

Beynəlxalq, elmi-pedaqoji,  
tənqidçi-publisistik,  
mədəni-maarif musiqi jurnalı.  
Təsisçilər:  
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı  
Bakı Musiqi Akademiyası  
"Koroğlu-T" firması.

#### Baş redaktor və naşir:

TARİYEL MƏMMƏDOV  
əməkdar incəsənət xadimi,  
sənətşünaslıq doktoru, professor.

e-mail: mamedovtariyel@gmail.com

#### Baş redaktorun müavini:

YEGANƏ ƏLİYEVA  
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru,  
dosent

e-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

#### Beynəlxalq əlaqələr üzrə məsul redaktor:

ANNA ƏMRHOVA (Rusiya)  
sənətşünaslıq doktoru

#### Redaksiya heyəti:

GÜLNAZ ABDULLAZADƏ  
əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə  
elmləri doktoru, professor

FƏRHAD BƏDƏLBƏYLİ  
xalq artisti, professor

FİRƏNGİZ ƏLİZADƏ  
xalq artisti, professor

NƏRMİNƏ QULİYEVA  
əməkdar müəllim, professor

ZEMFİRA SƏFƏROVA  
akademik, əməkdar incəsənət xadimi,  
və əməkdar elm xadimi,  
sənətşünaslıq doktoru, professor

ALEKSANDR SOKOLOV  
(Rusiya)  
sənətşünaslıq doktoru, professor

VİOLETTA YUNUSOVA (Rusiya)  
sənətşünaslıq doktoru, professor

ISSN 2219-8474 (Print)  
ISSN 2219-8482 (Online)

1/98 2024

## İÇİNDƏKİLƏR:

### AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA

- 3 Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında... Xəbərlər...

### PORTRETLƏR

- 15 Kazimov N. Süleyman Ələsgərov - 100  
19 Mamedova R. Служение науке.  
Тариель Мамедов - 75

### İRSİMİZ

- 21 Hüseynov R. Altino səsli müğənninin altunları

### KULTUROLOJİ MƏSƏLƏLƏR

- 31 Quliyeva S. Məmməd Cəfərovun "Yuxulama, Oğuz oğlu" kantatasında vətənpərvəlik mövzusunun təcəssümü  
38 Meydanlı F. ... "Humayun"dı Şah əsəri

**Redaktorlar:**

LEYLA MƏMMƏDOVA  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor

VİDADİ QAFAROV  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
dosent

**Korrektor:**  
LEYLA BABAYEVA

**Rəssam:**  
Alina Cahangirova

**Kompüter dizaynı:**  
Irina Tişakova

**Üz qabığında:**  
Foto kolaj

**Redaksiyanın ünvani:**  
AZ1014, Bakı şəh.,  
Ş.Bədəlbəyli küç., 98.  
Tel.: (99412) 5984370,  
Fax: (99412) 4932302

E-mail: [info@musigi-dunya.az](mailto:info@musigi-dunya.az)  
Internet elektron jurnalın ünvani:  
<http://www.musigi-dunya.az>

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

© "Musiqi Dünyası", 2024  
"OL" MMC mətbəəsi  
M.İbrahimov küç., 43. Tel.: 4973623

"ŞƏRQ VƏ QƏRB MUSIQİ  
MƏDƏNİYYƏTLƏRİNİN DİALOQU"  
BEYNƏLXALQ KONFRANSININ MATERİALLARI

- 41 *Махмудова Г.* 3-я международная научно-практическая конференция «Диалог музыкальных культур Востока и Запад»
- 42 *Гульзарова И.* Великий Гейдар Алиев и его вклад в развитие культурных связей Азербайджана и Узбекистана
- 46 *Шиюе Г.* Сюита Ван Лянсаня «Детство под ветром и дождем» в контексте его сочинений для виолончели
- 50 *Сергеева Т.* Проблема сохранения музыкального наследия в современной культуре (на примере андалусского наследия)
- 54 *Юнусова В.* Методические вопросы современной этноорганологии (на материале культуры Азии)

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ

- 57 **[Kaфаров С.]** Этимология названий аэрофонов
- 70 *Nəsimirova G.* Cahangir Cahangirovun "Nəsimi" kantatası

# Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında

## AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA... XƏBƏRLƏR... 2023-2024-cü illər

**21 noyabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının idarə Heyətinin icası keçirilib. İclasda növbəti ildə Bəstəkarlar İttifaqının 90 illiyi ilə bağlı keçiriləcək tədbirlər müzakirə edilib. "Bəstəkarlar İttifaqı - 90" silsiləsindən 2024-cü ildə yubileyləri olan bəstəkar və musiqişünasların yaradıcılıq və xatirə tədbirləri, gənc bəstəkarların plenumu, XIII Şəki "İpək yolu" Beynəlxalq Festivalının programı, XVI Ü.Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalında Bəstəkarlar İttifaqının planlaşdırıldığı elmi konfrans və konsert programı, Bəstəkarlar İttifaqının bölgələrdəki filiallarının iş planı və bu kimi məsələlər üzərində müzakirələr aparılıb, planlar tərtib edilib.

\* \* \*

**23-24 noyabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkilatçılığı ilə, Ümummilli lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunmuş, "Bəstəkar Azər Dadaşovun fortepiano əsərlərinin ən yaxşı ifası" üzrə Gənc İfaçıların VI Müsabiqəsi keçirilmişdir.

Münsiflər heyətinin sədri Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, professor Firəngiz Əlizadə, üzvləri isə

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "Forte piano" fakültəsinin dekanı, professor, Əməkdar müəllim, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Nəzakət Rimazi, <<http://www.musicacademy.edu.az/az/ikhtisas-forte-piano-muallimler/151-rimazi-nazakat.html>>

Bəstəkarlar İttifaqının katibləri, Əməkdar incəsənət xadimləri Zemfira Qafarova, Cəlal Abbasov idilər.

**30 noyabr** 2023-cü il tarixində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında qaliblərə xüsusi diplom və mükafatlar təqdim olundu.

Müsabiqənin laureatları Bülbül ad. Orta-İxtisas Musiqi Məktəbinin X sinif şagirdi Uğurluyeva Aysən Zahid qızı I dərəcəli, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın IV kurs tələbəsi Abdullayeva Rasimə Ayaz qızı II dərəcəli, T.Quliyev ad. 12 sayılı UMM-nin X sinif şagirdi Balayev Ərtoğrul Səbuhi oğlu III dərəcəli, "Ən kiçik yaşılı iştirakçı" Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın Orta-İxtisas Musiqi Məktəb-Studiyasının II sinif şagirdi Əsədullayeva Həcər Toğrul qızı, "Çiçəkçin" forte piano silsiləsinin ən yaxşı ifasına görə" Hacıqabul rayonundan gəlmiş UMM-nin I sinif şagirdi Abuzərli Aytac Abdulla qızı Xüsusi Diplom, "Uğurlu iştirakına görə" A.Zeynalli ad. Bakı Musiqi Kollarının II kurs tələbəsi Novruzzadə Nərgiz Emin qızı Diplom, Ü.Hacıbəyli ad. BMA-nın Orta-İxtisas Musiqi Məktəb-Studiyasının VI sinif şagirdi Bağırzadə Rauf Zaur oğlu və V sinif şagirdi Qasımlı Mikayıł Rövşən oğlu, F.Əmirov ad. 6 sayılı UİM II sinif şagirdi Heybətzadə Əsra Emil qızı, 5 sayılı UİM-nin VI sinif şagirdi Məmmədov Rəsul Məhəmməd oğlu Sertifikatla təltif olundular.

\* \* \*

**24 noyabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Ü.Hacıbəyli Konsert salonunda Xalq artisti, bəstəkar, professor Vasif Allahverdiyevin 60 illik yubileyi ilə əlaqədar onun yaradıcılığına həsr olunmuş "Ömür yolu" adlı yeni sənədli filmin təqdimati oldu.

Tədbiri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, AMEA-nın müxbir üzvü, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə açaraq bəstəkarın yaradıcılığının formallaşmasında onun müəllimi unudulmaz sənətkarıımız İsmayıł Hacıbəyovun əhəmiyyətini də qeyd etdi. O, Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığına dair öz fikirlərini söyləyib, onun Ulu öndərimiz

Heydər Əliyevə həsr etdiyi "Ömür yolu" simfonik poemasının hətta, Almaniyada səsləndiyini xüsusi vurğuladı. Bəstəkar anadan olmasının 60 illik yubileyi münasibəti ilə təbrik edən Firəngiz Əlizadə ona Bəstəkarlar İttifaqının diplomunu təqdim etdi.

Tədbirin aparıcısı Bəstəkarlar İttifaqının üzvü, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Jalə Qulamova təqdim olunan filmdə bəstəkarın yaradıcılığının hansı istiqamətlərdə işqlanırmasından danışdı. O qeyd etdi ki, filme müasir dövrün musiqiçiləri ilə yanaşı, unudulmaz sənətkarlarımız Arif Məlikov, İsmayıllı Hacıbəyov, Vasif Adıgözəlovun da bəstəkar haqqında çıxışları daxil edilib. Film boyu Vasif Allahverdiyevin əsərlərinindən fragmənlər də səsləndi.

Tədbirin sonunda çıxış edən bəstəkar Vasif Allahverdiyev Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti Firəngiz Əlizadəyə xüsusi təşəkkürünü bildirdi. O eyni zamanda tədbire gələn sənətsevərlər, filmin ərsəyə gelmesində zəhməti olan Naxçıvan Televiziyanın əməkdaşlarına və ssenari müəllifi Samirə Səfərovaya da minnətdarlıq hislərini ifadə etdi.

\*\*\*

**1 dekabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında III Azərbaycan Vokalçıları Beynəlxalq Festivalı çərçivəsində "Azərbaycan bəstəkarlarının yeni vokal əsərləri" adlı Konsert üçün təqdim olunmuş əsərlərin dinləyişi olmuşdur. Bəstəkarlardan Xalq artistləri Azər Rzayev, Sərdar Fərəcov, Əməkdar incəsənət xadimi Elnarə Dadaşova, gənc bəstəkarlar Tural Məmmədli, Fərid Fətullayev və Elvin Quliyevin yeni vokal əsərləri dinlənildi.

\*\*\*

**5 dekabr** - Almaniya musiqi nəşriyyatı "Sikorski Musicverlage"nin əsasını qoyan və uzun illər ona rəhbərlik edən professor Qans Sikorski deyib: "Firəngiz Əlizadə müsəlman dünyasının yegane nümayəndəsidir ki, Avropa və Amerikanın konsert salonlarında və musiqi həyatında yüksək nüfuzla malik bəstəkardır". Onun bu fikirləri Almaniyada təşkil olunmuş konsertlərdə bir daha öz təsdiqini tapır. Belə ki, bu yaxınlarda Firəngiz Əlizadənin yeni əsəri - "Overcoming" ("Müqavimet") Almanıyanın Bamberq, Münhen və Dortmund şəhərlərində Lahav Şanının rəhbərliyi ilə böyük simfonik orkestrin ifasında səslənib. Dirijorların beynəlxalq müsabiqəsində I yer qazanmış Lahav Şanı əfsanəvi Zubin Metanın varisi olaraq, dönyanın bir çox məşhur simfonik orkestrləri ilə çıxışlar edir.

Firəngiz Əlizadənin Bamberq Symphoniker kollektivinin konsertlərində səslənən əsəri musiqi hadisəsi olmaqla yanaşı, həm də siyasi amilləri özündə ehtiva edir. Konsertlərdə Azərbaycan bəstəkarının əsəri ilə yanaşı, yəhudü bəstəkarı Paul Ben-Haimin, həmçinin alman klassiki Anton Brucknerin möhtəşəm 7-ci simfoniyası da səslənib.

Konsertlərdən əvvəl Bamberq və Dortmund şəhərlərinin rəsmi şəxsləri çıxışlarında Şərqi güclü təfəkkürünə malik görkəmli bəstəkarı Firəngiz Əlizadənin müasir dünya musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı yeri haqqında danışıblar.

Silsilə konsertlərin davamı olaraq Firəngiz Əlizadənin "Oasis" və "Dance" əsərləri Montreal şəhərində Kanadanın məşhur "Molinari" kvartetinin ifasında səslənib.

Bütün konsertlər musiqisevərlər tərəfindən böyük maraqla qarşılanıb.

\*\*\*

**8 dekabr** - Mədəniyyət Nazirliyi və Azərbaycan Milli Kitabxanasının təşkilatçılığı ilə dekabrin 8-də Türk ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi Mehmet Akif Ərsoyun anadan olmasının 150 illiyi münasibətilə "Seçmə şeirlər" kitabının təqdimati olub.

Milli Kitabxanada keçirilən təqdimat mərasimində TÜRKSÖY-un Baş katibi Sultan Raev, Mədəniyyət nazirinin müavini Fərid Cəfərov, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Firəngiz Əlizadə, Azərbaycan Yaziçılar Birliyinin sədri, Xalq yazıçısı Anar, həmçinin ölkənin bir sıra tanınmış elm və mədəniyyət xadimləri, media nümayəndləri iştirak ediblər.

Tədbirin sonunda TÜRKSÖY-un 30 illik yubileyi ilə əlaqədar Azərbaycanın görkəmli mədəniyyət və incəsənət xadimlərinə TÜRKSÖY-un "Şərəf" və "TÜRKSÖY-un 30 illiyi" medalları təqdim edilib. O cümlədən Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə "Şərəf" medalı ilə təltif olunub.

\*\*\*

**9, 18 dekabr** - Bakı Konressində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü Tural Məmmədlinin FİA-nın rəsmi Himninin xalq çalğı aletləri orkestri üçün işləməsi səslənib.

Bəstəkarın növbəti "Güneşim menim" romansı Beynəlxalq Muğam Mərkəzində Q.Qarayev adına Kamera orkestrinin müşayiəti və solist Xalq artisti Samir Cəfərovun ifasında təqdim edilib.

Kamera və orgən zalında isə bəstəkarın "Huzurlu Vilnus" və "Çakra" əsərləri ifa olunmuşdur.

\*\*\*

**12 dekabr** - Ulu öndər Heydər Əliyevin vəfatının 20-ci ildönümü ilə əlaqədar olaraq Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında anim mərasimi keçirilib. Tədbiri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, AMEA-nın müxbir üzvü, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə açaraq Ulu öndərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin və ümumazərbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərindən söhbət açıb. Eyni zamanda Firəngiz Əlizadə özünün gəncliyinin parlaq xatirələrindən danişaraq, vaxtılıq Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə keçirilən "Cümə Konsert"lərində şəxsən olmuş və həmin konsertlərdə Heydər Əliyevin musiqi mədəniyyəti, Azərbaycan bəstəkarları və eyni zamanda klassik musiqi irsi ilə bağlı fikirlərini şəxsən eşitdiyini qeyd edib. Bu da Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən nəşr olunan "Heydər Əliyev və musiqi mədəniyyəti" kitabıdır ki, burada da Heydər Əliyevin musiqi mədəniyyətinə olan qayğısı, diqqəti, musiqiçilərlə görüşləri, Azərbaycan bəstəkarlarına etdiyi tövsiyyələr öz əksini tapıb.

Tədbirdə Bəstəkarlar İttifaqının katibləri, Əməkdar incəsənət xadimləri, professorlar Zemfira Qafarova, Cəlal Abbasov və idarə Heyətinin digər üzvləri "Heydər Əliyev və musiqi mədəniyyəti" kitabının ideya-müəllifi Firəngiz Əlizadə, tərtibçi-müəllif, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi, Səadət Təhmirazqızı da çıxış edərək Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, həqiqətən Azərbaycan mədəniyyəti üçün böyük bir özül olduğunu vurğuladılar və Ulu öndərin vəfatının 20-ci ildönümündə öz çıxışlarında dahi şəxsiyyəti bir daha anaraq rəhmət dileydilər.

\*\*\*

**13 dekabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Üzeyir Hacıbəyli adına Konsert salonunda dahi bəstəkar, böyük pedaqqoq, görkəmli ictimai xadim, SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti, dövlət mükafatları laureati, akademik, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Qara Qarayevin anadan olmasının 105 illiyinə həsr olunmuş Elmi-Praktik Konfrans keçirilib.

Konfransı Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, AMEA-nın müxbir üzvü, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə açaraq müəllimi Qara Qarayevin bəstəkar, pedaqqoq və ictimai xadim kimi fəaliyyətdən söhbət açıb.

Vaxtaşırı olaraq Bəstəkarlar İttifaqında Qara Qarayevlə bağlı müxtəlif səpkili tədbirlərin keçirildiyini söyləyən Firəngiz xanım bu il Ulu Öndər Heydər Əliyevin anadan olmasının 100 illik yubiley tədbirləri ilə yanaşı "Heydər Əliyev dühası və Qara Qarayev irsi" elmi konfransı haqqında da danişib.

Konfransda Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İmrəz Əfəndiyeva, əməkdar müəllim, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Kənül Nəsirova, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva, Bülbül adına Orta-İxtisas Musiqi Məktəbinin müəllimi Raya Abbasovanın məruzələri dinlənilib.

Elmi məruzələrdə Qara Qarayev yaradıcılığının müxtəlif tərəflərindən bəhs olunub. Sonra ölməz bəstəkarın musiqi əsərləri səslənib.

\*\*\*

**14 dekabr** - Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, "Şöhrət" və "Şərəf" ordenli bəstəkar Tofiq Bakıxanovun yaradıcılıq fəaliyyətinin 70 illiyinə həsr olunmuş müəllif konserti keçirilib. Konsertin aparcısı Naxçıvan Dövlət Universitetinin dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü Günay Məmmədova idi. Konsertdə Xalq artisti Ağaverdi Paşayevin idarəsi ilə Azərbaycan Dövlət xalq çalğı aletləri orkestrinin ifasında bəstəkarın əsərləri səslənib. Konsertdə tar ilə orkestr üçün 1-ci Konsert, "Naxçıvan" simfonietası, "Nurlu Naxçıvan". "Yadına düşdü", "Gözəlliklər məskəni", "Arpaçay", "Oğlum əsgər gedir", "Sərinlə bağlıdır bəxtiyarlığım" mahnıları ifa edilib.

\*\*\*

**16 dekabr** - Kanadanın Toronto şəhərində Əməkdar artist, bəstəkar Vüqar Camalzadənin dirijorluğu ilə Kanada Kamera Orkestrinin ifasında Azərbaycan və xarici bəstəkarların əsərləri səslənib. Əməkdar artist Vüqar Camalzadə ilk dəfə olaraq təqdim olunan əsərləri kamera Orkestri üçün orkestrləşdirib və dirijorluq edib.

\*\*\*

**17 dekabr** - Almaniyanın Münhen şəhərində müasir musiqidən ibarət konsert keçirilib. Həmin konsertdə Vladimir Jurovskinin dirijorluğu ilə Aqata Zubel, Edison Denisov, Boris Filanovski, Vladimir Tarnopolski və Azərbaycan bəstəkarı Səid Qəninin də "Projections" əsəri səslənib.

\*\*\*

**18 dekabr** - Beynəlxalq Muğam Mərkəzində III Azərbaycan Vokalçıları Beynəlxalq Festivalı çərçivəsində "Azərbaycan bəstəkarlarının yeni vokal əsərləri" adlı Konsert keçirilmişdir. Konsertdə Xalq artistləri Azər Dadaşovun

- "Könlüm" (söz: Məhəmməd Füzuli, ifa edir: İsmayıll Zeynalov - tenor), Sərdar Fərəcovun "On yeddisində bir qız" (söz: Vaqif Bayatlı, ifa edir: Şəfa Qəhrəmanova - soprano), Əməkdar incəsənət xadimi Elnarə Dadaşovanın - "Ata" (söz: Oqtay Rza, ifa edir: Qətibə Mehdiyeva - soprano), gənc bəstəkarlar Tural Məmmədlinin - "Günəşim mənim" (söz: Rəhman Məmmədli, ifa edir: Xalq artisti Samir Cəfərov - tenor), Fərid Fətullayevin "Bu gecə" (söz: Bəxtiyar Vahabzadə, ifa edir: Kənan Rəhmanov - bariton), Tahir İbişovun - "Gülüşlər" (söz: Mikayıll Müşfiq, ifa edir: Məlek İsrailova - mezzo-soprano), Elvin Quliyevin "Gəlmışəm" (söz: Rəhman Babaxanlı, ifa edir: Şaban Cəfərov - tenor) əsərləri səslənib. Təqdim olunan əsərləri Xalq artisti Fəxrəddin Kərimovun idarəsi ilə Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestri müşayiəti edib.

\* \* \*

**20 dekabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Üzeyir Hacıbəyli Konsert salonunda bəstəkar, Respublikanın Xalq artisti, Dünyanın Sülh artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, professor Firəngiz Əlizadənin yaradıcılıq hesabatı olub. Firəngiz xanım 2023-cü il ərzində dünya miqyasında təqdim olunan əsərləri, onların ifaçıları barədə, eləcə də, özünün ictimai fəaliyyəti ilə bağlı elm və incəsənət xadimlərinə ətraflı məlumat verib..

Tədbir, musiqisi və sözleri Firəngiz Əlizadəyə aid olan "Zəfər marşı" ilə başladı. Əsər alqışlarla qarşılıqlıdan sonra tədbirin aparıcısı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi Səadət Təhmircəziz qonaqları salamlayaraq qeyd etdi ki, Firəngiz Əlizadə ilə elm və incəsənət xadimlərinin görüşündən əsas məqsəd bəstəkarın 2023-cü il üçün həm də yaradıcılıq hesabatıdır. Bu məqsədlə o, sözü Firəngiz Əlizadəyə verdi.

Firəngiz xanım ilk növbədə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 2023-cü ildə keçirilən tədbirlərindən, xüsusən də, Ulu öndərimiz Heydər Əliyevin anadan olmasının 100 illiyi ilə əlaqədar "Heydər Əliyev 100" silsiləsindən tədbirlər barədə danişdi. Sonra isə o, özünün yaradıcılıq hesabatı olaraq, Dünyanın müxtəlif ölkələrində məşhur musiqicilər tərəfindən ifa olunan əsərlərindən söz açdı. Onun bu fikirlərini təsdiq edən afişalar, konsertlərdən fotolar nümayiş olundu. Firəngiz xanım

bu tarixi sənədləri şərh edərək onlar haqqında tədbir iştirakçılarına ətraflı məlumat verdi. Bəstəkarın çıxışından sonra Rusiya Televiziyasının "Mədəniyyət" Kanalında nümayiş olunan "Eniqma" verilişinin Firəngiz Əlizadəyə həsr olunan buraxılışının video yazısı təqdim olundu.

Tədbirin sonunda iştirakçılar Firəngiz Əlizadəyə onun yaradıcılığına dair maraqlı suallarla müraciət etdilər və bəstəkar da bu sualları dolğun şəkilde cavablandırıldı.

\* \* \*

**21 dekabr** - Musiqişunas, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadənin anadan olmasının 70 illik yubileyi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında keçirilib. Tədbirdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarova çıxış edərək yubilyarı İttifaqın rəhbərliyi adından təbrik etdi. Eyni zamanda Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən F.Xalıqzadəyə həsr olunan sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Jale Qulamovanın kitabının da işıq üzü görməsi məhz yubilyarın 70 illiyinə həsr olunub.

\* \* \*

**22 dekabr** - Beynəlxalq Muğam Mərkəzində Azərbaycan Respublikası Prezidentinin seçki kampaniyası ilə bağlı keçirilən iclasda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə başda olmaqla İttifaqın üzvləri iştirak ediblər. İclasda Firəngiz Əlizadə çıxış edərək Dövlətin musiqi sənətinə olan qayğıından və möhtərəm Prezident İlham Əliyevin bu istiqamətdə sərençamlarından irəli gələn məsələlərin həllindən söhbət açıb. Eyni zamanda Firəngiz Əlizadə Bəstəkarlar İttifaqının Dövlət tədbirlərində iştirakını da qeyd edib.

\* \* \*

**22 dekabr** - Jurnalist Larisa Cavanşirin görkəmli bəstəkar Firəngiz Əlizadəyə həsr olunan "Velikəl Löbovğ k Muzike zvuçit vo vsex unikalgnix proizvedeniex Franqiz Alizade" - adlı məqaləsi işıq üzü görüb. Məqalədə bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolu və onun şəxsində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin dünyada təmsil olunmasından bəhs edir. Larisa xanım Rusiya Televiziyasının "Mədəniyyət" kanalında yayımlanan "Eniqma" programının iki nömrəsinin Firəngiz Əlizadəyə həsr olunmasını da xüsusi vurgulayıb.

\* \* \*

**25 dekabr** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında "Yaradıcı təşkilatların və incəsənət xadimlərinin I Qurultayı" ilə bağlı idarə Heyətinin geniş tərkibdə icası keçirilib.

İclası giriş sözü ilə açan Bestəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, Dünyanın Sülh artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Firəngiz Əlizadə ilk dəfə keçirilən bu Qurultayın incəsənət xadimləri üçün eləcə də, ölkəmizin mədəni həyatına mühüm hadisə olduğunu qeyd etdi. Firəngiz xanım Qurultayda başlıca məsələlərindən biri kimi növbədən kənar Prezident seçkiləri ilə bağlı olduğunu xüsusi vurğuladı. O, möhtərəm Prezidentimiz cənab İlham Əliyevin xalqımıza bəxş etdiyi zəfər mündərək tarixi hadisələrdən danışaraq, onun mədəniyyətə, incəsənətə, elm və incəsənət xadimlərinə göstərdiyi qayğıdan, diqqətdən də söz açdı. Bu mənada cənab İlham Əliyevin Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqına göstərdiyi qayğını xüsusi vurğulayan Firəngiz xanım Bestəkarlar İttifaqının binasının təmirindən, buraya musiqi alətlərinin verilməsindən, bestəkar və musiqişunasların fəxri adalarla, orden və medallarla, eləcə də, Prezident təqaüdləri ilə təmin olunmasından danışdı. Firəngiz xanım Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqı tərəfindən nəşr olunan "Ilham Əliyev ve musiqi mədəniyyəti" kitabında məhz möhtərəm Prezidentimizin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə olan böyük qayğılarından bəhs olunduğunu diqqətə çatdırıldı. O, iclasın mövzusunu aktual bir məsələyə 7 fevral 2024-cü ildə Prezident seçkilərinə həsr olunduğunu qeyd edərək sözü idarə heyətinin üzvlərinə verdi.

Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqının katibleri, Əməkdar incəsənət xadimləri, professorlar Zemfira Qafarova, Cəlal Abbasov, idarə heyətinin üzvləri, Xalq artisti Sərdar Fərəcov, Əməkdar incəsənət xadimləri, professorlar Həcər Babayeva, Elnərə Dadaşova, Məmmədağa Umudov, Əməkdar mədəniyyət işçiləri Səadət Təhmircəzqizi, Xanlar Novruzov, bestəkarlar Samir Əliyev, Fərid Fətullayev, musiqişunas Raya Abbasova və digerleri çıxış edərək, onlar da, Prezident İlham Əliyevin Ölkməzin rifahı naminə gördüyü işlərdən, son illərdə xalqımızın tarixində baş verən əlamətdar hadisələrdən bəhs edərək, bütün bunların məhz Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin yüksək Dövlətçilik bacarığının sayəsində mümkünlünü qeyd etdilər. O da vurğulandı ki, Ulu öndərimiz Heydər Əliyevin varisi olan Prezident İlham Əliyev tarixi qəlebələrimizin də memarıdır. Idarə heyətinin iclasında yekdilliklə qərara alındı ki, 7 fevral 2024-cü ildə növbədən kənar Prezident seçkilərində Bestəkarlar İttifaqının hər bir üzvü İlham Heydər oğlu Əliyevə səs verəcək.

\*\*\*

**25 dekabr** - Muzey Mərkəzində bestəkar Tahir İbişovun Portret - Konserti keçirilib. Konsertdə bestəkarın Mikayıl Müşfiq və Osip Mandelştamın sözlərinə İki romans (2021, 2013), Qarışqıq ansambl üçün "İncə rəmzli bir Nəsnə" (2021), "Üç təfsir: Epos, Loqos, Mifos" (2013), soprano və simli kvartet üçün "İşıqdan qopmuşlar" əsərləri səslənib.

Tədbirdə Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti Firəngiz Əlizadə, katib, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Cəlal Abbasov və İttifaqın digər üzvləri də iştirak ediblər.

\*\*\*

**28 dekabr** - Beynəlxalq Muğam Mərkəzində Xalq artisti, professor, "Şöhrət" və "İstiqlal" ordenli bestəkar Arif Məlikovun anadan olmasının 90 illiyinə həsr olunan konsert keçirilib. Programda bestəkarın vokal və kameral-instrumental əsərləri səslənib.

## 2024-cü il

19 yanvar - Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqının Konfrans zalında 1990-ci ilin faciəvi 20 Yanvar hadisələrinin 34-cü ildönümüne, Ümumxalq Hüzn Gününe həsr olunmuş anim tədbiri keçirilib.

Tədbiri giriş sözü ilə açan Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqının Sədri, AMEA-nın müxbir üzvü, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə 1990-ci il 20 Yanvarda Bakıda mülki əhaliyə qarşı töredilmiş dehşətli cinayət haqda məlumat verərək, Azərbaycan xalqının Ümummilli idarə Heydər Əliyevin bu dehşətli cinayətlərə ilk dəfə siyasi qiymət verməsi, onu beynəlxalq ictimaiyyətin diqqətinə çatdırılmasını da xüsusi vurğulayıb.

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyanın "Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının professoru Leyla Quliyeva "Azər Rzayevin "Bakı - 90" Simfoniyası haqqında", Əməkdar mədəniyyət işçisi, Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Səadət Təhmircəzqizi "Azərbaycan bestəkarlarının yaradıcılığında Şəhidlər mövzusu" adlı məruzə ilə çıxış ediblər.

Tədbirin sonunda 20 Yanvar faciəsi qurbanlarının xatirəsinə həsr olunan unudulmaz bestəkarımız Azər Rzayevin - "Bakı - 90" Simfoniyasının (1990. Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri. Dirijor Xalq artisti Rauf Abdullayev) DVD lənt yazısı nümayiş olunub və bestəkar Sevda Məmmədlinin yeni - "Memories" - piano üçün Pyesi (2021) müəllif tərəfindən səsləndirilib.

\*\*\*

**26 yanvar** - Azərbaycan Bestəkarlar İttifaqının Üzeyir Hacıbəyli Konsert salonunda "Bestəkar İlahə Qismətin "Rəngli lövhələr" fortepiano məcmuəsinin" təqdimatı keçirilib.



**AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA**

Tədbiri Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarova açaraq Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında vaxtaşırı olaraq gənc bəstəkar və musiqişünasların yaradıcılığına dair tədbirlərin keçirilməsini xüsusi vurğulayıb. Bu mənada İlahə Qismətin də yaradıcılığına göstərilən qayğı və diqqəti qeyd edilib.

Digər çıxış edənlər sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə İsmayıllızadə, Mədəniyyət üzrə Elmi-Metodiki Mərkəzin şöbə müdürü Nəmət Mürsəlov, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı Fidan Nəsirova-Əhmədova İlahə Qismətin həm bəstəkar, həm ifaçı, həm də elmi fəaliyyəti haqqında öz müsbət fikirlərini bildirdilər. Onların çıxışlarında təqdim olunan "Rəngli lövhələr" fortepiano məcmuəsinin uşaqların musiqi tərbiyəsində mühüm əhəmiyyətə malik olması qeyd edildi. Çıxışlardan sonra bəstəkara söz verildi və o, "Rəngli lövhələr" fortepiano məcmuəsinin yaranması ilə bağlı fikirlərini söylədilər.

Tədbirin sonunda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Firəngiz Əlizadə çıxış edərək bəstəkar İlahə Qismət haqqında öz ürək sözlerini söyləyib, bəstəkara yaradıcılıq uğurları və yeni-yeni əsərləri ilə təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından uzaqlarda da səslənməsini arzuladı.

Tədbirin aparıcısı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi Səadət Təhmirazqızı idi.

\*\*\*

**31 yanvar** - 2021-ci il 2 noyabr tarixində Heydər Əliyev Sarayında müxtəlif nəslə mənsub olan Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət "Zəfər Günü" hərəkət olunmuş "Qarabağ Azərbaycandır!" adlı Konsertdə ifa olunmuş əsərlərin partituralarının nəşrə hazırlanması ilə bağlı müzakirə keçirilib. Proqramda Xalq artistləri Firəngiz Əlizadə, Azər Dadaşov, Sərdar Fərəcov, Əməkdar incəsənət xadimləri Elnara Dadaşova, Cəlal Abbasov, Vüqar Camalzadə, gənc bəstəkarlardan Vüqar Məmmədzadə, Nərimə Nağıyeva və digərlərinin əsərlərinin partiturasının nəşri planlaşdırılmışdır.

\*\*\*

**2 fevral** - Artıq bu bir ənənəyə çevrilib ki, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən "Gənclər günü" münasibətilə bəstəkar, musiqişunas və ifaçılığa yeni qədəm qoyan onlarla gənclər mükafata təqdim olunurlar. İttifaqın üzvlərindən başqa, Bəstəkarlar İttifaqının keçirdiyi tədbirlərdə iştirak edən gənclərin də fəaliyyəti nəzərə alınaraq, onlar da bu mükafata layiq görülür. Bu onların yaradıcı qabiliyyətinin daha da rövneqlənməsi üçün sanki, bir təkandır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən 2023-cü ilin "Gənclər günü" - "Gənclər mükafatı"na yeni namizədlər Qumru İmamverdiyeva (bəstəkar), Fatima Nəsirli (violin ifaçısı) uğurlu fəaliyyətlərinə görə təqdim edilmişlər.

\*\*\*

**5 fevral** - görkəmli bəstəkar, SSRİ Xalq artisti Qara Qarayevin anadan olması ilə bağlı elm və incəsənət xadimləri Fəxri Xiyabanda bəstəkarın məzarını ziyarət etdilər. Tədbirdə Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirinin müavini, Xalq artisti Murad Hüseynov giriş sözü ilə çıxış edərək Qara Qarayev ırsının əbədiyyaşarlığından və onun yaradıcılığına göstərilən qayğı və diqqətdən səhbət açdı.

Qara Qarayev məktəbinin layıqli davamçılarından olan dünya şöhrəti bəstəkarımız, Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, dünyanın "Sülh" artisti, professor, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə görkəmli sənətkarı bəstəkar, müəllim və insan kimi yad edərək, onu əvəzolunmaz bir şəxsiyyət kimi xatırladı. Firəngiz xanım Qara Qarayevin dərslərini yada salaraq onun öz tələbələrinə verdiyi tövsiyyələrdən də səhbət açdı.

Tədbirdə Qara Qarayevin qızı Züleyxa xanım çıxış edərək iştirakçılarla öz təşəkkürünü bildirib, eyni zamanda atasının ırsının göstərilən qayğı və diqqətə görə xalqımıza və dövletimizə də minnətdarlığını ifadə etdi. Bütün tədbir iştirakçıları sənətkarın məzarına gül dəstələri qoyaraq, hər kəs ona Tanrıdan rəhmət diledi.

Tədbir Qara Qarayevin ev-muzeyində davam olundu.

\*\*\*

**6 fevral** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Ü.Hacıbəyli adına Konsert salonunda tanınmış musiqişunas, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Aida Tağızadənin anadan olmasının 90 illik yubileyinə hərəkət olunmuş elmi konfrans keçirilib.

Konfransı Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Firəngiz Əlizadə giriş sözü ilə açaraq musiqişunas, professor Aida Tağızadənin geniş yaradıcılıq ırsından səhbət açdı. Onun Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının tədqiqindəki pedaqoji və elmi fəaliyyətdən bəhs etdi.

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru, Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli musiqişunas Aida xanımın müəllim kimi pedaqoji fəaliyyətini xüsusi vurğulayaraq, onun musiqişunaslıq elminə verdiyi töhfələrindən danışdı.

Konfransda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarova "Aida Tağızadənin Azərbaycan musiqi elmine verdiyi töhfələr", Əməkdar incəsənət xadimi, Sənətşünaslıq üzrə

fəlsəfə doktoru, professor Zümrüd Dadaşzadə "Aida Tağızadənin elmi fəaliyyəti" adlı məruzələrlə çıxış etdilər. Bununla yanaşı Milli Konservatoriyanın elmi işlər üzrə prorektoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Lalə Hüseynova, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın Elm və yaradıcılıq üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Elnarə Dadaşova və Əməkdar mədəniyyət işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Səadət Təhmirazqızı da öz çıxışlarında Aida xanımın nəinki Azərbaycanda, həmcinin onun hüdudlarından uzaqlarda da tələbələrinin fəaliyyətini vurğuladılar.

Konfransın musiqi hissəsində Aida Tağızadənin yaradıcılığını araşdırıldığı bəstəkarlardan Soltan Hacıbəyov "Adajio" və Cövdət Hacıyevin "Ballada" əsərləri səsləndi. İfaçılar Xalq artisti Ülviiyə Hacıbəyova və S.Hacıbəyov adına Sumqayıt Musiqi Kollecinin direktoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Beynelxalq müsabiqələr laureatı Səbinə Mehdiyeva idi.

Tədbirin sonunda Aida xanım Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, musiqişunaslığın inkişafında etdiyi nailiyyətləri haqqında fikirlərini söyləyərək, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadəyə və iştirakçılara öz dərin təşəkkürünü bildirdi.

\*\*\*

**10 fevral** - Əməkdar artist, bəstəkar Vüqar Camalzadə Hindistanın Dehli şəhərində keçirilən Ravi Şankar festivalında öz əsərləri ilə iştirak edib. Festivalda gənc müğənni İlkin Dövlətovun ifasında bəstəkarın Nizami, Füzuli, Xaqani, Molla Pənah Vaqif və digər klassik şairlərin sözlərinə bəstələdiyi mahnilər səslənib.

\*\*\*

**15 fevral** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə bir neçə gün Almaniyada yaradıcılıq ezamiyetində olaraq orada ustad dərsləri aparıb.

Bununla yanaşı Madriddə ispan tələbəsi Alexandro Viana görkəmli bəstəkar Firəngiz Əlizadənin "Habilisayağı" violonçel və hazırlanmış fortepiano üçün əsəri ilə bağlı Diplom işi üzərində çalışır.

Filadelfiya skripka ifaçısı Azər Dəmirov F.Əlizadənin "HARMONY" əsərinin ifasından sonra bu əsər haqqında məqale nəşr etmişdir. Məqalədə bəstəkar Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığı və əsərinin ətraflı musiqi dilinin təhlili oxuculara təqdim olunmuş və "Literaturniy Azerbaydjan" jurnalında dərc edilmişdir.

Türkiyənin Marmara Universiteti Güzel Sanatlar Enstitüsünün Müzik bölümündə - doktorant Gülnaz Ahmedzadenin "Çağdaş Azərbaycan opera sanatının içinde Firengiz Alizadenin "İntizar" operasının yapım və sahnelenme açıdan incellenmesi" (elmi rehberi: doğ. dr. Hyun Sook Tekin) adlı dissertasiya işi müdafiə olunmuşdur. Dissertasiya işində tədqiqatçı, Azərbaycan Opera tarixi, müğamlarımız haqqında, eyni zamanda Türkiyədə operanın yaranma tarixini işıqlandırır. Dissertasiya işinin II bölümü bəstəkar Firəngiz Əlizadənin həyat və yaradıcılığı, əsərləri, xarici ölkələrdə yazılmış səhne əsərləri, III bölüm isə "İntizar" operasının musiqi dramaturgiyası ilə bağlı məsələlər təhlil olunur. Dissertasiyanın 33-cü səhifəsində müəllif "Firengiz Alizade bir dahi bestecidir" fikrini irəli sürərk onun Türkiyənin musiqi həyatında və xüsusən, Mersin şəhərində opera və balet teatrının açılmasında göstərdiyi xidmətlərini və "Boş beşik" baletinin premyerasını xüsusi olaraq qeyd edib.

\*\*\*

**20 fevral** - Beynəlxalq Muğam Mərkəzində "Kəsişen xətlər" Gadenza orkestrinin rəhbərliyi ilə Konsert keçirilib. Orkestrin repertuarında K.Debüssi, B.Furrer, A.Honeger kimi bəstəkarların əsərləri ifa olundu.

Eyni zamanda Konsertdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Cəlal Abbasovun da Simli kvartet №2 (1957) əseri səslənib.

\*\*\*

**22 fevral** - Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Süleyman Ələsgərovun anadan olmasının 100 illiyi qeyd edilib. Həmin gün saat 11.00-da Respublikanın tanınmış mədəniyyət, elm və incəsənət xadimlərinin iştirakı ilə Fəxri Xiyabanda Ölmez bəstəkarın məzarı ziyarət olunub.

Daha sonra saat 14.00-da bəstəkarın müəllimi dahi Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyində tədbir keçirilib. Bütün bu tədbirlərdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvləri də iştirak ediblər. Muzeydə keçirilən tədbirdə Əməkdar incəsənət xadimi, professor, Bəstəkarlar İttifaqının katibi Zemfira Qafarova çıxış edərək Süleyman Ələsgərovun həyat və yaradıcılığından və onunla bağlı xatirələrindən söhbət açıb.

\*\*\*

**25 fevral** - Azərbaycan Bəstəkarlar İdarə Heyətinin üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor, Əməkdar incəsənət xadimi İmrəz Əfəndiyevanın unudulmaz bəstəkarımız Sevda İbrahimovanın xatirəsinə həsr etdiyi «Slovo

**AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA**

o sokrovennom druge» adlı məqaləsi nəşr olunub. Məqalə Azərbaycan Yaziçilər İttifaqının 1931-ci ildən nəşr olunan "Literaturniy Azerbaydjan" aylıq ədəbi-bədii jurnalında dərc olunmuşdur.

\*\*\*

**26 Fevral** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında 1992-ci ildə Xocalıda baş verən XX əsrin ən dəhşətli faciəsinin 32-ci ildönümü ilə əlaqədar anim mərasimi keçirilib.

Tədbirdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə başda olmaqla idarə Heyətinin üzvləri Xocalı faciəsinin qurbanlarını və ümumiyyətlə, Qarabağ uğrunda mübarizədə həlak olmuş şəhidlərimizin əziz xatirəsini bir dəqiqəlik sükutla yad ediblər. Sonra Firəngiz Əlizadə bu faciəni Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında işıqlandırılması mövzusundan söhbət açıb. O, bəstəkarların Xocalı faciəsində bəhs edən əsərlərinin gelecek nəsillərə də bu faciənin çatdırılması üçün mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyini söyləib. Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənət xadimləri, professorlar Zemfira Qafarova, Məmmədağa Umudov, Cahangir Zülfüqarov, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Mina Hacıyeva, Xocalı hadisəsinin Azərbaycan tarixində unudulmayan bir faciə olduğunu qeyd ediblər. Təbii ki, bu faciənin musiqidə təzahüründə danişarkən Azər Dadaşovun "Xocalıya ədalət", Oqtay Rəcəbovun "Xocalı avazları" oratoryası, Tural Məmmədlinin "Xocalıya ithaf" və digər əsərlərdən bəhs olunub.

\*\*\*

**27 fevral** - 2024-cü il Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 90 illik yubileyidir. Bununla əlaqədar olaraq Bəstəkarlar İttifaqı geniş tədbirlər planını həyata keçirilməsini nəzərdə tutub. İttifaqın xətti ilə yeni kitabların nəşr olunması da bu qəbildəndir.

Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadənin dərin tədqiqatları nəticəsində ərsəyə gələn "Azərbaycanın simfonik musiqisi" kitabının işıq üzü görməsi məhz Bəstəkarlar İttifaqının 90 illiyinə də bir töhfədir.

Kitabda Firəngiz Əlizadənin musiqişunas-alim kimi araşdırmları sayəsində Azərbaycan simfonik musiqisinin inkişaf mərhələləri, musiqinin müxtəlif janrlarından, dahi sənetkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayevin həyat və yaradıcılıq yoluandan məqalələri öz əksini tapır. Bir bəstəkar kimi dünənlə bu günü öz yaradıcılığında qovuşdurun, Şərq və Qərb musiqisinin sintezi kontekstində dünyavi əsərlər yaranan və bir alim kimi də geniş tədqiqatlar aparan Firəngiz Əlizadə təqdim etdiyi kitabını aktual mövzulara həsr edib və "Qarabağ Azərbaycandır!" adlı məqaləsi ilə yekunlaşdırır. Kitabda bəstəkarın əsərlərinin siyahısı da yer alıb.

