

Beynəlxalq, elmi-pedaqoji,  
tənqid-i-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)

2/99 2024

## İÇİNDƏKİLƏR:

### USTADLAR XATIRƏSİNƏ

- 3 *Meydanlı F. ... Oxudun "Bala Nərgiz" ("Eynulla Cəbrayılov-90" silsiləsindən)*
- 7 *Джумаев А. (Узбекистан). «Волею судеб попал я сюда записывать их песни...». О музыкально-этнографической деятельности В.А. Успенского в Средней Азии*
- 26 *Кажарская Ю., Битерякова Е. (Россия). Владимир Кривоносов и его вклад в изучение азербайджанского музыкального фольклора*

### MUSIQİŞÜNASLIQ

- 40 *Abbasova I., Çilingir V. Opera janlarında yazılmış əsərlərdə valideyn-övlad münasibətlərinin təcəssümü*
- 46 *Фахрадова Р. О закономерностях музыкального процесса в спектральной композиции XX века (на примере сочинений Т. Мюрая)*
- 55 *Quliyeva S. XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərinə aid vətənpərvərlik mövzulu xor əsərlərində dini musiqinin təzahürü (A.Mirzəyev, K.Əhmədov, A.Zahid)*
- 60 *Сафаралибекова Р. О смысле понимания смысла музыки в аспекте «Эволюции» трактовки герменевтического круга*

### İRSİMİZ

- 63 *Hüseynov R. Altino səsli müğənninin altınları (ardı)*

**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

**YENİ NƏŞRLƏR**

- 72 *Babayeva A. Firəngiz Əlizadənin "Azərbaycan simfonik musiqisi (monodiyadan simfonik orkestrə)" kitabı dəyərli elmi-tədqiqat əsəri kimi*
- 75 *Məmmədova R. "Müqayisəli sənətşünaslıq" toplusunun X buraxılışı haqqında*
- 77 *Махмудова Г., Рзаевә У. Ариф Меликов: история и современность*
- 79 *Babayeva L. XXI əsrin təhsil sistemində yeni dərslik formatı Azərbaycan ənənəvi musiqisi (I cild. Azərbaycan xalq mahnıları) elektron dərsliyi*
- 82 Məqalənin təqdim edilmə qaydaları

# *Ustadlarımızın xatırəsinə*

## **... OXUDUN “BALA NƏRGİZ” (“Eynulla Cəbrayılov-90” silsiləsindən)**

Fəxrəddin MEYDANLI

**Eynulla Cəbrayılov:** - bu ad Azərbaycan Xalq musiqi sənətini, muğam və təsniflərini sevən hər kəsə tanışdı.

Mən onu cəmi bir dəfə görmüş, amma onun ifalarını bir gün ərzində ac-susuz dinləməkdən doymamış və bu xatirə əbədi olaraq yaddaşımı həkk olunmuşdur...

Dəqiq deməyə çətinlik çəkirməm-cünki aradan 60 ilə yaxın bir zaman kəsiyi keçir. Təxminimə görə ötən əsrin 60-ci illərinin əvvəlləri idi, o zaman mənim 6-8 yaşılarımlı olardı.



Kəndə səs düşdü ki, bugünkü toyu Eynulla Cəbrayılov aparacaq. Bəli, mənim doğulub, boy-a-başa çatdığım Ucar rayonunun Boyat kəndində yaşayan və çox fəal əmək fəaliyyəti ilə məşğul olan Səftər adlı sürücü Eynulla Cəbrayılovu oğlu Tərlanın kiçik toyuna dəvət eləmişdi.

Həyətdə qurulmuş və o zamanların dəbdəbəli mağarlarından sayılan məkanda dəvətlilər yer almışdır. Eynulla Cəbrayılov oxuyur, qonaqlar isə onu dinləməkdə idilər.

Təbii ki, biz uşaqları mağara burxmirdilər. Biz mağarın yanlarına çekilmiş berezent çadırın birləşmələri arasında yaranan kiçik aralıqlardan xanəndəni izləyir və dinləyir, hərdən de istəməsək belə, hamı görsün deyə, uşaqlarla yerimizi dəyişməli olurdum. Bu ecazkar ifaları təbii ki, mənim yaşlılarımın hamısı eyni dərəcədə anlamır, sadəcə olaraq maraq xatirinə baxırdılar...

Amma mən, necə ki, gözümü açandan aşiq musiqisine, muğam və təsniflərə radioda bir dəfə qulaq asan kimi hamisini yaddaşımı yazar və yüksək tembrli cingiltili səsimlə həyətdə, məktəbdə, kəndin küçələrdində oxuyar və insanların marağını cəlb edərdim, bax elə buradan da “əliboş” getməyə hazırlaşmirdim. Yəni, Eynullanın oxuduqlarını birebir yaddaşımı yığıb, növbəti gün onu təqlid eləmeliydim...

O zaman Eynulla 26-28 yaşlarında olardı. Onun dəstəsində zurnacı, balamançı, qoşanağaraçı, tarçı və kamançı var idi. Eynullanın ecazkar səsi, muğamın ayrı-ayrı guşələrində bütün kəndi başına almışdı. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, o zamanlar mikrafon və səsgücləndirici avadanlıqlar yox idi (bu texnika Ölkəmizdə illər sonra mövcud olmuşdur).

Eynulla təsnifləri ifa edən zaman və ya muğam şöbələrinin arasında çalınan rənglər-dəramədlər zamanı qavalı elə şövq ilə çalırdı ki, hamı onun əllərinə diqqət kəsildirdi. O əlinə baxmadan belə qavalı mağarın

hündürlüyü boyu yuxarı atar (uçurar) ve elə elinə baxmadan da qaval enerkən onu tutar və heç bir pauza vermədən belə yüksək ehtirasla çalmağa davam edirdi...

Mən elə həmin toydan sonra Eynullanın pərəstişkarına çevrilmiş, radio dalğalarında ifalarını səbrsizlikle gözləmiş və izləmiş, təbii ki, bu böyük xanəndənin repertuarında səslənən təsnif və muğamları da öz “repertuarıma” əlavə etmişdim.

Sonrakı irəlləyən illerdə onun ifalarını artıq mavi ekranдан da izləmək nəsib olsa da, təəssüf ki, onu real həyatda görmək, mənə bir daha qismət olmamışdır...

08 aprel 1935-ci il, Kürdəmir rayonunun əldən-ayaqdan uzaq olan kürqirağı kəndlərindən biri olan Şuşin kəndi-digər yaşayış məntəqələri kimi, günün işığı buludların arxasında itən kimi, Şuşının zülməti doğarmış, hər yer qaranlığa qərq olmuşdur. Ərzaq çatışmamazlığı, digər sosial qayğılar insanları sarsılmışdan “zövq” alarmış.

Barmağının gelinlik xinası hələ də getməmiş, qarnı burnunda olan Ağca gelinin Eynulla adlı əri elə cavan ikən dünyasını dəyişmiş və onun tir altında tek qalmasına səbəb olmuşdur...

Allah böyük və rəhmətlidir. Birini alar, minini verər deyirlər. Kəndə düşən səsə toplanan ağbirçəklər, Ağca gelinin dünyaya bir oğlan uşağı getirməsinə şahidlik etdi. Hələ göybəyi kəsilməmiş körpəyə isə, nakam atasının adını-Eynulla adını verirlər...

Təbii ki, zaman hər dərdin dərmanıdı. İllər keçəcək, zaman dəyişəcək, digər yerlərdə olduğu kimi, Şuşində də əhalinin sosial vəziyyəti yaxşılaşacaq, bu dönəmdə Eynulla da böyüüb yeniyetmə, yetkin vaxtlarına çatacaq, əlini qulağının dibinə qoyub yanğılı-yanğılı oxuyacaq və onun səsinin sədasi nəinki Şuşının, Kürdəmirin, hətta Azerbaycanın hər yerindən gələcək, toy-mağarlarda aparıcı xanəndə kimi püxtələşərək, səriştəli bir sənətkar kimi formalaşacaqdı.

Bir saçını qara, bir saçını ağı hörən Ağca ana, Eynulanın qayğısız böyüməsi üçün gecə-gündüz çalışır, ona atasız olmasına hiss eletdirməzmiş. Eynulla da öz növbəsində anasına təsərrüfat işlərində kömək edər, ona arxa-kömək olduğunu yetərinçə sezdirməmiş...

Şuşin kəndi çayqıraqı və bol su hesabına geniş meşə ərzisində malik olan kəndlərdən olduğundan, təbii ki, insanlar da-xüsusən uşaqlar da meşənin təbii nemətlərində bolluca mənfəətlənirdilər.

Kiçik yaşı Eynulla da meşədə tut ağacına çıxar və tut yeyə-yeyə zənguləli səsiylə elə oxuyarmış ki, səsi nəinki Şuşını, hətta ətraf kəndləri belə öz cazibəsinə alarmış.

Onu müəllimləri məktəb tədbirlərində oxudar, həmyaşlılarına nümunə göstərərlərmiş.

Eynullanın sinif yoldaşı Qabil Hüseynovun (Allah xeyirli ömrü versin bu ixtiyara) dediklərindən:- “Biz Eynulla ile 1952-53-cü tədris ilində, Şuşinə qonşu kənd sayılan Köhünnü kənd məktəbinin VII sinfində bir yerde oxumuşuq. Mənim də səsim olmasına və məktəb tədbirlərində oxumağıma baxmayaraq, Eynullanın səsi daha zil, daha şəraqlər, daha şirin olduğundan, o həmişə ondə gedərdi.

Eynulla çox ədəb-ərkanlı, müəllim və sinif yoldaşlarına hörmətlə-ehtiramla yanaşan, böyük-kiçik yeri bilən bir uşaq idi...

Şirvan musiqi mühitində-abhavasında yetişən Eynulla Cəbrayılov bu bölgənin ustad sənətkarlarının, aşiq və xanəndələrinin ifa və ənənələrindən behrələnmiş və heç bir musiqi təhsili olmadan belə, muğam sənətinin sırlarına özbaşına yiylənmişdir.

Gənc yaşlarından peşəkar xanəndə kimi respublikada tanınmağa başlamış Eynulla Cəbrayılovun Aşıq Şakir və zurna-balaman ifaçısı Həsrət Hüseynovla birgə çıxışları isə, xüsusi əlamətdar-yaddaqalan olmuşdur.

Eynulla Cəbrayılov “Dur gəl nazlana-nazlana”, “Bala nərgiz”, “Kimə yalvarım” və s. bu kimi xalq mahnılarını böyük şövqlə oxuyan bir ifaçı kimi çox tez məşhurlaşmışdır.

Eynulla Cəbrayılov geniş diapazonlu, rəngarəng, tembri güclü səsə malik xanəndə olmuşdur.

Eynulla Cəbrayılov 1952-ci ildən, ömrünün sonuna kimi Kürdəmir rayon Mədəniyyət evində çalışmış, eyni zamanda, respublikanın musiqi həyatında yaxından iştirak etmişdir. O, 1956 və 1957-ci illerdə Azerbaycan gənclərinin birinci və ikinci festivallarının laureati olmuşdur.

Eynulla Cəbrayılovla uzun müddət toy-məclis iştirakçısı olmuş, Kürdəmirdə yaşayan ahil sənətkarardan olan 75 yaşılı (1948) Safəli Əliyevin xatırələrindən bir neçə yarpaq:-

“Xan Şuşinski kimi, Eynulla da qeyri-adi səs tembrinə malik xanəndələrdən idi. Məktəbdə bir neçə il “oxumasına” baxmayaraq, o da Xan əmi kimi yazıp-pozmağı bilmez, konsertlərdən alacağı qanarar cədvəline imza əvəzinə, mürəkkəblənmiş barmağını basardı. Muğamları, onların şöbələrini, eləcə də qəzəlləri ağızdan ağıza öyrənmiş, bəzi qəzəlləri isə sənet yoldaşlarına və ya sonradan uşaqlarına oxudub, yaddaşına həkk edərdi. Fantaziyalı oxuyan xanəndə idi Eynulla.

Məclislərdə sıfarişə uyğun olaraq, eyni adlı muğamı və ya təsnifi bir gündə dəfələrlə təkrar-təkrar oxusayıd bełə, hər ifa yeni boğaz, yeni gül baxımından özündən əvvəlki ifadan yaxşı mənada seçilər və qətiyyən şablon ölçülü ifası olmazdı Eynullanın. O, bütün muğamları özünəməxsus bir şirinliklə, ürək yanğısı ilə oxusa da, “Zabul”u xüsusi ifa tərzi ilə, əvəzsiz şəkildə oxuyardı.

Eynullanı uzun müddət tarda Azerbaycan Respublikasının xalq artisti Rübəbə Muradovanın bacısı Mahruq Muradovanın həyat yoldaşı Şükür, qarmonda isə “Qarmon Ənvər” müşayət eləyiblər.

Hərdən elə olurdu ki, Eynullanın səsi tam batırıldı. Peşimançılıq hissi keçirirdik ki, bəs toyun aqibəti necə olacaq. Amma o, bunun da çarəsini biliirdi. Belə olanda o, qaynanmış nehrə yağıını elə isti-isti, tortalı şəkildə içər və bununla da, anı olaraq səsi əvvəlki kimi şaqqlıdayardı.

Eynullanın muğam təhsili (akademik təhsili demək istəyir-müəllif) olmadığından, muğamları ifa edərkən bəzən şöbələrin yerini qarışdırar, ardıcılılığı pozardı, amma bu həmin muğamın estetikasına, çatımlılığına qətiyyən xələl getirməzdi.

Eynullanın səsinin bütün registrlərdə, hətta ən zildə işlədiyini və onun notları bilmədiyindən istifadə edərək, Qubada toy zamanı onu, özünün xəbəri olmadan "imtahan" eləmək istəmişdi.

Ələddin tarda, Seryoja isə kamanda müşayət etməklə, "Çahargah" dəsgahını "do" pərdəsi əvəzinə "re" pərdəsində, yəni bir diapazon yuxarı notta tutsaq da, Eynulla bütün pərdələrdə layiqincə gəzişərək, ifasını yüksək şövqilə başa vurduqdan sonra, nə baş verdiyini bilmədən, səsinin yorulduğuna eyhamla "deyəsən mənim səsim geriliyir axı" deyibmiş...

Oluğ ki, toyun qızığın çağında işığı bilərkdən söndürüblər ki, Eynullanı çətinə salsınlar, oxusuna xələl gətirsinlər. Amma Eynulla belə halda da, qərəzdən xəbəri olmadan mikrafonsuz, neft lampası işığına daha da şurlu oxumuş, bu onun ifasının rəngarəngliyinə qətiyyən kölgə sala bilməmişdi.

Xan əmi ilə Eynullanı əvəz edəcək xanəndə olmayıb, yəqin ki, bugündən sonra da çətin ki, olsun.

Eynulla Ucarın Müsüslü kəndindəki toy məclisi-ərinə tez-tez dəvət alardı. Ona Müsüslüdə xüsusi sevgi və saygı göstərilərdi. Müsülinün ağsaqqalı, uzun müddət müəllim işləmiş, sonralar isə kənd toylarının aparıcısı olan Nurəddin müəllim çıxışları zamanı Eynullanın sənətinə çox böyük qiymət verə, şəninə layiqincə təriflər söyləyərdi.

Eynulla səxavətli adam idi, imkansızın toyuna qiymət sövdələşməsi eləmədən gedər, hətta toyana da yazdırardı.

Hansısa toya qonaq qismində dəvət edilərdi, camaat arasında oturar yeyər-içər, xahiş minnət olsa belə oxumaz və toyanasını yazdırıb, çıxıb gedərdi.

Eynulla lovğa adam deyildi, sadədən sadə idi. Bəzi sənət adamları kimi cəmiyyətdən təcrid olunmazdı. O boş vaxtlarında Kürdəmiri gəzer, insanlara ünsiyyətdə olar, çay süfrəsində həmsöbet olar, hamıyla qaynayıb qarışardı-təki ona hörmətlə yanasınlar. Özünü yuxarı tutan adamlara o da bigənəlik göstərərdi.

Eynulla həm də ovperərəst adam idi. Musiqiçi yoldaşları ilə tez-tez ova gedər, əldə etdiyi ov qənimətlərini yoldaşları arasında ədalətlə bölərdi.

Azərbaycan Respublikasının xalq artisi, Prezidentin fərdi təqaüdçüsü, Ustad tarzən Ağasəlim Abdullayevin dediklərindən...

"Mən hələ uşaqlıqdan Eynullanın səsinə-ifasına heyran idim.

Kürdəmirdə yaşayıl-yaradan Aşıq Şakiri Bakı kəndlərinə toylara tez-tez dəvət edərdilər, xüsüsən də Nardaran və Binə kəndlərinə. O zamanki aşıqların dəstəsində mütləq xanəndə də olardı. Aşıq Şakirin dəstəsinin xanəndəsi də Eynulla Cəbrayılov idi. Bu iki böyük sənətkarın apardığı toylar sutka ilə davam edər, nə onlar oxumaqdan yorular, ya da toy əhli onları dinləməkdən bezərdilər.

Mən də bir çox kənd uşaqları kimi, toy mağarlarına buraxılmasaq da, bu toyları mağarın aşağı tərəfindən və ya mağarın yanına çekilən çadırların arasından, ya da dəliklərindən izləyər və xüsusi bir zövq alardım...

Sonrakı illərdə özüm də Azərbaycan musiqi aləminin bir üzvünə çevrilərək, tar sənətinə yiylən-

dikdən sonra da, Aşıq Şakirin və Eynulla Cəbrayılovun ecazkar musiqisi yaddaşında qalmaqdır idi...

Xoşbəxtlikdən elə oldu ki, 1990-ci ildə Azərbaycan Televiziyanın təşəbbüsü ilə Azərbaycan Respublikasının xalq artisi, böyük muğam ustası və qəzəliyyat xəzinəmizin mahir daşıyıcılarından olan Hacıbaba Hüseynov haqqında çekilən və mənim də iştirakçıı olduğum "Ocaq başı" filminin bir hissəsi Kürdəmirdə çekiləsi oldu.

Mən orada çekilişdə iştirak edən kürdəmirli, tanınmış şair-aşıq Əhməd Rüstəmovla və ünlü xanənde Eynulla Cəbrayılovla yaxından tanış oldum və təbii ki sənət barəsində maraqlı söhbətlərimiz də oldu. Və mən elə orada da Eynullaya söz verdim ki, onu Azərbaycan televiziyasına dəvət edəcək və ifalarından nümunələri ləntə alırdıracagam. Bu belə də oldu. Bu söhbətdən bir az sonra mən Eynullanı çəklişə dəvət elədim və rəhbəri olduğum Xalq Çalğı Aletləri Ansənlının müşayəti ilə "Mirzəhüseyin segahı"nın və "Arazbarı" zərb muğamını ləntin yaddaşına köçürdük. O vaxtı qaydalara görə hər ifaçının səsi lente alınmazdı, alınsa da bir-iki ifaya icazə verilərdi.

Eynulla Cəbrayılovun ifasındaki "Mirzəhüseyin segahı" eñirə gedəndən sonra bu ifa, ölkə ərazisindən çox səs saldı və Azərbaycanın müxtəlif guşələrində yaşayan vətəndaşlardan Ana Televiziyanın Musiqi redaksiyasına daxil olan çoxsaylı telefon zəngləri vasitəsiyə və kütləvi məktublarda, Eynulla Cəbrayılovun yeni ifalarını dinləmək istədikləri barədə arzularını bildirirdilər. Elə bunun nəticə olaraq ölməz sənətkarın ifasında "Rast" dəsgahını da ləntin yaddaşına yazımağa müəyyəsər olduq. Adları çekilən hər üç ifa Azərbaycan Teleradio verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin "Qızıl fond"unda qorunaraq saxlanılmaqdır və ara-sıra mavi ekran vasitəsiylə yayınlanıqdır.

Eynulla Cəbrayılov bişmiş xanəndə idi. O, ilk dəfə olaraq çekilişdə iştirak etməsinə baxmayaraq, hər üç musiqi nömrəsini birbaşa oxuyaraq tamamladı. Ansənblla elə ünsiyyətə girdi ki, elə bil illədir ki, bu ansənlının müşayətiyle oxuyurmuş kimi...

Özü də çox sade və ədəb-ərkanlı, "bəli"- "xeyir"lə danışan yüksək intellekt sahibi idi Eynulla Cəbrayılov.

O, nadir xanəndələrdən idi. İndiki genç xanəndələrimizdən Mirələm Mirələmovu bu sıradan hesab etmək olar.

Biz Eynullanın ifasında digər muğamları da yazımağa qərar vermişdik. Təessüf ki, ömür vəfa etmədi və muğamsevər ictimaiyyətimiz Eynullanı tez itirdi... Allah rəhmət eləsin."

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisi, ustad xanəndə-müəllim, çoxları xalq mahnısına çevrilmiş yüzlərlə təsnifin müəllifi olan mərhum sənətkarımız Əlibaba Məmmədov deyirmiş ki, Eynulla Cəbrayılov olan məclislərə getmərəm(təbii ki, hörmət əlaməti olaraq).

Bir gün bir kürdəmirli oğlunun toyuna Əlibaba Məmmədovu dəvət eləmək məqsədiylə Bakıya gəlir və çətinliklə olsa da filarmoniya əməkdaşlarının birindən onun ev ünvanını alır və onunla görüşərək gelişimin səbəbini anladır. Bu zaman Əlibaba müəllim dəvət

olunduğu toyların qeydiyyatını apardığı cib defterçesini götürürək, gələn qonaqla toyun tarixini müəyyənleşdirir orada qeyd eləmək istəyərkən, birdən qonaqdan sən hansı rayondan gəlmisən deyə, soruşur.

Qonaq Kürdəmirdən gəldiyini deyince, Əlibaba müəllim əlindəki dəftərcəni örtərək -Kürdəmirdə Eynulla kimi xanənde ola-ola bura niyə gəlmisən, get onu da toyuna dəvət elə” deyir və qonaq da bu tövsiyyədən yararlanır...

Eynulla Cəbrayılov muğam aləminə o qədər bağlı bir el sənətkarı olmuşdur ki, hətta övladlarına da müğamlarımızın adlarını vermişdi.

Bir oğluna Zabul, bir oğluna Mahur, qızına isə Şahnaz adlarını vermişdir.

Bütün müğamları yüksək sənətkarlıqla oxuyan Eynulla, “Zabul” müğamını isə ayrı şövqilə oxuyardı.

1973-cü ildə oğlu Zabul 14 yaşında dünyasını dəyişdikdən sonra Eynulla bir müddət “Zabul”a müraciət eləməsə də, sonralar oxuduğu “Zabul”ları daha böyük üzək yanğısı ilə oxuyardı...

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Prezidentin fərdi təqaüdçüsü, Qoşanağara ifaçısı-ustası Sadiq Zərbəliyev:-

Mən bir Kürdəmirli, həm də musiqiçi ailəsindən olaraq, gözümü açandan atamlı yanaşı, məşhur zurnaçı Həsər Hüseynov, balabançı qardaşlar Əlibaba və Buludxan Heydərovları, Aşıq Əhmədi, Aşıq Şakiri, ünlü xanənde Eynulla Cəbrayılovu və bu kimi sənət adamlarını görmüşəm.

Zurna balaman ifaçısı olan atam Sırac Abışov, əvvəller qoşanağara ifaçısı, sonradan isə xanəndə olan qardaşım Ağabəy Zərbəliyev adlarını çəkdiyim sənətkarlardan behrələnmişlər.

Eynulla Cəbrayılovun musiqi savadı olmasa da, Allah Xan ƏMİ, Habil Əliyev və Zeynəb Xanlarova kimi sənətkarlara verdiyi vergidən, ona da vermişdi.

Eynulla Cəbrayılov “Qarabağ şikəstəsi”ni özünməxsus şəkildə oxuyar, bu şikəstəyə olan daxili bağlılığındandır ki, həyat yoldaşına “Məni “Qarabağ şikəstəsi”nin müşayeti ilə dəfn elətdir deyə”, vəsi də eləyibmiş.

Bir gün Vahid evində-çayxanada (indiki Filarmoniya bağında) mərhum Əlibababa Məmmədov-ƏMİ (Əlibaba müəllimi son onilliklərde musiqi camesində belə çağırırlar) mənə müraciətlə dedi ki, Sadiq-oğlum, bilirəm ki, sən Kürdəmirlisən. Sizdə Eynulla Cəbrayılov kimi bir ünlü, Allah vergili bir xanəndə olub-biz onuna dost idik. Eynulla savadsız olsa belə, o, bir çox musiqi savadı olanlardan fəhmi idi-o musiqini duyur, oxuduğu hər musiqi nömrəsinə öz möhrünü vururdu...

Söhbətə müdaxilə eleyən xanəndə Sabir Mirzəyev-Eynulla mənim də dostum idi, dedi. Amma onun toyxana sənətindən-meydangırılıyindən hamımız çəkinmiş, hamımız qorxmuşuq, necə ki, indi Bakı toylarında nardaranlı Məmmədbağır Bağırzadədə gündəmdədi, o zamanlar da, Eynulla gündəmdə olmuşdur. Sabirin sözlerine müdaxilə edən ƏMİ, yox ay Sabir, Eynulla bir başqa aləm, Məmmədbağırsa bir başqa aləmdir, onların sənətini qarışdırmaq olmaz dedi...

