqi yaradıcılığında daim özünü göstərən tonallıq xüsusiyyətidir. Avropa professional musiqisinin klassik dövründə fəaliyyət göstərən bəstəkarların yaradıcı praktikasında tonallıq, ənənəvi major-minor qammalarına əsaslanmasına baxmayaraq, onların bu sahədə bəzi axtarışları və yeni yanaşma tərzi özünü göstərmiş və bu sahədə maraqlı nümunələr əldə edilmişdir. Buna misal olaraq,

İ.S.Baxın yaradıcılığında ən parlaq əsərlərdən biri, "Yaxşı temperasiyalı klavir" əsəridir ki, burada müəllif tonallıqlardan istifadəsi prinsipində maraqlı konsepsiyanı yaratmışdır. "Bəstəkarın klavir əsərləri içərisində "YTK" əsas yerlərdən birini tutur. Bu əsər, 17-18-ci əsrlərdə yaranmış, temperasiyalı köklənmənin bədii ifadəsi olaraq, bu sahədə ilk nümunəni özündə tədbiq edir. [1] Artıq məlum olduğu kimi, 17-18-ci əsrlərdə musiqinin tonallıq kimi böyük əhəmiyyətə malik olan sahəsində, müəyyən yeniliklər və bu baxımdan, yaradıcı axtarışlar özünü göstərməyə başlamışdır. Məhz həmin axtarışların davamı, 20-ci əsrin əvvəllərində, görkəmli bəstəkar Paul Xindemitin yaradıcılığında özünü göstərmişdir. Bu, bəstəkarın müəllifi olduğu " Ludus Tonalis" əsərlər silsiləsidir ki, dünya musiqi tarixində öz izini yaratmış və musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etmişdir.[2]

20-ci əsrin birinci yarısında yazılmış bir sıra əsərlər, dövrün mövcud tonal-təfəkkür tərzini,tamamilə yeni məcrada yanaşma üsulunda ifadəsini yaratmışlar. Bu kimi əsərlər içərisində, görkəmli bəstəkar Arnold Şönberqin "Aylı Pyero" və İqor Stravinskinin "Müqəddəs bahar" baletini nümunə göstərmək olar. (Ts.Koqoutek) Artıq bu dövrdən başlayaraq, bəstəkarların musiqi təfəkküründə yeni "tonal konsepsiyası"yaranmaqla, əsərlərdə modallıq kimi individual yanaşma tərzi özünü büruzə verir. Modallıq anlayışı, major-minor tonal sistemindən fərqli olaraq, özündə milli-ifadə tərzini və eyni zamanda,hər bir xalqın folklorundan, etnosundan, milli-düşüncə tərzindən asılı olaraq, individual xarakterli səs sırasıdır.(Hər bir modal səs sırası, özündə muğam, makom və eyni zamanda, folklor musiqisinin milli-melodik nümunəsinin səs "daşıyıcısı" olaraq, fərqli sistem quruluşuna malikdir.) Klassik major-minor tonal sistemi, milliyətindən, dilindən asılı olmayaraq eyni quruluşa malikdirsə, modallıq qanunauyğunluğu əsasında, hər bir millətin individual musiqi-ifadə və ahəng tərzi mövcuddur ki, bu da, hər bir bəstəkarın əsəri əsasında müəyyənedici xarakterə malikdir. Məsələn, Hind musiqisinin, Çin, Ərəb, Türk və başqa xalqların musiqisində müvcud olan özünəməxsus, xarakterik melodik xüsusiyyətlər ayrı-ayrılıqda bir-birindən fərqlənərək, individuallıq yaradır ki, bu da, həmin musiqi ənənələrinin əsasını təşkil edən səs sırasında özünü göstərir.Məlum olduğu kimi, modallıq səs sırasında, major-minordan fərqli olaraq, bir qədər daha geniş və zəngin alterasiyaya malik olan səs sırası özünü göstərir. Bu xüsusiyyət, Paul

Xindemitin təbirincə “Genişləndirilmiş tonallıq” prinsipinə əsaslanmışdır. (Ts.Koqoutek) Belə ki, modallıq sisteminin quruluşunda, bu və ya digər millətlərin musiqisinə xas olan, eyni zamanda, əsrlərdən bəri özünü göstərən alterasiya qanunauyğunluğu, onun interval çərçivəsi bəllidir ki, bu da, modal səs sırasının nümunəsində agah olur.

Azərbaycan musiqisində də modallıq, muğamların lad-məqam quruluşuna tabe olur. Azərbaycan professional musiqisinin banisi, Ü. Hacıbəylinin müəllifi olduğu, fundamental elmi əsər olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında, məhz muğamların melodik əsası, bilavasitə onun səs sırasını təşkil edən ladların quruluşu və onun bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi, olduqca geniş şəkildə araşdırılmışdır. Bu baxımdan, dahi Ü.Hacıbəylinin yaradıcı-elmi irsi olan bu tədqiqat əsərindən başlayaraq, müasir dövrümüzə qədər bəstəkar yaradıcılığında modallıq sisteminin inkişafı, özünün ən yüksək səviyyəsində təzahürünü tapmışdır. Əlbəttə, klassik major-minor tonal sistemi ilə müqayisədə, Azərbaycan modal səs sırası, milli musiqimizin ifadəsində daha geniş və zəngin imkanlar açmışdır ki, bu da, bilavasitə muğam təfəkküründün böyük rolu olmaqla individual musiqi dilini təsdiq edir. “Azərbaycan məqamları üzərində qurulan melodiyalar – xalq mahnıları, rəqs havaları. Rəng, təsnif, muğamlar, bunların daxili hissələri, məqamın müəyyən “dayaq” dediyimiz pərdələrinə istinad etməklə, onların ətrafında dolanmaqla əmələ gəlirlər.” [3]

Azərbaycan musiqi sənətinin müasir dövründə, bəstəkarların modal sistem qanunauygunluğuna olan yaradıcı münasibəti, artıq özünün ən yüksək professional səviyyəsində həllini tapmış və hətta müasir Avropa müstəvisində böyük maraqla qarşılanmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, müasir Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında modal səs sırasına, bir növ individual yanaşma tərzi mövcuddur. Amma, burada bir real gerçəkliyi də, faktiki olaraq qeyd etmək lazımdır. Keçmiş Sovet Respublikaları içərisində, Azərbaycan demək olar ki, yeganə ölkə kimi, bəstəkarlar öz yaradıcılığında klassik Avropa major-minor tonal sistemi əsasında deyil, məhz muğamların səs sırası qanunauyğunluğu (modallıq) üzərində öz əsərlərini yaratmışlar. Burada, ancaq major-minorun “zahiri” görünüşü üzərində əsaslanmış və eyni zamanda, bəzi alterasiya (bu və ya digər muğamın səs sırasının quruluşunu

almaq üçün) əlavələrinə riayət etməklə modallıq nümunəsini yaratmışlar.Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığından başlayaraq, onun bütün ənənələrinin davamçıları sayılan bəstəkarlardan Asəf Zeynallı, Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Hacı Xanməmmədov, Süleyman Ələsgərov, Şəfiqə Axundova, Vasif Adıgözəlov və başqaları öz yaradıcılığında daima modal sistemini (muğam ladlarını) aparıcı və əsas meyar kimi götürməsi, onların əsərlərində özünü bariz şəkildə göstərmişdir. Bununla bir daha qeyd etmək olar ki, Azərbaycan bəstəkarları, hətta Sovetlər dönəmində öz yaradıcılığında milli-düşüncə prinsiplərini qoruyub və təbliq etməklə əsərlərini qələmə almışlar.

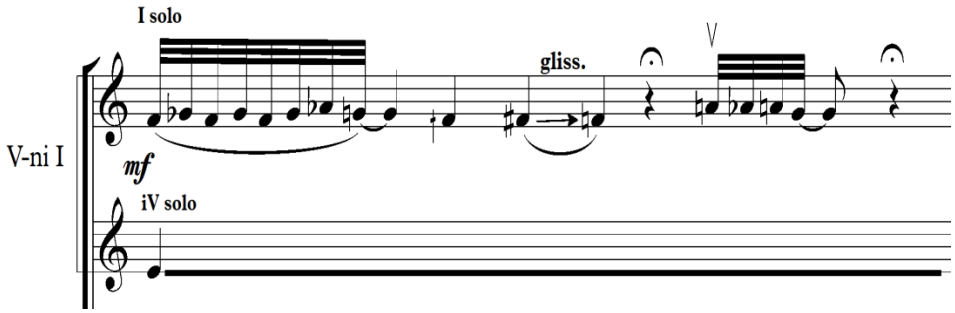
XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, modallıq sisteminin yaradıcı praktikası inkişaf edərək, özünü bəzi bəstəkarlıq texnikalarının qarşılıqlı sintezi ilə paralel olaraq, istifadə metodlarının yaranmasına dəlalət etmişdir. Bu dövrdə, məhz tonallıqla bağlı bəzi yeni eksperimentlər yerinə yetirilmişdir. Hətta, Avropa müasir musiqi müstəvisində belə bir anlayış formalaşmışdır ki, buna da, "Atonal" musiqi deyilirdi. Atonal musiqi məfhumunun mənası "Tonalsız" kimi tərcümə olunur. Ancaq, mən bu fikirlə tam mənada razılaşmıram. Ümumiyyətlə, bu məfhumun geniş mənasında qeyd etmək lazımdır ki, tonalsız musiqi olmur.Çünki, musiqi əsərində səslənən hər bir səs (not) özü-özlüyündə müəyyən bir istinad rolunu oynayır ki, bu da, mütləq bu və ya digər tonal (modal) səs sırasına tabe olur. Hətta, belə bir nümunəni gətirmək olar ki, hər-hansı bir musiqi əsərində yalnız bir səsdən (notdan) istifadə olunmuşdursa, deməli onunda mütləq bir tonal və ya modal istinad mövcuddur. Hər bir notun (səsin) özünün xassəsinə görə, onu özünə "cəzb" edən bir "qohumluq" istinadı vardır ki, bu da, bu və ya digər tonal səs sırasına tabe olur.

Artıq mən yuxarıda qeyd etdiyim kimi, müasir musiqi sahəsində əsərin tonallıq quruluşu,bir qədər yeni baxışla, individual yanaşma tərzi ilə yerinə yetirilir. Müasir musiqidə əsərin tonalmodal təfəkkür tərzi, nisbətən mürəkkəb və müəyyən mənada texnika səviyyəsində qavranılır.Bu da, o deməkdir ki, artıq musiqi əsərinin, onun kompozisiya quruluşunun tonal əsası, bilavasitə onun müəllifinin, bir növ yaradıcı konsepsiyası çərçivəsində əvvəlcədən həll olunur. Biz,bir neçə dünya musiqi incilərindən bəzi nümunələri göstərə bilərik ki, əsərin əsas tonal planı,məhz bir notun (səsin) üzərində "dayaq nöqtəsi" kimi əsaslanır(Məsələn G. Ligetinin

“Lontano” və Ştokhauzenin “Gruppen” və b. əsələrini nümunə göstərmək olar). Həmin səs, bütün əsərin tonal quruluşunu özündə müəyyən edir ki, bu da, məhz bir notun üzərində özünün əsas “dayaq” nöqtəsini tapır. Dünya müasir musiqi sahəsində, belə bəstəkarlardan K. Penderetskini və onun Xirosima qurbanlarının xatirəsinə həsr etdiyi “Threnody” əsərini nümunə göstərmək olar. Bu musiqi əsərinin tonal planı (Müasir musiqidə, əsərin tonal istinadını, məhz “Tonal plan” kimi adlandırmaq məqsədə uyğundur. Çünki, bu kimi əsərlərin tonal planı, bəstəkar tərəfindən əvvəlcədən konseptual şəkildə qurulur) olduqca mürəkkıb və ziddiyyətli xarakterə malikdir.

Bu kimi müasir düşüncə tərzinə malik olan və tonal planının yeni prizmadan həllinə nail olan Azərbaycan bəstəkarları da, Dünya musiqisi müstəvisində öz imzalarını layiqincə atmışlar. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da, bu kimi tonal texnika, özünü bariz şəkildə göstərir. Buna sübut olaraq, bəstəkar Arif Məlikovun İV simfoniyasından nümunə göstərmək məqsədə uyğun olar *:*

Nümunə : 1.



Nümunədə verilmiş musiqi, modallıq texnikasının ən yüksək səviyyəsində yerinə yetirilmişdir.
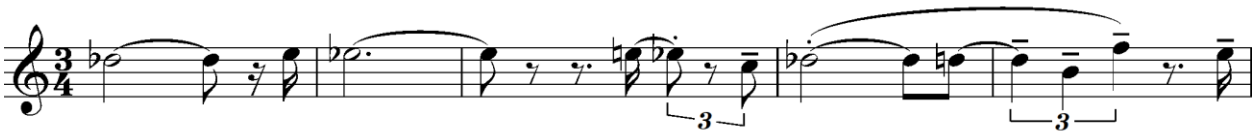
Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bəstəkar bu əsərdə bir notun üzərinə “dayaq nöqtəsi” kimi istinad edərək, onun funksional xüsusiyyətində öz melodik kompozisiyasını qurmuşdur. Müəyyən mənada, onu da demək olar ki, bu kimi müasir əsərlərdə tonal-modal sistemi, bir növ müəllifin təxəyyülündə bəlli olan, ancaq “hiss olunmayan” bir şərti “məkan”ı xatırladır.Bu da, bəstəkarın əsərinin konsepsiyasında fəlsəfi ideyanın aparıcı rola malik olmasını bir daha təsdiq edir.

Verilmiş not nümunəsində,yarım tondan da kiçik notların səslənməsi özünü göstərir.Bu xüsusiyyət, tonallıq sahəsində “mikro-interval tonal planı” kimi, müasir musiqidə bəlli olan bir texnikadır. Bu texnika, mövcud tonallıq əsasında

genişləndirilmiş səs sırasını praktiki olaraq yaradır ki, bu da, bəstəkarın əsərində özünü göstərir. Yuxarıda göstərilən simfoniyanın, məhz modal texnikası üzərində əsaslanmasına sübut, onun birinci səhifəsində, açarın qarşısında bu

və ya digər tonallığı göstərən heç bir işarə yoxdur.Bu bəstəkarın, konseptual cəhətdən simfoniyanın tonal quruluşunu sərbəst şəkildə həllini bir daha sübuta yetirir.Partituraya diggət yetirsək, verilmiş nümunədə konkret ritmik ölçünün də olmamasının (yəni, musiqinin azad ritmik ifadə əsasında yazılması) şahidi oluruq. Bu kimi yazı tərzi, ilk növbədə improvizənin burada aparıcı məqsəd daşımasının şahidi oluruq.

Nümunə : 2.



İkinci nümunədə verilmiş əsər, bəstəkar Fərəc Qarayevin "Qobustan kölgələri" baletindən bir hissədir. Nümunədən bəlli olduğu kimi, bəstəkar həmin musiqini modal səs sırası üzərində əsaslandırmışdır. Yuxarıda olduğu kimi, bu əsərdə də, açar qarşısında tonallığı göstərən heç bir işarə yoxdur. Əsər əsasında müəllif, müəyyən bir ton üzərində "dayaq" kimi istinad edərək, musiqinin melodik nümunəsini qurmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, bu kimi "azad tonal fəzası", bəstəkar qarşısında olduqca geniş imkanlar açır ki, bu da, musiqinin bəstələnməsi prosesində özünü göstərir. Hər iki nümunədə verilmiş musiqi əsərləri, müasir bəstəkarların tonallıq problemi sahəsindı yeni axtarışların, müasir yanaşma tərzinin parlaq təzahürü kimi özünü sübuta yetirir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Музыкальный Энциклопедический словарь. // М., Советская энциклопедия 1990, с 58.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыки XX века. / М., Музыка, 1976, с 46.
3. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi- metodik oçerklər. / Bakı., 1991, s 6.

РУФАТ РАМАЗАНОВ
СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ

Ключевые слова: *Композитор, тональность, музыка, мугам.*

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется современный подход к проблеме тональности, в творческой практики композиторов. В данной статье ведется научно-теоретический анализ произведений, написанных на основе классической мажоро-минорной тональной системы и его переход к модальности. А также рассматривается микро интервальный тональный план на основе произведений. Научно-теоретический анализ, еще раз доказывает актуальность данной проблемы. В первый очередь, в практики использования мугамной и фольклорной музыки в композиторском творчестве, а также современный подход и исследование тональной (модальной) проблемы, на данном этапе считаем неизбежным и актуальным.

RUFAT RAMAZANOV
A MODERN APPROACH TO THE PROBLEM OF MUSICAL TONALITY IN THE WORKS OF COMPOSERS

Keywords: *Composer, tonality, music, mugam.*

SUMMARY

The article analyzes the modern approach to the problem of tonality in the creative practiceof composers. This article provides a scientific and theoretical analysis of works written on the basis of the classical major-minor tonal system and its transition to modality. A micro intervaltonal plan based on the works is also considered. Scientific and theoretical analysis proves onceagain the relevance of this problem. First of all, in the practice of using Maugham and folk music in the composer’s work, as well as the modern approach and research of the tonal (modal) problem, at this stage we consider it inevitable and relevant.

UOT 78.07

AYNUR İSGƏNDƏRLİ

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

E-mail: aynurisgenderli.a@gmail.com

FİRƏNGİZ ƏHMƏDOVANIN YARADICILIĞINDA MAHNI VƏ ROMANS JANRINDA YAZILMIŞ ƏSƏRLƏRİN İFAÇILIQ ÜSLUBUNUN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: *Firəngiz Əhmədova, vokal, mahnı, romans.*

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə görkəmli opera ifaçısı Firəngiz Əhmədovanın ifasında səslənən mahnı və romanslardan bəhs olunur. Nəzərə çatdırılır ki, F.Əhmədova opera sahəsi ilə yanaşı, vokal musiqinin digər janrlarına da müraciət etmişdir. Bu baxımdan F.Əhmədovanın repertuarında mahnı və romans janrı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. F.Əhmədovanın Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı və romanslarını yüksək həssaslıqla ifa etməsi, eləcə də milli musiqinin xüsusiyyətlərini nəzərə çatdırması görkəmli ifaçını dəyərləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri kimi məqalədə işıqlandırılmışdır.

Firəngiz Əhmədovanın yaradıcılığı təkcə opera ifaçılığı ilə məhdudlaşmır. Opera səhnəsini ürəkdən sevən müğənni həm də mahnı və romansların ifası ilə məşhurlaşmışdır. Firəngiz xanımın yaradıcılığının digər bir istiqamətini Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı və romansları təşkil edir. Müğənninin repertuarında Azərbaycan bəstəkarlarından Fikrət Əmirov, Tofiq Quliyev, Əşrəf Abbasov, Şəfiqə Axundova, Ağabacı Rzayeva, Cahangir Cahangirovun mahnı və romansları ilə rastlaşırıq.
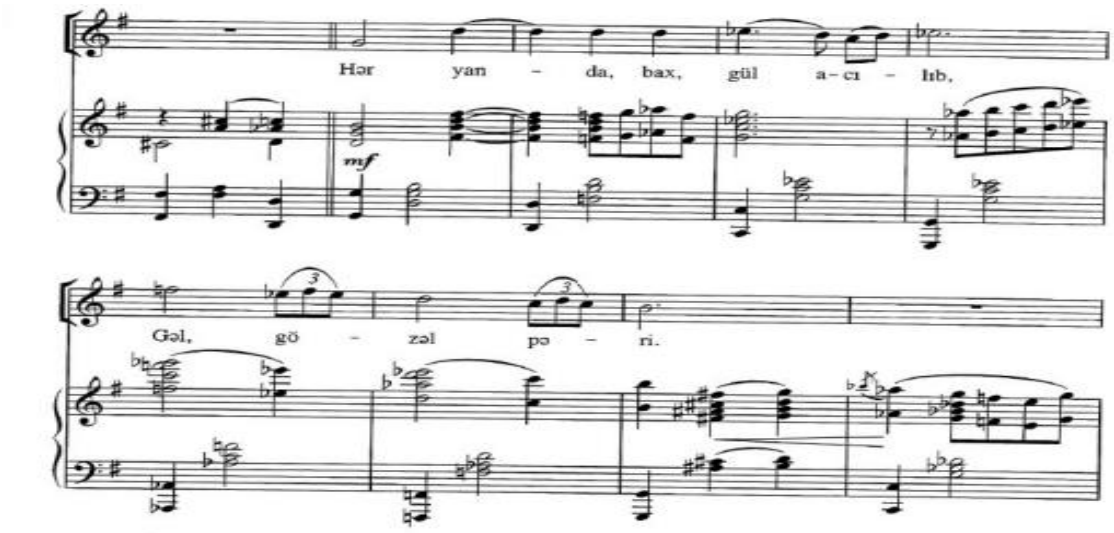
F.Əhmədovanın ifa etdiyi mahnılar əsasən lirik məzmun daşıyır. Bu mahnılarda məhəbbət mövzusu tərənnüm olunur. Səid Rüstəmovun "Qurban adına", "Haradasan", Fikrət Əmirovun "Sevdiyim yardır mənim" mahnıları müğənni tərəfindən böyük sənətkarlıqla ifa edilmişdir. Bu mahnılar bir çox
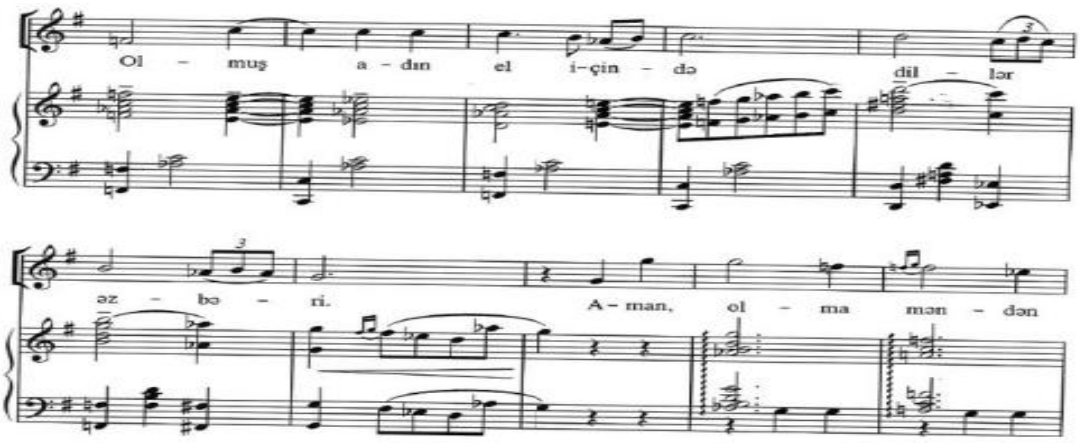
müğənnilərin repertuarına daxil olmuş və bu ifaların hər biri Azərbaycan mahnı ifaçılığı tarixində özəlliyi ilə fərqlənmişdir.

Qeyd edək ki, 1959-cu ildə rejissor Rza Təhmasib, Məmmədhüseyn Təhmasibin ssenarisi əsasında “Onu bağışlamaq olarmı?” filmini çəkir. Bu filmə Tofiq Quliyev musiqi bəstələyir. Filmdəki mahnılar Şövkət Ələkbərova, Mirzə Babayev, Firəngiz Əhmədova tərəfindən ifa edilir. Filmin başlanğıc kadrında bəstəkar Sevda pianoda özünün bəstələdiyi mahnını ifa etməyə başlayır və müğənni qız Qumrunun ifasında “Əziz surət” mahnısı səslənir. Bu mahnını filmdə F.Əhmədova ifa etmişdir. Çox keçmədən bu mahnı dillər əzbəri olur.

Mahnını filmdə ilk dəfə təqdim edən Firəngiz xanım artıq əllinci illərin sonunda opera müğənnisi kimi tanınırdı. Müğənninin filmdə ifa etdiyi “Əziz surət” mahnısı üçhissəli formadadır və miqyas etibarilə genişdir. Bu mahnıda melodiyanın diapazonu böyükdür. Birinci oktavanın “f” səsindən ikinci oktavanın “g” səsinə qədər olan diapazon əhatə edilir. Mahnının orta hissəsində melizmlər melodiyaya xüsusi rövnəq verir. Bu mahnı çox nikbin ovqatlıdır. Müğənni öz ifası ilk növbədə bu şən əhval-ruhiyyəni canlandırır. Mahnının melodiyası geniş nəfəslidir və bu xüsusiyyət F.Əhmədovanın səs imkanlarını nümayiş etdirməsini şərtləndirmişdir. Xüsusilə “Əziz surət” mahnısının orta hissəsində F.Əhmədova opera üslubuna yaxın ifa xüsusiyyətlərini əlavə etmişdir.

Nümunə 1
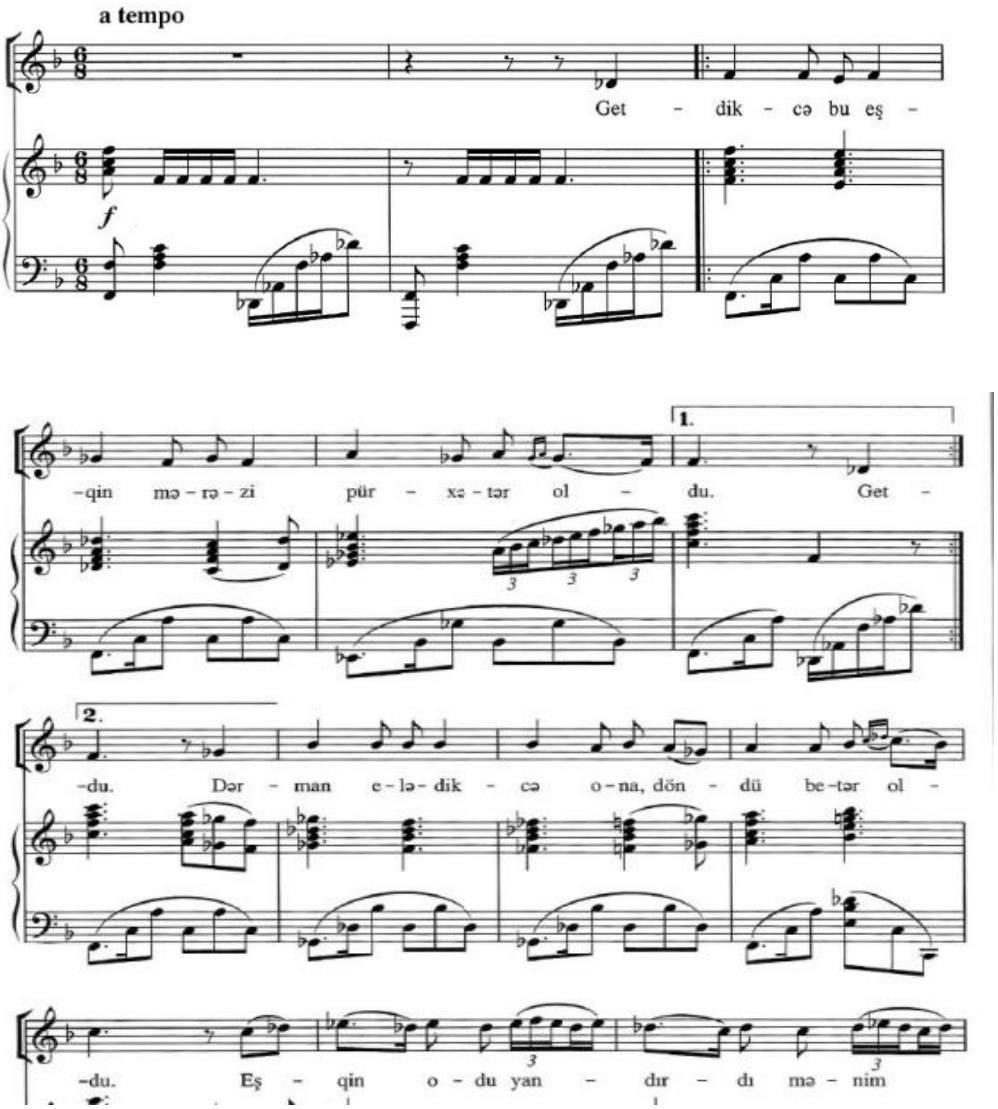




F.Əhmədova Tofiq Quliyevin "Bəxtəvər oldum" (Xaqaninin sözlərinə) romansının bənzərsiz ifaçısıdır. Bu romansın digər ifaçıları kimi Bülbülün, Rəşid Behbudovun adları xüsusi qeyd edilməlidir. Sonrakı dövrlərdə isə Sona Aslanova, Rəhilə Cabbarova, Gülağa Məmmədov romansın parlaq ifaçıları kimi tanınmışlar.

"Bəxtəvər oldum" romansı F.Əhmədovanın emosional ifasında xüsusi təsir bağışlayır. Bu lirik romansda xalq mahnılarının üslubu romans kantilenası ilə üzvi surətdə qovuşur. Firəngiz xanımın özünəməxsus interpretasiyasında Xaqaninin məhəbbət lirikasının oyatdığı duyğular çox parlaq şəkildə tərənnüm olunur. Romansın melodikasında verilən nəfis və kövrək melizmlər, fiorituralar çox böyük həssaslıqla müğənninin səs tembrinin gözəlliklərində əks olunaraq dinləyiciyə təqdim olunur.

Xaqaninin "Bəxtəvər oldum" qəzəli əruz vəzninin həzəc bəhrindədir. "Həzəc" ərəb dilində mahnı oxumaq, zəngulə vurmaq, xoş avaz ilə oxumaq mənasını verir. "Bəxtəvər oldum" romansında həzəc bəhrinin özünəməxsus avazından irəli gələn melodiklik mövcuddur. Firəngiz xanım öz ifasında bunu çox gözəl verməyi bacarmışdır. Bir opera müğənnisi kimi qəzəlin imkanlarına bələd olması və bunu səsinə uyğun şəkildə ifa etməsi F.Əhmədovanın peşəkarlığının göstəricisidir. Həzin və cazibəli melodiya ikihissəli forma çərçivəsində inkişaf edir. Bu romans-qəzəlin forması ilə bağlı musiqişünas Zemfira Abdullayeva belə şərh verir: *"Bəstəkar qəzəl janrına milli kuplet forması üçün xas olan xüssusiyyətlər daxil edir. Belə ki, T.Quliyev üsıubu üçün səciyyəvi olan simmetriyalılıq, forma bitkinliyi romansı bu qəbildən olan başqa əsərlərdən fərqləndirir"* [1, s.50].

Nümunə 2



F.Əhmədova bu romansın obraz məzmununu dinləyiciyə əsl milli ruhda təqdim edir. Romansın ikinci hissəsində (“Gördüm səni, hər dərdü-qəmim getdi”) emosional yüksəliş “Çahargah” muğamının “Müxalif” şöbəsinin intonasiyaları üzərində qurulur. Bu şöbə muğamda zildə səslənir. Romansın ikinci hissəsində həyəcanlı ovqatı müğənni *f* ahəngi və fermata ilə uzadılma vasitəsilə dinləyiciyə çatdırır.

Firəngiz xanım mahnı janrında hər bəstəkarın yaradıcılığına müraciət etmirdi. Onun repertuarına əsasən Azərbaycan bəstəkarlarının lirik mahnıları daxil idi. İfa zamanı o, müraciət etdiyi mahnıya öz ifaçılıq tərzini və səs imkanlarına xas olan xüsusiyyətləri gətirirdi.

Lirika özlüyündə geniş bir anlayışdır. Lirik mahnı janrının özünəməxsus səciyyəvi ifadə vasitələri və fakturası mövcuddur. Onun özünə xas intonasiyası və poetik cizgiləri olur.

Vaxtilə Qara Qarayev mahnı janrını yaradıcılığın ən çətin və məsuliyyət tələb edən sahəsi hesab edərək simfonik və opera formaları qarşısında qoyulan yüksək ideyalar və bədii tələbləri mahnı janrına da aid edirdi və Firəngiz Əhmədova da öz yaradıcılığında mahnı janrına belə ciddi yanaşırdı.

Hər bir ifaçının zövqü onun repertuarının formalaşmasında mühüm rol oynayır. İfaçının səhnə fəaliyyətindəki uğuru həm də onun repertuar seçimindən asılıdır. Firəngiz xanım yaradıcılığında ifa etdiyi hər bir mahnıya yeni ruh və yeni nəfəs bəxş edirdi. Müğənninin reperuarında Səid Rüstəmovun lirik mahnıları geniş yer tutmuşdur. Onun ifasında bəstəkarın "Qurban adına", "Hardasan", "Səhər mahnısı" kimi əsərləri səslənmişdir. Musiqişünas professor Elmira Abasova Səid Rüstəmovun mahnı yaradıcılığında folklor üslubu xəttini müəyyən etmişdir.

Səid Rüstəmovun mahnılarının gözəlliyi ondadır ki, o, heç vaxt özünü təkrarlamır. Firəngiz xanım da bu bəstəkarın mahnılarını ifa edərkən hər zaman yeni çalarlar bəxş etməyə çalışırdı. O, ifa zamanı bir zərgər kimi hər xırdalığa diqqət yetirirdi. Firəngiz xanımın ifasında S.Rüstəmovun lirik mahnıları onun şəhanə səs tembri ilə uyğunlaşaraq səmimi və sadə tərzdə dinləyicilərə təqdim edilirdi. Müğənni öz ifasında bu mahnıların poetik mətnindən irəli gələn ovqatı səmimi şəkildə dinləyicilərə çatdırırdı. Firəngiz xanımın ifasında S.Rüstəmovun mahnılarının həzin melodikliyi, təmkinli, alicənab lirik obrazları yeni bədii keyfiyyət kəsb edir.

F.Əhmədova S.Rüstəmovun lirik ovqatlı "Sevirəm səni" mahnısını romans tərzində ifa etmişdir. Bu əsərdə vokal partiya improvizasiya xüsusiyyəti daşıyır. Müğənni bu mahnını ifa edərkən ona opera ifaçılığına xas olan xüsusiyyətləri gətirir.

Müğənninin repertuarında S.Rüstəmovun mahnı yaradıcılığının zirvəsi olan "Hardasan?" və "Qurban adına" mahnıları da mühüm yer tutur. Bu iki mahnı F.Əhmədovanın ifasında dinləyicilərin qəlbini fəth etmişdir. Firəngiz xanım bu mahnıları ifa edərkən onları bir növ "özününküləşdirir" və belə təəssürat yaranır ki,

sanki mahnının sözlərini, musiqisini müğənni özü yazaraq bəstələmişdir. “Qurban adına” mahnısı lirik məhəbbət monoloqu kimi səslənir. “Hardasan?” isə sanki bir elegiyadır. Bu mahnıda sevən aşiqin keçirdiyi həsrətli duyğular ifadə olunur. Mahnının ikinci yarısında emosional yüksəliş verilir. Firəngiz xanım məharətli opera müğənnisi kimi zil səsləri, melodiyada bu səslər ətrafında olan gəzişmələri ustalıqla ifa etmişdir.

F.Əhmədovanın ifasında Niyazinin “Arzu” mahnısı xüsusilə seçilir. Məlum olduğu kimi, bu mahnı Bülbülün ifasında da şöhrət qazanmışdır. Əsərin lirik kantilen melodiyası koloritli harmoniyaların fonunda səslənir. Mahnının ikinci hissəsində melodiya ekspressiv xarakter alır. Melodiya zilə qalxır, həyəcanlı ovqatı əks etdirir. Sonra tədricən zildən bəmə enir. Firəngiz xanımın ifasında əsərin kulminasiyası onun səs tembrinin çalarlarında qabarıq şəkildə öz ifadəsini tapır.

Ümumiyyətlə, Firəngiz xanım istər mahnıları, istərsə də romansları ifa edərkən bir müğənni kimi öz yanaşmasını nümayiş etdirir. Bununla da, eyni əsərin digər ifaçının interpretasiyasında səslənməsi ilə onun təfsiri arasında fərqli xüsusiyyətlər meydana çıxır.

Məlum olduğu kimi, Asəf Zeynallının Cəfər Cabbarlının sözlərinə bəstələdiyi “Ölkəm” romansı Bülbülün ifasında məşhurlaşmışdır. Monoloq-himn xarakteri daşıyan bu romansı ifa edərkən Firəngiz Əhmədova daha çox lirik ovqatı verərək, doğma vətənə məhəbbəti tərənnüm etmişdir.