\*\*\*

**28 fevral** - M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında Xalq artisti, bəstəkar Süleyman Ələsgərovun 100 illiyinə həsr olunmuş konsert keçirilib.

Ön sözdə akademik Rafael Hüseynov bəstəkarın həyat və yaradıcılığı barədə tamaşaçılara geniş məlumat verib.

Sonra bədii rəhbər və baş dirijor, Xalq artisti Ağaverdi Paşayevin rəhbərliyi, Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin müşayiəti ilə solistlər - Xalq artistləri Samir Cəfərov, Elşən Mansurov, Əməkdar artistlər Almaz Orucova, Anar Şuşalı, Ramil Qasımov, Aşıq Samirə, Arzu Əliyeva, Cinarə Heydərova, Respublika və Beynəlxalq müsabiqələr laureatları Səbinə Ərəbli, Kamile Nəbiyeva, Bəhruz Zeynalov, Hikmət Qasımov və Elşad Şixəliyev bəstəkarın sevilən əsərlərini ifa ediblər.

Tədbirdə Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Firəngiz Əlizadə, katibi, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarova və İttifaqın digər üzvləri də iştirak ediblər.

\*\*\*

**14 mart** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Cəlal Abbasovun Azərbaycan Milli Konservatoriyasında Elm və Təhsil Nazirliyi, Mədəniyyət Nazirliyi, G.Şaroyev adına 35 №-li 11 illik musiqi məktəbinin birgə layihəsi çərçivəsində tələbələrindən ibarət konsert keçirilib.

Konsertdə gənc bəstəkarlardan Ceyhun Yazalarlı, Kamran Nəsirov, Fərid Fətullayev, Tural Məmmədli, Səma Həsənəliyeva, Zəminə Əliyeva, Qumru İmamverdiyeva, Rəcəb Zeynalov, Nasir Nayyirinin əsərləri səslənib.

Sənetşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru Jalə Qulamova giriş sözü söyləyərək konsertin əhəmiyyətindən və gənc bəstəkarların uğurlarından danışib. Tədbirin aparıcısı Aysel İbrahimova olub.

\*\*\*

**18 mart** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin təşkilatçılığı ilə unudulmaz bəstəkarımız Şəfiqə Axundovanın anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunan ədəbi-musiqili gecə keçirilib.

Gecədə müğənnilərdən Xalq artistləri Gülyaz Məmmədova, Teyyub Aslanov, əməkdar artistlər Tehmiraz Şirinov, Gülüstan Əliyeva, Nuriyyə Hüseynova, Sevinc Sariyeva, Arzu Əliyeva, İlkin Əhmədov, müğənnilərdən Rəvanə Qurbanova, Sərxan Bünyadzadə, Orxan Hüseynli və Ramazan Şərifzadənin ifasında Şəfiqə Axundovanın mahnları səslənib. Müğənniləri Rövşən Qurbanovun idarəsi ilə Muğam Mərkəzinin instrumental ansamblı müşayiət edib.

Tədbirin aparıcısı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi Səadət Tehmirazqızı idi.

\* \* \*

**28 mart** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü Tural Məmmədlinin Dövlət Təhlükəsizlik Xidmətinin 105 illiyinə həsr olunmuş "Hədəf" əsəri Şəhriyar adına Mədəniyyət Mərkəzində səslənib.

\* \* \*

**3 aprel** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında "Yaradıcı gənclərə iş" bölməsinin icası keçirilmişdir. İclasda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 90 illiyinə həsr olunmuş "Gənc bəstəkarların əsərlərindən ibarət Plenum"la və səslənəcək əsərlərlə bağlı müzakirələr aparılıb.

15 may tarixində "Gənc bəstəkarların əsərlərindən ibarət Plenum"la bağlı Elmi konfrans keçiriləcək. Konfransda musiqişünaslar gənc bəstəkarların yeni əsərləri haqda, onların ifası və mətbuatda işçiləndirilməsi ilə bağlı çıxışlar edərək ümumiyyətlə, son dövrde gənc bəstəkarların yaradıcılığında daha çox iri həcmli əsərlərin yazılımasına dair müzakirələr aparacaqlar.

16 may Kamera-instrumental əsərlərin ifası nəzərdə tutulub.

17 may Simfonik orkestrin müşayiəti Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin bədii rəhbəri və dirijor F.İbrahimovun rəhbərliyi ilə əsərlər səslənəcək. Bunlardan Tural Məmmədlinin - "Şuşa fəthi", Vüqar Məmmədzadənin - "İnsan", Elvin Quliyevin - "Qayıdış", İlahə Abdullayevanın - "Zəfər yolu", Eldar Babayevin - "Gələcəyi düşüñərkən", Fərid Fətullayevin - "Dəstgah" - simfonik poemaları ifa ediləcək.

20 may tarixində Plenumun yekunu olaraq Bəstəkarlar İttifaqında "Gənc bəstəkarların əsərlərindən ibarət Plenum"un nəticəri dəyişimi masada müzakirə olunacaq.

\* \* \*

**3 aprel** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Üzeyir Hacıbəyli adına Konsert Salonunda "Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivallarından elmi məqalələr" kitabının (Bakı, "Mütərcim", 2024) təqdimati oldu.

Tədbiri layihənin rəhbəri, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, AMEA-nın müxbir üzvü, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə açaraq ölkəmizdə keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi festivallarının əhəmiyyətindən danışaraq Bəstəkarlar İttifaqının da bu festivallarda fəal iştirakını qeyd etdi. Bu mənada festival çərçivəsində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında elmi konfransların keçirilməsi sanki bir ənənəyə əvvəlib. Firəngiz xanımın qeyd etdiyinə görə həmin konfranslarda çıxış edən musiqişünaslar Üzeyir bəy yaradıcılığının daha dərin qatlarını tədqiq edərək maraqlı çıxışlar ediblər. Bu elmi konfranslarda Üzeyir bəyin yaxın silahdaşı Müslüm Maqomayevin yaradıcılığından da bəhs olunub. Firəngiz xanım onu da qeyd etdi ki, yeni topluya daxil olan məqalələr məhz bu illər ərzində festival çərçivəsində elmi konfranslarda iştirak edən müəlliflərin çıxışları əsasında tərtib olunub. Bu məqalələr toplusunu o, həm de Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 90 illik yubileyi ilə əlaqələndirib yubiley çərçivəsində daha bir neçə maraqlı neşrlərin və tədbirlərin olmasını söylədi.

Kitaba aşağıdakı müəlliflərin məqalələri daxil edilib: Zəmfira Səfərova - "Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsi türk xalqlarının musiqisi müstəvisində", Rəna Məmmədova - "Hüseynqulu Sarabski Üzeyir Hacıbəylinin operalarının ilk tamaşalarında", Zəmfira Qafarova - "Azərbaycan opera incesənetində "Koroğlu" ənənələri", Süreyya Ağayeva - "Azərbaycan müğamlarının ses sisteminin tədqiqi problemlərinə dair", Fəttah Xalıqzadə - "Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının etnomusiqişünaslıq elminin inkişafında rolü", Könül Nəsimova - "Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının Amerika səhnəsində balet təcəssümü", Ülkər Talıbzadə - "Üzeyir Hacıbəylinin "Sənsiz" və "Sevgili canan" qəzəl-romanslarının musiqi-mətn əlaqələrində intonasiya uyğunluğu", Ülkər Talıbzadə - "Üzeyir Hacıbəyli şəxsiyyəti Zəmfira Səfərovanın elmi yaradıcılığında", Sərdar Fərəcov - "Üzeyir Hacıbəyli və erməni sənətcilərin "mədəni" təcavüzü", Kamile Dadaşzadə - "Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında epik koqnitiv modellərin təfsirinə dair", Hafiz Quliyev - "Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" əsəri xarici ölkə teatrlarının səhnələrində", Güllü İsmayılova - "Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettası əsasında çəkilən filmin yaranma tarixi və ekran heyati", Leyla Zöhrabova - "Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi işinin milli musiqişünaslığın inkişafında rolü", "Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaranıb formallaşmasında Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin birgə fəaliyyəti", Aytac Rəhimova - "Xalq musiqisizimizin bərabər temperasiya sisteminə keçməsində Üzeyir Hacıbəylinin rolü", Səadət Tehmirazqızı - "Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev dostluğun məktublarının izi ilə", "Üzeyir Hacıbəyli əsərinin radio və televiziyyada təbliği", Jale Qulamova - "Üzeyir Hacıbəylinin

**AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLAR İTTİFAQINDA**

"Koroğlu" operasının TÜRKSOY xətti ilə səhnəyə qoyulması", Həbibə Məmmədova - "Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin opera yaradıcılığında qəhrəmanlıq mövzusu", Rauf Bəhmənli - "Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin yaradıcılığında xalq rəqslerinin tədqiqi və istifadəsi məsələləri".

Tədbirdə bu müəlliflərin eksəriyyəti iştirak edərək bir daha Üzeyir bəyle bağlı öz fikir və düşüncələrini bölüşdülər. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Əməkdar incəsənet xadimi, professor Zemfira Qafarova, Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Kamile Dadaşzadə, nəşrin redaktorları, Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktorları, dosentlər Günday Məmmədova və Aytən Babayeva da çıxış edərək bu kitabı Üzeyir bəy irsinə daha bir töhfə olduğunu xüsusi vurğuladılar.

Təqdimat mərasimində Xalq artisti Ülviyə Hacıbəyova, Gülnaz İsləməyilova, Əməkdar artisti Fərid Əliyev və pianoçular Günel Rəhimova, Gülnaz Eldarlının ifasında Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərindən nümunələr səsləndi.

Tədbirin aparıcısı Bəstəkarlar İttifaqının baş məsləhətçisi Sevda Hüseynova idi.

\* \* \*

**4 aprel** - 1993-cü ildə Türkiyənin Mersin şəhərində dünya şöhrəti bəstəkar, Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, Dünyanın "Sühl artisti", professor Firəngiz Əlizadənin "Boş beşik" baleti ilə Opera və Balet teatrı açıldı. Bu Türkiyə dövlətinin sıfırı ilə yazılın əsər yalnız Mersində deyil, Türkiyənin bir çox şəhərlərində nümayiş olunaraq türk mədəniyyətinə də böyük uğur getirdi. Beləliklə, Mersin Opera və balet Teatrı mühüm bir musiqi ocağına çevrildi. Hansı ki, bu gün orada müxtəlif səhne əsərləri ve konsertlər keçirilir.

Bu musiqi ocağında Akademik Kamera Orkestrinin ifasında Əməkdar incəsənet xadimi, professor Məmmədağa Umudovun 4 hissəli "Düşüncələr" simfoniyasının ifa edilməsi deyilənlərə əyani misaldır.

\* \* \*

**4 aprel** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yaranmasının 90 illik yubileyi ilə əlaqədar geniş tədbirlər planı hazırlanıb və həyata keçirir. Yeni nəşrlər silsiləsi bu yubiley ərefəsində də davam edir. Belə ki, əvvəlki illərdə İttifaqın üzvü olan bəstəkar və musiqişunaslar haqqında broşürələr nəşr olunub ki, burada onların geniş ictimaiyyətə tanıtılması üçün qısa yaradıcılıq tərcüməyi-hali öz əksini tapır. Bu silsile nəşrlər Bəstəkarlar İttifaqı ilə "Renesans" nəşriyyatı tərəfindən həyata keçirilir. Həmin silsilədən yeni nəşrlər bunlardır.

Əməkdar incəsənet xadimləri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktorları, professorlar, musiqişunaslar Fettah Xalıqzadə haqqında (müəllif - sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Jalə Qulamova) və Akif Quliyev (müəllif - sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Quliyeva) haqqında kitabçılar. Bunların hər biri musiqi sənətimizə və musiqi elmine də yeni töhfələrdir.

\* \* \*

**5 aprel** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında "Gənc bəstəkarların əsərlərindən ibarət Plenum" üçün təqdim olunmuş əsərlərin dinləyişi keçirilmişdir. Dinləyiş zamanı Sevinc Əliyeva-Qəmbərovənin, Vəfa Bağırzadənin, Tural Məmmədlinin, Vüqar Məmmədzadənin, Elvin Quliyevin, İləhə Abdullayevanın, Eldar Babayevin, Fərid Fətullayevin təqdim etdikləri əsərlər yenidən nəzərdən keçirilib.

\* \* \*

**16 aprel** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü Tural Məmmədlinin musiqi yazdığı "Qul" filminin Azərbaycan Kinoteatrında təqdimati keçirilib.

\* \* \*

**17 aprel** - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Ü.Hacıbəyli adına Konsert salonunda görkəmli bəstəkar, Azərbaycanın Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, "Şöhrət" ordenli, professor Süleyman Ələsgərovun anadan olmasına 100 illiyinə həsr olunmuş tədbir keçirilib.

Tədbiri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, AMEA-nın müxbir üzvü, Xalq artisti, professor Firəngiz Əlizadə açaraq görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərindən danışıb. Firəngiz Əlizadə qeyd edib ki, vaxtaşırı olaraq Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən konsert və tədbirlərdə Süleyman Ələsgərovun əsərləri səslənir və onun haqqında xatirələr söylənilir. Bu ilki, yubiley ilə əlaqədar olaraq o, cari ilin iyul ayında keçiriləcək XIII Şəki "İpek yolu" Beynəlxalq Festivalına da Süleyman müəllimin əsərlərinin daxil ediləcəyini vurğulayıb.

Firəngiz Əlizadənin çıxışından sonra tədbir Respublikanın Əməkdar artisti Ramil Qasımovun ifasında (Konsertmeyster: Əməkdar artist Zülfüyyə Sadıqzadə) bəstəkarın Süleyman Rüstəmin sözlərinə bəstələdiyi "Qarabağ" mahnısı ilə başlayıb.

Bəstəkar haqqında tamaşaçılara daha müfəssəl məlumat vermək üçün Azərbaycan Telefilm Yaradıcılıq Birliyində Səadət Təhmirazqızının ssenarisi əsasında çəkilən "Xeyala dalarkən" sənədli filmi nümayiş olunub. Sonra tədbir məruze və musiqi nümunələri ilə davam edib.

Tədbirdə sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent Lela Zöhrabova "S.Ələsgərovun pedaqoji fəaliyyəti", Şuşa Rayon İcra Hakimiyyəti Başçısının müavini Vüsələ Fətəliyeva "ABİ-nin Qarabağ Bölə Təşkilatının yaradılmasında S.Ələsgərovun rolü", Xalq artisti, professor, ADXÇAO-nin bədii rəhbəri və baş dirijoru Ağaverdi Paşayev "S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestrinin inkişafında rolü", Əməkdar incəsənət xadimi, professor Nazim Kazimov "S.Ələsgərov haqqında xatirələr" adlı mövzu ilə çıxış ediblər.

Tədbirin musiqi hissəsində Beynəlxalq müsabiqə laureati Bəhruz Zeynal (tar, konsertmeyster: Rəna Zəkiyeva) "Daimi hərəkət", S.Ələsgərov adına 1 sayılı Uşaq Musiqi Məktəbinin II sinif şagirdi Qurban Nəsirli (violin) "Balaca çoban" (konsertmeyster: Aytən Cavadova), Qanunçalanlar Ansamblının ifasında (Bədii rəhbər - Əməkdar artist Təranə Əliyeva) "Şalaxo" əsərləri səslənib.

Tədbirdə Respublikanın tanınmış elm və incəsənət xadımları ilə birlikdə Süleyman Ələsgərovun övladı, mahir pianoçu, Əməkdar artist Arzu Ələsgərov da iştirak edirdi. Sonda Şuşa Rayon İcra Hakimiyyətinin başçısı Bayram Səfərov çıxış edərək Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə başda olmaqla İttifaqın bütün yaradıcı heyetine, eləcə də bütün iştirakçılara öz təşəkkürünü bildirdi.

Tədbirin aparıcısı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi Səadət Təhmirazqızı idi.

\* \* \*

**16 aprel** - Maestro Niyazinin ev-muzeyində Əməkdar incəsənət xadımı, görkəmli bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyovun anadan olmasının 140 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbir keçirilib. Tədbirdə ABİ-nin üzvü, Əməkdar incəsənət xadımı, professor Məmmədağa Umudov, ABİ-nin üzvü F.Nəsirova-Əhmədova çıxış etmişlər.

\* \* \*

**19 aprel** - Q.Qarayevin ev-muzeyində Əməkdar incəsənət xadımı, professor Məmmədağa Umudovun yaradıcılığına həsr olunan tədbir keçirilib. Tədbirdə bəstəkarın "Cümhuriyyət marşı", "Qarabağ Azərbaycandır!" və Türkiyənin Ankara şəhərində ifa olunan violin və fortepiano üçün kompozisiya əsərləri video formatda nümayiş edilib. Eyni zamanda bəstəkarın "Alətləşdirmə" (xalq çalğı alətləri orkestri üçün), Alətləşdirmə" (simfonik orkestr üçün) dərs vəsaitlərinin də təqdimatı olub.

Xəbərləri hazırladılar:

**SEVDA HÜSEYNOVA,  
SƏADƏT TƏHMİRƏZQIZI,  
FİDAN NƏSİROVA-ƏHMƏDOVA**

80 QR

## Portretlər

### SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV - 100

Nazim KAZIMOV

*"Mənali, kişi kimi ömür sürmək, öz əlinlə, zəhmətinlə qurduğun həyatdan zövq alaraq yaşamaq bu keyfiyyətə malik olan hər kəsin haqqıdır. Mən də belə haqq sahibiyəm....."*

**Süleyman Ələsgərov**

XX əsrin əvvəllərində dünyaya göz açıb, musiqi mədəniyyətimizin çiçəklənməsində əvəzsiz xidmətləri olan daha bir sənət nümayəndəsinin 100 illik yubileyi ərefəsindəyik. Əməkdar incəsənət xadimi, xalq artisti, Ü.Hacıbəyli adında Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, Ü.Hacıbəyli adına Dövlət mükafatı laureati, bəstəkar, dirijor Süleyman Ələsgərov 1924-cü il fevralın 22-də Qarabağın tarixi məkanı olan Şuşa şəhərində anadan olmuşdur.

Xalq musiqimizin beşiyi olan bu məkan xalqımıza bir çox dahi sənətkarlar bəxş etmişdir. Qarabağın əsrarəngiz təbiətindən, söz-sənət poeziyasından, muğam dünyasından ilham alan bəstəkarlarımızın yaratdığı musiqi ölməzdir, əbədidir. 1935-ci ildə S.Ələsgərov Şuşa Musiqi Texnikumunun tar sinfinə daxil olur. Bu alətin ifaçılıq sirlərinə yiyələnmək məqsədile bədii özfəaliyyət kollektivlərində fəal iştirak edir, paralel olaraq Pedaqoji texnikumda da təhsil alır. Musiqi elminin dərinliklərinə yiyələnən Süleyman Musiqi texnikumunu bitirdikdən sonra orada pedaqoji fəaliyyətinə başlayır, musiqi nəzəriyyəsi, tarixasından dərs deyr.

Tarixə nəzer salsaq, bir çox musiqiçilərimizin sənət yoluna qədəm qoymasında Azərbaycan övladlarının professional təhsil almasına xüsusi diqqət yetirən Üzeyir bəyin şəxsi dəstəyinin şahidi olarıq. S.Ələsgərovun da konservatoriya yaxınlığında, ümumiyyətə, dünyagörüşünən, bədii-estetik zövqünün formallaşmasında dahi Üzeyir bəyin əvəzolunmaz rolü olmuşdur.

Dahi Üzeyir bəyin nəhəng musiqi layihələrindən biri olan notla çalan ilk xalq çalğı orkestrində böyük bir ifaçılıq məktəbi keçən S.Ələsgərov 1943-1948-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında əvvəl "Nəzeriyyə", sonra "Bəstəkarlıq" ixtisası üzrə təhsil alır. Xalq musiqisinin əsaslarını Ü.Hacıbəylidən, muğamı isə Əhməd Balıxanovdan öyrənir. Bəstəkarlıq sinfi üzrə müəllimi B.Zeydman gənc tələbesini Avropa musiqisinin ənənələri, yenilikləri ilə tanış etdirərək, yaradıcılıq üslubunun milli zəmində formallaşmasına təsir edir.

"Böyük Vətən müharibəsinin ağır illərində mən əziz müəllimimiz Üzeyir Hacıbəyovun sinfində Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənirdim. O zaman biz gənc bəstəkarların da üzərine ciddi vəzifə düşündü. Biz sənətin sirlərinə yiyələnməklə bərabər, igid əsgərlərimizi, arxa cəbhədə çalışan əmək adamlarını qələbəyə ruhlandıran əsərlər yazmalı idik" fikirlərini söyləyən S.Ələsgərov döyüşçü-şair Şirzad Əliyevin sözlerine "Gözlə məni" mahnisini yazar. Bülbülün ifasında bu mahni Üzeyir bəy tərəfindən yüksək qiymətləndirilir. Tezliklə, Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə S.Ələsgərov Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına qəbul olunur. Müharibə illərində vətənpərvər ruhlu əsərlər - Sovet İttifaqı Qəhrəmanı general Həzi Aslanova həsr olunmuş simfonik poemə, simfonik orkestr üçün "Süita", xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Qaytağı", "Yalli", "Cəngi" əsərləri meydana gelir.

S.Ələsgərov öz həyatında Üzeyir bəyle bağlı unudulmaz günlər yaşayır. Dahi bəstəkarın "Arşın mal



alan”, “O olmasın, bu olsun”, “Ərvə arvad” operettalarının kukla teatrının binasında S.Ələsgərovun dirijorluğu ile baş tutan tamaşaları Üzeyir bəyin dəyərli məsləhətləri, tövsiyələri ilə aktyor və musiqicilərin professional çıxışı ilə nümayiş olunurdu. S.Ələsgərov Üzeyir bəyin bir kantatasını Radio Verilişləri Komitəsinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləyir. Əsərin uğurlu təqdimatı zamanı müəllifdən xoş sözler alan Süleyman müəllim bunu özünə görə böyük mükafat kimi qiymətləndirir. Əziz müəlliminin vəfatından sonra S.Ələsgərov onun xatirəsinə “Düşüncə” pyesini, S.Vuğunun sözlərinə “Eşq olsun sənətkara” balladasını yazar.

Konservatoriyanı diplomi işi olan “Vətən” adlı simfoniyası ilə fərqlənmə diplomu ilə bitiren S.Ələsgərov 1948-49, eləcə də 1952-54 - cü illərdə A.Zeynallı adına Bakı orta ixtisas musiqi məktəbine rəhbərlik edir. Onun bu dövrə fealiyyət dairesi getdiğce genişlənir - Azərbaycan Dövlət Musiqili teatrında baş dirijor, Azərbaycan SSR Kinematoqrafiya komitəsinin kino-teatr orkestrlərinin, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının mahni və rəqs ansamblının rəhbəri, sonradan Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrində dirijor, Respublika Radio verilişləri komitəsinin bədii rəhbəri, Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya teatrının direktoru kimi vəzifələrdə o, işinin professionalı olduğunu nümayiş etdirir.

Xalq yaradıcılığına, milli folklor'a dərin ehtiramla yanaşan S.Ələsgərovun yaradıcılığı xalq musiqisi ilə sıx bağlıdır. Onun müxtəlif janrlı əsərlərində milli

musiqimizə xas olan zəngin melodik, ritmik xüsusiyyətlər ustalıqla işlənmişdir. Azərbaycan xalq musiqisinin toplanması və nota köçürülməsində də peşəkarlıq göstərərək “Qarabağ şikətəsi”, “Segah rəngi” kimi bir sıra muğam və rənglər, “Girdim yarın bağçasına”, “Bazarda alma”, “Anacan” kimi mahniların ərseye gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Zəngin yaradıcılıq ırsinə sahib olan S.Ələsgərov “Bahadir və Sona”, “Səlqün çiçəklər” operalarının, “Ulduz”, “Özümüz bilərik”, “Olmadı belə, oldu belə”, “Milyonçunun dilənci oğlu” və bu kimi operettaların, 2 simfoniya - “Vətən” və “Gənclik” simfoniyaları, “Bayati-Şiraz” simfonik muğamının, Violonçel və fortepiano üçün ikili konsert, 6 kantata, uverturalar, simfonik poemalar, 300-ə yaxın mahni və romansların müəllifidir. S.Ələsgərov tar alətinin ifa imkanlarına yaxından bələd olduğuna görə Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığında geniş yer almış konsert janrına müraciət edir. Azərbaycan tarının bədii-texniki imkanlarını genişləndirərək, bu alətdə ifaçılıq üslubunun təkmilləşməsi namənə ezmələ çalışır, milli zəminə əsaslanan müasir ruhlu sənət inciləri yaratmayı ən ümdə vəzifə kimi qarşıya qoyur. Bəstəkarın tar ilə orkestr üçün I, II, III konsertləri Azərbaycan muğamlarının zəngin çalarları, tarda yeni ifa tərzi, emosional təsir qüvvəsinə görə istedadlı tarzənlərin böyük marağına səbəb olmuş və xüsusi zövqlə konsertlərdə ifa olunaraq, dinləyicilərin reğbatini qazanmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində “Sözsüz mahni” janrına müraciət edən ilk bəstəkar da məhz



S.Ələsgərov olmuşdur. Tar, kamança alətlərini "oxumağa" vadər edərək bu alətlər üçün yazdığı miniatürlərdə həm forma, həm faktura "sözsüz" mahni janrının xüsusiyyətlərini tam doğrultmuşdur. Onun müxtəlif janrlarda yazdığı əsərlərin hər biri geniş dinləyici kütłəsinin zövqünü oxşayaraq musiqi mədəniyyətimizin parlaq nümunələri sayılır.

S.Ələsgərov yaradıcı sənətkar olmaqla yanaşı görkəmli pedaqoq, təşkilatçı, rəhbər işçi kimi də fəaliyyət göstərmişdir. A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Məktəbinə (indiki Musiqi kolleci) rəhbərlik etdiyi dövrə yenidənqurma işi apararaq Azərbaycan müxtəlif regionlarından orta ixtisas musiqi məktəbinə istedadlı tələbələrin axınınnı təmin etmək üçün bölgələrə gedərək xüsusi qabiliyyəti olan uşaqlarla iş aparır. Tar, kamança, balaban, zərb alətləri, eləcə də, xanəndəlik şöbələrini yeniden bərpa edir.

Bir çox incəsənet xadimlərinin sənət aləmində layiqli yer tutmasında S.Ələsgərovun rolü olmuşdur. Sabirabad rayonundan olan Lütfiyar İmanov bedii özfəaliyyət kollektivlərinin müsabiqəsində parlaq ifasına görə musiqi məktəbinə imtahansız qəbul etmişdir. Naxçıvandan gəlmış Ramiz Mirislini kamançada gözəl ifasına görə birbaşa 2-ci kursa qəbul etdirmişdir. Fizulidən İslam Rzayev, Bakıdan Əlibaba Məmmədov, Qulu Əsgərov, Ağdaşdan Habil Əliyev, Ağdamdan Oqtay Quliyev kimi musiqiçilərin professional səhnəyə gəlməsi Süleyman müəllimin təsiri ilə baş tutmuşdur. Onun direktorluq etdiyi dövrde məktəbin tələbələri Opera və Balet teatrının təşkilatçılığı ilə Ü.Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettasının tamaşasını teatrın səhnəsində nümayiş etdirirlər.

S.Ələsgərovun Azərbaycan Dövlət Konservatoriya-sında müəllim, eləcə də kafedra müdürü kimi fəaliyyəti zamanı tədris prosesi, yüksəkxitaslı kadrların hazırlanmasında mühüm işlər aparmışdır. Onun təşəbbüsü ilə konservatoriyanın Şuşa filialı açılmış və özü də bu tədris ocağına rehberlik etmişdir. O, 20 ildən artıq bir dövrə «Xalq musiqisi», «Xalq çalğı alətləri» kafedrasının müdürü olmuşdur. Son illərdə S.Ələsgərov Bakı Musiqi Akademiyasının «Dirijorluq» kafedrasının professoru kimi fəaliyyət göstərir.

Mən 1973-78-ci illərdə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alarkən Süleyman müəllimin dirijorluq üzrə tələbəsi olmuşam. O, yüksək mədəniyyəti, tələbələrə qarşı tələbkarlığı, eyni zamanda onlara atalıq qayğısı göstərməsi ilə hər birimizin hörmət və məhəbbətini qazanmışdı. Mən hərbi xidmətdən qayıtdıqdan sonra II kursda oxuyarkən barmaqlarında problem üzə çıxdı. Süleyman müəllim məni öz Volqa maşınına oturdub 2 №-li klinikaya həkimə apardı. Müayinə olunduqdan sonra həkim Süleyman müəllime həm bahalı, həm də çətin yapılan bir dərman yazacağını söylədi və onu da əlavə etdi ki: "Bunu ancaq siz tapa bilərsiniz". Süleyman müəllim mənimle aptekə gedərək həmin dərmanı aldı və məni maşını ilə evə aparmaq istədikdə yaxında yaşadığımı söyləyərək, təşəkkürümü bildirdim. Belə müəllimi unutmaq olarmı? Bu bir məktəbdir - Üzeyir məktəbi - yaradıcılıq işlərində, insanalara qarşı münasibətdə dahi Üzeyir bəyin qoyduğu ənənələri davam etdirmək.

1981-84-cü illərdə mən artıq S.Ələsgərovun rəhbərlik etdiyi "Xalq çalğı alətləri" kafedrasında müəllim işləyirdim. Süleyman müəllimin tələbəsi olmaq və



onunla bir yerde işləməkdən hər zaman qürur duymuşam.

Ömrünün son illerində Qarabağ, Şuşanın düşmən tapdağı altında olması hər bir Azərbaycan vətəndaşı kimi Süleyman müəllimə də sağalmaz yara vuraraq, onun güclü mənəvi sarsıntı keçirməsinə səbəb olmuşdu. Süleyman müəllimin ən böyük arzusu Şuşanın azad olunması, əsərlərinin bu müqəddəs torpaqda səsləndirilməsi idi. 2020-ci ildə Qafqazın sənət məbədi, Şərqi konservatoriyası, hərbi-strateji əhəmiyyətli qala, Azərbaycanın ığid oğullarının qayalarında süngü bıçaqla dastan yazdığı müqəddəs abidə olan Şuşanın işğaldan azad olunması bu torpaqda narahat ruhları dolaşan sənətkarlarımıza bağlı nisgili aradan götürdü. Ruhunuz şad olsun, Süleyman müəllim!

## ƏDƏBİYYAT

1. Xəlilov V. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. Bakı: 1985, 64s.
2. Qafarova M. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri, Dərs vəsaiti. Bakı: ADPU, 2012, 226s.
3. Babayev E.Ə. Süleyman Ələsgərov. Bakı: Azərnəşr, 1982, 29s.

### Suleyman Aleskerov - 100

Статья посвящена 100 летнему юбилею Сулеймана Алескерова. Продолжатель традиций великого композитора Узеира Гаджибейли народный артист, заслуженный деятель искусств, композитор Сулейман Алескеров выступает достойным продолжателем этих традиций в Азербайджанской музыкальной культуре. Посвятив всю свою жизнь искусству, в своей многогранной деятельности, как композитор, дирижер, педагог и руководитель многих учреждений, он проделал важную работу и вписал свое имя в историю музыки Азербайджана.

**Ключевые слова:** Сулеймана Алескеров, композитор, традиция.

### Suleyman Aleskerov - 100

The article is dedicated to the 100th anniversary of Suleyman Aleskerov. The successor of the traditions of the great composer Uzeyir Hajibeyli, People's Artist, Honored Artist, Composer Aleskerov is a worthy successor of these traditions in Azerbaijani musical culture. Having devoted his entire life to art, in his multifaceted activities as a composer, conductor, teacher, and head of many institutions, he did important work and wrote his name in the history of music in Azerbaijan.

**Keywords:** Suleyman Aleskerov, composer, tradition

## СЛУЖЕНИЕ НАУКЕ.

### ТАРИЕЛЬ МАМЕДОВ - 75

Рена МАМЕДОВА



Журнал «Musiqi Dünyası» сыграл важную роль в развитии музыкальной культуры. Профессиональные позиции журнала «Musiqi Dünyası» всегда носили принципиальный характер. Коллектив журнала «Musiqi Dünyası» - это первопроходцы, ибо впервые в Азербайджане создавалась концепция научно-музыкального издания на систематической основе. Ретроспектива подтверждает, что журнал «Musiqi Dünyası» всегда отражал потребности динамично меняющегося времени.

Научная, просветительская, образовательная деятельность журнала «Musiqi Dünyası» ориентирована на содействии реализации важных приоритетов азербайджанской музыки. Изучение национальной специфики азербайджанской культуры художественного творчества, стремление к развитию международных связей музыкального искусства, информирование общественности о музыкальных событиях актуализировало создание специального музыкального издания.

Публикации журнала «Musiqi Dünyası» отражали поиск научно обоснованных и адекватных времени решений проблем музыкальной науки. Концептуально сформированные сборники журнала «Musiqi Dünyası», содержательные статьи, актуальность представленных материалов неизменно привлекает интерес к журналу и служит гарантой развития музыкальной культуры.

Журнал «Musiqi Dünyası» служит мотивацией эффективной деятельности азербайджанских ученых, преподавателей, формирующих интеллектуальную культуру общества. Приоритетной задачей журнала является формирование нового

научного понимания музыкальной культуры, основанной на достижениях мировой науки.

Публикации журнала «Musiqi Dünyası» всегда отмечены вживлением в смысловой контекст духовного и гуманитарного развития. Издание каждого нового журнала означает очередной шаг профессионально значимого поступательного развития, просветительского, образовательного информационного продвижения актуальных задач азербайджанской культуры.

Ценность публикаций журнала «Musiqi Dünyası» заключена и в продуцировании новых идей как национального, так и международного уровней. Я бы сказала, что журнал «Musiqi Dünyası» обеспечивает опережающее развитие музыкоznания в контексте гуманитарной науки Азербайджана. Престиж музыкоznания был высоко поднят, что доказывало целесообразность создания журнала. В конечном итоге, функционирование такого издания как «Musiqi Dünyası» отвечает национальным интересам Азербайджана и выполняет важную историческую миссию.

Высокий уровень журнала «Musiqi Dünyası» послужил профессиональной мотивацией молодых ученых, ибо принципиально важны публикации в журнале «Musiqi Dünyası» материалов молодых музыкантов.

Отдавая должное авторам журнала, следует подчеркнуть роль редактора журнала – профессора Тариэля Мамедова. Именно создатель журнала, профессор Тариэль Мамедов избрал правильную цель и верный путь для служения развитию художественной культуре.

Т.Мамедов завоевал признание как известный музыкант, его труды, посвященные творчеству азербайджанских ашыгов востребованы. Причина их актуальности заключена в глубине теоретических обобщений, основанных на богатстве фактического материала, четкости аргументаций, эрудиции.

Успех журнала «Musiqi Dünyası», его систематические публикации связаны с личностью Т.Мамедова, который всегда доводит до конца каждое начатое им дело отличается подвижническим трудолюбием.

Тариэль Мамедов обладатель ордена «Этək», национальных и международных премий «Intellekt-2005», «Humay-2007», «AWARD Summit-2007».

Тариэль Мамедов – инициатор многих крупных проектов, в том числе интернет-проектов. Ему принадлежит реализация важных многочисленных интернет-проектов, реставрация старинных грамзаписей с переводом в цифровой формат, создание электронной библиотеки.

Отмечу «Библиографию», изданную журналом «Musiqi Dünyası», где отражены все публикации с 1999 года по 2019 год. Среди них публикации на азербайджанском, русском, турецком, английском языках, более сорока сайтов, аудиокаталог, изданные ноты и т.д. «Библиография» показывает расширение и углубление связей со странами СНГ, Европы и Азии. Ученые из многих стран – России, Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, Турции, США, Великобритании – публикуются в журнале «Musiqi Dünyası». Журнал «Musiqi Dünyası» стал организатором проведения важных международных форумов. Так, в ноябре 2002 года состоялась Международная конференция «Сохранение культурного наследия и охрана традиционного знания в эпоху глобализации».

Журнал «Musiqi Dünyası» был первым специальным изданием, посвященным проблемам изучения не только музыкального искусства, но и культуры в целом. Выбор такой важной области как культурология в качестве отдельного научного слагаемого журнала, безусловно, было связано с пониманием культурологии как фундаментальной области науки, ибо цели журнала «Musiqi Dünyası» строятся на основе высоких профессиональных ценностей национальной и мировой духовной культуры.

Обобщая научную деятельность журнала «Musiqi Dünyası», отметим следующее:

- на основании материалов, представленных в журнале «Musiqi Dünyası» были разработаны ряд концепций, имеющих научное, практическое, инновационное значение для развития художественной культуры Азербайджана;
- была создана прочная основа для развития отечественного музыкоznания в начале XXI века;



**Тариэль Мамедов и Фархад Бадалбейли**

- опубликованы статьи о новых направлениях в азербайджанской музыкальной науке, такие, как интертекстуальность, музыкальная тюркология, компаративистика и т.д.;

- значимыми стали проекты журнала «Musiqi Dünyası».

Разнообразие представленного в журналах «Musiqi Dünyası» материала определяется тем, что выдвигаются новые концепции изучения музыкальной культуры, я бы сказала, стратегические векторы и модели, способствующие совершенствованию науки о музыке. Журнал «Musiqi Dünyası» приобрел незаменимое значение для нахождения ответов на многие вопросы музыкоznания. Научно обоснованные, верифицированные ответы на спорные проблемы способствуют их правильному пониманию. Миссия журнала «Musiqi Dünyası» заключена в том, чтобы быть авангардом музыкоznания, стимулом современной художественной культуры. Будем ждать следующий сотый номер журнала «Musiqi Dünyası».

DOI 10.5281/zenodo.11203154

## ALTINO SƏSLİ MÜĞƏNNİNİN ALTUNLARI

Rafael HÜSEYNOV

Dəniz həmişə dənizdir. Gah sakit, gah mülayim, gah dalğalı, gah firtinalı. Bəzən qabarır, bəzən çekilir - daim adam kimi canlı. Ona görə şairlər insanları da hərdən-hərdən dənizə oxşadırlar.

1841-ci il idı, Abbasqulu ağa Bakıxanov "şah əsər"i olacaq kitabını - "Gülüstan-i İrəm"i başlayırdı və sözü gəlib çıxmışdı Bakı şəhərini əhatələyən qala divarlarının üstünə. Yazırkı ki, "Yaxşı yadimdadır, 40 il əvvəl Bakı qalası iki arşın suyun içərisində idi. Sonra başlandı yavaş-yavaş çəkilməyə. Axırıncı 5-6 ildə bir az artıb". Deməli, 1800-cü illərin lap əvvəllərində həle Xəzərin dalğaları Qız qalasını döyəcələyirmiş. Sonra dəniz başlayıb asta-asta qala divarlarından aralanmağa. Yer boşaldıqca oralarda yeni-yeni tikiilər əmələ gəlməyə başlayıb. Onillər ötüb, sonra yenə dəniz "fikrini dəyişib", yenə başlayıb asta-asta Qız qalasına doğru irəliləməyə.

1990-ci illər yadimdadır. Dəniz asta-asta irəliləyirdi və sahil bağınnın xeyli hissəsi qalmışdı suyun altında, düşünürdün ki, belə getsə, sular Qız qalası ilə bulvar arasındaki yolu da örtər...

Tarix boyu belə olub. Dəniz gah qabarıb, gah çəkilib, nələrsə qalıb suyun altında, vaxt sovuşduqca onlar da yaddan çıxbı. Vaxtilə küçələrindən adamlar keçən, indi isə yalnız haqqında rəvayətlər dolaşan Səbəylə boyda şəhər sularda itib, dünənə qərq olub, onda qalmış ömrü qısa insan ola.

Əslində insanın özündən çox onun yaddaşı dənizə bənzəyir. Hafizədə də müəyyən müddət nələrsə elə həmişə əl altında olacaqmış kimi üst qatda qərar tutur. Amma zaman keçisi ilə üst qatda olanlar yavaş-yavaş enir hafızənin dibinə. Müəyyən illərdən sonra hətta bilmərrə unudulur, sanki heç olmayıbmış.

Bakinin yaraşığı, insanların sevimlisi olan o Sahil bağı 1860-ci illərdə düzəlməyə başladı. Onun ilk memarı Qasım bəy Hacıbababəyov idi. Bu dəyerli insan 1848-ci ildən 1856-ci ilədək Şamaxının memarı olmuşdu. Sonra quberniya mərkəzi dəyişdi. Qasım bəy

Hacıbababəyov da köcdü Bakıya, oldu buranın baş memarı - 1856-ci ildən tə 1868-ci iləcən. Elə Bakı bulvarının - hamımızın Sahil bağıının yaranması da onun dövrünə təsadüf etdi. İlk layihəni 1862-ci ildə çəkmişdi. Birinci layihəyə görə, Sahil bağıının uzunluğu 650 metr olmalı idi. Vaxt ötdükce Sahil bağı qanadlarını daha geniş açırdı, yavaş-yavaş böyükürdü, genişlənirdi və bir əsr sonra - 1950-1960-1970-ci illərdə paytaxt sakinləri Sahil ayında gəzməyi, söhbətləşməyi, xüsusən yay axşamlarında burada başmaq seyrinə çıxmağı xoşlardılar. Onların arasında 1960-ci illərin sonlarında, 1970-ci illərin əvvəllərində çoxlarının üzdən yaxşı tanıldığı bir nəfer də olardı. Cürbəcür söhbətlər edərdilər. Amma o aqsaaqla hər dəfə sözün səmtini yönəldərdi Bakı bulvarının tarixinə, Sahil bağıının necə yaranmasının üstünə. Səbəbsiz deyildi. Bakı bulvarını yaradan Qasım bəy Hacıbababəyov onun babası olmuşdu. Və taleyin qəribə yazısı ilə o aqsaaqlın ölüm saatı 1972-ci ilin yay axşamlarından birində elə həmin Sahil ayında - bir zamanlar, 1860-ci illərdə babasının ilk layihəsini çəkdiyi, təməlini qoyanlardan olduğu bulvarda tamamlandı.

Bu, Azərbaycanın xalq artisti, məşhur opera müğənnisi Hüseynəğa Hacıbababəyov idi. O, 1898-ci ildə Şamaxıda doğulmuşdu. Ailələri böyük idi. Atası Soltan kişi Şamaxıdakı toxuculuq karxanasında çalışırdı. Toxucu məvacibi ilə yeddi başlıq ailəni dolandırmaq çətin idi. Ancaq zəhmətə bağlı, gecə-gündüz bir çətən kulfətini təmin etməyin qayğıları ilə yaşıyan Soltan kişini həmişə kefikök saxlayan, sabahkı günün bugünkündən daha yaxşı olacağına kökləyən musiqiye həddən ziyanə bağlılığı imiş. Musiqi sanki ona bütün müşkullerini unutdurur, bunca güzəran sixintiləri içerisinde də ovqatının daim duru olmasına kömək edirmiş. Həmin Soltan kişisinin nəvəsi, Hüseynəğa Hacıbababəyovun qızı Suğra xanım 1980-ci illərin əvvəllərində mənə söyleyirdi ki, babası evdə

ırı qəfəsde bülbüller saxlayırmış. Arada azacıq boş vaxtı olan kimi oturub saatlərlə onların oxusuna, cəh-cəhine qulaq asmaqdan ləzzət alarmış. Balaca Hüseynəğanın ürəyinə, varlığına musiqi eşqi bəlkə də həmin bülbul sədalarından hopmuşdu. Bunu mən ehtimal etmirəm. Qızı Suğraya belə fərz etdiyi Hüseynəğa Hacıbababəyov özü söyləyibmiş.