Sözünə davam edən Sadıq müəllim bir az qəhərənərək, bir az da kövrələrək, qardaşı Ağabəyin dəfni günü Eynulla Cəbrayılovun bir ünlü azan çəkdiyini-oxuduğunu və hamını zür-zükə gətirdiyini də xatırladı.

O, necə ki, Yaqub Məmmədovun “Mənsuriyyə”sindən, Sabir Mirzəyevin “Bəstənigar”ından eləcə də, Eynulla Cəbrayılovin “Zabul”undan yoxdur dedi...

Hər insanın, hər sənətkarın bu dünyaya gəlişi kimi, gedisi də də haqqdır. Amma, bir az irəlisi-gerisi var. Cox yaşamaq o qədər də önəmlidi. Mərhum şairimiz Bəxtiyar Vəhabzadə demişkən:-

“...Ömür payلانan zaman, görün kimə nə düşdü,  
Üçüz il boz qarğaya, on il şahinə düşdü...”

Əsası odur ki, özündən sonra bir iz qoymağı bacarasan...

Bəli, 1992-ci ilin 14 sentyabrında 57 yaşında dünyasını dəyişən Eynulla Cəbrayılov, sənəti boyu izlə getmədi, iz qoysu getdi və yoxsuzluğu ilə, əbədi ölməzliyə qovuşdu.

Böyük Hüseyin Cavidin sözləri ilə desək: - “Ölüm var ki, həyat qədər dəyərli...”

Ölümü də həyat qədər dəyərli olan, heç bir rəsmi titulu olmayan, amma, böyük xalq sevgisi ilə “Xalqın sənətkarı” olan mərhum xanəndəmiz Eynulla Cəbrayılova Ulu Tanrıdan rəhmət, məkanının cənnət olmasına arzu edirəm. Yerin rahat olsun Ustad! Amin.

Sən Şüsində doğuldun, yazın ilk çağlarında,  
Boy atdın, yaşa doldun, kəndinin bağlarında.  
Ağca ana bəslədi, şamama tağlarında-  
sən atasız böyüdün, atasızlıq duymadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

Məclislərin quruldu obada, kənd, şəhərdə,  
Oxudun gecə, gündüz, sübh obaşdan, səhər də-  
Səsin gedən yolları, gedə bilməz kəhər də-  
Zabulu tez itirdin, övlada toy qurmadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

Dedilər savadın yox, yazı-pozu bilməzsən,  
Öyrəndiyin kimsə yox, ustad üzü görməzsən.  
Boş yere danışmayıb, hər üzə də gülməzsən-  
ifaların möhtəşəm, toy əhlini yormadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

Necə şirin avazla, oxudun “Bala Nərgiz”,  
“Kimə yalvarım” dedin, titrədi dərya-dəniz.  
Şahnaz adlı qızın var-sənə bənzər-gülbəniz-  
kimsəsizə toy tutub, kasıbdan haqq sormadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

Əlli yeddi nədir ki, həyat yolun bu oldu,  
Nə yoğurdun, nə yapdın, ömrün belə yoruldu.  
“Mirzə Hüseyn” deyəndə, çox könüllər duruldu-  
kim nə sordu, oxudun, arzusuz kəs qoymadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

Mən dünyadan gedəndə, deməyin dərd xəstəsi,  
Vəsi etdin, oxudun da "Qarabağ şikəstəsi".  
"Dur gəl nazlana-nazlana", ürəyinin bəstəsi-  
hamiya can söylədin, bircə qəlibi oymadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

Həmi doyunca dadmaz, bu həyatın barrından,  
Gülün qoxub iyəlməz, hər gələn baharından.  
Fəxrəddin Meydanlı da sənin heyranlarından-  
heyif ki, bircə an da, həmsöhbətim olmadın,  
Ustad Eynulla, vallah, bu həyatdan doymadın.

01.03.2023-Bakı

## «ВОЛЕЮ СУДЕБ ПОПАЛ Я СЮДА ЗАПИСЫВАТЬ ИХ ПЕСНИ...». О МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В.А. УСПЕНСКОГО В СРЕДНЕЙ АЗИИ

Александр ДЖУМАЕВ (Узбекистан)

Виктор Александрович Успенский (1879–1949) – один из основоположников музыкальной этнографии в республиках советской Средней Азии. Его деятельность в этом направлении продолжалась более 30 лет, начавшись вместе с установлением в регионе советской власти. В круге его творческого общения – музыканты, музыковеды, историки,

востоковеды, этнографы, местные интеллектуалы-просветители: Н.Н. Миронов, Е.А. Чернявский, Э.Я. Мелнгайлис, Н.С. Лыкошин, Е.М. Пещерева, А.А. Семенов, Абдурауф Фитрат, Гулям Зафари, В.М. Беляев, А.В. Затаевич, Е.Е. Романовская, Шорахим Шоумаров, А.Ф. Козловский, И.А. Акбаров и другие. Все они – «действующие лица» той эпохи, и каждый достаточно хорошо известен. Хотя в контексте истории становления советской музыкальной этнографии их деятельность еще изучена недостаточно. Список имен может быть расширен, в том числе, за счет менее известных и неизвестных лиц, биографии которых еще предстоит реконструировать.

Особое значение деятельность В.А. Успенского имела для молодых советских республик – Туркестанской Автономной Советской Социалистической Республики (ТАССР), а затем Узбекистана и Туркменистана. В каждой из них у него сложились свои творческие интересы и приоритеты. В Туркмении В.А. Успенский занимался преимущественно музыкально-этнографической работой, осуществив три значительных музыкально-этнографических экспедиции. На основе собранного обширного материала он подготовил (в соавторстве с музыковедом В.М. Беляевым) два тома нотных записей с комментариями хорошо известной в музыкальном мире «Туркменской музыки» [Успенский, Беляев, 1928; Успенский, Беляев, 1979; Успенский, Беляев, 2003]. Туркменские записи Успенского имели широкое музыкально-культурное значение, став образцом музыкально-этно-графической работы в СССР; они повлияли и на развитие советской композиторской школы, вызвав появление сочинений, основанных на



В.А. Успенский.



**В.А.Успенский за осмотром афганского рубаба. Бухара, 1923 г. Фото из собрания Российского национального музея музыки (Ф. 340, Инв. № 10408, № 7550).**

претворении оригинальной туркменской народной музыки.

В ТАССР (1918-1924 гг.), а затем в Узбекистане (с 1924 г.), с которым он связал свою жизнь, его деятельность носила многообразный характер. В широком смысле – он активный участник строительства новой – узбекской советской социалистической музыкальной культуры. Обычно называют три главных профессиональных вида деятельности, в которых раскрылся его многогранный творческий талант: музыкальный этнограф и учений-музыкoved; композитор, одним из первых в Узбекистане и, пожалуй, в Средней Азии, показавший образцы освоения национальной традиции в европейских формах и жанрах; педагог, заложивший основы современного музыкального образования и воспитавший продолжателей своего дела в республике.

Наибольшую известность и признание его деятельность получила в области музыкальной этнографии. И не только на республиканском уровне, но и в общесоюзном масштабе. Среди русских первопроходцев Успенский был подлинным пионером. Сошлились на один документ. В сентябре 1923 года научная структура РСФСР – Государственный Институт музыкальной науки (ГИМН) направляет письмо (подписанное директором Н.

Гарбузовым и председателем Этнографической Ассоциации Института В. Пасхаловым) в Совнарком Туркестанской Республики с просьбой о содействии В.А. Успенскому. В письме он назван «единственным музыкальным этнографом Туркестанского Края, обладающим всеми знаниями, необходимыми для этой работы» [Гарбузов, Пасхалов, 1923].

Чтобы понять значимость музыкально-этнографической деятельности В.А. Успенского, необходимо помнить о тех сложностях, с которыми сталкивался этнограф в те годы. Одна из них заключалась в том, что сведения и знания о традиционной музыке узбеков, таджиков, туркмен и других народов региона были крайне ограничены, а по некоторым видам (например, макомам) отсутствовали вообще. И среди ученых в центральноазиатском регионе, и в общесоюзных научных кругах. Неудивительно, что даже крупные российские деятели музыкальной культуры обращались к нему с просьбами дать разъяснения по основным вопросам традиционных музыкальных культур<sup>1</sup>.

Как музыкальный этнограф, В.А. Успенский был неутомимым и выдающимся энтузиастом, преданным своему делу в любых, самых тяжелых и даже невыносимых условиях. Эпизоды из «биографии этнографа», нередко героические (сопряженные с бытовыми трудностями и лишениями, экстремальными погодными условиями и болезнями, и даже угрозой попасть в руки басмачей, еще бродивших по территории Туркмении) достаточно полно освещены самим Успенским в его дневниковых записях [см.: Успенский, Беляев, 1979, с. 123-190], а также биографиями ученого – его другом и соратником В.М. Беляевым, Я.Б. Пеккером, Т.С. Вызго, И.А. Акбаровым, Э.Е. Алексеевым, Шахымом Гуллыевым и другими [Беляев, 1937; Беляев, 1980, с. 68-94; Вызго, 1949а, с. 117-123; Вызго, 1949б, с. 72-74; Вызго, 1950; Пеккер, 1953; Пеккер, 1959; Акбаров, 1980, с. 5-25; Алексеев, 1979, с. 5-23].

На протяжении многих десятилетий, а фактически, весь советский период имя и наследие В.А. Успенского пользовались особым уважением и непрекаемым авторитетом в кругах музыкальной общественности Узбекистана. И у узбекской национальной интеллигенции, и в русскоязычной европейской ее части. Такое отношение сложилось еще в самом начале творческой деятельности Успенского, после установления в Туркестане советской власти. Об этом имеются ранние свидетельства современников. В национальной прессе 1920-х годов отмечались его энтузиазм и подвижнические усилия по записи узбекской народной музыки<sup>2</sup>. У В.А. Успенского были и противники, но сторонников было значительно больше, его деятельность поддерживалась партийными и советскими органами<sup>3</sup>. Память о заслугах Успенского сохранялась и в сложные годы крушения СССР; живет она и в наши дни<sup>4</sup>. То же

самое можно сказать и о Туркменистане. Сам по себе факт весьма примечательный на фоне многочисленных потерь для истории культуры и сознательно организованных ее чисток.

Заметное влияние В.А.Успенского на представления и взгляды музыкальной общественности своего времени объясняется не только его высоким профессионализмом, подвижничеством и преданностью делу, уважительным отношением к традиционной культуре, но и его человеческим обаянием. Исключительно скромный, порядочный и благородный человек, он сочетал в себе лучшие этические традиции старой русской интеллигенции. Эти качества Успенского неоднократно отмечали его современники – известные деятели музыкальной культуры СССР. Приведу фрагмент из письма Григория Когана супруге Успенского – Ксении Михайловне в связи с кончиной ее мужа: «Достоинства и заслуги Виктора Александровича, как музыканта и ученого, общеизвестны, и я о них ничего не сумею сказать нового. Но я очень хорошо запомнил то впечатление чистоты и благородства, которое осталось у меня от немногих моих встреч с Виктором Александровичем. Я чувствителен к таким впечатлениям – тем более, что они весьма редки. Поэтому я храню теплую память о Вас обоих и о Вашем доме» [Коган, 1949].

А вот что вспоминал о человеческих достоинствах В.А.Успенского музыкoved Ю.Н.Тюлин, много общавшийся с ним в Ташкенте в годы Великой

Отечественной войны и вплоть до его кончины: «Его удивительное обращение с людьми, без различия среды и общественного положения, прежде всего, с простыми людьми, обращение, полное чувства уважения, особого внимания и интереса, приветливости и благожелательства, послужило тому, что он легко нашел пути тесного общения с простым народом, с которым беспрерывно имел дело в фольклорной работе. При всей деликатности, я бы сказал, изысканности обращения, которая была необычайно обаятельна, Виктор Александрович сразу привлекал к себе сердца людей своей необыкновенной простотой и чистосердечностью, и это создавало вокруг него атмосферу непринужденного дружеского общения». И далее: «Помимо большого вклада, который Виктор Александрович внес своей деятельностью, он был человеком редкого, непередаваемого обаяния. Одно присутствие его как-то настраивало окружающих на особый лад. Чувство человеческого достоинства в лучшем смысле этого слова, какое-то особое благородство не только во всех его словах и поступках, но и в самой манере держать себя, сочеталось в нем, я бы сказал, с детской простотой и исключительной скромностью – никакие успехи в жизни и никакое почитание не могли ее нарушить» [Тюлин, 1980, с. 96, 97].

Как музыкальный этнограф и талантливый композитор, Успенский с исключительной ответственностью и уважением относился к национальной



В.А. Успенский с музыкантами Бухары в период записи Бухарского Шашмакома. Слева направо (сидят): директор «Бухарской Восточной музыкальной школы» Нийазджан Раджабов, старейший танбурист Ата Гийас, хафиз (певец), глава бухарских макомистов Ата Джала, В.А. Успенский. Стоят (слева направо): танбурист Маъруфджан Ташпулатов, певец Дамла Халим Ибадов. Бухара, 1923 г.



Обложка издания Бухарского Шашмакома (Москва, 1924).

слушательской аудитории. Он остерегался хоть как-то исказить национальную традицию или навредить ее эстетическому восприятию. Относясь к ней с повышенной осторожностью, он неоднократно подчеркивал (в частности, в письмах к Беляеву), что для него было бы дерзостью претендовать на полное понимание закономерностей национальной традиции. Такое отношение превратилось в главный творческий принцип Успенского-композитора, этнографа и педагога. Этим объясняется внимание к жизни и творчеству Успенского в музыказнании советского Узбекистана, Туркменистана и в целом, в советском музыказнании. Ему посвящены специальные книги и большое количество научных статей, рецензий, заметок, воспоминаний и т.п.<sup>5</sup> Во многом сохраняет свою ценность книга о В.А. Успенском, написанная его учеником и соратником Яном Борисовичем Пеккером (1905–1993), изданная в Москве и (во второй редакции) в Ташкенте [Пеккер, 1953; Пеккер, 1959]. Автор осветил основные жизненные и творческие вехи, сферы деятельности и достижения Успенского, и создал его многогранный образ как человека. В силу политико-идеологических причин своего времени, Я.Б. Пеккер (а равно и другие авторы советского времени) не мог коснуться всех сторон биографии В.А. Успенского: его критического отношения к официальным бюрократическим организациям культуры в Узбекистане; «историю» полемики и нападок на него во второй половине 1930-х годов

со стороны отдельных карьеристов-проходимцев; его ареста в 1938 году (очевидно, по клеветническим доносам) и нахождения в заключении на протяжении трех лет<sup>6</sup>. Абсолютно не освещены исследователями и годы участия В.А. Успенского в качестве офицера царской армии в Первой мировой войне (1914–1917). Таким образом, несмотря на значительное количество публикаций и материалов о жизни и деятельности В.А. Успенского, многое остается неизвестным.

#### Страницы биографии

На становление Успенского как личности, как музыкального этнографа и в целом деятеля музыкальной культуры заметно повлияли следующие обстоятельства:

- Пребывание в Средней Азии в детские и юношеские годы (в Оше, затем в Ташкенте и других городах);

- Учеба в Петербургской консерватории (1908–1913 гг.) по классу композиции у Анатолия Константиновича Лядова;

- Многолетняя дружба и общение с В.М. Беляевым (начиная с совместной учебы в Петербургской консерватории);

- Творческое общение и дружеские отношения с Абдурауфом Фитратом, Гулямом Зафари и другими туркестанскими и узбекскими интеллектуалами;

- Общение с традиционными музыкантами, в ряде случаев переходившее в многолетнюю дружбу, как в отношениях с известным узбекским традиционным певцом Шаракимом Шаумаровым, первая встреча с которым состоялась еще в конце 1918 года [Успенский, № 480; Вызго, б.г., с. 12].

Из всего перечисленного коротко остановимся на раннем периоде в биографии В.А. Успенского, до его поступления в Петербургскую консерваторию в 1908 году. В отличие от остальных периодов жизни, он недостаточно освещен. Кроме того, именно тогда Успенский «получил свои первые художественные впечатления; его восприимчивый слух улавливал и усваивал интонации и мелодические обороты песен и наигрышей среднезападных народов» [Пеккер, 1953, с. 6]. В эти годы Успенский жил с родителями в городе Ош (ныне – областной центр на юге Киргизской Республики), куда по делам государственной службы был направлен его отец вскоре после рождения сына (в Калуге).

Есть все основания считать, что именно годы, проведенные в Оше, повлияли на музыкальные вкусы Успенского, на его привязанность к музыке народов Средней Азии, на пробуждение к ней неподдельного искреннего интереса. Здесь прошли детские и юношеские годы будущего музыкального этнографа и композитора. Здесь же накапливался слуховой опыт посредством знакомства с музыкой местных народов, которая глубоко запала в душу и музыкальную память молодого человека.

Ош в бытность пребывания в нем семья Успенских представлял собой маленький заштатный городок, последний населенный пункт Ферганской долины, расположенный приблизительно в 50 км от Андижана. Как и многие города долины той эпохи, он был живописным и уютным, с вековыми тополями и чинарами. Описания города разбросаны во многих дореволюционных публикациях. Сошлемся на одно из них, сделанное князем В.И. Масальским в книге «Туркестанский край»: «В 46 в. по почтовой дороге к юго-востоку от Андижана, на высоте около 3.300 футов над уровнем моря, по обе стороны быстрой горной реки Ак-бура расположены Ош, последний уездный город Ферганской области. Окруженный вдали амфитеатром гор, частью покрытых вечными снегами, город имеет живописный вид; кроме того он отличается сравнительно прохладным летом, приятной весной и хорошей водой. По словам султана Бабура «во всей Фергане нет города, подобного Ушу по приятности и по климату». Вблизи гор, на левом берегу Ак-буры, находится уединенная скалистая гора с четырьмя вершинами и седловиной, называемая Тахт-и-Сулейман (Соломонов трон). Город состоит из русской и туземной частей, причем первая лежит несколько выше по течению реки. В городе имеется домов – 6.253, церквей – 1, мечетей – 100, учебных заведений – 56, в том числе приходское училище и русско-туземная школа, городская больница, военное собрание и все уездные учреждения. Гостиниц нет. Жителей насчитывается 44.204 (915 русских). Городские доходы составляют 44.000 рублей, расходы 55.000» [Масальский, 1913, с. 711-712].

В городе, по нашим разрозненным данным, в начале XX века проживало немало музыкантов, представлявших среднеазиатскую полигиэтническую городскую музыкальную традицию, традицию городов Ферганской долины<sup>7</sup>. Здесь, как и в соседнем Андижане, можно было услышать традиционную музыку в дни проведения общенародных праздников и массовых народных гуляний – в Навруз, в ночи священного для мусульман месяца Рамазан, во время свадебных церемоний, различных семейных обрядов и др. Несомненно, что у юного Успенского были возможности слушать эту музыку и наблюдать игру музыкантов. Этому способствовало и его собственное музыкальное развитие – отец обучал его игре на скрипке.

Позднее, еще до окончания консерватории (в 1913 году) Успенский неоднократно приезжал в Ташкент к родителям во время каникул [Вызго, б.г., с. 4]. Нами обнаружена заметка в газете «Туркестанские ведомости» от 1 июля 1909 года, в которой сообщается, что 29 июня в общественном собрании г. Ташкента состоялся концерт ученицы Санкт-Петербургской консерватории А.З. Филипповой при участии ученика той же консерватории В.А. Успенского и местных любителей.

Приведенные факты говорят о достаточно длительном периоде формирования музыкальных интересов Успенского в среде его будущей музыкально-этнографической работы. Фактически Успенский принадлежал к коренным туркестанцам, и это давало ему огромные преимущества как человеку, впитавшему в себя с юношеских лет особенности музыкального фольклора местных народов. Ему были знакомы интонации и ритмы, он увлекался и более широким кругом художественных ценностей народов Туркестана – средневековой архитектурой, народным прикладным искусством и др.

Строго говоря, деятельность Успенского должна быть разграничена на два неравнозначных периода – досоветский (дореволюционный, по старой классификации) и советский – основной по протяженности. О деятельности Успенского как музыканта и этнографа в ранний период к настоящему времени имеются только отдельные разрозненные сведения. Разумеется, она еще не носила систематического характера. Ранний период интересен, прежде всего, с точки зрения формирования у В. Успенского представлений и знаний о традиционной музыке местных народов, населяющих регион. Как свидетельство формирования уже в эти молодые годы – в годы пребывания в городе Оше с родителями, в Ташкенте и других городах –



В.А. Успенский и В.М. Беляев. 1930-е гг.

интереса к традиционной музыке и музыкальному быту местных народов.

Много позже, уже в 1931 году, Успенский вновь посещает Ош, но уже как известный музыкальный этнограф, в составе организованной Наркомпросом Узбекской ССР экспедиции в города Ферганской долины. В экспедиции участвовали известный музыкальный этнограф Е.Е. Романовская, и студенты музыкального техникума в Ташкенте Хафия Мухамедова и Ильяс Акбаров – ученики Успенского [см.: Романовская, 1957, с. 63-136].

### В.А. Успенский и В.М. Беляев: друзья и соратники

В годы учебы в Петербургской консерватории Успенский знакомится с Виктором Михайловичем Беляевым (1888-1968), впоследствии известным русским советским музыковедом. Их общение постепенно перерастает в дружбу; Беляев становится самым близким другом и соратником Успенского до конца его жизни. С 1922 года и до 1949 года они ведут обширную переписку, представляющую ныне источник ценнейших сведений о самых разных аспектах традиционной музыкальной культуры Узбекистана, Туркменистана, других республик и народов Центральной Азии, культурного строительства и современного композиторского творчества<sup>8</sup>. В одном из писем своему другу (от 7 ноября 1935 года) Успенский с ностальгией вспоминает время их первого знакомства: «И все мне вспомнилось так рельефно: и наше знакомство с тобой на лестнице второго этажа после урока Лядова, и все-все до мелочей [...]. Много пережито было и много я испытал, а изъездил?» [В.А. Успенский, 1980, с. 339]. Именно В.А. Успенский привлек внимание В.М. Беляева к музыке Востока, и ученый сделал в своей творческой жизни решающий поворот в сторону восточной проблематики. Успенский систематически отправлял Беляеву все полученные им сведения и данные о традиционной музыке народов Средней Азии, делился с ним различными идеями и проблемами. В свою очередь Беляев постоянно консультировал своего друга по сложным теоретическим вопросам, касающимся ладовых систем, ритмов, музыкального инструментария и многоного другого. Он способствовал продвижению результатов деятельности В.А. Успенского не только в масштабах Советского Союза, но и мирового музыкального востоковедения (представляя его работы Г.Дж. Фармеру и другим европейским ученым).

Именно Беляев в целом ряде своих публикаций, в том числе, специально посвященных Успенскому, наиболее полно и глубоко раскрыл значение проделанной им работы на ниве музыкальной этнографии, композиторского творчества и музыкального образования. Объемную обобщающую характеристику жизни и творческого наследия

Успенского Беляев дает в некрологе, написанном им в Москве на следующий день после кончины своего друга. Приведу этот текст полностью ввиду его исключительной важности и неизвестности в музыковедении<sup>9</sup>: «9 октября в Ташкенте после продолжительной и тяжелой болезни скончался крупнейший музыкальный деятель Средней Азии, композитор, собиратель памятников узбекского и туркменского народного музыкального творчества и музыкальный педагог – профессор Ташкентской государственной консерватории, доктор искусствоведения – Виктор Александрович Успенский.

Воспитанник Ленинградской консерватории по классу композиции, В.А. Успенский, по ее окончании, посвятил все свои силы работе в области развития узбекской и туркменской национальных музыкальных культур, начиная с 1919 г., когда он был назначен заведующим отделением Ташкентской народной консерватории для узбеков (в Старом Городе). В следующем году по его инициативе была учреждена музыкально-этнографическая секция при Комиссариате народного просвещения Узбекистана и тем самым было положено прочное начало делу собирания и изучения узбекского народного музыкального творчества, ныне ведущемуся Ташкентским Институтом Искусствознания.

Главнейшими работами В.А. Успенского в области записи произведений народного музыкального творчества были: запись «Шашмакома» в Бухаре (в 1923 г.), проведение трех музыкально-этнографических экспедиций в Туркменистан (в 1925-26, 1927-28 и 1930 г.), экспедиция в Фергану (в 1931 г.). Кроме этого, им в Ташкенте в разное время был проведен ряд крупных серийных работ по записи произведений узбекского музыкального фольклора. Из музыкально-этнографических работ В.А. Успенского изданы: запись «Шашмакома» (в 1924 г.) и большой том записей туркменской музыки (в 1928 г.), до настоящего времени являющийся крупнейшей работой по изучению музыкальной культуры Туркменистана, материалы которой были использованы также рядом советских композиторов, как М.М. Ипполитов-Иванов, С.Н. Василенко, В.А. Золотарев и др. для создания крупных симфонических произведений на туркменскую национальную тематику.