Müğənni Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansının bənzərsiz ifaçılarından biri olmuşdur. Nizaminin qəzəlinin poetik mətninə yazılmış bu romans-qəzəl Bülbülün ifasında ilk dəfə səslənmişdir. Bülbülün ifasından sonra bu romansı səsləndirmək mütləq müğənnidən vokal partiyada yeni nüans və ştrixləri tələb edirdi. Sözlə musiqinin bir-birini tamamladığı bu romansda poetik aləmi, məhəbbət lirikasını canlandırmaq müğənninin ifasında verilən əsas cəhət idi. Bu romansda özünəməxsus bir tənhalıq hissi tərənnüm olunur və bu, şərq şairlərinin lirik poeziyasında əks olunan tənhalıqdır. Əlbəttə ki, bu romansda verilən tənhalıq mövzusu Firəngiz Əhmədovanın opera səhnəsində yaratdığı qadın obrazlarının keçirdiyi tənhalıqdan tam fərqlidir. Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansının əsasına qoyulan qəzəldə

qəhrəmanın sevgilisi üçün keçirdiyi hisslər “sənsiz” sözü ilə vurğulanır. Firəngiz xanım bu duyğunu qadın müğənninin daxili aləmindəki səmimiyyət ilə qabarıq göstərir.
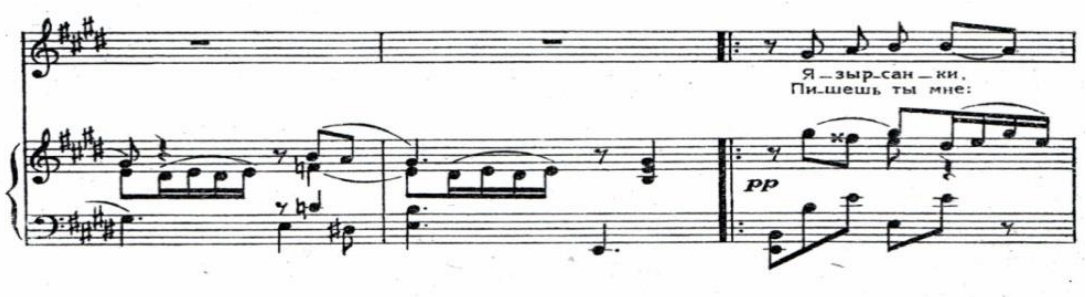
Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” romansı adətən kişi müğənnilərin repertuarında özünə yer almışdır. Bu romansın qadın müğənnilər tərəfindən ifasının özünəməxsus çətinlikləri vardır. Firəngiz xanım bu çətinliklərin öhdəsindən məharətlə gəlmişdir. Müğənni bu romansı ifa edərkən hər səsin ahəngdarlığına diqqət yetirirdi. Onun gözəl diksiyası, sözün səslə bağlılığını düzgün verməyi bacarması müğənninin ifaçılığının əsas məziyyətidir. İfaçının məlahətli səs tembri, vokal-texniki ustalığı ilə yanaşı, bədii obrazı canlandırmaq məharəti xüsusi vurğulanmalıdır. F.Əhmədova bu romansı öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək onu öz səs imkanları ilə dinləyiciyə çatdırmağı bacarmışdır. Onun ifasında bu romans milli ifaçılıq ənənələri ilə klassik vokal üslubun vəhdətini özündə əks etdirir.
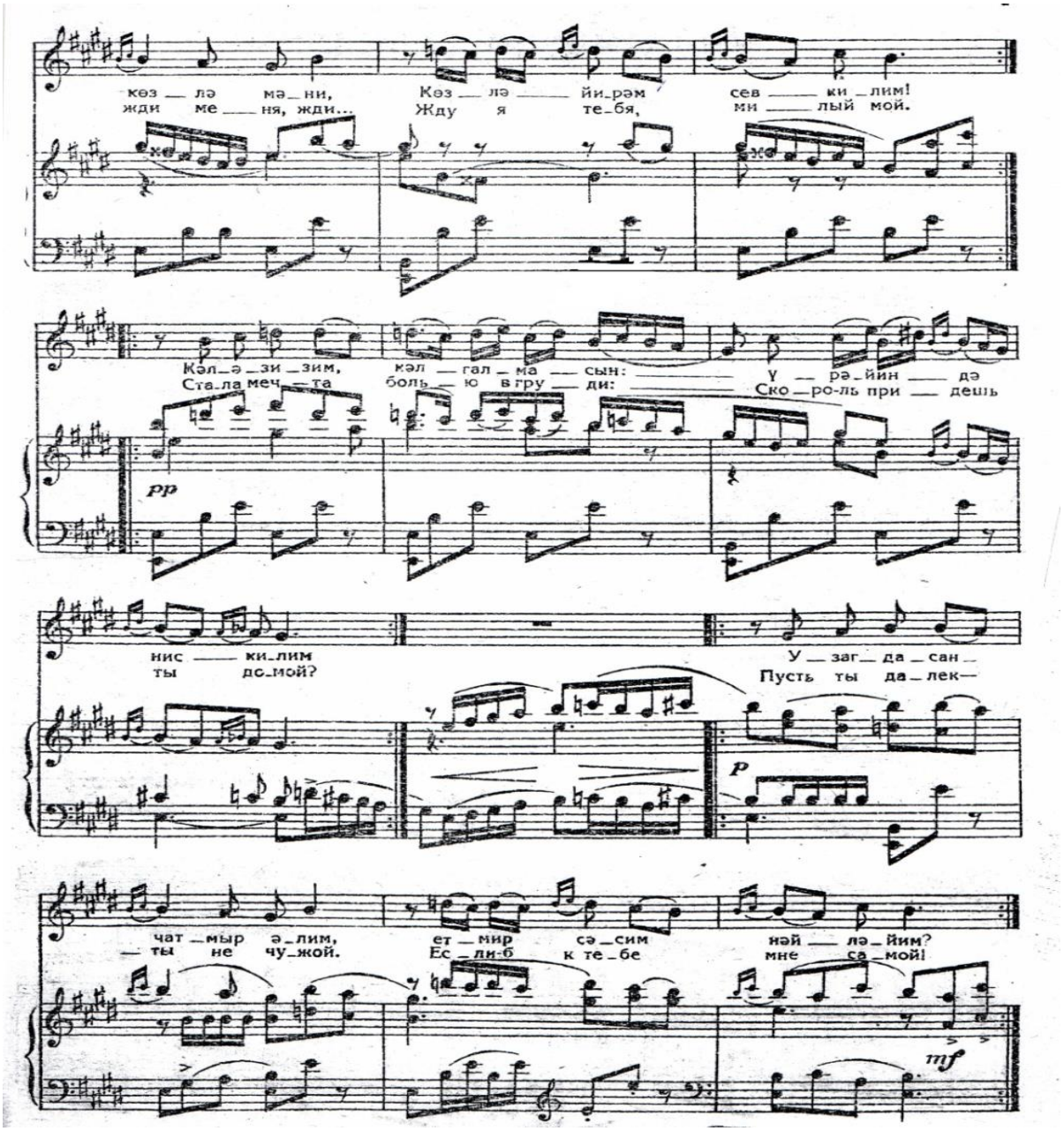
Ağabacı Rzayevanın “Gözləyirəm, sevgilim” mahnısı (Cəfər Xəndanın sözlərinə) sanki S.Ələsgərovun “Gözlə məni” mahnısı ilə dulogiya təşkil edir. Firəngiz xanım bu mahnıda sevgilisinin müharibədən qayıtmasını səbirsizliklə gözləyən qızın ən gözəl duyğularını canlandırmışdır:

Yazırsan ki, gözlə məni, gözləyirəm, sevgilim!
Gəl, əzizim, gəl, qalmasın ürəyimdə nisgilim.
Uzaqdasan, çatmır əlim, yetmir səsim, neyləyim?
Zəfərlə gəl – qurban kəsim, gözləyirəm, sevgilim!
Neyləyim ki, çatmır səsim, gözləyirəm, sevgilim!..

Mahnının melodiyası xalq təsniflərini xatırladır. Burada muğama xas olan məqamın bir pilləsi üzərində gəzişmələr xalq ifaçılq tərzinə yaxın üslubu tələb edir.

Nümunə 3





Firəngiz xanım melodiyadakı bu xırdalıqları məharətlə öz ifasında canlandırır. Nəfis, kövrək forşaqları səsinin məlahətli tembri ilə verir.

Mahnı üçhissəli formadadır və segah məqamına əsaslanır. İkinci hissədə melodiyada kulminasiya zildə ikinci oktavanın “a” səsində verilir.

Ümumiyyətlə, Firəngiz Əhmədova hələ yaradıcılığa başladığı ilk günlərdən öz repertuarında Ağabacı Rzayevanın mahnı və romanslarına böyük önəm vermişdir. Müğənninin ifa etdiyi “Çoban Qara” mahnısı onun ifasında dillər əzbəri olmuşdur.

Ağabacı Rzayevanın “Gözləyirəm, sevgilim” mahnısının maraqlı yaranma tarixçəsi vardır. Böyük Vətən müharibəsi illərində Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif janr sahələrində olduğu kimi, mahnılarında da müharibə mövzusunu tərənnüm

edirdilər. Bu mövzuda Süleyman Ələsgərov döyüşçü Şirzad Əliyevin "Gözlə məni" şeirinə mahnı bəstələmişdi. Bu mahnı Bülbülün repertuarına daxil edilərək, qısa müddət ərzində şöhrət qazanır. Hətta 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya musiqi ongünlüyündə "Gözlə məni" mahnısı səslənir.

Az sonra müharibə mövzusunda Cəfər Xəndan "Gözləyirəm, sevgilim" şeirini yazır, bəstəkar Ağabacı Rzayeva bu poetik mətnə musiqi bəstələyir.

Beləliklə, görkəmli opera ifaçısı Firəngiz Əhmədovanın repertuarında mahnı və romansların araşdırılmasından belə nəticəyə gəlmək olar ki, görkəmli ifaçı klassik opera səhnəsi ilə yanaşı, vokal musiqinin digər sahələrində də fəaliyyət göstərmişdir. F.Əhmədovanın ifa etdiyi mahnı rə romanslara nəzər saldıqda onun yüksək peşəkarlığını və hər bir əsərə müvafiq olaraq göstərdiyi ifaçılıq xüsusiyyətlərinin dolğunluğunu müşahidə etmək mümkündür.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayeva, Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı / Z.Abdullayeva. – Bakı: Adiloğlu, – 2009. – 216 s.
2. Fərəcova, L. Vokalçıların Bülbül adına ikinci Beynəlxalq müsabiqəsi // Bakı: Musiqi dünyası, – 2001. 1-2 (7), – s. 3-10.
3. Həsənova, Ş. Xarici musiqi tarixindən mühazirələr // Ş.Həsənova. – Bakı: Mütərcim, – 2008. – s. 94.
4. Hüseynova, N. Azərbaycan opera ifaçılığı sənətinin inkişaf mərhələləri / N.Hüseynova. – Bakı: Mütərcim, – 2014. – s.164.
5. Vəzirova, G. Azərbaycanın opera səhnəsinin tarixindən // Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. № 3-4 (25), – s. 212-216.

АЙНУР ИСКАНДАРЛИ

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, НАПИСАННЫХ В ЖАНРЕ РОМАНСА И ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФИРАНГИЗ АХМЕДОВОЙ

Ключевые слова**: Фирангиз Ахмедова, вокал, песня, романс.**

РЕЗЮМЕ

В представленной статье рассказывается о песнях и романсах в исполнении известной оперной певицы Фирангиз Ахмедовой. Следует отметить, что помимо оперы Ф.Ахмедова обращалась и к другим жанрам вокальной музыки. С этой точки зрения, в репертуаре Ф.Ахмедовой большое значение имеет жанр песен и романсов. Высокочувствительное исполнение Ф.Ахмедовой песен и романсов азербайджанских композиторов, а также выражение особенностей национальной музыки выделены в статье как одна из главных черт, ценящих выдающуюся исполнительницу.

AYNUR ISKANDERLI

PECULIARITIES OF THE PERFORMANCE STYLE OF WORKS WRITTEN IN THE GENRE OF ROMANCE AND SONG BY FIRANGIZ AKHMEDOVA

Keywords**: Firangiz Akhmedova, vocal, song, romance.**

SUMMARY

The presented article talks about the songs and romances performed by the famous opera singer Firangiz Ahmadova. It should be noted that F. Ahmadova applied to other genres of vocal music in addition to opera. From this point of view, the genre of songs and romances is of great importance in F. Ahmadova's repertoire. F. Ahmadova's highly sensitive performance of songs and romances of Azerbaijani composers, as well as taking into account the characteristics of national music, are highlighted in the article as one of the main features that value an outstanding performer.

UOT 78.03

LALƏ CƏFƏROVA

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dosenti,

sənətşünaslıq namizədi, Əməkdar müəllim

E-mail: Laleceferova1977@mail.ru

ORKESTRİN YARANMA TARİXİ, ONUN TƏRKİBİNİN FORMALAŞMASI VƏ TƏKMİLLƏŞMƏSİ

Açar sözlər: *orkestr, Haydn, Rimski-Korsakov, dodekafoniya, postmodernizm, minimalizm.*

XÜLASƏ

Simfonik orkestrin tarixı qədim Misirdən başlayır. Qədim Yunanıstanda teatr tamaşaları zamanı xorun səhnə qarşısında rəqs etdiyi yarımdairəvi yerə "orkestra" deyilirdi. Zaman keçdikcə bu söz mənasını dəyişdi. Simfonik orkestr- bir neçə müxtəlif alətlər qrupundan- yaylılar, nəfəs və zərb alətlərindən təşkil olunmuşdur. Orkestrin yaranma tarixini 3 dövrə bölmək olar:

I Dövr təxminən 1600-1750;

II dövr XVIII əsrin əvvəli və XX əsrin sonuna kimi;

III dövr XX əsrdən (I dünya müharibəsindən sonra) bu günə kimi. Alətlərin bu şəkildə birləşməsi Avropada XVlll əsrin ortalarında meydana gəlmişdi. Ümumiyyətlə, dünya peşəkar musiqisinin güclü inkişafi, XVI-XVII və XVIII əsrlərdə Avropada başlayir. Musiqinin opera, simfonik musiqi, kamera musuqisi kimi əsas janrları bu dovrdə təşəkkül tapir. Klassik simfonizmin Haydın. Mossart, Bethoven və Caykovski tərəfindən qərarlaşdirilmış prinsipləri bədii cəhətdən yüksək sənət nümunələrində özünün geniş təcəssümünü tapmışdır. Ümumiyyətlə simfonik orkestr bir necə alətlər qrupundan – simli, nəfəsli, zərb alətləri ailəsindən təşkil olunmuşdur. Alətlərin bu cür birləşməsi Avropada əsrin ortalarında meydana gəlmişdir. XIX - XX əsrlərin əvvəllərində Rusiya mədəniyyəti tarixə ən ziddiyyətli və eyni zamanda ən gözəl səhifələrindən biri kimi yazılmışdır.Belə ki, Orkestrin formalaşmasında N. Rimski-Korsakov,A. Skryabin, İ. Stravinskinın də böyük rolu olmuşdur.

Simfonik orkestrin tarixı qədim Misirdən başlayır. Qədim Yunanıstanda teatr tamaşaları zamanı xorun səhnə qarşısında rəqs etdiyi yarımdairəvi yerə “orkestra” deyilirdi. Zaman keçdikcə bu söz mənasını dəyişdi. Simfonik orkestr- bir neçə müxtəlif alətlər qrupundan- yaylılar, nəfəs və zərb alətlərindən təşkil olunmuşdur. Alətlərin bu şəkildə birləşməsi Avropada XVlll əsrin ortalarında meydana gəlmişdi.

Simfonik orkestrin tarixinə nəzər salmamışdan əvvəl qeyd edək ki, simfonik orkestr – bir neçə müxtəlif alətlər qrupundan – simli, nəfəsli, zərb alətləri ailəsindən təşkil olunmuşdur. Alətlərin bu cür birləşməsi Avropada XVIII əsrin ortalarında meydana gəlmişdir. Simfonik orkestrin tərkibinə simli alətlər qrupu, ağac nəfəsli və mis nəfəsli alətlər qrupu, zərb alətləri qrupu daxildir. Hal–hazırda tərkibindəki alətlərin müxtəlif növlərinə görə kiçik və böyük simfonik orkestrlər vardır. Həmçinin birər, ikiqat və üçqat tərkibli orkestrlər təşkil olunur.

Kiçik simfonik orkestr – simfonik orkestrin yığcam tərkibi, XVIII əsrdə geniş tətbiq olunurdu. Buraya ağac nəfəsli alətlərin hər növündən iki sayda daxil edilirdi, o cümlədən, simli kvintet daxil idi. Cüt (qoşa) tərkib zamanı hər bir alətdən iki ədəd daxil edilir (2 fleyta, 2 qoboy, 2 klarnet, 2 faqot və s.bu kimi). Üçər tərkib zamanı orkestrin adi tərkibi üç dəfə genişləndirilir: hər nəfəsli alətin həcminə və səslənməsinə görə fərqlənən üç növündən istifadə olunur: məsələn, üç fleyta (o cümlədən, fleyta-pikkolo) üç klarnet (o cümlədən, bas-klarnet) və s. Müxtəlif orkestrlər mövcuddur. Belə ki, bunlardan kamera orkestri, simli orkestr, nəfəs alətləri orkestri, hərbi orkestr, estrada orkestri,xalq çalğı alətləri orkestri, caz orkestri.

Caz orkestri (jazz-band) - orkestrin xüsusi növü. Birinci dünya müharibəsinin (1914-1919) əvvəllərində Amerikada yaranmış və tezliklə Qərbi Avropada yayılmışdır. Adı ilk ansamblın təşkilatçısı və rəhbəri Cazbo Brounun adından götürülmüşdür. Caz orkestr əsasən nəfəsli alətlərdən, o cümlədən, mis nəfəsli alətlərdən və saksofondan, zərb alətləri və royaldan ibarət olur. Bəzi halda solo skripka, akkordeon, gitara, banco və s. alətlər də bu orkestrə daxil edilir.

Orkestrin yaranma tarixini 3 dövrə bölmək olar:

I Dövr təxminən 1600-1750;

II dövr XVIII əsrin əvvəli və XX əsrin sonuna kimi;

III dövr XX əsrdən (I dünya müharibəsindən sonra) bu günə kimi.

I dövrdə qarışıq tərkiblər mövcud idi ki, buraya müxtəlif alətlərdən ibarət olan qruplar daxil idi. Buna simfonik orkestr deyilirdi. Məlumdur ki, eyni tərkibli qruplar da vardı. Məsələn simli orkestr, nəfəs alətləri orkestri, zərb alətləri orkestri.

İnstrumental kollektivlər, hələ antik dövrdə, orta əsrlərdə və intibah dovründə də movcud idi. XV-XVI əsrlərdə təntənəli tədbirlərdə saray ansambllarından istifadə olunurdu. Belə ansamblların tərkibinə simli, cırmaqlı alətlər, taxta və mis nəfəs alətləri, klavişli alətlər daxil idi.

Müasir anlamda dediyimiz orkestr, XVI-XVII əsrlərdə, homofon musiqi janrının, məsələn opera, oratoriya, vokal konsertlərin yaranması ilə meydana gəldi. Burada orkestr, vokal səslərin müşayiəti funksiyasını yerinə yetirirdi.Belə ki, italyan bəstəkarları, XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərində orkestrin adını başqa terminlərlə ifadələndirirdilər. Belə terminlər "konsert", "kapella", "xor" və s.adlanırdı. (Məsələn: M.Qalyanonun "Concerti di voci e di stromenti") Orkestrin inkişafı material və bədii faktordan asılı idi. Orkestr alətləri üç mühüm təkamül dövrünü keçib.

I - Yeni alətlərin kəşvi

II – Köhnə alətlərin təkmilləşdirilməsi

III – Köhnəlmiş alətlərin sıradan çıxması və yoxa çıxması.

XVII əsrin əvvəlində orkestr alətləri alman bəstəkarı M.Pretorius(1571-1621) və italyan bəstəkarı A.Aqassari (1578-1640) tərəfindən yığılırdı. (1. Belcanto. ru"Orkestr"). Bu bəstəkarlar orkestrin tərkibinə simli alətlər,nəfəs alətləri və zərb alətləri əlavə edirdilər. Pretorius simli qrupun tərkibinə - viola, skripka, lira, lyutna, arfa, trumşayt, monoxord, klavikord, çembalo və s. daxil etmişdi. Bu alətlərin tessitura üzrə bölünməsi, bu alətlərin ölçülərinə görə müəyyən olunurdu. Beləcə eyni tərkibli alətlərin ailəsi yaranırdı. Bir ailəyə mənsub olan 4 və hərdən insan səsinə yaxın olan daha çox tessituralı alətlər daxil olurdu. Məsələn; soprano, alt. tenor, bas və s. Bunlar ("Syntagma musicum", II hissə, 1618 –ci il). "Свод музыкальной науки " II hissədə alətlərin cədvəlində göstərilir.

O dövrdə simli alətlərin arasında mühüm rolu violalar-diskant, alt, böyük baslı, kontrabaslı alətlər və bunların-“viol g”amur, bariton, violabastrada kimi növləri oynayırdı. Belə alətlərdən daha bir neçəsini nümunə göstərmək olar. Bunlardan lira, skripka (4-cü simli diskant olan, tenor, bas, 3-cü simli fransız-poşetta, diskant kiçik, lyutnalar (teorba, arxilyutnya və s.) nümunə göstərmək olar. Nəfəs alətlərindən isə fleyta ailəsi, ikili trostla olan alətlər (bombard qrupu, trombonlar, trubalar, zərb alətləri – litavralar, zınqrovlar və s [1].

XVI-XVII əsrlərdə homofon üslubun, homofon-polifonik yazı üsulunun (İ.S.Bax, F.Qendel və s.bəstəkarlar) əsas cizgisi basso continue (qeneral bas) oldu ki,bununla əlaqədar melodik səslər və alətlərlə(skripka,violalar,müxtəlif nəfəs alətləri)yanaşı “continio” qrupu yarandı.Onun instru-mental tərkibi dəyişilmişdi, amma funksiyası (yəni bas səsinin və müşayiət edən çoxsəsli harmoniya) olduğu kimi qalırdı. Məsələn; İtalyan opera məktəbinə continuo qrupunun tərkibinə orqan, çembalo, lyutna, teorba, arfa daxil idi. XVII əsrin 2-ci yarsında bu alətlərin kəmiyyəti güclü şəkildə azaldı. Baxın, Qendelin vaxtlarında fransız klassik bəstəkarı təkcə klavişli alətlərlə kifayətlənirdilər. Bunlar kilsə musiqisində istifadə olunan - orqan, çembalo, baslar, violonçel, kontrabas və hərdən faqot olurdu.

Tədricən musiqi praktikasından lyutna,viola alətləri, daha güclü tona malik olan skripkalar tərəfindən sıxışdırılaraq çıxarıldı. Bombard alətləri yerini faqotlara və qaboya verdi. Zink alətləri isə təmamilə yoxa cıxdı.

Bu proses hətta XVIII əsrdə belə tamamlanmadı. Amma Bax orkestrdə simlilərdən-violino, piccolo, violoncello piccolo, lyutna, viola da qamba, viol damur kimi alətlərdən hələ də istifadə edirdi. Bax həm də nəfəs alətlərindən qaboyun növlərindən olan-oboe damore, oboe da caccia (bu alətin əkizi müasir ingilis nəfiridir-Corni inqlish) istifadə edirdi. O, bu alətləri çox vaxt faqotlarla və ya 2 fleyta və faqot ilə birlikdə istifadə edirdi. Bu alətlərə tədricən mis nəfəs alətləri də əlavə olunurdu. K. Monteverdinin “Orfey” operasını buna nümunə göstərə bilərik. Burada “cəhənnəm” səhnəsində zink və trambon alətindən istifadə olunmuşdur.

Hələ XVI əsrin axırı XVII əsrin əvvəllərində yaranan opera teatrı, orkestr alətlərinin dramaturji təfəkküründə böyük rol oynayıb. Belə ki, K.Monteverdinin operalarında ilk dəfə simli alətlərin ifasında həyəcanlı tremololar və incə

pizzicatolar yaranır. Əvvəl K.V.Qlyuk, daha sonra V.A.Motsart vahiməli səhnələrin təsviri üçün trombonların tembrindən istifadə etmişlər. (“Orfey və Evridika; “Don-Juan”). Motsart o vaxtlar hələ primitiv quruluşlu kiçik fleytalardan çox istifadə edirdi (“Sehirli fleyta”). Bu dövrlərdə Avropa bəstəkarları, opera əsərlərinin orkestrləşdirilməsində çox vaxt mis nəfəs alətlərinin sirli, sehirli səslənməsindən, zərb alətlərin-dən geniş istifadə edirdilər.

Kübar saray konsertləri opera səhnələrində təşkil olunduğu kimi, açıq havada da-maskaradlarda, yürüşlərdə təşkil olunurdu. Bu konsertlərdə müxtəlif tərkibli orkestrlərdən istifadə olunurdu. Qendelin “feyrverk” musiqisini buna nümunə göstərmək olar.1749-cu ildə 27 aprelдəLondon “Qrin” parkında əslənən Qendelin “feyrverk” musiqisində yalnız nəfəs və zərb alətləri iştrak edirdi.(minimum 56 alət).

Ümumiyyətlə, dünya peşəkar musiqisinin güclü inkişafi, XVI-XVII və XVIII əsrlərdə Avropada başlayir. Musiqinin opera, simfonik musiqi, kamera musuqisi kimi əsas janrları bu dovrdə təşəkkül tapir.

Sənətşünaslar musiqinin əsas janrlarından birinin simfonik musiqi oldugunu qeyd edirlər. Simfonik musiqi janrı tam şəkildə XVII əsrdə formalaşmışdır. Simfonik musiqi, instrumental musiqinin daha mühüm və zəngin sahələrindəndir. O, həm cox hissəli kompozisiyaları, həm də kicik formalı yüngül, populyar musiqini əhatə edir. Müxtəlif musiqi alətlərinin uzlaşdırılmasina əsaslanan simfonik orkestr, bəstəkara bədii qayəsini təcəssüm etdirmək ücün böyük mkanlar verir. Klassik simfonizmin Haydın. Motsart, Bethoven və Caykovski tərəfindən qərarlaşdırılmış prinsipləri bədii cəhətdən yüksək sənət nümunələrində özünün geniş təcəssümünü tapmışdır. Ümumiyyətlə simfonik orkestr bir necə alətlər qrupundan – simli, nəfəsli, zərb alətləri ailəsindən təşkil olunmuşdur. Alətlərin bu cür birləşməsi Avropada əsrin ortalarında meydana gəlmişdir. Məlum oldugu kimi simfonik orkestrin tərkibində simli alətlər qrupu, agac nəfəsli, mis nəfəsli və zərb alətləri qrupu daxildir.

XVII əsrdən başlayaraq, artıq yaylılar qrupu stabilləşir.Tədricən, zaman keçdikcə köhnə fleyta,qaboy və faqot nəfəs alətləri o qədər təkmilləşir ki, öz düzülüşü, hərəkətliliyi və diapazonuna görə heç də yaylılardan geri qalmırdı. Bu

qrupa XVIII əsrdə artıq klarnet nəfəs aləti də əlavə olunur. Artıq taxta nəfəs alətlər qrupu yaylı qrup kimi bir monolit təşkil edirdi. Hətta yaylı qrupa nisbətən öz rəngarəng tembrinə görə daha fərqli və zənginləşir.

Mis nəfəs alətlərinin təkmilləşməsi, daha çox vaxt tələb edirdi. XVIII əsrdə orkestr parçasını harmonik tamamlamaq üçün natural truba və valtornalardan da istifadə edirdilər. Orkestrə iki litavra zərb aləti də əlavə olunurdu. Beləliklə, tərkibi müxtəlif alətlər qrupundan ibarət olan – yaylı alətlər qrupu, nəfəs və zərb alətləri qrupundan ibarət ” klassik orkestr ” formalaşır. Onun tərkibinin qurulmasında Y.Haydının mühüm rolu olmuşdur. Kiçik simfonik orkestr – simfonik orkestrin yığcam tərkibinə taxta nəfəsli alətlərin hər növündən iki sayda olmaqla, simli kvintet də daxil idi. Belə ki, burada 8-10 I skripkalar, 4-6 II skripkalar, 2-4 viola, 3-4 violonçel və 2-3 kontrabas daxil idi. Eyni zamanda bu tərkibə 1-2 fleyta, 2 qoboy , 2 klarnet, 2 faqot, 2 valtorna (hərdən 3-4 də ola bilərdi). Təqdim olunan orkestr o dövrün bəstəkarlarının ideyyalalarının reallaşması üçün lazımı imkanlar yaradırdı. O dövrdə mis nəfəs alətlərinin quruluşu primitiv idi. Zaman keçdikcə mis nəfəs alətləri təkmilləşir. O dövrdən bu günə kimi demek olar ki, simfonik orkestrdə alətlərin kəmiyyəti dəyişməmişdir.

Böyük simli, nəfəsli və zərb alətləri orkestri XVIII -XIX əsrlərdə formalaşıb. Bu dövrdə, L.V. Bethovenin son əsərlərindən biri üçün 45 nəfərdən ibarət musiqiçi, bir neçə müğənni və xortdan ibarət klassik tərkibi yaradılmışdır. Simfonik orkestrin klassik tərkibi Bethovenin partituralarında formalaşıb və musiqi ədəbiyyatında “Bethoven tərkibi” adlanır. Bu orkestr, tərkibi, aparıcı mövqe tutan simli alətlərdən -skripkalar, altlar, violonçellər və kontrabaslardan əlavə (simli kvinteti adlanır) qoşa tərkibli ağac nəfəsli alətlərdən 2 fleyta, 2 qoboy, 2 klarnet və 2 fagot və mis qrupundan 2, 3 və ya 4 valtorna və 2 truba, zərb alətlərindən timpanidən ibarət idi.

XlX əsrin ikinci yarısında "Bethoven" orkestri artıq kiçik simfonik orkestr kimi təsnif edilirdi. Böyük simfonik orkestrin əsasını da Bethoven doqquzuncu simfoniyasında (1824) qoymuşdur. Onun tərkibi kiçik orkestrin tərkibindən öz həcminin böyüklüyü ilə yanaşı həm də əlavə olunmuş alətlərə görə fərqlənirdi. Bunlardan: kiçik fleyta, kontrafaqot, trombonlar, üçbucaq, boşqablar və böyük təbil

idi. Sonralar romantizm dövründə simfonik orkestrdə arfa, tubalar, ingilis nəfiri, zənglər meydana gəldi. Artıq XIX əsrin 40-cı illərində Berlin Operasının orkestri, lazım gələrsə, 14 birinci və 14 ikinci skripka, 8 viola, 10 violonçel, 8 kontrabas, hər birindən 4 taxta və mis alətlərdən alətlər, timpani, böyük təbil, boşqablar və 2 arfa ilə orkestri təmin edə bilərdi. Berlioz, alətlər haqqında traktatında, öz partituralarının ifası üçün lazım olan daha böyük bir orkestri təsvir etdi. Daha çox alətlər olan orkestr isə, Vaqner orkestri oldu. Onu da qeyd edək ki, XIX əsrin əvvəllərinə qədər tamaşa zamanı dirijorun özü - adətən klavesin və ya skripkada ifa edirdi. Ancaq sonralar, tədricən dirijorlar bundan imtina etdrilər.

Simfonik orkestrin əsasını dörd qrup alətlər təşkil edir: yaylı simlər, taxta və mis nəfəs alətləri və zərb alətləri. Bəzi hallarda orkestrə başqa alətlər də daxil edilir ilk növbədə arfa, həmçinin fortepiano, orqan, celesta, klavesin.

XIX və XX əsrlərin bəzi möhtəşəm əsərlərini ifa etmək üçün tələb olunan tam tərkibli orkestrə 110-a qədər musiqiçi daxil ola bilərdi. Kiçik orkestrlər ən çox 50 ifaçıdan ibarət ola bilərdi: belə qruplar ya tam miqyaslı orkestrin mövcudluğunun iqtisadi cəhətdən mümkün olmadığı üçün, kiçik şəhərlərdə işləyir, ya da kiçik ansambllar üçün nəzərdə tutulmuş kamera orkestrləri idi. Orkestrin tərkibini göstərmək üçün orada təqdim olunan taxta nəfəsli alətlərin sayından istifadə olunur. Məsələn: iki fleyta və piccolo fleyta, iki qoboyçu və ingilis nəfiri, klarnetlərə - bas klarnet, faqot və kontrafaqot və s.- üçlü. Üçlü tərkibdə əsas nəfəsli alətlərin cütlüyünə onun daha başqa bir növü əlavə olunur.

Tərkibin daha da artması ilə (dördlü, beş), alto fleyta, Es-də kiçik klarnet (pikkolo), qoboy d'amore ağac nəfəsli alətlər qruplarına və Vaqner (buynuz) tuba, bas truba və ya truba əlavə edilə bilər. - piccolo, müxtəlif növ bas tubalar, chimbasos və s. ola bilər.

Əgər rus simfonizmindən danışsaq, qeyd etməliyik ki, onun yaradıcısı Rusiyaya ilk klassik operaları bəxş edən məşhur Mixail Qlinka olmuşdur. Yeri gəlmişkən, 1848-ci ildə orkestr üçün "Kamarinskaya"nı yazdı. Onilliklər sonra Pyotr Çaykovski etiraf etdi ki, bütün rus simfonik məktəbi Qlinkanın Kamarinskaya əsərində cəmləşib.

Orkestrin formalaşmasında N.Rimski-Korsakov, A. Skryabin, İ. Stravinskının də böyük rolu olmuşdur. Bu gün simfonik orkestrin tərkibinə100-ə yaxın musiqiçi daxildir. İnsanların və alətlərin sayı ifa olunan musiqi parçasından asılı olaraq dəyişir. Simfonik orkestr, əsasən Qərbi Avropa ənənəsinə uyğun olaraq, akademik musiqini ifa etmək üçün musiqiçilətin böyük bir qrupudur.Daha sonralar isə, “simfonik” sözü, müxtəlif milli məktəblərin bəstəkarları tərəfindən yaradılan instrumental tərkib üçün yazılan istənilən musiqiyə deyilirdi.Artıq müasir musiqidə stil və yönəmlərin sayı çoxalmışdır. Bunun nəticəsində alətşünaslıq rəngarəng olmuşdur.

XIX - XX əsrlərin əvvəllərində Rusiya mədəniyyəti tarixə ən ziddiyyətli və eyni zamanda ən gözəl səhifələrindən biri kimi yazılmışdır. Hadisələrin zənginliyi, bədii cərəyanların rəngarəngliyi bu dövrün incəsənətində bir çox hadisələrin qeyri-müəyyənliyini əvvəlcədən müəyyənləşdirmişdir. Dərin sosial-iqtisadi və siyasi böhran hadisələrinə (1905-ci il inqilabı, Rusiya-Yaponiya və Birinci Dünya Müharibələri) baxmayaraq, incəsənət yeni çiçəklənmə dövrünü yaşadı. Müxtəlif bədii cərəyanlar arasında impressionizm də var idi. Onun Rusiyada görünməsi üçün güclü stimul rus-fransız mədəni əlaqələrinin inkişafı oldu: 1891-ci ildə rus-fransız hərbi-siyasi ittifaqı bağlandı, ardınca Fransada rus incəsənətinin populyarlaşması (rus musiqisinin konsertləri, S.P.Diagilevin müəssisəsi) , və s.), və fransızlar - Rusiyada (Fransız impressionist rəssamlarının sərgiləri, S. A. Koussevitskinin və A. İ. Zilotinin müəssisələri, burada K. Debüssinin, M. Ravelin və s. əsərləri ifa olunurdu). Rusiyada impressionizmin formalaşması ənənələrin yenilənməsinə yönəlmiş proseslərlə bağlıdır.

XIX əsrin ilk onillikləri, eyni zamanda nəfəs alətlərində əhəmiyyətli təkmilləşməsi ilə yadda qaldı. Bu zaman mis nəfəs alətləri köklü təkmilləşdirilməyə məruz qaldı. Belə ki, klapan (ventilli) mexanizmi yaradıldı. Yalnız bir neçə onillikdən sonra yeni sistemin üstünlükləri hər yerdə yüksək qiymətləndirildi və köhnə təbii alətlər nəhayət klapanlarla əvəz olundu. Nəhayət, Parisdə işləyən Adolf Saks onun adını alan yeni alətlər yaratdı: sakshorn və saksafon ailələri. XIX əsrin otuzuncu illərində proqram musiqisinin çiçəklənməsi ilə əlaqədər olaraq, orkestrin tərkibinə, əvvəllər opera heyətinin imtiyazlı olan alətləri-bunlardan: kiçik fleyta,

ingilis nəfiri, bas klarnet, kornet, trombon, zərb alətləri qrupu (böyük təbil, boşqablar və üçbucaq) daxil oldu. Əsrin ortalarında tubanın ixtirası və təkmilləşdirilməsi ilə əlaqədar, üçüncü orkestr birliyinin - mis qrupunun yaranması başa çatdı. Belə ki, ötən əsrin ikinci yarısında dünyanın ən yaxşı orkestrlərində artıq simli, ağac nəfəsli və mis nəfəs alətlərdən ibarət tam qruplar var idi.