1902-ci ildə bütün Şamaxını lərzəyə salan dəhşətli zəlzələ qopur. Soltan kişinin de ev-eşiyi viran qalır. Baxırlar ki, bu vəziyyətdə daha Şamaxıda yaşaya bilməyəcəklər. Bir parça çörek dalınca ailəsinin götürüb baş alır Bakıya və burada artıq büsbütün yeni həyat başlanır. O, zəhmət adamı idi, işin ağırsından qorxan deyildi və başlayır fəhləlik edib ailəsinin güzəranını yola verməyə. Özüne ürəyi istəyən kimi savad almaq nəsib olmamışsa da, çox istəyirdi ki, balaları oxusunlar, həm də yaxşı təhsil görsünlər. 1905-ci ildə - 7 yaşına çatınca Hüseynəğanı aparıb qoyur yerliş Həbib bəy Mahmudbəyovun (1864-1928) adı ilə məşhur olan məktəbə (Bakıda 1887-ci ildə ilk rus-müsəlman məktəbini Sultan Məcid Qənizadə ilə birlikdə yaranan Həbib bəy olmuşdu və bu məktəb az bir zamanda elə hörmət və nüfuz qazanmışdı ki, 1891-ci ildən dövlət təminatına keçirilmişdi).

İnsan öz ömrünü yaşayır, vaxt axarı ilə gedir, hadisələr bir-birini izləyir, buna elə təsadüflər sırası kimi baxırsan. Amma yalnız ömrün müəyyən həddinə gəlib çatandan sonra anlaysan ki, sanki bütün bunlar irəlicədən bir ssenari kimi yazılıbmış, nədən sonra nəyin gəlməsi, necə gəlməsi ilahi dəqiqiliklə hesablanmışdır. Məktəbdə ona nəğmə dərsini Hənəfi Terequlov deyirdi. O Hənəfi Terequlov ki, Üzeyir Hacıbəylinin, Müslüm Maqomayevin qaynı olmaqdan savayı həm də onların ən etibarlı silahdaşlarından, məsləkdaşlarından idı və opera ilə birbaşa bağlıydı. Hüseynəğanın da, qardaşı Rzanın da hələ məktəbdəki nəğmə dərslərində oxuları ilə başqalarından qat-qat üstün olduqları aşkarca görünürdü. 1910-cu ildə "Nicat" cəmiyyəti xor heyətinin genişləndirmək üçün qərara alır ki, babat səsi olan məktəblilərdən də cəlb eləsin. Müsabiqə keçirirlər və az-çox səsi olan şagirdləri yoxlayırlar. Hüseynəğa ilə Rzanın zəmanətini artıq Hənəfi Terequlov vermişdi. Uşaqları dinləyirlər, görürler ki, elə Hənəfinin dediyince varmış. Müsabiqədə hamidən yüksək qiymət alaraq ilk qəbul edilənlər də bu iki qardaş olur.

1908-ci il idi. Hüseynəğanın 10 yaşı vardı və axşamlardan birində onun həyatında möcüzə baş verir. Böyük qardaşı Rza onu özü ilə birinci dəfə teatra aparır. Onillər ötəndən sonra Hüseynəğa Hacıbababəyov o günlərin həyəcanlı təessüratlarını yada salırdı. Deyirdi ki, mən məscidlərdə, meydانlarda şəbih tamaşalarını görmüşdüm, "Tumannaya kartina" adlı bir neçə filme də baxmışdım. Ancaq qardaşının məni apardığı, o axşam gördüğüm tamam ayrı bir ələm idi. 1908-ci il idi. Əslində bütün Azərbaycan möcüzə yaşayırı. "Leyli və Məcnun" səhnəyə gəlmışdı. "Leyli və Məcnun" tamaşasının hər yeni nümayışı ilə Azərbaycan mədəniyyətində yenicə tumurcuqlayan bu sənət növü təzə-təzə pərəstişkarlar qazanırdı. Ömrü boyu unutmadığı həmin axşamın hər anını dünən olubmuş

kimi xatırlayırdı Hüseynəğa Hacıbababəyov: "Tamaşa salonu adamlı dolu idi, mən maraqla sağa-sola baxırdım. Birdən zalın işıqları sönməyə başladı. Mən qorxdum, bərk-bərk qardaşımın əlindən yapışdım. Hirsət mənə baxıb dedi ki, "sakit otur". Səhnəyə bligli-saqqallı, qəribə geyimli adamlar çıxdılar. Və başladılar şəbi-hicran oxumağa. Birdən səhnəyə cəld hərəkətlərle bir kişi daxıl oldu, zalda ordan-burdan piçılıtlar gəldi ki, "Sarabski!", "Sarabski!". O, "Mahur" üstündə "Yandı canım hicr ilə, vəslü-rüxi yar istərəm" sözlərini elə gözəl oxuyurdu ki, yer-yerdən insanlar qışqırıldır: "Yaşa, Hüseynqulu!", "Yaşa, Hüseynqulu", "Afərin!". Sonra səhnəyə qadın qıyasında, çaxçur geyimində bir nəfər çıxdı. Yenə yer-yerdən səsler gəldi ki, "Ağdamski!", "Ağdamski!". Bu, bir kişi idi, qadın rolu oynayırdı. O da çox gözəl oxuyurdu. Məcnunun dəli olması səhnəsində mən sıdğ ürəkdən təəssüfləndim. Xəstə Leylinin yanına gələn Hüseynqulu Sarabskinin yanıqlı oxusu eşidilincə neçə nəfər cibindən dəsmal çıxarıb hönkür-hönkür ağladı. Tamaşa mənə o qədər təsir eləmişdi ki, arada fasile olanda dodaqaltı sözləri zümrümə edirdim ki, yadimdə qalsın. Sabahı gün evdə də var-gəl edə-edə yadimdə qalan parçaları avazla təkrarlayırdım. Bir aq iri dəsmali başıma əvəzinə bağlamışdım. Qonşumuzun balaca qızı otağımıza girəndə ona tərəf irəliləyərək: "Get, sən Leyli deyilsən, ey pərizad", - deyə oxumağa başlayanda o, "Ay məmə!" deyib qaçıdı".

1908-ci il idi. Hüseynəğanın vur-tut 10 yaşı vardı. Həyatında ilk dəfə teatra gəlmışdı, birinci kərə opera görmüşdü və görünçə valeh olmuş, bu gözələ bir könlükdən min könülə vurulmuşdu.

Və bu uşağı, onun kimi neçə-neçə yeniyetmənin, neçə gəncin ürəyində yaranan atəşin məhəbbətin səbəbkəri həmin Üzeyir bəy idi. Heyran qoyub sənət aşiqinə çevirdiyi gənclərdən əslində yaşıca çox da böyük olmayan mözüca cavan! O Üzeyir bəy ki, Azərbaycan mədəni həyatında bir təlatüm qoparmışdı. Hüseynəğa o çaqlarda sehre düşənlərdən bircəsi idi. Amma eyni sevgi mərəzəsinə "mübtəla" olanlardan vur-tut 10 yaşı Hüseynəğanın fərqi bu oldu ki, həmin sevda onun başından həyatının sonunacan getmədi, ömrünün mənasına çevrildi.

İkicə il sonra 12 yaşılı Hüseynəğa Hacıbababəyov artıq operada xorda oxuyurdu. İller ötəcək, yaşı çatacaq 60-a, 60-ı da keçəcək və həmin yaşdaykən müsahibələr verərkən, ya səhbətlərində söyleyəndə ki, "mən yarım əsrən artıqdır səhnədəyəm", bu deyiş çoxuna inanılmaz, şırtmə kimi gələcək. Necə yəni yarım əsrdir səhnədədir, bunun ki 60 illiyi, türkün sözü, "dünən yox, srağagün" qeyd edildi. Amma kimin necə qavraması və yozmasından asılı olamayaraq, bu, həqiqət idi - 60 illik bir ömür, onun 50 ili səhnədə, 70 illik həyat, bunun 60 ili teatrda. Səbəb bəxtdə, yolu erkən başlamasında, bu sevginin onum ürəyinə dünyani təzə-təzə dərk etməyə başladığı uşaqlıq çağlarından qonmasına idi. Ancaq tale Hüseynəğanın üzünə bir başqa baxımdan da gülümsemişdi. Hər biri ayrıca və təkrarsız məktəb olan, misilsiz sənətkar kimi özləri özlərini doğurmuş nəhəng aktyorlarla eyni səhnədə idi. Onlarla daimi



Ü.Hacıbəyov, «Leyli və Məcnun».  
Leyli - M.Pashayeva, Məcnun -  
H.Hacıbababəyov.OBT



Ü.Hacıbəyov,  
«Arşın mal alan». 1928-29 il.  
H.Hacıbababəyov-Əsgər rolunda.



Ü.Hacıbəyov, «Leyli və Məcnun»,  
Məcnun - H.Hacıbababəyov rolda.  
OBT

təmasda olmaq, onlardan hər gün öyrənmək giriəvəsi Allahın Hüseynağaya bağışlaşdırığı xəzinə idi.

XX yüzilin birinci onili bitib ikinci onili gələndə, günündən Bakının səhne həyatı daha artıq canlanmağa başlayan əyyamlarda Azərbaycanın mədəni həyatında iki əsas yönəldici, yetişdirici mərkəz vardi: "Səfa" və "Nicat" cəmiyyətləri. Və Hüseynağa o cəmiyyətlərin ikisi ilə də əlaqədə idi. Çatdırmaq çətində, iş çoxdu, amma gərgin əməyin müqabilində qazandığı daha artıq idi. Hüseynağa "Səfa"dan "Nicat"a, "Nicat"dan "Səfa"ya cəmiyyətdən-cəmiyyətə gedən kimi yox, bir məktəbdən obirine yollanan teki idi.

"Səfa"da da Hüseyin Ərəblinski, Sidqi Ruhulla, Mirzəağa Əliyev, Ələkbər Hüseynzadə vardi. Və balaca Hüseynağa da o nəhənglərlə birgə ayrı-ayrı tamaşalarда çıxış edirdi. Hələ ki ifa etdiyi kiçik rollardı, ancaq nə təfəvüti, böyüklerlə eyni tavan altında idi, onlarla eyni səhnəni bölüşürdü, eyni havanı udurdu, zalda oturanların mat-mat baxdığı məşhurlarla o da həmkar sayılırdı, ən yaxın məsafədən ustadların nəfəsini, işığını duyurdu.

"Nicat"a isə Hüseynqulu Sarabski, Əhməd Ağdamski, Yunis Nərimanov kimi artıq yetərincə ad çıxarmış güclü sənətkarlar bağlı idi və onların da hər birindən hər an götürməli, öyrənməli yüz cür xirdalıq vardi.

Və 1913-cü ildə Hüseynağa Hacıbababəyova ilk dəfə artıq müstəqil və sözlü rol tapşırılır. "Gave-yi ahəngər" oynanılmış, Hüseynağaya Gavənin oğlu rolu həvələ edilir. Həmin anda bəxtiyar idi, amma sabahkı günü, qarşidakı illəri və onilləri o dəmdə irəlicədən heç vəchlə görə və təsəvvür edə bilmədiyindən xəbərsizdi ki, indi bu rolu ifa etməsi onun həyatındaki ən nadir hadisələrdəndir. Çünkü sonra illər boyu Hüseynağa Hacıbababəyov səhnemizdə yalnız qadın rollarını oynamalı olacaqdı.

Yol yeni başlanırdı, qarşıda ümidiłr sayışırırdı, fərəhlərlə daşan gənc Hüseynağa Hacıbababəyov məsud idi - çünki iki böyük məktəbin qoynundaydı, bir tərəfdən əzəmetli aktyorlardan dram sənətinin incəliklərini mənimsemək üçün hərləhzə gözəlcə fürsəti vardi, digər yandan operanın böyük müğənnilərinin böyründə idi, onlardan səhnədən avazla ovsunlanmanın gizlinlərini öyrənməyə qapılır açıqdı. Və tale hədiyyəsi olaraq yolunun lap siftesindən hərəsi bir məktəb, özlüyündə müstəqil bir yol olan azman sənətkarların yanında qərar tutması sonralar Hüseynağa Hacıbababəyovun özünü də təkrarsız məktəbə çevirdi.

...1916-ci ildə o, həyatının ilk qastrol səfərinə de çıxır. Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi altında aktyorlardan ibarət heyət Tiflisə yola düşür və Tiflisdə Hüseynağa Hacıbababəyov daha bir sevinc yaşayır. İlk dəfə Cəlil Məmmədquluzadə ilə tanış olur. Bakıya qayıdından sonra "Ölülər" i tamaşaşa qoyular və Hüseyin Ərəblinski hazırladığı bu tamaşada Hüseynağa Hacıbababəyova Nazlı rolunu tapşırır.

Hüseynağa Hacıbababəyovun opera səhnəsindəki ilk eşqi "Leyli və Məcnun" olmuşdu və çox keçmir ki, xorda oxumaq dövrü də başa çatır, ona bu əsərdəki ikinci əsas baş rolu tapşırıllar - Leylini. Və tamaşadan-tamaşaşa Leylisini daha artıq cilalamağa, daha cazibəli

etmeye başlayır. Operada xorda və dramlarda kütləvi səhnələrdəki xırda surətlərdən sonra ilk baş rollarını alarkən onun "Səfa" və "Nicat" cəmiyyətləri aralığında vurnuxmalarının bihudə olmadığı sevimli bəhreləri ilə üzə çıxır. Operada oxuyanların əksərinin qəlbəyatan səsi olsa da, başlıca kəsirləri onlarda aktyorluğun zəifliyi idi. Hüseynağanınsa yaxşı aktyorluğu ilə qovuşan məlahətlə səsi bir-birini tamamlayırdı və onun Leylisini həm daha inandırıcı, həm də daha təsirli edirdi.

Hüseynağa Hacıbababəyov elə işi olmamışdı ki, əlinə çox pul, sərvət gəlsin ki, dar gün üçün dala atsın. İllərcə yiğdiyi sərvət fotosəkillər idi, bir də ayrı-ayrı qəzetlərdə adı keçən məqalələrin kəsikləri. Nəvazişlə qoruyub saxladı, yaşılaşdıqca daha tez-tez baxlığı (bu təfərrüatların hamısı mənə qızı Suğra xanımın söylədikləridir) həmin qəzet kəsiklərindən biri XX əsrin əvvəllerinin yadigarıdır - "Leyli və Məcnun"un növbəti tamaşalarından sonra yazılmış resenziyadan parça. Qəzet xəbər verir ki, Leyli rolunda çıxış edən Hüseynağa Hacıbababəyov "Xoşdur, nə qədər eyləsə yarım cəfa mənə" misrası ilə başlayan parçanı elə məlahətlə oxudu ki, neçə tamaşaçı hönkür-hönkür ağladı.

Hüseynağa Hacıbababəyovun fitri istedadını və parlaqlığını yalnız qəzətdə bu qəbil məqalələr yaranan tənqidçilər hiss eləmirdilər ki! 1916-ci ildə Bakıya iki məşhur rus müğənnisi gəlibmiş: soprano - Starostina, bariton - Bragin. Hüseynağa Hacıbababəyovun müxtəlif tamaşalardakı ifalarına qulaq asırlar. Və tamaşalardan birindən sonra Hüseynağa Hacıbababəyova yaxınlaşmış deyirlər ki, gözəl səsiniz var, sizdən yaxşı opera müğənnisi alınar, ancaq bunun üçün gərək səsi tərbiyə edəsən, səsə düzgün yollar öyrədəsən, mükəmməl vokal təhsili alasan. Gəlin Rusiyaya, biz də size kömək edərik, orada dolğun oxuma savadı alarsınız.

Söz yox, bütün bunlar ona heç deyilməmişdən də Hüseynağanın ürəyindən keçirdi ki, uyğun bir yerə getsin, oxusun, öyrənsin, təkmilləssin, biliklərini artırınsın. Ürəyindən keçməyinə keçirdi, rus müğənniləri təhsil almağın vacibliyi barədə onunla danışandan sonra bu həvəsi bir az da arımışdı, di gəl, imkan o imkan deyildi. Gözünün qabağında Üzeyir bəyin örnəyi vardi. Üzeyir bəy getmişdi Peterburqa təhsil almağa, ancaq maddi ehtiyaclar vadar etmişdi ki, təhsilini yarımcıq buraxıb qayıtsın Bakıya. Bu, öz yerində, amma o maddi sıxlıtları bəlkə nə yollasa nizamlamaq da mümkünüdü, fəqət buralardan ayrılmagın özü də ayri bir sual idi. Bakıda mədəni həyat elə qaynayırdı, tamaşalar, səfərlər, konsertlər elə çoxdu ki, baş qaşımağa macal yoxdu. Qastrollar da haralara? Azərbaycan bölgələri bir ayrı, amma Qafqazın müxtəlif şəhərlərinə, İrana, Orta Asiyaya səfərlər də çox idi. Həm də o qastrol səfərlərində Hüseynağa Hacıbababəyov truppa üçün ən sərfəli ifaçılardandı - həm opera tamaşalarında oynayırdı, həm dram tamaşalarında çıxış edirdi, həm də bu ard-arda səfərlərin əksərində tamaşalardan əlavə verilən konsertlərdə də artıq sırf müğənni kimi tamaşaçı qarşısına çıxırırdı. Bu, bir girdab kimi idi, oradan çıxməq mümkünüsüz kimi görünürdü. Üstəlik orası da vardi ki, gah o, gah bu bölgədə verilən konsertlərin, göstərilən

tamaşaların çoxunda heç mənfaət də yox idi - əsasən məccani, xeyriyyə məqsədi.

Günlərin birində gedib çıxıblamış İrana - Rəştə, Ənzəlidə, Qəzvində tamaşalar göstərmiş, konsertlər vermişdilər. Məqsəd o tərəflərdəki aclara yardım! Yəni Hüseynəğa Hacıbababəyov və onun məsləkdaşları peşələrinə elə vurğun, bir az da artıq - elə fanatik, elə fədakar insanlar idilər ki, onlar özləri haqqında düşünmürdürlər. Əsas niyyətləri qarınlarından daha əvvəl insanların mədəniyyətə olanaclığını doydurmaq idi (Zatən özləri həmişə bir qarın ac, bir qarın tox olduqlarından qarın doyurası halları da yox idi).

Onlar bu savab yolda bütün bacarıqlarını, qəlblərinin bütün məhəbbətini sərf etmeye, qarşıya çıxacaq hər maneəni adlamağa hər an hazır idilər.

...Ancaq Pərvərdigarın hərdən-hərdən yox yerdən qapı açması da olur. Nəhayət ki, Hüseynəğa Hacıbababəyova arzusunu ürəyində çoxdan daşıdığı ali musiqi təhsili almaq da qismət olur. 1925-ci ildə Bakıda konservatoriya yenice ayaq tuturdu. 1921-ci ildə konservatoriya təşkil ediləndə orada vokal kafedrası üzrə təhsil alan bircə nəfər azərbaycanlı tələbə Bülbül idi və onun da ilk müəllimlərindən biri professor Nikolay İvanoviç Speranski (1877-1952) olmuşdu. Üzeyir bəy Sovet İttifaqının müxtəlif guşələrindən bu cür püxtə ustadları Azərbaycana ona görə dəvət etmişdi ki, konservatoriyada milli kadrların yetişdirilməsinə nail olsun. Hər biri ehtiramla anılmalı həmin qiymətli sənətkarlar və pedaqoqlar da bacardıqları qədərincə ləyaqətlə çalışmış, qısa zaman kəsiyində müasir musiqimizin gələcək sıçrayışlı yüksəlişlərinə səbəb olacaq bir-birindən qüvvətli qabil cavanlardan ibarət qüdrətli musiqiçilər nəсли yetişdirmişdilər. Nikolay Speranski həmin xeyirxah missiyani yerinə yetirməkçün ümidiyərək səsler ardınca operaya vaxtasıri baş çəkəmiş. Növbəti gelişlərindən birində Hüseynəğa Hacıbababəyovun oyunu da, oxusu da diqqətini çəkir, tövsiyə edir ki, konservatoriyyaya gəlin, sizin yaxşı vokal təhsili almağınız lazımdır.

Və səs quruluşu üzrə ən bilgin mütəxəssislərdən olan professor Nikolay İvanoviç Speranski Hüseynəğa Hacıbababəyovu tezliklə öz kursuna götürür.

1928-ci ildə Hüseynəğa Hacıbababəyov çoxdanın müğənnisi və aktyoru idi. Ancaq həmin il debütü gerçəkləşir - Nikolay Rimski-Korsakovun "Qarqız" operasında çar Berendeyin rolunu ifa edir və hamı tərəfindən də rəğbətlə qarşılısanır. 1930-cu ildə isə daha bir əlamətdar hadisə baş verir. O vaxtlar müəyyən Avropa və rus operalarını Azərbaycan dilinə ekvoritmik tərcümə etməyə başlamışdılar və həmin il Pyotr Ilich Çaykovskinin "Yevgeni Onegin"i Azərbaycan dilində tamaşaşa qoyulanda Hüseynəğa Hacıbababəyov Lenski rolunu ifa edir.

Azərbaycan operasının tarixində güclü, şöhrətli sənətkarlarımız az olmayıb. Ancaq onların hamisinin arasında və bütün Azərbaycan operasının tarixində Hüseynəğa Hacıbababəyovu tam nadirə, müqayisəsiz təkə çevirən bu müstəsna universallıq keyfiyyətidir ki, o, eyni məharətlə həm muğam operalarında həm kişi, həm qadın rollarında dəfələrlə çıxış edib, eyni ustalıqla

həm də operettalarda qadın və kişi rollarını oynayıb, amma eyni zamanda Qərb və rus bestəkarlarının operalarında aparıcı rolları həm Azərbaycan, həm rus, həm də Qərb dillərində ifa edib. Bu baxımdan Hüseynəğa Hacıbababəyova tay olacaq, onunla tutuşdurula biləcək ikinci sənətkarımız olmayıb və bu meyarlar nəzərə alınarsa, bundan belə də ona rəqib sayılması digəri olmayacaq. Müxtəlif dillərdə oxuyanlarımız da yetişər, həm muğam, həm klassik operalarda, üstəlik musiqili komediyalarda uğurla çıxış edə bilənlərimiz də yaranar. Ancaq illər boyu sehnəmizdəki boşluğu dolduraraq bir kişinin operalarımızda qadın rollarını oynaması zərurəti daha bundan sonra yaranası deyil.

...1938-ci ildə Moskvada Azərbaycanın ilk ədəbiyyat və mədəniyyət ongönlüyü keçiriləcəkdi. Bu, mühüm mədəni və həm də ciddi siyasi mənası olan hadisə idi. Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti, onun nailiyyətləri ilk dəfə bunca yüksək səviyyədə, bu miqyasda və belə geniş əhatədə nümayiş etdiriləcəkdi. Həmin ərefədə ən narahat günler yaşayanolardan biri bestəkar Müslüm Maqomayev idi. O, ağır xəstə idi, dəqiqi - can üstündə idi. Amma bu halında da yarı canı "Nərgiz"inin yanındaydı. Çünkü "Nərgiz" "Koroğlu" ilə yanaşı Moskvadaki dekadada nümayiş etdirilməli idi. "Nərgiz" Müslüm Maqomayevin bəstələdiyi ilk Avropa tipli opera idi. Maestro Niyazi xatırlayırdı ki, ağır xəstə olduğu vaxtlarda getmişdim Müslüm bəyi yoluxmağa. Çünkü "Nərgiz" in orkestrləşdirilməsini yerinə yetirmək də, Moskvada - dekadada bu əsərə dirijorluq da Niyaziyə tapşırılmışdı.

1975-ci ildə hələ tələbə iken Müslüm bəyin 90 illiyi münasibətilə Azərbaycan radiosu üçün hazırladığım verilişdə Maestro söyləyirdi ki, Maqomayev "Nərgiz" e Moskvada mənim dirijorluq edəcəyimi, baş rolu - Əlyar Hüseynəğa Hacıbababəyovun ifa edəcəyini biləndə çox sevindi, "Mən "Nərgiz"in taleyindən artıq arxayınam" dedi.

Dekada Hüseynəğa Hacıbababəyov istedadının çoxcəhətliliyini bütün çalarları ilə əyan edir. O, Moskvada, Müslüm Maqomayevin "Nərgiz"ində Əlyar rolunu ifa edir, Reynqold Qliyerin "Şahsənəm" operasında yene baş rolda çıxır - Qərib olur.

Moskvaya aparılan əsərlərin içərisində Üzeyir bəyin "Arşın mal alan"ı da vardi və "Arşın mal alan"da Hüseynəğa Hacıbababəyov Süleyman idi. Moskva qəzetləri heyranlıqlarını gizlətmədən yazıldalar ki, Bülbül və Hüseynəğa Hacıbababəyov bu tamaşada komik aktyor və müğənni kimi də böyük ustalığa malik olduğunu əyani şəkildə hər kəsə sübut etdilər.

1938-ci ildə çəkilmüş kinoxronika qalır. Azərbaycan ədəbiyyat və sənət xadimləri Moskvadan qayıdır. Şövkət Məmmədova da buradadır, Bülbül də, Hüseynəğa Hacıbababəyov da, digər məşhurlar da. Hamisinin sıfətində gülüş, çöhrələri işıqlı, hamısı xoşbəxtlər xoşbəxti. Hamisinin həyatında əlamətdar hadisələr baş verib - mükafatlandırılırlılar, orden-medallara layiq görülüb, yüksək fəxri adlar alıblar. Sehnəyə gəldiyi ilk anlardan - ləp o uşaqlıq çağlarından həmişə xalq artisti olmuş və xalq artisti olmağın yüksək

şerfini ömrünün sonunacan dəyanetle daşımış Hüseynağa Hacıbababəyov Vətənə o çağlarda sənetkara verilən ən yüksək fəxri ad olan "Xalq artisti" kimi qayıtdı, bu da onun yeni sənət uğurları qazanmasından ötrü təzə, daha əngin üfüqlər açdı.

...Perdə həmişə nəyisə gizlədir və pərdənin ardında həmişə bir mübhəmlik var. İsteyir bir evin pəncərəsin-dəki pərdə ola, istərsə də hər hansı səhnədəki pərdə. Hələ bu görünən pərdələrdən savayı gözəgörünməz, insanlar arasında olan pərdələr də var.

Nə qədər ki səhnənin pərdəsi örtülüdür, onun arxasındaki dünya bizim üçün məchuldur. Səhnənin pərdəsi açılır və orada bizi də özünə tərəf çəkib gərdişinə qoşan ayrı bir həyat cərəyan edir. Elə həyat ki, istər-istəməz bir saat, saat yarım, iki saat ərzində ona sadəcə seyri, gəndənbaxan olaraq qalmırıq, döñürük onun iştirakçısına. Oradakı həyata qarışa, təsir edə bilmirik,ancaq orada baş verənlərin təsirində olduğumuzdan biz də mahiyyətə həmin həyatdakılar-dan birinə چəvirilirik. Orada yaşıananlar, oradakı hiss və həyecanlar dönüb olur həm də bizimki.

Hüseynağa Hacıbababəyov yeniyetmə yaşından pərdə çəkilince orada möcüzələr yarananlardan oldu. Onun peşəsi pərdənin o üzündəkliyi bu tərəfə göstərmək idi və payına belə bir sənət düşdüyü üçün də o, həmişə özünü çox bəxtli sayırdı. O, səhnədə başqalarının ömrünü yaşayırıq, başqalarının sevincini və dərdini oynayırdı və səhnədə yaşadıqları öz ömrünü də məna ilə doldururdu. Ancaq onun da hər kəs kimi şəxsi həyatı, doğmaları, əzizləri, yaxınları ilə başabaş yaşıanan ömrü vardi. Lakin həmin ömrün pərdəsi, səhnə pərdəsindən fərqli olaraq, yalnız ən məhrəmləre açıla bilirdi. Başqa ömürlerin ən xirdaca ayrıntılarını da səxavətlə insanlara göstərən Hüseynağa Hacıbababəyovun öz ömrünün iri-iri səhifələri və parçaları başqaları üçün görünməz, hələm-hələm açılmayan pərdə ardında idi. Hələ sağlığında belə idi, indi özü çoxdandır həyatda yoxdur, sanki o pərdə bir az da qalınlaşdır, qaranlığa bir qədər də artıq qərq olub. O pərdənisi vaxtaşırı açmağa mütləq ehtiyac var. Açımasaq, bizimcün gözəlliklərə pərdə açılmış və borclu olduğumuz çox qiymətli şəxsiyyətləri asta-asta unudarıq.

1980-ci illərdə, 1990-ci illərin əvvellərində toxucu oğlu olmuş atasının toxuduğu sənət tikmələri yaddaşlardan silinməsin deyə vəfali qızı tez-tez qapılan açırdı, yubiley mərasimlərinin keçirilməsi üçün təşəbbüsler edərdi, radioda lent yazılarının səsləndiril-məsindən ötrü vaxtaşırı musiqi redaksiyasına zəng vurardı. O zaman hələ Hüseynağa Hacıbababəyov bizdən, sən deyən, uzaqda deyildi. Ən əvvəl ona görə ki, onu səhnədə görmüş, onun tamaşalarına baxmış, konsertlərini dinləmişlərin bir çoxu sağ idi, onunla eyni səhnədə çıxış etmişlərin də neçəsi həyatda idi, hətta yaşılaşsalar belə, operada işləməkdə davam edənləri də vardi. Suğra xanımı da, o canlı şahidləri də vaxt apardı və sanki bu sənət və səhnə fədaisi də bizdən qəfilcə xeyli aralındı.

Azərbaycan radiosunun, televiziyasının səsler, görüntülər xəzinəsi bu millətin mənəviyyat yaddaşıdır.

Zamanında nə qədər qiymətli verilişlər, tamaşalar hazırlanıb, nə qədər gözəl səslər, ifalar, danışqlar lentləşdirilib. Ötənlərdə o saxlancları vaxtaşırı səsləndirədlər, göstərədlər və pərdənin bu cür mütəmadi açılması da dünənlə körpülərin qırılmamasına imkan yaradırdı. Təzə gələnlər indi bundan qəti imtina etdilər ki, bize təkrar-filan gərək deyil, özümüz yenilərini düzəldəcəyik. İddiası hədəqəyə siğmayan içərisidayallara ixtiyar sahibliyi verildi, getdikcə də bunu daha iştahla edirlər və nəticə də heç yaxşıya doğru aparmır. Gələnlər dünəndəkindən daha yaxşı olan yenini yaratmaq gücündə deyillər, keçmişdə yaranmış yaxşılardan da bugünün insanlarına yolunu kilidleyərək bərk-bərk sandıqda saxlayırlar.

Qabaq camaatımız səhnədə görmədiyi müğənniləri də, aktyorları da belə-belə daimi səsləndirmələrin sayəsində elə səsindən tanıydılar. İndi vəziyyətin necə olduğunu, yaddaşın hansı kökə düşdürüyü etiraf etməyə dil dönmür, acinacaqlı durumu düşünəndə üzək sıyrırlar.

Bu gün milyonlarla azərbaycanlı arasında Hüseynağa Hacıbabəyovu tanıyan barmaqla sayılıcaq qədər ola-olmaya. Pərdəsə gərək daim açıla ki, yeni nəsillər babalarından, onlara ırs yaratmışlardan iraq düşməyə.

Qalxdığımız zirvələrdən aşağıya yuvarlanmaq nə asan. Axi rəva deyil, bu yüksəkliliklərə dikəl bilməyimiz üçün ömürler sərf edilib, can qoyulub!

XX yüzilin əvvellərində zaman dəyişirdi, o vaxtın içərisindəki insan başqalaşırı. Təzə yüzilin yeni çağınşları mühiti dəyişməyə, onu daha çağdaş, daha irəli etməyə səsləyirdi. Ve Hüseynağa Hacıbababəyov kimi məcnunlar mədəniyyətin yeni, saf dalğalarının Azərbaycan cəmiyyətinə daha dərindən sirayət etməsi naminə mübarizədəyidilər. Yol daş-kəsəkli olsa da, "qarşidan məşəqqət daşları yağısa da" (bu ifadə o dövrün dəqiq mənzərəsini cızan və özü də həmin qurucuların ən ötkünlərindən olmuş Cəfər Cabbarlınınkıdır), Hüseynağa Hacıbababəyov müqavimətləri yara-yara qabağa gedənlərin sırasında idi.

O, aktyor idi, bununla ifixar duyurdu, ancaq mürgülü çoxluğun cahil mühiti aktyorluğla "mütərflük" deyib ikrahla baxırdı. Hüseynağanın işsə ikiqat ağır idi. Həm aktyordu, həm də övrət libası geyib qadın rollarını oynayırdı.

Bütün dövrlərdəki ən üstün opera Məcnunu Hüseynqulu Sarabskinin oğlu, unudulmaz teatrşunasımız Azər Sarabski mənə söyleyirdi ki, gələcək atası gələcək anası ilə evlənməyi ərefəsində qızın ailəsinə müraciət edəndə rədd cavabı vermişdilər ki, bizim artistə arvad olası qızımız yoxdur. Ya qüdrətli Hüseyin Ərəblinski ki, onu başqalarından daha əvvəl öz yaxınları, qohum-əqrəbəsi ittihəm edirdi, hətta söyləyirlər ki, aktyor olması səbəbindən onu qətlə yetirən də öz doğmaca dayısı oğlu Xalıq olmuşdu.

Hüseynağa Hacıbababəyovunsa səhnəyə elə coşqun məhəbbəti vardi ki, hər cür tənələr vurulsə, qaxıncılar edilsə də, yolundan dönen deyildi. O zavallını yalnız quruca sözə yamanlaşdırlar, təhqirlə, məzəmmətlə kifayətlənsəydi, nə vardi ki! Yenə öz

etdiyi söhbətlərdən qızının yadında qalan əhvalatlar-dandır ki, yol gedəndə bir para guya millət təəssübü çəkənlər ona yekəxanalıqla, hikkəylə gəndən söz atır, "biqeyrət" deyirlərmiş.

"Qeyrət" kəlməsini dilimizə ərbəcədən gəlmiş söz sayarıq və ailə, xalq, Vətən namusu anlamında qavrayırıq. Əslində isə bu söz qədim yunancadan gəlir və bir ilahın adıdır. Əski yunan əsatirində Zevsin ən kiçik oğlu Kairos müəyyən qərar və davranışların gerçəkləşməsi, vacib bir vəzifənin yerine yetirilməsi üçün əldən qaçırlırmamalı zamanın tanrısı idi.

"Biqeyrət" deyib burunlanan, həqarətlərə məruz qalan Hüseynağa Hacıbababəyov əslində qeyrətin özü idi. Çünkü göylər onu bəlli bir zaman aşırısında milləti üçün mühüm vəzifəni yerinə yetirməkdən ötrü ezam etmişdi.

Tarixdən və Taledən Vətən və Millət naminə məhz seçilmiş vaxt kəsiyində yerinə yetirməli olduğu işin tapşırığını almış və özü Qeyrət olana vücudu qara qəpiyi dəyməyənlərin hərzə-hədyanları qayalara cirilan yellər kimidir.

Xalqını daha şərəfli, daha şanlı, daha gur işqli etməkçün zaman cincilliqlərinə yalnız ayaqlarla irəliləyən QEYRƏTLİLƏR daş-kəsekədən haçan qorxub ki?

Və onlar gərək zaman pərdələrinin də arxasında gizli qalmaya, ən azı QEYRƏT dərslərini yeni zamandakılara öyrətmək üçün!

Bir ananın balasından ötrü canını fəda etməsinin nə demək olduğunu bütün əyaniliyi ilə təsəvvür etmək istəsəniz, Müslüm bəy Maqomayevin ""Şah İsmayıllı""ini ayaq üstə qoymaq yolunda çəkdiyi eziyyətlərin tatixçesini bilmək yetər. Bir ana övladını dünyaya gətirmək yolunda hansı ağrıları çəkirsə, əslində hər böyük sənətkar da canından qan verdiyi hər əsərini doğmaqqın eyni məşəqqətə tablaşır. Müslüm bəyə Tanrı iki yavru bağışlamışdı və o qoşa oğluya sevdiyi digər iki balası - "Şah İsmayıllı"la "Nərgiz"i araya-ərseyə gətirmək yolunda çəkdikləri zavallı Müslüm bəyin ömrünü tüketdi...

Xeyli macəralarla üzləşəndən sonra, nəhayət ki, 1919-cu ildə Müslüm Maqomayevin "Şah İsmayıllı"ı səhnəyə gelir. Şah İsmayıllı rolunda Hüseynqulu Sarabski çıxış edirdi. Və 21 yaşı Hüseynağa Hacıbababəyova Gülgən tapşırıllar. Tamaşadan iki gün sonra "Səda-yı həqq" qəzeti səhnədə baş verənləri təhlil edərək yazdı ki, qadınlarımızın səhnədə olmaması teatrımız üçün, operamız üçün böyük kəsirdir. Ancaq Gülgən rolunda çıxış edən Hüseynağa Hacıbababəyov elə məhərətlə oynadı, elə məlahətlə oxudu ki, bu kəsir hiss olunmadı. Onun ifası qadın rolunu bir kişinin oynadığını bùsbütün unutdururdu. Elə zənn edirdin ki, səhnədəki elə gözəl bir qızdır.

Lap az keçəcək, dövr dəyişəcək, Azərbaycan şuralaşandan sonra mədəni yüksəlişə və müasirleşməyə də xüsusi diqqət ayrılaçaq, qadınlar içtimai-siyasi həyatda, mədəni mühitdə getdikcə daha geniş fəaliyyətə cəlb ediləcəklər, çox ötmədən səhnədə bir-birinin ardınca gənc Azərbaycan qadınları görünəcək - həm Dram Teatrında, həm operada, həm kinoda.

Hüseynağa Hacıbababəyova da qismət olacaq ki, bir vaxtlar qadın libası geyib Leyli, Əslili, Gülnaz, Gülçöhrə... surətlərini yaratdığı tamaşalarda Məcnuna da, Kərəmə də, Sərvərə də, Əsgər bəyə də... çevrilisin, artıq onun özünün də xanım tərfədaşları olsun. Xalq artisti Gülxar xanım Həsənova onlardan biri idi və Azərbaycan radiosunun səs xəzinəsində Gülxar xanımıla 1970-80-ci illərdə Hüseynağa Hacıbababəyov haqqında etdiyimiz çox söhbətlərin lənt yazılışı qalmaqdır. Gülxar xanım söyləyirdi ki, Hüseynağa Hacıbababəyovla şəxsən tanışlığı 1940-ci illərdən başlayıb. Onda hələ Gənc Tamaşacılar Teatrında işləyirmiş: "O vaxtlar hərdənbir konserṭə gedərdim. Bir gün "Dənizçilər klubu"nda mən Hüseynağa Hacıbababəyovla tanış oldum. Onun konserṭ ifası bütün tamaşacıların nəzərini cəzb etmişdi. O, əvvellər pianonun müşayiəti ilə əsasən romanları və ariyaları ifa edərdi, sonralar isə xalqın tələbəsinə görə Azərbaycan xalq mahnılarını da oxumağa başladı və onun repertuarında muğamlar, təsniflər, "Süsən sünbü", "Yaxan düymələ" kimi xalq mahnıları sabit yer tutdu. Bir gün Hüseynağa mənə dedi ki, ay qız, sənin bele güclü səsin var, nə üçün Opera Teatrına gəlmirsən? Gəl, sənə orada ehtiyac var. Mən bu sözə o qədər də bənd olmadım. Çünkü məqsədim Dram Teatrında işləmək idi. Ancaq, görünür, qismət beləymış. Nəhayət, 1942-ci ildə Üzeyir Hacıbəyov və Mirzə İbrahimov məni operaya gətirdilər. Beləliklə, mən Hüseynağa Hacıbababəyovla daha tez-tez görüşməli oldum. Əvvəllər mən onunla əsasən konsertlərdə birgə çıxış edirdim. Mən yoluñu təzə başlayan aktrisa, o isə teatrın təcrübəli sənətkarlarından biri. Onun əsas tərəf-i müqəbili Həqiqət xanım Rzayeva idi. Hüseynağa ilə "Arşın mal alan" operettasında birgə çıxışımız da oldu. O, Əsgər rolundaydı, mən isə Tellî idim. Sonralar hətta mən baş rollar alanda da Hüseynağa ilə tərəf-i müqəbili olmadıq. Çünkü mən boyca bir qədər hündür olduğumdan bir-birimizə yaramırdıq, ona Həqiqət xanım daha uyğun idi. O dövrdə opera yay mövsumundə yez-tez rayonlara sefər edər, tamaşalardan parçalar göstərər, konsertlər verərdik. Onunla Azərbaycan rayonlarında, eləcə də qonşu Tbilisidə, Yerevanda döñə-döñə konsertlərdə olmuşuq. Bir dəfə yenə Hüseynağa Hacıbababəyovla mən Göyçay, Ağdaş rayonlarında çıxış edirdim. Orada tarzənimiz gözəl sənətkar Hacı Məmmədov idi. Hüseynağa Hacıbababəyov və vaxtılıq gözəl səsə malik olan Arif Məmmədov o konsertlərdə çox böyük rəğbətlə qarşılındılar".

Gülxar xanımın danışdığı bir ayrı əhvalatsa o nəsil insanların səhnəyə hər dəfə yenidən çıxmalarına, hər yeni ifaya necə tələbkar münasibət bəsləmələrinin, onlardakı sənət ciddiyətinin əyani sübutudur. Bir dəfə belə gözlənilməz hadisə baş verir: "Əsli və Kərəm" operasının afişaları şəhəri bəzəyib, tamaşada, adətən olduğu kimi, Hüseynağa Hacıbababəyovla Həqiqət Rzayevanın çıxış edəcəyi xəbər verilir. Biletler satılıb, tamaşa günü yetişib. O çağlarsa Opera Teatrı hər növbəti tamaşada ağızına kimi dolu olmuşdur. Ancaq narahat veziyyət yaranır. Həqiqət xanım bərk soyuqlayır, teatra zəng vurur ki, hec cürə gələ

bilməyəcəyəm, sesim çıxmır, naxoşam. Nə olar ki! Birinci dəfə deyil, aktyorların hərdən xəstələnməsi də, qəfil təxiresalınmaz işinin çıxması da mümkündür, belə hallar üçün adətən irelicedən ehtiyat tədbirləri de nəzərdə tutulur. Rejissor İsmayıllı Hidayətzadə Gülxar Həsənovanı çağırır ki, bu axşam tamaşanı sən oynamalısan. Gülxar əvvəlcə tərəddüd edir, ehtiyatla qaydırır ki, İsmayıllı müəllim, axı Hüseynəğa müəllimlə mənim boyum tutmur, bu, nə təhər olacaq? Hidayətzadə onu sakitləşdirir: "Narahat olma, mən mizanları elə düzəldərem ki, boyunuzdakı fərq hiss edilməz".

Gülxar razılaşır və illər ötəndən sonra da etiraf edirdi ki, bir tərəfdən Həqiqət xanımın xəstələnməsinə təəssüflənsəm də, diger tərəfdən sevindim ki, mənə bəxt qapısı açıldı, Hüseynəğa müəllimlə birgə baş rollarda çıxacağıq.

Hüseynəğa Hacıbababəyov Həqiqət xanımla sabit tərəfdəşlər olduqlarından bir-birini işarədən duyurdular və onların tamaşalarından önce əlavə məşq etmələrinə lüzum yoxdu - dəfələrlə oynadıqları, hər amını əzber bildikləri opera idi. Ancaq bu axşam Gülxar Həsənova ilə səhnəni ilk dəfə bölüşməli idilər, ona görə rejissor iştirakçıları yığıb tamaşadan qabaq yaxşı bir məşq keçirməyi vacib sayır. İşin nə yerdə olduğunu bilince Hüseynəğa boyun qaçıır: "Yox, inciməyin, mən oynamayacam, o qızın boyu ilə mənimki tutmur. Nə qədər mizan qurursan-qur, istənilən halda fərq hiss ediləcək, tamaşaçıda arzuladığımız təəssürat yaranmayacaq. Məni məzur tuunt!"

Neynək, buna da ehtiyat seçim vardı, maşallah, operada sanballı Şah İsmayıllar sarıdan bolluq idi. Hüseynəğa oynamamaq istəmir, Əlövsət Sadıqov var, belkə de Gülxarla oynamamaqçun bu, ondan da yaxşı. Əlövsəti arayırlar və pəjmürdə olurlar - o, Bakida yoxdur, rayonda toydadır.

Neyləməli, yoxdur yoxdur da, teatrın Şah İsmayıllı olası Şirzad Hüseynovu da var. Ona səhər yollayırlar və gələn cavab lap dilxor edir. İş tərs gətirməsin - Şirzad, Həqiqətdən də betər kefsizləyib, boğazına ele soyuq dəyib ki, oxumaq nədir, heç danişan hali yoxdur.