В.А. Успенский является автором ряда крупных композиций на узбекскую тематику, отличающихся высокими художественными достоинствами, яркостью и своеобразием гармонического языка, возникшего на национальной узбекской основе, и тонким музыкальным вкусом. Крупнейшей его работой в этой области было создание узбекской музыкальной драмы «Фархад и Ширин», сыгравшей важную роль в развитии узбекского музыкального театра, много лет не сходившей с репертуара и имевшей выдающийся успех во время декады узбекского искусства в Москве в 1937 г., после которой ее автор был награжден правительством СССР орденом Знак Почета.

Как музыкальный педагог В.А.Успенский внес крупный вклад в дело воспитания узбекских национальных музыкальных кадров.

Человек исключительной художественной и личной скромности, большого таланта, редкой работоспособности, граничащей с самоотверженностью, и исключительной ответственности за свою работу, В.А. Успенский пользовался огромной популярностью и уважением музыкальной общественности двух соседних братских республик Средней Азии – Узбекистана и Туркменистана, правительствами которых он был награжден высокими званиями народного артиста Узбекской и Туркменской Советских Социалистических Республик.

Он скончался шесть дней спустя после того как музыкальная общественность Ташкента торжественно отметила семидесятилетие содня его рождения.

Москва, 10.10.49».

### Из истории формирования музыкальной этнографии

Как было отмечено в начале статьи, В.А. Успенский принадлежит к плеяде русских советских музыковедов, усилиями которой в короткие по историческим меркам сроки были заложены основы новой для культуры Средней Азии и Казахстана области музыкального знания – музыкальной этнографии<sup>10</sup>. Именно так именовал эту научную дисциплину со времени ее формирования (в июне 1919 г.) В.А.Успенский [Успенский, 1922, с. 1-6]. Ученый оказался инициатором ее институализации в виде самостоятельной структуры – Музыкально-этнографической комиссии Государственного Ученого совета (ГУСа) при Народном комиссариате просвещения (Наркомпросе) Туркестанской Автономной Советской Социалистической Республики (ТАССР, Туркеспублика). Название (музыкально-этнографическая комиссия) могло быть подсказано В.А. Успенскому образованной в 1899 году Музыкально-этнографической комиссией при Московском обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии, о работе которой музыкант хорошо знал. В это же время он участвует в создании аналогичной структуры в Туркестанской народной консерватории (с 1918 г.).

Музыкально-этнографическая комиссия ГУСа под председательством В.А. Успенского и при участии его коллег – Н.Н. Миронова, Э.Я. Мельгайлса и других – собирала и записывала традиционную музыку разных народов на территории Туркеспублики с 1919 и до 1923 года, когда финансирование музыкально-этнографических работ в ТАССР было прекращено<sup>11</sup>. Ее опыт может представлять большой интерес и для современных национальных государств Центральной Азии. Деятельность комиссии была широкохватной и не ограничивалась культурой «больших народов».

Музыкально-этнографическим изучением были охвачены проживавшие в Туркеспублике коренные народы, без особого или специального выделения титульной или основной нации. Судя по сохранившимся архивным данным, записывались и собирались музыкально-этнографические материалы узбеков (узбеков и сартов), казахов, таджиков, туркмен, киргизов, башкир, татар, афганцев, местных евреев (бухарских или среднеазиатских евреев) и других. Бурный рост национального самосознания, вызванный двумя революциями (Февральской, а затем Октябрьской) не мог помешать утверждению идеи равноправия народов в сфере культурного строительства. Приведу фрагмент примечательного текста (каких было достаточно много) из одной брошюры по культурному строительству, написанной на узбекском языке в арабской графике этого же времени (опубликована в 1919 году): «Все люди друг для друга братья. Поэтому, с точки зрения советского государства, нет ни христиан, ни мусульман, ни иудеев, никого (*шуролар хукумати назаринда на насроний, на мухаммадий, на мусовий бор, хич!*)! Но есть только люди – братья друг для друга».

Одновременно в структуре Наркомпроса существовали отдельные национальные комиссии: «узбекская научная комиссия» (или – «узбекская национальная научная комиссия»), киргизская (казахская) комиссия, таджикская и туркменская комиссии. Каждая из них, имея широкие культурные задачи, проводила работу с музыкальной традицией собственного народа.

Нам удалось установить местонахождение музыкальных записей, сделанных сотрудниками Музыкально-этнографической комиссии ГУСа. Некоторые из них находятся в архивах Узбекистана (в первую очередь в Центральном государственном архиве Республики Узбекистан), другие – в Российском национальном музее музыки (в фонде В.М. Беляева). Именно в последнем сосредоточены наиболее ценные нотные записи В.А. Успенского, Э.Я. Мельгайлса и Н.Н. Миронова, позволяющие судить о результатах деятельности данной комиссии в период с 1919 по 1922 годы [см.: Успенский, Мельгайлис, Миронов, 1921; Мельгайлис, 1920; Миронов, 1922; Туркестан, 1921; Успенский, 1922].

Отличия в деятельности музыкально-этнографической комиссии под руководством В.А. Успенского и национальных комиссий хорошо иллюстрируются на примере узбекской научной комиссии. Вот что писал о ней соратник В.А. Успенского, инициатор создания Туркестанской народной консерватории, музыкант и дирижер Евсей Александрович Чернявский: «...Еще в 1918 году при наркомпросе работала тюркская секция. Фактически ее можно было назвать «узбекской секцией», так как работа ее протекала в условиях обслуживания преимущественно нужд узбекского населения Туркеспублики [...]. Приблизительно с начала 1919 года среди передовой узбекской молодёжи

выявились определенное течение в смысле необходимости изучения особенностей узбекского языка. Вопросы орфографии, терминологии – и более широкие задачи – создание национальной литературы, – всё более занимало умы узбекской интеллигенции во главе с выдающимся узбекским поэтом Фитратом. Создается литературно-научный кружок, интенсивно распространяющий своё влияние среди узбеков. Этому новотюркскому течению противопоставляется другое течение, более умеренного характера, исходящее, по-видимому, из официальных узбекских кругов» [Чернявский, 1922, с. 169-170]<sup>12</sup>.

Узбекскую научную комиссию («Ўзбек билим іайати») возглавлял поэт, фольклорист и публицист Машрик Юнус<sup>13</sup>, а в ее состав входили известные впоследствии деятели узбекской и таджикской культуры Хамид Сулейман (Чулпан), Вадуд Махмуд, Абдурауф Фитрат, Гулям Зафари и другие. Несомненным лидером комиссии был Абдурауф Фитрат. Комиссия приступила к работе в январе 1921 года, и организовала две значительные экспедиции: 1) в Бухару для обследования старых библиотек и сбора рукописей (среди обнаруженных манускриптов значились «ноты узбекской национальной музыки», по всей видимости, Хорезмская танбурная нотация); 2) в Ферганскую область (под руководством Гуляма Зафари) – для сбора устного народного творчества (поговорок, пословиц, народных песен, лапаров), обрядов и проч. Большое количество собранных песен было представлено лишь текстами (более 50 народных песен, до ста лапаров и др.). Нотной записью никто из членов узбекской комиссии не владел<sup>14</sup>.

Напротив, – комиссия под руководством В.А Успенского состояла из профессиональных музыкантов и, судя по сохранившимся в архиве В.М. Беляева материалам, упор делала на нотную запись песен и мелодий народов Туркестана. Тщательно фиксируя мотивы, Успенский в ряде случаев даже вводил дополнительные обозначения для отражения особенностей этнонационального интонирования. Этнографы в целом не преследовали цели записывать вместе с музыкой поэтические тексты. И, очевидно, не располагали такими возможностями. Неслучайно, в своем сборнике нотных записей Н.Н. Миронов вводит подзаголовок «Мотивный материал для одного голоса, хора и оркестра» [Миронов, 1922]. Попытки зафиксировать вместе с музыкой и тексты, отражены лишь в записях участника комиссии Эм. Мельнгайлиса<sup>15</sup>. Им, в частности, подтекстованы казахские песни, записанные в селе Гродеково Аулие-атинского уезда [Мельнгайлис, 1920]<sup>16</sup>. В пяти рукописных сборниках из собрания Российского национального музея музыки, составленных за период с 1919 по 1922 годы, фигурируют узбекские, казахские (согласно принятому в ту эпоху определению, – киргизские), башкирские, турецкие, афганские народные песни и мелодии (см. выше).

По результатам деятельности комиссии был составлен сборник нотных записей под общим названием «Туркестан. Альбом народных песен музыкально-этнографического отдела. Записи Успенского В.А., Миронова Н., Мельнгайлиса Э.», который, по-видимому, предназначался для издания, но так и не был опубликован, остался в рукописи [см.: Туркестан, 1921]. В сборник вошли записи В.А. Успенского (16 наименований),<sup>17</sup> Н.Н. Миронова (12 наименований) и Эм. Мельнгайлиса (7 песен без названий). Большинство мотивов относятся к песенному фольклору; отдельные – к инструментальным (танцевальным) мелодиям (например, мелодия «Упар», записанная Успенским; в современной транскрипции – «Уфар»). К нотным записям даются краткие примечания, определяющие их национальную принадлежность на момент записи, указания на певцов-носителей традиции, время и место записи. Так, в составе записей Успенского четыре произведения отнесены к сартовским-узбекским, по одному – к турецкой («Хуриат-Шаркиси» – гражданская турецкий марш), афганской («Акрамхан») и башкирской («Шауракей») традициям; остальные девять – к «киргизским» (фактически – к казахским). Примечательно, что казахскую мелодию «Уйлен» (включена в альбом «Туркестан») Успенский нотировал по памяти. В пояснении к ней сказано: «Записана В.А. Успенским. Слышал на Сыр-Дарье 5-6 лет тому назад» [Туркестан, 1921, л. 2 оборот].

Из 12 номеров, записанных Мироновым, 10 принадлежат к казахскому песенному фольклору. Одна мелодия – «Таубастарын» – обозначена как «Киргизская песнь на мотив турецкого марша». Ее исполнил «ученик 5-й Киргизской школы Декан-Бай Кучербаев, 11, X, 1920 г.». Еще одна песня – Гульзайнаб – авторское сочинение учителя 1-й Киргизской школы Рахата Тюлешева – записана Мироновым 16 октября 1920 года в исполнении ученика этой же школы Айдарбека Сапарова.

К казахской песенной традиции принадлежат и семь песен, записанных Э. Мельнгайлисом. Первоначально (до включения в альбом «Туркестан») они были оформлены этнографом в виде записей на обеих сторонах одного листа нотной бумаги. Автограф хранится в архиве В.М. Беляева [Мельнгайлис, 1920]. На отдельно прилагаемой обложке рукой автора сделана соответствующая надпись: «Следующие 7 песен были записаны композитором Эм. Мельнгайлисом 10 октября 1920 в селе Гродеково, Аулие-атинск. у., у киргиз для музыкально-этнографической части Музыкального Отдела Компроса». При этом Мельнгайлис, по непонятной причине, не привел названий записанных песен. Сравнение сведений из записей 1920 года и альбома «Туркестан», куда они впоследствии были включены, позволяет внести уточнения в написание имен певцов и другие моменты. Записи были произведены Мельнгайлисом в течение одного дня (10 октября 1920 года). Все певцы – жители

села Гродеково Аулиеатинского (Аулие-атинского) уезда: Аман-Бай (в записях-автографе Мелнгайлиса – Аман-бай), казах 25 лет (первая, вторая и четвертая песни), Сарсен-Тахаев (в записях Мелнгайлиса – Сарсен Тахаев), 35 лет (третья песня); еще три песни (пятую, шестую и седьмую) Мелнгайлис записал от молодой казашки Нур-Юла Тел-Эш (в записях Мелнгайлиса – Нурюла Тэлэш: «Пела Нурюла Тэлэш, молодая замужняя киргизка, лет 18»).

Таким образом, сборник «Туркестан» и другие представленные здесь архивные материалы позволяют констатировать, что доминирующее отражение в работе музыкально-этнографической комиссии получило песенное творчество казахского народа. Ему уделяли пристальное внимание все сотрудники комиссии: В.А. Успенский, Н.Н. Миронов, Э.Я. Мелнгайлис.

Уже в скором времени некоторые члены узбекской комиссии – Абдурауф Фитрат, Гулям Зафари, Чулпан и другие – стали активно сотрудничать с В.А. Успенским: помогать ему консультациями, и в свою очередь, опираться на его знания европейской теории музыки и методов музыкально-этнографической работы – умение записывать на ноты народную музыку. В.А. Успенский – ключевая фигура в одном из самых значительных проектов Абдурауфа Фитрата – записи на ноты Бухарского Шашмакома [см.: Шашмаком, 1924]. В автобиографической записке В.А. Успенского (опубликована на узбекском языке музыкойедом Ахмедом Джаббаровым) сообщается, что музыкант познакомился с Фитратом в Ташкенте осенью 1922 году, и они долго беседовали [Жаббаров, 2004, с. 361]<sup>18</sup>. Фитрат, обладая полномочиями назира (комиссара) просвещения, пригласил В.А. Успенского в Бухару на один год (с 24 февраля 1923 г. по 15 марта 1924 г.) для нотной записи Шашмакома от крупных бухарских музыкантов и для преподавания в «Бухарской Восточной музыкальной школе» (Бухоро Шарк мусики мактаби)<sup>19</sup>.

В 1920-е и 1930-е годы, несмотря на жесткую критику взглядов Фитрата в различными деятелями культуры, В.А. Успенский неизменно отмечал его положительную роль в записи Бухарского Шашмакома. Как председатель музыкально-этнографической комиссии Турк. ГУС'а, Успенский в одной из своих записок возражал против искажения истории записи Бухарского Шашмакома, допущенного в докладе Н.Н. Миронова в ГИМНе (Государственном Институте музыкальной науки): «Инициатива записи Бухарского Шашмакома принадлежит всецело бывшему Назиру Просвещения Бухары, весьма известному писателю и поэту Туркестана – Фитрату, принимавшему самое деятельное участие в ходе

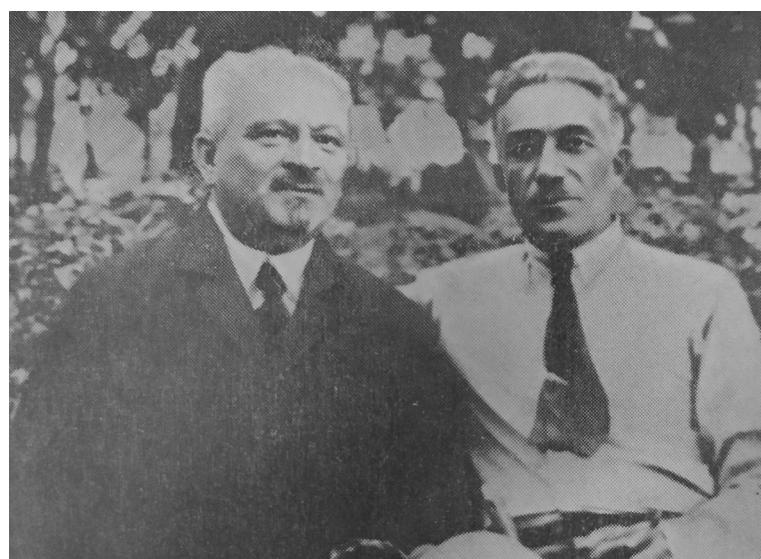
работ и издании Шашмакома» [Успенский, № 218]<sup>20</sup>.

В.А. Успенский убеждал В.М. Беляева в необходимости сотрудничества с Фитратом. Причина совершенно понятна: В.А. Успенский к этому времени осознал, насколько важно изучение традиционной музыкальной культуры изнутри, с использованием подлинных источников и опорой на знания носителей традиционной культуры, а не на отдельные факты и сведения из опубликованных книг.

#### В.А. Успенский и А.В. Затаевич

Особый интерес представляют научно-творческие отношения В.А. Успенского и А.В. Затаевича. Оба этнографа – представители русской науки – в одну эпоху с энтузиазмом работали на ниве молодой советской музыкальной этнографии. При этом В.А. Успенский, как мы показали выше, фактически начинал свой путь этнографа преимущественно с нотных записей казахского песенного фольклора (наряду с записями других традиций), и едва ли был не первым в этой области в советское время.

На сопоставимость этих фигур и их главных трудов обратил внимание Э.Е. Алексеев, говоря о книге «Туркменская музыка» В.А. Успенского и В.М. Беляева и сборниках А.В. Затаевича: «Невольно хочется сопоставить здесь «Туркменскую музыку» с создавшимися одновременно с ней казахскими и киргизскими сборниками А.В. Затаевича. И здесь и там – неуемный энтузиазм, отразивший дух времени, поразительная трудоспособность, горячая увлеченность искусством народных мастеров (даже некоторые слабости и просчеты оказались общими, характерными для данного этапа освоения среднеазиатского фольклора). Но главное –



В.А. Успенский и А.В. Затаевич. Ташкент, 1928 г.

принципиально одинаковый, творческий подход к народной мелодике, стремление оставаться при записи верным ее духу, но не букве» [Алексеев, 1979, с. 22].

Первое знакомство с трудами А.В. Затаевича произошло у Успенского в заочной форме – он узнал о выходе сборника «1000 песен киргизского / казахского/ народа» (Оренбург, 1925 г.). Свои впечатления Успенский сообщил В.М. Беляеву (письмо от 2 декабря 1925 г.): «Теперь, дорогой мой, тебе выговор: почему так долго молчишь на мое письмо? Отвечай скорее! Затем дальше: книгу Затаевича<sup>21</sup> видал, и она меня не удовлетворила, и вот почему: для музыкальной/ этнографии имеет огромную ценность песня, записанная от стариков профессионалов, настоящих народных (неразборчиво), но, согласись сам, записи от мальчиков-киргизов в казарме, на площадях и базарах песен с суррогатами и всякими наносными (неразборч.) – не могут быть большой ценностью для научного исследователя – это мое убеждение. Пример: в труде Петра [Петр Вячеслав Иванович – русский ученый, филолог, уделявший внимание вопросам теории народной и древнегреческой музыки. – Примечание редакторов сборника. – А.Дж.] об арийской песне в конце трактата приведены примеры песен многих народностей с анализами их звукорядов, и вот вижу песенку с надписью: «Сартовская-Ташкентская» – типичная татарская! Приведен ее анализ как сартовской. Тот, кто записал эту песню, может/ б/ыть/ тоже на базаре, решил, раз поют в Ташкенте, значит – сартовская, а Петр – повторил!

Меня ударило по голове, когда прочитал, что он (Затаевич) записал 1000 песен в такой короткий срок, и прости меня, я отнесся очень и очень осторожно к этой истории. Признаю его даровитость, способность и большие знания, и все же меня берут сомнения. Весьма возможно, что я ошибаюсь в своих убеждениях. В 3 S месяца, работая каждый день, я записал 50 песен и конечно с фольклором! [Имеются в виду тексты народных песен. – Примечание редакторов сборника. – А.Дж.]. Но раньше, чем записать песню, я от певца и музыканта выпишу все данные о ней, прослушаю ее много раз и только тогда начну над ней работать. Очень хороша вступительная статья к этой книжке. Если она у тебя есть, ничего тебе не стоит и тебе не нужна – пришли» [Успенский, 1980, с. 220].

Вскоре между двумя выдающимися этнографами складываются творческие и дружеские отношения. Супруга Успенского, Ксения Михайловна Успенская (1893–1975) вспоминала, что А.В. Затаевич был среди тех музыкантов, кто, попав в Ташкент, «считал своим долгом заглянуть к Виктору Александровичу» [Успенская, 1980, с. 125].

Интерес к этнографической работе друг друга был весьма значительным. Беляев сообщал В.А. Успенскому (письмо от 16 марта 1936 г.) о том, что он прочитал 15 марта 1936 года «в Союзе советских

композиторов доклад о твоей работе – прочел твою биографию, которую ты знаешь. Было порядочно народу, главным образом молодежи. Слушали очень внимательно. Даже вывели заключение, что вот у кого учиться молодежи настойчивости в работе». Среди присутствующих был и А.В. Затаевич. [Успенский, 1980, с. 342].

Вторая книга Затаевича – «500 казахских песен и кюйев» (Алма-Ата, 1931) была отправлена Беляевым Успенскому из Москвы в год ее выхода в свет (письмо Беляева от 23 ноября 1931 года) [Успенский, 1980, с. 293].

Очевидно, что казахский песенный репертуар, собранный и записанный В.А. Успенским и его коллегами по музыкально-этнографической комиссии (Н.Н. Мироновым и Э.Я. Мельнгайлисом), может получить дальнейшую интересную разработку в сопоставлении с записями А.В. Затаевича, выявлениями между ними связей, общностей и различий.

Большой интерес представляет сравнительное изучение методов музыкально-этнографической работы обоих ученых – В.А. Успенского и А.В. Затаевича (что не может быть выполнено в настоящей статье). Отметим, что, обладая выдающимися музыкальными способностями, феноменальным слухом, они предпочитали не пользоваться фонографом (иногда они не имели такой возможности, либо сознательно отказывались от него, как Успенский, если «присутствие» фонографа сковывало творческую свободу музыканта), а записывать музыку на слух, перепроверяя ее по множеству раз, часто в присутствии музыкантов-носителей традиции, от которых она была записана.

### Музыкально-этнографические экспедиции

К важнейшим музыкально-этнографическим экспедициям В.А. Успенского, получившим широкую известность, относятся следующие:

1. Работа в Бухаре по записи Бухарского Шашмакома по приглашению назира (комиссара) просвещения Бухарской Народной Советской Республики Абдурауфа Фитрата (с 24 февраля 1923 г. по 15 марта 1924 г.);

2. Организация трех больших музыкально-этнографических экспедиций в Туркменистан (в 1925–26, 1927–28 и 1930 г.);

3. Экспедиция в апреле 1925 г. совместно с сотрудником Главного Среднеазиатского музея в Ташкенте, этнографом Е.М. Пещеревой по заданию Средазкомстариса в Исфару (селение в Кокандском уезде; с 1929 г. в составе Таджикистана) для фиксации народного праздника тюльпанов (лола) у узбеков и таджиков, имевшего богатое музыкальное сопровождение. Этнографическая сторона праздника подробно рассмотрена Е.М. Пещеревой [Пещерева, 1927, с. 374–384; также: Акбаров, 1980, 13–14], отметившей, что «мотивы этих песен

записаны В.А.Успенским, который ездил вместе со мной в Исфару; дальнейшая судьба этих записей мне пока не известна» [Пещерева, 1927, с. 379]. Нотные материалы экспедиции в полном объеме не были опубликованы, они сохранились в библиотеке Института искусствознания в Ташкенте и в архиве В.М. Беляева, опубликовавшего их частично.

4. Экспедиция по плану Наркомпроса УзССР в города Ферганской долины (Ош, Андижан, Маргелан) летом 1931 г. под руководством В.А. Успенского и в составе Е.Е. Романовской и ассистентов–учеников Успенского Хафии Мухамедовой и Ильяса Акбарова<sup>22</sup>.

Широкую известность в советском и зарубежном музыкоznании получили музыкально-этнографические экспедиции В.А. Успенского в Туркмению. О них существует значительная литература – издания материалов, статьи, разделы в книгах, заметки и т.д. В немалой степени известность эта была связана с печальной судьбой, постигшей второй том «Туркменской музыки», в который вошли туркменские записи Успенского с аналитической статьей и комментариями В.М. Беляева. После выхода в свет первого тома (в 1928 году) к изданию был подготовлен второй том (в 1936 году). Однако публикация была остановлена по идеологическим причинам той эпохи<sup>23</sup>. Позже, уже в 1970-е годы известный этномузыковед Э.Е. Алексеев предпринял значительные усилия по переизданию «Туркменской музыки» в двух томах, но история повторилась: вышел только первый том. Так издание второго тома превратилось в эпопею, длившуюся на протяжении всего советского периода<sup>24</sup>.

Ее счастливое завершение случилось в начале нового столетия, когда в 2003 году туркменскому музыковеду Шахыму Гуллыеву удалось издать оба тома «Туркменской музыки» в одной обложке [Успенский, Беляев, 2003]<sup>25</sup>. Под впечатлением этого события Э.Е. Алексеев прислал автору этих строк своеобразное эссе о судьбе этого фундаментального труда, скромно названное «чёрновиком». Полагаю, что этномузыковед не будет возражать против публикации фрагментов из этого замечательного текста (который, насколько я знаю, остался неопубликованным, но, несомненно, заслуживает публикации в полном объеме)<sup>26</sup>.

**«Приветствуя.** Радуюсь и огорчаюсь. Радуюсь – почти 70-летние перипетии остались позади. Огорчаюсь, что сам до финиша сошёл с дистанции долгого марафона.