Beləliklə, impressionizmin xüsusiyyətlərini A. N. Scriabin, N. A. Rimski-Korsakov, İ. Stravinskinin əsərlərində eşitmək olar. İ.Stravinskinin musiqisində impressionist cəhətlər əsasən onun yaradıcılığının ilkin dövründə, yəni 1920-ci ilə qədər olan "Rus dövrü" adlanırdı. 1907 və ya 1908-ci illərdə görkəmli rus impresario, xaricdə "Rus fəsilləri"nin təşkilatçısı S.P.Diaqilev perspektivli gənc bəstəkarın diqqətini çəkdi. Stravinski onun əmri ilə 1910-cu ildə Parisdə premyerası olan və bəstəkara Avropa şöhrəti gətirən rus xalq nağılları əsasında "Od quşu" baletinə musiqi bəstələdi. Stravinskinin Diaqilevlə əməkdaşlığı demək olar ki, iyirmi il ərzində (fasilələrlə) davam etdi. 20-ci əsrin sənətində bütöv bir dövr. parlaq Diaghilev balet və opera şirkətinin imkanlarına arxalanaraq Stravinskinin yaratdığı şah əsərlər triadasını təşkil etdi; Parisdə "Petruşka" (1911), "Bahar ayini" (1913) baletlərini və "Les Noces" (1923) oxuma və musiqi ilə xoreoqrafik səhnələri tamaşaya qoydu. Xalq şou tamaşalarının ("Petruşka") və arxaik ayinlərin, bütpərəstlik münbitlik sirrinin ("Bahar ayini"), rus kəndli toylarının ("Les Noces") stilizə olunmuş surətdə reproduksiyası son dərəcə özünəməxsus musiqi dili vasitəsilə həyata keçirilir. detalların diqqətlə işlənməsi ilə xarici "kobudluq", "elementar" ritmlər və melodiyalar, musiqi ifadələrinin incə hesablanmış asimmetriyası, metrik vurğuların gözlənilməz yerdəyişməsi. Əgər "Petruşka" və "Müqəddəs bahar"da ("Od quşu"nda əvvəlki kimi) Stravinski müasir orkestrin bütün rənglərindən istifadə edirsə, əvvəlcə fransız impressionistlərinin (daha az dərəcədə Rimski-Korsakov və digər rus bəstəkarlarının) tapıntılarını inkişaf etdirirsə, onda "To Les"də. Noces, o, özünü oxuyan səslərin (bəstəkarın niyyətinə uyğun olaraq, tipik rus xalq üslubunda oxuması) və dörd pianolu zərb alətləri ansamblının birləşməsi ilə məhdudlaşdırır ki, bu da əsərə özünəməxsus "barbar" ləzzət verir [2].

1930-1940-cı illər düşüncə dərinliyi və forma zərifliyinin üzvi birləşməsi ilə seçilir. Məlumdur ki, M.İ. Qlinka (1804-1857) rus klassik musiqisinin və onunla

birlikdə rus orkestr mədəniyyətinin klassik dövrünün banisidir. M.Qlinka simli qrupları, orkestr səslənməsinin əsası hesab edirdi. O, nəfəs alətlərindən çox müdrikcəsinə, ehtiyatla istifadə edir, bəzi alətlərin zəif tərəflərindən yan keçərək, hər birinin özünəməxsus koloritini böyük məhəbbətlə açıb göstərirdi. Rus simfonizminin əsaslarını qoyan M.Qlinka rus bəstəkarlarının orkestr üslubunu böyük ölçüdə müəyyən etmişdir.

50-70-ci illər R.Vaqnerin orkestr ustalığının əlaməti altında keçdi. Onun orkestrinin təsiri çox böyük idi. XlX- əsrin ikinci yarısında milli musiqi məktəbləri inkişaf etdi: fransız məktəbindən - J. Bize, S. Frank, L. Delib; İtalyan məktəbindən - D.Verdi, D. Puççini; Rus məktəbindən – M. Balakirev, A. Borodin, N. Rimski-Korsakov, P. Çaykovski kimi bəstəkarların yaradıcılığında çiçəklənmə dövrü başlayır.

XIX əsrin sonlarında P.Çaykovskinin yaradıcı şəxsiyyətinin cazibəsi R.Vaqnerin təsiri qədər böyük idi. Amma sənət istəkləri baxımından bir-birinə bu qədər bənzəməyən iki bəstəkar tapmaq çətindir. P.Çaykovski də R.Vaqner kimi kompozisiyaları artırmaq, orkestr palitrasına heç vaxt eşidilməyən yeni tembrləri daxil etmək, yeni çalarlar axtarışında orkestr rənglərini dəyişmək yolu ilə getmədi. O, saf tembrlərə, orkestrin hər bir səsinin fərdiliyinə tam etibar edirdi. M.Qlinkadan miras qalan bu rəng xüsusiyyətini P.Çaykovski ən yüksək kamillik dərəcəsinə çatdırmışdır. P. Çaykovskinin orkestri nüfuzedici səmimiyyəti ilə seçilir, o, dinləyicini təkcə emosional təsir gücü ilə deyil, həm də bəstəkarın niyyətlərinin fövqəladə aydınlığı ilə ovsunlayır. M.Qlinkanın orkestr ənənələrini N.Rimski-Korsakov davam etdirirdi. P.Çaykovskinin orkestri nüfuzedici səmimiyyəti ilə seçilir, o, dinləyicini təkcə emosional təsir gücü ilə deyil, həm də bəstəkarın niyyətlərinin fövqəladə aydınlığı ilə ovsunlayır.

M.Qlinkanın orkestr ənənələrini N.Rimski-Korsakov davam etdirirdi. Onun timsalında simfonik orkestr görkəmli ustadını tapdı. N.Rimski-Korsakovun çoxillik bəstəkarlıq və pedoqoji təcrübəsinin bəhrəsi,onun məşhur “Orkestrləşmənin əsasları” əsəri olmuşdur. Bununla da Rimski-Korsakov, orkestr ustalarının bütöv qalaktikasını yetişdirdi. Onların arasında A.Lyadov, S.Prokofyev, İ.Stravinski vardı. N.Rimski-Korsakovun “Musiqi sənətinin estetikası” əsəri xüsusi diqqətə layiqdir

[3]. Orada qeyd olunan ideya və müddəalar təkcə müəllifin bəstəkarın sənətin mahiyyətinə baxışı deyil. Onlar Rusiyada impressionizm proqramına çevrilə bilərdilər. Bəstəkarın təfəkkürü impressionist bədii baxış növü ilə birbaşa təmasdadır. Onun yaradıcılığının əsas ideyaları bir növ kəsişən "nöqtələr" rolunu oynayır: gözəllik hissi həm həyatda, həm də sənətdə müəyyənləşir; Gözəllik aləmi ancaq subyektiv olaraq, təxəyyül və təfəkkür vasitəsilə dərk edilir; İnsan və Dünya birdir, yəni İnsan, onun düşüncələri "təbiət və həyatdan" ayrılmazdır. Bəstəkar Qlinkanın dövründən rus musiqisində kök salmış musiqi dilinin xüsusiyyətlərini təhlil edir. Eyni zamanda, onun adlandırdığı musiqi və ifadə vasitələri impressionizmə yaxındır (o cümlədən, şəkilli, rəngarəng səsli rəsm effekti yarada bilən koloristik, fonik xüsusiyyətlərin genişlənməsi ilə əlaqədar). Rimski-Korsakov bəstəkarın ənənə ilə dərin əlaqə saxlamasına baxmayaraq, rus musiqisində məqamın və rəngin mütləqləşdirilməsinin impressionist üsullarının formalaşmasında aparıcı rola malikdir. Onların kristallaşmasını "Qar qız", "Sadko", "Ölməz Kaşey", "Görünməz Kitej şəhəri və Qız Fevroniya əfsanəsi" operalarının ayrı-ayrı səhnələrində görmək olar. Belə ki, Qar Qızın əriməsi və Dəniz Şahzadəsinin çaya çevrilməsi səhnələri bəstəkar tərəfindən "ekzotik-romantik" ənənədə həll olunubsa - onlardan əvvəl baş verənlər haqqında qəhrəmanların hekayəsi və səs-vizual texnika ilə müşayiət olunur (arfa azaldılmış triadanın səsləri üzərinə tökülür), sonra Kashcheevna'nın ağlayan söyüdə çevrilməsini impressionist adlandırmaq olar ... Bu səhnədə sözün rolunda azalma müşahidə olunur: qəhrəman yalnız onun çevrilməsinə işarə edir. Bununla belə, eyni zamanda, koloristik xüsusiyyətlərə malik orkestr vasitələrinin rolu artır (basın triton hərəkətləri ilə vurğulanan "Rimski-Korsakov şkalası"nın səslərinə uyğun olaraq simlərin enən titrəmə hərəkəti, buna qarşı yüksələn İngilis buynuzlu arfada azalmış yeddinci akkordun səsləri, sonra qoboy ilə). Rimski-Korsakovda impressionizmin xüsusiyyətləri dərin torpaq əsaslarına malikdir ki, bu da "xalq ruhunda" yaradılmış cəmlənmiş musiqi tematikliyindən istifadə etməklə əldə edilir. Xüsusən, Qar çovğunu ("Ölməz Kaşçey") səhnəsində "folklor tematikliyi" nəğmə xarakteri daşıyır.

Bəstəkar imitasiya üsullarından geniş istifadə edir. Səhnədə sehirli və inkantativ ritual dairəvi rəqs mahnıları, qismən trepak kimi janrların əlamətləri

eşidilir. Eyni zamanda, səhnənin harmonik həlli triton növbələrinə, eləcə də fantastik qış mənzərəsinin impressionist sonorluğunun yaradılmasına töhfə verən simmetrik "Rimski-Korsakov rejimi"nə etibarla əlaqələndirilir. Bəstəkarın yaradıcılığında "Kaşçey"in sələfi "Mlada"nın üçüncü pərdəsi - "Triqlav dağında gecə" - Çernoboq krallığında fantastik səhnədir (yeri gəlmişkən, "Qızıl xoruz"un bəzi qabaqcadan xəbərləri də görünür. orada). Rimski-Korsakov tez-tez şərq səslərini cəlb edərək rəng palitrasını genişləndirir. Anı mütləqləşdirmə və rəngləmə üsulları, məsələn, “Şərq” qəhrəmanlarının – Şamaxan məlikəsi və astroloqun “Qızıl xoruz” operasına girişdə, IV səhnədə “Şərqin görünüşü”nün musiqi xüsusiyyətlərini ifşa edərkən özünü göstərir. Kraliça Kleopatra "Mlada" opera-baletinin III pərdəsindən. Son nümunədə qəhrəmanın ilk mövzusu xüsusilə açıqdır. Kiçik klarnetdə, pikkolo fleytada və bəzən qlissandoda səslənən simlərin ölçülmüş “qalxması” fonunda səslənən improvizasiya instrumental melodiyadır. Bəstəkar müxtəlif harmonik rənglərdən istifadə edir (major-minor dəyişkənliyi, Lidiya rejiminin səsləri üzərində keçidlər, incə xromatizm, azalmış harmoniyalar). Bu, sönük, xəyalpərəst fantaziya impressionist atmosferi yaradır. N.Rimski-Korsakov Peterburqda dərs deyərkən öz döyüş yoldaşlarına və tələbələrinə təsir göstərə bilməyib. Bununla belə, sonuncunun yaradıcılığında impressionizm müəllifin üslubları prizmasından “sındırılıb”, onun fərdi qərarlarından nümunələr verilib.

Beləki, XlX-əsrin sonlarında R.Vaqner, P.Çaykovski və N.Rimski-Korsakovun fəaliyyəti zamanı, nəhayət ki, simfonik orkestrin böyük tərkibi yaradılır. Lakin XlX- əsrdə çoxlu yönəlmələr var idi ki, bunlar iki qoldan ibarət idi:

1.Orkestrin tərkibinin daha da artırılması.

2. Orkestrin tərkibinin daha da azaldılması və XVlll- əsrin kamera orkestri səviyyəsinə çatdırılması.

1936-cı ildə SSRİ Dövlət Simfonik Orkestri təşkil edildi. XX- əsrin böyük ixtiraları - radio və televiziya musiqi sənətinin yayılması üçün yeni imkanlar yaratdı. Onların əsasında bir-birinin ardınca orkestrlər yetişir: Parisdə Fransız Radio və Televiziya Orkestri, İngiltərədə BBC Yayım Korporasiyasının Orkestri (1930), Moskvada Ümumittifaq Radio və Televiziya Orkestri (1930), Leninqradda radio orkestrləri, Varşava, Berlin və digər şəhərlər. Müasir orkestr tam yetkinliyə

çatmışdır. Bundan sonra necə inkişaf edəcəyini proqnozlaşdırmaq çətindir. Amma əminliklə demək olar ki, orkestrin nəhəng ifadə imkanları, onun sayəsində, çox tez püxtələşərək dövrümüzün musiqi həyatında mərkəzi yer tuta bilmişdir.

XX əsr akademik musiqisi 1900-2000 illər arasında yaradılan musiqidir. Bu dövr çox müxtəlif musiqi üslubları ilə xarakterizə olunur. XX əsrin bir çox musiqi istiqamətləri üçün xarakterik olan yenilikçi meyllər, Avropa ədəbiyyatında tez-tez 1919-cu ildə Paul Bekker tərəfindən gətirilən və təxminən 1910- cu ildən bu günə qədər olan dövrü əhatə edən "Yeni Musiqi" konsepsiyası ilə ifadə edilir.

Bildiyimiz kimi musiqi tarixində müxtəlif cərəyanlar mövcud olub: Orta əsr, renessans, barokko, klassik, romantik, modern, XX və XXI əsr musiqisi – impressionizm, neoklassizm, futurizm, ekspressionizm, postmodernizm, minimalizm və eksperimental musiqi.

XIX və XX əsrlərin əvvəllərində Avropa musiqi ənənəsi özünün gec romantizminin mərhələsinə qədəm qoydu. Qustav Maler, Rixard Ştraus və Yan Sibelius kimi bəstəkarlar öz simfonik əsərlərində post-romantizmin hüdudlarını irəliyə doğru çəkirdilər. Eyni zamanda Fransada musiqi impressionizmi inkişaf edirdi. Bu cərəyanın parlaq nümunələri Klod Debüsi və Moris Ravel idi. Post-romantizm və impressionizm bir çox bəstəkarları yeni özünü ifadə vasitələri axtarmağa məcbur etdi və bu isə musiqinin gözlənilməz istiqamətlərdə inkişafına səbəb oldu.

XX əsrdə ən ənəvi tonallıqdan imtina edildi.1900-cu illərdə bir çox bəstəkarlar klassiklərdən ayrılmağın öz versiyalarını təklif etdilər. Bu isə müxtəlif üslub, texnika və ifadə vasitələrinin yaranmasına səbəb oldu. Vyanada Arnold Şönberq, XX əsrin əvvəlində impressionizmin əvəzinə, Avropa sənətinə gələn ekspressionizmin təzahürü olan atonal musiqini kəşf etdi.

Daha sonra Şönberq dodekafoniyanı kəşf etdi ki, bu da gələcəkdə onun şagirdləri Alban Berq və Anton Vebern tərəfindən inkişaf etdirildi.

Dodekafoniya, yunan sözü olub-(12 səs) yalnız "on iki ton" seriyasından istifadə edən musiqili kompozisiya texnikasıdır.Yuxarıda qeyd olunduğu kimi görkəmli Avstrya musiqiçisi Arnold Şönberq tərəfindən 1920-ci illərin əvvəllərində icad edilmişdir. Lakin bu metod, XX əsrin digər musiqiçiləri tərəfindən

intuitive olaraq öz əsərlərində istifadə olunurdu. Bunlardan, A.N.Skryabin, N.A.Roslavez, A.Vebern kimi bəstəkarları nümunə göstərmək olar. Digər bir nümunə: Avstrya bəstəkarı Yozef Mattias Xayer 1913-1919 illərdə dodekafoniyaya bənzər prinsiplər üzərində qurulmuş “tropes” “trop”lar metodunu yaradır.(Hauer und die Zwölftonmusik aeiou.at.)

Şönberq metodunun mahiyyəti bu əsəri meydana gətirən melodik səslərin və harmoniyaların birbaşa və ya nəticədə tək bir mənbədən-vəhdət şəklində çıxış edən –oktavanın 12 bərabər temperə olunmuş xromatik pillələrdən ibarət idi.Səslərin bu ardıcıllığı “seriya” adlanırdı. (“seriya”-fransız sözü olub, cərgə deməkdir) [4].

Dodekafoniya metodunda oktavanın bütün 12 tonu, öz seriyasında səslərin bənzərsiz ardıcıllığını təşkil edərək, təmamilə bərabər nisbətdə “yalnız öz aralarında “əlaqələndirilir və istifadə olunur.

“Seriya” – qorizontal (melodiya) və vertical (müəyyən quruluşda səslənmə) ola bilər.Ümumiyyətlə seriya texnikası --- musiqili kompozisiyanın texnikasıdır. “Seriya”— 12 müxtəlif yüksəklikli səs ardıcıllığıdır.Seriya, həm də təkrar olunmayan çox az miqdarda səslərin ardıcıllığına da deyilir. Seriyanın inkişafı tipik olaraq, “adi” mövzunun polifonik inkişafı ilə eynidir. Seriya 4 əsas formadan ibarətdir:

1. Prima (əsas “birbaşa” forma - qısa forması deməkdir və “P” hərfi ilə qeyd olunur.

2.İnversiya (müraciət) (İ).

3. Rakaxod (R) .

4.Rakaxodlu inversiya (İ R)

Seriyanın səslərini bəstəkar istənilən oktavada istifadə edə bilər. Bəstəkar bu səsləri istıdiyi ritmik quruluşda, istədiyi tembrdə istifadə edə bilər. Seriya, bərabər temperə olunmuş oktavada 12 pilləli pozisiyada istənilən yüksəkliə tronspozisiya oluna bilər.A.Şönberq,A.Vebern və A.Berqlə yanaşı, bir çox bəstəkarlar, belə ki, E.Kşenek, N.Skalkotas,İ.F.Stravinskiy, A.Q.Şnitke və digərləri bu texnikadan istifadə edirdilər [5].

Şönberqin bir neçə əsərini nümunə göstərmək olar.Bunlardan, nəfəsli kvintet (opus 26, 1924), 2-ci kamera simfoniyası (opus 38, 1906-39) "Moisey və Aaron" (1930- 1950 bitirilməmiş) və s. Bu metod onun şagirdəri – Anton Vebern,Alban Berq tərəfindən istifadə olunurdu.Özünün "Tom və Jeri və Drupi" kimi işlərinin partituraları ilə məhşur olan Amerika bəstəkarı Skott Berdli bu işlərində 12 pilləli texnikadan istifadə etmişdir.

Berdli öz fikrini belə ifadə edirdi: "On iki ton sistemi, müasir cizgi filmlərindəki fantastik və inanılmaz vəziyyətləri təsvir etmək üçün zəruri olan "bu dünyadan kənar" inkişafı təmin edir. (Yowp.Tralfaz:Cartoon Composer Scott Bradley (7 January 2017) – "The Twelve- Tone System provides the out-of-this-world progressions so incredible situations which present day cartoons contain").

Bir qədər alleatorika haqqında: Elmi ədəbiyyatda alleatorika haqqında dünyada belə ki, ABŞ-da və Avropada bir çox dissertasiyalar yazılmışdır.Bunlardan,K.Boemerin (1967) "Yeni musiqidə açıq forma nəzəriyyəsinə", Q.Potterin (1971) "Müasir musqidə təsadüflərin rolu", R.Zirolf (1983) "musiqi formasında qeyri müəyyənlik (Keydc,Braun,Vulf, Bulez)",E.Karkoşkin(1973) "Kollektivli improvizasiya", P.Kyust (1984) "Erla Braunın yaradıcılığında qeyri-müəyyən forma" və s.kimi dissertasiyaları nümunə göstərmək olar [6]**.**

Aleatorika ingiliscə (aleatoric)-təsadüf, qeyri müəyyənlik, latınca(aleator)-oyunçu sözü olub, XX-XXI əsrlərin musiqi ifa texnikasıdır.Bu texnikada bir musiqi kompozisiyasının bütün parametrlərindəki elementləri (ahəngdarlıq, ritm, forma, dinamika, tembr və s.) müəyyən kompozisiya alqoritmləri (düsturlar,modellər) tərəfindən aleatorik olaraq inkişaf etdirilirdi. Bu dövrdə musiqi, bir ifaçılıq sənəti olaraq,bəstəkar və ifaçıların yaradıcılığında özünə yer tutan aleatorika texnikasında öz kulminasiya həddini keçdi.

Aleatorika 2 qrupa bölünür:

1.Tam sərbəst aleatorika: Burada təcrübə və fikirlər, təsadüflər üzərində həyata keçirilir.Bu isə, qrupda sərbəst instrumental improvizasiyaya əsaslanır.

2.Məhdud aleatorika: Bu qrupda təqdim olunan aleatorik musiqi əsəri, nəzarət edilən və idarə olunandır.

“Məhdud və idarə olunan aleatorika” texnikasını 1950-ci ildə polşa bəstəkarı W.Lyutaslavski tərəfindən hazırlanmışdır.Burada idarəetmənin iki üsulu fərqlənir:

1.Yaradıcılıq prosesinin aleatorikası.

2.İfaçılıq prosesinin aleatorikası.

Əksər haıarda hər iki metod birləşdirilir.Yaradıcı aleatorikaya bir nümunə göstərək:

Təmiz vərəqə 4 cüt 5 xəttli not sətiri çəkilir.Bunlar arasında belə bir məsafə qoyulur ki,orada 9 yuxarı və 6 aşağı əlavə xəttlərdən istifadə etmək mümkün olsun.Not sətrinin əvvəlində olan açar, sərbəst olaraq təyin olunur. Məsələn: fortepiano rezonatorunun içərisində və xaricində zərbələr nəticəsində yaranan sağ və sol əllər üçün tam mərəzdə düz xətt çəkilir.

Aleatorik metodu 1952-ci ildə Amerika bəstəkarı Con Cage (Keydc) tərəfindən tətbiq edilmişdir.O, “Dəyişiklərin musiqisi” (Music of Changes) əsərində akustik məkanın qavranılmasında təsadüfi və dəyişkənliyin müxtəlif elementlərindən istifadə etmişdir.

Kompozisiya metodu kimi, aleatorikanın banisi, Alman bəstəkarı Karlxayniza Ştokxauzen sayılır. Onun (“Piano for pianoXl”) “Fortepiano üçün pyesa X:” (1957) əsəri adətən konsert zamanı müxtəlif versiyalarda bir neçə dəfə səsləndirilir.Qrafik olaraq əsər aşağıdakı kimidir:

Böyük bir not plakatında (53—93 sm) bəstəkar tərəfindən əsərin ifaçıları üçün şərhlərlə müşayiət etdiyi müxtəlif uzunluqdakı 19 müstəqil musiqi qrupu çap olunurdu. Musiqiçi bu qruplardan birini seçməli və onu istənilən tempdə,hər hansı bir dinamikada və hər hansı bir artikulyasiyada ifa etməlidir. Sonra digər qruplar da təsadüfi olaraq seçilir. Ştokxauzenin şərhləri o qədər mürəkkəbdir ki, bu, ifaçıdan uzun və gərgin bir araşdırma tələb edir.

Bir çox bəstəkarlar aleatorikanın bu və ya digər növünə cəlb olunaraq onu öz istədikləri kimi adlandırırdılar.Məs: Keydc “təsadüfi hərəkət metodu”nu istifadə edərək, material və formanın qeyri-müəyyən prinsipinə əsaslanırdı.Vulf, şəxsi“təklif metodunu” işləyib hazırlamışdı. Braun,mobil mətnə əsaslanan “açıq forma” ideyasını həyata keçirirdi. Ştokxauzen “çoxmənalı” formalar əsasında musiqi

yazırdı. Lyutaslavskiy, Pusser, Berio, Penderezkiy, Denisov, Qubaydulin, Şnitke və s. məhdud və idarə olunan aleatorikadan istifadə edirdilər. Onlarla dünya bəstəkarları, musiqili mobil, qarfik partitura, improvizə olunmuş performanslar yazırdılar.

1957-ci ildə fransız bəstəkarı Pyer Bulez (Pierre Boulez) aleatorik kompozisiya metodundan istifadə edərək 3-cü fortepiano sonatasını yaratdı və aleatorikanın nəzəri əsəsları haqqında mühüm bir məqalə yazdı. O, bu məqaləni,Kranixştayndakı bəstəkarlıq kurslarında oxuyurdu. Həmən ildə bu məqalə "yeni fransız təhsili" adlı jurnalda "Alea" adı altında, növbəti məqaləsi "Yeni musiqinin Dramştat bülleteni" yeni musiqi jurnalında dərc olundu.

Lakin bir çox bəstəkarlar bu texnikadan təmamilə uzaqlaşır və ya bu texnikanı tənqid edirdilər. Belə bəstəkarlardan S.Prokofyev, B.Martin, D.Millay,O.Messieri nümunə göstərə bilərik.

Sonralar bu texnika digər bəstəkarlar tərəfindən daha da dərinləşdirildi. (Pyer Bulez tərəfindən).Qeyd edək ki, özünün yetkin yaradıcılıq dövründə dodekafoniya texnikasına İqor Stravinski də müraciət etmişdi. Birinci dünya müharibəsindən sonra bir çox bəstəkarlar keçmiş musiqilərə müraciət edərək burada ilham axtarır, onlardan bir çox elementlər götürürdülər: forma, harmoniya ,melodiya, quruluş.Bu musiqi üslubu neoklassisizm adını aldı. Bu cərəyan İ.Stravinski (Pulçinella, Zəbur simfoniyası), S.Prokofyevin (Klassik simfoniya), Moris Ravelin (Kuperin türbəsi) yaradıcılığında öz əksini tapdı.

Daha sonralar F.B.Pratella və L.Russolo kimi italyan bəstəkarları "futurizm"ə üz tutdular. Bu üslub gündəlik səsin futuristik bir kontekstdə istifadəsini öz üzərinə götürür. Bu istiqamətdən Cordja Anteyla (Sonata No 2, Aeroplan) və Aleksandr Mosolov (Maşınların musiqisi) əsərlərində təmsil olunan "konstruktivist maşınların musiqisi"meydana çıxdı. Bu, bütün tonların yarım tondan az intervallardan istifadə edərək, mikro ton musiqisi şəklində istifadəsi ilə əlaqədardır. Bu texnikanı Çarlz Ayvz, Xulian Karrildo kimi bəstəkarlar istifadə edirdilər.

1950-ci illərdə bəstəkarlar (Pyer Şefferi nümunə östərmək olar) yeni texnoloji inkişafları cəlb etməyə başladılar. "Konkret musiqi" belə meydana çıxdı.

Daha sonralar bu cür musiqinin bütün formaları elektroakustik musiqi konsepsiyasına birləşdirildi. Daha sonra elektron musiqi yarandı ki, burada musiqini gücləndiricilər, filtirlər, modulyatorlar vasitəsilə elektro-akustik alətin səsini dəyişdirməyə müvəffəq olurdu.

XX əsrin sonunda musiqi elektizmi və polistilzm ön plana çıxdı.1970-ci illərin axırında iki diqqəti cəlb edən tendensiya meydana gəldi: 1) yeni bir mürəkkəblik, 2) yeni bir sadəlik.

XXl əsrin akademik musiqisi, XX əsrin sonlarında hakim olan akademik musiqisi ilə ardıcıl əlaqədə olan musiqidir.(ilk növbədə avanqard, ekspremental musiqi,minimalizm, post-minimalizm, post-modernizm).

XX və XXl əsrlərdə müasir bəstəkarlar orkestrə elektrik və elektron alətlər, məsələn, elektro gitara, elektrik baslar daxil etməyə başladılar. Bu yeni alətlərin əlavə edilməsi bəstəkarlara orkestrdə ton “rəngləri”yaratmaq üçün yeni imkanlar verdi. Məsələn, XX əsrin sonlarında bəstəkar qeyri-adi bir effekt yaratmaq üçün, futuristik bir sintezator ilə skripkaların birgə ifasından istifadə edə bilərdi.

Postmodernizmin musiqisini, postmodernizm dövrünün musiqisi və ya postmodernizmin estetik və fəlsəfi istiqamətlərinə tabe olan musiqi hesab etmək olar.Bir musiqi üslubu kimi, postmodernite, bədii postmodernizmin xarakterik xüsusiyyətlərini özündə cəmləndirir.Bu, modernizmdən sonrakı sənətdir. Müxtəlif musiqi üslubları və anrlarının birləşməsi ilə xarakterizə olunur [7].

Postmodernizm, səs yazma və daha da qarışdırma imkanları-müxtəlif süni səslər, səs-küylər, insan səslərinin nümunələrini musiqi əsərlərinə daxil etmək üçün, cox saylı fikirlərə əsas verdi. Bəzi yenilikçilər, məsələn, Edqar Varez, yeni elektron texnologiyalarının, xüsusən də sintezator və canlı səslər ilə təcrübə keçirməyə başladı.Con Keydc “xəyal mənzərə” və “europera kimi əsərlərində (“İmaginary Landscape “ və “Eureopera”) təcəssüm etdirilərək qeydə alınmış nümunələri müxtəlif yollarla istifadə etmək üçün maqnit lentlərdən, radiodan və canlı yazılardan istifadə etmişlər.Populyar musiqi sahəsində bu texnologiyalardan Abbey Road, Pink Floyd və “dab” musiqi tərzinin nümayəndələri, xüsusən Li Perry tərəfindən geniş istifadə edilmişdir. Nümunələr ilə işi asanlaşdıran rəqəmsal

texnologiyaların meydana gəlməsi ilə bu cür üsullar "hur-hor"da və xüsusilə "Bastard pop" da geniş yayılmışdır.

Mövcud materialdan istifadə üsulu ən ənəvi instrumental musiqidə öz əksini tapmışdır. Mövcud əsərlərə istinad olaraq, kotirovkalar (zitirovaniya) XX əsrin birinci yarsının bəstəkarları arasında tapıldı. Məsələn: Riçard Ştraus simfonik poemalarında, Çarlz Ayvz özünün "səs yollarında" bir əsr əvvəl yazılmış əsərlərin sitatlarından istifadə edirdilər.XX əsrin ikinci yarsında belə nümunələr daha çoxdur. Məsələn, D Şostakoviçin 15-ci simfoniya, Rossininin "Bilhelm Tell,R.Vaqnerin "Nibelunqun halqası" əsərlərini nümunə göstərə bilərik. Musiqi kollajının başqa bir məhşur nümunəsi Qustav Malerin " dirilmə simfoniyasından (simfoniya "воскресение") bəhs edən L.Berionun simfoniyasının 3-cü hissəsidir. Bəstəkarın özü, bağlantıların təsadüfi deyil, kompozisiyanın bütövlük anlayışında simvolik olduğunu əsas gətirərək "kollaj" terminini rədd edir.

Postmoder akademik musiqisində xarakterin bir hadisə, bəstəkarın musiqi əsərindəki rolunun azalması idi ki, bu da təkcə götürülmüş musiqi materialının istifadəsində deyil, həm də təsadüfi bir kompozisiya texnikası kimi istifadə edilməsində də ifadə olunur.

Aleatorik musiqinin yaranmasının ilkin şərti Arnold Şönberq (dodekafoniya), sonralar isə P.Bulez, K.Ştokhauzen kimi bir sıra bəstəkarların istifadə etdiyi serializm texnikası idi. Əslində seriya musiqisində bəstəkarın rolu riyazi alqoritmlərin rolu ilə əvəz olunur, bunun əsasında serialistik əsərlər yaranır.

Sonralar bu bəstəkarlar, xüsusən də Cohn Keydc (John Cage), bəstəkarın total determinizmindən imtina edərək, təsadüfliyi musiqi kompozisiyasının əsasını təşkil edən aleatorik istiqamətə başlayırlar.Bir sıra əsərlərdə C.Keydc özünü bəstəkarlıq prosesindən təmamilə kənarlaşdırır. Məşhur "433" pyesində pianoçu təmamilə səs çıxartmır və müəllifin fikrinə görə isə bu kompozisiyanın özü yalnız ətraf səs-küydən ibarətdir. Beləliklə, aleator musiqidə ifaçı ilə tamaşaçı arasında, ya da musiqiçilər ilə mühit arasındakı sərhədlər silinir və bu postmodern tendensiyası sayılır.

Akademik musiqidə postmodern hadisələrdən biri minimalizm sayıla bilər. Minimalizm qismən elitizmə və müasir akademik musiqiyə (A.Şönberq və A.Veberndən, Pyer Bulez və C.Keydcə qədər) bir növ reaksiya idi.İlk minimalistlər arasında Şönberqin şagirdi, La Monti Yanq özünün erkən minimalist əsərlərində serializm elementlərindən istifadə etmişdir.Terri Rayli əsərlərində isə hind və rok musiqisinin təsiri hiss olunur.

Minimalizm və musiqi dilini sadələşdirmək üçün edilən digər təcrübələr, modernizmin inkişafından çıxarılan yüngül və akademik musiqilərin birləşməsinə zəmin yaratdı. 1970- ci illərdə avanqard rok və pop musiqiçiləri (məsələn, Suicide və Throbbing Gristle) şərq musiqi ritmləri və qeyri-nənəvi alətləri, monoton və minimalizmə bənzər stilistik şəkildə təkrarlanan musiqi ifadələrini istifadə etməklə elektron alətlərlə maraqlanmağa başladılar [8].

Beləliklə, yekun olaraq qeyd edək ki, orkestrləşdirmə haqda olan nəzəri yazılar çox olsa da, bir daha şahidi oluruq ki, praktikada onun istifadəsi, individual düşüncənin məhsuludur. Bəstəkarlar orkestrdə hər bir musiqi alətinin özünəməxsus ifadə vasitələrindən hərtərəfli istifadə edərək, həmin alətə xas olan səciyyəvi səs boyaları yaradaraq, ahəngli xarakterə malik olan hər hansı bir melodiyanı, müəyyən alətlər vasitəsilə müxtəlif tembrlərlə ifadə edə bilmişlər. Bu musiqilər müxtəlif orkestrlərin ifasında dövrünün tələblərinə uyğun olaraq səslənmiş, öz dinləyiciləri tərəfindən sevilmişdir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. https://www.Belcanto.ru ”Orkestra”
2. https://499c.ru/az/kompozitory-impressionisty-impressionizm-v-muzyke-francuzskii)
3. https://cyberleninka.ru
4. Xolopov Y.N. Dodekafoniya// www.belcanto.ru
5. Dodekafoniya-Vikipediya // https://ru.m.wikipediya.org
6. Переверзева Марина. «Алеаторика как принцип композиции». Автореферат диссертасии на степени доктора искусствовединие 2015, 46 s. (s.3)) //www.cheloveknauka.com (aleatorika)

7. Петров Владислав Олегович. Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурисио Кареля//Обсерватория культуры-2013-№ 5с. 81-87

8. ПоспеловП.Г.Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия,1992,№4

ЛАЛА ДЖАФАРОВА

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ФОРМИРОВАНИЕ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ СОСТАВА ОРКЕСТРА

***Ключевые слова**: оркестр, Гайдн, Римский-Корсаков, додекафония постмодернизм, минимализм.*

РЕЗЮМЕ

История симфонического оркестра начинается в Древнем Египте. В Древней Греции «оркестром» называли полукруглое место, где хор танцевал перед сценой во время театральных представлений. Со временем это слово изменило свое значение. Симфонический оркестр состоит из нескольких разных групп инструментов — струнных, духовых и ударных. Историю оркестра можно разделить на 3 периода:

Период I около 1600-1750 гг.;

II период с начала 18 века до конца 20 века;

III период с 20 века (после Первой мировой войны) до наших дней. Эта комбинация инструментов появилась в Европе в середине 18 века. В целом мощное развитие мировой профессиональной музыки начинается в Европе в 16-17 и 18 вв. В этот период сформировались основные жанры музыки, такие как опера, симфоническая музыка, камерная музыка. Классический симфонизм Гайдна. Принципы, установленные Моссаром, Бетховеном и Чайковским, нашли свое широкое воплощение в художественно высоких образцах искусства. В общем, симфонический оркестр состоит из группы инструментов — струнных, духовых и ударных. Эта комбинация инструментов появилась в Европе в середине века. В начале 19-го и 20-го века русская культура вписана в историю как одна из самых противоречивых и в

то же время одна из самых красивых страниц.Так, в становлении Оркестра Н. Римский-Корсаков, А. . Скрябин, И. У Стравинского тоже была большая роль.