Naçar qalib yenə Hüseynəğaya müraciət edirlər, hal-i qəziyyənin necə olduğunu söyləyirlər, "başqa çıxış yolu yoxdur, gərək özünü çatdırasan", - deyirlər.

Hüseynəğa üzrxahlıq edir: "İsmayıllı, özün bilirsən ki, mən teatrın yolunda hər çətinliyə dözməyə həmişə hazır olmuşam. Ancaq rəva bilmərəm ki, səhnəye çıxam, tamaşaçı gəndən baxa və nəyəsə dodaq büzə, nəyisə bəyənməyə. Mən onillərle qazandığım hörməti bir axşama itirmək istəmirəm. Nə qədər ustalıqla mizan qurursan-qur, gizlədə bilməyəcəksən, Şah İsmayıllı Ərbəzənginin qarşılaşlığı, çarpışlığı səhnədə o qızla mənim boyumuzdakı təfavüt aşkar görünəcək, bütün tamaşa yaddan çıxacaq, hafizdə qalan bir o olacaq, sonra mən hər dəfə Həqiqətlə çıxanda da camaatin yadına Gülxarla qarşılaşdığını bu səhnə düşəcək".

İsmayıllı Hidayətzadə ömrü boyu özünə də, etrafındakılara da elə həmin vasvasılıq və məsuliyyətle yanaşmış sənetkar idi və Hüseynəğanı çox yaxşı başa düşürdü.

Bu qədər bilet satılıb, artıq tamaşaya da bir neçə

saat qalib, tamaşanı ləgv etmək opera üçün böyük qüsurdur, amma hər halda buaxşamkı "Şah İsmayıllı" təxire salırlar - "Aktyorlarımız xəstələnib, eyni biletlə başqa gün gələ biləcəksiniz, tamaşanın vaxtı sizə ayrıca xəbər veriləcək..."

Gülxar xanım mənimlə Hüseynəğa Hacıbababəyov haqqında xatirələrini bölüşəndə özü də artıq oturuşmuş sənətkarlardan, operanın ağbirçəklərindən idi. Səhnə həyatı boyu onun da işi oyunu, oxusu ilə qarşısındakıları həyəcanlandırmırmaq, təsirləndirmək olmuşdu və belə insanların özünü həyəcana getirmek, duyğulandırmaq asan iş deyil. Ancaq etiraf edirdi ki, o vaxt - gəncliyində də Hüseynəğanı dinləyərkən kövrləmiş, indi, üstündən onillər ötərkən o avaza bürünən axşamları anarkən boğazından bir qəher keçir: "O çıxardı səhnəyə, əvvəldə bir Azərbaycan xalq mahnısı oxuyardı. Sonra keçərdi klassik operalara. Məsələn, "Rigoletto"dan oxuyardı, "Sadko" operasından oxuyardı. Mən eşimmişdim ki, Müslüm Maqomayev "Şah İsmayıllı" operasını Hüseynəğa Hacıbababəyovun səsine uyğun yazmış. Həqiqətən, mən bunun dəfələrlə şahidi olmuşam ki, Şah İsmayıllı onun ifasında çox fərqli səslənirdi. Hüseynəğanın "Arşın mal alan" operettasında birinci pərdədə ifa etdiyi Əsgərin ariyası ki var, onun avazında, özünəməxsus yapışlı oxumasında indiyə qədər mənim xəyalimdədir. Hüseynəğa zərif səsə, gözəl görkəmə malik müğənni idi. Teatrın ona böyük ehtiyacı vardi. "Şah İsmayıllı"da Ərbəzəngi ona qalib geləndən sonra Gülzarı yada salaraq, Allaha yalvararaq oxuduğu "Ya Rəbb, Gülgərimi sən ağlar qoyma" parçası o qədər təsirli idi ki, inanın, mən zalda oturanda şəxsən özümün gözüm yaşarırdı, yada salıram, indi də qəhərlənirəm. Müharibe vaxtı hospitallarda, çağırış məntəqələrində konsertlərimiz olardı. Usta müğənni idi. O yerlərdə oxuyanda səsində olan təbii hüznlülüyü sanki dərinə çəkərdi, avazında cəngavərlik artardı, elə oxuyardı ki, müharibə işində olan insanları daha çox ruhlandırsın, dirləyənləri qələbəyə ilhamlandırsın, hər şeyin yaxşı olacağına ümidi ləndirsin".

"Leyli və Məcnun" gedirdi. Hüseynəğa Hacıbababəyov Məcnunu da oynaya bilərdi, amma Leyli idi. "Əsli və Kərəm" çıxırıdı səhnəyə. O, böyük məharətlə Kərəmi də ifa edə bilərdi, amma Əsli idi. Səhnəyə "Şah Abbas və Xurşidbanu" gəlirdi. Şah Abbası ifa etməyə hazırlı, ancaq Xurşidbanu idi. "Arşın mal alan" gedirdi. Yaxşı Əsgər ola bilərdi, ancaq Gülçöhrə idi. "Aşıq Qərib" oynanırdı, Hüseynəğa Hacıbababəyov en bəyənilən Qərib də ola bilərdi, ancaq Şahsənəm idi. "O olmasın, bu olsun" çıxırıdı səhnəyə. Sərvər də ola bilərdi, ancaq Gülnaz idi. Bəla bunda idi ki, o kişi surətlərini Hüseynəğa kimi, hansınısa ondan bir az yaxşı, hansınısa ondan bir az zəif ifa edə biləcək aktyor-müğənnilər vardı, o tamaşalardakı qadın rollarını oynamaq, həm də bunu Əhməd Ağdamski kimi etmək, Hüseynəğa Hacıbababəyov səviyyəsində yerinə yetirmək hər kəsin - həttə eksər ən püxtə aktyorların, müğənnilərin xörəyi deyildi. Ona görə də necə ağır olsa belə, başqa aktyorlar sayaq xoşlaşıqları, məharətlə də yarada biləcəkləri bir çox rollar üzəklərindən nə qədər çox keçsə də, Əhməd Ağdamski də, Hüseynəğa

Hacıbababəyov da çəkilməli olan yüksə mətanətlə çıyın verirdilər, daha gözəl günlər arzusu ilə səbirlə yolu davam etdirirdilər. Çünkü bu əməlin milli vəzifə, borc olduğunu anlayırdılar. Əhməd Ağdamski səhnədən və Bakıdan 1920-ci ildə ayrıları oldu, köçdü Qarabağa, daha sonra oradan da Ağdaşa yığışdı və böyük səhnələrdəki böyük rollar arzusu elə ürəyindəcə qaldı. Hüseynəğa Hacıbababəyova isə tale səhnə ömrünün yeni səhifəsini də yaşamaq, dilədiyi rolların hamısında çıxış etmək macalını da verdi. Ancaq bu da çox təessüfləndiricidir ki, Hüseynəğa Hacıbababəyovun ona tarixin qismət ediyi fövqələdə missiyani nə təhər istedadla, necə şövqlə yerinə yetirməsini, bir-birindən fərqli qadın rollarının her birini hansı təkrarsız ustalıqla ifa etməsi haqqında bize qalan yalnız XX yüzilin əvvəllərinin saralımış qəzetlərindeki xəsis sətirlərdir. Nə kino lenti qalıb, nə bir səs yazısı. Ancaq heç olmazsa bu tarixi fırsat də düşdü ki, Hüseynəğa Hacıbababəyovun qadın rollarını necə ifa etməsi haqda yalnız əski qəzetlərdəki soraqlarla kifaayətlənməyim, onu həmin rollarda canlı görmüş həmkarlarını dinleyim.

1978-ci il idi. Azərbaycan opera səhnəsinin ilk qadın Leylisi Sona Hacıyeva (1907-1979) ilə səhbət edirdik. Həmin səhbətimizin də lent yazılısı Azərbaycan radiosunun səs xəzinəsində qalır. Sona xanım ilk dəfə səhnəyə necə gəlməsinin tarixçəsini söyləyir. 1923-cü il, Hüseynqulu Sarabski galır Sona Haciyevalı. Əvvəlcə anası Əzizə xanımla səhbət edir, sonra Sonanı uzun-uzadı dile tutur və axırı onu da yola gətirir ki, "Leyli və Məcnun"da çıxış eləsin: "Bize qəti şərt qoyublar ki, nəyin bahasına olur-olsun gərək Leylini qadın oynaya!"

Əzizə xanım Məmmədova (1892-1961) məşhur xanəndə Əbdülbaqi Zülalovun - Bülbülcəninin (1841-1927) nəvəsi idi və artıq 1921-ci ilin payızından Bakı Türk Azad Tənqid və Təbliğ Teatrı təşkil olununca səhnədəydi və oradan da Akademik Dram Teatrına gəlmişdi. Sona xanım anasının oynadığı çox tamaşalara da baxmışdı və öz söyləməsincə, yenə anası ilə bərabər operada az olmamışdı. "Leyli və Məcnun"u başdan-sona əzəbər bilmiş. Xanəndə nəvəsi Əzizənin səsi olduğundan Sarabski xəbərdardı, Sonanın ardınca gəlməmişdən üstünü vurmadan yüngülvari əvvəl keşfiyyat da aparıbmış, elə sözərsi Əzizədən soruşubmuş ki, sizin nəsildə səs həmişə güclü olub, babanın zənguləsi oxuyanlar arasında dillə deyilirdi, görən, sənun qızına da səs keçib, ya yox? Əzizə də qayıdlıbmış ki, keçib nədir, Sona məndən min pay yaxşı oxuyur.

Sona xanım nağıl edirdi ki, o vaxt Bakıda Səttar adlı məşhur faytonçu vardi, günortadan bir az keçmiş gördüm ki, Hüseynqulu Sarabski həmin Səttarı göndərib ardımcı ki, teatra gedəm.

Və Sona xanım Leyli rolunda çıxış elədiyi o ilk tamaşadan sonrakı əvvəlinci dəqiqələri xatırlayırdı. Deyirdi ki, içərimdə bir təlaş olduğundan tamaşa vaxtı ara-sıra sözlər yadımdan çıxırdı, ancaq səhnənin küncündəki çuxurda suflyor yerləşmişdi, o, mütəmadi olaraq mənə də, digər oynayanlara da kömək edirdi. Amma oxumağım qaydasındaydı, özü də iki-üç dəfə Hüseynəğa Hacıbababəyovun Leylisini gördüyümdən

işim asan idi, o, necə oxumuşdusa, eynən o cür oxuyurdum, hərdən qalxan alqışlardan hiss eləyirdim ki, camaatin da xoşuna gəlir. Axırıcı pərdə örtüləndən sonra zal lərzəyə gəlmişdi. Zarafat deyil, ilk dəfə idi Leyli rolunda səhnəyə qadın çıxmışdı. Hüseynqulu Sarabskinin gözü gülündü. Hökumət adamları da vardi, onlar da çox məmənun idilər, amma hamidan çox sevinən, gözlərindən ixtiyarsız sevinc yaşları axan Hüseynəğa Hacıbababəyov idi.

Sona xanım riqqətlə bunu da yada salırdı ki, Hüseynəğa onu xəfifcə qucaqlayaraq qulağına piçıldıbmış: "Üzün ağ olsun, şükür Allaha, qadın paltarı geyinməkdən canımız qurtardı!"

Amma daha bir təsirli, həm də elə yenə "Leyli və Məcnun"la bağlı xatıra Rübəbə xanım Muradovanın səhbətlərindən yadımda qalıb. Azərbaycan sahnesində bir neçə onil boyunca əvəzedilməz Məcnun Hüseynqulu Sarabski idi. Ancaq sonralar operamızın özünəməxsus qəlbəyatan ifası ilə tamaşaçı məhəbbəti qazanan başqa parlaq Məcnunları da yetişib. Təbi ki, "kişi Leylilər" epoxası bitəndən sonra sıra-sıra yeni əsl Leylilərimiz-qadın Leylilərimiz də yaranırdı. Süreyya Qacar da, Yavər Kələntərli də, Həqiqət Rzayeva da, Simuzər Hətemova da və onlardan sonraki nesillerin neçə parlaq təmsilçisi də Leyli rolunu melahətlə, yeni cazibələr qataraq ifa etdilər. Amma "Leyli-Məcnun"ların bütün tarixini göz önünə getirəndə ən yaxşı Məcnun, ən üstün Leyli barədə düşünərkən həmişə ən ucada dayanan iki ad var. Məcnun - Hüseynqulu Sarabski, Leyli - Rübəbə Muradova. Rübəbə xanımın xatıresi də, elə Sona xanımın söylədikləri kimi, lətin yaddaşında qalır. Rübəbə xanım söyləyirdi ki, artıq yaşılı vaxtlarında Hüseynəğa Hacıbababəyov mənə müraciət etdi ki, səndən bir təvəqqem var. Dedim, buyurun, nə desəniz hazırlam. Söyledi ki, XX əsrin əvvəllərində mən "Leyli və Məcnun"da dəfələrlə Leylini yaratmışam. Sonra qismət oldu, Məcnunu da oxudum. Amma ürəyimdən çox keçir ki, Leylilərin ən yaxşısı olan Rübəbə ilə bir səhnəyə çıxm, o, Leyli olsun, mən Məcnun, "Leyli və Məcnun"la belə vidalaşım. Əvvəlki vaxtlarım olsaydı, ömründə nəinki belə xahiş edərdim, hətta məni vadar da etsəydi, razı olmazdım ki, yaşça məndən xeyli cavan xanımla belə əziz əsərdə tərəf-i müqabil olum. Ancaq artıq yol bitir. Yəqin, elə bu, "Leyli və Məcnun"da səhnəyə axırıcı çıxışım olacaq. Ona görə də istəyirəm bu arzum da ürekde qalmasın.

Rübəbə xanım bunu da deyirdi ki, mən razılıq verməyinə verdim, çünkü eşitmışdım Hüseynəğa müəllim lap yaxınlarda təqaüdə çıxacaq, teatrın rəhbərliyi ilə də danışdım, onlar da "hə" dedilər və növbəti tamaşalardan birində icimiz səhnədə birlikdə idik - bir tərəfdə mən Leyli, o biri tərəfdə də Hüseynəğa Hacıbababəyov Məcnun rolunda. Həqiqətən də bu tamaşa zamanı onun nə qədər mahir bir sənətkar olduğunu lap yaxın məsafədən, bütün xirdalıqlıyla hiss elədim.

Ancaq Hüseynəğa Hacıbababəyovun o vida "Leyli və Məcnun"u ilə bağlı bir başqa hadisə də olmuşdu. O da görkəmli sənətkarın sənət tərcümə-yi halındaki bir qüssəli andır ki, üstündən sükutla aşmaq istəmirəm.

İnanıram ki, Hüseynağa ile Rübəbenin həmin "Leyli ve Məcnun" u lente alınaraq montaj edilsəydi, radioda səsləndirilsəydi, dirləyənlər üzbüüz dayanmış o iki sənətkarı elə yaşış, ikisini də öz yaşlarından da daha gənc təsəvvür edər, Rübəbə ile Hüseynağanın oxularındakı bir-birini tamamlayan yanğıya, zərifliyə görə bu cütlüyü Leyli-Məcnunların ən yaxşısı sayardılar. Çünkü o çağlarda Hüseynağa yaşlanmışdısa da, avaz ele əvvəlki təravetində, qabaqkı şaqraqlığında idi. Ruh da ki, öz yerində! Lakin əsər səhnədə göstərilirdi. Opera Teatrına toplaşanlar yalnız eşitmirdilər, həm de görürdülər. Gözdən gözəsə, söz yox ki, fərq var. O fərqli gözlərdən bir cütünün necə görüb yazdığını oxumuşam, digər cütünün isə necə görüb duyğulanlığını həmin gözlərin sahibindən eştmişəm. Hüseynağa Hacibababəyov ahil kişi, bədəncə də dolu, Rübəbə Muradovasa sütül, nərmə-nazik, cavan qız. O səs də gözəl, bu səs də qəşəng - gözünü yum, dinlə, ayrı aləmə düşəcəksən, ətrafda nə var, eyninə gəlməyəcək, amma səhnəyə baxınca oxunan sözlər, yaşanan hadisələrlə görünüşün təzadi hökmən narahat edəcək. O bir cüt şahid göz ki sahibi həmin tamaşa ilə əlaqədar mənə illər sonra da səngiməmiş hərərətli yaşantılarını çatdırıb, unudulmaz bəstəkarımız, özünün də anası Həqiqət xanım operamızın korifeylərindən olmuş Azər Rzayevin xeyirxah gözləri idi. Azər müəllim söyləyirdi ki, mən niyə bu gün səhnədə məhz bu cütlüğün olmasının səbəbini bilirdim, ata-anamla Opera Teatrına ayağım açılan uşaqlıq illərimdən başlayaraq o günəcən "Leyli və Məcnun" a yüz dəfələrlə baxmışdım, ancaq o axşamkı tamaşa qədər mənə təsir edəni, haldan-hala salanı olmamışdı, çünkü Hüseynağa müəllimin bu tamaşaaya qədərki bütün yoluna da bələd idim, bu tamaşanın onun axırıncı Məcnunuğu olmasından da xəberim vardi, ürəyimdə Allahımdan razılıq edirdim ki, nə yaxşı, qocaman sənətkara bu arzusuna çatmağına da imkan verdi.

Ancaq həmingüñkü pərdəarxası ayrıntılardan bixəber olan və tamaşanı izləmiş bir müxbirin gözləri səhnəyə ayrı cür baxmışdı və bir neçə gün sonra qəzətdə sərt tənqidi məqalə dərc etdirmişdi ki, insafən, oxumağına yaxşı oxuyurdular, amma biz tarixdən bilirik, əfsanələrdən, rəvayətlərdən hər kəsə məlumdur ki, Leyli ilə Məcnun həmyaş olublar, hər ikisi gənclik çağında sevdaya düşüb, burada isə Leyli gənc, Məcnun onun atası yerində, məgər teatrda aktyor qəhətliyidir ki, aqsaqqal adama Məcnunu həvələ ediblər?

Axı o, haradan biliydi ki, həmin axşamkı Məcnunuğu Hüseynağa Hacibababəyovçun sadəcə rol oynamamaq, oxumaq deyildi, ürəkdən tikan çıxmamaqdı...

...Səsinin axıracan Hüseynağa Hacibababəyovla qalmasının digər bir hekayətini mənə unudulmaz alımmışam, müsiqisənas, ədəbiyyatşunas, professor Arif Məmmədov söyləmişdi. Deyir, bir axşam Dənizkənarı bulvarda gəzirdik. 1960-ci illərin sonları idi. Ele sözəsə Hüseynağa müəlliimdən soruştum ki, səsiniz qalır mı? Nəsə cavab vermək əvezinə Hüseynağa Hacibababəyov başladı oxumağa, bu yaşında elə bir "Üzzal" başladı ki, mən də mat qaldım, ətrafdan keçən neçə

adam da ixtiyarsız ayaq saxlayaraq heyranlıqla ona qulaq asmağa başladı. Arif müəllim danişirdi ki, o vaxt Opera Teatrına gələndə ilkin olaraq soruşardılar: "Bu gün Hüseynağa Hacibababəyov oynayır mı? Şah İsmayıllı rolunda bu gün kimdir?" Onun bu operada "Zabul" üstündə "Sürdü Məcnun növbətin, indi mənəm rüsva-yi eşq. Doğru derlər, hər zaman bir aşiqin dövrənidir", - deyə həzin pərdələrdə gəzismələri heç zaman yaddan çıxmaz. Muğam operalarında əsas aparıcı solist bir dövr o idi və onun 1920-30-40-50-ci illərdə səhnə fealiyyəti opera tariximizdə məxsusi bir mərhəle təşkil edir. Onun böyük tarzənimiz Qurban Pirimovun, daha sonralarsa mahir ustad Bəhram Mansurovun müşayiəti ilə ifası sözə təsvir edilməyəcək gözəllik idi.

Uşaqlıq illərindən məlahətli səsi ilə diqqətləri çəkmiş Arif Məmmədova nəsib olmuşdu ki, 1941-ci ildə İrana qastrol səfərinə çıxan Azərbaycan müsiqiciləri dəstəsinə onu da əlavə etsinlər və 3 ay oralarda qalaraq çoxlu konsertlər vermişdilər. Arif müəllim Hüseynagın, özü demiş, laçın çağlarına da İranda şahid kəsilmişdi. Ona görə də həmişə heyif silənirdi ki, Hüseynağa Hacibababəyovun 1940-50-ci illərdəki oxuları lentlərdə, vallarda əbədiləşməyib. Deyirdi ki, sizin eşitdiklərinizin hamısı Hüseynağa Hacibababəyovun yaşlı vaxtlarındaki lent yazılarıdır. Qulaq asırsınız, qəlbinizə yatır, həqiqətən də gözəldir. Ancaq bunları 1940-50-ci illərdəki səsələr eyni tərəziyə qoymaş heç mümkün deyil. O illərin oxuları qalmış olaydı, onda bilərdiniz Hüseynağa necə misilsiz oxuyanmış!

...Hüseynağa Hacibababəyov insanlarla, hadisələrlə dolu bir ömür yaşadı və həyatından nə qədər şəxsiyyətlər keçdi. Əlbəttə, bunlar gecikmiş təəssüflərdir. O, 1972-ci ildə dünyadan gedib. Elə dövr idi ki, artıq kinolentə çəkmək, radioda studiyaya çağıraraq səhəbtərini də yazmaqçun hər şərait vardi. Kimsənin yadına düşməyib. Oxularından az-çox heç olmazsa ortada nəsə var. Ancaq onun mədəniyyətimizin, müsiqimizin, ziyanlığımızın dünəni ilə bağlı nə qədər boşluqlarını doldura biləcək xatirələri, teatr tariximizin macəralı, keşməkeşli və şərəfli bir dövrü haqqında hekayətləri lentləşdirilsəydi, görün indi əlimizdə əvəzsiz sərvət dönen necə mühüm sənəd, necə müstəsna salname qalardı.

Bu onun həla natamam tərcüme-yi halıdır. Amma hər halda en dəqiq tərcüme-yi halıdır. Natamamdır ona görə ki, 1937-ci ildə yazılıb. Hələ Hüseynağa Əməkdar artist idi, hələ cavандı, hələ qarşıda yaşaması nə qədər illər durdu. Bir il ötəcək, Hüseynağa Xalq artisti də olacaq, ömrün daha uğurlu səhifəsi də açılacaq. Həmin dövrə əslinde Əməkdar artist adının özü də çox hörmətli, nüfuzlu bir sənət dərəcəsi idi, Xalq artisti adı isə rəsmi şərəfləndirmənin tək-tək seçmələrə qismət olan və o dövrde layiq olmayana qətiyyən verilməyən ən ali sənətkar rütbəsiydi.

(Ardı var...)



# Kulturoloji məsələlər

DOI 10.5281/zenodo.11203154

## MƏMMƏD CƏFƏROVUN “YUXULAMA, OĞUZ OĞLU” KANTATASINDA VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSUNUN TƏCƏSSÜMÜ

Səadət QULİYEVA

*Məqalə Məmməd Cəfərov “Yuxulama, Oğuz oğlu” kantatasına həsr olunub. Bu baxımdan əsərin nəinki dramaturqiya, eləcə də obraz-intonasiya sahəsi təhlil olunur. Əsər ilk dəfə olaraq araşdırılır, bu da təqdim olunan işin aktuallığını qeyd edir. Məqalənin obyekti Məmməd Cəfərov “Yuxulama, Oğuz oğlu” kantatasının bədii və konstruktiv prinsiplərinin təhlili təşkil edir. Araşdırmanın məqsədlərinə : vətənpərvərlik mövzunun təcəssümündə tarixi aspektlər ; xor əsərinin texnoloji, struktur xüsusiyyətləri, xor fakturasının yeni ifadə formalarının müəyyən edilməsi və s. aididir. Neticədə belə qənaətə gəlinir ki, vətənpərvərlik mövzulu xor əsərlərində sujetlik, programlıq önə çıxır; muğam və foklor musiqisinin (bayati,xalq mahnisi,agi, mərsiyə və s.) həm konstruktiv-intonasiya , həm də semantik sahəsindən geniş şəkildə istifadə olunur. Vətənpərvər səpkili əsərlər gənc nəslin yurdsevər ruhda tərbiya almasına zəmin yaradır.*

**Açar sözlər:** kantata, Məmməd Cəfərov, “Yuxulama, Oğuz oğlu”, xor musiqi, vətənpərvərlik mövzusu.

Azərbaycan bəstəkarları Yanvar, Xocalı hadisələrinə, Qarabağ müharibəsinə külli sayıda əsərlər həsr etmişlər. Son 30 ildə yaranmış bəstələr bu facieli olaylara fəqli baxışları eks edir. Xor musiqisində müxtəlif konsepsiyaları təsvir edən, qeyri-adı konstruktiv həlləri ilə seçilən əsərlər böyük maraq doğurur. Onların içində Yanvar Şəhidlərinin 5-ci ildönümüne həsr olmuş Məmməd Cəfərov “Yuxulama, Oğuz oğlu” kantatası da buna misal ola bilər.

Xor musiqisinin inkişafında öz töhfələrini verən Məmməd Cəfərov vətənpərvərlik mövzusuna xüsusi önem verir. Müxtəlif dövrlərdə yaranan əsərlər buna bariz nümunədir. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar öz yaradıcılığına böyük məsuliyyət yanaşır. Onun hələ tələbəlik illərinə aid olan əsərlərində dərin məzmun və özünəməxsus üslub nəzəre çarpır. Bəstəkar müxtəlif janrlara üz tutub. Onun musiqi dili milli qaynaqlara əsaslanır. Bəstəkarın yaradıcılığında vokal, kameral-instrumental və xor əsərləri daha geniş təqdim olunub. “Fortepiano əsərləri içərsində “Naxışlar” məcmüəsi, fortepiano üçün pyeslər məcmüəsi (1992); iki piano üçün “Musiqi” (1994), violin və piano üçün “Sonata-

poema”ni, “Polifonik pyeslər” məcmuəsi (2008) və s. qeyd etmək olar. Vokal musiqiyə aid maraqlı nümunələrə də rast gəlmək olar. Bunlardan Nazim Hikmətin sözlərinə vokal silsilə, Azərbaycan şairlərinin sözlərinə mahnilər (1993); “Zalim yar” və “Gəncədən fayton gəlir” xalq mahnilərinin işləməsi, Yunis İmrənin sözlərinə lirik mahni (1999), H.Cavid mətninə bəstələdiyi “Mən istərəm” xoru və s. misal götirmək olar. Bununla yanaşı bəstəkar kameral-musiqisinə böyük maraq göstərir. Belə ki, onun qələmindən çıxan bir sıra əsərlər maraqla qarşılanıb. Bunlardan, Simli orkestr üçün musiqi (2005), Kamera orkestri üçün pyeslər (2007) müxtəlif salonlarda ifa olunaraq rəğbətlə qarşılanıblar”[1, s. 64-65].

Bəstəkarın yaradıcılığında vokal, instrumental eləcə də xor əsərləri üstünlük təşkil edir. Bunlardan, Yanvar şəhidlərinin 5 illik ildönümüne həsr olunan “Yuxulama, Oğuz oğlu” Kantatası (1995), Cavadxana həsr olunan “Vətən dedim” (ya da “Cavad xan”) kantatası, Y. İmrə və H. Cavidin sözlərinə 3 sayılı Kantatani (2012), qarışq xor və piano üçün “Şəhidlər” poeməni (2005) misal götirmək olar.

Bəstəkarın xor fakturası da maraq doğurur. Burada o, əsasən klassik tipə əsaslanır. Xor fakturasının bütün üsullarından geniş şəkildə istifadə edir. Orkestr partiyası, əsasən fon rolunda çıxış edir. O, bir çox halda xorun partiyasını dublirovka edir. Xorun səsləri də unison və ya oktava (iki oktava) məsafəsində bir -birini dublirovka edirlər. Xorun partiyaları bir çox halda reçitativ oxuma üslubuna əsaslanır, bu səbəbdən burada deklamasiya ifa tipi əsas götürür. Eləcə də a' kapella oxu tərzi (məsələn "Yuxulama, Oğuz oğlu" kantatasının II hissəsi), müsiqisiz, danışığa yaxın ifadələnmə, harayları təsvir edən qlıssandolar və s. bəstəkar tərəfindən tətbiq olunur. Bu bir növ "Sprechstimme" oxu tərzinə yaxındır. Vətənpərvərlik mövzulu xor əsərlərindən "Vətən dedim" və ya "Cavad xan" kantatası maraq doğurur (2010). Sözləri Barat Vüsal və Əbdurrəhman Ağa Dilbaziyə məxsusdur. Qarışiq xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulan bu kantata üç hissədən ibarətdir. Bəstəkar bu əsəri rus işğalçı qoşunları ilə qeyri-beraber döyüşdə oğulları ilə birlikdə qəhrəmancasına həlak olan Cavad xanın xatirəsinə həsr edib. Məmməd Cəfərov öz kantatasını böyük Azərbaycan sərkərdəsi Cavad xana ithaf edərək əslində Azərbaycanın tarixində baş vermiş faciəli olaylardan bəhs edir. Burada mövzu-obrazların relyefliyi, parlaqlığı nəzərə çarpır, kompozisiyanın ayrı-ayrı fraqmentləri arasında ziddiyyətlik sezikilir. Əsər çox dramatik xarakter daşıyır, burada hissələr bir-birilə təzadlı tutuşdurma prinsipi üzrə yerləşdirilib, ən dinamik hissə sonuncu - III hissədir.

"Yuxulama, Oğuz oğlu" kantatası şəhidlərin 5-ci ildönümüne həsr olunub, 1995 ildə yaranıb. Kompozisiya solistlər, xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulub. Kantatanın I və II hissələri bəstəkarın sözlərinə, III

hissəsi Əli Kərimin sözlerine yazılmışdır. "Yuxulama, oğuz oğlu" kantatanın hissələri təzadlıq prinsipi üzrə qurulub. Burada yüksək duyğular, vətənpərvərlik hissələri tərənnüm olunur. Kantata 2007-ci ildə Azərbaycan bəstəkarlarının VIII Qurultayında səslənmişdir və rəğbətlə qarşılanmışdır. Son illerdə bu əsərin yeni redaktəsi ərseye gəlib, müəllif bura iki hissə əlavə edib və nəticədə o üchissəli bir kompozisiya kimi təqdim olunur.

I hissə - "Qəza gələr", II hissə - "Ağı", III hissə - "Daş" adlanır. Birinci hissədə rəmzi mənada Oğuz oğullarına həmişə aylıq-sayıq və mübariz olmaq, arxayıncılıqdan uzaq durmaq tövsiyə olunur. I hissədə "Oğuzlara yuxulardan gəzə gələr" misrası təkrar-təkrar keçir, əsas fikri əks edir. Burada xorun partiyası reçitativ tipli inkişafa əsaslanır. II hissədə faciəli ab-hava əks olunur. Oğullarını itirmiş anaların naləsi əks olunur, ağı səslənir. III hissə humanist ideyaları ilə seçilir. Qədim insanların atlığı daş, sonradan qılinc, qüllə, mərmi və atomla əvəzləndi. "Bunları dayandırmaq məyər olmazdır?" suali ümumən müharibələrə qarşı bir etiraz kimi qabul olunur.

Səslərin diapazonu:

S - as1 - as2  
A - c1 - c 2 II - b1-h1  
T - as1 - g 2  
B -gis böy. okt. -b kiç. okt. II-gis kiç. okt. -d 1

**I hissə - "Qəza gələr"** adlanır. O, tamamlanma ilə olan mürəkkəb ikihisəli formada yazılıb (A+B+ tamamlanma).

Giriş	A	B	Tamamlanma
1-3	4- 30	31-61	62-67
xanələr	xanələr	xanələr	xanələr

I hissə iti temdədir (**Allegro agitato**). Burada qarışiq ölçü nəzərə çarpır (2/4, 4/16, 6/16, 8/16). I hissənin "A" bölümü sərbəst formaya əsaslanır.

Əsər orkestrin girişi ilə başlayır. "Re b" səsi üzərində unison təkrarlamalar məkikli bir obraz yaradır. Bu ostinatolu ritm 18 xanə ərzində təkrarlanır və sərt, qərqli ab-hava yaradır.

Nümunə 1.

## I

## Qəza gələr

Məmməd Cəfərov

**Allegro agitato**

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Piano

Dördüncü xanədən ifaya bas partiyası (B I + II) qoşulur ("A" bölümü). Burada "Oğuzlara yuxulardan qəza gələr..." sözleri "reb" notun təkrarına və ətrafında gəzisən intonasiyaya əsaslanır. Kantatanın I hissəsində xorun partiyası, ümumən, reçitatif tipli inkişafı özündə bürüzə verir.

Nümunə 2.

B.  
Pno.

Yuxanda qeyd olunan misra basın partiyasında dörd dəfə təkrar olunur. 16 xanədən ifaya tenorlar, 17 xanədən isə altlar, 18 xanədən soprano partiyaları qoşulur. Xor fakturasında bəstəkar bir neçə usullardan istifadə edir. Bunlardan, tədricən qoşulma (B-T-A-S) və çıxarılma, tenor və alt partiyaları arasında olan

çarpazlaşma (A x T), soprano və tenor partiyaların unison keçirilməsi, dublirovka olunması (S=T), partiyaların müvəqqəti bölünməsi (A (I+II), B (I+II)) və s. Tenor partiyası altlardan yuxarı yerləşdirilib və bu səbəbdən "cingiltili" səslənmə effektini yaradır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, 16 xanədən bas partiyasına tenorlar və sonradan alt və soprano partiyaları qoşulur. Bas və tenorların partiyaları iki oktava məsəfəsində dublirovka olunur, 18 xanədən isə soprano ilə tenorun partiyası unisonluğunu təşkil edən xəttə əsaslanır. Buradan kulminasiya başlayır, səslənmə getdikcə güclənir, forteya çatır (f). Burada rast məqamının elementləri özünü bürüzə verir, inkişaf daha gərgin bir xarakter alır. Bu həm ölçünün dəyişkənliyi (4/16, 6/16), partiyaların ikiləşməsi (altlar və bas partiyaları ikiləşirlər), eləcə də müşayiətdə

Nümunə 3.

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Alto 1 and Alto 2, both in treble clef. The bottom staff is for the Piano, also in treble clef. The piano staff features a basso continuo line. Dynamics are indicated above the piano staff: **p**, **mp**, and **p**. The vocal parts sing in unison. The lyrics are: **qəza**, **za**, **za**, **lor**, **za**, **za**, **qə**, **qə**.

Bəstəkar bu bölmənin inkişafını yenədə "qəza qələr...." sözlerinin əsasında qurub, bu misra təkrar-təkrar 26 dəfə keçərək gah tuttide səsləndirir, gah da müxtəlif partiyalar arasında bölüşür. "B" hissəsi iki bölmədən ibarətdir (17+12). O, qadın xoru ilə başlayır, alt partiyasında isə orqan punktu nəzərə çarpır ("as" səsi üzərində). Burada hümayun məqamının elementləri sezilir.

62 xanədən Tamamlayıcı bölmə səslənir ("re mayəli Humayun məqamındadır). O, altı xanəni təşkil edir. Burada soprano və alt partiyaları unison, digər partiyalar

sekunda münasibəti akkorların səslənməsi hesabına baş verir. Xor "qəza, qəza gelər...." misralarını təkrar-təkrar sələndirir. Bu sözər gah birlikdə, ya da xorun ayrı-ayrı qrupları arasında keçirilir və dinamik bir şəkil alaraq fortissimoya qədər çatır. Sonradan sekunda nisbetli gedışatlar bas partiyasında keçir, ona alt partiyası cavab verir. Birinci hissədən olan inkişaf bu bölmədə yenidən təkrarlanır, rast məqamına əsaslanan elementlər nəzərə çarpır, dinamiklik get-gedə artır və tamamlanma bölməsinə getirir.

31 xanədən "B" hissəsi başlayır.

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Alto 1 and Alto 2, both in treble clef. The bottom staff is for the Piano, also in treble clef. The piano staff features a basso continuo line. Dynamics are indicated above the piano staff: **p**, **mp**, and **p**. The vocal parts sing in unison. The lyrics are: **qəza**, **za**, **za**, **lor**, **za**, **za**, **qə**, **qə**.

ikiləşərək oktava məsafəli unison xətti təşkil edirlər. I hissənin sonu dramatik və gərgin səslənmə ilə (ff) bitir.

**II hissə - "Ağlı"** adlanır. Bu hissədə oğullarını itirmiş anaların qəmi, kədəri təsvir olunur. "Ağlı" bütün əsərin lirik-faciəli mərkəzini təşkil edir. Soprano partiyasında solo keçən qlissandolar sanki harayıları təsvir edir. Burada solo və tuttiyə əsaslanan inkişaflar növbələşir.

A	Epizod	A1	Epizod	Tamalanma
1-18	19-24	25-43	44-62	63-71
xanələr	xanələr	xanələr	xanələr	xanələr

Bu hissə "Moderato assai" tempindədir, 2/4 ölçüsünə əsaslanır, a kapella səslənir və sərbəst formada yazılıb. Nümunə 4.

## II Ağı

**Moderato assai**

Xorda ləkənək şəkildə keçirilən "... ağlar..." sözündən sonra ifaya tenor və baslar başlayır (Humayun məqamında). Bas partiyasında orqan punktun fonunda səslənən solo tenorun partiyası ("xəzəl ağlar, ağacda xəzəl ağlar, dibində gözəl ağlar...") sözleri ilə) çox qəmli-qüssəli ifadələnir. ("A"). O, 19 xanəli inkişafı təşkil edir. Sonradan solo sopranonun epizodu keçirilir (6 xanə). O, basın "f" səsi üzərində olan orqan punktu və altların sekunda nisbətli səbirlişmələri fonunda öz ifadəsini tapır. Sopranonun partiyasında olan glissandolar sanki "harayları" təsvir edir.

25 xanədən növbəti epizod ("A1") başlayır (şur məqamında). O, ilk dəfə tenorun partiyasında özünü bürüzə vermişdir, burada isə basın partiyasında səslənir

("... belə oğul ölen, ölen, belə oğul ölen, ölen sərgərdan gəzer... sözləri ilə). 33 xanədən kulminasiya başlayır. Xorun tuttisi burada çox dramatik səslənir (8 xanə). Soprano və tenor partiyaları unison xətti təşkil edir, alt və baslar isə ikiləşirlər.

Növbəti inkişafda yenidən solo sopranonun epizodu səslənir (44 xanədən), burada olan "harayalar" (glissandolar) ikiləşmiş altın partiyasında keçirilir (bayati -şiraz məqamında).

Bu intonasiyalar qadın xorunda inkişaf etdirilir və 8 rəqəmdən son bölməyə getirir. Xorun tuttisi bu bölmədə də çox dramatik səslənir. Burada da soprano və tenor partiyaları unison keçirilir, alt və baslar isə sərbəst xəttə əsaslanırlar. Bu hissə çox gərgin səslənmə ilə (fff) bitir.

**III hissə - “Daş”** adlanır. Final iti tempdədir (“Allegro moderato, dramatico), dramatik xarakter daşıyır. Yüksək bir pafosla münaqışlərə qarşı etirazı bildirir. III hissə bütün əsərin mənqli bir nəticəsi kimi qəbul olunur.

Giriş	A	B	A
1-25 xanələr	26-49 xanələr	50-108 xanələr	109-148 xanələr

Girişdə yarımton məsafəsinə əsaslanan dönmələr və aşağı istiqamətli gedişatlar səslənməyə dinamiklik getirir. “Mi b” səsi üzərində olan orqan punktu məkirli bir obraz yaradır. Giriş mi bemol şur məqamına əsaslanır.

26 xanədən “A” hissəsi başlayır. Burada xor “yarı çılməq, yarı vəhşi, qədim insan düşməninə bir daş atdı....” misralarını səsləndirir. Giriş hissəsində olan yarımtona əsaslanan intonasiyalar burada da özünü bürüzə verir. Bu hissə iki bölmədə ibarətdir (10+14). Soprano, alt tenorlar unison oxuyurlar, baslarda isə iki oktava məsəfəsində unisonluğunu yaranan melodik xəttlər yer alıb. Hər heca hər nota düşür, bu baxımdan ifa xüsusi deklamasiya ilə səçilir. İkinci bölümde partiyalar ifaya tədricən qoşularaq (B- T- A- S) növbəti sözləri ifadə edirlər”.. qana batdı, qana batdı....”. Yaxın səslərin tədricən qoşulması, bildiyimiz kimi, xor musiqisində sevimli üsullardandır.

38 xanədən bas və alt partiyaları paralel ikiləşir və səslənmə daha da gərgin xarakter alır. Mi bemol

Xorun fakturasında bütün ifadə üsullarından istifadə olunmuşdur. Final mürəkkəb üçhisəli formada yazılıb.

Üçsəsliyin sekstakkordunun, artırılmış üçsəsliyin (I 6 və art 35) və digər dissonans akkordların növbələşməsi nəticəsində dinamiklik artı.

50 xanədən “B” bölümü başlayır. Burada “do” mayeli bayati-şiraza keçid baş verir. Xor fakturasında soprano, altlar, tenor partiyaları melodik xətti unison dublirovka edirlər, baslar isə iki oktava məsafəsində dublirovka olunurlar. Burada ölcü də tez-tez dəyişir (3/8, 5/8, 2/4), səslənmə get-gedə girginleşir. Xorun ifasında “Atom olur, ölüm olur...” misralar təkrar-təkrar səslənərək məkirli, dramatik xarakter alır. Orkestrda keçən gedişatlar daha da gərgin ab-hava yaradır. Sonrakı inkişafda xorun partiyasında (S+A) keçən qlissandolar vəhimə hissini oyadır. Burada maraqlı bir ifa üsulu istifadə olunur. Qadın xorunda qlissandolar tədricən, reçitativ intonasiyalar keçir. 74 xanədən isə “dayandırmaq” sözü təkrarlanaraq, musiqisiz səslənir, adı danışq tərzisi ilə öz ifadəsini tapır. 6 xanə ərzində bu söz getdikcə ucadan söylənilir. Bu bir növ “Sprechstimme” oxu tərzini xatırladır.

Nümunə 5.

The musical score consists of four staves representing the voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 2/4 time. The lyrics "dayandırmaq" are repeated in different rhythmic patterns across the voices. The Soprano and Alto sing in unison in the first section, while the Tenor and Bass provide harmonic support. In the second section, the voices switch roles, with the Tenor and Bass singing in unison and the Soprano and Alto providing harmonic support. The vocal parts are written on four staves, and the lyrics are written below each staff.

80 xanədən "do diez" mayəli bayati-şiraza keçid baş verir. Xorun tuttisində yenidən "Atom olur, ölüm olur..." sözləri təkrarlanaraq bəşəriyyət qarşısında əsas suali qoyur və bununla əsərin konsepsiyasını qeyd edir. Burada "Həqiqətin qan qardaşı dayandırmaq olmazlığı?" olan misralar münaqışlərə qarşı açıq bir etirazdır və bəstəkarın humanist ideyalarını, qlobal düşüncələrini eks edir. Sonraki inkişafda qadın və kişi partiyaları arasında səsləşmələr, tədricən çıxarılma, qoşulma və s. üsullar nəzərə çarpir. Bölmənin sonunda 8 xanə ərzində V pillənin üzərinə səsbirləşmələri tekrar -tekrar keçirilir ( $V_{b1}$ ) və dissonans səslənməni əmələ gətirir.

109 xanədən yenidən "A" hissəsi başlayır, reprizi təşkil edir. Burada giriş hissəsində olduğu kimi orkestrin ifası keçir. Şur məqamı burada yenidən qayıdır. "Allegro moderato" bölməsindən başlayaraq ifaya xor qoşulur ("Yarı çılpaq, yarı vəhşi...." sözləri ilə). Xorun tuttisi çox pafoslu şəkildə səslənir. Bu hissə ilkən hissədən həcm baxımdan bir gədər seçilir, daha qıсадır (10+3). Əsərin sonuna yaxın dinamika, dramatizm daha da artır. Son xanələrdə keçən "qana batdı, dayandırmaq..." sözləri isə daha da pafoslu səslənir.