Радуют теплые слова, тон статьи Шахима Гуллыева. Он сказал то, что не сказали другие. Сделал это не в Ашхабаде – в Алматы. Как отнесутся к книге в Туркмении? Наверное, не все с энтузиазмом. Но не это важно. Теперь читатели сами смогут судить. И за пределами бывшего Союза тоже. И оценить беспрецедентный труд двух подвижников – людей высокой, открытой русской

культуры. Первооткрывателей целого мира, мира туркменской музыки.

**Вспоминаю.** Однажды увидел на полке в кабинете В.М. [Виктора Михайловича Беляева – А.Дж.] объёмистую книгу в самодельной обложке. На корешке аккуратным беляевским почерком было выведено – «Туркменская музыка», II том». Как многие, я думал, что том безвозвратно утрачен. «Виктор Михайлович! Это нужно немедленно издать!» В.М. иронически-грустно улыбнулся: «Попробуйте...». И протянул книгу мне. Так, будто сам участвовать в этом не собирался.

Аспиранту 1960-х было трудно понять, почему книга ещё не издана. Я не предполагал, что много лет спустя выйду из игры. Не победителем.

Туркменские времена не раз поворачивали вспять. Когда после своей лекции в Гарварде два года назад Изалий Земцовский спросил меня о судьбе второго тома, я вспомнил беляевскую усмешку. Мне тоже хотелось сказать: «Попробуйте...».

И вдруг весть из Алматы. От Шахима Гуллыева. Тома вот-вот выйдут. Оба! Вместе!

**Кое-что поясняю.** В предисловие Шахым пишет:

…В.М. Беляев, авторитетный ученый-музыковед и в то же время человек своего времени, сам того не сознавая (или же сознавая не до конца), стал орудием в руках советских партийных и государственных функционеров<sup>27</sup>.

И в сноске:

Следует признать, что если бы сохранилась первая редакция статьи В.М. Беляева, то претензии, подобные приведённым выше, у нас не возникли бы.

Я работал в Институте истории искусств и был секретарём сектора, на котором обсуждались рукописи последних беляевских трудов. Свидетельствую, ему было не просто отказываться от тщательно выношенного. В конце же 30-х такие уступки были уступками людей с выкрученными руками. Но с другой стороны, не будь этих уступок, многого мы не узнали бы вообще и не держали бы в руках туркменский двухтомник.

В.М. понимал, что ему грозит. В 1931-м году он готов был отказаться от своей части работы. Ради того, чтобы дневники Успенского и его нотные записи увидели свет. Одни, без беляевского исследования, в котором официальные и неофициальные цензоры вновь и вновь находили поводы для отсрочки.

[...] Арест Успенского не стал для В.М. неожиданностью. Как репрессии и преследования А.П. Поцелуевского, Н.Н. Иомудского, Мухамметмурата Непеслиева и тех народных музыкантов, с которыми Успенский сотрудничал. В республике знали, что «Туркменскую музыку» напутствовал «враг народа», бывший нарком просвещения.

…В 1979 году мистическая судьба второго тома удивительным образом повторилась снова – по

каким-то неизвестным нам причинам он остался опять неизданным...<sup>28</sup>

Никакой мистики. Попутные верты перемен дули недолго. А я не торопился. Летал в Ашхабад, рылся в архивах, находил всё новые документы. Собирал фотографии, непропечатавшиеся в оттисках 36-го года. Готовил указатели. Переводил тексты в кириллицу (не зря ли?). Держал бесконечные корректуры. Сдружился с нотными штамповщиками – замечательная, уже ушедшая профессия. Они понимали ценность того, что держали в руках.

То у нас в Москве, то в Ашхабаде, на тесной кухоньке редактора издательства «Туркмения» А.Н. Романовой мы снова и снова проверяли, выверяли, переклеивали. Не знаю, где сейчас Александра Николаевна. Такая преданность туркменской культуре мне не часто встречалась<sup>29</sup>.

**Жалею.** Не только о том, что вышел из игры. Не только о времени, потраченном на перевод в кириллицу. Жалею о том, что согласился на издание первого тома отдельно от второго, хотя с самого начала готовилась их одновременная публикация. Кстати, в расчёте именно на это и была уже издана рекламная аннотация.[...].

**Заключаю.** Что произошло, что поменялось? Как уже не раз в России, менялись не столько авторские позиции – круто сменялись времена. Дважды поезд «Туркменской музыки» уходил без второго тома. Теперь в последний момент удалось вскочить на подножку. Шахым Гуллыев, Александр Джумаев, деньги Сороса «подсадили» вечно опаздывавшего пассажира. Несспешного путника, которого мы, радуясь, встречаем.

Но путешествие не окончилось, судьба «Туркменской музыки» не завершилась. Второй её том начинает открытую жизнь и вокруг него вновь будут сталкиваться мнения. Глядя на сегодняшнюю Туркмению, в этом можно не сомневаться<sup>30</sup>.

### Методы музыкально-этнографической работы

Как мы видим, музыкально-этнографическая деятельность В.А. Успенского отличалась разнообразием и обширностью, его научные интересы не ограничивались культурой и наследием одного народа. Жизненные обстоятельства сложились так, что приоритетное изучение получили у него музыкальные традиции узбеков и туркмен. Однако важно подчеркнуть, что Успенский, как истинный музыкальный этнограф и русский интеллигент, не проводил различия между этносами, народами и нациями. Он с большим интересом фиксировал музыкальные традиции каждого из народов, с представителями которых встречался на своем жизненном пути: казахов, киргизов, таджиков, уйгуров, белуджей, турок, азербайджанцев, афганцев и других. Напомню только о некоторых работах Успенского, выходящих за пределы Узбекистана по своей национальной тематике:

– Будучи в экспедиции в Туркмении, Успенский не преминул записать образцы музыки, собрать сведения и сфотографировать проживающих там музыкантов-белуджей.

– В своей третьей туркменской экспедиции (1930 г.) Успенский, узнав о нахождении по соседству казахского музыканта, приглашает и записывает его, обмеряет и фотографирует домбру (письмо Беляеву от 27 августа 1930 г.) [Успенский, 1980, с. 277:].

– В годы Великой Отечественной войны (в 1943-44 гг.) Успенский работает с проживающим в Ташкенте турецким музыкантом Муратом Бейли, записывает от него в Институте искусствознания образцы турецкой традиционной музыки и сведения о ней [см.: Djumaev, 2018, р. 187-188].

– От таджикского певца Шоназара Сахибова (ученика знаменитого бухарского певца Ата Джалаля), одного из составителей таджикской версии Шашмакома Успенский записывает в Ташкенте в 1946-47 гг. отдельные вокальные части из Бухарского Шашмакома на стихи персидско-таджикских поэтов [Успенский, 1947].

– Известно о намерении Успенского изучать музыкальную традицию Кашгара в аспекте ее возможного влияния на узбекскую музыку. Об этом он сообщил в статье-интервью «Правде Востока» еще в 1937 году: «В новом году я предполагаю усиленно поработать в области музыкальной этнографии. В нашем научно-исследовательском кабинете при Консерватории я займусь очень увлекательной и очень интересной темой о влиянии Кашгари на узбекскую музыку» [Успенский, 1937]. В октябре этого же, 1937-го, года Успенский подготовил материалы по музыке уйгур в виде краткого списка отдельных музыкальных терминов с пояснениями, и описания песни Биян-Ху, исполнявшейся дунганами<sup>31</sup>. В.М. Беляев в своем неопубликованном труде «Очерки развития музыкальной культуры на территории Узбекистана с древнейших времен (в 4-х частях)» приводит отдельные нотные примеры дунганской и уйгурской народной музыки в записи В.А. Успенского (которые также не были изданы ранее) [Беляев, 1943, с. 28-30].

### В.А. Успенский и азербайджанская музыка

Судя по отдельным, еще недостаточно полным сведениям, В.А. Успенский проявлял интерес к азербайджанской традиционной музыке. Он мог быть вызван исследованиями его друга В.М. Беляева, подробно сообщавшего ему о своих работах в области азербайджанской музыки. Знакомясь с азербайджанской традиционной музыкой, мугамами, азербайджанским таром, Успенский, по всей вероятности, искал в их закономерностях ответы на сложные вопросы по истории и теории собственно среднеазиатского макомата.

Нам неизвестно, встречался ли Успенским с кем-либо из азербайджанских музыкантов в Туркестане, Узбекистане или Туркмении. Такие возможности у него, несомненно, имелись, ведь в городах Средней Азии проживало немало азербайджанских музыкантов, кроме того, сюда часто приезжали с гастролями музыкально-театральные труппы из Баку и других городов Азербайджана, азербайджанская музыка пользовалась большой популярностью у местных народов. Но имеется одно интересное свидетельство о связи Успенского с азербайджанской мугамной культурой, обнаруженное мной в архиве его друга В.М. Беляева в Российском национальном музее музыки. Здесь хранится так называемый «Музыкально-этнографический альбом В.А. Успенского», представляющий собой памятный фотоальбом большого формата (Ф. 340, инв. № 10408, № 7550)<sup>32</sup>. Он был подарен В.М. Беляеву, по всей вероятности, вдовой В.А. Успенского, К.М. Успенской<sup>33</sup>. В нем приведены 38 фотографий разного размера, преимущественно, музыкантов и ансамблей, имеющих отношение к Туркестану, Узбекистану и Туркмении, а также самого В.А. Успенского и его коллег в период работы в Бухаре по записи Шашмакома (1923-24 г.). Несколько фотографий связаны с музыкальными традициями и других народов Советского Востока. И среди них – две на листе 16 (под условными номерами 37 и 38). На первой из них – два азербайджанских музыканта: один с таром в руках и в темных очках (очевидно, незрячий), другой держит в руках даф. На второй фотографии отдельно сняты их музыкальные инструменты (тар и даф). Этикетаж внизу под фотографиями гласит – «АЗЕРБАЙДЖАНЬ». Другой какой-либо информации об этих фотографиях в «Музыкально-этнографическом альбоме» не имеется. Наличие фотографии с музыкальными инструментами подтверждает, что они могли быть сделаны самим В.А. Успенским в музыкально-этнографических целях<sup>34</sup>.

Другой интересный факт – внимание к музыкально-этнографической деятельности В.А. Успенского с «азербайджанской стороны». Речь идет о рецензии Узеира Гаджибекова на издание (в 1924 г.) Шашмакома в нотной записи В.А. Успенского (см. о ней выше). Она опубликована в журнале «Kommunist» (11 февраля, № 34) и переиздана в составе библиографии Узеира Гаджибекова в 2006 г. [см.: Hacıbeyli, 2006, с. 167-168]<sup>35</sup>. Данная публикация заслуживает специального рассмотрения, что не может быть сделано в рамках настоящей статьи. Отметим лишь наличие в ней сравнительного подхода, основанного на сопоставлении «туркестанских» (по

определению У. Гаджибекова) и азербайджанских мугамов.

«Азербайджанские научные интересы» В.А. Успенского, хотя и незначительные по состоянию изученности на сегодняшний день, говорят нам о широте его подхода к музыкальной этнографии, не замыкавшегося только лишь в регионе Средней Азии. Такой подход вообще был характерен для раннего периода становления советской музыкальной культуры, стремившейся максимально расширить представление о традициях каждого из населяющих страну народов. Что способствовало универсализму научного познания.

Первоочередными задачами музыкальной этнографии В.А. Успенский считал собирание и нотную запись (преимущественно по слуху) или звуковую фиксацию (с применением фонографа) традиционной музыки в разных формах ее бытования, а также разыскание сопутствующих сведений, необходимых для ее изучения. Эту сферу «интересов» музыкальной этнографии Успенский считал основной и уделял ей приоритетное внимание на протяжении всей своей научно-практической деятельности. Совершая экспедиции по Туркмении и Узбекистану, В.А. Успенский в перерывах между ними и в годы, когда он уже не мог по возрасту и состоянию здоровья выезжать за пределы Ташкента, продолжал интенсивно вести музыкально-этнографическую работу с традиционными музыкантами «стационарно» – в Институте искусствознания и у себя дома. Традиционный репертуар многих известных и малоизвестных музыкантов записывался и нотировался Успенским, начиная с 1920-х и до конца 1940-х гг. Многие годы Успенский записывал произведения крупной формы и части фергано-ташкентских макомов от известного



В Отделе музыки Института искусствознания. Слева направо: Карима Алимбаева, А.А. Семенов, Т.С. Вызго, И.А. Акбаров, Ю.Г. Кон, В.А. Успенский. Ташкент, 1948 г.

ташкентского певца Шарахима Шаумарова (1876–1969)<sup>36</sup>.

Среди коллег, соратников и друзей В.А. Успенского, работавших с ним в Узбекистане и в соседних республиках в период с 1920-х и по конец 1940-х гг., преобладали, упомянутые нами в начале статьи, ученые-музыковеды и музыканты-энтузиасты из России: В.М. Беляев, Н.Н. Миронов, Н.С. Лыкошин, Э.Я. Мелнгайлис, Е.А. Чернявский, А.В. Затаевич, Е.Е. Романовская, А.Ф. Козловский, А.А. Семенов, Я.Б. Пеккер и многие другие. Вместе с тем, Успенский одним из первых среди русских ученых установил (еще в годы революции в Туркестане) тесное сотрудничество с представителями национальной интеллигенции, горевшими желанием изучать собственное музыкальное наследие. В Туркестане и Узбекистане это были хорошо известные разносторонне образованные личности, в том числе просветители-джадиды: Абдурауф Фитрат, Гулям Зафари, Чулпан, Нийазджан Раджабов, Мухиддин Кары-Якубов и другие. В Туркменистане: К.С. Атабаев, А.П. Поцелуевский, многие знаменитые туркменские музыканты той эпохи. В последний период жизни Успенский с искренней заинтересованностью поддерживал вступавших на стезю музикования исследователей, впоследствии крупных ученых: Ю.Г. Кона, Т.С. Вызго, Хафию Мухамедову, Кариму Алимбаеву-Ахмедову и других.

В.А. Успенский не жалел усилий, времени и душевной энергии для подготовки музыкальных этнографов из числа представителей местных национальностей. Любимый ученик и соратник Успенского Ильяс Акбарович Акбаров (1909–2002) стал первым узбекским музиконом-фольклористом, а впоследствии биографом своего учителя. Он собрал огромное количество документов и материалов о нем с намерением написать монографию<sup>37</sup>.

Богатейший опыт музыкально-этнографической работы, колоссальный материал, собранный в разные годы, позволил Успенскому высказать ряд глубоких наблюдений и идей. И по настоящее время не утратили своего значения и ждут дальнейшей разработки его эстетические и теоретические суждения о музыкальных традициях народов Востока, музыкально-этнографический метод, опыт работы с традиционными музыкантами разного статуса (классическими, народными) в экспедициях и «кабинетных» условиях, этические принципы в отношениях с носителями традиционной культуры и многое другое.

На значение музыкально-этнографического опыта Успенского обращали внимание многие его современники и последователи. И.А. Акбаров так характеризует методику работы своего учителя: «Я многому научился у Виктора Александровича. Меня восхищала его увлеченность делом. Он никогда не спешил, работал с полной отдачей сил, не считал времени. У него выработалась своя методика.

Первая встреча с певцом сопровождалась длительной беседой: выяснялась музыкальная биография исполнителя, его связь с другими певцами, его репертуар (от кого, когда, где выучил песню, где исполнял), изучался аккомпанирующий инструмент. Я вел дневник, заносил в него все сведения, записывал слова песен. Затем начиналась самая ответственная часть работы – запись музыки. Но прежде чем записывать песню крупной формы, В.А. Успенский просил исполнителя несколько раз ее повторить. Так проверялась точность воспроизведения традиционного образа. Благодаря подготовке достигалась большая точность записи. Считалось желаемым прослушать одну и ту же песню в исполнении разных исполнителей, чтобы отобрать лучший вариант, но это не всегда было возможно» [Акбаров, 1980, с. 16-17].

Интересным с точки зрения критического анализа представляется отношение к методике работы Успенского его друга В.М. Беляева. Оно отразилось в их личной переписке и в публикациях Беляева, посвященных биографии и музыкально-этнографической деятельности В.А. Успенского. Проблемные и критические замечания по записям Успенского сложных метроритмических формул Бухарского Шашмакома высказывал известный ташкентский музыкант и композитор А.Ф. Козловский во время встреч с Успенским в Ташкенте [Козловский, 2015, с. 147-154].

Успенский одним из первых среди русских музыковедов оценил значение макомов как классического искусства в культуре узбеков и таджиков. Ему принадлежит одна из ранних работ о макомах с характерным названием – «Классическая музыка узбеков», в которой он ввел в научный оборот русскоязычной среды понятие «классическая музыка» [Успенский, 1927, с. 305-315]<sup>38</sup>. Примечательно, что она вышла в один год с книгой Фитрата на узбекском языке «Узбекская классическая музыка и ее история» (Самарканд–Ташкент, 1927), где обосновывалось аналогичное понятие. Методом опроса традиционных музыкантов и знатоков макома Успенский собрал интересные материалы («К материалам по исследованию макомов»), которые явились подготовительными для написания статьи [Успенский, б.г.].

Зарождение интереса к макомоведческим исследованиям происходит у Успенского в 1923 г. во время работы над нотной записью Бухарского Шашмакома в Бухаре<sup>39</sup>. Общение с выдающимися музыкантами-знатоками макомов, Фитратом, другими деятелями культуры Бухары, пристальное знакомство с искусством макомов оказали на Успенского очень сильное влияние. Он приступает к сбору различных материалов и сведений о макомах, одновременно предоставляя их своему другу В.Беляеву. Для последнего они – сильный стимул для обращения к проблемам музыкального востоковедения и, в особенности, искусству макомов. Фактически Успенский способствует

становлению Беляева как крупного исследователя классической музыки Востока. На протяжении всех последующих лет Успенский не прекращал интересоваться проблемами макомата, производя записи от старых музыкантов и собирая фактические материалы. Он один из немногих русских ученых, открыто выступавших в 1930-е годы в защиту макомного искусства от нападок сторонников классового подхода к наследию.

Следует сказать и о вкладе В.А. Успенского в изучение религиозной музыки Узбекистана в ее исламской канонической и суфийской традициях. Так, 6 марта 1923 года, во время пребывания в Старой Бухаре для нотной фиксации Бухарского Шашмакома, Успенский записывает на слух бухарский азан – призыв к молитве (“Возглас муэдзина”) вместе с подтекстовой традиционной формулой<sup>40</sup>.

Свои первые записи духовных (суфийских) песнопений, зикров и зикральных мелодий Успенский сделал еще в начале 1920-х годов, возглавляя Музыкально-этнографическую комиссию Наркомпроса Туркестанской Республики [Успенский, 1922, с. 7]<sup>41</sup>. Несмотря на политico-идеологическую ситуацию и негативное отношение к религии, он продолжал заниматься этой темой в 1930-е и в 1940-е годы. В 1932 году, во время одной комсомольской конференции, где Успенский был выбран в президиум, он обратился в кулуарах (в присутствии известного певца Мухиддина Кари-Якубова) с вопросом к одному «большому партийному работнику» разъяснить ему, что нужно записывать (какие песни)? И получил ответ: «Всё, всё, что осталось» [см. об этом: Djumaev, 1993, p. 44]<sup>42</sup>. В.А. Успенскому удалось зафиксировать несколько видов зикральной практики, в том числе зикры, характерные для ташкентского ареала [Успенский, 1940-41; Успенский, 1941; Успенский, 1943]. Ныне эти материалы представляют большую ценность для исследователей.

Успенский первым обратил внимание на своеобразный жанр профессиональной вокальной музыки «катта ашул» (буквально: «большая песня»), записал ее отдельные выразительные образцы [Успенский, 1980, с. 47-52; Успенский, 1940-41]. Много сделал он и в изучении бухарской музыкальной традиции; в частности, выявил значение кульмиационного построения «ауджи тюрк» [Успенский, 1980, с. 39-46]. Успенскому принадлежит приоритет в открытии так называемой

хорезмской танбурной нотации, обнаруженной им в Бухаре и впоследствии получившей изучение у ряда музыковедов, в особенности, у В.М. Беляева.

В.А. Успенский придавал большое значение исследованию письменных источников. Внимание к последним всячески приветствовалось В.М. Беляевым, подвигавшим Успенского к их поиску в Узбекистане. Оба понимали, что в профессиональной традиции узбеков и таджиков письменные источники – трактаты о музыке, сборники поэзии (байазы) и другие рукописные материалы играли существенную роль. Знал Успенский и о роли письменных уставов (рисала) в народной традиции мектарлик – цеховых музыкантов. Им было высказано предположение, что исполнители катта ашула, по всей видимости, в прошлом объединялись в отдельный цех и также имели письменный устав [Успенский, 1980, с. 50-51]. Успенский близко стоял в идее комплексного исследования традиционной музыкальной культуры узбекского и таджикского народов, в целом народов Средней Азии.

В.А. Успенским были выработаны собственные методы и принципы музыкально-этнографической работы, которые представляют большой интерес для современной науки. О них он неоднократно высказывался в письмах В.М. Беляеву, в различных работах и документах. Немало свидетельств и наблюдений над методами работы Успенского сохранили его современники и исследователи его деятельности (В.М. Беляев, И.А. Акбаров, Т.С. Вызго, Э.Е. Алексеев и другие). Одно из ранних изложений принципов своей работы Успенский дает в упомянутой нами выше оценке публикации А.В. Затаевича «1000 песен киргизского [казахского] народа».

Жизненный и творческий путь В.А. Успенского – русского интеллигента, подвижника, вдохновленного «музыкальным Востоком», – дает исследователям уникальный «материал» для осмысливания основополагающей проблемы гармоничного сосуществования и взаимодействия двух культурных миров – Востока и Запада. Вся многогранная созидательная деятельность В.А. Успенского была направлена на изучение и сохранение традиционной музыки народов Средней Азии. Ее результаты – это не только важная часть истории музыкальной культуры. Они актуальны и для современности, для всех, кто продолжает исследование традиционной музыки народов Средней Азии и Востока в целом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Так, например, упомянутый председатель Этнографической Ассоциации ГИМНА В. Пасхалов в письме Успенскому (по-видимому, второй половины 1924 года) перечисляет ряд вопросов, которые они хотели бы прояснить у этнографа: «Хотелось бы знать, циркулируют ли расшифрованные Вами напевы среди туземцев и если да, то в какой именно фазе, или представляют собой явление археологическое. Не откажитесь сообщить, существуют ли в Бухаре народная песня, как таковая или как часто на Востоке /Индия, напр./ она сочиняется и исполняется культурными профессионалами и там, по-видимому, не существует особой разницы между городскими и деревенскими песнями. Вообще, мы будем Вам очень признательны, если Вы тем или иным путем познакомите нас с добытыми Вами материалами и поделитесь своими наблюдениями и соображениями» [Пасхалов, б.г.]

<sup>2</sup> К примеру, в 1922 году один из начинающих деятелей культуры Сайид Али Ходжа посвятил В.А. Успенскому статью в газете «Кизил байрок», рассказав о сложностях и проблемах, с которыми ему приходится сталкиваться в своей работе по записи на ноты народной музыки [Сайид Али Хужа, 1922].

<sup>3</sup> Об Успенском как этнографе и композиторе упоминали в своих выступлениях и статьях все первые лица Узбекистана 1930-х годов – Файзулла Ходжаев, Акмаль Икрамов, Юлдаш Ахунбаев и другие. См., в частности [Ходжаев, 1973, с. 354].

<sup>4</sup> Отдельные попытки убрать имя В.А. Успенского из названия Республиканской музыкальной школы-интерната предпринимались в начале 1990-х годов на волне националистического помрачения. Но они не были поддержаны обществом и руководством страны, несмотря на повальные переименования тех лет в топонимике городов Узбекистана. И это весьма примечательно в отношении именно В.А. Успенского.

<sup>5</sup> См. приведенные выше в тексте работы, посвященные В.А. Успенскому.

<sup>6</sup> Мы также не касаемся здесь данных вопросов, ввиду их чрезвычайной сложности, что потребовало бы серьезной опоры на документальные источники, в том числе на недоступные нам сведения из архивов спецслужб разных государств.

<sup>7</sup> Так, к примеру, о музыканте Султан-бае, проживавшем в Оше, упоминает в своем дневнике известный искусствовед Б.П. Денике, посетивший город в 1924 году [Аллаткина, 2005, с. 47].

<sup>8</sup> Переписка Успенского и Беляева была опубликована, однако, в неполном и отредактированном виде [см.: В.А. Успенский, 1980].

<sup>9</sup> Машинописный текст В.М. Беляева сохранился в Архиве В.А. Успенского в Институте искусствоведения АН Республики Узбекистан [Беляев, 1949]. По всей видимости, он не был опубликован и остался в рукописи.

<sup>10</sup> Ранняя история формирования музыкальной этнографии в Туркеспублике частично освещена мной в различных публикациях, см., в частности [Джумаев, 2019, с. 67–76].

<sup>11</sup> Окончательно Наркомпрос свертывает свои работы в 1924 году в связи с ликвидацией Туркеспублики и национальным размежеванием.

<sup>12</sup> В статье Е.А. Чернявского подробно сообщается о деятельности Фитрата и узбекской комиссии Наркомпроса («Узбекской национальной научной комиссии»), о других национальных комиссиях.