LALA JAFAROVA

THE HISTORY OF THE EMERGENCE, FORMATION AND IMPROVEMENT OF THE ORCHESTRA

Keywords: *orchestra, Haydn, Rimski-Korsakov, dodecaphony, postmodernism, minimalism.*

SUMMARY

The history of the symphony orchestra begins in ancient Egypt. In ancient Greece, the semicircular place where the chorus danced in front of the stage during theater performances was called "orchestra". Over time, this word has changed its meaning. A symphony orchestra is made up of several different groups of instruments - strings, wind and percussion instruments. The history of the orchestra can be divided into 3 periods:

Period I about 1600-1750;

II period from the beginning of the 18th century to the end of the 20th century;

III period from the 20th century (after the First World War) to the present day. This combination of tools appeared in Europe in the middle of the 18th century. In general, the strong development of world professional music begins in Europe in the 16th-17th and 18th centuries. The main genres of music such as opera, symphonic music, chamber music were formed in this period. Haydn's classical symphonism. The principles decided by Mossart, Beethoven and Tchaikovsky have found their wide embodiment in artistically high art examples. In general, a symphony orchestra is composed of a group of instruments - string, wind, and percussion family. This combination of tools appeared in Europe in the middle of the century. At the beginning of the 19th and 20th centuries, Russian culture was written in history as one of the most contradictory and at the same time one of the most beautiful pages. Thus, in the formation of the Orchestra, N. Rimsky-Korsakov, A. Scriabin, I. Stravinsky also had a big role.

UOT 784; 78

İLHAM NƏZƏROV

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın baş müəllimi
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti
E-mail: ilhamnazarov@yahoo.com

MÜSLÜM MAQOMAYEVİN İFASINDA SEVİL ƏLİYEVANIN "ANA" MAHNISININ VOKAL İFAÇILIQ TƏHLİLİ

Açar sözlər: *Müslüm Maqomayev, ilk ifa, təfsir, "Ana" mahnısı, Sevil Əliyeva, Fikrət Qoca, estrada, mahnı, səs, vokal ifaçılıq təhlili.*

XÜLASƏ

Azərbaycanlı vokal ifaçısı, bəstəkar, publisist, rəssam, dünya şöhrətli M.Maqomayevin estrada janrında fəaliyyəti yaradıcılığının önəmli hissəsini təşkil edir. O, mahnı janrında özünəməxsus ifaçılıq üslubu ilə minlərlə ifaçı arasında seçilə bilmişdir. Verilmiş məqalədə ilk dəfə olaraq S.Əliyanın "Ana" adlı əsərinin vokal ifaçılıq təhlili aparılır. Burada M.Maqomayevin təfsirində mahnının ifa üslubunun bədii konsepsiyası araşdırılır. İncə lirizmi ilə seçilən mahnının musiqi dili təhlil edilir, vokal ifaçılıq xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir, ifaçı qarşısında qoyduğu tələblərə aydınlıq gətirilir.

Azərbaycan bəstəkarlarının mahnıları M.Maqomayevin repertuarında azlıq təşkil etmələrinə baxmayaraq, onlar bu sırada xüsusi yerə malikdirlər. Müğənni əsasən Tofiq Quliyev, Polad Bülbüloğlu və Sevil Əliyevanın qələmə aldığı mahnıları səsləndirmişdir.

Geniş repertuara malik olan M.Maqomayevin səsləndirdiyi mahnılar arasında azərbaycanlı musiqiçilərdən yalnız adları yuxarıda qeyd olunan bəstəkarların mahnılarının yer alması və müğənninin digər bəstəkarlarımızın əsərlərini ifa etməməsi M.Maqomayevin səs tembrinə uyğun əsərlərin yazılmaması və onun üçün qələmə alınan mahnılardan bir çoxunun sənətkarın ifaçılıq üslubuna zidd olması ilə əlaqədardır. Azərbaycan bəstəkarları mahnılarını kişi səs tembrləri arasında əsasən tenor səs tembrinə uyğun yazmışlar. Çünki M.Maqomayevdən öncə Azərbaycan vokal ifaçılığı tarixində daha çox yüksək tessiturada ifa etmək qabiliyyətinə malik ifaçılar diqqəti cəlb edirdilər. Qeyd etmək istərdik ki, bu və bunun kimi digər məsələlər 2018-2021-ci illər ərzində tərəfimizdən aparılmış tədqiqat zamanı ilk dəfə elmi nöqteyi-nəzərdən dissertasiya səviyyəsində araşdırılmış, tarixi, analitik, eləcə də müqayisəli metodlardan istifadə edilərək müğənninin vokal ifaçılıq üslubuna aydınlıq gətirilmişdir.

Lakin M.Maqomayevin repertuarında xüsusi yerə malik olan Sevil Əliyevanın Azərbaycan Respublikasının Xalq şairi Fikrət Qocanın sözlərinə yazdığı “Ana” mahnısı elmi nöqteyi-nəzərdən araşdırılmamış, vokal ifaçılıq təhlili aparılmamışdır.

Jurnalist, publisist F.Rəhmanovun “Bravo, müsyo Maqomayev!” adlı məqaləsində M.Maqomayevin Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə müraciəti barədə düşüncələri belə qeyd edilmişdir:

“*... Mən hər hansı konsertdə Azərbaycan mahnılarını oxumağı çox arzulayır və belə də edirəm. Ancaq dostum Polad Bülbüloğlundan başqa mənim səs tembrimə uyğun əsər yazan yoxdur. Belə olduqda özüm öz köməyimə gəlir, mahnılar bəstələyirəm*” [3, s.3].

Verilən müsahibədən 17 il sonra, 1986-cı ildə M.Maqomayev Sevil Əliyevanın “Ana”mahnısını Heydər Əliyev Sarayında keçirilən konsertdə ifa etdi [5].

“Lay-lay” adı ilə də tanınan mahnının ilk ifasının Azərbaycanın dünyaca məşhur ilk bariton səs tembrli ifaçısı tərəfindən icra edilməsi ilə üzərindən 36 il keçməsinə baxmayaraq, əsər musiqisevərlər tərəfindən dövrümüzdə də sevilməkdədir. Vurğulamaq istərdik ki, S.Əliyeva mahnını anası, mərhum akademik Zərifə xanım Əliyevaya həsr etmişdir.

Əsərin bu gün də dinlənilməsi, müxtəlif janrlarda ifa edən müğənnilər tərəfindən səsləndirilməsi, onun musiqi mətninin zənginliyi, sözlərinin zərifliyindən və görkəmli sənətkar M.Maqomayevin mükəmməl təfsirindən irəli gəlir. Mahnı Azərbaycan akademik vokal ifaçıları – Xalq artisti Azər Zeynalov,Əməkdar artistlər: Anar Şuşalı,İlham Nəzərov, M.Maqomayev adına Vokalçıların Beynəlxalq Müsabiqəsinin laureatı Məhərrəm Hüseynov, Türkiyənin məşhur estrada vokal ifaçısı Ajda Pekkantərəfindən səsləndirilmişdir. Lakin M.Maqomayevin ifasındakı səmimiyyət, sənətkarın həyat bilgisi, vokal ifaçılığının bütün incəliklərinə riayət etməsi, və adları sadalanan müğənnilərin böyük hissəsinin onun təfsirindən faydalanması bizə müğənninin bu əsərin də ən mahir ifaçısı olmasını vurğulamağa əsas verir.

Qeyd etmək istərdik ki, S.Əliyeva və M.Maqomayevin yaradıcılıq əlaqələri bu mahnı ilə kifayətlənmir. M.Maqomayev S.Əliyevaya məxsus adları aşağıda qeyd olunan mahnıların da mükəmməl ifaçısıdır. S.Əliyevanın qələmə aldığı mahnılar arasında məhz "Ana" mahnısının vokal ifaçılıq təhlilini verməyimiz səbəbsiz deyildir. Müasir dövrdə gənc vokal ifaçılarının əsasən bu mahnıya müraciət etməsi və əldə olunan bəzi nəticələrin qeyri-qənaətbəxş hesab olunması bizi mahnının vokal ifaçılıq təhlilinin verilməsinə və təhlilin milyonlarla insanın rəğbətini qazanan M.Maqomayevin ifasında həyata keçirilməsinə sövq etdi.

S.Əliyevanın M.Maqomayevin repertuarında yer alan mahnıları:

− "Qayıt, əzizim!" və ya («Возвратись любимая») F.Qoca, rus dilində isə N.Dobronravovun sözlərinə;

− "Ümidin on iki ayı" («12 месяцев надежды») M.Taniçin sözlərinə;

− "Xoş xəbərlər" («Добрые вести») M.Plyatskovskinin sözlərinə;

1986-cı ildə S.Əliyevanın "Ana" mahnısının təqdimatı zamanı M.Maqomayevin ifa etdiyi ilk notlardan musiqisevərləri sehrə qərq etməyi bacarması izah olunandır. Bu onun incəsənətin bir çox növləri ilə olan bağlılığından, istər instrumental, istərsə də vokal ifaçısı kimi təfsir üslubunun mükəmməlliyindən, ifa etdiyi hər bir musiqi nümunəsinə fərdi yanaşma qabiliyyətindən qaynaqlanır.

İ.Kərimov “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində dərc olunmuş “Müslümün mahnı dünyası” adlı məqaləsində M.Maqomayevin yaradıcılığında mahnı janrının yerini belə xarakterizə etmişdir: “Müslüm və mahnı... Bu iki sözü, iki məfhumu indi bir-birindən ayırmaq çox çətindir. İnamla deyək ki, mahnı insanlara həmdəm olmaq, onları sevindirmək, ovundurmaq üçün yaranmışdırsa, Müslüm bu mahnılara ölməzlik bəxş etmək, yaşatmaq üçün doğulmuşdur. Çünki özünün oxuduğu mahnıda deyildiyi kimi, mahnı onun taleyidir. Yaradıcılıq taleyinə üzüdönüklük etmək, onun “hökmündən” çıxmaq isə mümkün deyildir” [1, səh. 7].

Estrada ifaçılığı akademik vokal ifaçılığından fərqli, özünəməxsus ifa çətinliklərinə malikdir. Burada nəfəsin istifadə qaydasındakı dəyişiklik, sözlərə uyğun olaraq əsərin səsləndirilməsi, səslərin daha çox yuvarlaqlaşdırılmadan hasilinin tələb edilməsidir. Estrada ifaçılığının ən önəmli xüsusiyyətlərindən biri də ifa olunan mahnılarda hadisələrin qısa bir zaman daxilində baş verməsidir ki, bu ifaçıdan geniş olmayan zaman çərçivəsində əsərin çatdırılmasını tələb edir. Akademik vokalda ifaçı bəstəkarın not mətninə maksimal dərəcədə riayət etməlidir ki, bu da estrada ifaçısı ilə müqayisədə müğənninin təfsirinin çərçivələnməsinə gətirib çıxarır. M.Maqomayevi digər ifaçılardan fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də estrada janrında yazılan əsərləri klassik krossover janrında ifa etməsidir. Vurğulamaq lazımdır ki, klassik krossover janrı klassik musiqi ilə populyar, rok və elektron musiqinin sintezi kimi xarakterizə edilir. Müğənninin repertuarında yer alan əsərlər fərqli ifaçılıq texnikasını tələbə çevirirdi.

Hər bir musiqi əsərinin ifaçılıq tələbləri olduğu kimi, “Ana” mahnısının da ifaçı qarşısında qoyduğu tələblər var. Sual yarana bilər ki, bir oktava çərçivəsində olan mahnı müğənni qarşısında hansı yüksək tələbləri qoya bilər? Bir çox hallarda kvinta intervalını aşmayan hər hansı bir mahnı diapazonu iki oktavaya yaxın ariyaya nisbətdə müğənni qarşısında daha çox tələblər qoya bilir. Bəzən əsərin bir xanə daxilində tersiya intervalına malik hər hansı bir hissəsini ifa etmək üçün vokal ifaçısı günlərlə çalışmalı olur.

Cədvəl 1 “**Ana” mahnısının ifaçı qarşısında qoyduğu tələblər**

- gözəl və məlahətli səsin mövcudluğu.	- nəfəsdən balanslı şəkildə istifadə.	- mahnının təfsirində ifadə vəsitələrinin ideal şəkildə uyğunlaşdırılması.
- əsərin məzmununun ifaçı tərəfindən inkişaf etdirilməsi.	- həzin və düşündürücü ifa.	- ifa vasitəsi ilə müğənni və tamaşaçı arasında səmimiyyətin yaradılması.

Böyük oktavanın “A” səsindən, kiçik oktavanın ”b” səsinə qədər diapazona malik “Ana” mahnısını royal və Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə səsləndirən M.Maqomayev səsinin müxtəlif registrlərdə rahatlıqla gəzişməsini, ifaya xas olan sərbəstlik və yüngüllüyü təmin etməklə texniki ustalığını bir daha sübut edir.
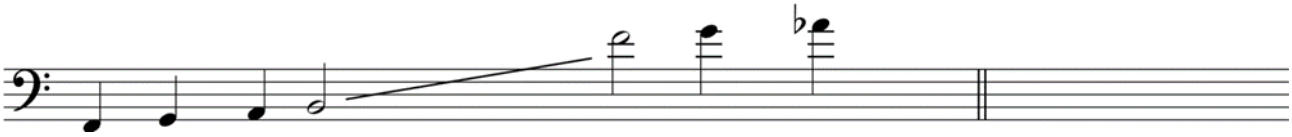
“Ana” mahnısı ifaçıdan səsin yüngül təzyiqlə hasilini tələb edir. Hasil olunan səslərin ağız boşluğunda eyni formada olması gərəkdir. Bu da “ə-ziz a-nam, şi-rin söz-lü a-nam” cümləsində ”i” və “ü” saitlərindən sonra səslənən “a” saitlərinin özündən öncəki səslərlə eyni məcrada səslənməsi deməkdir. Sait səslərin eyni məcrada formalaşdırılması zamanı dinləyici axıcı və rəng etibarı ilə bir-birinə uyğun səslərin harmoniyasına şahid olur. Bu harmoniya qulağa xoş gəlir və insanı yormur.

İfası ilə hər mahnını fəqli çalarlarla bəzəyən M.Maqomayev “Ana” elegiyasını özünəməxsus şəkildə səsləndirməklə bərabər, əsərin ilk xanələrində və digər irəliləyən bəzi xanələrdə bariton tembrinin işıqlı rəng çalarından istifadə etmişdir. Xanələr arası sait səslərin rənginin dəyişilməməsinə diqqət yetirən müğənni təfsirində yüksək mövqedə aramlı düzülən səslər, musiqi cümləsi və sözlərin mənasından irəli gələrək edilən vurğularla söz və melodiyanın uğurlu tandemini yarada bilmişdir.

Mahnı d-moll tonallığında bəstələnmiş, M.Maqomayev əsəri orijinal tonallığında səsləndirmişdir. Biz bilirik ki, ifaçılar hər hansı bir mahnıya müraciət

etməzdən öncə əsərin onların səs diapazonuna uyğun olmasına diqqət yetirirlər. Düzgün seçilməyən tonallıq ifanın keyfiyyətinə də mənfi təsirini göstərmiş olacaq. Bu ifaçının səs tembri və texniki hazırlığına uyğun olaraq, istər yüksək, istərsə də aşağı registrdə səs əzələlərinin sıxılması ilə ifa problemlərinə gətirib çıxaracaqdır. M.Maqomayev ifa etdiyi əsərlərin tonallığına xüsusi diqqət yetirmiş, *F-as*[1]aralığında olan səs diapazonunun imkanlarından böyük peşəkarlıqla istifadə etmişdir.

M.Maqomayevin səsinin işlək diapazonunu təqdim edirik:



Müğənninin ifa etdiyi əsərləri məzmun baxımından genişləndirərək, onları vokal-instrumental musiqi səviyyəsinə qaldırması tez-tez rast gəlinən haldır. Biz bunu ifa olunan əsərlərin dramaturgiyasının inkişafında, eləcə də onun istifadə etdiyi vokal ifaçılıq texnikası və müşayiətdə qabarıq şəkildə görə bilirik.

1986-cı ildə lentə alınan videomaterialdan da aydın olur ki, M.Maqomayevin italyan vokal ifaçılıq məktəbinin ənənələri ilə bağlılığı və buradan aldığı təhsildən yararlanması Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin peşəkarlıqla ifasında da ona köməklik edir. Azərbaycan dilində yazılan əsərlərin ifası zamanı müğənninin bəzi saitləri modifikasiya etməsi mütləqdir. Burada əsasən “ə” saitinin ondan öncə və sonra gələn saitlərə uyğun olaraq modifikasiyası ifa zamanı səs çalarının gözəlliyi, nəfəsin uzun müddətli istifadəsi və səs tellərinin sağlam olmasına imkan verəcəkdir.

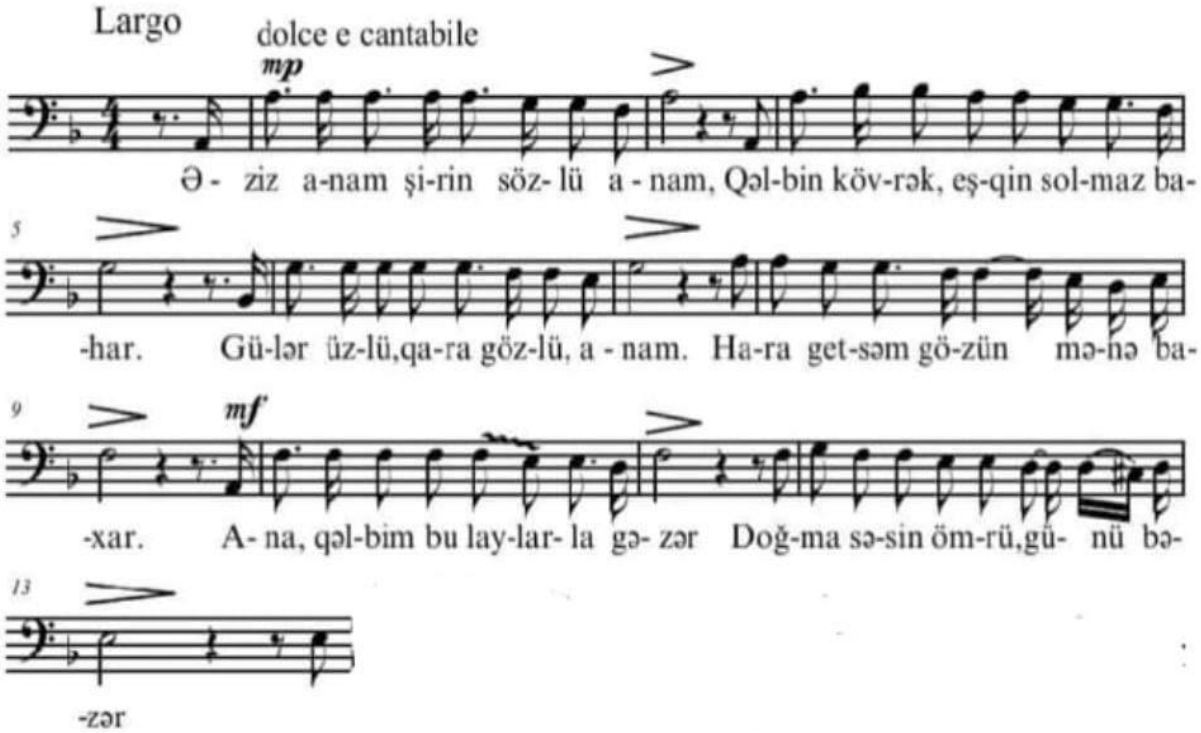
Sual yarana bilər ki, “ə” və bu kimi saitlərin müğənninin səs telləri və ifasının mükəmməlliyinə mənfi təsiri nədən ibarət ola bilər? Bəzi sait səslərin ifa zamanı modifikasiyaya uğramaması qırtlağın yuxarı mövqedə yerləşməsi, bunun nəticəsində boğaz əzələlərinin tez yorulması və zamanla səs tellərinin elastikliyinin itirilməsinə səbəb ola bilər ki, bu da bu və ya digər fomada gələcəkdə ifanın keyfiyyətinə mənfi təsir göstərəcəkdir.

M.Maqomayevin vokal ifaçısı kimi 50 ilə yaxın fəaliyyət göstərməsi təhlil etdiyimiz “Ana” və bu kimi bütün musiqi nümunələrini mükəmməl formada vokal

ifaçılıq qanunlarına əməl edərək ifa etməsindən irəli gəlir. İfaçı özü bu haqda belə qeyd edir: "*Mən 50 il oxumuşam! 14 yaşımda, vokal ifaçısı olacağımı ağlıma belə gətirmədən ifa etməyə başladım. Sadəcə bir quş tək dayanmadan oxuyurdum. İnsan oxuyur, çünki oxumaya bilməz*" [4, s.282].

M.Maqomayev istər opera ariyalarını (bu ariyalar fərqli ifaçılıq imkanları, xırda və iri texnikaya əsaslanan, geniş diapazonda ifa olunan və müxtəlif registrlərdə səslənməni tələb edən iri həcmli vokal partiyalardır), kamera-vokal əsərlərini (F.Şubert, R.Şuman, E.Qriq, S.Raxmaninov, P.Çaykovski, Ü.Hacıbəyli, Niyazi və s.əsərləri), istərsə də 400-ə yaxın estrada mahnılarını mükəmməl vokal texnikası ilə səsləndirmişdir [2, s.154]. İllər öncə bariton səsinə yenicə keçməsinə baxmayaraq, C.Verdi kimi bəstəkarların mürəkkəb ifaçılıq texnikası tələb edən əsərlərini ifa edən müğənni vokal ifaçılıq imkanlarını yaradıcılığının sonuna qədər qoruya bilmişdi.

1986-cı ildə H.Əliyev adına Sarayda keçirilən konsertdə ifa olunan mahnının M.Maqomayevin təfsirində 13-cü xanəyədək verilən not nümunəsi ilə tanış olaq:

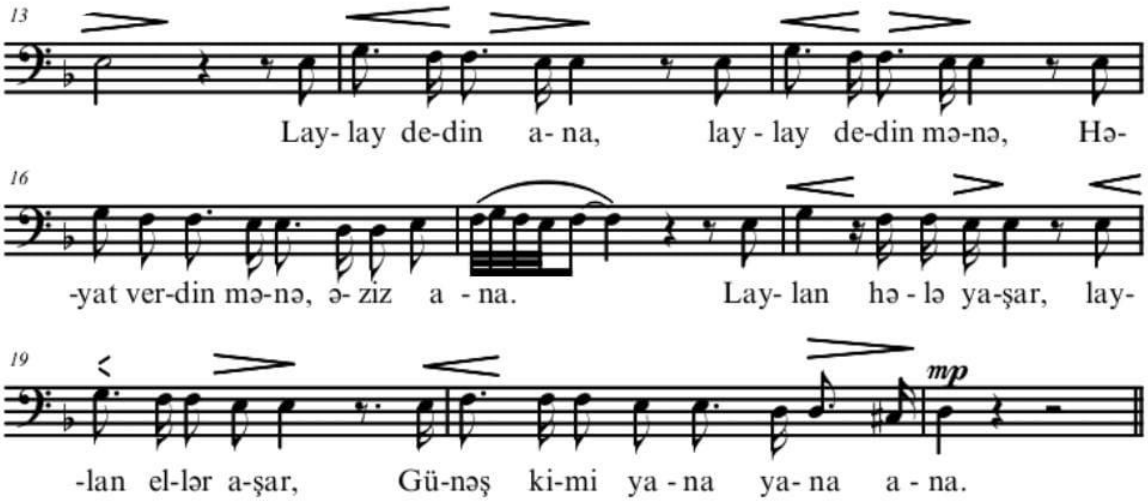


Yuxarıda verilmiş not nümunəsində görüldüyü kimi M.Maqomayev mahnını *largo* tempində ifa edir. Mahnı 4/4 ölçüdə, lirik və qəmlidir. Əsərin M.Maqomayevin qeyd olunan 13 xanədən ibarət not mətnindəki təfsirində vokal partiyanın ilk xanələrindən ifaçının notların ölçüsünü dəyişməsinin şahidi oluruq.

Diapazonu böyük oktavanın “A” səsindən, kiçik oktavanın “b” səsinə qədər intervalı əhatə edən mahnının ən yüksək hissəsi 4-cü xanədəki “b” (“KÖV-rək”) səsinə düşür. Mahnı bariton səs tembri üçün yazılmışdır. Musiqi nümunəsinin ən yüksək hissəsində M.Maqomayev yarım və açıq səslə ifasını icra edir. Not mətnində verilmiş 7-ci xanənin son hisəsində “HA-ra” yəni,”a” səsinin saxlanılma uzunluğunun sözün tələffüzü ilə düzgün olmaması nəzərə çarpır.

S.Əliyevanın “Ana” mahnısının vokal ifaçılıq tədqiqindən öncə tərəfimizdən aparılan araşdırmalarda görkəmli vokal ifaçısı M.Maqomayevin Azərbaycan dilində səslənəndirdiyi əsərlərdə sözlərin yalnış vurğulanmasına rast gəlinməmişdir. Bu ifada müğənni estrada ifaçılıq janrının qanunauyğunluqlarından yetərincə yararlanmışdır. Not mətnində qeyd olunan 4-cü xanədə və demək olar ki, əsərin bütün hissələrində səs yönləndirilməsi eynidir. M.Maqomayevin ifa etdiyi mahnıların bir çoxunun bənd hissəsinin sakit və reçitativ sayağı, nəqərat hissəsinin isə emosionallığı ilə seçilməsi nəzərə çarpsa da, “Ana” mahnısında istər bənd, istərsə də nəqarət hissəsi baş registrində, səsin ölçülü hasili ilə ifa olunur. “Hara getsəm gözün mənə baxar” sözləri ilə başlayan dördüncü musiqi ifadəsində müğənni “Vokal partiyanın qeyd olunduğu not mətninin 2-ci və 10-cu xanələrin hər ikisində “a” səsini vurğulamışdır.

1986-cı ildə H.Əliyev adına Sarayda keçirilən konsertdə ifa olunan mahnının M.Maqomayevin təfsirində 13-dən 21-ci xanəyədək verilən not nümunəsi ilə tanış olaq:



Biz not nümunəsində 14 və 15-ci xanələrdə “g” səsinin vurğulanmasını, 15-ci xanənin sonundakı “e” səsindən 16-cı xanənin əvvəlində yer alan “g” səsinə olan kiçik qlissandonu, daha sonra 18-ci xanənin əvvəlindəki “g” səsinin ritmik ölçüsünün uzadılmasını və diminuendo səslənməsini qeyd edə bilərik. Burada 13-cü xanədən başlayaraq “g” səslərinə (lay-LAY), (lay-LAN) edilən vurğular övladın ana laylasına olan həsrətini əks etdirir. 20-ci xanədə “f” səsinin (“gü-NƏŞ “) *pp* səslənməsivə sözün mənasından irəli gələrək *ritenuto* edilməsi də ifaya xüsusi gözəllik verir. Müasir dövrdə gənc ifaçılardan bir çoxunun təfsirinin qeyri-qənaətbəxş hesab olunması onların texniki vokal biliklərinin lazımı səviyyədə olmamasından qaynaqlanır. Bu istər musiqi ifadəsinin düzgün qurulmamasında istərsə də səsin yönləndirlilməsi zamanı lazım olmayan səs hasili növündən istifadədə özünü göstərir. Təhlil zamanı M.Maqomayevin bu nünaslara incə yanaşmasının şahidi olduq.

NƏTİCƏ

Beləliklə tədqiqat işində müğənninin yaradıcılığının xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilmiş, onun ifasında S.Əliyevanın “Ana” mahnısının ifaçılıq təhlilləri aparılmışdır. Bu zaman əldə olunan nəticələr aşağıdakılardır.

M.Maqomayevin yaradıcılığında estrada vokal ifaçılığı mühüm əhəmiyyətə malikdir. O, səsləndirdiyi hər bir mahnıda özünəməxsus fərdi yanaşmasını göstərməyə müvəffəq olmuşdur. Qeyd etmək istərdik ki, vokal ifaçısı estrada vokal yaradıcılığında S.Əliyevanın mahnılarına böyük yer vermişdir. S.Əliyeva isə M.Maqomayev üçün yazdığı mahnılarında müğənninin səs tembri və onun ifaçılıq prinsiplərini nəzərə almışdır. M.Maqomayev S.Əliyevanın 4 mahnısını ifa etmişdir. M.Maqomayevin təfsirində S.Əliyevanın “Ana” mahnısının ifa üslubunun bədii konsepsiyasını müəyyənləşdirən zaman burada söz və musiqi arasında vəhdətin yaradılması, söz və musiqinin əsərin bədii konsepsiyasına uyğunlaşdırılması, müşayiətlə üzvi surətdə birləşməsi, mükəmməl ifaçılıq texnikası kimi önəmli cəhətlər öz əksini tapır. M.Maqomayev burada yumuşaq səs hasilindən istifadə etmiş, ifanı əsasən *p* dinamikasında icra etmişdir. Obrazın dinamik inkişafını isə səsin rəng çalarının dəyişimi və sözlərin mənasından irəli gələrək edilən vurğularla həyata keçirmişdir. M.Maqomayev ifaçılığına xas emosionallıq bu mahnıda özünü

göstərməmişdir. Nəfəsdən düzgün istifadə burada da cümlələrin quruluşu zamanı ifanın uğurlu alınmasına imkan vermişdir. Bəstəkar və sözlərin müəllifinin əsərdə qeyd etdikləri incə nüansların müğənni tərəfindən yüksək professionallıqla tamaşaçıya çatdırılması M.Maqomayevin mükəmməl təfsirinin göstəricisidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Kərimov, İ.S. Müslümün mahnı dünyası // Ədəbiyyat və incəsənət. − 1976, 26 fevral. – s. 7.
2. Nəzərov, İ.İ. Müslüm Maqomayevin estrada ifaçılıq üslubunun xüsusiyyətlərinə dair // – Bakı: Qərbi Kaspi Universitetinin elmi xəbərləri, Humanitar elmlər seriyası, – 2020, № 4, – s. 152-161.
3. Rəhmanov, F.Ş. Bravo, müsyö Maqomayev! // Bakı. – 1969, 24 noyabr. – s.
4. Магомаев, М.М. Живут во мне воспоминания / М.М.Магомаев. – Москва: Аст, – 2020. – 320 с
5. Муслим Магомаев Мама. Müslüm Maqomayev Ana: [Электронный ресурс] / Sevil Əliyeva. – 12 июль, 2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zOVHHUZvCS4

ИЛЬХАМ НАЗАРОВ

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛЬНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЕВИЛЬ АЛИЕВОЙ "МАТЬ" В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУСЛИМА МАГОМАЕВА

Ключевые слова: *Муслим Магомаев, первое исполнение, интерпретация, песня «Мать», Севиль Алиева, Фикрет Годжа, эстрада, песня, голос, вокально-исполнительский анализ.*

РЕЗЮМЕ

Деятельность всемирно известного азербайджанского вокального исполнителя, композитора, публициста и художника М. Магомаева в

эстрадном жанре составляет важную часть его творчества. Среди сотен исполнителей он выделяется своей неповторимой манерой исполнения в песенном жанре. В данной статье впервые проводится вокально-исполнительский анализ произведения С. Алиевой «Мать», рассматривается художественная концепция стиля исполнения произведения в интерпретации М. Магомаева, анализируется музыкальный язык песни, отличающийся изящной лиричностью, рассматриваются вокально-исполнительские характеристики, уточняются требования к исполнителю.

ILHAM NAZAROV

VOCAL-PERFORMANCE ANALYSIS OF SEVIL ALIYEVA'S SONG "ANA" ("MOTHER") PERFORMED BY MUSLIM MAGOMAYEV

Keywords: *Muslim Magomayev, first performance, interpretation, song "Ana" ("Mother"), SevilAliyeva, FikretGoja, variety or pop genre, song, voice, vocal-performance analysis.*

SUMMARY

The activity of the Azerbaijani vocal performer, composer, publicist, artist, world-famous M. Magomayev in the pop genre is an important part of his artistic creativity. He was able to stand out among thousands of singers with his unique style of performance in the song genre. This article, for the first time, offers a vocal-performance analysis ofSevilAliyeva's song "Ana" ("Mother"). The article studies the artistic concept of the style of the song performance in M. Magomayev's interpretation. The musical language of the song, which is distinguished by subtle lyricism, is analyzed, the features of vocal performance are discussed, and the requirements for the performer are specified.

UDC 7.067

BABIR ZEINAL

Institute of Architecture and Art of ANAS

E-mail: b.zeynal@mail.ru

MUGHAM AS A MULTIDIMENSIONAL PHENOMENON

Keywords: *mugham, multidimensional phenomenon, spiritual singing, mode, genre.*

SUMMARY

The article considers mugham as a multidimensional phenomenon of the trinity: form, mode and genre. At the same time, this multidimensional phenomenon is investigated as the unity of spiritual singing and art.

Mugham is a conceptual multidimensional phenomenon. In musicology, mugham, in general, is studied in three aspects:

- form - type of composition (sonata form, variations, rondo, etc.);

- genre - a kind of music, musical works characterized by certain plot, compositional, stylistic and other features;

- mood - the consistency of high-altitude connections united by a central sound or consonance;

Of course, such a musical and aesthetic approach does not reveal the full conceptuality of this multidimensional phenomenon.

As you know, music, like other types of art, in its initial stage of formation was not an art, but one of the constituent forms of traditional spiritual culture, representing not so much aesthetic as practical significance. It was in this capacity that she performed in ritual, ceremonial, labor, household and other ceremonial forms. In this regard, mugham, as a musical form, cannot be called music in the usual meaning of this word. Over time, in the process of social development, this conceptual phenomenon has differentiated, including coming to the position of art.

Spiritual music found one of its brightest manifestations in the Ancient Median culture. The Median priests were magi (mugi.-B.Z.), mentioned by the ancient authors Herodotus and Strabo. Pointing out that the rituals and customs of magi differ from the Persian ones, Herodotus notes: "It is their custom to sacrifice on the highest mountains, and they call the whole firmament Zeus. They even sacrifice to the sun, moon, fire, water and winds. They offer sacrifices to these deities from time immemorial" [4, pp.374-375]. According to Herodotus, sacrifices were necessarily performed in the presence of a magus, who sang sacred songs about the origin of the gods, i.e. theogony [4, p.396].

Spiritual singing received its new development in the Zoroastrian culture. A number of parts (nasks) of the "Avesta" are an expression of this spiritual and musical culture. Yasna and Yashty are particularly significant. The Yasna contains special Gathas, i.e. sermons-hymns, and Yashtas, i.e. hymns of praise. It is believed that the foundations of the Gat were laid back in the chants of the Median mugs, which sounded during the sacrifices and are mentioned by Herodotus and Strabo. R.I. Gruber characterizes Ghats as short prayer words used during divine services, Yashts as longer liturgical chants, and Visper as the whole liturgy for special holidays [3, p. 456].

Mugham as a way found its formation and development in the culture of the Sasanian Empire. In the VI century, Barbad (composer, performer and theorist), the court musician Khosrow Paris II defined the system of 7 royal modes (maqams)-"khusrovani" (named after KhosrovParviz II). This system also included 30 songs (lahns) – respectively 30 days of the month, and 360 melodies (nava) – one for each day of the Sasanian year.

In the Middle Ages, mugham finds high development as a genre. In the poem of the great Azerbaijani poet of the XII century NizamiGanjavi "Khosrov and Shirin" Nizami describes mugham-competition of recognized performers of his time Nekisa and Barbeda. In their alternate performance, Nizami represents 8 mughams: rast (Nekisa), Iraq (Barbed), novruz (Nekisa), isfahan (Barbed), hisar (Nekisa), ushshak (Barbed), rahavi (Nekisa), zirafkyand (Barbed).