Əsərin xor fakturası maraq doğurur. Faktura inkişafının sxemini belə izah edə bilərik:

## ƏDƏBİYYAT

1. Rzayeva, B. Bəstəkar Kamal Əhmədov // -Bakı: Musiqi dünyası- 2013.- № 3 (56), - s. 64-67.
2. Seyidova, S.A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti / S.A. Seyidova - Bakı: Mars-Print, - 2005. - 118 s.
3. Zamanova, A. Bəstəkar Kamal Əhmədov // A.Zamanova - Bakı: Musiqi dün-yası, 2009. - № 3-4 /41, - s. 119-120
4. Мамедова, Л. М. Хоровая культура Азербайджана. Пути становления и перспективы развития хорового исполнительства». Учебн. пос. /Л. Мамедова – Б. : Адилогл., – 2010. – 231с.
5. Новрузов, Э. Б. Дирижирование и эстетика. / Э.Б. Новрузов .– Б. : Ишыг, – 1989.– 64 с.

*Статья посвящена кантате Мамеда Джагарова «Юхулама, Огуз оглы». В связи с этим анализируется не только драматургия, но и конструктивная и образно-интонационная сфера произведения. Изучение кантаты производится впервые, что указывает на актуальность представленной работы. Объектом статьи является анализ художественных и конструктивных принципов кантаты Мамеда Джагарова "Yuxulama, Oğuz oğlu" ("Не спи, Сын Огуза"). Цели исследования: исторические аспекты в воплощении темы патриотизма; технологические и структурные особенности хорового произведения, определение специфических форм выражения хоровой фактуры и т. д. В результате делается вывод о том, что в хоровых произведениях патриотического содержания преобладают сюжетность и программность; широко используются как конструктивно-интонационные, так и семантические сферы мугамной и фольклорной музыки (баяты, народная песня, агы, мерсия и т.д.). Патриотические произведения имеют большое значение в деле воспитания молодого поколения.*

**Ключевые слова:** кантата, Мамед Джагаров, «Не спи, сын Огуза», хоровая музыка, патриотическая тема.

*The article is devoted to Mamed Jafarov's cantata "Yukhulama, Oguz oglu". In this regard, not only dramaturgy is analyzed, but also the constructive and figurative-intonation sphere of the work. The cantata is being studied for the first time, which indicates the relevance of the presented work. The object of the article is an analysis of the artistic and constructive principles of Mamed Jafarov's cantata "Yuxulama, Opuz oplu" ("Don't sleep, Son of Oguz"). Objectives of the study: historical aspects in the embodiment of the theme of patriotism; technological and structural features of a choral work, determination of new forms of expression of choral texture, etc. As a result, it is concluded that in choral works of patriotic content, plot and programming prevail; both constructive-intonation and semantic spheres of mugham and folklore music (bayats, folk song, agy, mercia, etc.) are widely used. Patriotic works are of great importance in educating the younger generation.*

**Key words:** cantata, Mamed Jafarov, "Don't sleep, son of Oguz", choral music, patriotic theme.

## I hissə

1. Partiyaların ardıcıl müdəxiləsi (B-T-A-S);
2. Partiyaların unison və oktava məsəfəli dublirovkası (S+T)-(A+B)

## II hissə

1. Kişi və qadın partiyaların ardıcıl müdaxiləsi (B+T)-(A+S);

2. Partiyaların tədricən çıxarılması (S- A-T) ;
3. Xorun dördəsəli tuttisi;
4. Solo oxuma (S)
5. Xorun dördəsəli tuttisi

## III hissə

1. Xorun unisonu (S+A+T)- (B);
2. Xorun dördəsəli tuttisi;
3. Partiyaların bölünməsi (S+A)-(T+B);
4. Partiyaların melodiklomasiyası;
5. Partiyaların bölünməsi (S+A)-(T+B);
6. Unison və oktava məsafəli dublirovka (S+T)-(A+B)

7. Xorun dördəsəli tuttisi

Əsər qanlı tarixi olaylara həsr olunaraq, Azərbaycan xalqının savaş salnamə-sində layıqli yerlərdən birini tutur. Bu kimi vətənpərvər səpkili əsərlər gələcək nəslin tərbiyəsində müüm rol oynayır.

## ... “HUMAYUN”DI ŞAH ƏSƏRİ

Fəxrəddin MEYDANLI

Azərbaycan muğam sənətinin korifeylərindən olan Əlibaba Məmmədov haqqında xatır yazmaq, sözün düzü mənimcün çox da asan deyil.

Cünki, yaxın keçmişə qədər mütamadi olaraq zənələşərək halını-əhvalını öyrəndiyim, hər dəfə də şirin və bəlağətli səsiyle “Meydanlı, sən necəsən?” deməsi canıma yağ kimi yayılan bir adam-Böyük İnsan haqqında keçmiş zamanda danışmaq düzü çox çətindir.

Xatırladım ki, Əlibaba müəllimə sənət yoldaşları və el arasında hörmət mənasında adətən ƏMİ deyə müraciət edildi.

ƏMİyələ tanışlığımız, səmimi ƏMİ-bala münasibətini ana kanalımız olan Azərbaycan televiziyanın gençlər arasında iki ildən bir keçirdiyi “Televiziya Muğam Müsabiqəsi” layihəsi çərçivəsində gerçəkləşmişdir.

Hər dəfə iki ay yarım, üç ay müddətində davam edən layihənin hər həftənin II və IV günlərində keçirildiyi məkanda (əvvəller Rəşid Behbudov adına Dövlət Mahnı Teatrında, sonradan isə Beynəlxalq Muğam Mərkəzində) ƏMİ ilə hər dəfə görüşər öpüşər, hal-əhval tutar və mütləq şəkil çəkdirədik.



ƏMİ ona müraciət eləyən hər kəslə böyük məmənuniyyətlə şəkil çəkdirər və gülərək xoş söz deməyi də unutmazdı.

O mənimlə şəkllil çəkdirməyə isə böyük önem verərdi. Cünki adətim üzrə mən, kiminlə şəkil çəkdirməyimdən asılı olmayaraq, həmin kadrları çap elətdirərək, arxasına şəkilin çəkildiyi tarixi, məkanı və kadırda olan adamların adlarını yazmaqla zərflərə yerləşdirərək şəkil sahiblərinə çatırmaqdan zövq alardım.

ƏMİlə olan şəkilləri isə xüsusi programla emal elətdirər, üzündə olan qırışları hamarladar və sonra Ona təqdim edərdim. Bu ƏMİnin çox xoşuna gəldi və deyirdi ki, “Meydanlı, səninlə olan şəkillərimi kitablara və qəzetlərə verirəm, cünki sən məni şəkildə “cavanlaşdırırsan”...

Əlibaba Məmmədov Azərbaycan Muğam sənətinin mahir və ustad bilicilərindən idi. O, hər muğamı şöbə-şöbə, hətdə “Əbültəş” kimi ən kiçik fraqmetli-bir notlu şöbeləri belə əzberdən bilir və bildiklərini müraciət edən peşə yoldaşlarına, xüsusən də gənc nəslə çox böyük həvəsle aşılıyar və onun “əlidən kimsə nəsə ala bilərdisə”, ƏMİ buna çox sevinirdi ki, verdiyi əldə-zehinlərdə qaldı, yerə düşmədi, havaya buxarlanmadı.

Əlibaba müəllim I Telemuğam müsabiqəsindən (2005) VII telemuğam müsabiqəsinədək (2019) mütamadi şəkildə “Münsiflər heyvəti”nin üzvü olmuş və o müsabiqə zamanı gənc iştirakçıların ifa etdikləri bu və ya digər muğam-təsnif nümunələrini diqqətlə dinləyər, onu təmin edən məqamlarda isə razılıq əlaməti olaraq başını şaquli şəkildə astaca tərpədər və istər sözlərin düzgün deyilməsini və təleffüzünü, istərsə də ifanı səbrlə təhlil edər, ifaçının buraxdığı səhv yeri əyani şəkildə elə yerindən düzgün oxuyaraq ona nümayiş elətdirər və ən obyektiv qiyməti də elə o verərdi. Hərdən gələcəyinə inandığı ifaçıya güzəşt olaraq bir xal artıq avans versə belə, həmin ifaçının növbəti dəfəki çıxışında bunu mütləq diqqətə çatdırardı.

ƏMİ çox səmimi, sədəqətli, ədalətli, düşüncəsi ilə dedikləri eynilik təşkil edən əsil Azərbaycan ixtiyarı-axsaqqalı idi.

Əlibaba Məmmədov ötən 50-ci illərinin yetirməsidir. O, əslən Bakının Maştağa kəndində olsa da, uzun illər İçərişəhər memarlıq kompleksinin ərazisində, son zamanlarını isə Vorovski kimi tanınan ərazidə Ölkə Prezidentinin bağışladığı mənzilində yaşamışdır.

Əlibaba Məmmədov Azərbaycan klassik muğamımızın korifey ustadlarının hamisindən öyrənib-yararlansa da, onun ustadı müqtədir muğam bilicisi, müxtəlif ali orta ixtisas musiqi məktəblərində indi də dərslik kimi istifadə olunan “Muğam programı”nın

tərtibçisi, sənət adamları arasında AĞA kimi tanınan mərhum Seyid Şuşinski (rəhmətlər) olmuşdur.

Əlibaba Məmmədov müğamları tez qavramağına və düzgün ifa elədiyinə görə AGAnın ən sevimli tələbələrindən olmuşdur...

O bütün müğamları şəstlə, sevə-sevə, özünə-məxsus tərzdə oxusa da, "Humayun" müğamı onun ən çox sevdiyi müğam-möhürbəndi idi. Elə təsadüfi deyil ki, Əlibaba Məmmədov solisti olduğu Müslüm Moqamayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında ötən əsrin 60-ci illərinin sonlarında yaradıldığı və rəhbəri olduğu xalq çalğı aletləri ansanblına da "Hümayun" adını vermişdir.

"Humayun" ansanblı dövrünün ən populyar musiqi kollektivlərindən biri idi. Bu ansanblı Səxavət Məmmədov (rəhmətlər), Məmmədbağır Bağırzadə (rəhmətlər), Təhmiraz Şirinov (Allah bərəkətli ömür versin), Zümrüt Məmmədova (Allah bərəkətli ömür versin) kimi çoxsaylı müğənnilərimizə sənət şəhadətnaməsi vermişdir.

"Humayun" ansanblı "Azkonsert"in xətti ilə Azərbaycanın elə bir guşəsi olmayıb ki, orada dövlət tədbirlərinində, kənd təsərrüfatı işçilərinin-pambıqçılarnın, tütünçülerin, meyvəçilərin, həvvandarların-sadə peşə adamlarının qarşısında sürəkli alqışlarla qarşılanan çıxışlar etməmiş olsun.

"Humayun" ansanblı dünyanın bir çox yerlərində də Ölkəmizi uğurla təmsil etmişdir.

ƏMİ səhbət eleyirdi ki, Səxavət Məmmədovu ansanblıma yenicə qəbul etmişdim ki, bizi Moskvaya dövlət tədbirinə qostrola yolladılar. Konstrə bitdikdən sonra, gördüm ki bir yetkin ziyanlı kişi ansanblın rəhbərini axtarır. Mən özümü təqdim elədikdə, O, "sizin balaca ifaçıınız hanı?" -deyə soruşanda, bildim ki, Səxavəti nəzərdə tutur. Səxavəti çağırıdım və, siz deməyin burun boğaz həkimi olan bu şəxs, Səxavətin boğazına hansısa sünii cihazın yerləşdirildiyindən şübhələnərək, ona ağızını açmasını xahiş elədi və Səxavətin boğazında heç bir sünii şey olmadığını görünçə, "bir şey oxuya bilərsənmi" deyə, müraciət elədi. Səxavət əlini qulağının dibinə qoyaraq bir zəngülə vurdur ki, həkim təəccübünü gizlədə bilmədi. Məndən soruşanda isə ki, bu nə səsdi, mən ona bu bülbül səsi-ləhcəsidir dedim...

ƏMİ səhbətlərinin birində mənə söyləyirdi ki, Nardaran toylarının birində sərpayı mənə yaxınlaşdırın bir gəncin ifasına imkan yaratmağıma və onun ifasına qiymət verməyimi xahiş elədi. Mən razılışadım. Və bir kənd yeniyetməsi gəlib ədəblə salaməleyk elədi və mən ona ifa üçün şərait yaratdım.

Düzü onun ifası və səsi çox xoşuma gəldi. Bu sonralar məşhurlaşan və ƏMİnin dəvəti ilə "Humayun"un aparıcı solistlərindən olan Məmmədbağır Bağırzadəmiş.

Bəzən dinlədiyimiz bir müğam ifaçısının səsini başqa bir müğam ifaçısının səsi ilə qarışdırıraq da, Əlibaba müəllimin səsini ilk notdan tanımaq olur. Çünkü onun səsinin tembrini, ahəngini, ifa tərzini başqları ilə qarışdırmaq mümkündür-o, Əlibala idi ki, Əlibala-tək, vahid və yeganə...

Əlibaba müəllimin səsi orta registrdə işleyen səslərdən olmasına baxmayaraq, o ən zil səs tələb olunan müğamları belə çox məharətlə, özü də Özünün təbirincə desək "qışqırıqsız", səlis, sözləri aydın şəkildə deməklə ifa eləməyi bacarırdı.

ƏMİ söz bilicisi, söz sərrafi idi. O, ahil yaşında da Fizulinin, Seyyid Əzim'in və digər qəzəlxanalarla yanaşı, xüssəsən də Əliağa Vahidin qəzəllərinin əksəriyyətini əzbərdən söyləməkdə mahir idi.

ƏMİ həm də yaradıcı ifaçı idi. Onun bir çox şairlərimizin, ele özünün də sözlərinə bəstələdiyi dördyüzdən çox mahni və təsnifin əksəriyyəti, artıq xalq mahnısı statusunu qazanmışlar. Bunların sırasında II Qarabağ müharibəsi zamanı (2020) şəhid zirvəsinə ucalmış Xudayın ifasında səslənən "Dumanlı dağların başında durdum, Dumandan özümə bir xeymə qurdum. Keçdi xəyalımdan öz gözəl yurdum, Dumanlar içinde ümmana döndüm..." Əliağa Vahidin sözlərinə yazılmış "Vətən yaxşıdır" mahnısı "Xudayar təsnifi" adı ilə yaddaşlara yazılması xüsusi qeyd eləmək istərdim. ƏMİ özü də bunu belə qəbul edib, qürur hissi keçirirdi.

O, ustası Seyyid Şuşinskiden öyrəndiyi ayrı-ayrı müğam şöbələrini birləşdirərək "Dəştı" müğamı yaratmışdır. Bəli, "Dəştı"nın müəllifi sırf Əlibaba Məmmədovdur.

ƏMİ 1950-1980-ci illərdə toyulara-el şənliklərinə, xüssəsən də Bakı toylarına ən çox dəvət olunan sənətkarlardan olmuşdur.

Əlibaba Məmmədov həm də humanist, əliaçiq, səxavətli adam olmuşdur. O istər "Humayun"un solistlərinə, istərsə də toylarda öz yerini gənc və istedadlı gənclərə verər, onların sənət aləmində yetkinləşməsinə, xalq arasında tanınmalarına şərait yaradarmış.

O, həm də sənət yoldaşlarına çox hörmət və izzətə yanaşardı.

Bir gün bir nəfər oğlunun toyuna dəvət eləmək məqsədiyle çətinliklə olsa da filarmoniya əməkdaşlığının birindən Əlibaba müəllimin ev ünvanını alır və onunla görüşərək gəlisiyinin sbəbini anladır.

Bu zaman Əlibaba müəllim dəvət olunduğu toyların qeydiyyatını apardığı cib dəftərçəsini götürərək, gələn qonaqla toyun tarixini müəyyənləşdirib orada qeyd aparmaq istəyərkən, birdən sən hansı rayondan gəlmisən deyə, soruşur.

Qonaq Kürdəmirdən gəldiyini deyince, Əlibaba müəllim elindəki dəftərçəni örtərək -"Kürdəmirdə Eynulla kimi (Eynulla Cəbrayılov nəzərdə tutulur) xanəndə olala bura niyə gəlmisən, get onu da toyuna dəvət elə" deyir və qonaq da bu tövsiyyədən yararlanır...

Əlibaba Məmmədovun Azərbaycan musiqisinin müğamının təbliğindəki müstəsnə rolu Ölkə rəhbərliyinin də diqqətindən yayınmamışdır.

Ona "Azərbaycanın xalq artisti", "Prezidentin fərdi təqaüdü", "Şöhrət ordeni" "Şərəf nişanı" və "İstiqlal ordeni" kimi yüksək təltiflər verilmişdir.

Ulu Öndərimiz Heydər Əliyev cənabları 2000-ci ilde bir qrup sənət adamına fəxri adları təqdim edən zaman, Əlibaba Məmmədovun yaxasına "Şöhrət ordeni"ni taxaraq, "sənin bir mahnın var ee...", bəli -"Ürək deyir

yaşa hələ...", bax, onu oxuya bilərsənmi deyərkən, Əlibaba Məmmədov bu təsnifi musiqi müşayəti olmadan oxumuş və Heydər Əliyevi kövrəlmüşdir də...

"Şərəf nişanı" və "İstiqlal ordeni"ni isə möhtərəm Prezidentimiz İlham Əliyev cənabları şəxsən onun yaxasına taxmışdır.

Azərbaycanın Birinci xanımı-Azərbaycanın Birinci Vitse prezidenti Mehriban xanım Əliyeva isə, Əlibaba müəllimin ziyarətə gedərək, onun səhhəti ilə, problemləri ilə maraqlanmış və onunla çox isti bir görüş keçirmişdir...

92 il şərəflə ömür yaşayan Əlibaba Məmmədov 26 fevral 2022-ci il tarixdə Haqqın dərgahına qovuşaraq, Bakıda-I Fəxri xiyabanda torpağa tapşırılmışdır

Bir el məsəli var:-Deyərlər ki, adam var evdən gedər, adam da var eldən gedər. Evdən gedən adam ancaq ev adamlarının yaddaşında qalar, eldən gedən adam isə, elin zehnində həkk olunar, yaddaşına hopar, gözlərində heykəlləşər.

Əlibaba müəllim ikinci qism adamlardan olduğu üçün, nə qədər qədirbilən Azərbaycan xalqı, Azərbaycan muğamı, türk dünyası var-deməli O da əbədiyyaşarlardan olacaqdır.

Əziz ƏMİ, yatdığın yer rahat, məkanın behişt, ruhun isə Uca Dərgahda xoşhal olsun inşallah.

Amin!

Biri vardı, biri yoxdu, ƏMİ vardı-Əlibaba,  
Coşqun çay tek çağlayardı,sığışmazdı o bir qaba.  
Neçə gəncə sənət verib, yetişmişdi o savab-  
muğamların bilicisi, təsniflərin müəllifi,  
O hər kəsin ƏMİsiydi, xoşlayardı bu təltifi.

Aram-aram oxuyardı, o salmazdı özün gücə,  
Yorulmazdı, usanmazdı, o bilməzdi gündüz-gecə.  
Hakim idi zamanına, bircə anın verməzbecə-  
şirin sözə sevinərdi, bəyənerdi xoş tərifi,  
O hər kəsin ƏMİsiydi, xoşlayardı bu təltifi.

Sözün üstə çox əsərdi, odur sözün xirdarı,  
Yeni bir söz tapardısa, bu söz idi dövlət-varı.  
Şöbələrdə gəzişərdi, buğda-buğda, dari-darı-  
yanlış bir söz oxuyana, bağışlamaz bir hərifi,  
O hər kəsin ƏMİsiydi, xoşlayardı bu təltifi.

"Hümayun"ı yaratdı da, "Humayun"ı şah əsəri,  
Sənətkarlar arasında, vardı sözünün kəsəri.  
Yerindəcə barışdırar, biri-birindən küsəri-  
incəliklə ayırd edər, zərif içindən zərifi,  
O hər kəsin ƏMİsiydi, xoşlayardı bu təltifi.

Meydanlıya əziz idi, doğma idi ƏMİ kimi,  
Ümman idi, görünməzdi sərhədləri, zəmi kimi.  
Ləngərliydi, lövbərini sallayardı gəmi kimi-  
öyrənərdi, öyrədərdi, yaşadardı o, maarifi,  
O hər kəsin ƏMİsiydi, xoşlayardı bu təltifi.

01.02.2023-Bakı



# Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin dialoqu

## 3-я МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАД»

Гюльзар МАХМУДОВА

2023 год в Азербайджане ознаменован важным событием в общественной жизни страны – празднованием 100-летнего юбилея выдающегося политического и государственного деятеля Гейдара Алиева.

Годы руководства Гейдара Алиева вошли в историю Азербайджана как период интенсивного развития всех сфер, в том числе возрождения национальной музыкальной культуры. Стратегия государственной культурной политики, проводимая им, создала прекрасные возможности для плодотворного развития национального музыкального искусства, позволила добиться за короткий срок больших успехов в сохранении, пропаганде музыкального наследия азербайджанского народа, расширении его культурных связей с разными странами и завоевании международного признания.

Подтверждением сказанному служит III Международная научно-практическая конференция «Диалог музыкальных культур Востока и Запада», посвященная 100-летию со дня рождения Общенационального лидера. Масштабное мероприятие проходило в Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли и было организовано силами историко-теоретического факультета БМА. В конференции приняли участие многие известные ученые из Азербайджана, Турции, Узбекистана, Казахстана, Таджикистана, Киргизии, России, Китая. Мероприятие проходило в смешанном формате, что позволило объединить более 30 участников из разных стран. Доклады представлялись по выбору на трех языках – азербайджанском, русском и английском.

За два дня работы конференции были прослушаны выступления ученых-музыковедов

Бакинской Музыкальной Академии, Национальной Академии наук Азербайджана, Московской, Стамбульской, Узбекской, Казанской Государственных консерваторий, Казахской Национальной консерватории, Российской Академии музыки им. Гнесиных, Российского Государственного педагогического университета им. А.Герцена, Таджикского Государственного института культуры и искусств им. М.Турсунзаде, Казахского Национального университета искусств, Азербайджанского Государственного Университета культуры и искусства, Узбекского института национального музыкального искусства им. Ю.Раджаби, Казахской Национальной академии искусств им. Т.Жургенова.

Развернутая программа конференции включала в себя шесть секций, отражая многие проблемы современной музыкальной науки: Гейдар Алиев – 100: роль и значение Общенационального лидера Гейдара Алиева в истории азербайджанской музыкальной культуры; диалог музыкальных культур Востока и Запада: историческая ретроспектива и современность; этномузыковедение на современном этапе; актуальные проблемы исторического и теоретического музыказнания; современное музыкальное образование: проблемы и перспективы; информационные технологии в музыке. Заседания секций вели модераторы конференции – Заслуженный деятель искусств Азербайджана, доктор искусствоведения, профессор Тариель Мамедов и Заслуженный учитель Азербайджана, доктор философии по искусствоведению, профессор Кенуль Насирова.

На открытии конференции с приветственным словом и пожеланием успехов в работе к присутствующим обратились ректор БМА, Народный артист

СССР и Азербайджана, Лауреат государственной премии, профессор Фархад Бадалбейли, проректор по науке и творчеству, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, доктор философских наук, профессор Гульназ Абдуллаевна, которая ознакомила присутствующих с программными высказываниями Гейдара Алиева о роли культурного взаимодействия в истории Азербайджана с разными странами.

Конференция открылась выступлением Заслуженного работника культуры, профессора Государственной консерватории Узбекистана Инессы Гульзаровой, которая посвятила свой доклад личности Гейдара Алиева и его вкладу в развитие культурных связей Азербайджана и Узбекистана. Светлой памяти Общенационального лидера посвятила свой доклад доктор философии по искусству Гюнель Зейналлы, которая говорила о роли Гейдара Алиева в истории развития музыкальной культуры Азербайджана и осуществленных им проектах, о его дружбе с известными деятелями искусства и многочисленных музыкальных сочинениях, которые запечатлели его незабы-

ваемый и дорогой сердцу образ. В рамках мероприятия демонстрировались слайды, освещающие основные этапы жизни и деятельности Общенационального лидера.

Своими научными идеями с участниками конференции поделились многие видные ученые – Виолетта Юнусова, Татьяна Сергеева, Рена Мамедова, Тамилла Джани-заде, Имруз Эфендиева, Кенуль Насирова, Инна Пазычева, Рахимзода Караматулло, Айгуль Байбек, Гулшаной Турсунова и другие.

Подводя итоги, отметим насыщенную и интересную программу конференции, ее профессиональный уровень и актуальность предложенных тем. Прошедшая конференция еще раз подтверждает тот факт, что заложенные великим лидером Азербайджана Гейдаром Алиевым прекрасные традиции продолжают свое развитие и сегодня, способствуя расширению культурных и духовных связей между странами, укреплению творческого сотрудничества между представителями разных народов.

## ВЕЛИКИЙ ГЕЙДАР АЛИЕВ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ АЗЕРБАЙДЖАНА И УЗБЕКИСТАНА

Инесса ГУЛЬЗАРОВА

«Многие особенности выделяют один народ среди других народов мира, приносят ему признание и уважение. Самая ценная, самая значимая из них — это культура».

Гейдар АЛИЕВ

Этот доклад – о выдающемся политическом и государственном деятеле Азербайджана Гейдаре Алиеве, высоко ценившем как азербайджанскую, так и всю мировую культуру. Уникальная личность, мудрый и прозорливый политик, он всегда был со своим народом. С его именем связана инициатива по стратегическому партнерству, расширению двустороннего и многостороннего сотрудничества, взаимной поддержке, сближению экономического и культурного взаимодействия между народами бывшего Союза, среди которых был и узбекский народ. Великий лидер Азербайджана способствовал развитию сотрудничества между нашими странами, расширению культурных и духовных связей.

И сегодня отношения между двумя нашими братскими странами достигли высокого уровня по многим направлениям, включая культуру, которую он воспринимал как великое наследие, которое следует беречь и развивать, чем он активно занимался параллельно со своей политической деятельностью.

**Ключевые слова:** личность, лидер, политик, народ, культура, наследие, деятельность, сотрудничество, конкурс, концерт.

## Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin dialoqu

Эти слова принадлежат всемирно известному политическому и государственному деятелю Азербайджана Гейдару Алиеву, с чьим именем связано создание современного демократического и процветающего государства, стремление к высоким национально-нравственным ценностям. Говоря о неоценимых заслугах этого выдающегося лидера, следует отметить, что он очень высоко ценил не только азербайджанскую, но и всю мировую культуру и музыкальную, в частности. Известно, сколько заботы и внимания Гейдар Алиевич проявлял о деятелях и мастерах искусств, о музыкантах и композиторах любимого им Азербайджана, отмечая не только их труд и талант, но и принимая непосредственное участие в их судьбах.

Несмотря на колоссальную работу в других сферах, Гейдар Алиев всегда интересовался проблемами искусства. Благодаря ему, азербайджанская музыка получила признание не только в союзных республиках, но и во всем мире. Великий лидер всегда стремился к у становлению и развитию тесных культурных и духовных связей Азербайджана со странами ближнего и дальнего зарубежья, среди которых был и Узбекистан, который он любил, как и его народ.

В нашей республике помнят и чтят память Гейдара Алиевича Алиева. Он действительно был великой личностью, посвятившей всю свою жизнь служению Азербайджану – и в советское время, и во времена независимости всегда был рядом со своим народом. Мы помним годы его дружбы в советский период с Шарафом Рашидовичем Рашидовым, а в 1990-е годы – с Исламом Абдуганиевичем Каримовым, ставшие основой дальнейшего развития двусторонних отношений, славную эстафету которых приняли сегодняшние главы государств – Ильхам Алиев и Шавкат Мирзиёев.

Вспоминаются визиты общенационального лидера азербайджанского народа в Узбекистан. Так, осенью 1996 года Гейдар Алиевич находился с визитом в Ташкенте для участия в IV форуме глав тюркоязычных государств и мероприятии, посвященном 660-летию известного государственного деятеля Амира Темура. А следующий его официальный визит в Узбекистан, состоявшийся в июне 1997 года, вылился в подписание 19 документов, среди которых особое значение имеет Договор о дальнейшем развитии сотрудничества, укреплении отношений дружбы и партнерства между нашими братскими республиками. Кстати, в рамках этого визита президент Азербайджана стал почетным доктором Национального университета Узбекистана...

В канун 2023 года вышло распоряжение нынешнего главы Азербайджана Ильхама Алиева об объявлении «Года Гейдара Алиева» в Азербайджане, которое действует и в Узбекистане, где с большим уважением относятся к личности Гейдара Алиевича, свидетельством чего является

немало фактов. Это, например, широкое изучение политического наследия Алиева-старшего, именем которого названа улица в Ташкенте с компактным проживанием азербайджанцев, а также в его честь в Мирабадском районе города Ташкента создана замечательная площадь-парк и возведен мемориальный комплекс.

В течение всего 2023 года в Узбекистане широко отмечается 100-летие со дня рождения Гейдара Алиева: проводятся просветительские мероприятия, посвященные его жизни и деятельности, презентации книг, фотовыставки, премьеры документальных фильмов, концертные программы.

Так, состоявшаяся в мае этого года в Международном институте Центральной Азии Международная научно-практическая конференция на тему: «Роль Гейдара Алиева в развитии сотрудничества между Узбекистаном и Азербайджаном», является ярким тому примером.

В данном форуме приняли участие представители парламентов, дипломатических структур и научного сообщества двух стран, Общества дружбы «Узбекистан-Азербайджан», «Азербайджан-Узбекистан», Союза писателей, профессорско-преподавательского состава и студентов ведущих вузов Узбекистана и Азербайджана.

В ходе конференции рассмотрены различные аспекты узбекско-азербайджанских отношений, включая деятельность Гейдара Алиева и Шарафа Рашидова по сближению культурного и экономического взаимодействия между народами в годы советской деятельности, а также вклад президентов Узбекистана и Азербайджана, Шавката Мирзиёева и Ильхама Алиева, в развитие конструктивного диалога между двумя странами в годы независимого развития.

В столичном концертном зале «Туркестан» в связи с юбилейной датой великого лидера состоялся большой концерт. В праздничном мероприятии приняли участие посол Азербайджана в Узбекистане Гусейн Гулиев, министр культуры Республики Узбекистан Озодбек Назарбеков, председатель Комитета по межнациональным и дружественным отношениям Республики Узбекистан Рустам Курбанов, депутаты, послы науки, культуры и деятели искусства, члены азербайджанской диаспоры и представители общественности.

Концертная программа с участием Заслуженного коллектива Национального симфонического оркестра Узбекистана под управлением маэстро Кабдурахманова включала в себя преимущественно произведения азербайджанских и узбекских композиторов. На концерте выступили народные артисты Узбекистана Мансур Тушматов, Женисбек Пиязов, заслуженные артисты и лауреаты международных конкурсов Ильяс Арабов, Фируза Ачилова, Умид Исраилов, Рустам Алимарданов, Дамир Рахманов и другие мастера искусства.

А в первый день августа в Баку во Дворце Гейдара Алиева состоялось торжественное

открытие Дней культуры Узбекистана в Азербайджане, в котором приняли участие официальные представители Азербайджана, деятели культуры двух стран и другие гости.

До начала концерта его участники посетили могилу Общенационального лидера Азербайджана Гейдара Алиева на Аллее почетного захоронения. Затем на Аллее Шехидов почтили память героев, отдавших свои жизни во имя обеспечения суверенитета и территориальной целостности Азербайджана.

Такое широкое празднование 100-летия со дня рождения Гейдара Алиева в Узбекистане показывает, насколько глубокими являются дружественные отношения между двумя народами.

Большую работу по развитию культурных связей двух наших республик проводит и Азербайджанский культурный центр имени Гейдара Алиева в Узбекистане. Отмечу его проект «Недели Азербайджанской культуры и поэзии», который прошел в октябре 2023 года в городе Ургенче Хорезмской области, в рамках которого был организован гала-концерт на сцене Хорезмского государственного музыкально-драматического театра имени Агахи с участием артистов из Азербайджана. А в его фойе – выставка, посвященная истории и культуре Азербайджана.

В сентябре текущего года в Коканде, благодаря совместному проекту Министерства культуры Узбекистана, хокимията Ферганской области и Ассоциации «Хунарманд» («Гончарное дело»), состоялся II Международный фестиваль прикладного искусства, в котором приняли участие гончары из 70 стран мира. Сюда также съехались искусствоведы, эксперты, мастера керамики и резьбы по дереву, исследователи и представители бизнеса из разных стран мира.

Азербайджан на фестивале представлял Азербайджанский Культурный Центр в Узбекистане, который при поддержке Министерства культуры Азербайджана собрал интересные изделия ручной работы азербайджанских ремесленников.

В рамках этого международного форума открылся Международный музей ремесел, и была достигнута договоренность о создании в скором времени азербайджанского стенда, на котором будут представлены ремесленные изделия мастеров Азербайджана.

16-20 ноября 2023 года был реализован очередной проект Азербайджанского Культурного Центра имени Гейдара Алиева в Узбекистане для представителей узбекских СМИ – «Меда-тур» в Азербайджан, организованный в связи с «Годом Гейдара Алиева» и объявлением ТЮРКСОЙ в 2023 году города Шуша культурной столицей Туркского мира. Его участники – представители узбекских телеканалов «O'zbekiston», «O'zbekiston-24», «SevimliTV», а также известные фотожурналисты и блогеры посетили Баку, Физулинский район, город

Шуша и подготовили целую серию статей и видеорепортажей.

Нельзя не отметить и презентацию романа Юнуса Огуза «Тропа», изданного на узбекском языке. Она состоялась в Музее Гейдара Алиева Азербайджанского культурного центра имени Гейдара Алиева в Узбекистане, изданная по его инициативе, посвященная 270-летию строительства города Шуша и 44-дневной Отечественной войне. Перевод романа на узбекский язык сделан доцентом Ташкентского государственного университета узбекского языка и литературы имени Алишера Навои Гульбаҳор Ашуровой. Это не первый перевод на узбекский язык романа Огуза – большой популярностью пользуются у наших читателей и такие его сочинения, как «Амир Теймур», «Жена Шаха и колдунья», «Султан Алл Арслан», «Атабей Эльдениз», «Охотник».

В презентации приняли участие деятели науки, культуры и искусства Узбекистана, поэты и писатели, соотечественники, студенты, журналисты.

Ну, а кто не знает знаменитую оперетту «Аршин мал алан» великого Узеира Гаджибейли?! Переведенная на 75 языков мира и показанная в 187 театрах 76 стран, она любима в Узбекистане. Недавно «Аршин мал алан» поставил на узбекском языке на сцене театрального здания Государственного института искусства и культуры Узбекистана заведующий кафедрой музыки и театрального актерского мастерства доцент Шерзод Махаммадиев. По окончании «Аршин мал алана» зал взорвался бурными аплодисментами.

Наконец, балет «Поэма двух сердец» А. Меликова, написанный по поэме «Книга двух сердец» Ш. Раширова – писателя и руководителя Узбекистана, в основе которого поэма «Комде и Модан», написанная в XVIII веке по фольклорным мотивам индийским поэтом узбекского происхождения Мирзой Абдукадыром Бедилем. Это был специальный заказ Арифу Меликову для ГАБТа имени А. Навои, озвученный земляку известным ташкентским оперным режиссером азербайджанского происхождения Фирудином Сафаровым. Премьера балета с большим успехом состоялась в 1981 году, как и спустя 35 лет, в 2017-м. Его восстановили Азарий Плисецкий и Шавкат Турсунов, некогда исполнитель главной партии первой постановки «Поэмы двух сердец».

Хорошо известен как профессионалам, так и любителям вокала и Международный конкурс вокалистов имени Бюль-Бюля. Отмечая в 1997 году 100-летие выдающегося певца Бюль-Бюля, мелодичность неповторимого голоса которого просто невозможно забыть, президент Гейдар Алиев принял решение об учреждении конкурса его имени. Он был уверен, что этот вокальный форум не только откроет миру новые таланты, но и станет прекрасной традицией, содействуя развитию и обогащению мировой культуры.

Великий лидер не ошибся, он и в этот раз оказался пророком. Конкурс этот до сих пор существует, его любят, на него съезжаются певцы со всего мира вместе с артистическими директами крупнейших американских и западноевропейских театров. Участвуют в нем и вокалисты из Узбекистана. Назовем их имена: Абдумалик Абдукаюмов (Гран-При) и Джабраил Идрисов (приз «Надежда», 2005); в 2007-м Джабраил Идрисов получает III премию и специальный приз от председателя жюри Евгения Нестеренко, а Раҳим Мирзакамалов диплом за лучшее исполнение азербайджанской песни из репертуара Бюль-Бюля; в 2010-м – Рамиз Усманов (I премия и звание «лучший тенор»), Жанизбек Пиязов (III премия).

С именем Гейдара Алиева связывают не только возрождение и пробуждение национального сознания, но и его важную роль в жизни многих

людей, среди которых называют великого Муслима Магомаева, к которому он относился по-отечески. Земной путь Гейдара Алиевича завершился в 2003 году. Муслим Магометович пережил его всего на пять лет. А с 2010 года стартовал Международный конкурс вокалистов имени Магомаева. Отрадно, что на втором конкурсе обладателем Гран-При стал певец из Узбекистана Жанизбек Пиязов.

Жизнь продолжается, как и дело великого Гейдара Алиева, для которого поэзия, театр, музыка, живопись, скульптура были не просто увлекательным миром и сменой впечатлений, а той самой живительной силой, которая дарила ему оптимизм и чувство радости в работе и в быту. Не случайно он воспринимал культуру как великое наследие, которое следует беречь и развивать, что и делают его последователи.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Андриянов В., Мераламов Г. Гейдар Алиев. Серия: жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 2005. 400 с.
2. Ахундова Э. Гейдар Алиев. Личность и эпоха: в трех томах. М.: Канон+, 2017.
3. Валиев Н.Г., Шорин А.Г. Алиевоведение как научный феномен. Известия высших учебных заведений. Геология и разведка. 2023;(1):89-96.
4. Пашадзе Т. А. Гейдар Алиев и азербайджанское народное творчество. 2018. URL: <https://lib.aliyevheritage.org/ru/82554091.html>
5. Сохор А. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки // Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. Т. III. – Л.: Советский композитор, 1983. – С.72-93.

### THE GREAT HEYDAR ALIYEV AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF CULTURAL RELATIONS OF AZERBAIJAN AND UZBEKISTAN

*This report is about the outstanding political and statesman of Azerbaijan, Heydar Aliyev, who highly appreciated both Azerbaijani and the entire world culture. A unique personality, a wise and visionary politician, he has always been with his people. An initiative for strategic partnership, expansion of bilateral and multilateral cooperation, mutual support, and rapprochement of economic and cultural interaction between the peoples of the former Soviet Union, including the Uzbek people, is associated with his name. The great leader of Azerbaijan contributed to the development of cooperation between our countries, the expansion of cultural and spiritual ties. And today, relations between our two fraternal countries have reached a high level in many areas, including culture, which he perceived as a great heritage that should be cherished and developed, which he actively engaged in parallel with his political activities.*

**Keywords:** personality, leader, politician, people, culture, heritage, activity, cooperation, competition, concert.

## СЮИТА ВАН ЛЯНСАНЯ «ДЕТСТВО ПОД ВЕТРОМ И ДОЖДЕМ» В КОНТЕКСТЕ ЕГО СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ

Гун ШИЮЕ

*В статье охарактеризовано одно из репертуарных сочинений для виолончели китайского композитора Ван Лянсаня. Подчеркивается: сюита «Детство под ветром и дождем» выдающегося исполнителя и педагога, создана в русле «национализации виолончели» - тенденции к отражению национальных особенностей китайской музыки. В 4-х частях сюиты раскрыты картины тяжелого детства и подневольного детского труда в нематериковом Китае. Отмечается значение творческой и педагогической деятельности Ван Лянсаня для развития виолончельного искусства в стране.*

**Ключевые слова:** Китайское виолончельное искусство, сюита Ван Лянсаня «Детство под ветром и дождем», национализация виолончели.

В настоящее время виолончель – инструмент, созданный на почве европейской культуры, получила заслуженное признание в китайском социуме [Ш. Гун, 2022]. Ее адаптация в национальной культуре началась в середине XVII века и происходила несколько иначе, чем у других европейских инструментов. В начале 20-х годов прошлого столетия она (наряду с саксофоном) уже находит применение в составе традиционных оперных ансамблей кантонской музыки (один из стилей инструментальной музыки провинции Гуандун). Дж. Покрус полагает, что виолончель в ансамбле компенсировала отсутствующие тембры среднего и низкого регистров, так как традиционные инструменты янцзинь, хугуань, гаоху, дизи и жуху имеют высокие регистры [J. Rockrus, 2018, с. 79]. В настоящее время виолончель и контрабас ассимилированы в китайских традиционных оркестрах.

Рамки и задачи статьи не позволяют характеризовать особенности процесса адаптации виолончели в китайском социуме, однако в контексте заявленной проблематики кратко обозначим этапы процесса: 1. Этап двух путей, где на первом пути виолончель включается в традиционные инструментальные составы, на втором – в формирование нового пласта – академической музыки (до 1949); 2. академический этап в ее развитии, с акцентом на достижения европейской педагогики и репертуара (1949–1980); 3. Этап выхода на международную арену (1980 – до настоящего времени). Деятельность выдающегося китайского виолончелиста Ван Лянсаня связана преимущественно со вторым этапом и во многом подготовила наступление третьего.

Ван Лянсань (1926–1986) – выдающийся китайский виолончелист, педагог и композитор, окончил Фуцзяньскую консерваторию по специальности виолончель и факультатив по композиции. Преподавал в Центральной консерватории (Пекин), затем с 1954 года – в Центральной консерватории

Тяньцзиня. Как отмечалось выше, эта деятельность в основном приходится на второй этап – интенсивного освоения академических европейских традиций виолончельного искусства. Но уже на данном этапе музыкант стремился к согласованию виолончельного искусства с китайской национальной культурой. В первую очередь встала задача создания национального репертуара. В этом плане в 1951 году были выполнены транскрипции «Колыбельной» Хэ Лутина и из кантаты «Хуанхэ» Сянь Синхая. Его первое собственное произведение «Баллада о сборе чая» для виолончели в сопровождении оркестра, было исполнено в Пекинском театре осенью 1952 года и получило высокую оценку. С тех пор оно распространялось во многих странах и было включено в список обязательных музыкальных произведений в музыкальных школах Китая. «Когда Ван Лянсань сам исполнял эту пьесу, он сочетал академические приемы игры на виолончели с китайским национальным стилем» [Юй Ялун, 2021, с. 116]. Премьер-министр страны Чжоу Эньлай (после прослушивания пьесы) отметил, что «именно с нее в китайской музыке началась эпоха национализации» (цит. по: [Юй Ялун, 2021, с. 116]. В память о скончавшемся Чжоу Эньлае (1898–1976) композитор создал «Вечнуюnostальгию», проникнутую чувством скорби и, одновременно, передающую глубокое уважение к значимости деяний усопшего.

Национализация китайской виолончели стала главным направлением в педагогической и композиторской деятельности Ван Лянсаня, понимавшего важность освоения европейских достижений, но дополненных элементами национального стиля. С конца 1970-х годов он обдумывает оригинальные творческие идеи, его привлекают новый стиль, новый язык и новые техники современной музыки. Все это нашло свою реализацию на третьем этапе развития виолончель-

## Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin dialoqu

ного искусства в Китае (с 1980 года). Уже будучи тяжело больным, сочиняет два своих последних произведения – «The Past» («Прошлое») и «Meet in Beijing» («Встреча в Пекине») для национального конкурса виолончелистов. Оба они удостоены Национальной премии в конкурсе 1985 года. Музыкантом создано 22 работы, среди которых сочинения для виолончельного репертуара, методические и учебные пособия. Это «Музыкальная коллекция для обучения игре на виолончели», «Учебник по китайской виолончели», «Этюды-капризы», «Молодежный концерт» и другие [Лю Синьсинь, Лю Сюэцин, 2009].

Сюита для виолончели с фортепиано «Детство под ветром и дождем» (1958-1959) одно из интереснейших сочинений Ван Лянсаня. В четырех частях отражены впечатления от увиденного во время жизни в Гонконге и на Тайване. В ней представлена картина тяжелой жизни детей, рожденных в семьях угнетаемого народа. Трогательные образы мальчиков, продающих газеты, чистильщиков обуви, целыми днями бегающих по улицам в поисках работы. Слепых девочек,

изгнанных с фабрики (ослепших из-за производственных травм) и, наконец, ряды работающих детей, объединяемых и пробуждаемых мыслью о том, что так дальше жить нельзя.