<sup>13</sup> Машрик Юнус (Машрик Юнусов, 1898–1939); с поэтическим псевдонимом Элбек – поэт, фольклорист, публицист, автор нескольких поэтических сборников.

<sup>14</sup> В силу ограниченности объема статьи, мы не касаемся других аспектов деятельности узбекской комиссии (издание поэзии для детей и проч.).

<sup>15</sup> Фамилия известного музыкального этнографа и композитора приводится в разных источниках по-разному. Иногда с применением мягкого знака – Мельнгайлис. При цитировании архивных документов сохраняется оригинальное написание, в остальных случаях – принятая в современном музыказании форма – Мелнгайлис.

<sup>16</sup> Достоверность записи этих текстов – отдельный вопрос для исследования.

<sup>17</sup> Завершающая запись Успенского (17-я по счету) инstrumentальная мелодия Лайзан-Гуль, записана в виде партитуры для ансамбля узбекских народных инструментов (сибицы, сурнай, нагара, чильманда, карнай). Авторство записи не указано. Как следует из других материалов, пьеса была нотирована в двух версиях – В.А. Успенского [Успенский, 1922, с. 10 и 10об.] и Н.Н. Миронова [Миронов, 1922].

<sup>18</sup> Местонахождение оригинала автобиографической записи В.А. Успенского на русском языке мне неизвестно. По-видимому, она принадлежала музыковеду А.Х. Джаббарову, к которому могла поступить от ученика Успенского музыковеда Я.Б. Пеккера.

<sup>19</sup> История записи Бухарского Шашмакома, связанные с ней вопросы, а также отношения между В.А. Успенским, Фитратом и другими музыкальными деятелями той эпохи отражены в наших публикациях [см.: Джумаев, 1997; Джумаев, 2000].

<sup>20</sup> По всей видимости, заметка В.А. Успенского предназначалась для опубликования в качестве ответа на публикацию Н.Н. Миронова в газете «Известия» (от 24 сентября 1923 года), однако, она так и не была напечатана, сохранившись в машинописной рукописи в личном архиве музыкального этнографа.

<sup>21</sup> Затаевич Александр Викторович (1869 – 1936) – выдающийся музыкальный этнограф, собиратель казахских народных песен. Здесь речь идет о книге записей Затаевича: «1000 песен киргизского народа», Оренбург, 1925 [примечание редакторов сборника о В.А. Успенском – А.Дж.].

<sup>22</sup> О Ферганской экспедиции говорится во многих публикациях. Значительная часть ее материалов была опубликована Е.Е. Романовской [Романовская, 1957б, с. 63–136]; обстоятельное исследование по материалам экспедиции подготовил В.М. Беляев (не опубликовано). Всего было записано до двухсот

различных произведений народной музыки [Ковбас, 1982, с. 18].

<sup>23</sup> По разным свидетельствам (в частности, старейшего туркменского полиграфиста А.Н. Романовой, впоследствии работавшей с Э.Е. Алексеевым по подготовке нового издания), в свет вышли 10 сигнальных экземпляров второго тома.

<sup>24</sup> См. об этом в статьях Э.Е. Алексеева [см.: Алексеев, 1973; Алексеев, 1979] и в разделе «От редактора» туркменского музыковеда Шахыма Гуллыева [Успенский, Беляев, 2003, с. 5-17].

<sup>25</sup> Книга, объединяющая оба тома, была опубликована в Алма-Ате тиражом 1000 экз. на грант Фонда Сороса, полученного благодаря содействию известного казахского культуролога и общественного деятеля Мурата Мухтаровича Ауэзова, входившего в то время в совет директоров центральноазиатских фондов Сороса. Встречные усилия предпринимались и со стороны программы «Искусство и культура» Института Открытое Общество – Узбекистан, возглавлявшейся автором этих строк. Инициативу издания горячо поддержал координатор программы «Культура и искусство» Фонда Сороса-Казахстан Алим Сабитов, осуществлявший всю техническую работу по ее воплощению в жизнь.

<sup>26</sup> Текст Э.Е. Алексеева приводится по письму, полученному мной по электронной почте 21 ноября 2003 года (находится в моем архиве).

<sup>27</sup> Э.Е. Алексеевым приведена цитата из предисловия (От редактора) Шахыма Гуллыева к изданию «Туркменской музыки» [Успенский, Беляев, 2003, с. 11]. – А.Дж.

<sup>28</sup> Цитата из предисловия (От редактора) Шахыма Гуллыева приведена в сокращенном виде [см.: Успенский, Беляев, 2003, с. 16]. – А.Дж.

<sup>29</sup> О подвижнической работе Александры Николаевны Романовой по публикации второго тома «Туркменской музыки» см.: [Хоммадов, 1990, с. 55-56].

<sup>30</sup> Текст Э.Е. Алексеева приведен по письму, полученному мной по электронной почте 21 ноября 2003 года (находится в моем архиве).

<sup>31</sup> Рукопись В.А. Успенского под названием «Уйгуры» (4 маш. стр.) на момент моего знакомства с ней (май 1996 г.) находилась в Мемориальной комнате-музее В.А.Успенского в Республиканском музыкальном колледже им. В.А.Успенского.

<sup>32</sup> Полное библиографическое описание Альбома в каталоге Музея следующее: Успенский В.А. Музикально-этнографический альбом. 38 фотографий. 2 авт. Беляева В.М. Разм. разные. 22 л.

+ 4 л. обл. (9 л.ч.) + 2 л. вкл. – Ф. 340, И nv. № 10408, № 7550.

<sup>33</sup> Об атрибуции «Музикально-этнографического альбома В.А. Успенского», истории его появления и составе фотографий см. в наших публикациях, в которых также воспроизведен ряд уникальных снимков [Джумаев, 2017; Джумаев, 2020].

<sup>34</sup> Известно, что В.А. Успенский был отменным фотографом с профессиональными навыками и все снимки в своих экспедициях производил самостоятельно.

<sup>35</sup> Выражаю искреннюю благодарность профессору Азербайджанской национальной консерватории, Заслуженному деятелю искусств Азербайджанской Республики Фаттаху Халык-заде за любезное предоставление мне сведений об этой публикации и ее ксерокопии.

<sup>36</sup> Результатом этого сотрудничества стала публикация сборника «Узбекская вокальная музыка», в который вошли различные традиционные песни и части Фергано-ташкентских макомов, записанных В.А. Успенским в исполнении Шарахима Шаумарова и Муллы Туйчи Ташмухамедова. Сборник опубликован в Ташкенте уже после смерти В.А. Успенского [Успенский, 1950].

<sup>37</sup> Однако книга так и не была написана; материалы к ней хранятся в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, а также в личном архиве сына И.А. Акбарова – известного узбекского киноведа Хамидуллы Акбара.

<sup>38</sup> К сожалению, статья Успенского не получила широкого тиражирования. О ее судьбе сообщил современник эпохи, известный иранист А.А. Семенов: «Когда-то задуманный большой сборник «Советский Узбекистан» никогда не выходил в свет, хотя ряд статей был уже отпечатан, к числу их принадлежит настоящая статья, которая была оттиснута в количестве 50 экземпляров. Она снабжена иллюстрациями» [Семенов, 1938, с. 66].

<sup>39</sup> Бухарский Шашмаком в нотной записи В.А. Успенского был опубликован, как было отмечено выше, в 1924 г. в Москве под редакцией Фитрата и Н.Н.Миронова [Шашмаком, 1924].

<sup>40</sup> Автограф этой нотной записи В.А. Успенского хранится в архиве В.М. Беляева в Российском национальном музее музыки [см.: Успенский, 1923].

<sup>41</sup> У Успенского они названы: «Два напева из цикла дервишеских песнопений «Альван».

<sup>42</sup> Этот любопытный эпизод свидетельствует о разных взглядах у партийных деятелей той эпохи на музыкальное наследие.

## ЛИТЕРАТУРА

Акбаров, 1980: *Акбаров И.А.* Горячий энтузиаст музыки народов Средней Азии // В.А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. /Составитель И.А. Акбаров. Научные редакторы Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. Ташкент, 1980, с. 5–25.

Алексеев, 1973: *Алексеев Э.* О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах // Советская музыка, 1973, № 10, с. 29–37.

Алексеев, 1979: *Алексеев Э.* О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах // Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. Том I. Издание 2-е. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. Под общей редакцией В. Беляева. Ашхабад, 1979, с.5–23.

Козловский, 2015: *Алексей Козловский:* Воспоминания. Статьи. Документы. Стихотворения. / Редактор-составитель С. Матякубова. Ташкент: Издательство «Musiqा», 2015.

Аллаткина, 2006: «Он никогда никому не сделал зла...». Памяти Бориса Петровича Денике: автобиографический дневник и воспоминания друзей. Составление, вступительная статья, справочный аппарат, подбор иллюстративного ряда Т.Г. Аллаткиной. М.: Государственный Музей Востока, 2006.

Беляев, 1937: *Беляев В.М.* Крупный исследователь народной музыкальной культуры // Советская музыка, 1937, № 4.

Беляев, 1943: *Беляев В.М.* Очерки развития музыкальной культуры на территории Узбекистана с древнейших времен (в 4-х частях). Часть II. Согд, Бактрия и Хорезм в эллинистический период /330 до н.э. – 226 н.э./. Ташкент, 1943 г. Рукопись Института искусствознания АН РУз, шифр МИ, Б-44, И nv. 149, № 25.

Беляев, 1949: *Беляев В.М.* Виктор Александрович Успенский. [Некролог] // Архив В.А. Успенского. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М(м), У–77, № 480.

Беляев, 1980: *Беляев В.М.* Путь труда и энтузиазма // В.А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. /Составитель И.А. Акбаров. Научные редакторы Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. Ташкент, 1980, с. 68–94.

Вызго, 1949а: *Вызго Т.С.* Виктор Александрович Успенский. 1879–1949 // Звезда Востока, Ташкент, 1949, № 11, с. 117–123.

Вызго, 1949б: *Вызго Т.С.* Выдающийся деятель узбекской музыкальной культуры // Советская музыка, 1949, № 11, с. 72–74.

Вызго, 1950: *Вызго Т.С.* Виктор Александрович Успенский (1879–1949). Ташкент: Государственное издательство Узбекистана, 1950.

Вызго, б.г.: *Вызго Т.С. В.А. Успенский.* (Исследование). Рукопись. 132 стр. Б.г. // Хранится в Мемориальной комнате-музее В.А. Успенского в Республиканском Специализированном музыкальном академическом Лицее им. В. Успенского.

Гарбузов, Пасхалов, 1923: *Гарбузов Н., Пасхалов В.* В Совнарком Туркеспублики // Архив В.А. Успенского. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М(м), У–77, № 480.

Джумаев, 1997: *Джумаев А.Б.* Абдурауф Фитрат и его современники на «музыкальном фронте» Узбекистана (20–30-е годы) // Центральная Азия, Швеция, 1997, № 1(7), с. 104–109; № 2 (8), с. 111–115; № 3(9), с. 118–123.

Джумаев, 2000: *Джумаев А.Б.* Открывая «черный ящик» прошлого // Музикальная академия, 2000, № 1, с. 89–103.

Джумаев, 2017: Музикальное наследие Узбекистана в собраниях Российской Федерации. Книга-альбом. (Серия: «Культурное наследие Узбекистана», VI). Автор текста и составитель А.Б. Джумаев. Ташкент: "Uzbekistan Today", "Zamon Press Info", 2017.

Джумаев, 2019: *Джумаев А.* К истории советской музыкальной этнографии (Туркестанская АССР, 1918–1924 гг.): забытое, неизвестное, актуальное // Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии. 6–7 июня 2019 года. Международная научно-практическая конференция к 150-летию Александра Затаевича. / Редакторы-составители: А.К. Омарова, В.Е. Недлина. Алматы, 2019, с. 67–76.

Джумаев, 2020: *Джумаев А.* Заговорившие фотографии: Абдурауф Фитрат и Бухарская Республика в 1923 – 1924 годах // Восток Свыше. Духовный, литературно-исторический журнал. Выпуск LII, № 1, январь–март 2020. Ташкент, 2020, с. 54–60.

Жабборов, 2004: *Жабборов А.Х.* Узбекистон бастикорлари ва мусикашунослари. Маълумотнома. Тошкент: «Янги аср авлоди», 2004.

Ковбас, 1982: *Ковбас М. С.* Елена Романовская. Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляя, 1982.

Коган, 1949: *Коган Г.* [Письмо К.М. Успенской] // Архив В.А. Успенского. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М(м), У–77, № 480.

Масальский, 1913: Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга. Под редакцией В.П. Семенова-Тянь-Шанского. Том XIX. Туркестанский край. Составил князь В.И.Масальский. С.-Петербург: Издание А.Ф.Девриена, 1913.

Мельнгайлис, 1920: *Мельнгайлис Э.* 7 песен, записанных у киргиз для музыкально-этнографической части Музыкального Отдела Наркомпроса в селе Гродеково Аулияэтинского у. В 1920 г., окт. 10. Рук. 1 л. // Российский национальный музей музыки, Ф. 340/110.

Миронов, 1922: 13 киргизских и узбекских народных песен для одного голоса, хора и оркестра, записанных Мироновым Н.Н. Ташкент, 1920 г., окт. 4 – 1922 г., апр. 27. Авт. 14 стр. // Российский национальный музей музыки, Ф. 340/153.

Пасхалов, б.г.: *Пасхалов В.* [Письмо В.А. Успенскому] // Архив В.А. Успенского. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М(м), У–77, № 480.

Пеккер, 1953: *Пеккер Я. В.А. Успенский.* Музикально-этнографическая и композиторская деятельность в Узбекистане и Туркмении. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.

Пеккер, 1959: *Пеккер Ян.* Виктор Александрович Успенский. Ташкент: Государственное издательство художественной литературы УзССР, 1959.

Пещерева, 1927: *Пещерева Е.М.* Праздник тюльпана (лола) в сел. Исфара Кокандского уезда // В.В. Бартольду туркестанские друзья, ученики и почитатели. Ташкент, 1927, с. 374–384.

Романовская, 1957а: *Романовская Е.Е.* Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора./Составитель М.С. Ковбас; под редакцией Т.С. Вызго и Ф.М. Караматова. Ташкент: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1957.

Романовская, 1957б: *Романовская Е.Е.* Народные песни, записанные от ферганских женщин // Е.Е. Романовская. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора. / Составитель М.С. Ковбас; под редакцией Т.С. Вызго и Ф.М. Караматова. Ташкент, 1957, с. 63–136.

Сайид Али Хужа, 1922: *Сайид Али Хужа. Эндиғисини кулдан бермайлик* // Кизил байрок, Тошкент, 1922, 3 февраль. – Цит. по изданию: Ирзаев Баҳром. Узбек мусика маданияти тарихи сахифаларидан. Тошкент: Akademnashr, 2017, с. 88–89.

Семенов, 1938: *Семенов А.А.* Библиографический указатель восточной и европейской литературы о восточной музыке. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр: МИ, С-30, Ин.13, № 109. Ташкент, 1938.

Туркестан, 1921: *Туркестан.* Альбом народных песен музыкально-этнографического отдела. Записи Успенского В.А., Миронова Н., Мельнгайлиса Э. Б.м., 1919 г. май – 1921 г. окт. 9 л. // Российский национальный музей музыки, Ф. 340/170.

Тюлин, 1980: *Тюлин Ю.Н.* Высокий пример для молодежи // В.А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. /Составитель И.А. Акбаров. Научные редакторы Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980, с. 95–99.

Успенская, 1980: *Успенская К.М.* О дорогом и незабвенному // В.А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. /Составитель И.А. Акбаров. Научные редакторы Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980, с.121–131.

Успенский, 1922: *Успенский В.А.* Записи киргизских, узбекских, башкирских, афганских народных песен. Для голоса и инструментальных ансамблей. Ташкент, 1922 г. Авт. 11 л. Российский национальный музей музыки, Ф. 340/130.

Успенский, 1922: *Успенский В.А.* Некоторые особенности киргизской народной песни // Журнал «Наука и просвещение», 1922, № 2. Ташкент: Издание Музыкально-Этнографической Комиссии Гос. Учен. Совета, с. 1–6, ноты.

Успенский, № 218: *Успенский В.А.* /Письмо по поводу заметки в Отделе «Театр и Искусство» в Известиях от 24 сентября с/г за № 218/. // Архив В.А.

Успенского. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М(м), У-77, № 480.

Успенский, 1923: *Успенский В.А.* Запись возгласа муэдзина. Старая Бухара 1923 г., марта 6. Автограф. 1 л. // Российский национальный музей музыки, Ф. 340, № 1453.

Успенский, 1927: *Успенский В.А.* Классическая музыка узбеков (К материалам по исследованию

классических музыкальных поэм-макомов) // Советский Узбекистан. Ташкент, 1927, с. 305–315.

Успенский, б.г.: *Успенский В.А.* К материалам по исследованию макомов. 16 маш. стр. Рукопись в библиотеке Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, шифр: М(м), У-77, № 480.

Успенский, 1937: *Успенский В.А.* На пути к созданию узбекской оперы // Правда Востока, № 2, 3 января 1937 г., с. 3.

Успенский, 1940–41: *Успенский В.А.* Катта ашула и зикральные мелодии. Ташкент, 1940–41 г. 90 стр. (ноты). Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр М3, У-77, № 196.

Успенский, 1941: *Успенский В.* Записи узбекских женских зикров. Б.м., 1941 г. Авт., 1 авт. Беляева В.М. 8 стр. // Российский национальный музей музыки, Ф. 340, № 131.

Успенский, 1943: *Успенский В.А.* Катта зикр. Ташкент, 1943, 10 стр. нот с текстом. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр М3, У-77, № 192.

Успенский, № 480: *Успенский В.А.* Характеристика хафиза Шорахима Шаумарова / Архив В.А. Успенского. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М(м), У-77, № 480.

Успенский, 1947: *Бухарские макомы.* Записано Успенским В.А. Рукопись. Текст и ноты (5 стр. + 34 стр.). Ташкент, 1947 г. Рукопись в библиотеке Института искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр хранения: М3, У 77, инв. 204, № 199.

Успенский, 1950: Узбекская вокальная музыка. Записи В.А. Успенского от Муллы Туйчи Ташмухамедова и Шорахима Шоумарова. Редактор И.А. Акбаров. Ташкент: Госиздат УзССР, 1950.

Успенский, 1980: *В.А. Успенский.* Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. /Составитель И.А. Акбаров. Научные редакторы Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1980.

Успенский, Беляев, 1928: *Успенский В.А., Беляев В.* Туркменская музыка. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. Под общей редакцией В.Беляева. М.: Гос. издво., музыкальный сектор, 1928.

Успенский, Беляев, 1979: *Успенский В.А., Беляев В.* Туркменская музыка. Том I. Издание 2-е. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. Под общей редакцией В.Беляева. / Редакция, предисловие и комментарии Э.Е. Алексеева. Ашхабад: Издательство «Туркменистан», 1979. – 384 с., илл., нот.

Успенский, Беляев, 2003: *Успенский В.А., Беляев В.М.* Туркменская музыка. В 2-х томах. /Отв. редактор Ш. Гуллыев; Ред. предисл. и comment. Э.Алексеев. Алматы: Фонд Сорос–Казахстан, 2003.

Успенский, Мельнгайлис, Миронов, 1921: Киргизские, башкирские, узбекские, афганские народные песни марши. Для голоса, инструментального ансамбля и оркестра народных инструментов. Записи Успенского В.А., Мельнгайлиса Э., Миронова Н. Ташкент, 1919 г., июня 5 – 1921 г., ноября 25. Рук. 20 л. // Российский национальный музей музыки, Ф. 340/ 152.

Ходжаев, 1973: *Ходжаев Ф.* Да здравствует национальная по форме и социалистическая по содержанию культура (Речь на приеме работников

искусств. Март 1936 г.) // Файзулла Ходжаев. Избранные труды в трех томах. Том III. Ташкент, 1973, с. 350–357.

Хоммадов, 1990: *Хоммадов Акмурад*. Все ли поют в нашей республике? Почему был приостановлен выпуск второго тома «Туркменской музыки» // Политический собеседник. Ашхабад, 1990, № 19–20, с. 55–56.

Чернявский, 1922: *Чернявский Е.А. История возникновения, структура и деятельность ГУСа* (Государственный Ученый Совет) // Наука и просвещение. Журнал Народного комиссариата просвещения Туркестанской Республики, Ташкент, 1922, № 2 (октябрь – декабрь), с. 169–172.

Шашмаком, 1924: *Шашмаком*. Шесть музыкальных поэм (маком) записанных В.А.Успенским в Бухаре. Под редакцией Фитрата и Н.Н. Миронова. М.: Издание

Народного Назарата Просвещения Бухарской Республики, 1924.

Djumaev, 1993: *Djumaev, Alexander*. Power structure, culture policy, and traditional music in Soviet Central Asia // 1993 Yearbook for Traditional Music. Vol. 25. New York, 1993, p. 43–50.

Djumaev, 2018: *Djumaev, Alexander B.* Forming of the Soviet Music Oriental Studies (in 1920s – 1930s) and Turkish Musicology // 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri. Uluslararası Huseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu (13-14 Aralık 2017). Editorler: Prof. Dr. Fikret Turan, Ars. Gor. Dr. Emine Temel, Ars. Gor Emre Kurban. İstanbul, 2018, p. 179–192.

Hacıbeyli, 2006: Uzeyir Hacıbeyli. яюМур салнамеси. 1885–1948. Bakı: “Sherg-Qerb”, 2006.

## ВЛАДИМИР КРИВОНОСОВ И ЕГО ВКЛАД В ИЗУЧЕНИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Юлия КАЖАРСКАЯ, Елена БИТЕРЯКОВА (Россия)

Первые годы существования Кабинета народной музыки (КНМ) Московской консерватории<sup>1</sup> проходили при активнейшем участии ряда сотрудников, среди которых хочется выделить имя Владимира Михайловича Кривоносова (1904–1941). За те несколько лет, что он провел в тесном сотрудничестве с основателем и научным руководителем КНМ Климентом Васильевичем Квиткой<sup>2</sup>, им был собран богатейший музыкальный материал. Большинство экспедиционных и стационарных аудиозаписей, выполненных Кривоносовым в 1930–е годы, стали подлинным открытием для того времени и сохраняют свою научную ценность до сих пор. Среди них: записи былин и новин от Марфы Крюковой в Москве в 1938 г. (совместно с А. З. Гуменником), фиксация полного музыкально-поэтического текста народной драмы «Царь Максимилиан» в Ярославле в ноябре 1938 г. (совм. с Л. В. Кулаковским), полевые материалы комплексной экспедиции зимой 1933 г. в Чувашии и выездов в Азербайджан, Дагестан, Северную Осетию. Результаты интенсивной экспедиционной деятельности Кривоносова находили отражение в форме публичных и журнальных выступлений, научных статей и монографий, значительная часть которых была опубликована при его жизни<sup>3</sup>. Его работы, посвященные чувашской и азербайджанской традиционной музыке, и в наши дни получают высокие оценки специалистов. Даже самый беглый обзор наследия Владимира Кривоносова как ученого и собирателя<sup>4</sup> позволяет сделать вывод об

исключительности его вклада в историю собирания и изучения русского, чувашского, азербайджанского, кумыкского, киргизского, аварского музыкального фольклора в XX веке. Однако этот яркий эпизод в отечественной науке был трагически прерван обстоятельствами военного времени: В. М. Кривоносов оказался в числе 60 ополченцев из числа сотрудников и студентов Московской государственной консерватории, погибших в тяжелых боях под Смоленском в начале октября 1941 года.

Владимир Кривоносов родился в 1904 году в семье инженера-механика и певицы, солистки частной оперы<sup>5</sup>. Музыкой начал заниматься домашним образом; в 1920 году поступил на I курс младшего отделения Московской государственной консерватории (МГК) по классу скрипки, позднее преобразованного в техникум Московской консерватории<sup>6</sup>. Одновременно в 1923–1924 годах он проходил обучение на музыкально-этнографических курсах Государственного института музыкальной науки (ГИМН)<sup>7</sup>.

В 1925 году Кривоносов был зачислен в вуз Московской консерватории. Учился он одновременно на теоретическом и оркестровом отделениях инструментально-педагогического факультета. Педагогом его по исполнительской специальности был заведующий кафедрой скрипки, профессор Константин Георгиевич Мострас. Гармонию и полифонию Кривоносов изучал в классе профессора Г. Э. Конюса, фугу — у В. Я. Шебалина,



В. М. Кривоносов в г. Баку с коллегой.  
18.01.1938. ЧГИГН. Научный архив, отдел VIII,  
ед. хр. 787, № 6845



В. М. Кривоносов во дворе Московской  
консерватории, 1938 г. Чувашский  
государственный институт  
гуманитарных наук (ЧГИГН). Научный  
архив, отдел VIII, ед. хр. 787, № 6829



В. М. Кривоносов на сеансе записи в г.  
Махачкале, 1937 г. ЧГИГН. Научный архив, отдел  
VIII, ед. хр. 787, № 6844

инструментовку — у профессора Р. М. Глиэра, методику теоретических дисциплин — у М. Ф. Гнесина.