And Nekisa began, heeding the moon, not often
He struck the strings: he sang the size of "rast".
Chang Nekisa fell silent. And, fiery and young,
Barbed sang to the sound of three sovereign strings.
The mood of "Iraq"- the chant of the glorified Iraq -
Ascended and reached the limits of the Zodiac.
Barbed sang, and behold, charming the heavens,
The captivating melody lifts Nekisa.
To carry armfuls of roses - there is no more pleasant cargo!
And the roses were scattered by the gratifying mood "Novruz".
So with chang, Nekisa sang in a fast way,
A moan of barbed's delights rose from three strings.
Praying for mercy, filled with sadness,
In the "Isfahan" way , the singer 's words sounded:
As soon as Barbed sonorous rud fell silent,
Just Nekisa's fingers take a ringing chang.
Singing "hisar" from the palanquin song
He conjured up images of all the prettier girls.
Nekisa finished this gazelle, and then
Grief, raised by Barbed, began to cry.
In the "rast" mood, sometimes introducing a beautiful "ushshak" fret.
And changNekisa, - "Once again, the magic of reality", -
He said, and he sang in the manner of "rahavi":
The ardor of Nekisa caught the king's eye.
And Barbed sang again, this flame of humility.
He extinguishes the excess of the flame with a mood
He took the "zirafkyand" mood, - a delight to all delights.
Under the ringing of the sadness, he sang a gazelle of such beauty
That Chang sonorous Nekisi fell in despair" [1, p.150].

It should be noted that classical songs were common in the court life of the Nizami era. This genre is often identified with what is known today as "tesnif". Nizami, emphasizing their belonging to the art of Barbed, lists 30 songs that were probably famous in his time. Among them: "Ganj bad avurd" ("Treasure brought by the wind"), "Shadirvanmirvarid" ("Pearl Curtain"), "Mahberkuh" ("Moon over the mountains"), etc. The total number of songs that Nizami attributes to Barbad is 100[5, pp. 85-86].

In Nizami's poem "Igbalname" there are lines certifying the presence of ancient magi tunes in the repertoire of court musicians:

"Singer, sing [the tune] in the old way,

Play the Zoroastrian melody – mugan like a mugi"[6, pp. 149-150].

Among the repertoire of court singers of the Sasanian time, several genres stand out: heroic songs "Ken and Eraj" ("Revenge for Eraj"), "Ken and Siyavush" ("Revenge for Siyavush"), ode songs glorifying the ruler "Bagi Shirin" ("Shirin's Garden"), "BagiShakhriyar" ("Royal Garden"), "Avragik" ("Throne Room"), songs dedicated to seasonal holidays "Novruz and Bozug" ("Great New Year's Holiday"), samples of nature "Sarvistan" ("Cypress Garden"), "Mahabharkohan ("Moon over the mountains"), love-lyrical songs Hosh-labenan" ("Beautiful Mouths") [5, p.58].

Mugham as a musical form has a special significance in Islamic culture. Islam has canonized two forms of chant recitation. The first is the azan, which is a chanting by a muezzin from the minaret of the mosque of the sacred formula "La illaheillallah Muhammad ar-rasulallah" ("There is no god but Allah, Muhammad is his prophet"). This musical form is one of the types of vocal and declamatory improvisation that has long been prevalent in the Near and Middle East [5, p.65]. The second, tilyava, is a psalmodic reading of the Koran.

Note that there are a number of hadiths according to which the prophet said: "Adorn the Koran with your voices, for a beautiful voice multiplies the beauty of the Koran." "There is no one among us who does not recite the Quran in a chanting

voice." "Every thing has its own decoration, but the decoration of the Koran is a beautiful voice"[6, pp.151–152].

Spiritual singing is a component in two forms of religious and theatrical action: "marcia" and "tazia". ("Taziya" is dedicated to the deeds of the prophet, and "marcia" is dedicated to the martyrdom of Imam Huseyn.)

At the same time, of course, it should be emphasized that in Islamic culture, as in other orthodox religions, "spiritual singing" cannot be identified with the term "music". "The use of this term in relation to the recitation of the Koran "..." for Muslims would mean not only inaccuracy, but also blasphemy" [9, pp.142-143].

Mugham as a musical form was of great importance in the spiritual practice of the mystical-ascetic movement of Sufism. Of particular note is the tariqa "mevlevi", founded by Jalaladdin Rumi.

The Muslim theologian of the XI-XII centuries al-Ghazali describes the rite of Sufis in the Dervish lodge- khanqah (tekke): the singer, taking a place in the middle of the meeting, sings hymns in various meters, accompanying the singing with permitted (custom) musical instruments, such as tambourine, oboe (obviously ney. -B.Z.) etc.

Listeners sit motionless, heads bowed to the ground, try not to breathe loudly, avoid any movement that can disrupt the concentrated attention of neighbors, waiting for the onset of ecstasy. Suddenly one of the "brothers", falling into ecstasy, bursts into cheers, applause, dancing. The whole congregation imitates his gestures and movements until the ecstasy stops. Lyrical verses of mystical content, sung to accompany the playing of musical instruments, including strings, affect the soul of a Sufi and lead her into ecstasy, usually denoted by the term khal (... in one of the meanings "to change, to transform. " [8, pp. 324-325].

In medieval Islamic culture, musical science finds its fundamental development. Many works of Greek scientists have been translated into Arabic, including works on the music of Aristotle, Aristoxenus, Nicomachus, Euclid, Ptolemy, Aristide, etc. It should be particularly noted that although orthodox Islam

opposed the practical performance of music, in particular, all four kinds (Madhhab) of Islam (Hanbali, Malikite, Shafi'i and Hanifite) eventually canonized the ban on music, but it was allowed to engage in its scientific research.

Music as a form of cognition occupied an important place in the scientific and spiritual activity of the Ikhwan as-Safa (brothers of purity), a secret religious, political, scientific and philosophical community that emerged in the tenth century in Iraq. Among his famous figures were Abu Suleiman Muhammad ibn Mushir al-Busti, Abu-l-Hassan Ali ibn Harun az-Zanjani, Muhammad ibn Ahmad an-Nahrajuri, Abu-l-Hassan al-Aufi and Zayd ibn Rifa'a.

The fundamental principle of their activity was expressed in the position of scientific knowledge of the world. Their writings are collected in a general encyclopedic work entitled "The Message of the brothers of purity and friends of fidelity." Here is a quote from the chapter on music: "... Musical melodies (are composed) of sounds and tones, which affect the soul in the same way as the art of masters in other (fields) affects the matter underlying their craft.

These tones and sounds can encourage souls to perform hard work and to engage in tedious crafts, infuse them with cheerfulness and strengthen their resolve when doing difficult, exhausting things for the body and absorbing the best (forces) of the soul and reserves of funds. These are those cheerful melodies that find their use in war. These melodies and tones can also suppress outbursts of anger, put an end to enmity, reconcile (people) and inspire them with friendship and love ..." [7, p.263].

In the Middle Ages, a new mood and genre system was formed among the peoples of the Near and Middle East on the basis of the mugham-makam tradition. SafiaddinUrmavi defined the mood systematization of music of the Near and Middle East on the basis of 12 mughams and 6 avazats:

Ushshak, Nava, Buselik, Rast, Iraq, Isfahan, Zirafkyand, Bozurg, Zangule, Rahavi, Usaini, Hijaz.

Shakhnaz, Maye, Selmek, Novruz, Gerdanie, Kuvasht [10,pp.46,48].

AbdulgadirMaragai defined the genre development of mugham based on 24 "shoba" (section):

1.Dugyah, 2. Segyah, 3.Chahargyah, 4. Panjgyah, 5.Ashiran, 6.Novruzi-Arab, 7.Mahur, 8.Novruzi-hara, 9. Hisar, 10. Bayaty, 11. Nuhuft, 12. Uzzal, 13. Oudj, 14. Neiriz, 15. Myubarriga, 16. Rakab, 17. Seba, 18. Humayun, 19. Nihavend, 20. Zabul, 21. Isfaganek, 22. Huzi, 23. Rui-Iraq, 24. Mahayar [6, pp. 357-358]. It should be noted that for the first time the term "mugham", as the name of a musical genre, was introduced by AbdulgadirMaragai [2, p. 23].

48 "gushe" (subsection) in Jurjani system:

1.Arak Maye, 2.Mahurek, 3.Khurram, 4.Garchigyar, 5.Rukh al-Arvah, 6.Bahr-e Nazek, 7.Rahbar, 8.Hesarek Modon, 9.Dugah Ajam, 10.Mohseni, 11.Hijaz Bozorg, 12.Rebab Panjgah,13. Nehavandak, 14.Nishaburak Sazkar,15. Husseini, 16.Baste Negyar,17. Khojaste, 18.Movliyat,19. Khojaste, 20. Ikiyat, 21.Tur, 22.Hijaz Arak, 23.Rui Arak, 24.Molla Nazi, 25.Karsaz, 26.Novruz Rahavi, 27.Zirafkan Bozorg, 28.Rast Hijaz, 29.Chekavak, 30.Zail Se, 31.Chahargah Bozorg, 32.Khodi, 33.Maaruf, 34.Paste Isfahan, 35.Neiriz Kabir, 36. Hijaz Bozorg, 37.Shahinshahi, 38.Nahavand Rumi, 39.Hamsayan, 40.Nekhoft, 41.Baba Husseini,42. Hazan, 43.Zirkesh Haveran,44. Arak, 45.Hijaz Mohalef, 46.Bayat-e Kord,47.Isfahanek, 48.Rakab Nowruz [9, p. 216].

AbdulgadirMaragai in his treatises described more than ten complex and simple genre forms, including: nasheed-e arab, basit, noubat-e murattab, kull an-nagam, kullazzurub, zarbeyn, amal, pishrow, sawt, naqsh, hawai, murassa, etc. [9, p. 208]

In the twentieth century, mugham as a mood and genre reaches a qualitatively new level of development. In 1908, U.Hajibeyli creates the first mugham opera of the Muslim East "Leyli and Majnun". Subsequently, he wrote a number of mugham operas: "Sheikh Sanan" (1909), "Rustam and Zohrab" (1910), "Shah Abbas and Khurshid Banu" (1912), "Asli and Kerem" (1912), "Harun and Leila" (1915). Under the influence of the work of U. Hajibeyli, a number of composers also turned to the

genre of mugham opera: Z. Hajibeyli wrote "Ashig Gharib" (1916), M. Magomayev "Shah Ismail" (1916), etc. In the middle of the twentieth century , U. Hajibeyli based on 7 mughams:"Rast", "Shur", "Chargah", "Segyah", "Bayaty-Shiraz", "Shushter" and "Humayun" defined the modal basis of Azerbaijani music. During the same period, FikretAmirov, combining "mugham" and "symphonism" in the new genre "symphonic mugham", creates his brilliant dilogy "Shur" and "Kurd-Ovshary". Subsequently, a galaxy of Azerbaijani composers presented their compositions in this genre. So Niyazi creates "Rast", Suleiman Aleskerov "Bayaty shiraz", TofiqBakikhanov "Humayun", etc. Vagif Mustafazade, based on the general principle of mugham and jazz - "improvisation", introduced a new genre of "jazz-mugham". The performances of a number of Azerbaijani singers and instrumentalists, who presented mugham as an art, that is, in the form of aesthetic expression, became new. The perfection of the voice and the extraordinary manner of performance ensured high recognition of their art. In this series, the art of Khan Shushinsky, MutallimMutallimov, Abulfat Aliyev, Ahsan Dadashov, Gabil Aliyev, etc. can be distinguished.

Concluding the above, we can say that mugham as a form, mood and genre throughout its multi-complex development was transformed into its extroverted "zahir" form, while maintaining its introverted "batin" principle. At the same time, mugham, along with extroverted and introverted properties, is based on the principle that consists in the formula "two in one" - the unity of the spiritual (irrational) and the secular (rational).

REFERENCES

1.Абдуллазаде, Г. Музыка, человек, общество. Баку:Язычы, 1991.
2.Агаева, С. АбдулгадирМараги. Баку:Язычи, 1983.
3.Грубер, Р.И. История музыкальной культуры. т.I ч. I.
4.Дьяконов, И.М. История Мидии. М.-Л., 1956.
5.История азербайджанской музыки. Баку:Маариф, 1992.

6.История музыки Азербайджана. Баку:Элм, 2014.

7.Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1967.

8.Петрушевский, И.П. Ислам в Иране в VII-XV веках. Л.,1966.

9.Шамилли, Г.Б. Классическая музыка Ирана. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007.

10.UrməviS. Kitabül-Ədvar. Bakı: Şəra-Qərb, 2006.

BƏBİR ZEYNAL
MUĞAM ÇOXŞAHƏLI FENOMEN KIMI

Açar sözlər: *muğam, çoxşahəli fenomen, ruhani oxuma, məqam, janr.*

XÜLASƏ

Məqalədə muğam forma, məqam və janr üçlüyünün çoxşahəli fenomeni kimi araşdırılır. Bununla yanaşı bu çoxşahəli fenomen ruhani musiqi və incəsənətin vəhdəti kimi tədqiq olunur.

БАБИР ЗЕЙНАЛ
МУГАМ КАК МНОГОМЕРНЫЙ ФЕНОМЕН

Ключевые слова:*мугам, многомерныйфеномен, духовное пение, лад, жанр.*

РЕЗЮМЕ

В статье мугам рассматривается как многомерный феномен триединства: формы, лада и жанра. При этом этот многомерный феномен исследуется как единство духовного пения и искусства.

UOT 781

GÜLTƏKIN QASIMLI

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiq iAkademiyasının doktorantı

E-mail: gul_tekin@inbox.ru

ARİF MƏLİKOVUN PEDAQOJİ PRİNSİPLƏRİ HAQQINDA

***Açar sözlər**: bəstəkar, pedaqoq, yaradıcılıq, məktəb, ənənə, yaradıcılıq.*

XÜLASƏ

Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında böyük xidmətləri olan Xalq artisti, professor, akademik, "Şöhrət" ordenli Arif Məlikovun pedaqoji fəaliyyəti işıqlandırılır. Onun Qara Qarayevin əsasını qoyduğu şanlı pedaqoji məktəbin ön sıralarında olduğu göstərilir.Məqalədə Arif Məlikovun Qara Qarayev məktəbinin davamçısı kimi yaradıcılıq uğurları, istedadı və şəxsi pedaqoji təcrübəsi ilə bu ənənələri yeni səviyyəyə qaldırmasından bəhs edilir. Burada Arif Məlikovun tədris metodikası, təlim prosesinin məzmun və forması, tələbələrə fərdi yanaşması, ardıcıllığı, elmi nəzəriyyə ilə təcrübənin nisbəti, yüksək tədris mədəniyyəti müşahidə olunur. Bütün bu cəhətlər görkəmli Azərbaycan bəstəkarının pedaqoji prinsiplərini əks etdirir.

Görkəmli bəstəkar, pedaqoq, ictimai xadim, SSRİ Xalq artisti, "Heydər Əliyev" və "Şöhrət" ordenli sənətkar Arif Məlikovun yaradıcılıq ənənələri müasir Azərbaycan bəstəkarları, onun məktəbinin yetirmələri tərəfindən uğurla mənimsənilərək onlara böyük nailiyyətlər qazandırır.

Yaxşı məlumdur ki, hər bir bəstəkarın yaradıcılığının formalaşmasında onun müəlliminin böyük rolu və təsiri olur. Sənətdə yüksək istedadı ilə seçilən tələbələr öz müəllimlərinin yaradıcılıq ənənələrini mənimsəməklə bərabər, həmçinin, müstəqil, fərdi öz yaradıcılıq üslubunu da yaradırlar.

Zəngin ənənələrə malik olan Azərbaycan musiqi mədəniyyətində belə ustad bəstəkar-pedaqoqlar: Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Xəyyam Mirzəzadə, o cümlədən, Arif Məlikov böyük bir bəstəkarlar nəsli

yetişdurmişdir ki, bunların da hər biri özünəməxsusluğu və orijinallığı ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə töhfələr bəxş etmişdir.

Müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təmsil edən bəstəkarların qabaqcıl bir dəstəsini Arif Məlikovun yaratdığı bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri təşkil edir.

Həqiqətən, uzun illər, 1958-ci ildən ömrünün sonunadək Bakı Musiqi Akademiyasında kompozisiya kafedrasında səmərəli fəaliyyəti nəticəsində Arif Məlikovun bəstəkarlıq sinfində təhsil alan onlarla tələbə sənətə vəsiqə qazanmışdır. Onun yaradıcılıq ənənləri, xüsusi olaraq, bəstəkarlıq sinfinin məzunları üçün bir sənət məktəbinə çevrilmişdir. Bu məktəbi keçən hər bir tələbə bəstəkarın yaradıcılıq ənənlərindən bəhrələnərək sənətdə öz yolunu seçmişdir.

Böyük ustad bəstəkar Arif Məlikovun simfonik, balet janrlarında, kamera-instumental musiqi sahəsində əldə etdiyi nailiyyətləri onun tələbələri, davamçıları üçün bir mənbə, əsas olaraq, janrların təfsirində, obrazların açılmasıında, mövzu seçimində və bunlara müvafiq musiqi ifadə vasitələrinin istifadə prinsiplərinin tətbiqində əhəmiyyətli olmuşdur.

Arif Məlikovun yaradıcılıq ənənələrinin davamçıları üçün bəstəkarın yaradıcılıq prinsipləri əvəzsizdir. Onun yaradıcılığında formalaşan prinsiplər - yüksək humanizm, dərin fəlsəfi düşüncə, monumentallıq, simfonik təfəkkürün üstünlüyü, eyni zamanda, milli köklərə bağlılıq, milli mentallığın dərinliyi və bütün bunların öz varislərinə ötürmə bacarığı bəstəkarın yaradıcılıq ənənələrinin inkişafı və davam etdirilməsi üçün əlverişli şərait yaratmışdır.

Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Arif Məlikov ənənələrinin təzahürü Azərbaycan mədəniyyətinin başlıca ideyaları ilə bağlıdır. Bir tərəfdən, Arif Məlikovun bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcı dəyərlərinin qorunub saxlanılması, digər tərəfdən, əldə olunan dəyərlərin dünya əhəmiyyətli nailiyyətlərlə sintezi bu məktəbin davamçılarının qarşısında duran əsas vəzifələrdən biridir.

Müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətində Arif Məlikov məktəbinin ənənələrini davam etdirən professional cəhətdən yüksək səviyyəli bəstəkarlar

nəsli yetişmişdir. Bunlardan Ceyhun Allahverdiyev, Arzu Məmmədova, Pikə Axundova, Lalə Cəfərova, Ayaz Qəmbərli, Kərəm Əkbərov, Gülnarə Məmmədova Vüsal Namazlı, Məhəmməd Ənsari, Kəmalə Əlizadə və başqalarının adlarını çəkə bilərik.

Bu yeni nəsl Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcı təşəkkülündə və inkişafında Arif Məlikovun rolu əvəzsiz olmuşdur. Musiqi sənətinin bütün sahələrində onların fəal, dinamik fəaliyyəti bunu aydın nümayiş etdirir.

Arif Məlikov məktəbini keçən hər bir bəstəkar böyük sənətkarın ikiqat təsirinə, yəni onun həm yaradıcılığının, həm də şəxsiyyətinin, dünyagörüşünün təsirinə məruz qalmışdır. Arif Məlikovun zəngin mənəvi aləmi, sənətə və ilk növbədə, öz yaradıcılığına xüsusi peşəkarcasına tələbkarlığı, dünyada, xüsusilə də, müasir cəmiyyətdə baş verən qlobal hadisələrə həssas münasibəti, yüksək insani keyfiyyətləri onu əhatə edən insanlara, o cümlədən, tələbələrinə təsir etməyə bilməzdi.

A.Məlikovun tədris metodikası necə qurulurdu, o, necə dərs deyirdi?

Bu suala qəti və dəqiqliklə belə cavab vermək olar ki, Arif Məlikovun işlənib hazırlanmış və düşünülmüş hansısa pedaqoji sistemi yox idi. Əgər sistemə - texnologiyanı ardıcıl sənətkarlıqla, elementar və dəqiqliklə "öyrətmə", gətirilən əsərlərin detallıqla düzəldilməsi kimi baxsaq, onda bu, belədir. Yəni Arif Məlikovun dərslərində "ibtidai məktəb" xarakterli məşğələlər olmurdu. Onun dərslərində estetika, cəmiyyətin həyatında musiqinin əhəmiyyəti haqqında, musiqi əsərlərinin məzmunu haqqında, həmçinin, müasirlik haqqında söhbətlər aparılırdı.

Arif Məlikov öz tələbələri ilə kolleqa, tərəfdaş kimi münasibət qururdu. O, böyük etibarla onları öz musiqi dünyasına, musiqi yaratma prosesinə daxil edirdi. Bunu A.Məlikovun tələbəsi Gülnarə Məmmədova belə xatırlayır: "Tələbələrinə öz kiçik həmkarı kimi münasibət bəsləyən bəstəkar onların fikirlərinə, yaradıcılıq fantaziyalarına hörmətlə yanaşır, daxili istəklərini boğmayaraq, onları daha da ruhlandırmağa, yaradıcılıq yolunun düzgün cığırlarına yönəltməyə çalışırdı... Tələbələrinin hər birinin fərdi imkanlarına yaxından bələd olan bir müəllim kimi

müvafiq pedaqoji üsullar və metodik fəndlər tətbiq edən bəstəkar onların bədii yaradıcılıq meyllərini düzgün istiqamətləndirə bilirdi.

Arif Məlikov tələbələri ilə ünsiyyətdə olmağı sevir, onların fikirlərini, düşüncələrini nəzərə alır, frədi-emosional keyfiyyətlərini dar bir çərçivəyə salmağı sevmirdi, O, dərs zamanı demokratik mühütin tərəfdarı idi” (1, s.30-31).

Hər bir böyük sənətkara xas olduğu kimi, Arif Məlikov da öz pedaqoji fəaliyyətinin müəyyən mərhələsində gənc davamçılara, ardıcıllara tələbat hiss edirdi. Gənclərlə ünsiyyət müəyyən dərəcədə A.Məlikov üçün bir mənəvi tələbat, zərurət idi. Müəyyən istiqamətlənmə olmasa da, bununla belə, Arif Məlikovun tədrisində bir sistem var idi. Bu da həyata, incəsənətə, bəstəkarın missiyasına, şəxsi davranışına, professional məsuliyyətə aid olan sistem idi.

Hər bir işində olduğu kimi, pedaqoji prosesdə də Arif Məlikovun təşkilatçılıq səliqəsi, məsuliyyəti və dəqiqliyi özünü göstərirdi. O, dərslərə düz vaxtında gəlir və tələbəni özü sinifdə qarşılamaqla ona məsuliyyətli olmağı öz hərəkətləri ilə bildirirdi. Bununla bağlı C.Allahverdiyev xatırlayır: “Tale elə gətirib ki, mən oxuduğum illərdə də Arif müəllimin dərs günləri I və IV günlər idi. Bu gün də mənim iş həmin günlər iş günümdür. Məhz dərs günlərimizin də üst-üstə düşməsi mənim ondan hər an bəhrələnməyə səbəb olur və çalışdığım müddətdə Arif Məlikovun böyük dühasından qidalanıram...

...bir dəfə olsun mən Arif müəllimin nəinki dərs buraxdığını, hətta saatda belə dəqiqliklə yanaşdığını görürəm.Mən çox vaxt Arif müəllimin gəliş saatına diqqət etmişəm, düz saat 11:00 sinfin qapısı açılır və Arif müəllim sinfə girir. Bu dəqiqlik insanın işə münasibəti deyil, bu dəqiqlik özü bir nümunədir. Müəllimin tələbələrə mən deyərdim ki, ilk dərsi elə bundan başlayır.” (1, s.32-33). Ona görə də Arif Məlikovu daha çox tələbənin istedadının kasadlığı deyil, onun səliqəsizliyi, diqqətsizliyi, diletantlığı, tənbəlliyi narahat edirdi.

Arif Məlikov tələbədə təbii vergini nəzərə alsa da, o, bəstəkarın əsər yazarkən yaradıcılıq qabiliyyətinin gözlənilmədən inkişaf edə bilməsini intuitiv hiss edirdi, bunda da intellektin, iradənin, şəxsi keyfiyyətlərin rolunu, bir də zamanın və səbrin gözlənilməsini vacib hesab edirdi. Ona görə də Arif Məlikov qəti tənqidi qiymətləndirməyə yol vermirdi, tələbənin əsərində yaxşını axtarıb irəli

çəkir, onun güclü tərəfini işıqlandırmağa çalışırdı. Bununla da Arif Məlikovun tələbəyə qarşı qeyri-adi psixoloji həssaslığı özünü göstərirdi. Onun tələbələrindən biri olan Ayaz Qəmbərlinin diplom işinin hazırlandığı dövr ilə xatirələrində bu cəhət diqqəti cəlb edir. "Arif müəllim mənim orkestrlə fortepiano konsertimin birinci hissəsi ilə tanış olurdu(əsəri mən bitirdikdən sonra ona həsr etməyi nəzərdə tuturdum). Onun diqqətini bir səhifə cəlb etdi və o, notları göstərərək bu taktları fortepianoda ifa etməyi xahiş etdi. Özü də notları izləyirdi. Mən ifanı bitirdikdə o soruşdu:"Niyə sən belə mürəkkəb yol tapdın?" Mən elə cavab vermək istəyirdim ki, sinifdə iştirak edən digər müəllim bu not sətirlərinin daha yüngül, aydın vertikalını təklif etdi... Arif müəllim buna belə cavab verdi:"Yox, biz bilirik, sənin dediyin necə səslənəcək.Bu isə, yox... qoy qalsın". Yaxşı yadımdadır: bir neçə işlənilməmiş hətta, sadəlövh sətirlər ətrafında yaranan yaradıcılıq intriqası məndə özümə inamı daha da gücləndirdi.

Belə psixoliji müdafiəni mən Arif müəllimdən hər zaman hiss etmişəm" (7).

Arif Məlikov məktəbinin nümayəndələrinin söylədiklərinə əsasən, demək olar ki, o, heç vaxt öz fikirlərini, baxışlarını tələbələrinə məcburi qəbul etdirmirdi. Arif Məlikov yüksək hazırlıqlı, professional səviyyəli tələbə ilə söhbət, yaradıcı məsləhət vasitəsilə münasibət qururdu. Dərsdə klassiklərin, böyük müasir bəstəkarların əsərlərinin təhlilinə geniş yer verirdi. Deyilənləri bu məktəbin davamçılarından biri olan Arzu Məmmədovanın söylədikləri təsdiqləyir: "Onun dərslərində dünya və milli klassik mədəniyyətinin ciddi meyarları və qanunları, avanqardistlərin cəsarətli fantaziyası, musiqinin lirizmi, mənəvi güclü insaniliyi, dolğun informatilkliyi, rəngarəngliyi ilə çatdırılır, bütövlükdə musiqi aləminin qeyri-adi mənzərəsi yaradılırdı.....Arif Məlikov tələbələrə bəstəkar üçün vacib olan həm ixtisas üzrə, həm də hərtərəfli biliklər əldə edən, öz dünyagörüşünü, erudisiyasını inkişaf etdirən ideyaları tələqin edirdi. Məhz buna görə də, onun dərslərində incəsənətdə dramaturgiya, konkret əsərlər əsasında ədəbiyyat, təsviri sənət, teatr və mədəniyyət problemləri, ümumiyyətlə, incəsənətdə və ələxsus da musiqidə xəlqilik məsələlərinə tez-tez toxunurdu" (1, s.27-28).

Arif Məlikov öz tələbələrinin dünyagörüşünün genişləndirməsini, daha da zənginləşməsini tövsiyə edirdi. Bu onun pedaqoji prinsiplərindən ən vacib və

mühüm aspekt olaraq daim aktual idi. Arif Məlikov məktəbini keçən hər bir istedadlı tələbənin öz müəllimindən qazandığı təkcə musiqi bəstələmə ilə bağlı biliklər deyil, həm də bütün incəsənət və mədəniyyət sahəsində diqqəti çəkən mühüm və mürəkkəb proseslər haqqında onun mülahizələrindən alınan təəssüratlar idi ki, bu da onların dünyagörüşünün inkişaf etməsinə təkan verən başlıca amillərdən biridir. Bu sahədə aparılan mütəmadi təlim-tərbiyə işi dünyagörüşünə təsiri də artırırdı.

Sənətşünas V.Q.Vlasovun “Məktəb”anlayışı haqda verdiyi şərhə uyğun olaraq “bir ideya, mənəvi cəhdlərlə, yaradıcı metodlarla bağlı olan müəyyən sənətkarlar” (5, s. 599) üçün həm də dünyagörüşünün ümumiliyi və ya yaxınlığı mühüm rol oynayır. Bu baxımdan Arif Məlikovun yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan olan dərin humanizm, bəşəriyyəti narahat edən, düşündürən əbədi problemlərin şərhi, milli köklərə bağlılıq onun davamçılarına da xasdır. Bir çox sənətşünas alimlər (M.S.Kaqan, V.Q.Vlasov və b.) sənətkar məktəbinin, onun təsirinin şərhini bədii ənənələrin yaradıcı tətbiqi kimi görürlər (8, 5). Həqiqətən, müəyyən bir sənətkarın məktəbini keçən istedadlı bəstəkar ustadın təsirindən yaradıcı surətbə bəhrələnir. Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəzən hər hansı məktəbin təsiri onun başçısı – müəllimi ilə əlaqəsi olmayan bəstəkarda da müşahidə oluna bilər. Bu, ayrıca bir problemdir. Bizim əsas məqsədimiz məhz Arif Məlikov məktəbini keçmiş tələbələri tərəfindən bu məktəbin ənənələrinin tətbiqini öyrənməkdən ibarətdir.

İncəsənətdə “məktəb” anlayışı adətən onun banisinin, yaradıcısının pedaqoji fəaliyyəti ilə bağlı istifadə olunur. Musiqi sənətində bir çox bəstəkaqlıq məktəbləri mövcud olmuşdur. Məsələn, XX əsrdə Dmitri Şostakoviçin bəstəkarlıq məktəbi böyük bir bəstəkarlar nəsli yetişdirmişdir. Tədqiqatçı-alim S.M.Xentova öz monoqrafiyasında (10, s.467) “Dmitri Şostakoviç məktəbi” anlayışı ilə bəstəkarın pedaqoji fəaliyyətini nəzərdə tutur.L.Q.Berqer isə bu termini bütövlükdə Şostakoviç ənənələrinin konsentrasiyası kimi şərh edir (2).

“D.Şostakoviç məktəbi” kimi məşhur olan bu əzəmətli məktəbin nümayəndələrindən Qara Qarayev və Cövdət Hacıyev - hər biri öz məktəbini yarada bilmişdir. “Məktəb” kateqoriyası geniş məna kəsb edir. Bu anlayışın nəzəri

əsasları rus musiqişünasların tədqiqatlarında işlənmişdir (A.D. Alekseyev, V.Q.Vlasov, M.S.Kaqan, S.V.Blinova və s.). S.V.Blinova isə öz tədqiqatlarında bu anlayışa yeni parametrlər əlavə etmişdir. Onun mülahizələrinə əsasən dahilərin özünəməxsus "aurası"na və parlaq "dəstəsi"nə daxil olan "ikinci ranq bəstəkarlar" onlarla dialoqda, enerji və informasiya mübadiləsində olurlar (3, s.3). Bu fikrə əlavə olaraq demək lazımdır ki, hər hansı bir "ikinci ranq bəstəkar" öz istedadı, fərdi yaradıcılıq qabiliyyətinə görə dahilərin məktəbinə daxil olmaya da bilər, bununla belə o, açıq və ya dolayısı yolla həmin məktəbin banisi ilə yaradıcı dialoqa girə bilər, özü də bilmədən onun ənələrini davam etdirə bilər. Belə ki, təsir düşünmədən, istəmədən də baş verə bilər. Bununla bağlı A.F Losev çox düzgün fikir irəli sürür. "Nadir sənərkar nə yaratdığını tam mənada dərk edir. Çox vaxt başqaları yaradanın özündən çox başa düşürlər" (9, s.50).

Lakin Arif Məlikov məktəbini keçən hər bir bəstəkarın yaradıcılığında öz müəlliminin ənənələrinin təsiri danılmazdır. A.İ.Volkovun müddəalarına əsasən, hər bir formalaşan gənc bəstəkarın yaradıcı düşüncəsinin təşəkkülündə onun "fantaziyası bu sənətdə mövcud olan məlum əsərlərdən təkan alır" (6, s.52). Bu fikri Arif Məlikov məktəbinin nümayəndələrinə şamil etmək olar. Onun bütün əsərləri tələbələri üçün bir örnək, nümunə idi. Bunu bəstəkarın istedadlı tələbələrindən biri olan Gülnarə Məmmədova belə izah edir: "Arif müəllim həmişə bizə dərs zamanı deyərdi:"Kökünüz yadınızdan çıxamasın, millətiniz yadınızdan çıxmasın. O demək deyil ki, qabarıq intonasiyaları ortaya verin, musiqi aləmində ən qabaqcıl texniki vasitələri istifadə edin, ancaq əsərdə birinci onun emosional təsirini, bədiiliyini göstərin. Yəni sırf texnikanın üzərində qurulan əsər mənasızdır". Əlbəttə ki, müəllimimizin bu sözlərinə misal onun öz əsərlərini hər zaman gözümüz qarşısında bir nümunə kimi görürük" (1, s.30).

Arif Məlikovun əsərləri onun ənənələrinin müxtəlif istedada malik olan davamçıları üçün yaradıcı impulslar daşıyırdı. Onların hər biri üslub müxtəlifliyi ilə seçilsələr də, gənc yaşlarından Arif Məlikovla ünsiyyətdə olmaları, onun əsərləri ilə dərindən tanışlıq yaradıcılıq yolunun seçilməsinə də təsir göstərirdi. M.Ş.Bonfeldin qeyd etdiyi kimi, sənətkarın incəsənət əsərini öyrənməsi "sənətkarın şüurunun təkcə bir hissəsi kimi qalmır, həm də onun yaradıcılığına keçir.

“Varlığın gerçəkliyini” əks etdirən incəsənətin ilkin getçəkliyindən fərqli olaraq belə ikinci inqredienti bədii gerçəklik adlandırmaq olar” (4, s.96). Arif Məlikovun əsərləri də onun tələbələri üçün belə “bədii gerçəklik” olaraq onların şüuruna, təfəkkürünə hopmuş, yaradıcılığı qidalandıran əsas inqrediyent olmuşdur. Şübhəsiz, Arif Məlikovun üslubunun “işığı” onun bütün tələbələrində hiss olunur. Xüsusilə, təqlid dövrü müəllimin şəxsiyyətinin maqnetizminə, onunla sıx ünsiyyətdə olduqlarına görə qaçılmaz idi.

Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, Arif Məlikov məktəbinin nümayəndələri, onun ənənələrinin davamçıları stimulverici orijinaldan kortəbii bəhrələnən, özünün fantaziyasında məhrum olan, kiminsə ideyalarını mexaniki təkrarlayan epiqonçular deyillər. Onların hər biri öz müstəqil yolu olan, yaradıcılıqda fərdi üslubunu yaratmağa çalışan yetişmiş bəstəkarlardır. Sonradan öz müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoyan tələbələrin hər biri müəllimin təsirindən asılılığı itirmiş, şəxsi zövqləri möhkəmlənmiş, fərdi bəstəkarlıq yazıları formalaşan sərbəst, azad sənətkar kimi fəaliyyət göstərir. Lakin bununla belə, bu, vahid “Arif Məlikov bəstəkarlıq ailəsi” hissinin qorunub saxlanılmasına mane olmurdu.

Arif Məlikovun davamçılarının bir çox əsərlərində - istər kamera-instrumental, istər simfonik, istərsə də musiqili səhnə əsərlərində müəllimlərinin ənənələrinin davam etdirilməsi özünü aydın göstərir. Bu baxımdan böyük yaradıcılıq yolu keçmiş Arif Məlikovun əsərlərinin bədii və mənəvi dəyəri onun müxtəlif üslub və istiqamətlərdə çalışan tələbələri üçün zəngin mənbə sayıla bilər.

Bəstəkar yaradıcılığı prosesində ənənənin davam etdirilməsinin müxtəlif metodları müşahidə olunur. Bu, kompozisiya və musiqi dilinə birbaşa müraciətdən onların novator konstruksiyalarda yenidən işlənməsinədək özünü göstərir.

Arif Məlikov yeniliyə cəhd edən bəstəkar idi. Onun bu keyfiyyəti tələbələri üçün də bir əsas kimi onları daima axtarışda olmağa sövq edirdi.