Сюита содержит 4 части: «Мальчик-газетчик», «Слепая девочка», «Ребенок, чистящий кожаные туфли» и «Ряды трудящихся детей». Она создана Ван Лянсанем на основе его раннего жизненного опыта, полученного во время проживания в Гонконге.

Пьеса 1. «Мальчик -Газетчик». Allegretto. В шеститактном маршевом вступлении (дважды повторенная фраза – в A-Dur и в одноименном миноре), слышится сообщение о тяжелом труде мальчика-газетчика и повествует о начале тяжелого дня в его жизни. Структура части – трехчастная репризная А (а а1) - В (в с с1 б1) - А1 (реприза). Однако детство есть детство. Серия скачков подчеркивает бег вприпрыжку разносчика газет. Он четко и ясно произносит свою рекламу. Использование пауз передает подвижность движения. Раздел А разделен на две повторяющиеся фразы.

Рис.1 «Мальчик-газетчик»

С 27-го такта начинается средняя часть (27-61т.т.). Четыре фразы выполняют симметричное построение. После репризы правая рука подчеркивает основной функциональный тон, а левая использует пентатонные звучания без прямой функциональной связи. Изменения в гармонии, тональности и тембре достигаются по максимуму.

Исполнителю необходимо обратить внимание на пунктирный штрих, короткую ноту играть острее. Отработать стаккато в быстрых пассажах.

Во второй пьесе цикла «Слепая девушка» (a-moll) настроение гораздо более печальное, кантиленная мелодия полна страдания.

Открывается также шеститактовым вступлением, но здесь это сольный раздел Lamento, передающий рывдания, за которым начинается основная часть пьесы. Начало вызывает ассоциации с «Песней Сольвейг» Эдварда Грига. Вступительные аккорды

(Lento, медленная 2-4х дольность), на их фоне развивается горестная мелодия. Отсутствие квадратности даже при повторяемости фраз способствует сохранению кантилены.

Рис. 2. «Слепая девочка»



Эта пьеса – хороший образец для работы над кантиленой. Следует обратить внимание на соединение смычков и певучесть тона, не останавливать руку в конце лиги, доигрывая предыдущую ноту, ментально начинать новую, связывая их. Обратить внимание на пунктирный штрих: короткую ноту играть остree. Вибрировать двойные ноты.

Пьеса 3. «Ребенок, чистящий кожаные туфли». Изобразительный элемент (движения при чистке обуви) в данной виртуозной пьесе, в первую очередь связан со сложностями метроритма. Переменный (потактовый) размер – 2/4 | 3/4 в первой части (Allegro con spirito, A-a), в середине несколько стабилизируется чередованием 2-х и 4-х дольных фрагментов. При этом усиливается момент штриховой активности – смена штрихов, динамические контрасты показывают: пьеса является кульминацией цикла. Маленький чистильщик старается изо всех сил. Но бодрый A-dur безвозвратно уходит в a-moll. Ребенок теряет мотивацию к своему занятию. Пьеса завершается на доминантовом звуке, но на очень громкой динамике – из последних сил мальчик старается показать свое

усердие. Следует уделить особое внимание многообразию и смене штрихов, а также проблеме метроритма.

Пьеса 4 – «Ряды трудящихся детей». March moderato più moto. Как отмечалось выше – своеобразная надежда на изменение положения детей-тружеников. Пьеса написана также в жанре марша (как и первая) и содержит тематически родственные элементы. Но здесь A-dur уступает место одноименному минору только в связующих построениях, соединяющих разделы 3-х частной формы. Исполнительские трудности связаны с метроритмом (наложение дуолей на триоли в центральной части), трели в связующих элементах, штрихи, нацеленные на акцентирование каждого звука (маркато, мартле и портато).

Единство цикла обеспечено общей тональностью (A-dur и одноименный минор), темповой драматургией (быстро—медленно-быстро-медленно), наличием общей кульминации в третьей пьесе, жанровой аркой (марш в первой и заключительной частях). Это также нацеленность на формирование технической оснащенности через освоение академических европейских методик, что харак-

терно для второго этапа развития виолончельного искусства в Китае. Но главное, уже в довольно раннем сочинении присутствует стремление к национализации данного искусства. Здесь не столько ладовые особенности (преобладают семиступенные лады), сколько специфика голосоведения в многоголосии, вытекающая из моно-дийности неевропейских традиционных национальных культур, что представлено в сопровождении. Ф. Арзаманов, анализируя принципы народного многоголосия в китайской традиционной музыке, отмечает наличие сочетания по вертикали 2-х или нескольких вариантов мелодий, с прямым движением голосов, слиянием их в опорных тонах

в унисон (совершенный консонанс) [Ф. Арзаманов, 1980, с. 243]. (О роли восточной монодии в формировании специфики композиторского многоголосия подробно пишет М. Н. Дрожжина [М. Дрожжина, 2005, с. 129]).

Завершая изложение, подчеркнем: виолончельная сюита Ван Лянсаня создана исполнителем и педагогом, основателем китайской виолончельной школы. В ней отчетливо проявились две тенденции: стремление к освоению достижений европейского виолончельного искусства и адаптирование этого искусства в национальной культуре китайского народа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Вопросы музыкального формообразования : Сборник трудов. Том Выпуск 46. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1980. С. 112-128.
2. Гун Ш. У истоков виолончельного искусства в Китае // МНСК-2022. Материалы 60-й Международной научной студенческой конференции. Новосибирск, 2022. С. 166-167.
3. Дрожжина, М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. .... доктора искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.
4. Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История развития китайского виолончельного искусства. Шанхай Шанхайская музыка Академия Пресс, 2009, 535 с.
5. Юй Ялун. Развитие виолончельной школы в Китае. Творческая и педагогическая деятельность Ван Лянсаня и Ситу Чживень // Художественное образование и наука. №2. 2021. С. 113-120.
6. Pockrus J. The Saxophone in China: Historical Performance and Development: a Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2018. 222 p.

## VAN LDNSAN'S SUITE "CHILDHOOD IN THE WIND AND RAIN" IN THE CONTEXT OF HIS WORKS FOR CELLO

*The article characterizes one of the most repertoire works for cello by Chinese composer Wang Liansan. It is emphasized that the suite "Childhood in the Wind and Rain" by the outstanding composer, performer/educator was created in line with the "nationalization of the cello", i.e. the tendency to represent the national peculiarities of Chinese music. The 4 movements of the suite reveal pictures of China's past: hard childhood and forced child labor. The significance of Wang Liansan's creative and pedagogical activity for the development of cello art in China is noted.*

**Keywords:** Chinese cello art, Wang Liansan's suite 'Childhood in the Wind and Rain', and the nationalisation of the cello.

## ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ АНДАЛУССКОГО НАСЛЕДИЯ)

Татьяна СЕРГЕЕВА

*В статье рассматриваются ключевые факторы, повлиявшие на изучение и сохранение андалусско-магрибского наследия в XX веке. Наряду с этим уделяется внимание особенностям функционирования андалусской классики в современном Марокко и Испании на примере образовательных институций и фестивалей. Автор приходит к выводу, что объединение усилий ученых и музыкантов с двух сторон – Испании и Марокко – в сохранении общего андалусского наследия приводит к тому, что с конца XX века его изучение становится отдельной областью музыковедения.*

**Ключевые слова:** музыка Марокко, музыка ал-Андалус, андалусская музыка, андалусско-магрибское музыкальное наследие, классическая нуба, сохранение наследия.

Теоретическое осмысление сферы культурного наследия – новая междисциплинарная область знания, разрабатываемая философами, культурологами, этнологами и другими учеными. Показательно, что в начале XXI века с новой силой заявляют о себе проблемы сохранения музыкального наследия народов мира, особенно в традиционной его части, связанной с устным бытованием. Хотя обобщающие теоретические работы в данной области исследования – дело будущего.

Весьма остро в современном обществе стоит проблема функционирования традиционного музыкально-культурного наследия в условиях глобализации, а также проблема трансляции наследия и его взаимоотношения с новыми культурными явлениями. Эти вызовы касаются всех культур – и Востока, и Запада. В результате научно-технической и информационной революций созданы беспрецедентные возможности для работы с информацией и коммуникацией, однако вопрос заключается в том, как использовать эти возможности в целях трансляции нематериального культурного наследия.

Уточним само определение. *Музыкальное культурное наследие* – это часть духовной культуры, созданной прошлыми поколениями, выдержавшей испытание временем и передающейся следующим поколениям как нечто ценное и почитаемое, в выкристаллизованных традициях формах. Наследие всегда является фактором сплочения нации (или этноса).

Рассмотрим заявленную проблематику на примере андалусского музыкального наследия, центральное место в котором занимает самая старая классическая традиция на Арабском Востоке – классическая науба, сформировавшаяся в период Средневековья в арабской Испании (ал-Андалус) и ставшая в дальнейшем репрезентантом музыкальной культуры стран Магриба. Хотя андалусское

наследие не исчерпывается только наубой. Оно неоднородно по своему составу, и в него входят традиции, различающиеся по хронологическим, этно-культурным, географическим и другим признакам [Т. Сергеева, 2003, с. 10].

В центре нашего внимания – особенности сохранения андалусско-магрибской традиции в Марокко, где до наших дней дожил самый старый классический репертуар наубы в наиболее неизменном виде, по сравнению с другими странами Магриба. Следует подчеркнуть вклад испанских ученых в изучение андалусского наследия (арабо-испанского и андалусско-магрибского), поскольку для Испании оно представляет ценность и как исторический феномен, и как культурный фундамент андалусских традиций более позднего происхождения, в том числе фламенко. Показательно, что в силу особенностей европейской научной мысли (имеем в виду аналитические инструменты познания и комплексную методологию), именно европейцы – сначала французы, а потом и испанцы – стали изучать андалусскую классическую традицию в Магрибе с конца XIX века. В дальнейшем, вплоть до настоящего времени, совместная деятельность испанских и магрибских исследователей и музыкантов будет определяющим фактором в развитии и осмыслении андалусской музыкальной классики.

Прежде чем перейти к современной ситуации, выделим ключевые моменты, повлиявшие на изучение и сохранение андалусско-магрибского наследия в XX веке.

Неоценимую роль в этом процессе сыграли научные изыскания, выполненные в период испанского протектората в Северном Марокко (1912 – 1956). Показательно, что первыми исследователями были испанцы-не музыковеды, приехавшие в Марокко: например, филолог-арабист и дипломат Фернандо Вальдерамма Мартинес (1912–2004), 26

## Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin dialoqu

лет проработавший в Тетуане, он – автор диссертации о Песенном сборнике (Куннаш) ал-Хайка XVIII в., и Падре Гарсия Барриусо (1909–1997), отец францисканец, который сначала занимался миссионерской деятельностью, а потом проработал 30 лет в Танжере в качестве религиозного судьи. Его перу принадлежит фундаментальный труд «Испано-мусульманская музыка в Марокко» [P.Garcna Barriuso, 2002]. По характеристике М. Кортес, Падре Гарсия Барриусо вошел в историю музыки как один из великих составителей, передатчиков и аналитиков андалусско-магрибского наследия [M.Cortis Garsna, 2007, p. 42].

В 1939 году состоялся Конгресс в Фесе, на котором присутствовали ведущие музыковеды Магриба и Европы. Данный форум привлек внимание ученых к западно-арабской музыкальной классике и способствовал осознанию ценности и необходимости изучения этой традиции. В результате была выработана *стратегия по сохранению андалусского наследия* [M.Cortis Garsna, 2007, p. 41], что привело в дальнейшем к публикации музыкальных трактатов, исследованию существующего классического репертуара и музыкальной нотации наубы.

Первые нотированные записи наубы также принадлежат европейцам. Перевод, транскрипцию арабских текстов и нотную запись *сана'ат* (песен) наубы Исфахан осуществил в 1956 г. испанский музыковед и фольклорист Аркадио Ларреа, который преподавал в первой консерватории Марокко – в Институте Хассан I в Тетуане. Еще ранее, в 1933 году, французский музыковед Алексис Шоттен перевел на французский язык и осуществил музыкальную нотацию песен в ритме бассит из наубы ал-Ушшак.

В этот период происходит важный и решительный поворот исследователей к теории и музыкальной практике в результате изучения трактатов Магриба и прямого контакта с музыкой и ее исполнителями.

Возвращаясь к конгрессу в Фесе, важно отметить, что именно на нем в рамках стратегической линии по восстановлению и распространению сохраняемого наследия, была определена одна из главных задач, заключавшаяся в создании дидактической методологии, адаптированной к новой системе преподавания музыки. Новаторство заключалось в параллельном изучении в консерватории Тетуана (Марокко) арабской, андалусско-магрибской и западноевропейской музыки, что сохраняется и в XXI веке [M.Cortis Garsna, 2006, p. 259].

Данная методология с середины XX века будет претворена в марокканских консерваториях (прежде всего, в консерватории Тетуана), и на ее основе будет осуществляться музыкальное образование усилиями испанских музыкантов и музыковедов [M.Cortis Garsna, 2007, p. 41]. В результате этой педагогической деятельности в 80-х годах

появляется новое поколение превосходных марокканских музыковедов, учителей и музыкантов, подготовленных в этих консерваториях. Среди них: Хадж Абд ал-Карим Раис, Шами Иунус, Из ал-Дин Беннани, Мухаммад Бериваль и др. Их заслуга заключается, прежде всего, в осуществлении нотированной записи шести науб из марокканского наследия, что свидетельствует о преемственности в достижении одной из основных целей, предложенных Конгрессом в Фесе [M.Cortis Garsna, 2007, p. 43].

А в самой Испании труды испанских исследователей первой половины XX века в области андалусского наследия были преданы забвению в течение почти 30-ти лет (в период правления Франко). И только с середины 80-х годов появляется новая когорта испанских музыковедов-арабистов, осознавших необходимость продолжения изучения андалусского наследия. В их числе – Родриго де Зайас, Мануэла Кортес Гарсия, Антонио Мартин Морено, Рейнальдо Фернандес Мансано, Росарио Альварес и др. Их работы восстанавливают разрывы и восполняют лакуны в истории андалусской традиции, изучая в основном ее прошлое.

Наряду с научным и образовательным направлением, важнейшим фактором, сыгравшим неоценимую роль в повышении интереса к андалусскому классическому наследию, стало открытие во второй половине XX века международных рынков звукоzapисывающих компаний и распространение андалусской классической музыки через средства массовой информации [M.Cortis Garsna, 2014, p. 27]. Среди эталонных записей выделим: «Науба Раст» в исполнении ансамбля из Феса под руководством Хаджа Абд аль-Карима Раиса (1973), Музыка ал-Андалус. Ансамбль «Ал-Турс» (1994), «Андалусская музыка из Марокко» (1991) и др.

И последнее, что повлияло и влияет на развитие и сохранение андалусской наубы, – это распространение андалусской классической музыки, происходящее параллельно с миграцией магрибинцев в Европу в XX и XXI веках. Данный процесс, как отмечает М. Кортес, способствует повышению интереса к этому классическому наследию в межкультурном европейском пространстве через культурные программы, разработанные теми, кто стремится соединить Магриб и Европу [M.Cortis Garsna, 2014, p. 27].

В русле этих программ были осуществлены проекты по выходу в свет, как новых исследований, так и переводных и факсимильных изданий по андалусской классике. Так, в 90-ые годы XX века благодаря поддержке фонда Le Monte в Севилье увидели свет ряд новых монографий. Среди них: «Прошлое и настоящее андалусской музыки» Мануэлы Кортес [M.Cortis Garsna, 1996], «Музыка в словаре гранадского языка Фрая Педро де Алькала (1492-1505)» Родриго де Зайаса [R.Zayas, 1995], а также «Андалусская музыка в Магрибе» тунисского исследователя и музыканта Махмуда

Гетты (в переводе на испанский язык М. Кортес [M.Guettat, 1999].

В 2001 году была переиздана упоминаемая нами книга Падре Гарсия Барриусо при поддержке того же фонда Le Monte в Севилье и Института Сервантеса в Танжере. В 2003 году по инициативе Центра музыкальной документации Министерства культуры в Гранаде было выполнено факсимильное издание рукописи XVIII века «Куннаш (Сборник песен) ал-Хайка».

Всё это свидетельствует об объединении усилий ученых и музыкантов с двух сторон – Испании и Марокко – в сохранении общего андалусского наследия. Более того, в результате совместной деятельности с конца XX века изучение андалусского наследия стало отдельной областью музыковедения.

Если рассматривать происходящее в этом направлении в современной ситуации, то многое, начатое в XX веке, имеет продолжение. Так, в русле необходимых условий функционирования и трансляции музыкально-культурного наследия в современном обществе, смычка традиции и преемственности осуществляется, прежде всего, через институты музыкального образования.

В Марокко в крупных городах, таких как Рабат, Танжер, Тетуан, Агадир, Мараккеш, Касабланка, функционируют 12 крупных музыкальных консерваторий при поддержке Министерства культуры и столько же частных, созданных в других городах, в том числе, и совсем недавно,

в первом десятилетии XXI веке. Это говорит о востребованности музыкального образования и о его поддержке со стороны государства.

Более того, важнейший аспект культурного наследования заключается не только в образовательном, но шире – в образовательно-просветительском процессе. В современной ситуации особая роль в сохранении андалусского наследия в странах Магриба принадлежит фестивалям андалусской музыки, которые пропагандируя классическое искусство, способствуют приобщению молодого поколения к классике.

Показательно, что в 2019 году для фестиваля в Фесе была выбрана тема «Марокканская андалусская музыка: меняющееся наследие». В связи с этим организаторы, поставив задачу прославления традиции и культурного наследия, одновременно обратились к новым поколениям. Как отмечалось в прессе, реализуя поставленную цель – продвигать андалусскую музыку и искусство среди молодежи – организаторы фестиваля добились большого успеха. В фестивале в Фесе приняли участие более тридцати оркестров (вернее, ансамблей из инструменталистов и вокалистов) из Феса, Танжера, Тетуана, Рабата, Мекнеса, Касабланки и ряда других марокканских регионов, а также ансамбли из Севильи (Испания) [S. McCourt, 2019].

Другой примечательный фестиваль андалусской музыки проходит в марокканском городе Эс-

Сувейра, где каждую осень собираются представители европейской марокканской диаспоры и выдающиеся исполнители андалусской музыки, а также новые таланты из консерватории Эс-Сувейры, такие как Хичам Динар Сури, Рашид Ушехад и другие. [L. Sheppard, 2014].

Таким образом, в XXI веке в Магрибе образовательное направление в сохранении андалусско-магрибской музыкальной традиции подчинено главной задаче – трансляции классического репертуара, что предполагает обучение традиционных исполнителей, создание новых классических ансамблей (оркестров), изготовление музыкальных инструментов, воспитание слушательской аудитории и многое другое. Не последнюю роль в данном процессе и в наши дни играет пропаганда андалусской классики через СМИ и аудио- и видеозаписи концертов.

В современной Испании интерес к средневековому андалусскому наследию поддерживается благодаря научным и образовательным институциям. Среди них, в первую очередь, выделим Гранадский университет. Здесь на факультете истории и науки о музыке (Departamento de Historia y Ciencias de la Música) предметы, связанные с андалусской музыкой и андалусско-магрибским музыкальным наследием, интегрированы в программы бакалавриата, магистратуры и докторантуры, что способствует подготовке новых исследователей в этой области музыковедения [M.Cortés Garsna, 2014, p. 56].

Заметную роль в научной сфере играет Центр музыкальной документации Андалусии Министерства культуры в Гранаде (директор – Рейнальдо Фернандес Мансано) с научным международным журналом «Musica oral del Sur», а также упоминаемый фонд El Monte в Севилье.

Относительно исполнительского направления, в современной Андалусии оно связано с другой, более поздней традицией андалусского наследия – с фламенко. Однако существует уникальный испано-марокканский ансамбль ранней музыки под названием «Ibn Baща», созданный испанским музыкантом Эдуардом Паниагуа (специализирующимся на исполнении ранней музыки) и марокканским музыкантом, исполнителем на уде, Омаром Метьюи. Этот ансамбль, учитывая его руководителей и состав (7 человек, из которых 3 испанца, в том числе женщина-вокалистка, и 4 марокканца), а также репертуар, включающий исполнение классической наулы (например, нуба ал-Майя и нуба ал-Истихлал), суфийские песнопения и др., бесспорно можно назвать символом андалусского наследия, единого и для Испании, и для Марокко.

Безусловно, проблема сохранения музыкального наследия является частью культурной политики страны. В Марокко идеология, связанная с андалусским наследием, соотносится с моделью национальной культурной политики, наиболее

типичной для бывших колоний, главной целью которой является развитие национального самосознания. Отсюда сохранение стержневых культурных традиций. В данном случае андалусская музыка выполняет две важнейшие функции: консолидации всего марокканского общества и культурного репрезентанта за пределами страны.

В Испании другая картина. Несмотря на то, что для Испании идеология, связанная с арабо-испанским прошлым, находится на периферии современной культурной политики, тем не менее, как мы видим, существуют определенные силы, которые также направлены на сохранение андалусского наследия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеева Т.С. Музыкальная культура Андалусии VIII – XV веков. Казань: Казанский гос. университет, 2003. – 128 с.
2. Cortes Garcia M. El patrimonio musical andalusi de la tradicion clasica en el Magreb: Realidades y retos en el nuevo milenio // Musica oral del Sur. № 11. 2014. P. 27-56.
3. Cortes Garcia M. FERNANDO VALDERRAMA MARTINEZ: Vinculaciyn con Tetuan a traves de la Musica. Homenaje a Fernando Valderrama Martinez // Papeles del Festival de Musica Espacola de Cadiz. Granada, 2006. P. 259-275.
4. Cortes Garcia M. Pasado y presente de la musica andalusi. – Sevilla, 1996. – 165 p.
5. Cortes Garcia M. Reflexiones sobre los trabajos espacoles en torno al patrimonio musical andalusi-magrebi (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos // MEAH, SECCIYUN GRABE-ISLAM. 2007. № 56. P. 21-49.
6. Garcia Barriuso (Padre) P. La musica hispano-musulmana en Marruecos – Inst. de Cervantes de Tanger y Fundacion El Monte. – Sevilla, 2002.
7. Guettat M. La musica andalusi en el Magreb. – Sevilla, 1999. – 321 p.
8. McCourt S. Over 30 Orchestras to Perform at 24th Andalusian Music Festival in Fez. URL: <https://www.moroccoworldnews.com/2019/04/269689/orchestras-andalusian-music-festival-fez/> (Дата обращения: 15.01.2024)
9. Sheppard L. The Andalusian Music: A Bridge Between Muslim and Jewish Heritage. URL: <https://www.moroccoworldnews.com/2014/11/143067/the-andalusian-music-a-bridge-between-muslim-and-jewish-heritage/> (Дата обращения: 15.01.2024)
10. Zayas R. La musica en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcala. 1492 – 1505. Sevilla, 1995. – 126 p.

---

*The article deals with the key factors that influenced the study and preservation of the Andalusian-Maghreb heritage in the 20th century. Along with this, attention is paid to the features of the functioning of the Andalusian classics in modern Morocco and Spain on the example of educational institutions and festivals. The author comes to the conclusion that the combined efforts of scientists and musicians from two sides - Spain and Morocco - in preserving the common Andalusian heritage leads to the fact that from the end of the 20th century this study becomes a separate area of musicology.*

*Keywords:* art music of Morocco, music of al-Andalus, Andalusian music, Andalusian-Maghreb musical heritage, classical nauba, preservation of heritage.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ЭТНООРГАНОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ КУЛЬТУР АЗИИ)

Виолетта ЮНУСОВА

В статье на материале музыкальных культур Азии освещается исторический аспект становления современных методов изучения традиционных музыкальных инструментов; рассмотрены этнографический подход, системно-этнофонический метод И. Мациевского, вероятностный подход И. Земцовского, компьютерные исследования ISMIR (Международного общества поиска музыкальной информации) и России. Автор опирается, в том числе, на многолетний собственный опыт изучения инструментальных традиций Азии, в том числе, компьютерных исследований. Важной проблемой становится модернизация традиционного инструментария, его сочетания с аутентичным, проблема сохранения и реконструкции инструментов, как носителей звукового идеала традиционной музыки народов Азии.

**Ключевые слова:** этноорганология, музыка Азии, историко-морфологический метод, системно-этнофонический метод, вероятностный подход, версия, компьютерные исследования.

Музыкальные инструменты стран Азии входят в круг интересов фольклористов и этноорганологов уже с начала прошлого века. До этого времени они изучались преимущественно этнографами. До середины прошлого столетия они исследовались преимущественно европейскими учёными, далее в процессе формирования национальных этномузиковедческих школ появляются учёные, специализирующиеся на изучении традиционных музыкальных инструментов. Основным методом исследования музыкальных инструментов становится историко-морфологический [И. Мациевский, 2007, с.32]. Музыкальные инструменты при таком подходе изучаются как самодостаточный объект. Особую иконографическую ветвь таких работ составляют исследования изображений музыкантов на архитектурных, декоративно-прикладных памятниках культуры, в средневековых трактатах. К этому направлению можно отнести книгу Т.С. Вызго «Муз инструменты Средней Азии: исторические очерки» [Т. Вызго, 1980] и сравнительно недавно вышедшую работу Т. Джани-заде «Музикальная культура Русского Туркестана: по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна» (1844-1909), в которой задействованы документы его известной коллекции музыкальных инструментов Центральной Азии [Т. Джани-заде, 2013].

Важную роль сыграли исследования, в которых изучение музыкального инструмента осуществлялось синтезе с музыкой, исполняемой на них. Как одну из новаторских работ можно привести монографию выдающегося узбекского учёного Файзуллы Кароматова (1925-2014) «Узбекская инструментальная музыка». В Предисловии он называет главной темой своего исследования саму инструментальную музыку, а целью работы

определяет «освещение видов и жанров узбекской инструментальной музыки (народной и профессионально устной традиции), инструментов и, главное, характерных особенностей пьес для них, инструментальных ансамблей и ансамблевого исполнительства» [Ф.Кароматов, 1972, с.5-6]. Под характерными особенностями имеется ввиду прежде всего влияние технико-акустических параметров инструмента на музыкальный язык пьесы.

Когда к паре музыкальный инструмент–музыка добавляется третий участник — музыкант, формируется системно-этнофонический метод И.В. Мациевского, в котором объединяются «историко-морфологический, музыкально-стилистический, структурно-типологический методы», а основополагающей становится триада взаимосвязанных составляющих: музыкальный инструмент–музыкант–исполняемая музыка [И. Мациевский, 1983, с.58]. Учёный подчёркивает, что главная задача данного метода — «способствовать выявлению сути системы “традиционное инструментальное музыкальное искусство” в среде бытования, в процессе её формирования и развития» [И. Мациевский, 2007, с. 35].

Заявленный ещё в 1980-х годах, системно-этнофонический метод стал основным в Ленинградской (ныне СПб) школе этноорганологии и востоковедения. С его помощью были исследованы культуры разных народов мира, в частности, азербайджанская, арабская, башкирская, казахская, киргизская, узбекская, уйгурская, музыка [В.Юнусова, 2021, с.29-30]. Этот метод доказал свою научную ценность и применяется и в наши дни.

Несколько иной акцент в данной триаде был сделан известным российским фольклористом В.А. Лапиным (1941-2021). На первый план он поставил

музыканта-творца, «который выбирает любимый инструмент и осваивает на нём не только общий обиходный репертуар, но и активно развивает доминантную форму <...> инструментального или инструментально-вокального музонирования в данной традиции». Исследователь также предлагает понятие «актуального контекста (АК)», формирующего такого творца, «мастера-лидера» [В. Лапин, 2018, с.115]. Изучение музыкального инструмента у него также расширяется до исследования традиции, фигуры мастера в контексте всей национальной культуры.

Среди актуальных для сегодняшней этно-органологии методов отмечу и более широкую по охвату вероятностную методологию, предложенную выдающимся советским и российским фольклористом И.И. Земцовским. Он призывает рассматривать творчество не как причинность, а как вероятность» а также прослеживает проявление вероятности на разных уровнях существования традиции от единичного исполнения и «разно-исполнительских версий» до ожидаемых виртуальных версий [И. Земцовский, 1983, с.24,27].

Вводя в научный обиход понятие версии, отличной от варианта отсутствием некого инварианта, и позволяющей говорить о наличии не одного, а нескольких равно значимых феноменов. В рамках конкретной инструментальной школы я предложила в своё время понятия исполнительской версии, эталонной версии, на которую ориентируются все ученики мастера в процессе освоения традиции [В. Юнусова, 1995, с.20]. Для музыканта, по Земцовскому, «существует поле возможностей, в котором – в разных стилях, с разной мерой вероятности – может произойти реализация той или иной порождающей модели» [И. Земцовский, 1983, с.29-30].

С конца прошлого столетия в исследовании музыки Азии стали применяться компьютерные методы. Сосредоточием их стало Международное научное сообщество ISMIR (International Society Music Information Retrieval), проводящее по сей день ежегодные конференции в разных странах мира и публикующее материалы в Интернете [ISMIR, 2023]. Доклады по музыке Азии занимают сравнительно небольшое место в исследованиях ISMIR, примерно 1-3 работы из 20 с лишним, представленных в материалах ежегодных конференций, однако накопленный материал уже достоин специального изучения.

По моему обзору деятельности этого сообщества с 2002 по 2021 годы на ежегодных конференциях ISMIR было представлено более 40 докладов по музыке Азии. Из них инструментальная музыка Азии была напрямую задействована в 29 статьях, авторами которых стали 57 исследователей из 14 стран: Европы (Испания, Великобритания, Австрия, Бельгия, Греция, Франция) Азии (Индия, Иран, Турция, Китай), Америки (США и Бразилия), а также Австралии и Новой Зеландии. На самом деле работ значительно больше. В каждой из них имеются

ссылки на исследования авторов за пределами ISMIR.

Подавляющее большинство работ касалось инструментальных и вокально-инструментальных традиций классической музыки Индии, Турции, Ирана. Отдельными статьями были представлены китайская и корейская традиционная инструментальная музыка. В большинстве случаев исследовались монофонические примеры. Основные направления компьютерных исследований ISMIR: проблема строя традиционных инструментов; выявление лабораторного и реального исполнительского звукоряда; автоматическая нотация, параметры тембра, проблема исследования многоголосия, компьютерное исследование индивидуального исполнительского стиля и структурных параметров музыки Азии, создание баз данных для распознавания исследуемых элементов музыки (паттернов).

В России компьютерные исследования музыки Азии осуществлялись в Москве, Санкт-Петербурге и Новосибирске. В Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского они осуществлялись при непосредственном участии кандидата технических наук, доцента, заведующего кафедрой и центром музыкально-информационных технологий А.В. Харуто (1949-2021) на основе разработанной им авторской программы SPAX (2005). Исследования проводились по сходными с ISMIR направлениям, а также определялась точная звуко-высотность музыкальных инструментов и звуковых орудий, разница в звукоизвлечении инструментов симфонического оркестра и национальных разновидностей смычковых хордофонов и аэрофонов, к примеру, европейской скрипки и китайского эрху, гобоя и корейского пхери и т.п. С помощью этой программы были исследованы калмыкские, корейские, китайские, казахские, алтайские, таджикские, узбекские, азербайджанские, арабские, турецкие музыкальные инструменты и инструментальная музыка [В. Юнусова, 2023, с.55-57].

В процессе компьютерного анализа индивидуального исполнительского стиля были проведены замеры микроинтервалов, на которые ориентируется музыкант, у музыкантов-инструменталистов старшего поколения они оказались в среднем равной 25 центам, у молодых в пределах 50 центов. [А. Харуто, 2015, с. 283] В этом случае мы получаем объективные данные о звукоидеале, на который ориентируется традиционный музыкант. Это важно и в деле восстановления утраченных музыкальных инструментов и в анализе того, как меняются слуховые ориентиры музыканта играющего на модернизированных инструментах, во многих культурах Азии они всё чаще вытесняют из практики аутентичные. Последние сохраняют звуковой идеал (Ф. Бозе) культуры.

Всё это свидетельствует о том, что, пройдя путь от вспомогательного средства получения объективных данных, компьютерные исследования инстру-

ментальной музыки сегодня предлагают свои методы анализа. Можно говорить о формировании научного направления — компьютерной этноорганологии.

Современная этноорганология представляет исследователю широкий спектр методов, подходов, доступных благодаря Интернету и современным технологиям. Традиционный музыкальный инстру-

мент и музыканты, являясь представителями национальной культуры, всё чаще становятся объектом внимания культурологов, историков культуры, представителей академического музыкоznания. Совершенствование и расширение методов исследования, в этой связи, сохраняет свою актуальность в наши дни.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии: Ист. очерки / Под науч. ред. Ф. М. Кароматова, Г. А. Пугаченковой. М.: Музыка, 1980. 190 с.
2. Джани-заде Т.М. Музыкальная культура Русского Туркестана: по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте, 1870-1883 гг. каталог-исследование. М.: ВМОМК им. М. И. Глинки, 2013. 336 с.
3. Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора // Методы изучения Сборник научных трудов / отв. ред. докт. истор. наук В. Е. Гусев. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983. С. 15-30.
4. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1972. 360 с.
5. Лапин В. А. Феномен мастера в традиционной культуре // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4(22). С. 115–118.
6. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
7. Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов / отв. ред. докт. истор. наук В. Е. Гусев. Ленинград: ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63.
8. Харuto А.В. компьютерный анализ звука в музыкальной науке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория» 2015. 448 с.
9. Юнусова В.Н. К истокам российского музыкального востоковедения: становление Санкт-Петербургской школы // Музыкальные миры Альфреда Шнитке: Сб. научн. статей / Отв. ред. А.И. Щербакова; ред.-сост. А.Г. Алябьева, И.А. Корсакова, Е.М. Шабшаевич. — М.: ООО «Издательство «Согласие», 2021. С.26-36
10. Юнусова В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореф. дисс. докт иск. М.1995. 37 с.
11. Юнусова В.Н. Традиционная музыка в компьютерных исследованиях Александра Харuto: памяти учёного/ / Вестник МГИМ имени Шнитке, № 4(24)2023 с.50-61.
12. ISMIR [электронный источник]// <https://ismir.net/> (дата обращения 02.12.2023)

## Methodological issues of modern ethnoorganology (on the material of Asian cultures)

*An article on the material of Asian musical cultures highlights the historical aspect of the formation of modern methods for studying traditional musical instruments; ethnographic approach, the system-ethnophonic method of I. Matsievsky, probabilistic approach of I. Zemtsovsky, computer researches in ISMIR (International Society for the Search for Music Information) and Russia are considered. The author relies, among other things, on many years of his own experience in studying the instrumental traditions of Asia, including computer researches. An important problem is the modernization of traditional instrumentation, its combination with authentic, the problem of preserving and reconstructing instruments as carriers of the sound ideal of traditional music of the peoples of Asia.*

**Key words:** ethno-organology, Asian music, historical-morphological method, system-ethnophonic method, probabilistic approach, version, computer research.



# *Etnomusiqışlaşlıq*

## ЭТИМОЛОГИЯ НАЗВАНИЙ АЕРОФОНОВ

Сейран КАФАРОВ

Современная органология, как наука изучает широкий спектр вопросов и задач, связанных с музыкально-акустическими особенностями, конструктивными показателями музыкальных инструментов. Одновременно строит тесные связи с социологией, этнографией, лексикологией, историей [ 42.с. 210 ].

XX веке за основу была принята система классификации музыкальных инструментов известная, как система Хорнбостеля - Закса. Согласно источнику звука и способу звукоизвлечения музыкальные инструменты распределены в четыре группы[ 43]: - Идиофоны –Autofones (ударные "самозвучащие" инструменты): источник звука, вибрирующий упругий ( твёрдый), звучный материал [ 42.с. 206]; Мемранофоны - Membranophones( ударные "мембранные" инструменты): источник звука, вибрирующий эластичный, растянутый материал [42.с. 337];

- Аэрофоны - Aerophones (духовые инструменты ): источник звука, вибрирующий, внутри ствола столб воздуха [42.С.47];

- Хордофоны - Chordophones ( струнные инструменты ) источник звука вибрирующая струна натянутая на резонансную деку [42.с.603 ].

Идиофоны и Мемранофоны, как звукоиздающие тела премущественно, за редким исключением, ударные музыкальные инструменты, Хордофоны характеризуют струнные и струнносмычковые, Аэрофоны - как газообразные, ограниченные в большинстве случаев трубчатыми материалами определяются как духовые.

Система современной классификации музыкальных инструментов возникла на основе идей В. Майиона (1841-1924), была разработана Е. Хорнбостелем (1877-1935) и К. Заксом (1881-1959) и поэтому известна в музыковедении, как система

Хорнбостеля - Закса [ 42.с. 210 ]. При классификации музыкальных инструментов в группы, подгруппы и виды система Хорнбостеля - Закса акцентирует внимание на трёх основных аспектах :

- а) Источник звука ( показатель группы );
- б) Способ звукоизвлечения ( показатель подгруппы );
- в) Конструктивная особенность ( показатель вида ).

Например, аэрофон Най / Ней определяется в группу, подгруппу и вид следующим образом :

- а) Колеблющийся воздух внутри ствола, как источник звука характеризует группу аэрофонов;
- б) Способ звукоизвлечения, путём рассечения струи воздуха об острый край ствола характеризует подгруппу флейтовых ( свистковых );
- в) Конструктивная особенность, при которой ствол инструмента открыт с двух сторон характеризует этот инструмент, как открытую продольную флейту.

В истории музыказнания имеется достаточно больше количества сведений о различных формах и способах классификации музыкальных инструментов в эпоху Античности и Средневековья. Ретроспектива классификаций разнообразна. Так, согласно возврениям, теоретическим учениям, собственно музыкальным системам различные классификационные модели находили отражение в эпоху ранних цивилизаций Древнего Китая, Индии, Греции, Рима, в период мусульманского ренессанса и европейского средневековья [ 42.с. 210 ; 43 ].

Тема классификаций актуальна и в современную эпоху, поскольку музыка как продукт социального мышления, а вместе с ней и средства её реализации ( в данном случае музыкальные инструменты ) находятся в постоянном процессе качественного и количественного обновления. Поэтому, клас-

сификация музыкальных инструментов объект пристального внимания органологов как в совершенствовании методов и форм классификаций, так и в плане корректировок, дополнений, освещения и изучения вновь возникающих видов [ 9.; 20.; 43.; 44.].

Исследуя историю органологии, было бы актуальным затронуть проблемы классификаций музыкальных инструментов в языке и фольклоре народов, этнических групп, племенных союзов. В некотором смысле, предвосхищая резюме данной работы, отметим, что традиционная классификация музыкальных инструментов, до того как отобразилась в научных трактатах была обоснована и зафиксирована в народной лексике [ 32. ].

Особенность тюркской культуры во всём региональном и историческом многообразии и в частности его музыкальный инструментарий, отмечен в истории раннего и среднего средневековья значительной ролью. Тюркский этнос на рубеже IV-XVI вв. перемещаясь с востока на запад и наоборот, по периметру гигантского ландшафта евроазатской степи в поисках "удобной"-отвечающей жизненным запросам климатической зоны был своего рода и живым "носителем информации". В мировой истории, культура тюркского этноса была естественно предана забвению "враждебными" народами Китая, Ирана, Византии, Индии, Европы, и как пишет Лев Гумилёв, "... материальную культуру которых мы можем расшифровать только потому, что писали они на камнях, в отличии от тюрков которые были не менее одарены имели своё искусство, отражали свои возврзения на коже, войлоке мехах и древесине, и которая со временем тлеют, и разрушается..." 2 [15.].

В этой связи, одним из факторов определяющий смысловую направленность данной работы, будет попытка расшифровать этимологию слова (значения, термина) Най / Ней в тюркских языках, в контексте его тюркской, а не фарсидской, не сумерийской, или ещё какой-либо исконности [ 62. ]. Основанием такой постановки является то, что Най / Ней - обоснованно в лексике тюркского этноса как понятие духового инструмента, в семантическом единстве классифицировано в подгруппы аэрофонов, является социальным орудием, тотемизирован в обрядах и эзотерических возренях, изготавливается из традиционного в быту материала и т.д.

О применении этимологического анализа в музыкально-этнологическом исследовании, можно сказать как о факторе, дающем богатейшую пищу для актуальных исследовательских заключений.

Обращаясь к этимологическому аспекту, мы обращаемся к лексикологии - (от греч. «lexis» - слово, «logos» - учение) как к инструменту, изучающему состав словаря с точки зрения происхождения различных её пластов. Одновременно, это позволяет выявить стилистические и функциональные характеристики слов, сфер их

употребления, исследует исторически обусловленные изменения в лексике, в частности процесс её обновления [35.].

Наряду с этимологией отметим вниманием и фактор развития звукового мышления человека. Так, по словам Александра Холманского : "Становлению логики мышления человека предшествовала долгая эволюция звукообразующего аппарата живых систем, [...] путём резонансного воспроизведения энергетики звучания физических процессов..." [ 58. ]. В другой статье, автор верно отмечает, что из "спектра электромагнитных и акустических сигналов" формируется "наиболее подходящий для образа жизни диапазон", который "однозначно свидетельствует развитие средств выражения мысли - знаки символы устной и письменной речи" [ 59 ]. Развивая тематику возникновения и формирования языка, А.Холманским приводится актуальная на наш взгляд мысль о том, что "Начавшись от архаично-универсальных пикто-грамм-рисунков (иероглифов), язык обрёл у каждого духовно-самостоятельного народа адекватный его духовно-физической конституции алфавитно-звуковой ряд знаков-букв." [58.]. Наряду с этим автор отмечает и универсальную общность во всех языках , где "...наблюдается закономерность: чем естественней и проще образуемый голосом звук, тем более он распространен и значим в семантике речи".<sup>3</sup> Именно поэтому письменно-звуковые особенности языка могут многое сказать о пути и уровне духовного развития народа " [ 59. ].

Исследуя вопрос этимологии сакрального языка<sup>4</sup> А. Холманский отмечает: "Графика и звучание букв отражают два способа восприятия мира человеком - с помощью зрения ( реакция на фотоны ) и слуха ( реакция на звуковые колебания ) " [58.]. "Произносимые буквы есть воздушные вихри различных конфигураций, изоморфные метрике звукоизводящих элементов голосового тракта ." [ 58. ]. В этой связи, например, воспринимаемые ухом звуки духовых инструментов естественно и логично, на наш взгляд отражены в следующих фонетических соединениях : du, di, tu, ti, fu, fly и т .д. Их графическое изображение есть не что иное, как попытка ( способ ) воспроизвести "озвучить"семиотику звуков именно духовых инструментов, причём исключительно флейтовой подгруппы. Для подтверждения этой мысли достаточно обратить взоры на музыкальный инструментарий Китая, где поперечная флейта именуется посредством слова Ди (Di) или России, где термин Дуда/Дудка собирательное название преимущественно для флейтовых аэрофонов. Аналогичная картина наблюдается и в Малой Азии - регионе проживания тюркского этноса, где пастушья флейта именуется Тутек/Дудук (Tutek/Duduk).

Отметим, что до классификации музыкальных инструментов в трактатах учёных эти понятия были уже сформированы в языковом словаре народов,

либо этносов, а позже (хронологически) они были отображены в историческом и литературном материале.

Фонетические соединения, возникающие посредством употребления согласных звуков т, д, ф, (t, d, f) - есть элемент артикуляции, происходящий вследствии, так называемой у музыкантов духовиков, - "атаки языка", которая наиболее отчетливо прослушивается при звукоизвлечении именно на свистковых инструментах. Таким образом, фонемы т, д, ф, (t, d, f) в таких названиях как Тутек/Дудук/Флейта (Tiitek / Diidiik/Flote/Flute) своеобразные носители элементов "сонорности" Z, акустически доминирующие, в момент возникновения звука. Это является признаком тембрального колорита флейтовых аэрофонов и применение этих фонем в названии аэрофонов мотивировано спецификой, особенностями конструктивно-типологического порядка и лексически обобщенными в названиях таких инструментов, как: Тутек/Дудук/Флейта (Tiitek / Duduk/ Flote/ Flute).