По окончании консерватории в 1930 году Кривоносов был распределен Народным комисариатом просвещения (Наркомпросом) на работу в Чебоксарский музыкальный техникум. Помимо преподавания музыкально-теоретических предметов и дирижирования местным оркестром он со своими коллегами-единомышленниками И. Люблинским и С. Максимовым, тоже выпускниками Московской консерватории, разрабатывает вопросы внедрения народной музыкальной культуры в композиторский язык<sup>8</sup>. Результатом комплексной экспедиции зимой 1933 года с участием В. Кривоносова стал обширный этнографический материал, включающий 100 чувашских народных песен. Чувашская инструментальная культура, основательно изученная им за время работы в Чебоксарах, стала темой его монографии, увидевшей свет в форме научной статьи лишь в 1986 году<sup>9</sup>.

В Чувашии молодой музыкант увлекся и композиторской деятельностью. Кривоносов — автор ряда оригинальных опусов на темы чувашских песен, а также первой чувашской музыкальной комедии — «Хаваслах» («Радость») по либретто А. Я. Каттая<sup>10</sup>, написанной по заданию Наркомпроса. За это сочинение в 1935 году, в дни празднования 15-летия Чувашской автономии, композитор был удостоен звания Заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР.

Капитальная исследовательская работа потребовала от молодого ученого иного уровня профессиональной подготовки. Он принимает решение оставить на некоторое время Чувашию: «В настоящее время считаю необходимым повышение своих знаний в аспирантуре МГК на музыкально-этнологическом отделении для дальнейшего роста в области изучения музыкального фольклора СССР»<sup>11</sup>.

В 1936 году Кривоносов был зачислен в аспирантуру Научно-исследовательского музыкального института (НИМИ) при Московской консерватории<sup>12</sup>. На вступительных экзаменах состоялось знакомство К. В. Квитки с начинающим этномузикологом. В рукописном фонде НЦНМ хранится рекомендация ученого новоиспеченному аспиранту. Этот любопытнейший документ характеризует даже не столько Кривоносова, сколько самого Квитку, чрезвычайно требовательного к самому себе и к коллегам.

«Исполняя поручение дирекции, я ознакомился с уровнем знаний В. М. Кривоносова и с произведенной им до настоящего момента научной работой, с целью выяснить, обладает ли он достаточными данными для успешности его будущих занятий в качестве аспиранта по музыкальной этнографии.

<...> я попробовал предложить ему вопросы, соответствующие предполагаемым знаниям

человека, уже специализировавшегося по музыкальной этнографии: эта специальность требует прежде всего общей историко-этнографической подготовки. На вопрос, в каких странах Америки была достигнута наиболее высокая степень культуры до появления европейцев, последовал неправильный ответ: «В Северной Америке». В дальнейшей беседе выяснилось, что об инках и ацтеках испытуемый не имеет представления [здесь и далее выделено К. В. Квиткой. — Ю. К.]

Знакомство тов[арища] Кривоносова с литературой по музыке народов СССР оказалось весьма слабым. На предложение дать замечания по поводу известных ему сборников песен народов СССР тов. Кривоносов не высказал ничего такого, что свидетельствовало бы о самостоятельной критической мысли.

После того я предложил ряд вопросов, не выходящих из круга сведений, заключающихся в ныне принятых учебниках географии для средней школы. Перечисляя по моему предложению народы, относимые к романской группе, испытуемый неправильно назвал англичан и не упомянул об испанцах и португальцах. На предложение указать народы СССР, говорящие на тюркских языках, испытуемый неправильно назвал армян и грузин и не мог перечислить народов действительно тюркоязычных. На вопрос, в каком большом государстве, не входящем в состав СССР, население говорит на одном из тюркских языков, испытуемый не мог вспомнить о Турции. На вопрос, когда началась русская колонизация Крайнего Севера европейской части СССР, последовал ответ: «В первых веках христианской эры». На вопрос, когда было покорено Крымское ханство, последовал ответ: «В XV веке». К этому же веку отнесено испытуемым завоевание среднеазиатских территорий.

Предъявленные тов. Кривоносовым многочисленные записи чувашских мелодий и теоретические анализы их свидетельствуют о достаточном умении, старательности и любви к делу. Эта работа дает основание к уверенности, что по усовершенствованию методов сортирования и исследования материала будущая работа тов. Кривоносова будет стоять на надлежащей высоте и удовлетворять повышенным научным требованиям. Моя продолжительная беседа с ним привела меня к убеждению, что он культурный человек и искренне стремится к расширению своего научного кругозора. Он был очень сконфужен обнаружившимся недостатком элементарных знаний, и это ощущение дает основание верить, что он приложит все усилия к тому, чтобы восполнить пробелы. Нет повода сомневаться в искренности его намерения посвящать все время занятиям в аспирантуре, не отвлекаясь заработкаами, и при его общей культурности можно быть уверенным, что государственные средства и труд руководителей, которые будут затрачены на поднятие уровня уже начатой им

научно-исследовательской деятельности, не пропадут даром.

Высказываюсь за прием В. М. Кривоносова в аспиранты.

Научный сотрудник НИМИ,

К. Квитка

6 августа 1936 г.»<sup>13</sup>.

Единственный аспирант-фольклорист Владимир Кривоносов легко освоился среди коллег<sup>14</sup>. По окончании аспирантуры он становится полноправным сотрудником Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР в должности младшего научного сотрудника<sup>15</sup>, а немногим позднее — преподавателя и доцента. При его активном и непосредственном участии пополняется аудиофонд Кабинета. К тому времени большую часть от общего числа записей, хранящихся в фонде, 467 из 848, составляли записи русского фольклора и 381 — азербайджанские, аварские, кумыкские, киргизские, немецкие, эвенкийские, чукотские, эскимосские, остякские и vogульские. Над их расшифровками, помимо штатных сотрудников, трудились студенты; часть расшифровок была выполнена «в порядке производственной помощи Кабинету в Акустической лаборатории оптическим методом»<sup>16</sup>. Из имеющегося звукового материала производилась подборка для составляемой фонокрестоматии, столь необходимой в учебном процессе.

В одном из рукописных документов из фондов НЦНМ роль Кривоносова как сотрудника и соратника К. В. Квитки определена следующим образом: «Ближайший его помощник и ученик — Владимир Михайлович Кривоносов, будучи энергичным организатором, опытным педагогом и талантливым ученым, в период до 1941 года укрепил хозяйственную часть кабинета, наладил техническое оснащение звукозаписывающими аппаратами, создал фонды фонозаписей и рукописных работ, справочный подсобный фонд, а главное, помог Квитке собрать вокруг кабинета крепкий коллектив сотрудников и актив внештатных специалистов»<sup>17</sup>.

В 1940–1941 учебном году Кривоносов, уже в статусе и. о. доцента кафедры музыкального фольклора<sup>18</sup>, прочитал большую часть лекций по музыкальному фольклору: его предметом было «введение в фольклористику», а также курс сольфеджио и гармонии на основе национального народного творчества<sup>19</sup>. Как гласит методическое разъяснение, «задача кафедры — готовить высококвалифицированных специалистов-фольклористов: научных работников музыкальных фольклорных институтов и кабинетов, педагогов в филармониях, радиокомитетах, домах народного творчества»<sup>20</sup>. Учебный план кафедры музыкального фольклора был сформирован на основе общего плана Историко-теоретического факультета с введением в него фольклорных дисциплин. «В течение курса студент углубленно изучает избран-

ную им специальность — музыкальное творчество одного из народов СССР, и параллельно с этим изучается музыкальное творчество различных народов, в его непосредственном виде и в творческой обработке советских композиторов. Студенты старших курсов участвуют в организуемых консерваторией фольклорных экспедициях»<sup>21</sup>.

В. М. Кривоносов совместно с А. З. Гуменником разработали для студентов историко-теоретического факультета программу обязательного курса музыкального фольклора, учебный план и кандидатский минимум будущих аспирантов кафедры. Кроме того, Кривоносов активно участвовал в создании музея народной культуры народов СССР и в составлении коллекционного «Пособия по музыкальному фольклору народов СССР»<sup>22</sup>, параллельно работая над диссертацией о народной музыке Азербайджана. Он также курировал работу аспирантов по нотной расшифровке, писал рецензии на очерки и монографии по музыке народов Средней Азии и Кавказа.

Полевой работой, которой отводились обычно летние месяцы, занимались все сотрудники кабинета. География записей, сделанных В. М. Кривоносовым в экспедициях и в ходе стационарных сеансов в Московской консерватории, весьма внушительна. Это Курская<sup>23</sup>, Куйбышевская, Владимирская, Ярославская области, Дагестан<sup>24</sup>, Армения и Азербайджан. К стационарным относятся фонозаписи белорусского фольклора, башкирских песен, еврейского фольклора уроженцев Витебской области и известной сказительницы из Архангельской области Марфы Крюковой<sup>25</sup>.

В «Объяснительной записке к плану фольклористических экскурсий НИМИ» 1937 года, своеобразной «программе действий» на ближайшие годы, Квиткой были определены приоритетные направления полевой работы, среди которых «адыги и аварцы Дагестана, а также азербайджанский фольклор и традиционная музыка национальных меньшинств, проживающих на территории Азербайджана». В отношении последнего в документе есть пояснение: «НИМИ планирует поездку в Азербайджан для собирания образцов музыкального творчества меньшинств, говорящих на иранских языках, — талышей и татов. По возможности желательно охватить исследованием также меньшинства, относящиеся к восточно-горской группе (станция для работы — города Куба и Закаталы) и русских (село Красные Колодцы). Поскольку же результаты произведенной в Баку работы по музыке азербайджанских тюрков до сих пор в печати не опубликованы, необходимо в этой поездке ознакомиться с рукописями и извлечь из них материалы для составления пособия по музыкальному фольклору СССР»<sup>26</sup>.

Основным направлением полевой и исследовательской работы Владимира Кривоносова стало обследование Кавказского региона. К своим экспедициям он готовился тщательнейшим

**Фонограмма № 1. Текст при записи Коровы.**

**Азербайджанский текст.**

**(I)** 1. Энгим ай ингим, (2)  
киңидими була ма,  
ыст вагым була ма!  
яңы сүдүмү сағат ман,  
Биշим ай була ма,  
Энгим ай ингим! (2)

2. Гәрән инәк сағ олар,  
Әрүсү яйлаг олсан!  
Доли газар сүт рөсүн,  
Сах рајъ дајмаq олсун!  
Ингим ай ингим! (2)

**Русский перевод.**

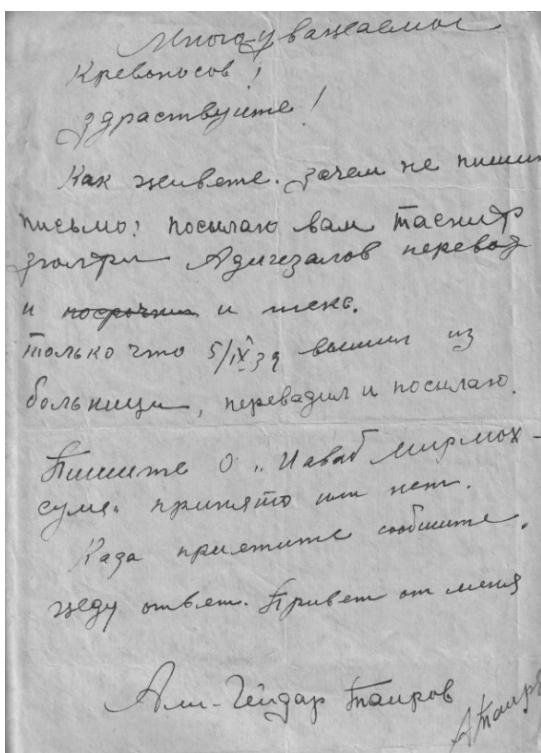
1. Корова моя, о, корова моя!(2)  
хвосты не барай,  
бене же не мебем!  
Сыр-яя, подошна молока,  
свободно белый булаки! (2)  
Корова моя, о корова  
моя!(2)

2. Газель-корова, масиб,  
настурч - давай место!  
(Чо-бо) пасынду кастрюлю  
молока даиа,  
(Чо-бо) басынди подарисан  
бын топчаки сиба!  
Корова моя, о, корова моя!(2)

1) Була ма - миша, чинчо-бийчина  
из молока недавно отлившийся  
коровы.

Страница из экспедиционной тетради В. М. Кривоносова 1939 г. Научный центр народной музыки им. К. В. Квитки (НЦНМ). Рукописный фонд (РФ).

Инв0049



Письмо Али-Гейдар Таирова В. М.  
Кривоносову, сентябрь 1939 г. НЦНМ. РФ.  
Инв0047. Л. 17



Письмо В. М. Кривоносова К. В. Квитке от  
10.01.1938. Российский национальный  
музей музыки (РНММ). Ф. 275. Ед. хр. 598

образом, изучая всю имеющуюся литературу. Известно, насколько добросовестно планировал «фольклористические экскурсии» К. В. Квитка, настоятельно рекомендовавший сотрудникам максимально полно знакомиться с источниками, причем с иностранными предпочтительнее в подлинниках<sup>27</sup>. Собираясь в свою первую азербайджанскую экспедицию, Кривоносов списался с Научно-исследовательским кабинетом музыки при Азербайджанской консерватории и проработал массу литературы, собрав при этом коллекцию газетных публикаций на соответствующую тему. В архиве НЦНМ хранятся вырезки из газет «Известия», «Советское искусство», «Дагестанская правда», «Заря Востока», «Бакинский рабочий», «Коммунист» за 1937–1938 гг. с аккуратно под克莱енными и пронумерованными рукой Кривоносова корешками с датами выхода статей.

Очевидно, Владимир Кривоносов определился с выбором темы своей кандидатской диссертации к концу 1937 года<sup>28</sup>. Скорее всего, произошло это с подачи Квитки, посоветовавшего молодому коллеге заняться перспективной темой: в первые десятилетия создания СССР изучение традиционной культуры братских республик Кавказа и Закавказья было чрезвычайно актуальным направлением. Словно досадуя на обнаруженные при поступлении в аспирантуру проблемы в знаниях, Владимир с рвением принялся за изучение тюркоязычного фольклора.

Впервые в Азербайджанской ССР Владимир Кривоносов оказался в 1938 году<sup>29</sup>. В этой поездке на 15 фоноваликах им зафиксированы преимущественно лирические ашугские песни, с инструментальным сопровождением (саза и балабана) и без него. Отдельные образцы представляют собой перепевы традиционных мелодий на новые тексты: о Красной Армии, о Сталине, об Октябре и стахановцах (Ф0208–0209, 0212–0213, 0216–0217). Записи были сделаны в Товузском, Газахском, Нухинском районах Азербайджанской ССР, г. Кировабаде (Гянджа) и в г. Тбилиси.

Более масштабной стала вторая азербайджанская экспедиция, стартовавшая из Москвы 14 июля 1939 года<sup>30</sup> в составе: В. М. Кривоносов и студент МГК А. И. Шумилин. 23 июля бригада пополнилась молодым фольклористом Али-Гейдар Таировым, которого удалось найти «после долгих поисков» и по рекомендации заведующего фольклорным отделом Института литературы и языка Азербайджанской Академии наук, «для записи всех фонографируемых текстов песен»<sup>31</sup>. Несколько можно судить по экспедиционным материалам<sup>32</sup>, В. Кривоносов в некоторой степени освоил азербайджанский язык, во всяком случае, справлялся в записи оригинальных текстов. Тем не менее, следуя строгим квиткинским принципам полевой работы, он в первую очередь озабочился привлечением к полевой работе азербайджанского специалиста.

В соответствии с теми же принципами, Кривоносов четко определяет цели и маршрут экспедиции:

«1) НКАО<sup>33</sup>. Здесь интересно было выяснить состояние массового крестьянского творчества при наличии сильно распространенного искусства ханенде и сазандари;

2) Один из районов, отличающихся сильно развитой ашугской культурой (Кировабадский, Товузский или Газахский). Посетить такой район следовало с целью выяснения состояния массового крестьянского творчества в условиях сильно распространенной ашугской культуры.

3) Один из северных районов, примыкающих к Дагестану (Хачмазский, Кубинский, Нухинский [в наст. вр. Шекинский], Закатальский), для которых нехарактерно ни искусство ханенде, ни ашугов.

Само собою разумеется, нельзя было и думать о детальном обследовании целого района или даже одного селения; ввиду небольшого срока, мы могли рассчитывать только на краткую разведку в отдельных пунктах этих районов» (л. 6–6 об.).

Жанровый состав записей, произведенных в экспедиции 1939 года, весьма богат и разнообразен. Среди них мугамы в исполнении дудукистов, зурначей, чабанские песни и наигрыши в исполнении на тулум-зурне, на тутеке и без инструментального сопровождения, свадебные, лирические, плясовые напевы, а также песни, сопровождающие дойку коров, пахоту<sup>34</sup>, молотьбу, песни-оплакивания и колыбельные<sup>35</sup>.

Научный отчет Кривоносова о второй азербайджанской командировке чрезвычайно интересен и достоин публикации в полном виде. Документально зафиксированные в нем наблюдения над традиционной музыкальной культурой и сельским бытом, научные гипотезы и подлинные экспедиционные открытия 80-летней давности не только имеют историческую ценность, но во многих положениях сохраняют актуальность и в наши дни<sup>36</sup>.

Среди наиболее интересных и ярких эпизодов как самой экспедиции, так и отчета о ней, назовем:

— рассуждения о региональных традициях на территории Азербайджана (в частности, об ареалах распространения практики ханенде и сазандари — и ашугского искусства); о локальных жанровых различиях (например, в пределах культуры ашугов);

— наблюдения и фонографическая фиксация разнообразных трудовых песен (среди которых были названы даже исполнявшиеся во время высеваия риса), гипотеза об их территориальной закрепленности (причем, этими жанрами, по замечанию Кривоносова, «научно-исследовательские организации Азербайджана не занимаются»<sup>37</sup>);

— знакомство с изготовителем кукол и знатоком традиционных кукольных представлений, практически не изученных на тот момент в Азербайджане;

— запись песни-оплакивания и описание соответствующего обряда;

- размышления об импровизационности траурных и трудовых песен;
- фиксация различных вариантов колыбельных песен и их сравнительная характеристика;
- принципы строения музыкальных инструментов, сообщенные опытным мастером;
- фиксация сведений (не проверенных собирателями) о бытованиях двухголосного мужского пения;
- фиксация на фонограф разных видов наигрышней на тутеке: призыв баранов на гору, на корм, на водопой;
- запись наигрышней на тулум-зурне (волынке) и подробное описание инструмента; и многое другое.

Из наблюдений Кривоносова видно, что он свободно ориентировался в истории азербайджанской музыки и в музыкальном материале, поэтому мог свободно оперировать терминологией, проводить параллели и сравнивать свои записи с уже описанными в литературе. С квятинской скрупулезностью он дает характеристики музыкальным инструментам, описывает увиденные обряды и подробно разъясняет, по каким причинам им не были сделаны записи того или иного образца. В некоторых случаях исполнители отказывались петь на фонограф без объяснения причин, в других — в силу строгих обрядовых ограничений. Так, в колхозе им. Октябрьской революции Кривоносов стал свидетелем оплакивания умершего ребенка группой женщин. В дом, где проходил обряд, мужчины не допускались. Тогда собиратель тайком прокраился к дому с листком бумаги и подслушал плач в исполнении профессиональной плакальщицы — «агычи»; выполнить фонографическую запись в таких условиях было невозможно. Вот его слуховые впечатления: «Пели три женщины; один из голосов отличался силой, уверенностью и в особенности мастерски исполняемой орнаментикой, украшающей напев. Это, несомненно, был голос “агычи”. Напев его состоял из многочисленных повторений одной мелодической фразы, ограниченной, насколько я уловил, объемом малой терции; фраза начиналась с высокого звука, на котором голос задерживался продолжительное время, обрамляя его разнообразными движениями по звукам, еле различающимся по высоте; затем голос переходил к звуку, лежащему несколько ниже (приблизительно на большую секунду), и, почти не задерживаясь на нем, скользил вниз (примерно на малую секунду); на этом, нижнем звуке голос задерживался, но уже без украшающих движений. Два другие голоса в основных чертах, схематично, воспроизводили тот же напев, но без виртуозных оттенков верхнего звука и без той уверенности и силы. Один из этих голосов то и дело прерывался плачем»<sup>38</sup>.

Один из образцов траурных песен («агылар» или «яз», как у дагестанских кумыков, по замечанию

Кривоносова) собирателям все-таки удалось зафонографировать, в другой местности.

Среди любопытных эпизодов в азербайджанском отчете Кривоносова можно также выделить сообщение о шушинском ханенде, 34-хлетнем Хане, чрезвычайно популярном в родных местах. Кривоносов, неоднократно слышавший выступления ханенде в Шуше и в Баку, высоко оценил его исполнительское искусство: «Успех его в концертах не уступает тому успеху, каким пользуются в Большом зале Московской консерватории самые выдающиеся музыканты с мировым именем. Этот успех, однако, относится к Хану не как к знатоку мугамов, а как к певцу, обладающему прекрасным голосом и техническими возможностями, каким, вероятно, не обладает ни один современный ханенде»<sup>39</sup>. Узнав о приглашении Хана в Москву, Кривоносов не стал его записывать, полагая, что сделает это в стационарных условиях по возвращении в консерваторию. Однако поездка Хана в столицу сорвалась, на что очень сетовал Кривоносов, попутно отмечая, что, если бы запись мугамов на фоновалики состоялась, пришлось бы выплатить крупный гонорар ханенде. И действительно, в смету расходов экспедиций тех лет включалась такая статья как «гонорар исполнителю»<sup>40</sup>.

С некоторыми музыкантами Кривоносов вел беседы по вопросам строения мугамов, профессионального образования, вокальной методологии азербайджанских ашугов<sup>41</sup>. Будучи человеком общительным и располагающим к себе, он нередко переписывался с теми, с кем работал в экспедициях. Среди рукописных материалов НЦНМ сохранилось краткое письмо к нему от Али Гейдара Таирова, так кстати вошедшего в состав экспедиционной бригады, возглавляемой Кривоносовым, в качестве переводчика:

*Многоуважаемый Кривоносов, здравствуйте!*

*Как живете, зачем не пишете письмо?*

*Посылаю вам тасниф Зульфи Адигёзалова, перевод и текст. Только что, 5.09.1939 вышел из больницы, перевел и посыпало. Пишите о «Наваб Мир Мухсуме» — принято или нет. Когда прилетите, сообщите, жду ответа. Привет от меня, Али-Гейдар Таиров*<sup>42</sup>.

Кривоносов использовал любые возможности для приобретения народных инструментов в коллекцию КНМ: у инструментального мастера Левона Геворковича Арамяна, 62-х лет, уроженца города Нуха<sup>43</sup>, чьи работы были представлены в Москве на Выставке музыкальных инструментов в 1938 году, он приобрел два тутека разных размеров. Как отмечается в отчете, Арамян научился своему ремеслу от старшего брата и свыше 40 лет занимался изготовлением самых разных инструментов (в основном, мастерил зурны, балабаны, или дудуки, тутеки).

В соответствии с требованиями времени в экспедициях необходимо было фиксировать записи «современных» песен на советскую тематику. Так,

Кривоносов сообщает: «Хор из трех закатальских девушек исполнил несколько напевов: первый — со словами, сочиненными ими самими о тов. Сталине, Ворошилове, Красной Армии, армии и колхозе. Другие два напева — с лирическими любовными словами». Кстати сказать, практически во всех газетных статьях о концертах азербайджанской и дагестанской народной музыки, подобранных Кривоносовым, неизменно встречается комментарий: «Песни о Ленине и Сталине выйдут отдельным сборником»<sup>44</sup>.

Результатами собирательской работы В. М. Кривоносова стали 58 валиков стационарных и полевых записей азербайджанского фольклора 1938–1939 годов, значащиеся в инвентарных книгах аудиофонда НЦНМ. Некоторые из них, к сожалению, утрачены, в том числе стационарная запись 1938 года (Ф0276–Ф0284)<sup>45</sup>. К сохранившимся материалам относятся: экспедиционные записи в Азербайджанской и Армянской ССР 1938 г.; стационарная запись в КНМ 1939 г.; экспедиционные записи в разных районах Азербайджанской ССР 1939 г.<sup>46</sup>.

Являясь одним из самых ярких и энергичных молодых фольклористов, представляющих Московскую консерваторию, Кривоносов, наряду с видными учеными (В. М. Беляевым, Н. Я. Брюсовой и др.), участвовал в 1930-е годы различных совещаниях и заседаниях, посвященных вопросам собирания и изучения фольклора союзных республик, а также развития профессиональных национальных композиторских школ. В докладах и прениях на таких мероприятиях затрагивался самый широкий круг насущных проблем советской музыкальной этнографии того периода. Так, участвуя в дискуссии по докладу В. С. Виноградова «О работе национальных коллективов филармонии республик Средней Азии, Азербайджана и Армении», Кривоносов говорит об активно развивавшихся в то время национальных оркестрах и ансамблях: «Называние ансамблей, культивирующих тот или иной жанр народного творчества, "этнографическими", неверно, ненаучно. Этнография — это наука, а не художественная практика, не искусство. Этнография — наука, разрешающая особые проблемы исторического порядка, работа же музыкально-танцевальных ансамблей — это концертная деятельность. <...> Вот почему вместо названия "этнографический ансамбль" вернее говорить "фольклорный ансамбль"»<sup>47</sup>.