Müasir bəstəkarlar tərəfindən Arif Məlikov məktəbinin ənənələrinin dərindən dərk edilərək mənimsənilməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dünyaya açıqlığını təmin edir. Belə ki, Arif Məlikovun yaradıcılıq prinsiplərindən biri olan dünya musiqi-mədəni məkanına açıqlıq, ümumbəşəri və milli

dəyərlərin vəhdəti onun davamçıları tərəfindən də uğuqla həyata keçirilir. Bunu biz Arif Məlikov sinfinin yetirmələri olan və müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təmsil edən bir çox bəstəkarların yaradıcılığı timasılında müşahidə edə bilərik.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində Arif Məlikovun pedaqoji fəaliyyəti özünə möhkəm yer tutmuşdur. O, Qara Qarayev tərəfindən başlanğıcı qoyulan prdaqoji zəncirdə ön sıralarda durmuşdur. Onların "pedaqoji davranışları" fərdi olsa da, tərbiyənin etik əsası, məktəbin professionalizmi eyni olaraq qalırdı. Qara Qarayev məktəbinin davamçısı kimi Arif Məlikov öz pedaqoji qabiliyyəti və şəxsi yaradıcılıq nümunəsində bu ənənələri yeni səviyyəyə qaldırnağa nail olmuşdur.

İSİTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1.İsayeva G. Arif Məlikovun bəstəkarlıq sinfi. Bakı –Elm, 2013,115 s.
2.Бергер Л.Г. Эпистемология искусства: Художественное творчество как познание . «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства. М., Русский мир, 1997, 402 с.
3.Блинова С.В. Форитрование и функционирование тематизма в венской симфонической школе 18 века (композиторы «второго ранга»). Автореферат дисс.к/и. М., 2000, 24 с.
4.Бонфельд М.Ш.О специфике воплощения конкретного в содержании музыки.// Критика и музыкознание. Сб.ст. Л., Музыка, 1975, с. 93-105.
5.Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб.Кельпа, 1995, Т.1, 672 с.
6..Волков А.И. Замысел как целенаправляющий фактор творческого процесса композитора. // Процессы музыкального творчества. Сб. ст./ РАМ им.Гнесиных. М., 1994, вып.130, с.37-55.
7.Гамбарли Аяз. Для меня Ариф Меликов был критерием вкуса. //novayaepoxa.com/vospominaniya -dlya-menya-arif-melikov-v/300-480/
8.Каган М.С,Эстетика как философская наука:Университетский курс лекций. СПб. Петрополис, 1997, 543 с.
9 Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) // Контекст. М., Наука, 1982 , с.48-78.
10.Хентова С.М, Шостакович:Жизнь и творчество.М.,Композитор, 1996, в 2-х томах.

ГЮЛЬТЕКИН ГАСЫМЛЫ
ABOUT THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF ARIF MELIKOV

***Ключевые слова*:** композитор, педагог, творчество, школа, традиция, учеба.

РЕЗЮМЕ

В статье освещается педагогическая деятельность народного артиста, профессора, академика, кавалера ордена «Слава» Арифа Меликова, внесшего большой вклад в развитие азербайджанской композиторской школы. Показано, что он находится в авангарде педагогической школы, заложенной ГараГараевым. В статье рассматривается тот факт, что Ариф Меликов, как продолжатель караевской школы, своими творческими достижениями, талантом и личным педагогическим опытом поднял эти традиции на новый уровень.В статье наблюдаются методика преподавания Арифа Маликова, содержание и форма процесса обучения, его индивидуальный подход к студентам, системность, соотношение научной теории и практики, высокая культура ведения занятий. Все названные аспекты отражают педагогические принципы видного азербайджанского композитора.

GULTEKIN GASIMLI

***Keywords**: composer, pedagogue, creativity, school, tradition, teaching.*

SUMMARY

The article highlights the pedagogical activity of ArifMalikov, People's Artist, professor, academician, holder of “Glory” order, who has made great contributions to the development of the Azerbaijani school of composition. It is shown that he was at the forefront of the glorious pedagogical school founded by GaraGarayev. How ArifMalikov raised these traditions to a new level with his creative achievements, talent and personal pedagogical experience as a follower of the GaraGarayev school is mentioned in the article.

ArifMalikov's teaching methodology, content and form of the training process, his individual approach to students, consistency, ratio of scientific theory and experience, high teaching culture are observed in this article. All these aspects reflect the pedagogical principles of the outstanding Azerbaijani composer.

UOT 78.07

ELNUR QARAYEV

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

E-mail: elnur.qarayev@yandex.ru

AZƏRBAYCAN MUSİQİ İFAÇILIĞINDA QARMON ALƏTİNİN ROLU

***Açar sözlər**: qarmon aləti, musiqi sənəti, musiqişünaslıq, milli musiqi, ansambl.*

XÜLASƏ

Məqalədə Azərbaycan ifaçılıq sənətində özünəməxsus yeri olan qarmon alətinin yeri və rolundan bəhs olunur. Müəllif qarmon alətinin Azərbaycana gətirilməsi tarixini açıqlayır. Məqalədə XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan qarmonunun təşkilləşdirilməsi istiqamətində görülən işləri şərh edir. Müəllif qarmon alətinin 60 illik tədrisi tarixinə toxunaraq, ali tədris mərhələsinə daxil olan qarmon aləti üçün yeni tələblərə uyğun proqramların yazılması, əsərlərin köçürülməsi və işləmələlərin sayı davam etdirilməsi məsələsini gündəmə gətirir.

XIX əsrin sonlarından başlayaraq Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinə daxil olmuş qarmon hazırda ifaçılıqda ən çox müraciət olunan alətlər sırasına daxildir. Qarmon aləti Azərbaycan ifaçılıq sənətində özünəməxsus yer tutaraq, müxtəlif xarakterli musiqi nümunələrinin ifa olunmasında əvəzsiz rol oynayır və hazırda milli musiqi mədəniyyətinin əhəmiyyətli bir hissəsinə çevrilmişdir.

Özünəməxsus quruluşu olan qarmon metal dilçəkli, körüklü musiqi alətidir. Hazırda qarmon aləti xalq çalğı alətləri ansambllarında, eləcə də məişətdə el tədbirlərində milli rəqs musiqisinin ifası zamanı geniş istifadə edilir.

Nəzərə çatdıraq ki, qarmon aləti ilk dəfə Azərbaycana XIX əsrin əvəllərində Rusiyadan gətirilmişdir. Bu qarmon diatonik səsdüzümünə malik olub, yalnız ağ dillərdən ibarət idi. Qarmon alətinin xromatik növlü akkordeon, gürcü qarmonu, saratov qarmonu, boloqoy qarmonu kimi növləri vardır. Rus qarmon ifaçısı, müəllim və dirijor Nikolay İvanoviç Beloborodov 1870-ci ildə ilk dəfə xromatik səsdüzümlü qarmonlar düzəldir. Sonra qarmon aləti Rusiyanın müxtəlif regionlarında

təkmilləşməyə başlayır. Təkmilləşən yeni növ qarmonlar köklənməsi, diapazonu, səs və registrlərinin sayı, hazır akkordların daxil edilib-edilməməsinə görə fərqlənir. Qarmon alətinin daşınmasının əlverişli olması, özünəməxsus səs tembri qarmonun qısa müddətdə geniş yayılmasına səbəb olmuşdur. Qarmonun hər iki növünün (diatonik və xromatik) sadəliyi, güclü və parlaq səsi, ifa üsullarının yüngüllüyü onun bir çox xalqlar arasında geniş yayılmasına imkan verirdi. XIX əsrdə Azərbaycanda bir çox ifaçılar bu alətlərdən istifadə edirdilər. Lakin bununla belə üstünlük daha çox xromatik qarmonikalara, əsasən də onun Kazan növünə verilirdi.

Şuşalı Çəkməçi Hüseynin oğlu Kərbəlayi Lətif Slavyan musiqi alətlərinin səslənişini xatırladan bu qarmonun mahir ifaçılarından olmuşdur. Onun qarmonda çalğısı nəinki Qarabağda, eləcə də bütün Qafqazda yüksək dəyərləndirilmişdir. Lakin bir müddət sonra milli qarmon ifaçılarının sifarişi ilə yeni növ qarmon yaradılmış və bu alət artıq Azərbaycan qarmonu adlandırılmışdır. Bu dövrdə, yəni XX əsrin sonunda qarmonun təkmilləşməsində Əhəd Əliyevin məsləhəti və təklifi mühüm rol oynamışdır. Əhəd Əliyevin təklifi ilə Saratov növlü qarmonun əsasında Azərbaycan qarmonu yenilənmiş və təkmilləşmiş şəkildə təqdim olunmuşdur.

Onu da qeyd edək ki, qarmona Azərbaycan milli xalq çalğı alətlərinin ifa xüsusiyyətlərini gətirən yerli sənətkarlar bu alətdə bir çox islahatlar da aparmışlar. Azərbaycanlı musiqişünas və alim Mir Möhsün Nəvvab Qarabağı (1833-1918) “Vzüuhul-ərqam” əsərində qarmonun təsir qüvvəsindən, dinləyicidə oyatdığı estetik duyumundan yazır.

Onu da qeyd edək ki, təkmilləşmiş və üzərində islahatlar aparılmış müasir qarmon bir çox hallarda hətta milli xalq çalğı aləti kimi qəbul edilir.

Musiqişünas alim, professor Səadət Abdullayeva Azərbaycan qarmonunu rus qarmonu ilə müqayisə apararkən yazır: “Rus qarmonundan fərqli olaraq, Azərbaycan qarmonunun sol əl üçün “yığma” akkordları yoxdur. Onların əvəzinə iki sırada düzülmüş düymələrdən (18 tonlu və 12 yarımtonlu) istifadə edirlər. Bu düymələri basarkən sağ əldə alınan səslərdən fərqli olaraq bir oktava aşağı səslər əldə edilir” [4].

XX əsrin ikinci yarısında bir daha Azərbaycan qarmonunun təşkilləşdirilməsi istiqamətində irəliləyişlər nəzərə çarpır. Belə ki, həmin dövrün bir çox qarmon

ifaçılarının səyi nəticəsində Rusiyadan bir neçə üç oktavalı qarmonlar Azərbaycana gətirilir. Lakin müəyyən bir müddət sonra bu qarmonlara tələbat və maraq azalır. Bunun da səbəblərindən biri alətin ümumi çəkisinin ağır olması idi. Həmçinin, alətin hər iki tərəfində tirciklərin çox olması da qarmonun çalınmasında çətinlik yaradırdı.

Lakin bütün bu qarmon növlərinin sırasında Azərbaycan qarmonu bir çox xüsusiyyətlərinə görə diqqəti cəlb edir. Azərbaycan qarmonu texniki ifa xüsusiyyətləri və səs quruluşuna, tirlərinin sayına görə digər qarmon növlərindən fərqlənir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan qarmonu bu alətin digər növlərindən xarici quruluşuna görə fərqlənmir. Lakin ölçüsünə, kökünə, sağ və sol əllərin ifa zamanı funksiyasına görə müxtəlifliyə malikdir. Özünəməxsus səslənişə, tembr rəngarəngliyinə, geniş texniki imkanlara malik olan qarmon solo və ansambl şəklində ifa olunur. Qarmonu əvvəllər zərb alətləri olan qaval və ya nağara, bəzi vaxtlarda isə klarnet və balaban müşayiət edirdi. Bəzi vaxtlarda isə klarnet, qoşanağara və fortepianonun daxil olduğu ansambl şəklində ifa olunur. Bütün bunlarla yanaşı, qarmon, klarnet və nağaradan ibarət olan ansambl daha çox üstünlüyə malikdir. Qarmon alətinin məlahətli tembri "Mirzəyi", "Tərəkəmə", "İnnabı", "Turacı", "Qəşəngi" kimi rəqs melodiyalarının, eləcə də bir çox xalq və bəstəkar mahnılarının – "Qurban adına", "Sevgilim", "Yeri dam üstə, yeri" və başqa musiqi nümunələrinin səslənməsinə imkan yaradır. Qarmon aləti instrumental muğamların da ifasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qarmonda "Bayatı-Qacar", "Zabul-Segah", "Çahargah", "Hümayun" kimi muğamların solo ifası özünəməxsus tərzdə səslənir.

Qarmon aləti Şirvan, Tovuz, Şəmkir, Qazax, Gədəbəy və Borçalı zonalarında aşıq ansambllarının tərkibinə daxildir.

Professional musiqidə qarmon aləti XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, diqqəti cəlb etməyə başlamışdır. Qarmon alətinin professional tədrisə və təhsilə cəlb edilməsində dahi bəstəkar, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin mühüm rolu olmuşdur. Hətta Üzeyir Hacıbəyli "O olmasın, bu olsun" və "Arşın mal alan" musiqili komediyalarında qarmon alətindən istifadə etmişdir. Bu haqda bəhs edən tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlı bildirir ki, qarmonun "... səs çalarlarına, yaxşı tanımış, onlarla əlaqə qurmuş və himayə etmişdi. Qarmonun səs

çalarlarına, ecazkar, şirin tembrinə və bu alətin spesifik xüsusiyyətlərinə uyğun səslənən muğamlar və el havaları incə zövqlü, yüksək bədii təfəkkürlü bu böyük insanın maraq dairəsindən kənar deyildi. Əbəs deyil ki, o, özünün “O, olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında və “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində qarmon sənətindən istifadə edirdi. Üzeyir bəy Əhəd Əliyevi Opera Teatrına dəvət etmişdi. Əhəd “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində “Tərəkəmə” rəqs havasını şirin, incə xallar, xüsusi bəzəklər və ustalıqla çalırdı” [4]

Üzeyir bəyin qarmonu əsərlərində istifadə etməsi digər bəstəkarlar tərəfindən də davam etdirilmişdir. Belə ki, Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” və Reynqold Qliyer “Qız qalası” baletində rəqs səhnələrindən istifadə zamanı qarmon alətinə müraciət etmişlər.

Təbii ki, milli xalq çalğı alətləri sırasında özünəməxsus yer tutan qarmonda müxtəlif səpkili əsərlərin, o cümlədən muğam, mahnı və rəqslərin ifa olunması bu alətin imkanlarının genişliyini vurğulamışdır. Əhəd Əliyev (bu sənətkarı bəzən Kor Əhəd də adlandırırlar), Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Zakir Mirzəyev, Aftandil İsrafilov və bir çox digər sənətkarların qarmonda mahir ifaları bu alətin tədrisinin vacibliyinə gətirib çıxarmışdır. Məlumdur ki, həmin illərdə qarmon aləti musiqi təhsili sistemində tədris olunmadığı üçün öyrənilməsi yalnız şihafi şəkildə, hər bir ifaçının özünəməxsus istedadı və fərdi bacarığı sayəsində mümkün idi. Lakin qarmona olan maraq getdikcə bu alətin musiqi tədrisinə daxil edilməsinin mümkünlüyünü göstərirdi. Qarmonun bir alət kimi milli xalq çalğı alətləri sırasında tədqiqata cəlb olunması son illərdə bu sahədə bir sıra maraqlı tədqiqat işlərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Azərbaycan qarmonu üzrə ilk tədris vəsaitini 1986-cı ildə professor Fərahim Sadıqov bəstəkar Oqtay Rəcəbovla birlikdə hazırlamışdır. Səadət Abdullayevanın və Abbasqulu Nəcəfzadənin alətşünaslıqla (orqanoloji) bağlı tədqiqatlarında qarmon aləti araşdırılmış və tədqiq olunmuşdur. Tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” adlı monoqrafiyasında qarmon alətinin ifaçılıq tarixini, quruluşunu, tanınmış qarmon ifaçılarının ifa üslubunu və sənətkarlığını araşdırmışdır. Zakir Mirzəyev “Azərbaycan musiqisində qarmonun rolu və əhəmiyyəti” mövzusunda dissertasiya yazmış və bu tədqiqatın əsasında “Azərbaycan qarmonu” adlı kitabı qarmon alətini

öyrənənlər üçün mükəmməl bir vəsait kimi təqdim etmişdir. Son dövrlərdə isə qarmon ifaçısı Natiq Rəsulov qarmon üçün bir sıra tədris vəsaiti işləmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında qarmon üçün yazılmış əsərlər sayca çoxluq təşkil etməsə də, müxtəlif illərdə maraqlı əsərlər yaranmışdır. Bir sıra qarmon ifaçıları xalq musiqisi, rəqslər və muğamlarla yanaşı, bəstəkar əsərlərini də ifa edərək, qarmon alətinin imkanlarını göstərirlər. Süleyman Ələsgərov "Lirik pyes" və "Skerso", Tofiq Bakıxanov qarmon və piano üçün "Sözsüz mahnı", "Daimi hərəkət", Aygün Səmədzadə "Dağlı rəqsi" əsərlərini qarmon üçün yazmışlar. Bununla yanaşı, qarmon üçün yazılmış əsərlərin say baxımından məhdud olmasını nəzərə alaraq, qarmon ifaçıları bu alət üçün köçürülmüş əsərləri məharətlə ifa edirlər. Tanınmış qarmon ifaçısı Zakir Mirzəyev bəstəkar Tofiq Bakıxanovun "Birinci konsert"ini, "Segahsayağı" və "Rondo" əsərlərini məharətlə ifa etmişdir. Bundan əlavə Zakir Mirzəyev Avstriyanın Vyana şəhərində Üzeyir Hacıbəylinin büstünün açılışına həsr olunan konsertdə Volfqanq Amadey Motsart və Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərini qarmonda böyük məharətlə ifa etmişdir.

Ənvər Sadıqov qarmonu ilk dəfə caz üslubunda ifa edən ifaçılardandır.Ənvər Sadıqovun qarmonda Azərbaycan xalq melodiyalarını caz ritmləri əsasında ifa etməsi bu alətin təkmilləşməsi istiqamətində mühüm addım olmuşdur. Eyni zamanda Ənvər Sadıqov xarici ölkə bəstəkarlarının da əsərlərini qarmonda milli üslubda ifa edərək, bu alətin musiqimizdə repertuar baxımından zənginləşməsinə şərait yaratmışdır.

Bir əsrdən çoxdur ki, musiqimizə daxil olan qarmon aləti bu illər ərzində uzun bir inkişaf yolu keçərək təkmilləşmiş və hazırda müasir dövrümüzdə milli xalq çalğı alətləri ilə bir sırada dayanır. Bu illər ərzində Azərbaycanda qarmon məktəbi ənənələri yaranmış və bir çox istedadlı musiqiçilər alətin imkanlarını göstərməyə nail olmuşlar. Müəyyən dövrlərdə Zakir Mirzəyev, Ənvər Sadıqov qarmon alətinin quruluşunda dəyişikliklər edərək alətin daha təkmilləşməsinə müvəffəq olmuşlar. [10]

Azərbaycan qarmonu qardaş Türkiyə Respublikasında da maraqla qarşılanır. Bu alətin Türkiyədə tanınmasında 1930-cu illərdə Gəncədən Türkiyəyə köçmüş Hacızadə ailəsinin də rolu olmuşdur. Hacızadələr nəslinin nümayəndəsi olan Ayşad

Uğurlu ailədən gələn qarmon alətinə olan sevgini öz ifası ilə tamamlayır və əvvəlcə akkordeon vasitəsilə Azərbaycan ifaçılarının musiqilərini dinləyərək öz istedadı sayəsində çalmağa başlayır. Təsadüf nəticəsində bəstəkar Fikrət Əmirovla tanış olan Ayşad Uğurluya bəstəkar “Kazan” qarmonunu hədiyyə göndərir. Bu qarmonda müəyyən dəyişikliklər aparan A.Uğurlu bir müddət sonra əsl Azərbaycan qarmonu əldə etmək qərarına gəlsə də, Sovetlər dövründə sərhədlərin bağlı olması onun bu arzusunun reallaşmasına çətinik yaradır. Son nəticədə A.Uğurlu 1982-ci ildə ümummili lider Heydər Əliyevə məktub yazaraq, Azərbaycan qarmonunda çalmaq istəyini bildirir. Bir müddət sonra Moskvada məsul vəzifədə çalışan Heydər Əliyev tərəfindən Türkiyədə yaşayan gəncə Azərbaycan qarmonu göndərilir. Əslində sərhədlərin bağlı olduğu bir zamanda Heydər Əliyevin bu hərəkəti dahi şəxsiyyətin qəlbində yaşayan Azərbaycan-Türkiyə dostluğunun ən gözəl nümunəsi idi. Əvvəlcə Türkiyədə yaşayan, sonra isə Amerikaya köçən Ayşad Uğurlu Azərbaycan qarmonunun tanıdılmasında mühüm rol oynamışdır. Gənç ifaçının vəfatından sonra isə ailəsi ümummili lider tərəfindən hədiyyə olunan qarmonun Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevaya təqdim olunması üçün Türkiyədəki nümayəndəsinə verir. Hazırda həmin qarmon Heydər Əliyev Fondunda saxlanılır. [13]

Qaziantep Universitetinin professoru, sənətşünaslıq doktoru İlqar İmamverdiyev mahir qarmon ifaçısı Aftandil İsrafilovun ifasında 25 rəqsi nota köçürmüş və Türkiyənin “İksad Yayım Evi”ndə nəşr etdirmişdir. Həmçinin Aftandil İsrafilovun müəllifi olduğu 15 rəqs İ.İmamverdiyevin ikicildlik “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsinə daxil edilmişdir. Maraqlısı budur ki, məcmuəyə daxil olan “Basqalı” rəqsi Türkiyənin məşhur bağlama ustadı, Ankara Gözəl Sənətlər Universitetinin rektoru, professor Erol Parlak tərəfindən TRT kanalında ifa olunmuşdur. [14]

Müasir dövrümüzdə qarmon aləti ali təhsil mərhələsinə daxil olduğu üçün yeni tələblərə uyğun şəkildə tədrisi nəzərdə tutulmuşdur. Hazırda orta və ali təhsil səviyyəsində tədris olunan qarmon aləti mərhələli şəkildə ifaçılara öyrədilir

Beləliklə, 60 ildən atrıq bir müddətdə tədrisə daxil olan qarmon aləti üçün bu illər ərzində 50-dən artıq əsər köçürülmüş və nəşr edilmişdir. Hazırda ali tədris

mərhələsinə daxil olan qarmon aləti üçün yeni tələblərə uyğun proqramların yazılması, əsərlərin köçürülməsi və işləmələlərin sayı davam etdirilir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Bayramov, Ə. Qarmon məktəbi. Bakı: R.N.Novruz-94, 2004
3. Dadaşov,X.İ. Qarmon məktəbi. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin qarmon sinifləri üçün dərslik.Bakı: Şirvannəşr, 2004. 92 s. URL:http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid= vtls000007893
4. Dadaşov, X.İ. Azərbaycan musiqi təhsilində qarmon alətinin tədris tarixi və metodikasi. "Konservatoriya" jurnalı, 2020, № 4 (49). URL: http://konservatoriya.az/?p=6312
5. Qarmonixtisasıüçünixtisas (not) fənniüzrəProqram. (AMK-nınnəzdindəMusiqiKollecitələbələriüçün) Tərtibçi: DadaşovX.İ. B.: Mütərcim, 2013, 12 s.
6. Mirzəyev, Z. Azərbaycanqarmonu. Bakı: Adiloğlu, 2007, 162 s.
7. Rəhmanlı, Ə. M. QarmonifaçılığısənətivəonunAzərbaycandatədrisi [dərsvəsaiti]. B.: MBM, 2014. 704 s. [Elektronresurs]: URL:http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000508176
8. Rəhmanlı, Ə. M. ÜzeyirHacıbəylininqarmonsənətinəmünasibəti. // "Konservatoriya" jurnalı, 2017-1, s.45-49/[Elektronresurs]: URL:http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/03/Konservatoriya-2017-1-45-49.pdf
9. Rəsulov, N. Qarmonməktəbi. B.: Çaşıoğlu, 1999, 102 s. [Elektronresurs]: URL:http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000120230
10. Rəsulov, N. Qarmonilə fortepiano üçünpyeslərməcmuəsi. I kitab (ikincinəşr). B.: Təhsil, 2014, 60 s. [Elektronresurs]: URL:http://music.mctgov.az/M0/69/2017/11/documents/ 20171121_150245_1511294565_44a0f4ddb9.pdf
11. Sadıqov, Ə. Azərbaycan qarmonunun təkmilləşməsinə dair. "Konservatoriya" jurnalı, 2020, №4 (49). [Elektronresurs]: URL: http://konservatoriya.az/?p=6511
12. Sadıqov, F., Rəcəbov, O. Qarmon öyrənənlərə kömək. Bakı: AEA-nınmətbəəsi, 1985.
13. Səmədo, X. Orta ixtisas musiqi müəssisələrində "Qarmon aləti üzrə muğam fənninin fərdi tədrisi" fənn proqramı. Bakı: 2005

Saytoqrafiya.

14. **https://sia.az/az/news/culture/830116.html**
15. **https://xalqqazeti.com/mobile/az/news/687374**

ЭЛЬНУР ГАРАЕВ

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА – АККОРДЕОНА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Ключевые слова: *аккордеон, музыкальное искусство, музыковедение, национальная музыка, ансамбль.*

РЕЗЮМЕ

В данной статье повествуется о роли и месте музыкального инструмента аккордеона в истории азербайджанского исполнительского искусства. Автор статьи проводит краткий экскурс в историю появления аккордеона в Азербайджане. Автор, ссылаясь на 60-летнюю историю преподавания аккордеона, поднимает вопрос о необходимостиновых разработок и учебных программ для высших учебных заведений.

ELNUR GARAYEV

THE ROLE OF A MUSICAL INSTRUMENT – THE ACCORDION IN THE PERFORMING ARTS OF AZERBAIJAN

Keywords**:** *accordion, musical art, musicology, national music, ensemble.*

SUMMARY

This article will discuss the role and place of the accordion musical instrument in the history of Azerbaijani performing arts. The author of the article gives a brief digression into the history of the appearance of the accordion in Azerbaijan. The author, referring to the 60-year history of teaching the accordion, raises the question of the need for new developments and curricula for higher education institutions.

UOT 781

TÜRKƏN MUSAYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

E-mail: shoray@mail.ru

LƏZGİ XALQ RƏQSLƏRİNİN MELODİYA, LAD-MƏQAM VƏ İNTONASİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

***Açar sözlər**: ləzgi xalqı, xalq yaradıcılığı, mərasim, rəqs, melodiya*

XÜLASƏ

Təqdim olunan məqalədə azsaylı etnik ləzgi xalqının xalq rəqslərinin melodiya, lad-məqam və intonasiya xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Məqalədə bildirilir ki, ləzgi xalqının musiqi folklorunda rəqslər əsas yer tutur və bütün milli mərasimlərinin keçirilməsi zamanı bu musiqi nümunələrindən istifadə edilir. Xüsusilə vurğulanır ki, rəqslər ləzgi xalqının milli xüsusiyyətlərinin əsas göstəricisidir və xalqa məxsus olan adət-ənənələri özündə birləşdirir. Həmçinin, ləzgi xalq rəqslərinin Azərbaycan rəqsləri ilə oxşarlığı vurğulanmış və müəyyən musiqi nümunələri müqayisəli şəkildə araşdırılmışdır.

Hər bir xalqın məişətində rəqs sənəti aparıcı yerlərdən birini tutur. Azərbaycanda yaşayan və azsaylı xalqlardan biri olan ləzgi etnik qrupunun da xalq yaradıcılığında və folklorunda rəqs ən önəmli sənət növüdür. Rəqslər ləzgi xalqını xarakterizə edən əsas folklor nümunələridir. Ləzgi xalq rəqsləri janr, obraz-emosional məzmunu etibarilə çox zəngin və rəngarəngdir. Ləzgi rəqslərinin hər biri sanki sənət əsəridir. Onlar üçün ümumiləşmiş-psixoloji ifadəliliklə yanaşı, xalq xoreoqrafiyasına xas olan süjetli başlanğıc da səciyyəvidir. Ləzgi xalq rəqsləri bir neçə qrupa ayrılır: qadın, kişi rəqsləri, ayin rəqsləri, döyüş rəqsləri, lirik rəqslər, cüt rəqslər. Rəqslərin (əsasən kişi rəqslərinin) bir çoxu temperamentli xarakter daşıyır.

Ləzgi xalq rəqslərində xalqın xarakteri, hiss və duyğuları öz əksini tapmışdır. Qadın rəqsləri incə, təmkinli və plastikdir, kişi rəqslərinə isə canlılıq və güclülük xasdır.

Ləzgi folklorunda aparıcı rol oynayan rəqslər xalq bayramları və toy şənliklərinin mühüm tərkib hissəsidir. “Yaran Suvar” bayramını qeyd edən əhali martın 21-dən 22-nə keçən gecə kəndin küçələrində mahnı oxuyaraq rəqs edir.

“Çiçək bayramı”nda rəqs yarışması bu bayramın aparıcı mərhələlərindən biridir. “Şarvili” eposu bayramında insanlar küçələrdə rəqs edirlər. “İlk sümbül” bayramında zurna və nağara sədaları altında uşaqların rəqs etməsi çox xarakterikdir. “Mel” mərasimində işlər görülüb qurtarandan sonra başlanan şənlikdə rəqslərə geniş yer verilir. Maraqlıdır ki, bu mərasimlər teatrallaşmış şəkildə qurulur və burada müxtəlif oyunlar, kəndirbazların çıxışı, pəhləvanların yarışması keçirilir. Sonda isə mərasim mütləq şəkildə kütləvi rəqs ilə yekunlaşır. Rəqslərin əksəriyyətini zurna və nağara müşayiət edir.

Rəqs sənəti toylarda əsas atributlardan biridir. Ləzgi toylarında xoreoqrafiyanın ən rəngarəng elemenləri ilə qarşılamaq olar. Əsl əsl rəqs yarışını xatırladan ləzgi toylarında cüt rəqslərə geniş yer verilir. Ləzgi xalqının mədəni dəyərlərini araşdıran bəstəkar və şair Sədaqət Kərimova bu rəqsləri belə təsvir edir: *“Ləzgi rəqslərinin əsrlər boyu yaranmış öz qayda-qanunları, özünəməxsus gözəlliyi vardır. Bunu qoşa rəqslərdə daha qabarıq hiss etmək olar. Ümumiyyətlə, cüt rəqslər üç hissəli olur. Birinci hissədə oğlan meydana çıxıb sakit ritmə uyğun dövrə vurur. Bu, həm məclis əhli ilə salamlaşmaq, həm də qız gözaltı etmək üçündür. Oğlan bəyəndiyi qızı hərəkətləri, işarələri ilə rəqs meydanına dəvət edə bilər. Amma o, bunu elə ustalıqla etməlidir ki, heç kəs hiss etməsin. Qızın ondan xoşu gəlsə, bu dəvəti qəbul edib, rəqsə qoşulur. Bu, rəqsin üçüncü hissəsidir”* [6, s.644].

Rəqsin üçüncü hissəsi də çox maraqlı şəkildə qurulur. Burada qəribə bir adət mövcuddur. Əgər qız dəvəti qəbul etmirsə, onda toy evindəki qızlardan biri oğlanla rəqsə qoşula bilər. Əgər qız dəvəti qəbul edirsə, bu zaman öz partiyasını ifa edir və beləliklə, rəqsin üçüncü hissəsi başlanır. Üçüncü hissədə oğlan cəld templi, şux və iti bir rəqs ifa edir. Beləliklə, rəqs bitir. Oğlan sanki səhnədəki kimi rəqsi bitirdikdən

sonra məclisdəkilərə təzim edir. Beləliklə, ləzgi toyunda ifa edilən rəqslərdə süjet xətti və teatrallıq özünü göstərir.
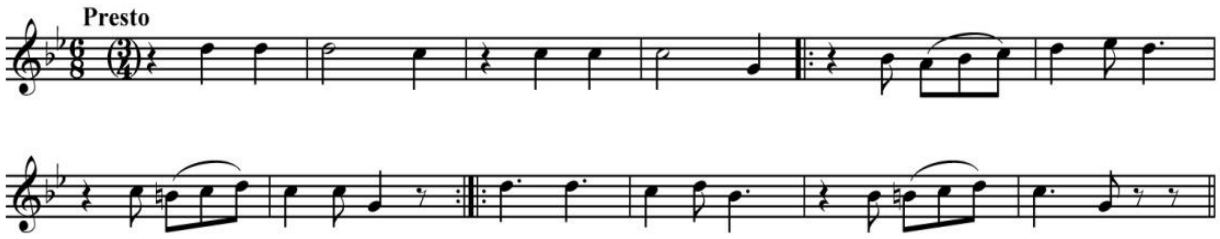
Bəstəkar Fətullah Rəhimxanovun nota salıb köçürdüyü xalq rəqslərinə onun "Ləzgi xalq mahnıları və rəqsləri" toplusunda müəyyən yer verilmişdir. Həmin rəqslər (кьуьлер) bunlardır:

1. Тала
2. Къепфетар
3. Абас
4. Телефонар
5. Яхар
6. Бахтавар
7. Хинар
8. Рипе кьуья
9. Айишат
10. Къанни сад нумра
11. Магьузар
12. Мегьамедар
13. Ягьанатдин кьуьл
14. Лезгинка
15. Шегьсенемар
16. Сунажанар
17. Гьажияр
18. Магьачкъала
19. Лакарар
20. Рекьин гьава
21. Свас тухудай макьам
22. Шамил
23. Кавха

Bu rəqslərin melodik, lad və intonasiya xüsusiyyətləri arasında müştərək və fəqli cəhətlər mövcuddur. Nümunə üçün topludan ləzgi xalqının ən məşhur rəqsi

olan “Ləzginka”nı təhlil edək. Rəqs ənənəvi 6/8 ölçüdədir, *“Presto”* tempində ifa edilir. Melodiyanın diapazonu çox məhdud olub, kiçik seksta diapazonunu (g^1-es^2) əhatə edir. Onun quruluşu üç cümlədən ibarətdir: $a+a_1+a_2$.

Nümunə 1



Hər cümlə dörd xanəlidir və period kvadrat quruluşludur: 4+4+4.
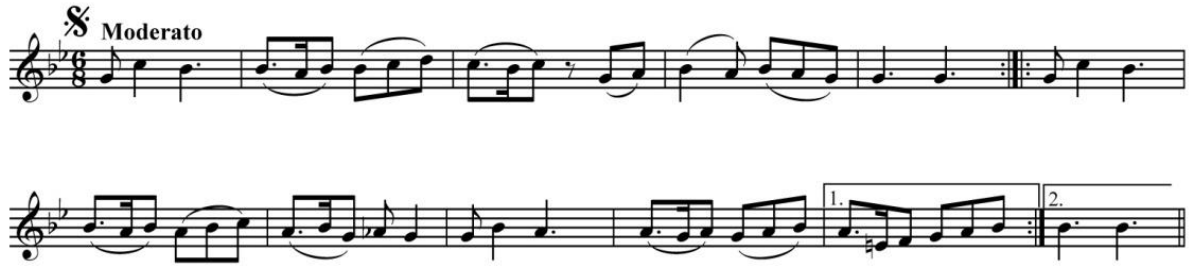
Burada ikinci və üçüncü cümlələrin hər biri iki dəfə təkrar edilir. Burada variantlı təkrar üsulu verilir ki, bu da ümumiyyətlə, bir çox xalqların folklorunda rast gəlinir.

Periodun birinci və ikinci cümləsi üçün sinkopa ritmik fiquru səciyyəvidir. Melodiyada melizmlər verilir. Rəqsdə diqqətçəkən əsas məqam onun tempidir. Belə iti temp yalnız ləzgi folklorunda təsadüf edilir.

Vaxtilə fransız yazıçısı Aleksandr Düma Qafqazda olarkən ləzgi xalq rəqslərinə məftun olaraq belə yazırdı: *“Ləzgilərin iti rəqsləri məni heyran etdi. Onların həm oğlanları, həm də qızları çox cəld, dağ qartallarınının şığımasına bənzər olduqca çevik rəqs edirlər. Gərək adamın hər ayağında min şeytan otursun ki, “Ləzginka”da belə iti, belə təsirli, belə mükəmməl qaydada rəqs edə bilsin”* [1, s.16].

“Baxtavar” rəqsi melodik xüsusiyyətlərinə görə “Ləzginka” ilə yaxın olsa da, xarakter baxımından fərqlidir. Bu rəqs ağır templi olub (*Moderato*) lirik xarakter daşıyır. Melodiyanın diapazonu xalis kvinta intervalını əhatə edir (g^1-g^2). Sintaktik baxımdan melodiya sadədir, üç cümlədən ibarətdir: 5 xanə + 6 xanə. Period qeyri-kvadrat quruluşludur.