В этом аспекте, обратим внимание и на возникающие в словообразовании слогообразующие элементы. Так например, вслед за глухими согласными д, т, ф, (d, t, f) как правило следуют долгие гласные и, у, о (i, u, o, ö) : от немецкого Flote, французского Flu-te, английского Flu-te" [42. с. 577], внутри которых стабильно происходит чередование глухих согласных в начале слова и долгих гласных звуков в конце, F - боб; F- fluu; F-ии. Звукообразование на свистковом музыкальном инструменте, образно говоря, рисует в сознании акустическую картину фазы начала звука с характерным призвуком (фоновым сопровождением), лексически выраженное посредством согласной fff и резонирующегося (рассеивающегося, колеблющегося) долгого гласного iii, uuu, и т. д.

Холманский относительно буквы ф (f) говорит как о букве "... моделирующей метрику самодвижущейся оболочки с кольцевым вихрем или "простейшего вихря - звука, олицетворяющего собой Свет-импульс" гласной буквы-стрелы -l, i" [59].

Примерно аналогичное происходит и в названиях китайской поперечной флейты Ди (Di, древнее название Хенчуй, Хенди8), Дудка - обобщенном названии народных духовых инструментов флейтового типа в России, Белоруссии, на Украине [42. 185], а также свистковых разновидностей Сопелей или Сирелей, которые аналогично предыдущим образцам, но уже учитывая славянский оборот речи, отображает принцип акустического осмыслиения возникающих звуков с последующей реализацией в таких названиях как С - о - пель, С - ви - рель.

Поэтому, сочетание в слогах фонем : F - б в нем. Flote , F - а в итал. Flauto, F - и в англ. Flu-te, и фонем С - о, С - ви в славянских языках, тождественно в вышеуказанном аспекте например с Д - и (D - i) в названии китайской флейты Ди (Di)

, и Т - у (T - ii, T - u) тюркскому свистковому аэрофону Тутек (Tiitek, Tutek, Ttiyduk).

Фонемы З, Р (Z, R) в названиях струнных или струнно-смычковых (хордофоны) лексически отображают особенность резонирующей или колеблющейся струны. В названиях таких музыкальных инструментов как Zither-ггг (на немецком от греч. Кифар-рр-а [42. с. 616], во Франции цистр, а в Италии четера... [13] в русском Цитра, или др.-египетском Систр, латин. Sistrum, индийском Ситар (Sitar) тадж., узб., иран., Сетор( Setor) [42. с.501], азерб., арм., узб., даг., Тар или опять же греческом Лира (Lir), Псалтерий (латин. Psalterium), арабском Сантире, Сантур, тюркском Саз-зз (Saz-zz) на примере которых, возможно даже, про наблюдать, сопоставляя R (R) и Z (Z) , амплитуду колебаний струны [R (R) - больше, шире Z (Z) - меньше/тоньше]. Вместе с тем позволяет, в некотором роде, судить и о "камерности" звучания инструмента, и самое главное, выявлять шифрограммы, содержащиеся в названиях музыкальных инструментов...

Обратим внимание на тот фактор, что фонетические единицы (z), к, ч, ц, с (s), т в названиях всех видов хордофонов в зависимости от разнообразия обстоятельств видомизменяются, но устойчива в фонеме р (r). Отсюда следует, что человеческий слух воспринимая звуки "своих национальных" хордофонов располагает "правом" называть их на своём наречии как угодно (хотя и здесь при детальном разборе возможно проследить определённые закономерности) или трактовать их фонетические составляющие единицы в зависимости от конструктивного разнообразия, "интернационален" лишь в том, что колебания струны отображены в названиях хордофонов как правило фонемой R-ггг (R-rrr). Другими словами, фонемы R -rrr (R - ггг), отчасти и Z - ззз (Z - zzz) фонетические понятия графически рисующие нам "акустический статус" струнного музыкального инструмента (хордофона).

В названиях идиофонов или мембранофонов с жёсткой или с гибкой резонирующей поверхностью, словообразование происходит в результате слогофонетической характеристики возникающего звонкого, либо глухого удара, хлопка либо щелчка. Это мы можем про наблюдать в названиях таких ударных музыкальных инструментов как: Timpani-ит., Timbales-фр., Pauken-нем., Литавры-русск.; Gran Cassa -ит., Grande Caisse -фр., Grosse Trommel -нем., Большой Барабан-русск.; Tamburino-ит., Tambour militaire -фр., Kleine Trommel-нем., Малый Барабан-русск., [61.с.135-143] в выделенных слогах которых можно про наблюдать показатели конструктивно-акустических особенностей данного ударного музыкального инструмента.

Названия конструктивно-технически "усовершенствованных" в современную эпоху мембранофонов<sup>9</sup> выбраны нами неслучайно, так как они наиболее известны широкому кругу, как профессиональных музыкантов, так и любителей.

Выделенные Tim, Rau, Tav, Cas, Cais, Trom, Bar, Tat при сопоставлении и сравнении друг с другом единообразно лексически выражают акустически воспринятый слухом момент удара.

Например, разложенное по слогам название Барабан, в первом слоге [ба] посредством [б] - смычно-взрывной, твёрдой согласной фонемы в сочетании с ударной ( в слоге ) гласной [а], типично воссоздают акустически-звуковую картину начала удара, последующая во втором слоге сонорно-дрожащая согласная [р] недвусмысленно характеризует возникшие колебания мембранны... Примечательно, что если русские "...слышат сквозь призму фонологической системы родного языка"<sup>10</sup> Барабан, то чували вполне естественно звуки данного мембранофона в названии слышат как Параппан [12] - происходит метатеза "б" на "п". Но при этом, восприятие удара выраженное при помощи "Бар" или "Пар" ( фаза начала удара и возникших колебаний мембранны ) по смыслу тождественны к друг другу.

Отметим ещё одну, в этом смысле, характерную деталь, согласно которой в ближневосточной профессиональной музыкальной традиции сильные и слабые доли "усваиваются" и выделяются в процессе обучения при помощи вспомогательных DUM-TAM<sup>11</sup> и, поэтому, лексически обоснованы в таких названиях как Davul <sup>12</sup>, Tebil, Gaval, Kaval, Kos, Kus, Def, Tef и т.д. Здесь в зависимости от конструктивных особенностей и приёмов звукоизвлечения на инструменте тот или иной слог глухой ( Kus, Def, Tef ... ) или звонкий ( Trom, Tam, Tim, Gav ... ) "лучше" резонирует на большой площади ( Cas, Cais, Rau, Bar... ) или в камерной обстановке ( Kav, Tambour... ).

Подытожив, всё вышеперечисленное отметим, что названия музыкальных инструментов в лексике формировались в результате развития звукового мышления и были обусловлены их конструктивно-акустическими, тембральными особенностями. Проще говоря, человек как "слышал", так и называл музыкальные инструменты. Протяжные слоги "ду, тии, тру" и т. д. ложатся в основу названия духовых, буквы "рр" и "зз" характеризуя струнные, "тум, там, дум, дам, бум, бам" "акустический код" в названиях ударных инструментов. Но этот аспект, лишь первооснова, начальная стадия звукового мышления, когда в названиях различных инструментов выделена общая составляющая слоговая или фонетическая единица, которая их роднит лексически. Это приблизительно то, как аэрофон Дуда у славян превращается в Дудку или наоборот, на Кавказе - Дудук, у тюрков - Тутек, а в Китае - Ди... Хордофоны же видоизменяясь Систрум, Систр, Зиттер, Цитра, Цистр, Четра, Сетор, Сантири, Сантур, Ситар, Тар единообразны в употреблении "р" - фонетической единицы, характеризующий колебания струны. Другой вопрос, когда те или иные фонетические и слоговые составляющие формируют названия национальных музыкальных

инструментов. Здесь уже доминируют не обще-человеческие слуховые ассоциации, а факторы тотемизаций, "темброво-интонационного" культа ( Земцовский И. [ 22. с.897 ] ) или критерий "практического удобства" ( Мациевский И. В. [ 39.с. 99 ] ).

Исследуемое нами название аэрофона Най / Ней / Нэй является, как продуктом звукового мышления, так тотемизаций, темброво-интонационного культа и практического удобства тюркских народов, последовательное изложение которой выявляет нашу задачу.

В результате произведённого сравнительно-органологического анализа обширной географии с запада на восток, от Алжира до Кореи, с севера России, до южного побережья острова Суматра было обнаружено, то, что термин Най / Ней / Нэй обозначает, у различных народов, в различные исторические промежутки название аэрофона ( духовного инструмента ). В тюркском музыкальном инструментарии с названием Най / Ней / Нэй обнаруживается индивидуальная система органологических взглядов внутри которой обнаруживаются ( при этимологическом разборе ) классифицированные группы и подгруппы аэрофонов. Поэтому, нами предпринята попытка выявить своеобразие данного словаобразования и причины его культивирования в тюркской этнической среде.

Из различных источников нами был составлен список ( таблица ) идентифицирующий Най/Ней/Нэй, как в тюркской языковой семье, так и у различных народов в качестве аэрофона:

Аэрофоны бытующие и бытовавшие в музыкальном инструментарии тюркских народов

#### Карлукская языковая группа

а) Узбекистан: Най, Гаджир Най или Чупон Най, Биринджи Най, Гаров Най, Мис Най, Ёгоч Най, Камиш Най; Сурнай, Кошнай; Карнай <sup>13</sup> [28. с.57, 68, 82, 90; 42. с. 561 ].

б) Уйгуры: Най / Нэй; Сунэй / Сунай/ Сюнай, Сурнай, Кошнай; Канай / " Карнай [42.С.563; 53.; 60.]

#### Огузская языковая группа

а) Азербайджан: Най/Ней, Келенай; Зурна-[й] <sup>14</sup> (разновидности), Найчеи- балабан ( Балабан ); Карапай [I.e.137].

б) Турция : Най/Ней (разновидности) ; Зурна-[й] (разновидности ), Най-и Турки<sup>15</sup>, Найчеи- балабан(Мей), Чамбуна-[й]; Корренай(Коггепау)/ Кюрренай (Kırğınenay) / Керренай ( Kerrenay) / Курре Най ( Kurre Nay ) [I.c.409; 16. с.5,11,34,55; 19.C.12.; 46.]

в) Туркменистан : Най; Сурнай; Кернай [ 25., 55. ] <sup>16</sup>

#### Булгарская языковая группа

а) Чуваши: Най; Сарнай [42.с. 627], Сырнай ( разновидности ), Сырной, Палнай, <sup>17</sup> Карнис<sup>18</sup>.

#### Кипчакская языковая группа

а) Балкарцы : Сырына -[й] [25.]

б) Башкиры : Курай [ 21.с.128-132 ]. 19; Зурна -[й] [49.]; Сорнай /Хопнай или Хорнай (Сорнай) [25.].  
в) Казахи: Камыс Сырнай, Муйиз Сырнай, Саз Сырнай Ауыз Сырнай;  
Сырнайдос Сырнай; Кереней /Корнеу, Конырай [34.; 50.], Кағаз Сырнай . 20  
г) Каракалпаки : Най [ 61.с.27.]; Сурнай. [ 27.].  
д) Киргизы : Сарбаснай [ 61.с.30.]; Сурнай; Керней [ 42.с.248.];

Аэрофоны Най ( Nay ) / Ней ( Нэй, Ney ) в музыкальный инструментарии народов сопредельных и исторически граничащих с тюркским этносом<sup>21</sup>:

а) Иран: Най (Nay); Донай (Donay )/ Дунай (Dunay ), Нерманай (Nermanay ) [ 25.], Зурна-[й] [ 42.С.214.]; 22 / Сурнай ( Surnay ) [ Ю.с.56.]; Нейенбан (Neyenban), Корна ( Когпа ) / Корнай ( Когпай )/ Карнай ( Кағпай ) [I.с.409.], Нейфир ( Neyfir ), Шине ( Shine ), Нише ( Nishe ). 23

б) Таджикистан: Най ( Nay ) / Нам ( Nam ), Най Чупони ( Nay Cuponi ),

Парной (Parney ), Кошнай ( Koepnay ) / Кушнай ( Kuənay ), Сунай ( Surnay ), Карнай ( Kogpau )/ Карна ( Kama ) [42.с.532.; 1.с.409.;37.;56.]

в) Ирак: Карна ( Kama ). 24

г) Армения: Най ( Nay ). 25

д) Грузия : Най ( Nay ), Нестви ( Nestvi ), гурийская Соннари ( Soinari ) [42.511.]. 26

е) Дагестан : Зурнай ( Zurnay ) / Зурнау ( Zurnau ) / Зирнав ( Zirnav ) / Суръмай ( Surmay ) / Накыре ( Nakire ) / Накира ( Nakira ) 27

е) Молдова: Най ( Nay ), 28 Нудей ( Nudey ) / Нудейти ( Nudeyti)/ Нуди ( Nudi)/ Нюди( Nyudi ). 29

ж) Арабы: Нефир ( Nefir ).

з) Алжир : Зорна-[й] ( Zorna-[y] ) [ 1. с.404. ].

и) Египет: Ной ( Noy ). 30

к) Пакистан: Шахнаи ( Shahnai ) 31

л) Индия: Нуй ( Nuy ) 32, Шенай ( Shenay ) / Шахнаи ( Shahnai ), Санай ( Sanay ) Карна ( Kama )[ 1. с.409. ] / Курна ( Kigaas ). 33

м) Монголия- Сурнай Най ( Suru Nay ) 34.

н) Россия: Сурна ( Surna ) [ 42.С.528.].

о) Китай: Со на ( So na ), Сона ( Sona ), Су- на ( Su -na ), Сво- на ( Svo-na ), Сою-ол-най ( Sou-ol-nay ) [ 16.С.3. ].

п) Корея: Ная ( Naya ) 35, Наллари ( Nallari ) 36 , Напхал ( Naphal ) 37

р) Таиланд: Пи Най ( Pi Nai ) 38.

с) Остров Суматра: Серунаи ( Serunai ) 39.

т) 40Marnay, Sefid Nay, Nay Bolbolan, Nay Hik - Tulum, Nay-i Rumi, Naylus, Nayimee Cavar, Nay Mozaif, Nay al Iragi, Ney Haytebe, Siyah Nay, ENay.

ф) 41 Nayi Tanbur, Nakarunda Panai,Tanti panai.

#### ТАБЛИЦА ТЮРКСКИХ АЭРОФОНОВ

В составленном списке и таблице аэрофонов определенно очевидным будет то, что понятие Най/ Ней/Нэй в словаре различных народов - есть название, характеризующее духовые инструменты.

Данное обстоятельство в органологии мы определяем как - Най/Ней термин, диагностирующий аэрофоны [32.].

В перечисленном списке редким исключением будут хордофон Найи Танбур описанный А.Мараги [I.e.31.] или же индийский мембрanoфон Накарунда Панаи и повидимому, как у “созидателей”, так и у “слушателей” воспроизводили тембровые ассоциации со звуками Ная/Нея 42.

Следующим этапом нашей работы будет аспект доказательств связанный если не тюркским происхождением 43, то как минимум с причинами тотемизации данного понятия в тюркской среде, а так же с процессом его “популяризации” на протяжении “Великой Степи”44 и соседних с ней культур.

Распределение аэрофонов бытующих у тюркских народов в таблице по принципу их языкового разнообразия: Карлукская, Огузская, Булгарская, Кыпчакская; на наш взгляд, это фактор позволяющий в различной плоскости сопоставлять происходившие сложные лексические и культурологические процессы внутриэтнических и внеэтнических взаимовлияний. Так, Карлукская и Огузская, группы находившиеся в относительной географической близости к социальным институтам арабской-персидской цивилизации, обусловленно переживали её наибольшее влияние. Поэтому, в инструментарии этих народов аэрофоны с названиями Най/Ней, Сурнай/Зурна, Кошнай, Карнай сохраняют наибольшую так называемую “персидскую природу появления”.

Предметом внимания будет и социально-региональное условие Карлуков и Огузов. Кочевая, хозяйствственно-скотоводческая деятельность этих народов была территориально связана с юго-западом и юго-востоком Каспийского моря и далее к междуречью Аму-Дарьи и Сыр-Дарьи, именующийся на “персидско-турецкий” лад как “Кочевые Турана” (“Turan Obasi/ Ovasi”). Северо-запад и северо-восток Каспийской низменности по направлению на восток вдоль Уральских гор к Байкалу, историческая область кочевья булгарско-кыпчакской ветви тюрков, которые были повидимому опосредовано подвержены ( в сравнении карлуко-огузами ) языковой гегемонии персов и арабов, и в большей степени смогли сохранить автентичность диалекта и наречий тюркского языка.

В пользу данного аргумента косвенно высказывается и Камолиддин Ш., который пишет: “В некоторых тюркских языках европейской части России (булгарском, хазарском, чuvашском), Сибири (якутском) и Дальнего Востока сохранились следыproto-турецкого языка, распространенного в древнейшие времена в южной части Средней Азии.”[ 30. ]

Кыпчаки geopolitically, в отличие от огузской группы, были опосредованно подвержены влиянию с персидско-арбского востока. Поэтому, здесь, условно обозначенной нами прототип открытой

флейты Най, сочетается в разнообразии многосложных названий : Татары - Курай<sup>45</sup>, Башкир - Сур-Курай, Казахов - Камыс-Сырнай, а так же и у Киргизов с составе сложного слова Сарбаснай.

Примечательно, что сарбас ( serbest ) - вольный, свободный [ 33. ] в определённом смысле характеризует именно те Найи (флейтовые), которые не усложнены приставками Сур/Зур, Кош/Куш, Кар/Кер-составными единицами названий язычковых и амбушюрных подгрупп аэрофонов. Данный фактор на наш взгляд недвусмысленно, характеризует конструктивную особенность флейты наименее подверженной обработке при изготовлении.

В принципе, в руках пастуха в постановке продольно сразу может "зазвучать" ( или возможно звукоизвлечение ) любой специально необработанный камыш. Этого не скажешь о закрытых ( поперечных ) флейтах верхнюю часть ствола которых, следует специально закрывать ( отсюда и название вида), или многоствольных флейт (Флейта Пана ), для которых нужно подбирать разной длины и величины камыш, или флейты со с свитковым "устойством" ( блокфлейта ), требующее мастерства исполнителя - изготовителя. А о "простоте необременных" стволом Окарин вообще не приходится говорить, в их, как правило, яйцеобразный керамический корпус необходимо монтировать свитковое "устойство"... Получается, что среди пяти видов флейт, наиболее простой в изготовлении ( но вместе с тем требующий профессиональной выучки в способах звукоизвлечения ) будет вид открытой флейты.

Название аэрофона Сарбаснай возможно расшифровать и как сольная ( свободная - *serbest* ) пастушья свирель Най без сопровождения. Также можно выделить и корень бас/баш<sup>46</sup> с явным намёком на аспект тотемизации как "ведущий" среди флейт Най или главный в семействе Найев аэрофон. О тотемизации, именно, продольной флейты ( пастушей свирели ) Най/Ней у тюркских народов отмечает Кароматов Ф.: "Чупон най - бутун чолгуларинг онаси. У мукаддас чолгу (пастушеская флейта - чупон най - это мать всех музыкальных инструментов. Это - священный инструмент - говорят в народе [28.с.67]. И, повидимому, причину разнообразия названий продольных флейт у тюркоязычных народов следует искать в магических-мифологических представлениях. Варианты тотемизации именно продольной пастушьей свирели мы обнаруживаем в двух туркменских легендах о происхождении Каргы-Тойдуга, одна из которых представляет собой перифразу древнегреческого мифа о Мидасе, а другая жаждется на почве коранических сказаний о трубе Исрафила. [ 57.С.117-118 ]. Легенда о пастушеской свирели упоминается и в "Игбал-Наме" Низами Гянджеви [ 45.С.617] и у Джелалладина Руми [3. с. 192-193 ]. Примерно похожую "историю", в Турции о продольной флейте упоминает в своих воспоминаниях и Джемал Решит Рей [18.]

Во всех легендах главный персонаж- пастух, и его музыкальный инструмент -продольная флейта. Причём продольная флейта это не просто тростник который " веселит с степи" (Низами), "ублажает слух скорбным повествованием " ( Руми), "возвещает судный день" в туркменской легенде<sup>47</sup> или " раскрывает тайну " в рассказе Дж.Р.Рея, продольная флейта это социальное орудие пастуха в управлении стадом . В Турции по сей день популярна легенда и связанная с ней инstrumentальная пьеса-наигрыш - " К источнику " ( Suyaendirme Havasi ), о пастухе, который играя на Кавале ( продольной флейты) может управлять стадом овец.

Полюбив дочь бека и прося её руки пастух должен, по его условию, (Kızımı veririm, fakat kavalıma tın verirsen <sup>48</sup> ) повести в течении недели обезвоженное солью стадо к источнику и не испив воды, при помощи звуков Кавала ( продольной флейты ) повернуть обратно...Другой пастушеский наигрыш "Колокольный перезвон" ( Qanlıava-sı ) специальное предназначается для определения направления движения стада или "На пастище"<sup>49</sup> ( Telezotlama Havasi ) [ 16. с. 9-10 ].

В туркменской легенде о Каргы Тойдудке, у Низами о флейте Най, у Дж.Руми о Нее симптоматично проглядывается взаимосвязь с греческой мифологией. Но связь эта опросредована, именно, в аспекте представлений о событиях, возникновении или изготовлении данного инструмента. Но какого вида флейты ? Уши Мидаса или Искендеря Зуль Карнейна по греческому мифу это, то ли история состязания во Фригии ( область в Малой Азии ) Пана с Апполоном, то ли Марсия. Если это Бог Пан - то речь идёт о многоствольной флейте- Сиринге [Кун.Н.А. Легенды и Мифы древней Греции. М.,- 1975. С.86] если это Марсий, то наверняка это поперечная флейта ( или двухствольная флейта ? ) , так как "гримаса" при постановке ( причина того, что Афина отвергла этот инструмент) в большей степени характеризует именно тип поперечной, а не продольной флейты<sup>50</sup>. Вообще, для Античной Греции скорее культивируемым был тембр многоствольной флейты<sup>51</sup>, чем продольной и поперечной. Во всяком случае, этот аспект предстоит ещё выяснить.

Тюркская легенда это легенда о продольной флейте, которая естественно впитала в себя традиционные ( Античные и исламские ) мифологические паралели. Но при этом тюркская легенда заостряет внимание и на собственных социальных, мифологических символах. В легенде о продольная флейта у тюрков во всех случаях выделяется основной тип скотоводческой хозяйственной деятельности и её главный герой - пастух. Выпукло выраженный образ степи и основной материал с камышового поля. Звуки флейты тембрально культивируясь типично воспевают поэтику эпического рассказа, многогранно передают лирическую грусть и целенаправленно фиксируют тему весёлого наигыша. Каргы Тойдук это не просто

Тюйдук ( флейта ) из камыша ( Каргы ) [ 6. с.514], это также и аллегория на онгоном ворона - Каргы / Гарга- символа восходящего солнца и верховное божество Тангри / Танры у древних тюрков [29], спроецировавший в названии элемент тотемизации. Паралели тотемизации возможно проследить на примере взаимосвязи в названиях между продольной флейтой Чупон Най ( пастуший Най ) или Гаджир Най ( Най из кости степного орла ) тотемизируемый у узбеков [ 28.с.66] и Каргы Тюйдук у туркмен, где материалы Гаджир и Каргы так или иначе образ вороны, речного беркута или журавля - прототипы святой птицы древних тюрков. 52

Чувашская продольная флейта Шахлыч/Шахлич [ 42. с.632] в названии содержит корень "Шах"/"Шахлы" (фарс), который в тюркских языках употребляется в следующих значениях: верховный титул, ветка / ветвь и рог животного. [ 6. с. 802]. Сергей Владимировский в своей статье о чувашских музыкальных инструментах ссылаясь на информатора о Шахлыч говорит, как о "божественной дудке" [ 12. ]. Поэтому неслучайно, что корень Шах в названии Шахлыч в чувашском музыкальном инструментарии будет характеризовать значение наиболее титуированной флейты и тождественен верховным символам Каргы / Гаджир в названиях открытых флейт у туркмен и узбеков .

Тотемизация продольной флейты тюрков проливает свет и на названия турецкого Кавала [ 54.] - продольной флейты 53, которая происходит от арабского кавваш-пересказывающий, поскольку "арабские суфийские тексты с IX века считают пересказчика (каввал) стихов, основным действующим лицом в музыкальном обряде." [65.]. Популярная продольная флейта у тюрков в Малой Азии отождествляется с "главным ведущим" "суфийского обряда и заимствуя его название косвенно ещё раз подтверждает фактор "особых" взглядов тюрков на предмет тотемизации данного вида. Хронология переосмыслиения взглядов приходиться на рубеж IX-XII вв. в период принятия ислама тюрками и усиление роли сельджуков в халифате. До этого наверняка продольная флейта у всех огузских племен строилась на одном корне Тут/Тют ( Tut/Tilt ) и была спроецирована в названии Тутек/Тютек.

Корни слов Тут/Тют присходят от слога от - обозначающем в турецком в буквальном смысле звук . Турецкое слово otmek (oter) имеет несколько значений: петь, щебетать, чирикать; звучать, издавать звуки; гудеть, издавать длительный однотонный звук, звенеть [6.с.706]. Возникновение слога бт в тюркских языках есть на наш взгляд метатеза на tu, du - те слоги, о которых мы выше в контексте их этимологии характеризующей флейтовые аэрофоны уже упоминали. Отметим так же и то, что слог бт по морфологической структуре очень близок к другим важнейшим символам тюрков: at - конь , ot - трава, ет - мясо и т.д. Их взаимосвязь тема отдельного разговора. Наша задача заключается лишь в том чтобы зафиксировать внимание

на символе тюрков - продольной флейте, которая тотемизируясь в взорениях, количественно же подвергалась лексическому разнотечению и сакральному видизмению названий, в зависимости от региона проживания и влияния цивилизаций, тем не менее, никогда не утрачивала своей качественной первоосновы - ведущего инструмента в тюркской инструментальной культуре.

Башкирский и татарский Курай в своём названии также как Каргы Тюйдук, Гаджир Най, Кавал тотемизирован [4.:38.]. Этимологически Курай повидимому состоит из двух слов " Кур " и "Аи" каждая из которых в тюркских языках предмет особой тотемизации. Аллегория на понятие "кур" обнаруживается в четверостишие Юнуса Эмре :

*Kur agacinderler (Кто на пути к древу Кур) Kesip oda yakalar (Употребит его в строительстве молитвенной комнаты ; Her kim aşık olmadi (Не будучи влюблён) Benzer kura agaca" [48.C.28] (Подобен высохшему дереву). Дерево, тростник, камыш, бамбук или продукт иной растительного происхождения всегда присутствует и воспевается в зависимости от обстоятельств в взорениях тюркоязычных народов. И это не случайно, так как являлся традиционным строительным материалом его жилища ( юрты...) - камыш, бамбук, стебли зонтичных растений и более твердая древесная порода ( абрикосовое, ореховое, тутовое дерево ), которая кстати будет материалом к изготовлению продольных флейт.*

Объединяющим составным элементом всех названий аэрофонов и у тех и у других будет слог - дифтонг 54 АИ (AY ), об особой символичности как понятия в тюркских языках, и в аспекте названий аэрофонов следует говорить более целенаправленно и обстоятельно.

В этой связи, нашей превентивной задачей будет попытка воссоздать картину как внутриэтнических взглядов на предмет тотемизации продуктов социального мышления и культуры. Конкретно в случае с аэрофонами возникает вопрос определить, что бы могло значить для тюрков огузов - карлуков-булгаров -кыпчаков, например, дифтонг АИ ( AY )? Скажем сразу, АИ ( AY ) на наш взгляд это то, что является фактором объединяющим на этимологическом, сакральном и т.п. уровне аэрофоны ( таблицы ), на почве тюркских магических, религиозных взглядов, так или иначе истоками уходящее в глубь веков и связанное с искусством кочевника - пастуха. Образно говоря, АИ (AY ) это приблизительно то, что живёт социально-биологической природе тюрка и находится вне зависимости от его религиозно - конфессиональных различий и эволюционирующего мышления. АИ (AY, AJ ) как понятие во многих тюркских языках имеет несколько, но одинаково трактуемых в зависимости от обстоятельств значений. Сейдов М. приводит данные, что АИ ( AY, AJ ) - творение, творческое начало, доброе начало, " танры " (бог), творец , создатель человека и т.д. [ 52. с.397]. Помимо этого

огромное количество сложных слов и слово-сочетаний мы обнаруживаем во всех тюркоязычных словарях со слогом АИ (AY,AJ): ау ( луна, месяц ), ауа ( ладонь, святой ), ауак ( нога, лапа), bay/bey ( господин, уважаемый ), tay ( род, вид, аналог ), say ( счёт, число ), кау ( скользи ), аупи/еупи ( идентичный, похожий, аналогичный ) в популярных и по сей день именах Айбике, Айгюн<sup>55</sup>, Чагатай, Сабутай и т.д.

В слове Най особое значение приобретает фонема “н”-согласный, сонорный звук. Чтобы понять значение буквы “н” в названиях аэрофонов достаточно перечислить музыкальные инструменты в которых эта буква встречается : аккордеон, аристон, арпеджионе, балабан, балафон, банджо, бандола, бансури, бангу, барабан, баян, бирбине, бомбардон, бонанг, бонго, букцина ....набат, нагара, най, нокле, нефир и т.д. На интернет странице [56](#) перечисляющей музыкальные инструменты мира приблизительно среди 375 представленных названий почти половина ( 180 ) содержит фонем “н”. Для сравнения скажем, что гласная буква “а” представлена приблизительно 230 раз, а сонорная “м”-55 [26.]. Из этого следует, что сонорный согласный звук, выраженный посредством буквы “н” есть семантический признак в словах характеризующий устойчиво выраженный музыкальный звук. И поэтому находит обоснованное применение в названиях многих музыкальных инструментов мира. Буква “н” одинаково воспринимается всеми людьми вне зависимости от регионов и этнических принадлежностей, и тождественна как первичный звуко-акустический фактор вышеуказанным ту, ду в названии духовых, р, з - струнных и там,бум - ударных.

Неслучайно в этой связи, например, и то, что наиболее легко и просто усваеваемое детьми на слух слово АНА- ( в тюркских языках мать ) или МАМА ( в русском ) состоит во многих языках из “ведущей” гласной буквы “ а ” и сонорных согласных фонетических единиц “н” и “м ”. Буквы “н” и “м ” это не только производный фактор звуко-акустического мышления, это так же единицы передающие в названии музыкальных инструментов их поэтику. Как правило, в фольклоре и магических обрядах музыкально-эстетические характеристики музыкальных инструментов осмысливались эмпирически и на подсозательном уровне. К культивируемым музыкальным инструментам применялся принцип отождествления с “ведущим” тотемом. Возникшие возврения были также результатом социального-биологического опыта . Поэтому, когда говорим что Най и его метатезы Ней / Нэй, это по фарсидски камыш, тростник, прежде всего мы должны разобрать этимологию слова в аспекте тотемистических взглядов, причинно-следственную связь, особенности отождествления данного продукта растительной культуры в контексте его социально-хозяйственного значения в жизнедеятельности данного этноса.

Понятие АИ главная составляющая единица и

в названии продольной флейты Най. Возникновение которой, на наш взгляд, следует рассматривать в аспекте тотемизаций видов продольных флейт у тюркоязычных народов. Заглавная фонема “ н ” в Най несёт функцию символа-названия музыкального звука, а дифтонг “ аи ” есть верховный тотем, созидатель, отражение ( айна - зеркало ), идентичность ( айны / ейни ) и т.д. Таким образом Най - вдохновенный ( камыш ) музыкальный инструмент в возврениях тюркоязычных народов. Поэтому, “ он мать всех инструментов”(узбеки) доминируя как вид, среди флейтовых тотемизируется и отождествляется в возврениях со всеми духовыми вообще.

Устоявшееся “мнение” тюрков относительно продольной флейты как ведущего инструмента обосновывает лексически обозначать через Най / Ней и другие виды аэрофонов. Но, называть их просто Най / Ней не соответствует их тембру, предназначению и конструктивным показателям. Тогда и возникают в лексике приставки Сур/Зур, Кар/Кер, Кош/Куш к Наю / Нею многозначно характеризующие данные духовые инструменты. Такзыковые аэрофоны характеризуются посредством сложных слов и в фонетическом видоизменении “с” на “з”<sup>57</sup> , Сурнай ( Сур + Най т.е Най подобный Суру Исрафила (Серафима, Азраила и т.д. ), праздничный Най, сур на фарси - праздник [б.с.795.] ). Зурна ( Зур + Най т.е Най звуки которого звучат звонко и создают яркий звуко-акустический эффект, “поддерживаемый” как правило “бурдоном” - “Зууу”..., звучащий пронзительно и в высоком регистре – (“Зиль”)....

Довольно разнообразный перечень названий продольных флейт у тюркских народов единственно собирается в целое, если рассматривать происхождение названий в контексте их тотемизации как инструмента главного, ведущего, “божест-венного ”, “шахского”.... Причём символизация на предмет музыкального инструмента не беспочвена, она основывается прежде всего на социальный фактор: образ жизни, хозяйственная деятельность кочевого человека .

Название традиционной продольной флейты на народном языке первоначально в варианте Тутек/ Тюйдук и т.д. было обосновано и мотивировано акустическим восприятием, слухом человека звуков данного аэрофона. Выделение же ведущей роли, продольной флейты в тюркском музыкальном инструментарии обуславливал её тотемизацию в возврениях и как производное отсюда явление - количественное разнообразие новых названий-символов: Каргы / Гаджир / Шахлыч/ Кавал / Най / Ней.

Продольная флейта Кавал у турков бытует наряду с Неем, так же продольной флейтой и разнится в том, что Кавал в устной музыкальной традиции - флейта пастухов, а Ней - символ профессиональной устной традиции суфистов из секты Мевлана Дж.Руми.

В музыкальном инструментарии тюрков аэрофон

Най / Ней, это как правило, открытая премущественно продольная флейта. Конструктивное разнообразие, которой затрагивает исключительно параметры и объемы длины цилиндрического ствола. Данный аспект вызывает на наш взгляд не различие тембров инструмента, а разнообразие тембровых оттенков, возникающее в разных регистрах. Несмотря на то, что тембр Ная / Нея это вопрос субъективной оценки, тем не менее, искушенному слушателю по характеру звучания нетрудно будет различить европейскую средневековую блокфлейту или обратноконическую поперечную флейту, или и даже клапанную цилиндрическую конструкции Бёма, от звучания Ная/Нея, основным материалом изготовления, которой по прежнему служит камыш и бамбук. И в то же время для неискушенного слушателя тембральное однообразие звуков Курая / Кавала / Ная / Нея и т. д. создает впечатления, что это один и тот же инструмент. И в этом он будет прав, так как их прототип это вид открытой продольной флейты с шестью отверстиями на лицевой стороне и одной на тыльной из камыша ...

Ещё одним ключевым фактором отражающим особенности восточной флейты Ная / Нея это фактор нетемперированного ( строй комы ) стоя, рабочий диапазон, которой, прежде всего обусловлен репертуаром, и приблизительно для всех разновидностей включая басовый Най/Ней составляет две с половиной октавы начиная с малой и кончая нотой соль второй октавы. Конечно же, в особых исключительных случаях может быть и выше, но не эта тема сейчас насущна. Важным является понять то какие социальные-фольклорные истоки роднят членов тюркоязчной семьи ? Какую роль в этой связи в жизни всех без исключения тюрков играет конь, трава ( тростник, камыш ), пастух, кочевые и конечно же продольная флейта Най...

Тотемизация и возрения тюрков относительно прототипа продольной флейты связано с их образом жизни, социальным бытом, хозяйственной деятельностью, лексически классифицируется в виды, группы и отмечены в таблице аэрофонов.

Вместе с тем можно сделать и следующий вывод, что в тюркском инструментарии наряду с хордофоном Кобызом / Гопузом / Сазом был не менее культивируем вид открытой продольной флейты. Которая, "изначально" в огузской, карлукской и повидимому в кыпчакской языковой группе "интернационально" именовалось Тютек ( Tutek ) / Дудук и т.д., а вследствии метатезы, влияния различных цивилизаций и роста магических возрений происходило отождествление с ведущими тотемами и превращалось в Кары Тюйдук ( туркмены ), Тютек ( азербайджанцы ), Курай ( башкиры, татары ), Сырнай ( казахи ), Кавал ( турки Малой Азии ), Гаджир Най ( узбеки ), Сарбаснай ( киргизы ), Шахлыч ( чуваши ). Одновременно с развитием устного народного музыкального творчества и профессиональной устной музыкаль-

ной культуры намечается дефференция на две группы. Первая, условно народная, в изготовления продольных флейт по сегодняшний день свободно следует апробированной традиции разнообразия материала ( камыш, тростник, бамбук, твёрдая древесная порода, кость животного ) и соответственно региональной автохонности названий-totемов ( Кары Тюйдук, Тютек, Гаджир Най/ Чупон Най, Камыс Сырнай, Сарбаснай, Курай ), с главным действующим лицом "любителем-музыкантом" пастухом (охотником). А вторая премущественно религиозно-сектантская (Мевлана) устойчиво выводит за основу понятие Най/Ней, как название продольной флейты, как термин диагностирует аэрофоны, стабильно употребляет камыш, бамбук как материал изготовления, и отмеченна категорией профессиональных исполнителей - дервиш с центром в Конье (Турции).

Одним из важнейших условий различия является также и репертуар, и соответственно разные музыкально-звуковые системы. Если народники - пастухи исполняют наигрыши в ( "доисламском" ) диатоническом строе, профессионалы-дервиши музицируют и импровизируют мугамы / макамы / макомы в сольных, ансамлевых инструментальных пьесах в звуковом строе комы, которую без особых конструктивных видоизменений, "усвоив" технику частичного прикрытия звукоиздающих каналов, достигают исполнители на продольной флейте....

Данные явления обуславливают то, что продольная флейта у тюркских народов и в народном творчестве, и в профессиональном устной музыкальной культуре одинаково и паралельно воспевается, но в лексическом разнотении символизируется.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Число групп включая и электрофоны возможно увеличить и до пяти. Но, так как, в предмет изучения не входит вопрос, о систематизации, или какой либо иной аспект относительно классификации Хорнбостеля - Закса, в данной статье, выделены лишь основные группы. Отметим, лишь то, что система классификации Хорнбостеля - Закса на наш взгляд универсальна в методах дополнения и способах совершенствования, отвечает требованиям дня, апробирована временем, представляет научный интерес, следовательно, способствует исследовательскому и научному поиску.

2. Гумилёв Л. Древние Тюрки, Введение. Электронную версию книги см. на интернет странице <http://gumilevica.kulichki.net/OT/ot00.htm>

3. Физиология Человека, 1-3 т., М, 1996, цитата заимствована из статьи Холманского А.С. Сакральный Язык Библии [ 58 ].

4. Который имеет прямое отношение к названию народных музыкальных инструментов.

5. В литературно-поэтическом наследии эпохи мусульманского ренессанса представленной творчеством Низами, Хагани (XI-XII вв.), можно встретить изобилие таких аэрофонов , как Най, Ней. Но всё это период до монгольского нашествия Чингисхана, эпоха же после озарена именами выдающихся учёных Абдулгадира Мараги и Сефиаддина Уремеви, которые в научных трактатах произвели попытку классифицировать музыкальные инструменты. В том или ином случае не будет противоестественной мысль о том, что поэты и учёные не могли обойти стороной народную лексику. Очевидно, что инструменты изобретал народ, совершенствовали же их отдельные личности - исполнители. Следовательно, оптимально устойчивые переживающий века названия народ им и придумывал.

6. Источником звука является свист происходящий в результате рассечения воздушной струи об острый край ствола. На язычковых и амбушюрных фонемы т, д, ф в момент возникновения звука не прослушиваются так как обусловлены особенностями конструкции и способов звукоизвлечения. Но при этом ту, та, ди и т.п., это те слоги которые условно “произносятся “ всеми исполнителями духовиками при звукоизвлечении.

7. В данном случае понятие сонорный следует понимать не в буквальном его значениигласный звук, произносимый с преобладанием голоса над шумом (напр, м, н), а в качестве специфики сонорики музыкальной, и выдвижении на первый план окраски звучания в результате устойчиво выраженного звука.

8. Далее в статье будет рассмотрен аспект сонорности фонемы “ н ” в названии аэрофонов Най и Ней.

9. Инструментов на которых источником звука является натянутая кожа, подчас “прогрессивный материал” именуемый пластикой [ 63. с.136 ].

10. Реформаторский А.А. Из истории отечественной фонологии. М., 1970. Цитата заимствована из труда Введение в языкознание. IV. Фонетика-фонология [ 8 ]

11. Данный опыт подчерпнут автором статьи в ходе наблюдений за методами и формами ведения занятий с учениками по предмету Ритмика Макамов, в консерватории города Афион.

12. В названиях мембренофонов ( идиофонов ) нами целенаправленно выделяется морфы Dav, Teb, Gav, а не Da, Te , Ga в качестве признаков изображающих начало удара на ударных инструментах. Davul, Tebil согласно законам сингармонизма и правилам словесного ударения в тюркских языках ( последний слог ударный [ 8 ] ) вероятно было бы правильнее произносить и писать Davvul, Tebbil, Gavval, Kavval и т.д.

В контексте сказанного отметим, также и то, что сама по себе тема, например, слога Kaw -полый предмет [ 54. с.6 ] или Kavvash (араб.) - пересказывающий, [ 65 ] актуальна и должна бы являться предметом отдельного этимологического разбора, хотя бы на примере того, как у представителей огузской ветви турков и азербайджанцев данный суфийский термин, отнюдь не случайно тотемизируясь в одном случае название духового инструмента ( турки ), а в другом исключительно ударного...

13. Название аэрофонов Най/Ней здесь и далее выписаны идентично оригинальному источнику, без каких либо изменений .

14. Вариант названия Зурна-[й] возникает из выдвигаемого нами основного тезиса Най/Ней - в языке тюрков название аэрофона и предположения о сложном словообразовании морфем Зур + най. Здесь и далее, варианты названий аэрофонов Зурна в скобках с русской буквой - [ й ], либо с латинской -[ у ] есть ремарка автора статьи, и во всех случаях является предположением о “ выпавшей “ в конце слова гласной.

15. Название язычкового аэрофона Най-и Турки, как вариант названия Зурна ( Сурна ) мы обнаруживаем в работе Махмуда Газиминихала посвященное духовым музыкальным инструментам Турции [ 16.с.55].

16. По поводу бытования аэрофонов Най, Сурна, Кернай в Туркменистане см. сайт Иванова Н . ЭНЦИКЛОПЕДИЯ музыкальных инструментов нашей Планеты [25].

17. Иванов Н. данный инструмент обозначает как губная гармоника или варган, [25.], а на странице народное творчество Чувашии [64.], данное название характеризует многоствольную флейту !? В нашу задачу, данном случае, входит лишь констатация факта бытования аэрофона под названием “Палнай” в Чувашии.

18. Чувашский духовой язычковый инструмент из коры [25.].

19. Название продольной флейты Курай в данном перечне обусловлено особенностью тотемизаций дифтонга аи / ау в тюркских языках, а так же его объединяющей ролью в названиях аэрофонов .

20. Клавишно-пневматический инструмент [ 17.].

21. В списке аэрофонов употребляются предположительно и инструменты содержащие слог На (Na), Но ( No ) Не, Нэ ( Ne ). Причина кроется в возможных аналогиях с морфемой Най / Ней / Нэй ).

22. По поводу бытования в Иране названия аэрофона Зурна М. Газиминихал приводит важные сведения относительно того, что сами фарсы именуют и записывают её как Сурна. Понятие Зурна присутствует в лексике иранских туркмен [ 16.С.55.].

23. Названия инструментов Шине ( Shine), Нише ( Nishe ) бытовали в Иране 16 вв. и запечатлены были

известным в пору музыковедом “ Эсад Эфенди ( EsadEfendi)”[ 16.C.2.]

24. Длинная иракская металлическая труба - амбушюрный аэрофон [ 25.].

25. Армянский Най или Дудук является язычковым аэрофоном [25.; 42.185.].

26. Виды продольных флейт бытующих в Грузии [ 1. с.404 ].

27. Разновидности Зурны бытующие на Кавказе. [ 1. с.404. ]. Примечателен тот факт, что только в языке Дагестанских народов у Кумыков Зурнай ( Zurnay ) и у Лакцев Зуриау ( Zurnau ) сохраняется данная морфология слова, что косвенно подтверждает выдвинутую нами версию о сложном словообразовании приставки Зур и корня Най.