В Заключительном слове к своему докладу «Вопросы собирания произведений музыкального фольклора» Кривоносов рассуждает о принципах издания фольклорных текстов: «Тов. Романовская<sup>48</sup> здесь говорила о том, что издательство боится издавать многие фольклорные материалы, подчищает, лакирует, всячески исправляет тексты, а некоторые обрядовые и свадебные песни и вовсе не пропускает в печать. Мне кажется, здесь лютовские<sup>49</sup> организации допускают админист-

ративный перегиб. Мне пришлось участвовать в качестве делегата на большой конференции института этнографии Академии наук в Ленинграде. Там почти во всех докладах с мест затрагивался тот же вопрос, и резолюция конференции отметила, между прочим, что надо вести решительную борьбу со всякой лакировкой и попытками в какой бы то ни было мере фальсифицировать, изменять, лакировать народное творчество, которое в этом, конечно, не нуждается»<sup>50</sup>. Время показало, однако, что победа в этом вопросе осталась за «лютовскими организациями»: практически все отечественные музыкальные издания фольклора 1940–1970-х годов (и даже многие более поздние) представляли песенные тексты в литературной форме, не учитывая их диалектных особенностей.

Весьма подробно разъясняет Кривоносов республиканским коллегам научные цели собирания фольклора: «первой задачей собирателя должно быть выяснение жанров, бытующих и бытовавших в данной музыкальной культуре. <...> Второе условие — это то, что собиратель должен стремиться охватить все локальные культуры, имеющие место в пределах данной республики, области и т. п. Надо учесть при собирании материала все очаги локальных традиций, как изучает лингвист местные диалекты того или иного языка, так должен изучать музыковед местные различия в содержании и строении музыкального языка, для того, чтобы понять все многообразие, все характерные признаки данной культуры. Третье условие — в пределах каждого жанра и каждой локальной традиции следует стремиться постепенно охватить все типы музыкального содержания и строения, отобрать наиболее важные и характерные из них с точки зрения проблем музыкальной этнографии»<sup>51</sup>.

В духе времени докладчик рассуждает о фиксации текстов на современную тематику: «особое внимание надо уделить советскому фольклору, как наиболее актуальному <...>. Мне кажется, что не все собиратели уделяют этому вопросу должное внимание, в частности, например, в Азербайджане. Творчество ашугов — на 90% состоит из советских песен, и верно поступают в Азербайджане, что записывают их прежде всего; но ведь творчеством ашугов советский фольклор не исчерпывается. В Азербайджане есть еще массовое крестьянское творчество, дающее прекрасные советские песни. Записываются ашугские песни, и репертуар сазандори, и отчасти репертуар зурначей, но крестьянское массовое творчество не записывается. <...>. Так, народный артист Джаббар Карайагды сочинил хорошие советские песни, точнее, новые, советские слова на старые мелодии»<sup>52</sup>.

Касаясь всех актуальных вопросов музыкальной этнографии, применительно к собиранию фольклора народов союзных республик, Кривоносов не обходит стороной и проблему слуховой и

фонографической записи, о которой собиратели и ученые спорили с момента введения фонографа в полевую практику. Его точка зрения такова: «В частности, известно мнение покойного Затаевича<sup>53</sup>, который горячо нападал на фонограф, утверждал, что настоящая запись — это по слуху. Другие, наоборот, считают, что подлинно научная запись — это запись механическая. <...> Здесь, между тем, хороши и запись “на слух” и запись “механическая”, если они делаются с пониманием дела. К тому же — одна не исключает другой. И если есть соответствующие условия, то запись “механическая” должна следовать или предшествовать “слуховой”, с тем чтобы после, при расшифровке фонограммы, можно было учесть результаты и “слуховой” записи» <...>. Надо иметь в виду, что в конечном итоге, нотная запись, полученная в результате расшифровки фонограммы, является также “слуховой” записью, ибо сама расшифровка фонограммы производится на слух, а не механически и не аппаратом. Вот почему механическая запись не исключает элемента субъективности в определении, например, высотного или ритмического соотношения тех или иных звуков»<sup>54</sup>.

Сложный вопрос о том, какова же должна быть нотная запись произведений фольклора, получает в устах Кривоносова следующий, весьма перспективный с научной точки зрения, ответ: «Самое общее, естественное требование, — чтобы нотная запись максимально отражала специфические особенности данного произведения в данном исполнении, — это требование может быть выполнено только при условии, если записывающий данное произведение подходит к этому трудному делу аналитически, то есть и в самый момент записи и после него анализирует то, что он слышит: сопоставляет данную мелодию с другими известными ему мелодиями того же народа и других, близких по культуре, народов, устанавливает формулу — ритмическую, мелодическую, данной мелодии, устанавливает соотношение текста и мелодии данной песни, учитывает способы игры на данном музыкальном инструменте и т. п. Строго говоря, чтобы сделать совершенно полноценную запись фольклора, надо хорошо знать историю данного народа и тех народов, с которыми он соприкасался в процессе своего исторического развития, знать языки этих народов, быт их, культуру и т. п., — таково основное требование, к выполнению которого должен повседневно стремиться каждый работник в области музыкального фольклора. <...> Песенный текст должен записываться очень точно, так, как он поется; он должен быть записан на том диалекте, на котором он звучит, произносится данным исполнителем. <...> Вот почему кабинеты должны стремиться привлечь к повседневной работе лингвистов-специалистов. Это, разумеется, относится не только к национальному фольклору»<sup>55</sup>.

Дальнейшие рассуждения Кривоносова о музыкальной нотации фольклорных образцов

смыкаются с идеями актуального в наши дни направления когнитивной музыкоологии: «необходимо учитывать не только высоту звуков, их ритмическую длительность или формы, но может быть, в первую очередь, манеру исполнения данного певца, способ игры на инструменте данного исполнителя. Тем недостатком страдают многие расшифровки, что передают они лишь “голые” ноты, “голую” нотацию с указанием темпа и только. А вот манера исполнения остается не отраженной, между тем, ею иногда может быть объяснено строение данного произведения»<sup>56</sup>.

Приведенные выдержки из рукописных документов, хранящихся в фондах НЦНМ, демонстрируют широту кругозора, глубину постижения научной проблематики и основательность практических наблюдений В. М. Кривоносова. Масштаб деятельности Кривоносова-ученого — собирательской, исследовательской, педагогической, публикационной, пропагандистской — позволяет считать его одним из выдающихся отечественных этноМузыковологов периода 1930-х годов.

Его неутомимость, огромный творческий потенциал и мощная энергетика, казалось, были неистощимы. Освоение традиционных культур Кавказа не ограничилось одним Азербайджаном: по рекомендации Кривоносова в 1941 году была организована экспедиция в Северную Осетию. Композитор и педагог Московской консерватории Михаил Душский<sup>57</sup> и техник-звукоператор Стефан Бондарев записали в Северной Осетии прекрасные образцы народского эпоса, но расшифровать не успели<sup>58</sup>. Как и Владимир Кривоносов, они не вернулись из ополчения...

4 июля 1941 г. в Малом зале Московской консерватории началась запись добровольцев в народное ополчение. Не мог не оказаться в их числе и Владимир Кривоносов, вступивший в состав Восьмой Краснопресненской дивизии, отказавшись от «брони». За несколько месяцев он освоил новую «специализацию» — пулеметчика, о чем в позитивном настрое сообщал родным: «Я — пулеметчик, с работой справляюсь неплохо и не на плохом счету. На свежем воздухе окреп мой организм, чувствую себя хорошо». Утром 4 октября в бою у Ельни, на юго-востоке от Смоленска, его подразделение оказалось окруженным гитлеровцами. По свидетельству очевидцев, Кривоносов встал в полный рост и, крикнув: «За нашу Родину!», — метнул гранату. В тот день ему исполнилось 37 лет.

#### **Приложение 1**

#### **Автобиография В. М. Кривоносова<sup>59</sup>**

Год рождения — 1904 (21 сентября)<sup>60</sup>, место — г. Москва.

Отец мой, инженер-механик, до революции служил в Московской конторе Николаевского Судостроительного завода, после революции — в советских учреждениях, в настоящее время — в

Управлении строительства канала Волга—Москва. Среднее общее образование я получил первоначально в Московском реальном училище, преобразованном затем в Советскую Трудовую школу 2-й ступени № 28, которую окончил в 1919 году. Музыкой начал заниматься домашним образом; в 1920 году поступил в Московскую государственную консерваторию по классу скрипки, на I курс младшего отделения, позднее преобразованного в Техникум Московской консерватории, который я и окончил в 1924 году. В 1923–1924 годах я занимался одновременно и на музыкально-этнографических курсах ГИМНа (под руководством проф. А. В. Никольского).

В 1925 году я был зачислен в ВУЗ Московской государственной консерватории, где учился по двум специальностям — на теоретическом и оркестровом (по классу скрипки) отделениях инструментально-педагогического факультета. Специальные теоретические дисциплины я изучал: спец. гармонию — у проф. Конюса, спец. полифонию — у проф. Конюса, фугу — у В. Я. Шебалина, спец. инструментовку — у проф. Глиэра, методику теоретических дисциплин — у проф. Гнесина, скрипке учился в классе проф. Мостраса.

В 1930 году я окончил Московскую государственную консерваторию по теоретической специальности и был направлен консерваторией и Наркомпросом на работу в Чувашскую АССР, в столицу, город Чебоксары, где и работал по настоящее время (6 лет).

Работу в Чувашии я вел:

1) педагогическую — в Чувашском музыкальном техникуме и музыкальной школе, где преподавал музыкально-теоретические предметы, а с 1932 года и ведущие предметы композиторского отделения; с 1 октября 1935 года работал также в качестве заведующего учебной частью Техникума и школы;

2) исследовательскую — по собиранию и изучению чувашских народных песен;

3) творческую — в области обработки чувашских народных песен.

Кроме того, работал в 1933 году в качестве дирижера местного оркестра.

Во время моей работы мною совместно с другими педагогами Музтехникума были подготовлены музыкальные кадры из националов, из коих целый ряд студентов был принят в Московскую государственную консерваторию (в том числе принятый в этом году на композиторский факультет студент Г. Воробьев<sup>61</sup>, единственный из поступивших принятый с оценкой «отлично»).

В 1935 году мною совместно с работниками Чувашского техникума И. Люблинским и С. Максимовым закончен и подготовлен к печати сборник «450 песен Чувашии» с большой исследовательской статьей, о чём нами был сделан доклад в Музковедческой секции Союза советских композиторов. Кроме того, мною был составлен

сборник «100 мелодий чувашских песен», записанных мной в экспедиции Чувашского научно-исследовательского института, и написана вступительная исследовательская статья к нему, а также и другие работы в области изучения чувашской музыки. Мною также написан ряд оригинальных опусов на темы чувашских песен, вошедших в репертуар Чувашского государственного оркестра, ансамблей чувашского Радиокомитета и т. п.

В 1935 году мною закончена первая чувашская музыкальная комедия «Хаваслах», написанная по заданию Наркомпроса Чувашской АССР (поставлена в Чебоксарах в дни празднования 15-летия Чувашской Автономии), и поступившие положительные оценки в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная самодеятельность».

За свою работу я был неоднократно премирован, а в начале 1935 года постановлением ЦИКа и Совнаркома мне было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств<sup>62</sup>.

В настоящее время считаю необходимым повышение своих знаний в аспирантуре МГК на музыкально-этнологическом отделении для дальнейшего роста в области изучения музыкального фольклора СССР.

В. М. Кривоносов

11.08.1936.

## Приложение 2

Письмо-открытика В. М. Кривоносова К. В. Квитке<sup>63</sup>

Баку, 10.01.1938.

Многоуважаемый Климент Васильевич!

Я уже писал в Кабинет письмо о своей работе здесь. Выяснил, что съезд ашугов состоится только в феврале, так что я его здесь уже не дождусь; все же раньше 25-го с[его] м[есяца] не успею закончить свою работу. Так как декада Азербайджанского искусства в Москве, по всей вероятности, будет несколько отложена, то я надеюсь, что успею закончить свой очерк об азербайджанской музыке до начала декады. Я консультировался в Азербайджанском филиале Академии наук у профессора Багрия<sup>64</sup> по вопросам библиографии. Институт языка и литературы обещал оказать содействие в записи и переводах текстов некоторых песен, которые я здесь хочу записать. Так как нотного материала очень мало, то я думаю в Москве работать над расшифровкой грампластинок, если такие приобретены, тем более, что исполнителей этих пластинок я хорошо знаю. Ввиду этого прошу срочно Марию Наумовну<sup>65</sup> выслать мне список их азербайджанских пластинок, которые приобретены; то, что не приобретено, куплю здесь. На днях куплю редкие инструменты, на которых мне обещали показать основные приемы игры. Жду ответа, а также денег Виноградову<sup>66</sup> на переписку.

Привет, В. Кривоносов

**Приложение 3**  
**Перечень записей В. М. Кривоносова в аудиофонде НЦНМ**

год записи	место записи / народность	фондовый №
1937	Дагестанская АССР / кумыки, таты, аварцы	Ф0098-0136
<b>1938</b>	<b>Азербайджанская и Армянская ССР / азербайджанцы</b>	<b>Ф0208-0222</b>
1938	Архангельская область / русские. Стационарная запись в г. Москве	Ф0255-0275
<b>1938</b>	<b>Азербайджанская ССР / азербайджанцы. Стационарная запись в г. Москве</b>	<b>Ф0276-0284</b>
1938	Куйбышевская область / русские	Ф0324-0356
1938	Ивановская область / русские	Ф0373-0378
1938	Ивановская область / русские	Ф0392-0402
1938	г. Ярославль / русские	Ф0403-0436
1938	Карельская АССР / русские. Стационарная запись в г. Москве	Ф0533-0534
<b>1939</b>	<b>Азербайджанская ССР / азербайджанцы. Стационарная многоканальная запись в г. Москве)</b>	<b>Ф0535-0536</b>
<b>1939</b>	<b>Азербайджанская ССР / азербайджанцы</b>	<b>Ф0537-0568</b>
1939	Белорусская ССР, Полоцкий район / белорусы. Стационарная запись в г. Москве	Ф0636-0642
1939	Башкирская АССР / башкиры. Стационарная запись в г. Москве	Ф0694-0696
1940	Дальневосточный край / русские. Стационарная запись в г. Москве	Ф0722-0725
1940	Украинская ССР, Станиславская область / украинцы, гуцулы. Стационарная запись в г. Москве	Ф0726-0727
1940	Украинская ССР, Винницкая область / евреи. Стационарная запись в г. Москве	Ф0774-0775

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кабинет по изучению музыкального творчества народов СССР был учрежден в Московской консерватории приказом Всесоюзного комитета по делам искусств № 792 от 29 ноября 1937 г. (см.: Кабинет народной музыки / подг. И. К. Свиридовой. М.: Музыка, 1966. С. 4–5). Впоследствии названия (Кабинет народной музыки, Лаборатория народной музыки и др.) и кадровый состав (научные сотрудники, лаборанты, специалисты) подразделения неоднократно менялись. С 2005 г. — Научный центр народной музыки им. К. В. Квитки (НЦНМ).

<sup>2</sup> Среди недавних публикаций о К. В. Квитке см., например: Луканюк Б. Причинки до біографії Климента Квітки: Так за що був ув'язнений Климент Квітка? // Syntagma musicum: Збірка наукових статей та спогадів на пошану Стефанії Павлишин. Львів, 2010. С. 45–71; Луканюк Б. Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли і де народився Климент Квітка? // Народна творчість українців у просторі та часі: Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». Луцьк: Терен, 2010. С. 85–99; Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н. Климент Васильевич Квітка в історії этномузикології: к 140-літію со дня

рождения // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 3. С. 79–108.

<sup>3</sup> Перечень рукописных и изданных работ В. М. Кривоносова см. в Приложении 4.

<sup>4</sup> О других сферах деятельности Кривоносова, композитора и педагога, см.: Кондратьев М. Г. Владимир Кривоносов и Чувашия // Проблемы художественной культуры Чувашии. Посвящается В. М. Кривоносову (1904–1941). Чебоксары: ЧГИГН, 2007. С. 14–34; Абрукова Т. А. Песенное творчество Владимира Кривоносова и его учеников // Проблемы художественной культуры Чувашии. Чебоксары, 2007. Вып. 3. С. 61–69; Лукин Ф. В. М. Кривоносов // Советская музыка. 1951. №11 (156). С. 67; и др.

<sup>5</sup> Полностью автобиография В. М. Кривоносова приводится в Приложении 1. См. также публ.: Кажарская Ю. Д. Владимир Кривоносов и его деятельность в Кабинете народной музыки // Музикальное образование в культуре Чувашии. Посвящается В. М. Кривоносову (1904–1941). Чебоксары: ЧГИГН, 2007. С. 36–60; Кажарская Ю. Д. Исследования и полевые материалы Владимира Кривоносова // Климент Васильевич Квітка и актуальные проблемы этномузикологии: Материалы науч. конф. / ред.-сост. Е. В. Б.

Битерякова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 40–56.

<sup>6</sup> С 1936 г. техникум преобразован в Музыкальное училище при Московской консерватории. В наст. вр. — Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

<sup>7</sup> ГИМН действовал в Москве в 1921–1931 гг. Одной из научных секций института, возглавляемого Н. А. Гарбузовым, была этнографическая, при которой в апреле 1924 г. были открыты музыкально-этнографические курсы. Заведовал курсами А. В. Никольский, читавший вместе с В. В. Пасхаловым основные лекции (подробнее см.: Ливанова Т. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т. Н. Ливанова. М., 1975. С. 267–335; Смирнов Д. В. Музыкально-фольклористическая деятельность ГИМН: К вопросу о формировании музыкальной фольклористики в России как вузовской науки // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 120–123; Смирнов Д. В. Преподавание музыкального фольклора на этнографических курсах Государственного института музыкальной науки (ГИМН) // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 1. С. 137–141. URL: <https://www.gramota.net/materials/9/2019/1/30.html> (дата обращения: 21.10.2021).

<sup>8</sup> Уже в 1931 году Кривоносовым была разработана тема «Теоретические основы чувашской народной музыки» для выступления на Первой Чувашской музыкальной конференции (Кондратьев М. Владимир Кривоносов и Чувашия. С. 28).

<sup>9</sup> См.: Кривоносов В. М. Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3. С. 258–278. Об обстоятельствах, воспрепятствовавших публикации монографии Кривоносова, первый вариант которой был готов еще в 1937 г., см.: Кондратьев М. Владимир Кривоносов и Чувашия. С. 32.

<sup>10</sup> Чувашский писатель Иван Вашки, собирая материалы об ополченцах Краснопресненской дивизии, заинтересовался фигурой Владимира Кривоносова, с которым был знаком еще студентом театрального отделения музыкального техникума, того самого, в который направили по распределению Кривоносова. По воспоминаниям писателя, в 1933 году в Театре юного зрителя готовилась к постановке музыкальная комедия «Хаваслах». И. Вашки, непосредственный участник спектакля, отметил: «При всей своей большой занятости Владимир Михайлович находил время уделять внимание театру. Каждая музыкальная репетиция, проводимая им, превращалась в настоящий праздник. Мы очень любили светлую музыку Кривоносова. Весело и темпераментно руководил он репетицией» (Геворкян В. В. В. М. Кривоносов и культура Чувашии // Символ науки. 2015. № 8. С. 273).

<sup>11</sup> Из автобиографии В. М. Кривоносова. См. Приложение 1.

<sup>12</sup> Научно-исследовательский музыкальный институт стал еще одним детищем Н. А. Гарбузова. Институт во многом продолжал деятельность ГИМН, закрытого в 1931 г. По модели ГИМН структура НИМИ складывалась из значительного числа отделов, секций, лабораторий, занимавшихся исследованиями

в самых разных сферах музыкальной науки. История НИМИ, увы, была даже более краткой, чем ГИМН. Институт фактически действовал в Московской консерватории в 1933–1937 годах и был расформирован в январе 1938 г.

<sup>13</sup> Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 658. Оп. 16. Ед. хр. 1545. Сам К. В. Квитка был принят директором НИМИ МГК Н. А. Гарбузовым на штатную должность научного руководителя по музыкальной этнографии за 20 дней до этого, 16.07.1936 (приказ МГК № 24. НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы», б/н).

<sup>14</sup> В годы обучения в аспирантуре Кривоносов, помимо Квитки, сотрудничал с И. К. Здановичем и работавшими по договору с 1937 г. Л. А. Бачинским и Н. М. Бачинской. В 1938–1939 гг. в штат КНМ были приняты: супруги Бачинские, А. З. Гуменник, А. И. Закс-Шув, А. В. Руднева, А. А. Орлова (Шнеэрсон), Т. К. Ким и В. П. Россихина.

<sup>15</sup> В приказе МГК о зачислении Кривоносова говорится: «Тов. Кривоносова В. М. с 01.09.1939 зачислить на должность младшего научного сотрудника Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР с возложением обязанностей заведующего Фольклорным отделом, как имеющему звание Заслуженного деятеля искусств Чувашской ССР» (Архив МГК. Приказы).

<sup>16</sup> Об экспериментах Акустической лаборатории Московской консерватории Кривоносов рассказывал на совещаниях для специалистов из республиканских центров. Так, в конце 1930-х годов, в заключительном слове к своему докладу «Вопросы собирания произведений музыкального фольклора», он упоминает вид оптической расшифровки, «позволяющей по рисунку бороздки на кинопленке определять высоту звуков» как находящийся в стадии опытной экспериментальной работы и еще не вошедший в массовую практику (НЦНМ. Рукописный фонд (РФ). Папка «Протоколы». Л. 332).

<sup>17</sup> НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». Л. 387.

<sup>18</sup> Кафедра музыкального фольклора функционировала в МГК с начала 1940 г. в составе: и. о. зав. кафедрой Н. Я. Брюсова и профессор К. В. Квитка. Кривоносов вошел в состав кафедры в октябре 1940 г.: «Возложить на В. М. Кривоносова обязанности доцента по кафедре фольклора и национальным отделениям. Основание: представление и. о. зав. кафедрой Н. Я. Брюсовой» (Архив МГК. Приказ № 488 от 1.10.1940).

<sup>19</sup> Для студентов IV курса Историко-теоретического факультета курс музыкального фольклора читали проф. К. Квитка и и. о. доцента В. Кривоносов.

<sup>20</sup> НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы», б/н.

<sup>21</sup> См.: Приложение № 9 от 18.02.1941. Там же.

<sup>22</sup> В отчете о работе Кабинета за 1940 год впоследствии сделана приписка рукой Квитки: «Гуменник и Кривоносов, составившие и переработавшие эти главы, в момент вступления их в армию держали рукописи в своих квартирах. В настоящее время этих рукописей в Кабинете нет» (НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». б/н).

<sup>23</sup> В Суджанский район Курской области в 1937 г. была направлена экспедиция НИМИ в составе: проф. Н. Я. Брюсова, проф. К. В. Квитка, И. К. Зданович, В. М. Кривоносов, Т. И. Арцибашева. См. один из отчетов об этой поездке: Квитка К. В. Изучение флейты Пана в

селе Плёхове Суджанского района Курской области в 1937 и 1940 годах. Подг. к публ. и комм. Е. Е. Музылевой // Из архива Кабинета народной музыки. Вып. 2 / ред.-сост. Н. Н. Гилярова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 11–43. Значительный интерес представляют и рукописные экспедиционные материалы Кривоносова, безусловно достойные публикации: *Кривоносов В. М. Заметки по музыкальной этнографии Курской области. 1937 год* (НЦНМ. РФ. Изв0640).

<sup>24</sup> В столице Дагестана Махачкале Кривоносов фиксировал кумыкский и аварский фольклор, совместно с Т. И. Арцибашевой (Арцыбашевой? — неустановленное лицо) и В. Тарнопольским (композитор Владимир Моисеевич Тарнопольский (1897–1942) окончил Московскую консерваторию в 1930 г. по классу композиции Р. М. Глиэра, в один год с В. Кривоносовым. Погиб 16.11.1942 под г. Сталинградом).

<sup>25</sup> Бульшую часть напетых ею песен составляли былины — как исторические, так и новые: «Новина про папанинцев» и сложенная на смерть Ленина «Каменёнб Москва вся проплакана». Былины М. С. Крюковой в записи Кривоносова и А. З. Гуменника можно послушать на сайте culture.ru. Кроме того, они опубликованы в очередном томе «Свода русского фольклора»: Былины Зимнего берега Белого моря. Сказительница Марфа Семеновна Крюкова // Свод русского фольклора. Былины. В 25 т. Т. 9 / отв. ред. А. Н. Власов; изд. подгот. М. В. Рейли, Ю. И. Марченко, А. Н. Розов. СПб.: Наука, М.: Классика, 2020.