Nümunə 2



“Baxtavar” rəqsinin lad əsasını minor təşkil edir. Ritmik baxımından punktir ritmə üstünlük verilir.
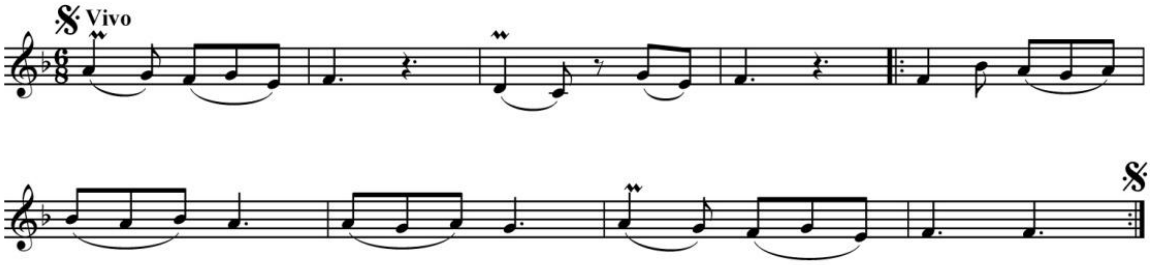
Digər bir rəqs “Рипе къуьл” isə lirik rəqslər qrupuna aiddir. Bu rəqs *“Moderato”* tempində ifa edilir. Onun lad əsası minordur. Melodiya bir qədər inkişaflı və diapazon baxımından əhatəlidir, xalis oktava intervalını əhatə edir.

Rəqs sadə ikihissəli quruluşdadır: $a+a_1$. Burada kvadratlılıq özünü təsdiqləyir, hər hissəni təşkil edən cümlələr dörd xanədən ibarətdir.

Melodiyaya melizmlər xüsusi rövnəq verir. Punktir ritm ona oynaqlıq gətirir.

Cəld tempdə ifa olunan (*Vivo*) “Xinar” rəqsi iti rəqslər qrupuna aiddir. Əvvəlki rəqslərdə müqayisədə onun iki fərqləndirici xüsusiyyəti vardır. Birincisi melodiya major ladına əsaslanır, ikincisi isə melodiyanın diapazonunun daha geniş olmasıdır. Belə ki, melodiya birinci oktavanın “C” səsindən ikinci oktavanın “d” səsinə qədər olan məsafəni əhatə edir. Burada punktir ritmlə rastlaşmırıq. Melodiya ritmik baxımdan daha sadədir.

Nümunə 3



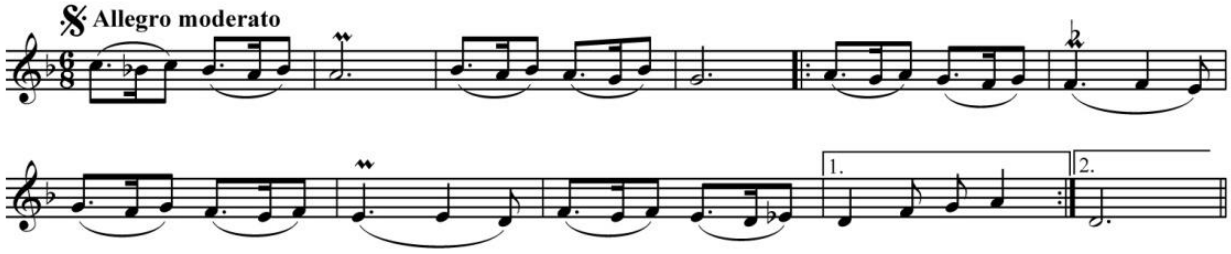
Sintaktik quruluşuna görə “Xinar” rəqsi period formasında olub, üç cümlədən ibarətdir: 4 xanə+5 xanə+5 xanə. Burada qeyri-kvadrat quruluş nəzərə çarpır.

“Ягьанатдин кьуьл” rəqsi *“Allegro moderato”* tempində aramla ifa edilir. Bu rəqsin melodiyası kiçik septima diapazonunu əhatə edir. Quruluş baxımından bu

rəqs əvvəlki “Xinar” rəqsini xatırladır. Melodiya period formasındadır və üç cümlədən ibarədir: 4 xanə+5 xanə+5 xanə.

Bu rəqsin də quruluşunda qeyri-kvadratlıq nəzərə çarpır. Ritmik baxımdan “Ягьанатдин” rəqsində punktir ritmə üstünlük verilir.

Nümunə 4



Maraqlıdır ki, ləzgi xalq rəqslərinin arasında say adları ilə bağlı olan rəqslərlə də qarşılaşırıq. “Къанни сад нумра” rəqsi ləzgi dilindən tərcümədə “İyirmi bir nömrə” mənasını verir. Belə say adları ilə bağlı xalq rəqsləri Azərbaycan folklorunda da rast gəlinir. Məsələn: “On dörd”, “Altı nömrə”.

“Къанни сад нумра” (“İyirmi bir nömrə”) rəqsi *“Allegro moderato”* tempində ifa edilir. Rəqsin melodiyası sadədir, diapazonu böyük seksta intervalını əhatə edir. Melodik hərəkət aşağıya doğru istiqamətlənir. Rəqs sadə ikihissəli formadadır: $a+a_1$. Melodiya variant üsulu ilə inkişaf edir.

Ritmik baxımdan rəqsin melodiyası çox sadədir, burada 6/8 və ¾ ölçüləri növbələşir. Belə ölçü dəyişkənliyi Azərbaycan xalq rəqslərində də mövcuddur.

Topluda maraqlı rəqslərdən biri də “Къепфетар” (№2) rəqsidir. Hərfi mənada ləzgi dilindən tərcümədə bu ad “konfetlər, şirniyyat” mənasını verir. Rəqs toy və nişan mərasimində ifa edilir. Şən, gümrah xarakterli melodiya 6/8 ölçüdə, major ladındadır. Melodiya melizmlərlə çox zəngindir, oynaq xarakterlidir. Rəqs sadə, ikihissəli formadadır: a+b. İkinci hissə bir növ nəqərat xarakteri daşıyır.

Məcmuədə təbiətlə bağlı rəqslərlə də rastlaşırıq. Belə rəqslərdən biri “Tala” (“Тала”) rəqsidir. Ləzgi dilindən tərcümədə bu söz “tarla, düzənlik, tala, oba” mənasında işlənir. Ləzgilər əkinçiliklə çox məşğul olduqları üçün, eləcə də bir sıra mərasimləri əkin və biçinlə əlaqədar olduğundan rəqsin belə adlandırılması təbiidir.

“Allegro” tempində 6/8 ölçüdə ifa olunan bu rəqsin melodiyası çox sadə olub, sintaktik baxımdan beş xanəli ibarələrdən qurulur:

a+ a+ a_1

5x 5x 5x

Təhlil edilən rəqslərin sərlövhələrində bəzən onların ifa üslubuna işarə edilir. Məsələn: 8-ci rəqs – “Пупе кьуьл” - “taxta qabla rəqs” mənasını verir.

“Baxtavar” rəqsi tərcümədə “Bəxtəvər” mənasını verir. Qeyd edək ki, bu ada bənzəyən Azərbaycan xalq rəqsi “Bəxtəvəri” rəqsi də tanınır.
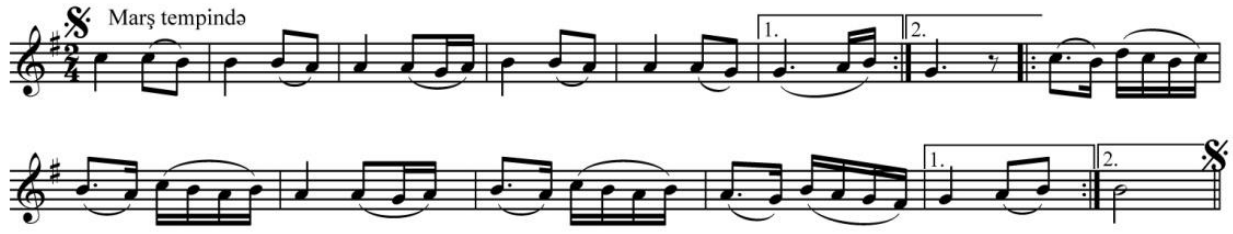
“Xinar” sözü ləzgi dilində “kələ-kötür yol” mənasını verir. Bəzən “cığırlar” kimi istifadə edilir. Bizim zənnimizcə, bu el havası gəlin köçürülərkən qət edilən yolun adı ilə bağlıdır.

“Ягьанатдин кьуьл” tərcümədə “zarafatcıl rəqs” mənasını verir.

Verilən sərlövhələr təhlil olunan rəqslərin musiqi dili xüsusiyyətlərində özünü göstərir. “Zarafatcıl rəqs” “sındırıcı” punktir ritm üzərində qurulur. Melodiya cəmi iki xanəli motivin sekvensiyalı inkişafına əsaslanır.

“Пупе кьуьл” - “taxta qabla rəqs” ağır templidir, aramla, sakit tərzdə ifa edilir. “Xinar” rəqsi cəld templidir, ehtimal olunur ki, zurnada ifa edilən el havalarındandır. “Рекъин гъава” tərcümədə “Yol havası” mənasını verir və zurna ifasında geniş yayılmışdır. Bu melodiya 6/8 ölçüdə, marş tempindədir.

Nümunə 5



Melodiya major ladına əsaslanır, onun diapazonu seksta intervalını əhatə edir. (fis ^{1}-d^2).

“Yol havası”nın melodiyası şən, gümrah, eyni zamanda təntənəli xarakter daşıyır. Adətən bu melodiya “Mel” mərasiminin sonunda zurna ilə ifa edilir.
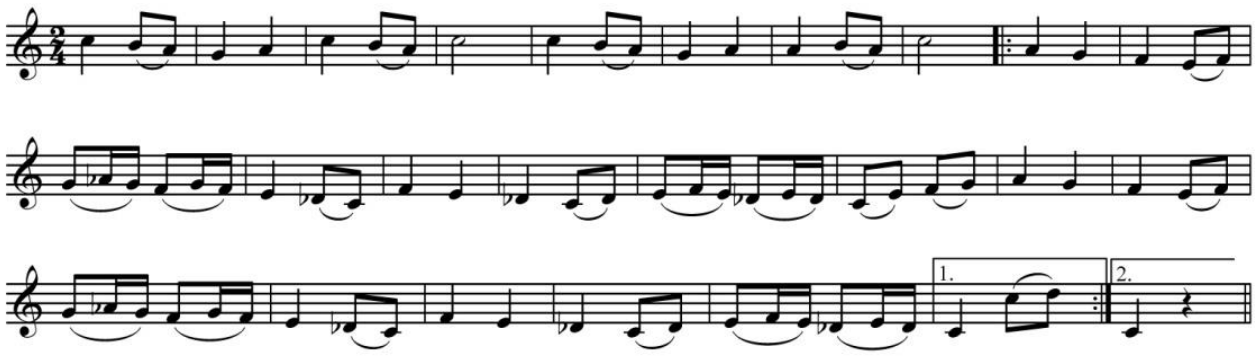
İməcilik başa çatdıqda, yəni mərasimin sonunda ənənəvi “dem” keçirilir. Sonda ifa edilən “Yol havası” isə artıq mərasimin sona çatdığına bir işarədir.

Ləzgi rəqsləri sırasında qadın adları ilə bağlı rəqslərlə də rastlaşırıq: “Ayişə” (№9), “Mahizər” (№11). Bu rəqslər nisbətən sonralar yaranmışdır və müasir folklora aiddir. “Ayişə” rəqsi cəld tempdə (*Presto*) ifa edilir, melodik baxımdan daha inkişaflıdır. Rəqs həcm etibarilə böyük olub, sadə üçhissəli formadadır: a+b+a1.

6/8 ölçüdə olsa da, burada dəyişkən ölçü – 6/8 və ¾ özünü göstərir. Melodiyada ritmik baxımdan dayanacaqlar azdır.

“Gəlin havası” adlanan rəqs (№2) – “Свас тухудай такьат” toy mərasimində ifa edilir. “Yol havası” kimi bu melodiya da 2/4 ölçüdə, marş tempindədir. Melodiyanın diapazonu bir oktavanı əhatə edir (C^1-C^2). Lad əsasını harmonik majorun II pilləsinin yarım ton bəmləşməsi təşkil edir. Bu, əsasən melodiyanın ikinci hissəsində özünü göstərir. Melodiya ikihissəli formadadır: a+b. İkinci hissə həcm etibarilə daha genişdir. Melodiya zirvədən başlayaraq mənbəyə doğru enir.

Nümunə 6



Melodiya bir növ yallı xarakterindədir.

“Mahizər” rəqsi 6/8 ölçüdə, *“Allegretto”* tempindədir. Melodiyanın diapazonu kiçikdir (d^1-a^1), sual-cavab quruluşlu iki cümlədən ibarətdir. Qeyri-kvadrat quruluş aydın görünür, hər cümlə 3 xanəli iki ibarədən qurulur.

Qədim “Leyker” rəqsi (tərcümədə “Qartallar” mənasını verir) ləzgilərin qədim inancları ilə bağlıdır. Ləzgilərin əcdadı olan leglərin inamına görə, insanın ölümündən sonra onun ruhu qartal şəklində yaşayır. Buna görə qartal müqəddəs quş sayılır və onu ovlamaq günahdır. Ləzgi rəqslərinin əksəriyyətində qartalın uçuşu

təqlid olunur. Rəqsin kulminasiyası isə sanki ruhun bədəndən ayrılıb göyə qalxmasını təsvir edir.

Ləzgi xalqının rəqsləri üçün teatrlaşma səciyyəvidir. Xüsusilə mərasimlərində teatrlaşmış rəqslərə üstünlük verilir və onlar aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. Ləzgi xalq rəqslərinin melodik diapazonu geniş olub, lad-intonasiya baxımından daha inkişaflıdır. Xalq rəqslərinin zurnada ifası ləzgi toyları və mərasimlərində özünə geniş yer alaraq xalqın həyat tərzini nümayiş etdirir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində

1. Azərbaycanın folklor paytaxtı Qusar: tovsiyə biblioqrafiyası / tərt. ed. N. Tahirova. – Bakı: F.Kocərli adına Respublika Uşaq Kitabxanasının nəşriyyatı, – 2016. – 48 s.
2. Azsaylı xalqların folkloru. II cild. – Bakı: Elm və təhsil, – 2017. – 196 s.
3. Azsaylı xalqların folkloru. III cild. – Bakı: Elm və təhsil, – 2017. – 400 s.
4. Cavadov, Q.Q. Azərbaycanın azsaylı xalqları və milli azlıqları (tarix və müasirlik) / Q.Cavadov. – Bakı: Elm, – 2000. – 264 s.
5. Əliyev, D.A. İsmayıllı etnomühitindəki ləzgilərin folklor ənənələri // – Bakı: Dədə Qorqud, – 2020. № 1, – s.128-132.
6. Kərimova, S.Q. Qusar, qusarlılar (ensiklopedik toplu) / S.Q.Kərimova. –Bakı: Ziya, – 2011. – 703 s.

Rus dilində

7. Бедирханов, С.А. Литература азербайджанских лезгин: проблемы и перспективы развития / С.А.Бедирханов. — Махачкала: ИЯЛИ им. Г. Цадасы ДНЦ РАН, – 2014. – 224 с.

Notoqrafiya

8. Rəhimxanov, F. Ləzgi xalq mahnıları və rəqsləri / F.Rəhimxanov. – Bakı: Azərbaycan, – 2008. – 168 s.

Saytoqrafiya

9. Ləzgilər. [Elektron resurs] / URL: https://az.wikipedia.org/wiki/L%C9%99zgil%C9%99r
10. Azərbaycan ləzgiləri. [Elektron resurs] / URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_l%C9%99zgil%C9%99ri

11. Ləzgilərin qəribə adətləri. [Elektron resurs] / URL:http://xeberle.com/Maraql%C4%B1/23694-lezgilerin-qeribe-adetleri-niye-mugam-oxumurlarcibdeki-duzun-menasi.html

ТЮРКАН МУСАЕВА
ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИИ, ЛАДА И ИНТОНАЦИИ ЛЕЗГИНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

***Ключевые слова**: лезгины, народное творчество, обряд, танец, мелодия*

РЕЗЮМЕ

В представленной статье рассматриваются мелодические, ладовые и интонационные особенности народных танцев малочисленного этнического народа лезгин. В статье утверждается, что танцы играют важную роль в музыкальном фольклоре лезгинского народа, и эти музыкальные образцы используются во время всех национальных обрядов. Особо подчеркивается, что танцы являются основным показателем национальных особенностей лезгинского народа и включают в себя традиции, принадлежащие народу. Также было подчеркнуто сходство лезгинских народных танцев с азербайджанскими танцами и проведено сравнительное исследование отдельных музыкальных образцов.

TURKAN MUSAYEVA

FEATURES OF THE MELODY, MODE AND INTONATION OF LEZGI FOLK DANCES

***Keywords**: lezgins, folk art, ritual, dance, melody*

SUMMARY

The presented article discusses the melodic, modal and intonational features of folk dances of the small ethnic people lezghins. The article states that dances play an important role in the musical folklore of the lezgi people, and these musical patterns are used during all national ceremonies. It is especially emphasized that dances are the main indicator of the national characteristics of the lezgi people and include traditions belonging to the people. The similarity of lezgin folk dances with Azerbaijani dances was also emphasized and a comparative study of individual musical samples was carried out.

УДК 78.03

СЕВДА ЁЛЧУЕВА

Диссертант Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли

E-mail: resulzadesevda@gmail.com

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОЛИ ФОРТЕПИАНО В РАМКАХ АНСАМБЛЯ В ПЬЕСЕ «ЭПИТАФИЯ» ЭЛЬМИРА МИРЗОЕВА

Ключевые слова: *интерпретация, роль фортепиано, ансамбль, партии исполнителей, этапы развития.*

РЕЗЮМЕ

Представленное исследование посвящено вопросу интерпретации роли фортепиано в рамках ансамбля в пьесе «Эпитафия» Эльмира Мирзоева. Отметим, что данная работа является первым исследованием нового опуса композитора. «Эпитафия» – одно из самых знаковых музыкальных произведений, созданных за последнее время в азербайджанском композиторском творчестве. Данное сочинение посвящено 30-летию трагедии Ходжалы. «Эпитафия» заняло особое место и в творчестве самого автора.

В процессе исследования мы смогли определить следующее. Характерной особенностью анализируемого сочинения становится его форма, в которой помимо отдельных замкнутых разделов есть признаки симметрии, выражающейся в единстве начального и заключительного этапов развития. В вопросе интерпретации роли фортепиано в ансамбле в пьесе «Эпитафия», мы смогли определить следующие особенности. Первое, это единство содержания всех участников ансамбля на каждом из этапов развития. Второе, разнообразие содержания фортепианной партии в зависимости от этапа развития, вплоть до трактовки инструмента, как одноголосного. Третье, трактовка фортепиано, как инструмента, наиболее способствующего усилению драматизма и динамики развития. Именно по

этой причине тембр фортепиано включается только в отдельных фрагментах пьесы.

Азербайджанская композиторская школа, формирование которой осуществилось чуть более века назад, с самых первых своих шагов демонстрирует яркие творческие успехи, многие из которых открывали и продолжают открывать в настоящее время новые пути для будущего развития мирового классического музыкального искусства.

Сохраняя и развивая лучшие традиции национального композиторского творчества, заложенные корифеем музыкального искусства Азербайджана УзеиромГаджибейли, современный этап в истории характеризуется целом рядом отличительных особенностей.

Одной из таких особенностей является осуществление творческой деятельности целого ряда ярких и талантливых азербайджанских композиторов за пределами родной страны. В данной тенденции, которая проявила себя особенно интенсивно в период получения Азербайджаном своей независимости, можно увидеть несколько важных особенностей. Прежде всего, это возможность знакомства с азербайджанской музыкой не эпизодически, а регулярно самой широкой публики, связанной с музыкальными культурами других стран. Данный факт с одной стороны позволяет приблизить далёкого от азербайджанской музыки слушателя к нормам и особенностям музыкальной выразительности азербайджанских произведений. А с другой, что, возможно, ещё более важно, языком и средствами национального музыкального произведения раскрыть актуальную для Азербайджана тематику, связанную с важными историческими событиями прошлого и настоящего.

С этой точки зрения совершенно очевидно, что исследование такого рода произведений представляет существенный интерес для азербайджанского музыковедения. В этой связи в качестве объекта научного исследования нами было выбрано произведение «Эпитафия» современного азербайджанского композитора Эльмира Мирзоева.

Творческая личность названного композитора занимает своё особое место в мире современного азербайджанского классического музыкального искусства. Выпускник класса яркого и талантливого композитора ФараджаКараеваЭ.Мирзоев с самых первых своих шагов в мире музыки демонстрировал своё собственное видение в принципах, по которым формируется музыкальное сочинение. Важными вехами на пути развития для композитора стали 1994 год, когда он специализировался в Гётеборге (Швеция) под руководством композиторов Джеймса Диллона и Оле Лютцов-Хольма, а также 1999 год, в период, когда музыкант участвовал в V Собрании молодых композиторов, организованном Луи Андриссеном, Михаэлем Сметаниным и EnsembledeEreprijs в Аппельдорне (Нидерланды). Уже после окончания аспирантуры молодой, но уже заявившей о себе автор в 2004 году оказался среди участников семинара молодых композиторов при Веймарской консерватории имени Ференца Листа, а в 2006 году участвовал в мастер-классах немецкого композитора КарлхайнцаШтокхаузена в Кюртене.

Важно отметить, что Эльмир Мирзоев относится к числу тех музыкантов, чья творческая деятельность не ограничивается только одной сферой. Важной областью применения знаний и таланта для музыканта стала профессия преподавателя. Начало работы в этой сфере для музыканта совпало с окончанием учёбы в Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли. С 1998 по 2002 год Эльмир Мирзоев был преподавателем БМА. А в период с 2005 по 2007 годы с целью приобщения профессионалов и любителей к миру современного композиторского творчества организовал бесплатные курсы современной музыки. Осенью 2007 года в течение одного семестра по приглашению профессора Йорка Хёллера в рамках программы DAAD музыкант преподавал в Кельнской консерватории. На протяжении почти десятилетия Э.Мирзоев читал лекции во многих музыкальных университетах разных стран, а также участвовал в целом ряде проектов, среди которых Тбилисская государственная консерватория (1999 г.), Пражский марафон современной музыки (1999 г.), Союз композиторов Узбекистана (2000 г.), Краковский университет (2001 г.), Дрезденский центр современной

музыки (2003 г.), Ванский университет (2004 г.) Кёльнская консерватория (2007 г.), Берлинский университете имени Александра фон Гумбольдта.

Современная музыка из уст Э.Мирзоева получает свою оценку в ряде публицистических работ и статей, изданных в различных газетах, журналах, а также в электронных изданиях.

Ещё одной важной частью творчества Э.Мирзоева являются музыкальные проекты, осуществлённые в Азербайджане и за рубежом. Так, в 1995 году вместе со своими друзьями - пианистом Самиром Мирзоевым, кларнетистом Низами Зейналовым и гитаристом Ровшаном Мамедовым музыкант создал первый с момента возвращения Азербайджаном независимости ансамбль современной музыки SoNoR, который с 1998 года продолжил действовать, как инициативный центр современной музыки и просуществовавший до 2005 года.

Таким образом, каждая из сфер творчества Э.Мирзоева, так или иначе, направлена на пропаганду современных течений в мире классической музыки.

При этом, несмотря на очень глубокое увлечение современными направлениями музыкального искусства, уже с самых первых опусов Э.Мирзоева ощущается прочная связь с национальной музыкой устной традиции, преломлённая через призму техники или целого комплекса техник современного композиторского письма. При этом Э.Мирзоев сам признаётся, что его творчество нельзя уместить в рамки какого-либо одного музыкального течения или направления, так же, как и невозможно определить единый художественный стиль нескольких его сочинений, созданных в какой-то определённый период. В основе каждого конкретного произведения находится тот или иной конкретный концепт – единственный и неповторимый ни в одном другом сочинении, который и определяет тип взаимоотношений композитора и азербайджанской музыки.

Одним из самых знаковых музыкальных произведений, созданных за последнее время в азербайджанском композиторском творчестве, стала пьеса «Эпитафия» Э.Мирзоева. Данное сочинение композитор сочинил только в этом году и отметим, что представленная работа является первым

исследованием нового опуса. «Эпитафия» заняло особое место и в творчестве самого автора.

После эмиграции в Германию в 2015 году композитора постигло творческое молчание. Долгие семь лет он не мог написать ничего существенного. Однако, будучи вдали от Родины, в обществе, которому многое, что касается современного Азербайджана, чуждо и непонятно, Эльмир Мирзоев осознавал, что он, как творческая личность, должен доносить правду о своей стране до всех, кому она не доступна или просто не интересна. Так возникла идея создать и исполнить музыкальное сочинение, посвящённое жертвам, погибшим в трагедии Ходжалы. Эту идею музыкант вынашивал вместе со своим другом и единомышленником писателем Алекпером Алиевым, ныне проживающим в Швейцарии, которому и принадлежит инициатива по проведению в Европе некой художественной акции в связи с 30-летием Ходжалинской трагедии.

Совершенно очевидно, что западное общество далеко от всего того, что происходило и происходит в нашей стране. Поэтому для осуществления задуманного необходимо было найти такие понятные и адекватные формы выражения, которые бы оказались понятыми и принятыми европейцами. В результате этап, предшествовавший началу создания самой музыки, оказался достаточно долгим. Э.Мирзоев много размышлял, обдумывал как общую концепцию произведения, так и каждую деталь, которая способна была бы отразить эту концепцию максимально точно и достоверно.

Итогом размышлений и скурпулёзной творческой работы автора стало появление глубоко эмоционального и ярко экспрессивного музыкального сочинения, в котором отразились ужас от случившегося, боль от потерь, незаживающие душевные раны за тех, кто ушёл от нас мучительной смертью с одной стороны и невероятное чувство вины - тотальной, коллективной перед теми, кого не стало, за то, что мы все не смогли эту трагедию предотвратить.

Эльмир Мирзоев назвал своё сочинение глубоко символично - «Эпитафия». Отметим, что символический характер в этом произведении имеет каждый элемент партитуры. Это произведение написано для

традиционного, можно сказать, классического трио – скрипки, виолончели и фортепиано, голоса которых дополняют записи отрывков из целого ряда произведений. Это заранее записанные треки, содержащие оригинальные дорожки электронной музыки самого автора, отрывки азербайджанского мугама Раст, эпизод UnsichtbareChöre из оперы «Четверг из Света» («DonnerstagausLicht») из семичастного оперного цикла «Свет» К.Штокхаузена, который является проекцией ста восьмидесяти хоровых голосов, записанных на плёнке, а также поэтическое произведение – стихотворение «Реквием» Анны Ахматовой. Таким образом музыкальный язык «Эпитафии» - это вновь воплощение синтеза национального и инонационального, более того, образец синтеза искусств – поэзии и музыки. Привлекая к действию не только музыку, но и поэзию, а также фрагменты разнообразных музыкальных сочинений, автор стремиться донести суть до каждого слушателя, вне зависимости от его национальной или культурной принадлежности.
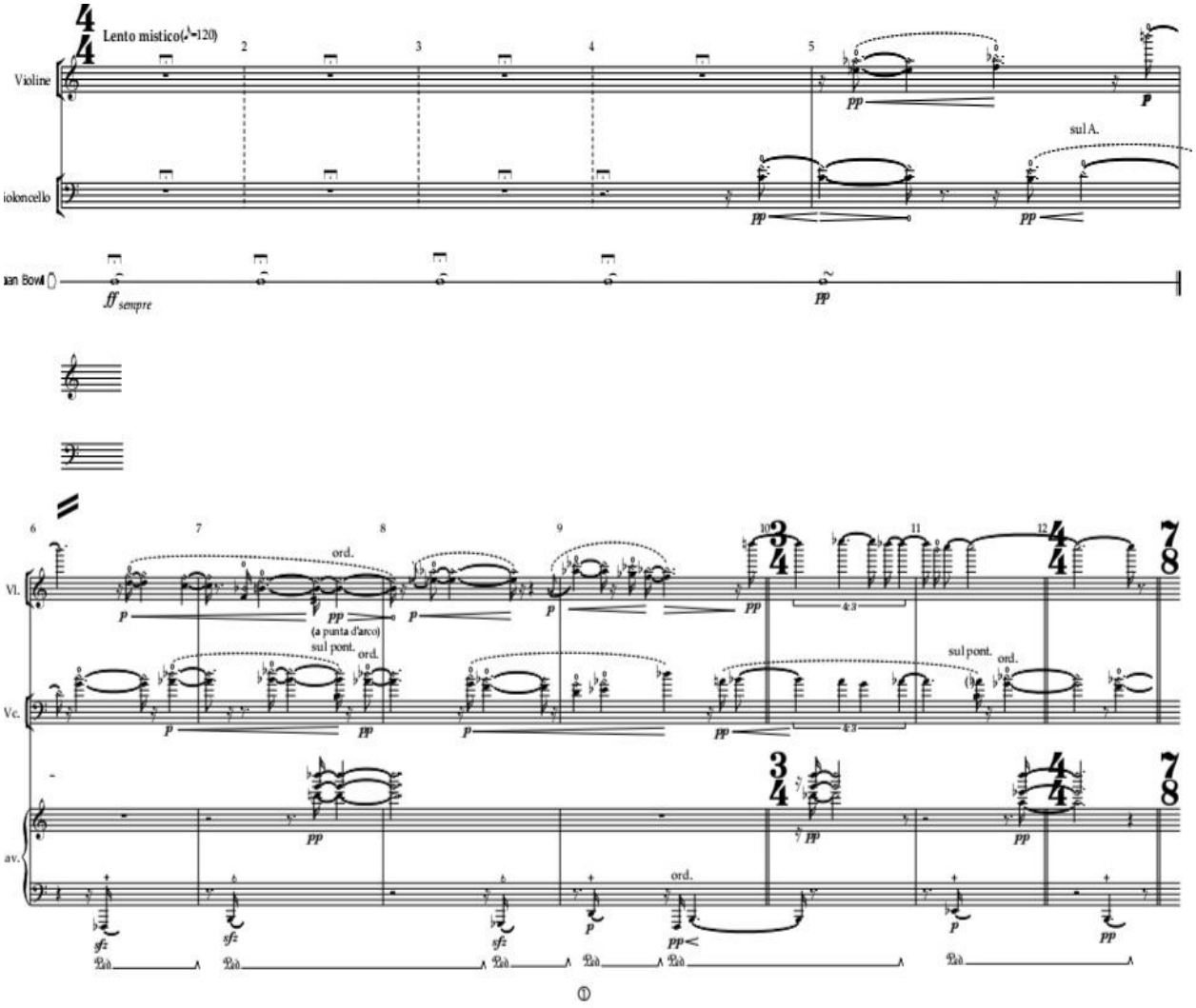
Следует подчеркнуть причины, по которым композитор обращается к уже названным выше цитатам. Совершенно понятно, что почти для каждого музыкальный язык мугама – это, своего рода, музыкальный символ не только азербайджанской культуры, но и Азербайджана в целом. Вместе с тем, обращение к музыке Штокхаузена и поэзии Ахматовой связаны с личными эмоциями композитора. Творчество двух названных авторов имело большое значение на пути становления Г.Мамедова, явившем настоящим творческим открытием и даже потрясением. Кроме того, как высказался сам автор, «Реквием» ААхматовой как нельзя более точно раскрывает извечную тему палачей и жертв.

Композитор очень деликатно и детально подошел к разработке проблемы взаимодействия партий исполнителей в ансамбле. С этой точки зрения отдельного внимания заслуживает анализ этого аспекта сочинения.

На первом этапе в развитии произведения участвуют отдельные голоса ансамбля и даже отдельные звуки этих голосов. О трагедии с первых звуков возвещает тибетский колокол, к которому через некоторое время

присоединяются протянутые звуки струнных. И только после вступления всех инструментов в развитие вступает фортепиано. Его партия также ограничена выдержанными звуками. Однако в этом сознательном ограничении имеется глубокий смысл. Последовательно и постепенно отдельные голоса каждой из партий исполнителей накладываются друг на друга, создавая ощущения нарастающего ужаса от разворачивающейся трагедии. В итоге в заключении первого этапа партии трио охватывают огромный диапазон, крайние точки которого поручены исполнению фортепиано. От данного развития создаётся почти картинное ощущение, когда отдельные звуки, как души трагически ушедших людей всё множатся и нарастают в количестве, достигая невероятных масштабов. Аналогично количеству жертв нарастает ощущение глобальности и невыносимой для человеческого понимания боли от утраты.

Пример №1

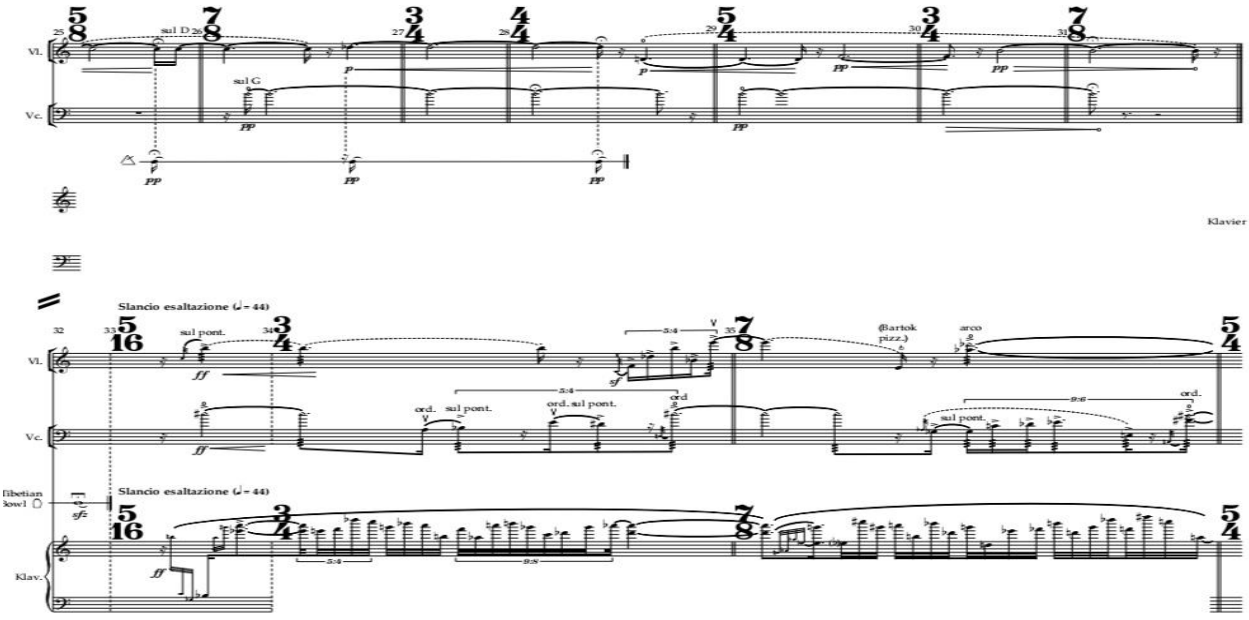


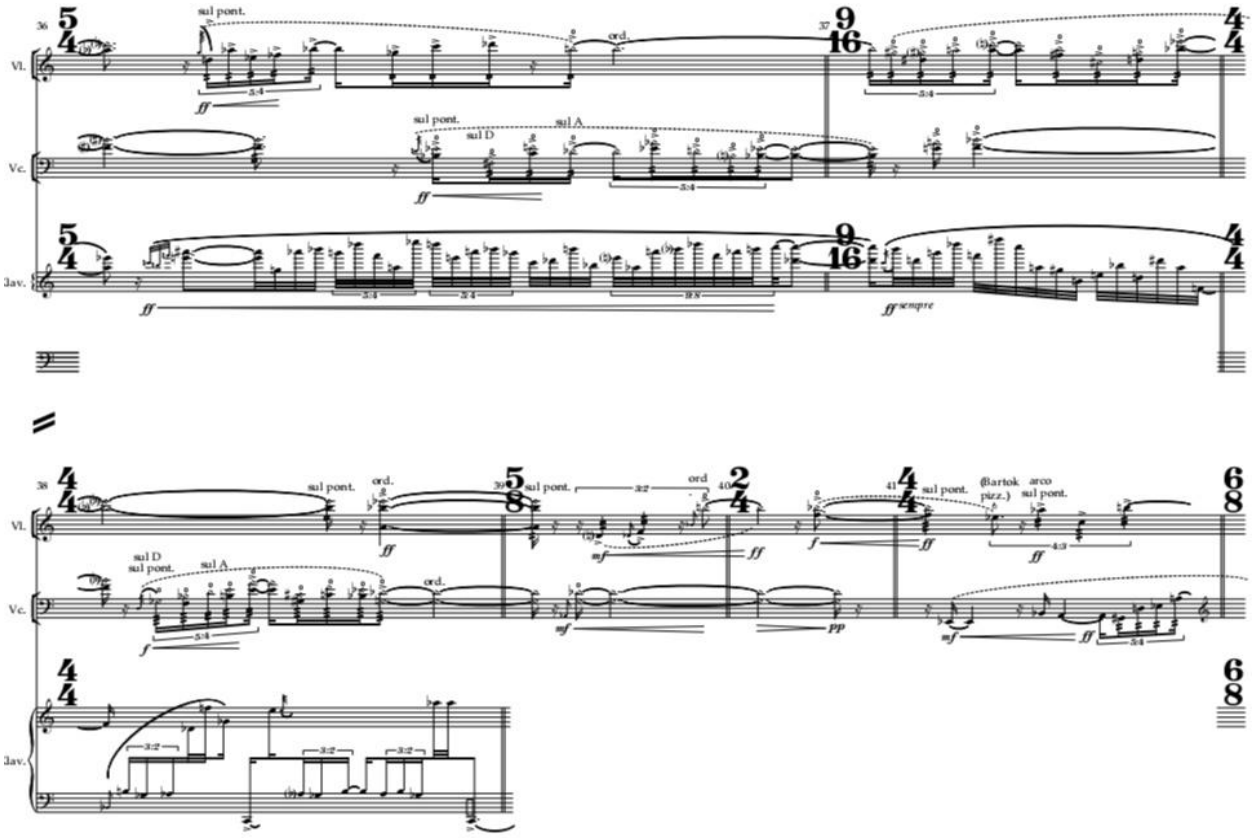
Таким образом на первом этапе партии всех участников ансамбля направлены на создание целостного художественного образа, благодаря тому, что развитие партии каждого из исполнителей опирается на общность и максимальную близость выразительных средств музыкального языка. Этот факт особенно показателен, поскольку фортепиано, скрипка и виолончель характеризуются существенным тембровым различием и исполнительскими особенностями.