28. Молдавский Най - разновидность многоствольной флейты [42. с.370] или молдавский румынский Мускал [2. с. 742 ] вариант популярной “Флейты Пана”, которая в России известна как “Кугиклы / Кувикли / Кувички / Цевница, в Англии - Пеннпайо, в Нидерландах, Франции, Германии ( Panfloten ) сохранила название “Флейта Пана”, в древней Греции - Сиринкс [ П.]. В Китае же аналогичный инструмент назывался “Пай Сяо” [ 51. с.43-44 ], в языке гурийцев ( этнографическая группа в Грузии) - Соинари [42. с.511] на менгрельском Лачерми, в тюркских языках Мискал, Мусигар и т.д.

29. Молдавская тростниковая свирель [25.].

30. Египетская бамбуковая флейта. [ 25.].

31. Язычковый аэрофон. [14.].

32. Индийская блокфлейта с маленьким резонансным корпусом [ 25.].

33. Большая североиндийская труба. [ 25.].

34. Название монгольского Суру Най встречается в статье Иванова Н. “Эти загадочные названия” в разделе о китайском язычковом аэрофоне - Suona(соНа, со на, хайди, лаба) [ 24.].

35. Корейская поперечная флейта[ 25.].

36. Корейский язычковый аэрофон [ 25.].

37. Корейский амбушюрный аэрофон , род рожка [ 25.].

38. Язычковый аэрофон [25.].

39. Язычковый аэрофон [25.].

40. Названия аэрофонов содержащее Най/Ней/Най встречающееся в указанных источниках, виды которых точно определить не удалось, а так же в словообразовании которых этимологически доминирует персидская первооснова.

41. Хородофоны, Идиофоны, Мембренофоны в названиях которых содержится понятие Най.

42. На данное обстоятельство указывает также и С. Абдуллаева. [I.c.31.]

43. Аспект тюркской этимологии слова Най нами рассматривается ниже.

44. Метафора Льва Гумилёва символизирующая историческую родину тюркского этноса.

45. Курай на казахском, башкирском, татарском - растение с мясистыми стеблями, тростник..

46. В тюркских языках фонетическое изменение “ ш ” на “с ” обычное явление. Огузы на западе употребляют в некоторых словах как правило “ ш ”, кыпчаки “с ”. О фонетических изменениях “ ш ” на “с ” в тюркском слове “Басил ” пишет Мирали Cejflcm [ 52. с.326]

47. Сам по себе факт отождествления с Суром Исрафила в одном случае говорит, о факторе

исламского влияния на фольклор огузов, а в другом греческой мифологии. Интересно, что библейская труба Серафима (арабск. Сур Исрафила) по силе звучания скорее всего не флейтовый ( Карги -Тюйдик ) а ярко, громко возвещающий “Судный День” либо амбушюрный (Шофар -еврейский рог ), либо в крайнем случае язычковый (Сурнай, Зурна).

48. Благословлю я дочь, как только ты проплавишь нас Кавалом (флейтой).

49. В данном случае первод условный т.к. буквально многосложное слово telezotlama содержит аллегорию. “Telez ot “ особый вид травы призрастающий в августе месяце исключительно в высокогорном кочевье (2000 м.). Потребляя на пастбище траву Telez по преданию стадо буквально на радостях начинает танцевать, а пастух инструментально сопровождает “данное удовольствие”. [16.c. 11]. Telezuz буквально с арабского означает получать наслаждение [ б.с.844 ]. Смысл приведённой аналогии заключается в том, что показат как арабское Telezuz - наслаждение, метафорично трансформируется в тюркском Telezot в качественное новое название “травы удовольствия ”. В названиях аэрофонов так же как и в социально-хозяйственном быту ( исключая религию и науку ) тюрки, как правило из арабского и персидского усваивали только те лексические единицы, которые тесно пересекались или были близки к её фонетическому-морфологическому составу. Так, например, исконное Най тяготеет к фарсидскому обороту Ней или арабский Кавваш-пересказывающий тотемизируясь в названии свисткового аэрофона в Турции становится Кавалом ,а в Азербайджане мембранофоном или литофоном Гавал.

50. Достаточно сравнить изображения на красно-фигурной керамике или реконструкцию группы поздних бронзовых скульптур Акрополя. Изображения Марсия [ 40. ] и Пана [ 47. ].

51. В качестве культтивируемых тембров в Античной Греции скорее следует выделить двойной Авлос ( языяковый аэрофон ). На наш взгляд поэтому Марсий на краснофигурной керамике изображён с двойным расходящимся в разные стороны стволом инструментом, являющийся конструктивной особенностью больше язычковых чем флейтовых инструментов. [ 40. ]

52. Известно, что с течением времени онгон того или иного племени мог изменяться, что иногда было связано с изменением политической ситуации (вхождение в новую конфедерацию, смена власти и т.п.). Кроме того, тюркское слово kargha могло употребляться в более широком значении и обозначать не только ворона или ворону, но и некоторые другие птицы, имевшие черную окраску. См.: Clauson G. An Etymological Dictionary, p. 653. Данная сноска заимствована из статьи Ш.С. Камолиддина К вопросу о происхождении Саманидов [ 29 ].

53. Бытует в двух разновидностях со свистковым устройством и без него, так же как и чувашский Шахлыч [42.с. 632.], узбекский Гаджир Най/Чупон Най [ 28.C.67.] и туркменский Карги Тюйдук/ Дилли Тюйдук [55.]

54. Сложный гласный звук, состоящий из двух элементов слогового и неслогового, образующих один слог.

55. Например имя Айгон, Айлин, Айтадж и т. д. и все ему подобные , которые содержат в тюркских именах слог Аи на наш взгляд этимологически должны

расшифровывается не только как Аи - луна, пон - солнце, но и как Аи - вдохновение/вдохновенная/вдохновлённая от солнца .

56. Список музыкальных инструментов отнюдь не полный, но тем не менее даёт возможность в алфавитном порядке и на фонетическом уровне проследить статистику употребления сонорных согласных, гласных или иных фонетических единиц.

57. К востоку от Каспия у карлуков, уйгур в том числе и у фарсовых, таджиков как Сурнай вплоть до Китая превращаясь в Со на и т. д., на северо западе у русских Сурна. К западу от Каспийского моря буква "с" в названии Сурнай превращается в "з" и становится Зурна. В результате проникновения кыпчаков на

Кавказ и их связи с огузами именуется Зурна (это тот аспект когда мы говорили , что происходит внутриэтнический взаимообмен на среднем участке "Великой Степи" ), а порой и в разночтении Зурнау, Зиррав, Сурьмай, Накыре, Накира, но даже сохранив автохонность у кумыков Зурнай. В Иране, Ираке, Турции именуется как Зурна, а в Алжире - Зорна возникло по видимому, под влиянием арабского элемента и с периода проникновения огузско-кыпчакских племён и образования мамлюкского государства, но уже с местным диалектом через Зор, вместо Зур. Симптоматично, что в соседнем Египте бамбуковая флейта также произносится через " о " - Ной.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана.- Баку: Элм, 2000.
2. Alexandru T. Nai. The New Grove Dictionary of Musical Instruments. - London : Ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, 1992.
3. Антология таджикской поэзии.-М.,1957.
4. Башкирские сказки. Сказка о курае. См. статью на интернет стр. : <http://www.skazka.com.ru/people/bashk/000004bashk.html>
5. Башкирские народные инструменты. См. статью на интернет стр. : <http://www.uic.bashedu.ru/konkurs/polovyanyuk/russian/folklor/instr.html>
6. Большой Русско -Турецкий Словарь. - М.: Русский Язык ,1989.
7. Бикинин И. Тюркизмы в английском языке. См. статью на интернет стр. : [http://tatarica.narod.ru/world/language/tat\\_eng.htm](http://tatarica.narod.ru/world/language/tat_eng.htm)
8. ВВЕДЕНИЕ В ЯЗЫКОЗНАНИЕ. IV. Фонетика-фонология . См. на интернет стр.: [http://old.sgu.ru/win/fakultets/filolog/kaf\\_lang/g06.html](http://old.sgu.ru/win/fakultets/filolog/kaf_lang/g06.html)
9. Верткив М., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. -М., 1975.
10. Виноградов В . Классические традиции иранской музыки.-М.: Сов. Комп., 1982.
11. Владимирский С. Най, Флейта Пана . "Аккорд", № 1,1996. См. статью на интернет стр.: <http://grenada.al.ru/pan.htm>
12. Владимирский С. Кто хранит традиции предков ? См. статью на интернет стр.: <http://grenada.al.ru/ktol.htm>
13. Владимирский С. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ музыкальных инструментов. Цитра См. на интернет стр.: <http://grenada.al.ru/enciklopedia/zitra.htm>
14. Wind Instruments SHAHNAI.
15. Гумилёв Л. Древние Тюрки. Введение. Электронную версию книги см. на интернет стр. : <http://gumilevica.kulichki.net/OT/otOO.htm>
16. Gaziminihal M.Turk Nefesli Calgilan.- Ankara : Kultur Bakanligi Yayımlan, 2001.
17. Гайсин Г. А. Гармоника в казахской музыкальной культуре XIX века. Ярославский Педагогический Вестник 2003. №73 (36). См. статью на интернет странице : [http://www.yspu.yar.ru/vestnik/novye\\_issledovaniy/21\\_1/1/](http://www.yspu.yar.ru/vestnik/novye_issledovaniy/21_1/1/)
18. Cemal Resit Rey Musikinin Kudreti.
19. Erguner S. Ney - Metod .- Istanbul: Yasar Matbaasi ve Gunluk Ticaret Tesisleri,1986.
20. Закс К. Современные музыкальные оркестровые инструменты.-М., 1932.
21. Зелинский Р. Башкирский Курай.-В кн.: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.- Вып. П.- М., 1988.
22. Земцовский И. Народная музыка. Муз. энциклопедия. М., Т. 3 , 1976.
23. История и культура Уйгуры . См. статью на интернет стр.: <http://rabatmalik.freenet.uz/rus/uigurs.html>
24. Иванов Н . Эти загадочные названия . Музикальное Оборудование. Январь -2002 . См. статью на интернет стр.: <http://www.moline.ru/equip/studio/module/earth/instruments.php>
25. Иванов Н . ЭНЦИКЛОПЕДИЯ музыкальных инструментов нашей Планеты См. на интернет стр.: <http://welcome.inion.ru/ivanov/earth/index.htm>
26. ИНСТРУМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНЫЕ . См. статью на интернет стр.: <http://www.terms.ru/f44p.htm>
27. Каракалпаки. См. статью на интернет стр.: <http://www.narodru.ru/peoples/221.html>
28. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка.- Ташкент : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1972.
29. Камолиддин Ш. К вопросу о происхождении Саманидов. См. статью на интернет стр.: <http://www.ethnonet.ru/lib/Chubin.html>
30. Камолиддин Ш. К вопросу об этногенезе Узбекского народа. См. статью на интернет стр.: <http://www.ethnonet.ru/lib/0204-03.html>
31. Казахско-Русский-Казахский Словарь. См. словарь на интернет стр.: <http://www.sozdik.kz/>
32. Кафаров С . Термин Най, как название диагностирующее аэрофоны. В сб. Экология, Философия, Культура. - Баку : Табиб,1995.
33. Киргизско-русский словарь. - М., 1965.
34. Коллекция казахских народных инструментов Б.Сарыбаева. См. статью на интернет стр.: <http://prescentreculture.kz/koll3.shtml>
35. Кузмина А.А. Этимологический анализ слов как средство развития орфографической грамотности. См. работу на интернет стр.: <http://www.5ka.ru/105/1834/2.html>
36. Кун.Н.А. Легенды и Мифы древней Греции.- М.,1975.

37. КУЛЬТУРА Таджикистана. Музыкальные инструменты. См. статью на интернет стр.: <http://www.catholic.tj/russian/kultura.htm>
38. КУРАЙ-НАСЛЕДНИК, КУР АИ-СТРАННИК. См. статью на интернет стр.: <http://www.bashnet.ru/writer/insur/20.htm>
39. Мациевский И. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции. В сб. Современность и фольклор.- М., 1977.
40. Марсий. Эллада : мифология Древней Греции-Марсий. См. статью на интернет стр.: <http://www.hellados.ru/texts/marsias.php>
41. Музыкальные инструменты Таджикистана . См. статью на интернет стр.: [http://intangiblenet.freenet.uz/\\_ru/tad/tad333.htm](http://intangiblenet.freenet.uz/_ru/tad/tad333.htm)
42. Музыкальный Энциклопедический Словарь. - М.: Советская Энциклопедия, 1990.
43. Муратове. Рациональная классификация музыкальных инструментов. См. статью на интернет стр.: <http://www.metodolog.ru/00268/00268.html>
44. Модр А. Музыкальные инструменты. ( пер. с чеш.) - М.: Госуд. музык. изд-во, 1959.
45. Низами Гянджеви. Избранное. - Баку , 1980.
46. Ney cesitleri. См. статью на интернет стр.: <http://www.neyzen.com/neycesitleri.htm>
47. Пан. Эллада : мифология Древней Греции-Пан. См. статью на интернет стр.: <http://www.hellados.ru/texts/pan.php>
48. Oner Yagci. Yunus Etnre Yasami ve Bitin Şiirleri. - Istanbul : GUN YAYINCILIK,2001.
49. Рахимов Р.Г. Башкирские музыкальные инструменты Фольклорное исследование. См. статью на интернет стр.: <http://folk48.narod.ru/bashkirnuzic.htm>
50. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты.- Алма-Ата, 1978
51. Say A. Mtizik Tarihi. - Ankara : Muzik Ansiklopedisi Yaymlan, 2003.
52. Седов.М Азербајчан халгынын со]кекуну душунэркэн.- Бакы.: 1азычы,1989.
53. Синьцзян спасает «живой» памятник - классические уйгурские музыкальные произведения «мукамы» См. статью на интернет стр.: <http://russian.xjs.cn/RUSSIAN/channel331/35/200506/17/14415.html>
54. Tarlabasi B. Kaval Metodu.- Istanbul,1990.
55. Традиционная культура и фольклор Туркменистана. Музыкальные инструменты. См. статью на интернет стр.: [http://intangiblenet.freenet.uz/\\_ru/tur/tur333.htm](http://intangiblenet.freenet.uz/_ru/tur/tur333.htm)
56. Традиционная культура и фольклор Таджикистана. Музыкальные инструменты.
57. Успенский., Беляев В. Туркменская музыка.-Ашхабад, 1979
58. Холманский А.С. Фрактально-Резонансный Принцип Действия. См. статью на интернет стр.: <http://filosof.net/>
59. Холманский А.С. Сакральный Язык Библии. См. статью на интернет стр.: <http://filosof.net/disput/holmansky/sacr.htm>
60. Художественные ремёсла и промыслы Уйголов.
61. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство.-М.,1989
62. Cevikoglu T. Ney Sozcticugtinun Etimolojisi ve Neyin Tarihoesi. См. статью на интернет стр.: <http://www.turkmusikisi.com/calgilar/neymey.htm>
63. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра - М.: Музыка, 1983.
64. Чувашские народные музыкальные инструменты. См. статью на интернет стр.: <http://www.chuvsu.ru/chuvashia/musinstr.htm>
65. Эрнест Карл Суфизм. См. статью на интернет стр.: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/emst/8.shtml>

DOI 10.5281/zenodo.11202975

## CAHANGİR CAHANGIROVUN “NƏSİMİ” KANTATASI

Günel NƏSİROVA

Məqalə Azərbaycan musiqisində XIV əsrin dahi Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin poeziyasının təcəssümü məsələlərinin öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Azərbaycanda Nəsimiyə həsr olunmuş əsərlər 1970-ci illərdə - Nəsiminin 600 illik yubileyi ilə bağlı olaraq meydana gəlmişdir. Bəstəkar yaradıcılığında Nəsimi poeziyası əsasında kamera-vokal əsərlər, vokal-simfonik musiqi əsərləri diqqəti cəlb edir. Müəllif məqalədə bütün bu əsərlər haqqında məlumat vermişdir. Məqalədə bəstəkar Cahangir Cahangirovun şair Rəfiq Zəkanın mətninə yazdığı “Nəsimi” kantatası tədqiqat obyeketine çevrilmişdir. Əsərin yaranma tarixi, məzmunu, dramaturgiyası, musiqi dilinin xüsusiyyətləri təhlil olunmuşdur. Kantatada əsərin müəllifləri Nəsiminin obrazını yaradarkən şairin poeziyasından ilhamlanmış, onun parlaq musiqi abidəsini yaratmışlar.

**Açar sözlər.** Nəsimi, poeziya, bəstəkar, kantata, musiqi dili.

Azərbaycan poeziyasının dünya mədəniyyətinə bəxş etdiyi dahi şairlərdən biri olan İmadəddin Nəsiminin (1369-1417) yaratdığı söz xəzinəsi XIV əsrən bu günə kimi dillərdə əzbər olmuşdur. Nəsimi yaşadığı dövrdə hürufilik ideyalarının carçası olaraq, öz şeirləri vasitəsilə insanlar arasında bəşeri həqiqətləri yaymağa çalışmışdır. Şairin parlaq şəxsiyyəti, keşməkeşli həyatı və ölümü insanların təxəyyülündə həkk olunmuşdur. Nəsimi poeziyası dərin fəlsəfi fikirlər, lirika ilə zəngin olub, bədii dilinin gözəlliyyi ilə yadda qalır. Şairin poetik dünyasının genişliyi, həssas qəlbinin döyüntüleri öz təcəssümünü musiqidə tapır. Nəsimi ve musiqi - iki ayrılmaz məfhum kimi təsəvvür oluna biler. Nəsiminin şeirləri özlüyündə bir musiqi qaynağı olub, poetik sözün musiqi vasitəsilə ifadəsinə təkan verir. Bu baxımdan Nəsimi poeziyasının musiqidə təcəssümü özündə bir çox aspektləri eks etdirərək, musiqişunaslığının aktual mövzularından birinə çevrilmişdir.

Nəsimi poeziyası və musiqi. Bu mövzunun əsası Nəsiminin poetik dünyasında musiqinin rolü məsələlərinin öyrənilməsi ilə, şairin yaşadığı dövrdə musiqi mədəniyyətinin inkişafı, onun musiqi sənətine münasibəti, musiqini dərindən duyarəq onu poetik dille tərənnüm etməsi ilə bağlıdır. Nəsimi poeziyası həm şifahi ənənəvi musiqi sənətine, həm də bəstəkar yaradıcılığına dərindən təsir etmişdir. Şifahi ənənəvi musiqi sənətində Nəsimi poeziyasının təcəssümü nəticəsində mügamların poetik əsası zənginləşmiş, rəngarəng təsniflər meydana gəlmişdir və bu cəhət müasir dövrdə də öz davamını tapır. Nəsimi poeziyasının bəstəkar yaradıcılığında təcəssümü də böyük bir mədəniyyət hadisəsinə çevrilmişdir.

XX əsrin 70-ci illərindən başlayaraq, Nəsimiyə həsr olunmuş əsərlər yaranmışdır. Məqalede belə əsərlərdən birinə - Cahangir Cahangirovun “Nəsimi” kantatasına müraciət etmişik. Bu, bəstəkar yaradıcılığında Nəsimi poeziyasının təcəssümü ilə bağlı ilk iri həcmli əsərlərdən biridir. Kantata 1973-cü ildə İmadəddin Nəsiminin 600 illik yubileyi münasibəti ilə bəstələnib. Kantatanın mətni şair Rəfiq Zəkanındır.

Qeyd etmək lazımdır ki, 1973-cü ildə Azərbaycanda və beynəlxalq aləmdə UNESCO-nun qərarı ilə İmadəddin Nəsiminin 600 illik yubileyinin keçirilməsi dövlət rəhbərliyi ilə mədəniyyət və incəsənət xadimləri tərəfindən böyük bir mədəniyyət hadisəsinə çevrildi.

Ümummilli lider Heydər Əliyevin səyi ilə Nəsiminin Hələb şəhərində məzarı bərpa olunmuş, Suriyanın və digər ölkələrin kitabxanalarından Nəsiminin əlyazmaları üzə çıxarılaraq, tədqiq olunmuşdur. Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Dilçilik institutuna Nəsiminin adı verilmişdir. Nəsiminin portreti (rəssam Mikayıll Abdullayev) yaradılmış, şairin Hələb şəhərində büstü qoyulmuş, Bakıda, Moskvada və Kiyev şəhərlərində monumental heykəlləri ucaldılmışdır. Nəsiminin adı Azərbaycan Respublikasında əsərləri dövlət varidatı elan edilmiş müəlliflər siyahısına daxil edilmişdir. Məhz həmin dövrdə Nəsimiyə həsr olunmuş çox sayıda incəsənət əsərləri meydana gəlmişdir [3].

Dünya mədəniyyətinin dühalarından biri olan Nəsiminin yubileyləri sonrakı illərdə də qeyd olunmuşdur. 2017-ci ildə Nəsiminin ölümünün 600 illiyi UNESCO-nun Baş qərargahında keçirilmişdir. 2018-ci ildən başlayaraq, Azərbaycanda Nəsimi şeir, incəsənət və mənəviyyat festivalı keçirilir. 2019-cu ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev tərəfindən “Nəsimi ili” elan edilmiş, şairin 650 illik yubileyi beynəlxalq miqyasda qeyd olunmuşdur.

Musiqi sənətində Nəsimi poeziyasına həsr olunmuş rəngarəng əsərlər yaranmışdır. Bəstəkarlar Nəsiminin həyat və yaradıcılığını müxtəlif janrı musiqi əsərlərində - musiqili-səhnə, vokal-simfonik, instrumental və vokal əsərlərdə eks etdirmişlər. Bu əsərlərdə Nəsimi obrazı, təbliğ etdiyi ideyaları, yaşadığı mühitə qarşı üsyani, daxili sarsıntıları öz eksini tapmış və şairin yaradıcılığının ümumbaşarı mahiyyəti təcəssüm olunmuşdur. Bunlardan Fikrət Əmirovun “Nəsimi dastarı” baletini, Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nəsimi” vokal-xoreoqrafik Poemasını, Cahangir Cahangirovun “Nəsimi” kantatasını, Əziz Əzizlinin “Nəsimi” simfonik poemasını, Azər Rzayevin “Nəsimi” simfonik poemasını (simfonik

orkestr, bas-tar və qıraətçi üçün), instrumental əsərlərdən Ramiz Mırışlinin "Ballada"sını qeyd etmək olar. Bu əsərlər Nəsiminin yubiley tədbirində səsləndirilməsi haqqında dövrü mətbuatda məlumat öz əksini tapmışdır [4]. Eyni zamanda, Nəsiminin sözlərinə çoxsaylı vokal əsərlər də yaranmışdır. Bunların sırasında Ağabaci Rzayevanın 7 romans silsiləsini, Emin Sabitoğlunun "Hardasan?" romansını, Ramiz Mustafayevin "Dedim ey nazlı sənəm", "Didarına müştəqam", Cahangir Cahangirovun "Haqq mənəm" romanslarını, Nazim Əliverdibəyovun "Ey gülüm", Süleyman Ələsgərovun "Neylərəm", Səid Rüstəmovun "Neylərəm" romanslarını, Tofiq Quliyevin mahnilar silsiləsini göstərmək olar. Bütün bu əsərlər hər bir bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna uyğun olaraq, Nəsimi obrazını musiqidə canlandırmış, onun poeziyasının musiqidə təcəssümünü rəngarəng musiqi vasitələri ilə canlandırmışdır. Əlbəttə ki, Nəsiminin poeziyası nəsil-nəsil bir çox Azərbaycan bəstəkarlarını ilhamlandırmışdır və bu güne kimi de musiqimiz əbədi mövzularından birinə çevrilmişdir. Lakin bir məqalədə Nəsimi mövzusunda yazılmış bütün əsərlərin adlarını qeyd etsek böyük bir siyahi alıñır.

Məqalədə qarşıya qoyulan məqsəd Cahangir Cahangirovun "Nəsimi" kantatasının məzmun və kompozisiya xüsusiyyətləri, sözlə musiqinin əlaqəsi, musiqi dilinin özünəməxsusluğunu məsələlərini araşdırmaqdan ibarətdir. Əsərin təhlilini bəstəkarın əlyazması əsasında veririk [1].

Görkəmlı bəstəkar Cahangir Cahangirovun (1921-1992) yaradıcılığında monumental xor əsərləri mühüm yer tutur. Bəstəkarın bu sahədə maraqlı əsərləri sırasında Azərbaycanın böyük sənətkarlarına həsr olunmuş kantata və oratoryalar xüsusi yer tutur. Bunlardan "Füzuli", "Nəsimi", "Aşıq Ali" ("Ustad Aşıq") kantatalarını, "Sabir", "Cavid" ("Oratoriya-59") oratoryalarını qeyd etmək olar [2]. Bu oratoryaların musiqi məzmunu və musiqi xüsusiyyətləri C.Cahangirovun bir bəstəkar kimi maraq dairəsinin, musiqi üslubunun genişliyini və zənginliyini nümayiş etdirir.

C.Cahangirovun "Nəsimi" kantatası üçün şair Rəfiq Zəkanın (1939-1999) yazdığı poetik mətn maraqlı məzmunu və quruluş xüsusiyyətlərinə malikdir. Əsərin poetik mətnində Nəsimi dühasının böyüklüyü, Azərbaycan mədəniyyətindəki rolu tərənnüm olunur. Burada Nəsimi obrazını canlandırmaq və tərənnüm etmək üçün şairin yaddaşlara həkk olunmuş sözlerindən, misralarından istifadə etmiş, öz bədii fikirlərini də bu prizmadan ifadə etməyə nail olmuşdur. Bu da şeirin quruluşunun Nəsimi poeziyasına yaxın ruhda olmasına yol açır.

Mətndə altı yüz yaşı qeyd edilən şair Nəsimi Azərbaycan mədəniyyətində parlaq günəş kimi, xalqımız üçün qürur mənbəyi kimi tərənnüm olunur.

"Bir yaz günü bu torpaqda doğuldu.

Bizim Azərbaycanın parlaq ulduzu oldu".

Müəllif şeirdə, demek olar ki, Nəsiminin həyatı və yaradıcılığını müəyyən ifadələrlə, işarələrlə, bəzən şairin öz sözleri vasitəsilə təsvir edərək, onun obrazını dolğun canlandırma bilmişdir. Məsələn, mətndə Nəsiminin bu

beytindən istifade olunduğunu qeyd edə bilerik:

"Qamu yerlərdə bulundum, qamu sözlərdə bilindim,

Qamu pərdədə calındım, bu ulu bəyanə gəldim".

Rəfiq Zəka bu beytdəki "Qamu" kəlməsini müasir dilimizdəki eyni mənəni verən "Həmi" (həm) sözü ilə əvəz edərək, mətnin qarvanılmasına kömək edir:

"Həmi yerlərdə bulundum, həmi sözlərdə biliñdim,

Həmi pərdədə calındım, bu ulu bəyanə gəldim".

Nəsimi ırsının tədqiqatçıları onun bədii dilindəki ayrı-sözlərin, ifadələrin yozumunu verərək, maraqlı fikirlər söylemişlər. Bu baxımdan akademik Rafael Hüseynovun "Nəsimi" şiirində "pərdə" və pərdənin ardındakilar" məqaləsində nümunə getirdiyimiz beytin mənəsini şərh edərək yazmışdır: "Bütün pərdələrdə çalınmaq" deyimi ilə Nəsimi "məşhur olmaq" anlamını ifadə edir" [5]. Bu fikrə əsaslanaraq qeyd edə bilerik ki, Rəfiq Zəka məhz bu məna yozumundan istifadə edərək, Nəsiminin məşhurluğunu vurgulamaq üçün həmin beyti kantatanın mətninə daxil etmişdir.

Eyni zamanda, mətnə Nəsiminin poetik dilində çox istifadə olunan "gövhər", "dürdanə" kimi sözər də daxil edilərək, şairə müraciətde deyilir:

"Ey gövhərin bahasını, miqdarını bilən,

Axtar içində gör ki, nə dürdanəyəm yene".

Bu misralar Rəfiq Zəka tərəfindən Nəsimi şiirinin məna yozumunu eks etdirir. Qeyd edək ki, Nəsiminin qəzəllərinin bir çoxu "Ey" nidası ilə başlayır ki, bu da poetik mətndə müəyyən xatırlatmalar əmələ getirir. Nəsiminin faciəli ölümünün işarə edən misralar da çox təsiri səslərin:

"Nadanlar anlamazlar, dandı böyük şairi"...

"Kim əqidəmdən mənə don söyləyər, ya kim soyar.

Şeyrim avaz etmədədir, bəxtim olub dünyaya yar!"

Bu misralar sanki Nəsiminin öz dilindən söylenərək, onun möhtəşəm obrazının dolğunlaşdırılmasına xidmet edir. Şairin əqidəsi uğrunda edam olunaraq, dərisi soyulması dünya mədəni mühitində ən qanlı cinayətlərdən biri kimi hər zaman qızanmışdır. Bu fakt mətndə ləkənək şəkildə eks olunmuşdur.

Bundan əlavə, mətndə şairin dünyada şöhrət qazanması, adının xalqın qəlbine həkk olunması ilə bağlı müəllif fikri Nəsiminin öz dilindən səsləndirilir.

"Bəxtiyaram ki məni yurdum sevər, xalqım duyar.

Bəxtiyaram ki günəşdən don geyib şair, diyar."

Bütün bunlar həqiqətən də Nəsiminin xalqla bağlılığını, dünya mədəniyyətinə töhfələrini, şairlərin ustası olmasını bir daha təsdiq edir.

Poetik mətnin quruluşu kantatanın musiqisi ilə sıx əlaqədardır. Belə ki, əsər bir hissəli kompozisiya quruluşuna malik olub, öz daxilində ardıcıl ifa olunan və bir-birilə əlaqədar olan üç hissəni birləşdirir. Hər bir hissə məzmun və forma baxımdan fərqlidir. Əsərin dramaturji inkişaf xəttində birinci və üçüncü hissələr xarakter baxımdan oxşar olub, təntənəli əhval-ruhiyyə daşıyır. İkinci hissə lirik xarakterlidir.

C.Cahangirovun musiqi üslubunun əsas keyfiyyətlərin-dən biri olaraq, kantatanın kompozisiya quruluşunda, musiqi materialının inkişafında, mövzuların quruluşunda müğamdan gələn xüsusiyyətlər özünü bürüzə verir. Əsərin bölmələri ardıcıl

səsləndirilərək, biri-digərinin inkişaflı variantı kimi qəbul edilir, bir-birile intonasiya vəhdəti təşkil edir. Bədii ifade vasitələrinin seçimində müğamın ənənəvi xüsusiyyətləri özünü göstərir. Bütün bunlar əsərin musiqi dilində qabarıq əks olunur.

Kantatanın birinci hissəsi orkestr girişi ilə başlanır və özlüyündə üchisseli formadadır. Bölmələr arasında orkestr səslənmələri bağlayıcı əhəmiyyət daşıyır.

Nümmunə 1.



Akkordlu fakturada aparıcı mövzunun musiqi dilində xromatizmlərdən çox istifadə olunur ki, bu da musiqi məzmununa dramatik cəalarlar aşılıyır. Eyni zamanda zəngin boyalı möhtəşəm lövhə - orta əsrlər dövrünün gərgin fikir çarpışmaları fonunda Nəsimi işığının Şərq ölkələrində yayılmasını təsvir edilir. Sanki musiqinin ilk sədalarından zamanın fövqündə duran şair Nəsiminin abidəsi gözümüz qarşısında canlanır.

Nümmunə 2.

Orkestr girişi - Moderato tempində, təntənəli, pafoslu xarakter daşıyır. İlk xanələrdən diqqəti cəlb edən musiqi mövzusu möhtəşəm bir obraz yaradılmasına yol açır.

Birinci hissədə - Moderato, təntənəli əhval-ruhiyyə öz davamını tapır. Xorun ifası: "Nəsimi bu ellərin gözlərinin nurudur" sözleri ilə sopranoların partiyası ilə başlanır, daha sonra digər partiyalar da səslənməyə qoşulur.

Birinci hissənin mövzusu girişin elementləri üzərində qurulub. Mövzunun melodik xətti enən-yüksələn hərəkət xəttine malikdir. İlk səslənmədə cis-moll tonallığında verilən mövzu tədricən xor partiyalarında xromatizmlərlə dolğunlaşdırılır. Xorun partiyalarında səslər arasında qarşılıqlı uzlaşma, çapraz hərəkət xətti özünü göstərir. Melodiyanın müğamları bağlı cəhətlər öz əksini tapır ki, bu da ümumi inkişaf xəttində müşahidə olunur. Melodiyanın quruluşunda məqam əsası da mühüm əhəmiyyətə malikdir. Şur məqam-intonasiyaları əsasında qurulan melodik xətdə rast, cahargah məqamlarına yönəlmələr polifonik xor partiyasında özünü qabarlıq bürüze verir.

Birinci hissənin musiqi materialı yüksələn xətt üzrə inkişaf etdirilərək, orta bölmədə kulminasiyaya çatdırılır. Bölmələr arasında orkestrin ifası inkişafın yeni dalğasını hazırlayıv və musiqinin daha şövqle səslənməsinə təkan verir. Orkestr partiyasının musiqi məzmunu başlangıç mövzunun variasiyalı şəkillərinə əsaslanır. Musiqi materialının inkişaf prosesinde dəyişikliyə uğraması xor partiyalarında da özünü göstərir. Belə ki, birinci hissənin bölmələrində hər dəfə yeni mövzu deyil, əsas mövzunun daha dolğun, şəkli dəyişilmiş, melodik baxımdan daha mürekkeb variantı verilir. Burada

Nümunə 3.

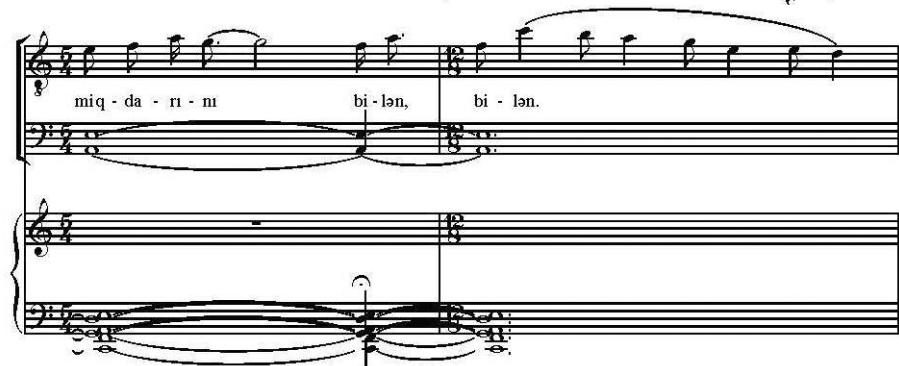
Melodik xətt bir səsin uzadılmasına və kiçik diapazon həcmində müxtəlif ritmik qruplarla təkrarlanmasına əsaslanır. Bu da xor partiyaları arasında ötürülərək, sonsuzluq, tükənməzlilik hissiyyatı yaradır.

Nümunə 4

dramaturji inkişaf xəttində özünü göstərən dolğunlaşma, fakturanın sıxlaması səslənmənin dinamikasını artırır. Orta bölmə əvvəlkindən daha təntənəli xarakter daşıyır. Bu cəhət metndə də özünü göstərir. "Ey cahan şöhrəti böyük sənətkar, Senin hər könülde bir şəfəqin var" sözleri ilə oxunan orta bölmənin musiqi məzmunu geniş nefəslərə malikdir. Birinci hissənin sonuncu bölməsində melodik inkişaf davam etdirilərək, təmkinli hərəkətlə hissəni yekunlaşdırır.

Kantatanın ikinci hissəsində - Largo, musiqinin xarakteri deyişir. Həzin, lirik, axıcı melodik xətt arpeciolu müşayiət fonunda verilir. Bu hissədə xor partiyalarında ağızyumulu oxuma üsulu tətbiq olunur. İkinci hissə də üç hissəli quruluşdadır və bölmələrin musiqi məzmunu inkişafda verilir. Bu hissənin birinci bölməsində vokaliz özünəməxsus təsirli, düşündürəcə bir mühit yaradır. Bu, Nəsimi obrazının təcəssümündə yeni bir mərhələdir. Belə ki, əger birinci hissədə Nəsimi bir şair kimi, parlaq şəxsiyyət kimi təriflənib tərənnüm olunursa, ikinci hissədə bəstəkar obrazın daxili aləmini, onun ideyalarını, insanlara aşılılığı həqiqətləri dərinəndə duymaq üçün hər kəsi Nəsiminin poetik dünyasını və qəlbinin səsini dinləməyə yönəldir.

İkinci bölmədə verilən tenorun solosu "Ey gövhərin bahasını, miqdarnı bilən bilən" sözleri ilə başlanır. Mövzunun melodik xətti yüksələn sekvensiya bölmələrindən ibarət olub, dalğavari inkişafa malikdir. Sekvensiya halqasının variantlı təkrarlarından sonra ener hərəkətli melodik qapanma verilir.



Muğamvari melodik quruluşda metro-ritmin dəyişilmələri, rast-segah intonasiya keçidləri axıcı, rəvan hərəkətlə eks olunur. Burada C.Cahangirovun muğamdan bəhrələnməsini əserin musiqi məzmununda rəngarəng yollarla həyata keçirdiyini qeyd etməliyik. Məhz əserin qəhrəmanının obrazının dərindən açılmasına yönələn bu kimi üsullar C.Cahangirovun yaradıcılığında öz qabarlıq təzahürlərini tapır. Musiqişunas-alim R.Zöhrabovun C.Cahangirovun "Füzuli" kantatasında muğamdan istifadə ilə bağlı belə bir fikri diqqətəlayiqdir: "Bu, "Füzulinin dili ilə hekayəte başlayan bəstəkarın ahəstə söhbətidir" - desək, düz

olar" [6, s. 307]. Bu fikre əsaslanısaq, həqiqətən də bəstəkar nəzərdən keçirdiyimiz əsərdə də təcəssüm etdirdiyi Nəsiminin qəlbinin səsini və düşüncələrini məhz muğamvari melodiyyada dərindən ifadə etməyə nail olmuşdur.

Kantatanın ikinci hissəsinin sonuncu bölməsində xor - Con brio səslənir. Xorun ifasında "Həmi yerlərdə bulundum, həmi sözlərde bilindim" misralarının oxunması səslənməyə yeni bir ruh, gümrahlıq gətirir. Nəsimiye məxsus olan bu misralar onun fikirlərinin genişliyini, insanların təfəkküründə kök saldığını və əbədiyyətə qovuşduğunu eks etdirir.

Nümunə 5

The musical score consists of two systems of music. The top system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The vocal parts sing in unison with lyrics: "fHe miyer - ler - de bu-lun - dum, bu - lun-dum". The piano part provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The bottom system continues with the same vocal parts and piano accompaniment, with lyrics: "Hə mi söz - lar - da bi lin - dim, bi - lin - dim, hə mi per - da - da - ca - lin - dim". The piano part maintains its eighth-note rhythmic pattern throughout both systems.

Burada mövzunun reçitativ-deklamasiyalı quruluşu Nəsimi şeirinin ruhunu təcəssüm etdirir. Xor partiyasındaki unison səslənmələr kiçik diapazonlu melodik cümlələrdə ifadə olunaraq, mövzunun inadla eyni səviyyədə səslənməsini eks etdirir. Musiqi inkişafının dinamikası yüksələrək, üçüncü hissədə təntənəli yekunu hazırlayırlar.

Kantatanın üçüncü hissəsi - Maestoso, əsərin məntiqi olaraq pafoslu şəkildə tamamlanmasına imkan yaradır. "Bəxtiyaram ki məni yurdum sevər, xalqım duyar" sözlərinə əsaslanan üçüncü hissə xarakterinə görə Nəsiminin şənihəsən söylənən təntənəli odadır. Bunun davamı olaraq, əsərin kodası - Maestoso molto "Bəxtiyaram" sözünün dəfələrə təkrarlanması ilə bitir.

Üçüncü hissənin xor partiyasında melodiya o qədər də geniş inkişaflı olmasa da, orkestr partiyasında musiqi materialı inkişaf etdirilərək, kulminasiyaya çatdırılır, musiqi dramaturgiyasının hərəkətverici qüvvəsinə

çevrilir. Burada əsas mövzunun variasiyalı dəyişikliyə məruz qalaraq, onun yenilənməsi özünü göstərir ki bu da kantatanın quruluşunda əsas cəhətlərdən biri kimi qeyd olunmalıdır.

Kantatanın musiqi dilində epik və lirik ifadə tərzinin qovuşdurulması musiqi ifadə vasitələrinin vəhdətindən yaranır. Zəngin akordlu və polifonik faktura müğəmvari melodiyalarla qarşılıqlı əlaqədə zəngin musiqi üslubunu üzə çıxarır. Xor yazısının böyük ustası kimi tanınmış C.Cahangirovun yaradıcılığında bu cəhətlərin qovuşması zəminində monumental əsərlər meydana gəlmişdir.

Azərbaycan musiqi tarixinə dahi sənətkarlara həsr olunmuş əsərlər sırasında Cahangir Cahangirovun Rəfiq Zəkanın sözlərinə bəstəlediyi "Nəsimi" kantatası ümumilikdə Nəsimi döhasını canlandıran möhtəşəm bir musiqi abidəsi kimi yadda qalır.

## ƏDƏBİYYAT

1. Cahangirov C. "Nəsimi" kantatası. Klavir [Notlar] / S.Mümtaz adına Azərbaycan Respublikası Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxiv. q. 51. S. 2. S.v. 55. Əlyazma. 1973.
2. Cahangir Cahangirov. Biblioqrafiya. / Tərtib edən: T.Məmmədova. - Bakı: 2011.
3. Nəsirova G.R. Nəsimişünaslığın inkişafında Ulu Öndər Heydər Əliyevin rolü. / - Bakı: "Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Heydər Əliyevin rolü". Respublika elmi-praktiki konfransın materialları. 26-27 aprel, 2023.3.
4. Böyük şairə musiqi töhfəsi. // -Bakı: "Bakı" qəzeti. - 1973, 27 iyun.
5. Hüseynov R.B. "Nəsimi" şeirində "pərde" və pərdenin ardındakılar". / -Bakı: "525-ci qəzet". 11.02.2019. [Elektron resurs] / URL: <<https://science.gov.az/az/news/open/9726/>>
6. Zöhrabov R.F. Azərbaycan müğamları. / R.F.Zöhrabov. - Bakı: Təhsil. - 2913. - 336 s.

*Статья посвящена изучению воплощения в азербайджанской музыке поэзии гениального азербайджанского поэта XIV века Имадеддина Насими. В Азербайджане произведения, посвященные Насими, появились в 1970-е годы - в связи с 600-летним юбилеем Насими. В творчестве композиторов на основе поэзии Насими созданы камерно-вокальные произведения, вокально-симфонические музыкальные произведения. Обо всех этих произведениях автор рассказал в статье. В статье объектом исследования стала канцата "Насими", написанная композитором Джахангиром Джахангировым на текст поэта Рафига Зеки. Проанализированы история создания произведения, его содержание, драматургия, особенности музыкального языка. В канцате авторы произведения, создавая образ Насими, едохноялись поэзией поэта, создали его яркий музыкальный памятник.*

**Ключевые слова.** Насими, поэзия, композитор, канцата, музыкальный язык.

*The article is devoted to the study of the embodiment of the poetry of the genius Azerbaijani poet of the XIV century Imadeddin Nasimi in Azerbaijani music. In Azerbaijan, works dedicated to Nasimi appeared in the 1970s in connection with Nasimi's 600th anniversary. Chamber-vocal works and vocal-symphonic musical works have been created in the works of composers based on Nasimi's poetry. The author told about all these works in the article. In the article, the object of the study was the cantata "Nasimi", written by composer Jahangir Jahangirov based on the text of the poet Rafig Zeka. The author analyzes the history of the creation of the work, its content, dramaturgy, and features of the musical language. In the cantata, the authors of the work, creating the image of Nasimi, were inspired by the poet's poetry, created his vivid musical monument.*

**Keywords.** Nasimi, poetry, composer, cantata, musical language.