Завершение первого этапа в определённой степени напоминает его начало, так как из развития выключается фортепианная партия. Струнные в свою очередь создают атмосферу постепенного успокоения.

Совершенно новая роль отведена фортепианной партии на следующем этапе развития, когда тембр этого инструмента выдвигается на первый план, развиваясь при этом в русле общих для всех партий интонаций. Важно отметить, что автор в данном фрагменте трактует фортепиано, как солирующий инструмент, фактически поручив ему одноголосную партию. Тем самым музыкант как бы стремится обозначить роль этого инструмента в трио, как роль равного среди равных.
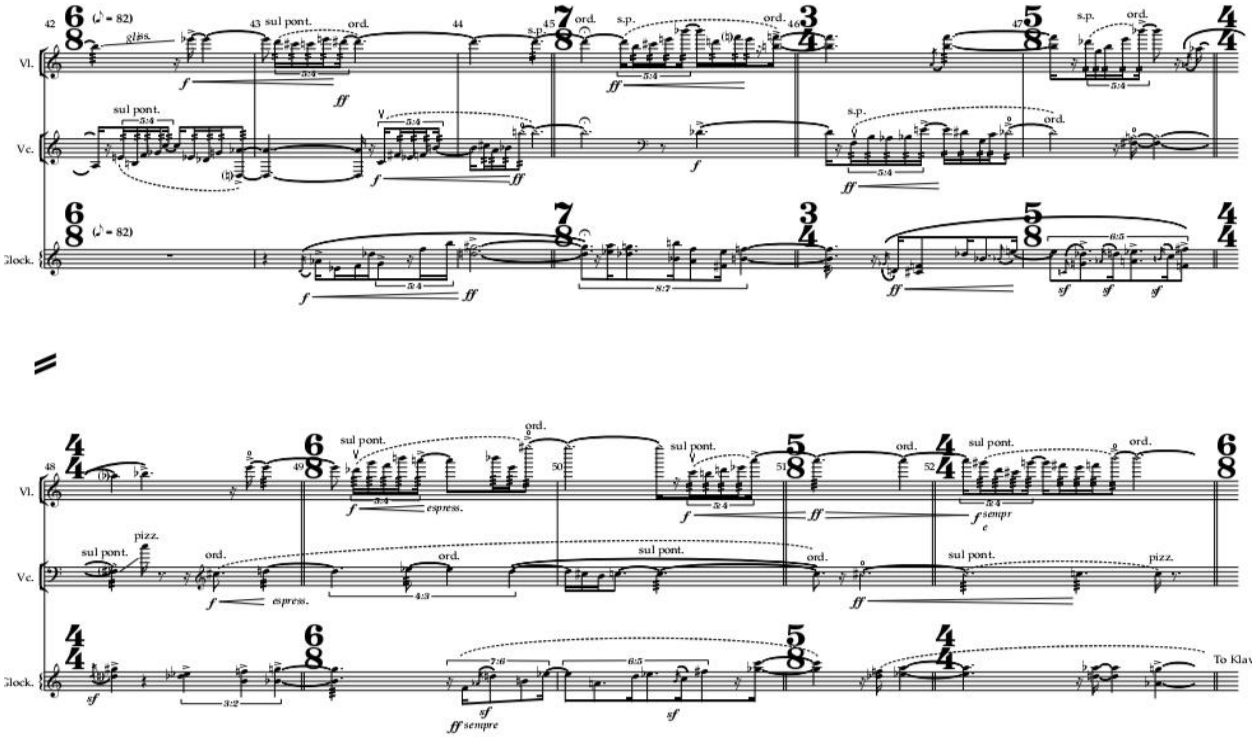
Пример №2





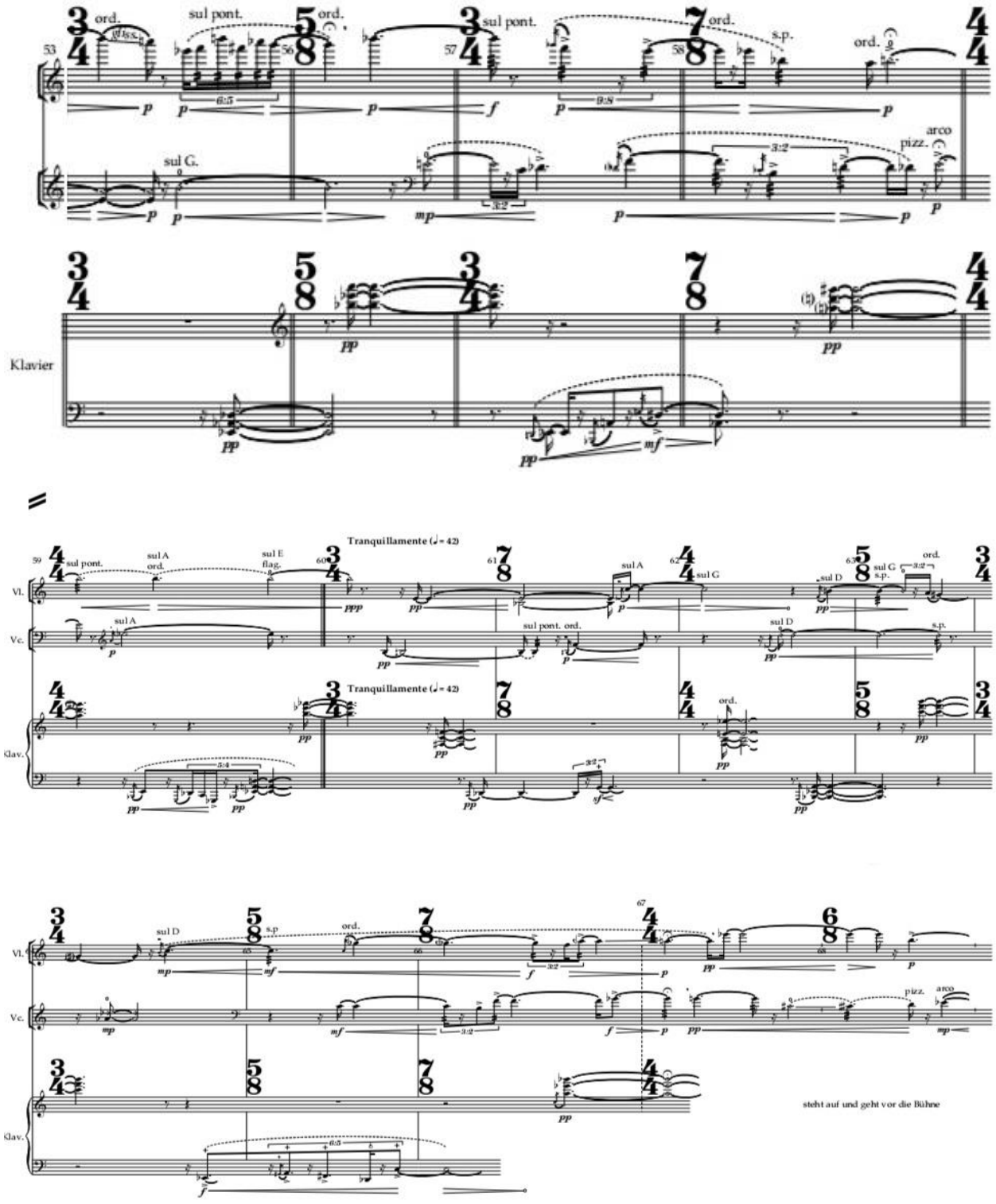
Нужно отметить, что в данном произведении существуют достаточно значительные фрагменты, в которых партия фортепиано отсутствует. Этой особенностью, к примеру, отличается третий этап развития.

Пример №3



На четвёртом этапе музыкальный язык исполнителей вновь меняется. Главное место среди средств выразительности здесь занимают кластерные образования. Наиболее насыщенные их формы в связи со спецификой поручены в данном фрагменте фортепиано, которое в результате становится на определённое время ведущей партией в трио.

Пример №4



Характерной особенностью анализируемого сочинения становится его форма, в которой помимо отдельных замкнутых разделов есть признаки симметрии, выражающейся в единстве начального и заключительного этапов развития. Исходя из этого очевидно, что в заключении фортепиано вновь не участвует в ансамбле.

Таким образом можно констатировать, что в вопросе интерпретации роли фортепиано в ансамбле в пьесе «Эпитафия», мы смогли определить следующие особенности. Первое, это единство содержания всех участников ансамбля на каждом из этапов развития. Второе, разнообразие содержания фортепианной партии в зависимости от этапа развития, вплоть до трактовки инструмента, как одноголосного. Третье, трактовка фортепиано, как инструмента, наиболее способствующего усилению драматизма и динамики развития. Именно по этой причине тембр фортепиано включается только в отдельных фрагментах пьесы.

SEVDA YOLÇUYEVA

ELMIR MIRZƏYEVIN “EPITAFIYA” PYESINDƏ ANSAMBL ÇƏRÇIVƏSINDƏ PIANO ROLUNUN TƏFSIRI

Açar sözlər*: təfsir, fortepiano rolu, ansambl, ifaçıların partiyaları, inkişaf mərhələləri.*

XÜLASƏ

Təqdim olunan tədqiqat Elmir Mirzəyevin “Epitafiya” pyesində ansambl çərçivəsində fortepiano rolunun şərhinə həsr olunub. Qeyd edək ki, bu əsər bəstəkarın yeni opusunun ilk araşdırmasıdır. “Epitafiya” Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığında son dövrlərdə yaradılmış ən əlamətdar musiqi əsərlərindən biridir. Bu əsər Xocalı faciəsinin 30-cu ildönümünə həsr olunub. Müəllifin özünün yaradıcılığında “Epitafiya” xüsusi yer tuturdu.

Araşdırma zamanı aşağıdakıları müəyyən edə bildik. Təhlil olunan əsərin xarakterik xüsusiyyəti onun formasıdır ki, burada ayrı-ayrı qapalı bölmələrə əlavə olaraq inkişafın ilkin və son mərhələlərinin vəhdətində ifadə olunan simmetriya

əlamətləri var. “Epitafiya” pyesində fortepianun ansamblda rolunun şərhi məsələsində biz aşağıdakı xüsusiyyətləri müəyyən edə bildik. Birincisi, bu, inkişafın hər bir mərhələsində ansamblın bütün üzvlərinin məzmununun birliyidir. İkincisi, fortepiano hissəsinin məzmununun müxtəlifliyi, inkişaf mərhələsindən asılı olaraq, alətin monofonik kimi yozulmasına qədər. Üçüncüsü, pianonun dram və inkişaf dinamikasını gücləndirmək üçün ən əlverişli alət kimi təfsiri. Məhz bu səbəbdən piano tembri əsərin yalnız müəyyən fraqmentlərində yer alır.

SEVDA YOLCHUYEVA

THE PRESENT STUDY IS DEVOTED TO THE ISSUE OF INTERPRETATION OF THE ROLE OF THE PIANO WITHIN THE FRAMEWORK OF THE ENSEMBLE IN THE PLAY "EPITAPH" BY ELMIRA MIRZOEVA

Keywords: interpretation, piano role, ensemble, parts of performers, stages of development.

SUMMARY

Note that this work is the first study of the composer's new opus. "Epitaph" is one of the most iconic musical works created in recent times in the Azerbaijani composer's work. This essay is dedicated to the 30th anniversary of the Khojaly tragedy. "Epitaph" occupied a special place in the work of the author himself.

During the research, we were able to determine the following. A characteristic feature of the analyzed work is its form, in which, in addition to separate closed sections, there are signs of symmetry, expressed in the unity of the initial and final stages of development. In the question of interpreting the role of the piano in the ensemble in the play "Epitaph", we were able to identify the following features. First, this is the unity of the content of all members of the ensemble at each stage of development. Secondly, the diversity of the content of the piano part, depending on the stage of development, up to the interpretation of the instrument as monophonic. Third, the interpretation of the piano as an instrument that is most conducive to enhancing the drama and dynamics of development. It is for this reason that the piano timbre is included only in certain fragments of the piece.

UOT 78.07

AYSU SADIQOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
"İnstrumental Muğam" kafedrasının müəllimi
E-mail: leyla.cumayeva@mail.ru

ŞÜŞTƏR İNSTRUMENTAL MUĞAMI

Açar sözlər: *Şüştər, muğam, instrumental muğam, Şüştər muğamının şöbələri.*

XÜLASƏ

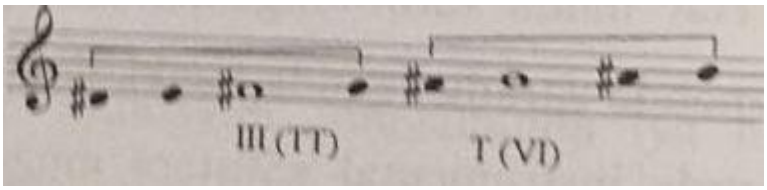
Təqdim olunan məqalədə "Şüştər" məqamının lad düzümü , şöbə ve güşələrinin lirik cəhətdən təsviri izah edilmişdir.İnstrumenal musiqidə hansı texniki üslub ilə ifası da bildirilib.Həmçinin Şüştər" məqamı üzərində bəstələnmiş zərbi muğamlar ve tesnifler öz yerini tapmışdır.Eyni zamanda adı çəkilən məqalədə Şüştər məqamının ən yaxşı ifaçılarının adı açıqlanmışdır.

Muğam Azərbaycan incəsənətinin maddi və mənəvi abidəsidir. O insan ruhunun ətraf aləmə, dünyaya zərif səslə xitab etməsidir. Əsrlər boyu Azərbaycan xalqı göz bəbəyi kimi quruyub saxlamışdır. Bu ilahi musiqi öz dərin məzmunu ilə hər bir azərbaycanlının hiss və fikirlərini ələ almağa qadirdir. Təsadüfi deyil ki, xalqımız incəsənətin bu növünə dərin rəğbət bəsləyir, mürəkkəb musiqi məzmununa malik olan muğam kompozisiyalarını çətinlik çəkmədən dərk edə bilirlər. Muğamı hətta musiqi təhsili olmayan insanlar belə ifa edə bilirlər. R.Zöhrabov hesab edirki, muğam Azərbaycan musiqisinin demokratik janrlarından biridir. Muğamlar ayrı-ayrı hadisələrlə əlaqədar yaranmış müxtəlif havalardan ibarət olub, mənşəcə professional musiqi sənət nümunəsidir.

Azərbaycan professional musiqisində yeddi əsas muğamlardan beşincisi sayılan "Şüştər" məqamının quruluşu ½ - 1 - ½ ton formullu iki tetraxordun yanaşı üsulla (art.2 intervalı məsafəsində) birləşməsində ibarət olub, səssırası səkkiz pillədir. VI pillə mayə yəni tonika pilləsi olub, bu məqamda III pillə də mayə ilə yanaşı tamamlayıcı ton əhəmiyyətini daşıyır. Məqamın səssırasının III, VI, VII pillələri istinad-dayaq pilləsi olub "Şüştər" muğamının şöbələrinin əsasını təşkil

edir. Bu məqamda qurulan musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanır. “Şüştər” məqamının səssırası “lya”dır.

A.Əsədullayev yazır ki, “Şüştər” muğamı “si mayəli” şüştər ladına əsaslanır. “si” şüştər ladının səssırasını aşağıda göstəririk:



Şüştər” muğam adına orta əsr alimlərinin risalələrində nə muğam dəstgahların, nə muğam şöbələrinin, nə də avazların siyahısında rast gəlmirik. Belə güman olar ki, “Şüştər” muğamı sonralar yaranmışdır. Məsələn, Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr) cədvəlində “Şüştər” bir şöbə kimi “Mahur” dəstgahının tərkibində göstərilmişdir. Mirzə Fərəcin cədvəlində isə XIX əsrin sonlarında “Şüştər” muğamı 13 şöbə və guşəni özündə cəmləşdirən bir dəstgah kimi verilmişdir. Onun tərkibi aşağıdakı kimi təq dim olunur: 1.Əmiri, 2.Şüştər, 3.Şüştərək, 4.Şüştər, 5.Sarənc, 6.Məsnəvi, 7.MƏnəvi, 8.Əfşari, 9.Heydəri, 10.Osman-Gərayi, 11.Qara kürd, 12.Mani, 13.Keşişoğlu.

Göründüyü kimi, bu siyahıdakı muğam şöbələrindən bir çoxu hal-hazırda zərbi-muğam kimi müstəqil ifa olunur (“Ovşari”, “Heydəri”, “Mani”), bəzisi isə aşıq yaradıcılığına aid nümunələr kimi (“Keşişoğlu”, “Qara kürd”, Osman-Gərayı”) mövcuddur. Hər halda zərbi-muğamlardan istifadə olunması artıq “Şüştər” muğamının xanəndə yaradıcılığında təşəkkül tapmış variantı olduğunu sübut edir. Həmin dövrdə instrumental “Şüştər” muğamı haqqında heç bir məlumat verilmir.

“Doğrudan da, “Şüştər” muğam dəstgahını dinlədikdə biz böyük bəstəkarın dediklərinin şahidi oluruq. Bu muğamda ata-babalarımızın ağır, əzablı günləri sanki bir anlığa göz özünə gəlir.

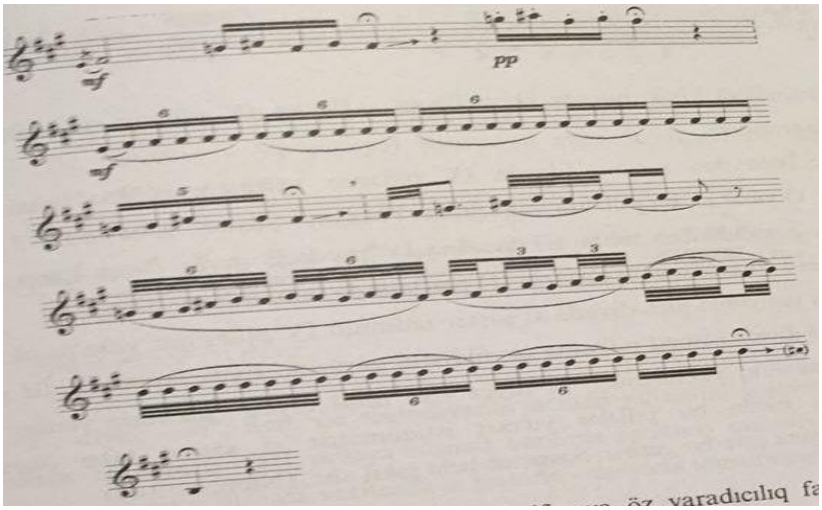
Biz onu əlavə edək ki, bu muğamı dinlədikdə insan xəyala dalır, düşünür, ehtiras hissləri də keçirir. “Şüştər”in musiqi axınına eyni zamanda dramatizm də xasdır. Məhz səmimi lirikanın qəmli hisslərlə çulğalaşmış epizodlarda dramatizmin daha çox şahidi oluruq. Bu muğamın bəzi bölmələri insanda ruh yüksəkliyi yaradır”. [4]

Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə "Muğam şurası" tərəfindən qəbul olunmuş proqramda isə "Şüştər" 8 şöbə və guşədən ibarətdir: "Əmiri", "Şüştər", "Şüştərək", "Tərkib", "Şüştər", "Sarənc", "Məsnəvi", "Şüştər".

Müasir dövrdə isə "Şüştər" muğamına 5 şöbə və guşə daxildir: "Bərdaşt-Əmiri", "Şüştər", Feli", "Tərkib", "Şüştərə ayaq".

"Şüştər" muğamı digər muğamlar kimi aşağı registrdən deyil, orta registrdən başlayaraq ifa olunur və yuxarı registrə keçir. R.Zöhrabovun "Muğam" kitabında göstərdiyi kimi, "Şüştər" təkcə orta və zil tessituralı şöbə və guşələri özündə cəmləşdirir. [5, s.149] "Şüştər" muğamı "Bərdaşt" şöbəsi ilə başlanır. "Şüştər"İn "Bərdaşt"ı "Əmiri" adlanır. Öz həcmi etivbarilə bu, qısa bir guşədir. "Əmiri", həmçinin "Nəva" və "Rəhab" muğamlarında da bərdaşt vəzifəsini daşıyır. "Əmiri"nin musiqisi təmtəraqlı, mərdlik əhval-ruhiyyədədir. K.Əhmədov "Əmiri"ni tarda və ya kamançada olduqca parlaq vurğulu, güclü mizrablarla çalmağı, dalğalı səslənməyə fikir verməyi məsləhət görürdü.[5, s.149]

"Bərdaşt"ı əvəz edən "Şüştər" şöbəsi muğamın mayəsidir. Burada muğamın əsas intonasiya özəyi öz əksini tapmışdır. Həmçinin, bu şöbədə ladın iki əsas pilləsi (III, VI) qabarıq özünü göstərir və melodiya bu pillələr ətrafında qurularaq inkişaf etdirilir.



"Şüştər" muğamının mərkəzi şöbəsinə, "Tərkib"ə keçməzdən əvvəl "mövləvi" guşəsi ifa olunur. "Mövləvi", "Hümayun" muğamının əsas şöbələrindən biridir. Lakin "Hümayun"da ifa olunan "Mövləvi" "Şüştər" şöbəsinə kök kimi tam kadensiya ilə verilirsə, burada yenidın "fa diyez" "si" səsinə doğru hərəkət edir və möhkəmlənir.

"Mayeyi-Şüştər"in melodik inkişafı ifaçıya öz yaradıcılıq fantaziyasının aşılmasına geniş imkan yaradır. Bu şöbə həzin, kövrəl xarakterli musiqiyə malikdir.

Nümunədən göründüyü kimi, “Şüştər” şöbəsi üç bölmədən ibarətdir. Onun birinci bölməsində melodiya “fa diyez” səsinə ladın III pilləsinə istinadən qurulur. Sonra lad pillələri üzərində yüksələn dalğavari hərəkətlə mayəyə çatdırılır. Yuxarıdakı nümunədən bu, aydın olur. Mayə səsi alt və üst aparıcı səslərlə əhatə olunaraq, kadensiya ilə möhkəmləndirilir.

“Mayeyi-Şüştər” şöbəsinin ikinci bölməsi inkişafın yeni mərhələsini təşkil edir. Burada elə ilk anlardan lad pillələrinin dəyişikliyi özünü göstərir.

“Şüştər” muğamının lad-tonallıq planını aşağıdakı kimi göstərə bilərik: “re diyez” segah – “si” şüştər. Göründüyü kimi, digər muğam dəstgahlarından fərqli olaraq, “Şüştər” muğamının “Bərdaşt” şöbəsi əsas lad-tonallıqda deyil, ona qohum lad-tonallıqda səslənir. Buna görə də o, müstəqil əhəmiyyətə malik olur. Eyni zamanda, segah lad-intonasiyaları “Mayeyi-Şüştər” şöbəsinə və koda mahiyyəti daşıyan “Şüştər”ə keçid-kadensiya şöbəsində də özünün göstərərək, muğamın kompozisiya quruluşunda lad-intonasiya əlaqələri – arka yaradır. Muğamın əsas lad-tonallığı – “si” şüştər “Mayeyi-Şüştər” şöbəsində təqdim olunur, sonra “Feli”, “Böyük Məsnəvi” və “Mövləvi” şöbələrində möhkəmləndirilir. Beləliklə, “Bərdaşt-Əmiri”, “Mayeyi-Şüştər”, “Feli”, “Böyük Məsnəvi” və “Mövləvi” şöbələri muğamın kompozisiyasında birinci mikrosilsiləni əmələ gətirir. Burada iki lad sferası təqdim olunur. Muğamdakı digər şöbələr “Tərkib” və “Şüştərə ayaq” – inkişafın yüksək zirvəsini və mayəyə qayıtma prosesini özündə əks etdirərək, ikinci mikrosilsiləni təşkil edir.

“Şüştər” lad məqamına əsaslanan “Ovşarı” zərbi muğamı 4/2 ölçüsündədir. Onu da qeyd edək ki,“Ovşarı” aşıq musiqili–poetik yaradıcılığında bir ənənəvi hava kimi də məşhurdur.

Zərb muğam kimi “Ovşarı” Şüştər məqamının iki şöbəsinin - “Şüştər” və “Tərkib” şöbələrinin intonasiyalarını özündə cəmləşdirir.

Bu zərbi muğam öz musiqisi etibarilə təntənəli və əzəmətlidir. Onun xalq sözlərindən alınmış mətn əsası 11 hecanı özündə cəmləşdirir.Azərbaycan xanəndələri tərəfindən ifa edilən Şüştər təsnifləri də xalq tərəfindən sevilib dinlənilir. Onlara “Gözəllərin var olsun”, “Müşki tərin var” “Şüştər” təsnifi - “Can vermə qəmi eşqə ki.....” təsniflərini nümunə göstərə bilərik. Xalq mahnıları arasında

lirikasıyla seçilən “Aman təklik əlindən” və “Gözəlim sənsən” mahnıları da “Şüştər” muğamı əsasında oxunur. Mahnı janrında bəstələnən musiqilər arasında özünə yer tutan bəstəkar Tofiq Quliyevin bəstələdiyi “Axşam oldu” mahnısı da “Şüştər” muğamı əsasında yazmışdır.

Şüştər muğamının ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında fikirləri cəmləşşdirib yekunlaşdırsaq belə nəticə əldə edə bilirik ki,muğamın kökü: Adi, kamança kökü: Adidir. Əlvan melodizmə əsaslanan “Bərdaşt”, (“Əmiri” ilə başlanır), “Şüştər”, “Feili”, “Tərkib” və “Şüştərə ayaq” şöbələrindən ibarət olan bu muğam dinləyicini düşünməyə, xəyala dalmağa təhrik edir. Ata-babalarımızın qəmli, qara günləri sanki bir anlığa göz önünə gəlir.

İfa xarakterinə gəldikdə isəBərdaşt rolunu oynayan Əmiri olduqca parlaq vurğulu, güclü mizrablarla çalınır. Dalğalı səslənməyə, pauzalara xüsusi fikir verilir. Şüştər şöbəsinin çalğısında texniki ştrixlərdən, dinamik çalarlardan, səslərin həzin axıcılığından istifadə olunur. Feili, Tərkib şöbələrinin ifasında isə güclü üst, sağ-sol mizrablardan və tremollardan istifadə edilir, muğamın ifası sona yetir.

“Başqa muğam dəstgahlarına nisbətən “Şüştər” dəstgahında və onun şöbələrində təsnif və rəng cüzidir. “Şüştər” dəstaghının kiçik həcmli olması, onun az oxunub-çalınması bu dəstgaha təsnif və rənglərin də az miqdarda olmasına gətirib çıxarmışdır”. [4]

“Şüştər”də gəzişmək çətindir. XIX əsr xanəndələrindən “Şüştər”i Şəkili Ələsgər iki dəfə ifa edib. Birini “Əmiri” ilə oxuyub, digərini isə “Möləvi” (“Mövləvi”) ilə ifa edib. “Möləvi” ilə başlamaq daha məqsədəuyğundur, nəinki, “Əmiri” ilə. “Əmiri” – “Şur” sonra “Şüştər”, “Möləvi” isə “şüştər”in özüdür.

Məşhur tarzən Ə.Bakıxanov “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində (31.03.1973) verdiyi müsahibəsində qeyd edir ki, “... “Şüştər” çox çətin muğamdır. Bu muğamın ifası xanəndədən böyük sənətkarlıq tələb edir. Əgər bunu bir az da xırdalasaq, deməliyik ki, “Şüştər” oxumaq istəyənin gərək “üzüyola səsi” və yaxşı ürəyi olsun. Hacıbaba Hüseynov “Şüştər” oxuyur. Yeri gəlmişkən deyək ki, o, ümumiyyətlə savadlı və zövqli müğənnidir. Amma bunu gərək Yaqub Məmmədov oxuyardı...

“Şüştər”i Seyid Şuşinski çox gözəl yaradıb. Sanki təbiət xanəndəyə lazım olan bütün ifaçılıq keyfiyyətlərini əsirgəməmişdir”.

“Şüştər” muğamının Səttar, Hacı Hüsü, Mirzə Məhəmmədhəsən, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Şəkili Ələsgər, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Xanlıq Şükür, Məcid Behbudov, Əkbər Xamuş oğlu, İslam Abdullayev, Musa Şuşinski, Seyid Şuşinski, Canəli Əkbərov, Alim Qasımov, Zülfiyyə Məmmədova, Nuriyyə Hüseynova, Nəzakət Teymurova kimi ifaçıları vardı.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Bakıxanov Ə. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 31.03.1973
2. Əsədullayev A. İnstrumental muğamlar. B., 2015
3. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları B., “Yazıçı”, 1985
4. Nəvvab M.M. “Vüzuhül-ərqam”. B.,1989
5. Zöhrabov R. Azərbaycan təsnifləri. B., 1985
6. Zöhrabov R. Muğam Bakı, 1991

АЙСУ САДЫГОВА

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ МУГАМ ШУШТАР

Ключевые слова: *Шуштар, мугам, инструментальный мугам, отделы мугама Шуштар.*

РЕЗЮМЕ

В представленной статье с лирической точки зрения разъясняются аккордовая аранжировка, ответвления и углы движения «Шуштар», описывается технический стиль инструментальной музыки, а также ритмичные мугамы и теснифы, составленные на мугаме «Шуштар». В статье перечислены имена лучших исполнителей мугама.

AYSU SADIQOVA

INSTRUMENTAL MUGHAM SHUSHTAR

Keywords: *Shushtar, mugham, instrumental mugham, departments of mugham Shushtar.*

SUMMARY

In the presented article, from a lyrical point of view, the chord arrangement, branches and angles of movement of “Shushtar” are explained, the technical style of instrumental music is described, as well as rhythmic mughams and tesnifs composed on “Shushtar”. This article presents the names of the best performers of this maqam.

JURNALA MƏQALƏ TƏQDİM EDƏN MÜƏLLİFLƏR ÜÇÜN QAYDALAR

Ali Attestasiya Komissiyasının tələblərinə uyğun tərtib olunmuşdur

1. Məqalələr Azərbaycan, ingilis və rus dillərində təqdim edilə bilər.
2. Məqalələrin mətnləri Times New Roman – 12 şrifti ilə (Azərbaycan dilində latın əlifbası, rus dilində kiril əlifbası, ingilis dilində ingilis əlifbası ilə) 1 intervalla çap olunmalıdır.
3. Məqalədə müəllif(lər)in işlədiyi müəssisə(lər) və müəllif(lər)in elektron poçt ünvan(lar)ı göstərilməlidir.
4. Elmi məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq, müəllif(lər)in gəldiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və s. aydın şəkildə verilməlidir.
5. Məqalənin mövzusu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır. Məqalənin sonunda verilən ədəbiyyat siyahısı istinad olunan ədəbiyyatların mətndə rast gəlindiyi ardıcıllıqla (məsələn, (1) və ya (1, s. 119) kimi işarə olunmalı) ya da əlifba ardıcıllığı ilə nömrələnməlidir. Eyni ədəbiyyata mətndə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.
6. Ədəbiyyat siyahısında verilən hər bir istinad haqqında məlumat tam və dəqiq olmalıdır. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri onun növündən (monoqrafiya, dərslik, elmi məqalə və s.) asılı olaraq verilməlidir. Elmi məqalələrə, simpozium, konfrans və digər nüfuzlu elmi tədbirlərin materiallarına və ya tezislərinə istinad edərkən məqalənin, məruzənin və ya tezisin adı göstərilməlidir. İstinad olunan mənbənin biblioqrafik təsviri verilərkən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının "Dissertasiyaların tərtibi qaydaları" barədə qüvvədə olan təlimatının "İstifadə edilmiş ədəbiyyat" bölməsinin 10.2-10.4.6 tələbləri əsas götürülməlidir.
7. Məqalənin sonundakı ədəbiyyat siyahısında 5-10 ilin elmi məqalələrinə, monoqrafiyalarına və digər etibarlı mənbələrinə üstünlük verilməlidir.
8. Dərc olunduğu dildən əlavə başqa iki dildə məqalənin xülasəsi verilməlidir. Məqalənin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır.

   Məqalədə müəllifin və ya müəlliflərin əldə etdiyi elmi nəticə, işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti və s. xülasədə yığcam şəkildə öz əksini tapmalıdır. Xülasələr elmi və qrammatik baxımdan ciddi redaktə olunmalıdır. Hər bir xülasədə məqalənin adı, müəllifin və ya müəlliflərin tam adı göstərilməlidir.
9. Hər bir məqalədə UOT indekslər və ya PACS tipli kodlar və açar sözlər göstərilməlidir. Açar sözlər üç dildə (məqalənin və xülasələrin yazıldığı dillərdə) verilməlidir.
10. Göndərilən məqalənin əvvəllər dərc olunmadığını (məqalənin tezis şəklində dərc olunmuş variantı istisna olmaqla), məqalənin hər hansı bir dildəki variantının eyni zamanda digər dövri elmi nəşrlərə göndərilmədiyini və məqalə ilə bağlı elmi-tədqiqat işinin hansı müəssisədə yerinə yetirildiyini əks etdirən anket hazırlanmalıdır. Bu anketi müəllif(lər) imzalayıb redaksiyaya göndərməli və ya dövri elmi nəşrin saytına daxil olub anketin elektron variantını doldurmalı və onu elektron təsdiqləməlidir(lər).
11. Məqalə redaksiyaya müvafiq rəylə birgə təqdim edilməlidir.
12. Məqalələr redaksiyaya həm çap, həm də elektron formada təqdim edilməlidir.

“SƏNƏT AKADEMİYASI” beynəlxalq elmi - nəzəri jurnalının tərtibatında Akademiyanın elm və yaradıcılıq layihələrinin foto materiallarından istifadə olunur.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 31.03.2017-ci il tarixli (Protokol № 06-R) qərarı ilə “Sənət Akademiyası” Elmi-nəzəri jurnalı “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən dövri elmi nəşrlərin siyahısı”nın sənətşünaslıq və memarlıq bölməsinə daxil edilmişdir.

Redaksiyanın ünvanı:
Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, AZ 1014,
Rəşid Behbudov küçəsi, 75
Telefonlar: (+994 12) 597 23 79, (+994 12) 597 34 26
Faks: (+994 12) 597 23 79,
E-mail: *bxa.elm.yaradiciliq@gmail.com*

© Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
“Sənət Akademiyası” beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal
Yığılmağa verilmişdir 10.10.2022, çapa imzalanmışdır 22.10.2022