<sup>26</sup> НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». б/н. Л. 84, 166.

<sup>27</sup> А. В. Руднева вспоминала, что экзаменационный список литературы, составленный Квиткой для аспирантов-фольклористов и включавший немалое число изданий на иностранных языках, приводил в недоумение всю кафедру истории музыки Московской консерватории.

<sup>28</sup> Сошлемся на фразу из его отчета о командировке 1939 г.: «Целью нашей поездки в АзССР было собирание дополнительных материалов для начатой мною в декабре 1937 года, по заданию Кабинета, работы по собиранию материалов для изучения истории азербайджанской народной музыки. Работа это до отчетной поездки выразилась в очерке об азербайджанской народной музыке (хранящемся в библиотеке МГК)». См.: Отчет о командировке в Азербайджанскую СССР бригады Кабинета по изучению музыки народов СССР при МГК летом 1939 г. (НЦНМ. РФ. Изв0048. Л. 4).

<sup>29</sup> Его письмо Квитке в Приложении 2 датировано январем 1938 г. Однако фонографические записи были произведены, как следует из рукописной экспедиционной документации, в марте 1938 г. На титульном листе текстовой тетради Кривоносов отмечает: «Азербайджанские тексты записаны А. Искендеровым, русские переводы выполнены Р. Гуссейновым». См.: Список фонограмм, произведенных в Азербайджане в марте 1938 г. (НЦНМ. РФ. Изв0047. Л. 1). Научный отчет об экспедиции в фондах НЦНМ не обнаружен.

<sup>30</sup> Общая продолжительность командировки составила немногим более месяца: 13.08.1939 экспедицию оставил А. И. Шумилин, «до этого работавший в Баку главным образом по фотографированию и фонографированию», 17 августа выехал из Баку в Москву Кривоносов. См.: Отчет о командиров-

ке в Азербайджанскую ССР летом 1939 г. (НЦНМ. РФ. Изв0048. Л. 1 об–2).

<sup>31</sup> Там же. Л. 1.

<sup>32</sup> Необходимо отметить содержательность и объемность (31 страница) научного отчета В. Кривоносова 1939 г., выделяющегося среди прочих подобных документов рукописного фонда НЦНМ. Также среди экспедиционной документации хранится перевод трактата «Музыкальное искусство» карабахского ханенде и просветителя начала XX века Навваб Мир Мухсун Хаджи Сейид Ахмед Оглу Карабаги (1833–1918), выполненный Али Гейдаром Таировым по просьбе Кривоносова в ходе экспедиции (с редакторской правкой последнего). На титульном листе указано: «Сочинение Навваб Мир Мухсин ибни Гаджи Сейид Ахмет Шушинского. Сокращенный перевод на русский язык с издания 1913 года на азербайджанско-фарсидском языке сделан для Московской государственной консерватории Али Гейдар Таировым с предисловием переводчика, включающим в себя краткие сведения о жизни Навваб Мир Мухсина, записанные со слов его сына в 1939 году, 19 страниц с рукописными таблицами, выполненными В. Кривоносовым».

<sup>33</sup> Нагорно-Карабахская автономная область, существовала в 1923–1991 г. в составе Азербайджанской ССР.

<sup>34</sup> Одна из пахотных песен была записана от 136-летнего (!) исполнителя, Гасана Гайбалы оглы.

<sup>35</sup> «Все перечисленные произведения записаны в общей сложности на 31-ом фонографическом валике» (Отчет о командировке в Азербайджанскую ССР летом 1939 г. Л. 3 об.).

<sup>36</sup> О глубине научных интересов Кривоносова в области азербайджанской народной культуры также можно судить по его нескольким опубликованным статьям и двум более крупным работам, хранящимся в рукописном фонде НЦНМ. Одна из них — «Материалы для изучения азербайджанской народной музыки», — очевидно, должна была стать главой готовящегося в КНМ монументального издания «Музыка народов СССР», вторая — диссертация «Классическая музыка Азербайджана», оставшаяся, к сожалению, не защищенной. Обе рукописи, безусловно, достойны внимательного изучения специалистами и введения в научный оборот.

<sup>37</sup> Там же. Л. 6.

<sup>38</sup> Там же. Л. 9.

<sup>39</sup> Там же. Л. 10.

<sup>40</sup> Гонорары народным исполнителям выплачивались и за стационарные записи в Москве, насколько можно судить по документации, сохранившейся в НЦНМ, до конца 1950-х — начала 1960-х годов.

<sup>41</sup> В отчете Кривоносов пишет: «С Зульфугаром Адигэзаловым, выпускником Азербайджанской государственной консерватории, я имел две специальные беседы по вопросам строения мугамов. Полученные от него некоторые новые для меня сведения я использую в своей дальнейшей работе по азербайджанскому фольклору» (там же. Л. 16 об.). Певец и тарист Зульфи Самед оглы Адигэзалов (1898–1963) был услышан в конце 1920-х годов в одном из шушинских меджлисов Джаббаром Каръягдыоглу, тогдашним «музыкальным гуру» Азербайджана. Он и пригласил понравившегося певца в Баку. Здесь Адигэзалов давал концерты в филармонии и выступал

на сцене оперного театра в мугамных операх. Голос Зюльфугара Адигёзалова сохранился в фильмах, снятых студией «Азербайджанфильм».

<sup>42</sup> Письмо написано на русском языке. Приводится в отредактированной версии.

<sup>43</sup> С 1968 года город Нуха носит название Шеки.

<sup>44</sup> В одном из выступлений на совещании по вопросам собирания и изучения республиканского фольклора, Владимир Кривоносов говорил: «Первоочередная же, важнейшая задача всех наших фольклорных кабинетов — это записывать как можно больше и как можно лучше — замечательные народные песни о великом Сталине» (НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». Л. 349 об.). Сейчас сложно сказать, чем объяснялись подобные высказывания с трибуны: являлись ли они выражением стойких убеждений оратора, формальной данью времени и требованиям конъюнктуры или способом оградить себя от преследований. Очевидно, что для краткой и точной формулировки первоочередной задачи фольклористики Кривоносову достаточно было завершить фразу на словах «как можно больше и как можно лучше».

<sup>45</sup> В инвентарную книгу № 1 сотрудникей КНМ Т. К. Ким вписан комментарий: «Были взяты Кривоносовым В. М. для расшифровки к диссертации. После его гибели на фронте в Кабинет не возвращены».

<sup>46</sup> См. Приложение 3. Из-за большой загруженности кафедральной и кабинетной работой и катастрофической нехватки времени для завершения работы над диссертацией в последующие три года Кривоносов работал стационарно. С 1939 по 1941 год им записаны певцы, приезжавшие из Башкирии, из Полоцкого района Витебской области и еврейский фольклор уроженцев той же Витебской области Белорусской ССР.

<sup>47</sup> НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». Л. 316 об.

<sup>48</sup> Одна из содокладчиков В. М. Кривоносова, музыковед Е. Е. Романовская, представитель Узбекского фольклорного кабинета.

<sup>49</sup> Л]товские, сокращение от «главлитовские», т. е. связанные с Главлитом — Главным управлением по делам литературы и издательств, органом государственного управления СССР, осуществлявшим цензуру печатных произведений с 1922 по 1991 гг.

<sup>50</sup> Там же. Л. 349.

<sup>51</sup> Там же. Л. 324–325.

<sup>52</sup> Там же. Л. 327–328.

<sup>53</sup> Александр Викторович Затаевич (1869–1936) — композитор, музыкант-этнограф, собиратель и исследователь казахской народной музыки; опубликованные им сборники «1000 песен казахского народа» и «500 казахских кюев и песен» — крупнейшая антология казахского музыкального фольклора.

<sup>54</sup> Там же. Л. 330–331.

<sup>55</sup> Там же. Л. 332–333.

<sup>56</sup> Там же. Л. 334.

<sup>57</sup> Михаил Ильич Душский (1913–1941) — композитор; записывал мордовский и североосетинский фольклор; в 1941 г. — аспирант Р. М. Глиэра и преподаватель кафедры инструментовки МГК. Среди прочего, автор симфонических произведений «Песни Мордовии» и Осетинской рапсодии «На родине Коста».

<sup>58</sup> См. аудиозаписи в фонде НЦНМ Ф0860–0889.

<sup>59</sup> НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». Л. 267–267 об.

<sup>60</sup> По старому стилю.

<sup>61</sup> Студент Геннадий Воробьев обучался в Московской консерватории по классу композиции в 1935–1940 гг.

<sup>62</sup> Постановление Центрального Исполнительного Комитета и Совета народных комиссаров Чувашской АССР «О награждении работников искусств»: §2. Композитору Кривоносову Владимиру Михайловичу за успешную работу по обработке чувашской народной музыки, за ряд ценных музыкальных произведений и за создание первой чувашской музыкальной драмы присвоить звание Заслуженного деятеля искусств. 9.07.1935 (сноска В. Кривоносова).

<sup>63</sup> Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 275. Ед. хр. 598.

<sup>64</sup> Александр Васильевич Багрий (1891–1949) — историк, литературовед, библиограф; в 1932–1939 гг. старший специалист, затем директор Азербайджанского филиала АН СССР.

<sup>65</sup> Неустановленное лицо.

<sup>66</sup> Очевидно, имеется в виду музыковед-фольклорист В. С. Виноградов (1899–1992), изучавший музыкальную культуру союзных республик; среди прочего, автор книги «Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка» (М.: Музгиз, 1938).



# Musiqisünaslıq

DOI 10.5281/zenodo.11203042

## OPERA JANRINDA YAZILMIŞ ƏSƏRLƏRDƏ VALİDEYN-ÖVLAD MÜNASİBƏTLƏRİNİN TƏCƏSSÜMÜ

İradə Abbasova, Vasfi ÇİLİNGİR

Təqdim olunan məqalədə müxtəlif illərdə opera janrında yazılmış əsərlərdə valideyn-övlad münasibətləri araşdırılmışdır. Məqalədə Qərbi Avropa, Rusiya və Azərbaycan bəstəkarlarının bəzi operalarında ata, ana və onların övladları arasında münasibətlərin əsərin süjet xəttinə təsiri məsələləri nəzərdən keçirilmiş və əldə olunmuş nəticələr ümumiləşdirilmişdir. Məqalədə C.Verdinin "Rigoletto" və "Aida", A.Darqomjskinin "Su pərisi", A.Borodinin "Knyaz İqor", A.Rimski-Korsakovun "Qar qız" və "Çar gəlini", Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu", F.Əmirovun "Sevil" və F.Əlizadənin "İntizar" operaları araşdırılmışdır. Nəzərdən keçirilən bu operalarda valideyn-övlad münasibətləri, eləcə də ailə dəyərləri çərçivəsində obrazların psixoloji vəziyyətləri araşdırılmışdır. Məqalədə ilk dəfə olaraq, opera janrında yazılmış əsərlərdə valideyn-övlad münasibətləri tədqiq edilmiş və hər bir əsərdə məzmundan asılı olaraq, bu mövzuya yanaşma tərzinin xüsusiyyətləri işıqlandırılmışdır. Nəzerə çatdırılmışdır ki, valideyn-övlad münasibətlərində saf hissələrlə yanaşı, düzgünlük və ədalətlik prinsipinə riayət olunması nəzərə çarpan cəhətdir. Həmçinin, valideyn-övlad münasibətlərinin operalarının musiqi dilində ifadə olunması və süjet xəttinin inkişafının istiqamətlənməsində əhəmiyyəti vurgulanmışdır.

**Açar sözlər:** bəstəkar, opera, valideyn-övlad münasibətləri, aria, arioso, dramaturji inkişaf

### Giriş

Valideyn-övlad münasibətləri son dövrlərdə cəmiyyətdə baş verən proseslərin, hadisələrin fonunda daha dərin əhəmiyyət kəsb etmeye başlamışdır. Ata-oğul, ata-qız, ana-oğul, ana-qız münasibətləri insanların həyatında təzahür etdiyi kimi, opera janrında da yazılmış əsərlərə də daxil olmuş və müxtəlif bəstəkar yanaşmalarında ifadə olunmuşdur. Bu mövzuya musiqili-səhnə janrlarında yazılmış əsərlərdə, xüsusilə də operalarda daha çox rast gəlinir.

Qərbi Avropa, Rusiya və Azərbaycan bəstəkarlarının opera janrında yazılmış əsərlərində valideyn-övlad münasibətləri bir çox hallarda operanın əsas süjet xəttini təşkil edir. Hadisələrin inkişafı, süjet xəttinin istiqamətlənməsi, obrazların hiss və həyecanlarının açılması, onların müxtəlif tərəflərdən təcəssüm olunması, dramaturji məsələlərin həlli və en əsası mənəvi dəyərlərin müəyyənləşməsində operada verilən valideyn-övlad münasibətlərinin mühüm rolu vardır. Mənəvi-əxlaqi dəyərlərin göstərilməsi

kontekstində cəmiyyətin tərbiyə sisteminde mövcud olan yanaşmaların dəyişdirilməsi bir çox operalarda öz əksini tapmışdır. Maraqlısı budur ki, valideyn-övlad münasibətləri hər bir operada fərqli şəkildə ifadə olunmuşdur. Bu münasibətlər yalnız mənəvi dəyərlər çərçivəsində deyil, həm də əsərin süjet xəttinin daha kəskin verilməsi və operada baş verənləri dərinləşdirmək məqsədi də daşıyır. Valideyn-övlad münasibətlərinə əsaslanan musiqili səhnə-əsərlərində yalnız övlad qarşısında olan öhdəliklər deyil, həm də onların cəmiyyət, vətən üçün faydalı olması, vətənpərvər ruhda böyüdülməsi məqsəd kimi irəli sürülmüşdür.

### Mövzunun təqdimatı

Nəzərdən keçirdiyimiz opera əsərlərində valideyn-övlad münasibətləri daha çox psixoloji aspektidə işıqlandırılmışdır. Emosional münasibətlər, məsuliyyətli öhdəliklər, yaşadığı mühitə uyğun olan azad şəxsiyyət obrazının yaradılması bir çox operaların məzmununda

öz eksini tapmışdır. Opera jannında yazılmış eserlerde valideyn-övlad münasibətləri cəmiyyətə qarşı yönələrək, baş verən haqsızlıqlara öz etirazını bildirir. Bəstəkar sanki cəmiyyətə və onun haqsız qanunlarına etirazını bu çərçivədə, xüsusilə opera janının qanuna uyğunluqları ilə göstərmək, yaratdığı obrazlar vasitəsilə mövqeyini ifadə edir. Əksər operalarda valideyn-övlad münasibətləri obrazın özünəninə formalaşdırır, qəhrəmanların duyğularını və hissələrini ifadə etməsinə səbəb olur.

Operalarda əksər hallarda fərqli mühitləri və cəmiyyətləri təmsil edən insanların talelerinin mühitin təsirilə formalaşlığı irəli sürürlər və bəstəkar sanki hadisələrin inkişafında öz təsirini müəyyənləşdirməyə çalışır.

Bu baxımdan həm Qərbi Avropa və Rusiya, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının operalarını nəzərdən keçirərkən, valideyn-övlad münasibətlərinə fərqli yanaşmalar müşahidə edilir. Qarşılıqlı hörmət, övlada məhəbbət hissələri ilə yanaşı, etiraz və ədalətin bərqərar olmasına cəhd edilməsi və bu məqsəd uğrunda mübarizə aparılması da valideyn-övlad münasibətlərinin əsasını təşkil edir.

### Problemin həlli

Qərbi Avropa musiqisində opera jannında yazılmış eserlər arasında valideyn-övlad münasibətlərinin ən parlaq nümunəsi C.Verдинin "Rigoletto" operası hesab oluna bilər. "Rigoletto" operasında ata və övlad arasında münasibətlər kəskin və faciəvi şəkildə verilmiş, sadə insanların taleyi həyatın amansız mühiti fonunda göstərilmişdir. Fransız dramaturqu V.Hüqonun "Kral əylənen" dramı əsasında yazılan bu operanın əsas ideyasını mənəviyyatsız saray əhlinə qarşı sadə adamların saf hissələri və yüksək mənəvi keyfiyyətlərinin mühitin acı reallıqları qarşısında açılması təşkil edir. "Rigoletto" operası haqqında Ş.Həsənova yazır: "Verdi hadisələrin cərəyan etdiyi yeri və iştirakçıların adını dəyişməli olmuşdur. Libretto müəllifi F.Piave hadisələri İtaliyanın Mantuya əyalətinə köçürmüştür. Fransa kralı əvəzinə Mantuyanın hersoqu əsas qəhrəmanlardan biridir. Təlxək Trubule əvəzinə Rigoletto, onu qızı Blanş əvəzinə Cilda surəti daxil edilmişdir" [3, s. 53].

Qərbi Avropa musiqisində yaranan operalarla müqayisədə "Rigoletto" operasında ata-övlad münasibətləri operanın əsas inkişaf xəttini təşkil edərək, insan faciəsini ön plana çəkir. Yeganə sevimli qızını itirən atanın faciəsi operanın dramatik əsasını təşkil edir. Onun faciəsinin mənbəyi, Rigolettonun da hiss etdiyi kimi, qoca qraf Monteronun qorxulu lənətidir. Ona görə də operanın əsas və yeganə leytmotivi - orkestr girişinin başlandığı lənət leytmotividir. Qraf Monteronun bir ata kimi faciəsi sanki onun taleyini yaşamalı olacaq Rigolettonun faciəsinin başlangıcıdır. Bəstəkar ata-övlad münasibətlərinin kədərli və faciəvi ifadəsini bu əsərdə qabarık verərək, taleyin amansızlığını insan həyatını məhvə aparmasını əks etdirmişdir. Bu münasibətləri dərinləşdirmək məqsədilə bəstəkar hər bir obrazın parlaq musiqi xarakterini yaradır. Operanın

mərkəzində duran faciəvi qəhreman olan təlxək Rigolettonun obrazı mürəkkəb və çoxtərəfli bir şəkildə verilmişdir. Bəstəkar bu obrazda saray əhlinə nifret hissini yaşatsa da, əslində Rigoletto öz qızını dərin məhəbbətlə sevən qayğılaş bir atadır və bütün bu cəhətlər onun musiqi səciyyəsində əksini tapmışdır. Rigolettonun çoxcəhətli obrazı onun müxtəlif musiqi nümunələrində, eləcə də qızı Cilda ilə oxuduğu duet səhnələrində bir ata kimi açılır. Rigolettonun operanın ikinci pərdəsində "Kurtizanlar" deyə saray əyanlarına müraciət edərək oxuduğu ariyası əslində qızının taleyinə görə sarsıntı keçirən atanın faciəsinin ifadəsidir. Ata olaraq Rigolettonun keçirdiyi hissələrin əsl səbəbkarı olan Cilda obrazı isə operada parlaq musiqi xasiyyətnaməsini alan faciəvi bir obrazdır. Cildanın musiqi səciyyəsində, operanın əvvəlindəki ariozo və ariyalarında şən, şıltaq xarakterli qız obrazını (I pərdə) yaratmaq üçün bəstəkar oynaq, zərif melodiyalardan istifadə edir, Hərsoq tərəfindən aldadıldıqdan sonra onun partiyasında (II pərdə) lirik-dramatik əhval-ruhiyyə güclənir.

Valideyn-övlad münasibətlərinə C.Verdinin 1871-ci ildə tamaşaşa qoyulan "Aida" operasında da rast gelinir. "Aida" operasının üçüncü pərdəsində Nil çayının sahilində Aidanın atası Amonasro ilə səhnəsində valideyn-övlad münasibətləri vətən sevgisi və doğma torpağa olan sədaqət borcu ilə qarşılaşdırılır. Aida və Amonasronun dueti adı bir duet deyil, bu, böyük dramatik səhnədir. Bu səhnədə atanın lənətləri qızını çətin bir qərar qarşısında qoyur. Bu səhnədə ata ilə qızının münasibətləri məhəbbət və vətənə sadıqlıq hissələrinin qarşılaşdırılması ilə nəticələnir. Amonasronun qarşısızlaşmaz təlebi və Aidanın övlad kimi onun fikirlərinə riayət etməsi musiqinin tutqun çalarlarında əksini tapmışdır. Qəzəblənmiş atanın lənətləri qarşısında Aidanın ona təbe olması violonçellərin həzin və hərəkatlı melodiyası fonunda kəskin təzadlı bir səslənişi təqdim edir. Bu operada Aida ilə atasının vətənə sədaqət borcu ilə müəyyən olunan münasibətləri son nəticədə hər ikisinin faciəvi taleyini müəyyənləşdirir.

Rus bəstəkarlarının da yaradıcılığında valideyn-övlad münasibətləri üzərində qurulmuş operalar əsas yer tutur. Görkəmli rus bəstəkarı, M.Qlinkadan sonra rus musiqisi tarixində böyük rol oynamış A.S.Darqomıjskinin "Su pərisi" operası ata və övlad münasibətlərinin qabarık verildiyi daha bir operadır. A.Puşkinin dramı əsasında yazdığı bu operada A.Darqomıjski sosial konfliktin kəskinliyini, psixoloji təhlilin dərinliyini göstərmişdir. Rus musiqisində psixoloji lirik-məişət dramının əsasının qoyulduğu bu operada sadə insanların şəxsi həyatından götürülmüş hadisələr əks olunmuşdur. Operada ata və övlad münasibətləri qarşılıqlı əlaqədə qabarık verilməsə də, qızının faciəsi atanın əsas dərdinə çevrilərək, onun bütün həyatını məhvə doğru aparır. Operanın əsas qəhrəmanı sade kəndli qızı Nataşadır və onun faciəsində cəmiyyətin ictimai-sosial qanunları günahlandırılır. Bu psixoloji operada bir ata kimi Dəyirmançının və onun övladı Nataşanın sarsıntıları böyük bədii qüvvə ilə

gösterilmiştir. Operanın əvvəlində atanın sadəlövh, avam kəndli qızı kimi böyüdüyü və tərbiyə etdiyi Nataşa sonradan Knyazdan qisas almaq istəyən amansız bir qisasçıya çevirilir. Onun musiqi səciyyəsi Knyaz ilə duet səhnələrində, xüsusiət atası Deyirmançı ilə duetində daha qabarlıq açılmışdır. Operanın ikinci pərdəsində Nataşanın səhnə arxasında oxuduğu mahnında və sonda əsl "qisas" tərzində yazılmış ariyasında artıq əvvəlki sadəlövh Nataşanın obrazına rast gəlinmir. Opera boyu əsas qəhrəmanlar inkişafda verilir. Belə ki, dəyirmançı əvvəlde özünü xoşbəxt hesab edən bir ata olsa da, operanın sonunda qızının derdində ağlığını itmiş faciəvi bir qəhrəmanına çevirilir. Operanın birinci pərdəsinin girişində səslənen dəyirmançının ariyası onun şən, həyatsevər və zarafatlı xarakterini açır. Yumorlu bir şəkildə verilən ariyada vodevil kupletləri ilə uyğunluq əldə edilmişdir. Orkestr səslənməsinin ariyaya verdiyi kənd koloritini dəyirmançının obrazını tamamlayır. Dəyirmançı ilə qızının münasibətləri operanın birinci pərdəsində göstərilse də, sonrakı pərdələr artıq həmin münasibətlərin təzahüründən doğaraq inkişaf edir. Nataşanın xarakterinin açıldığı tersetdə gənc qızın qəmli və kədərlı, səmimi hissələri lirik romans xüsusiyyətləri ilə ifadə olunur. Xüsusiət, kulminasiya zamanı seksta intervalı həcmində sıçrayışlar, rəvan, oxunaqlı melodiya Nataşa obrazına xas olan sadəlövhlüyü və məsumluğu işıqlandırır. A.Darqomijski bir-birinə dərin məhəbbətə bağlı olan ata və qızı arasındaki münasibətləri dövrün sosial qanunları çərçivəsində verərək, valideyn-övlad münasibətlərini daha da kəskinləşdirmiştir.

Ata və övlad münasibətləri "Qüdretli dəstə" bəstəkarlarının opera yaradıcılığında da özünü göstərir. Belə ki, A.Borodinin "Knyaz İqor", N.Rimski-Korsakovun "Qar qız" və "Çar gəlini" operalarında üstüörtülü şəkilde ata-övlad münasibətlərinə toxunulmuşdur. Bu operalarda aparıcı inkişaf xətti tamamilə fərqli şəkildə olsa da, övladların hissələri, ataların onlara görə keçirdikləri həyəcanlar daha qabarlıq ifadə olunmuşdur.

A.Borodinin "Knyaz İqor" operasında Vladimir ilə atanın münasibətləri daha çox operanın ikinci pərdəsində, əsir düşdükdən sonra geniş açılır. Gənc Vladimirın atasından fərqli olaraq, malik olduğu həssaslığı onun coşğun, həyəcanlı intonasiyaları ilə uzlaşdırılmışdır. Operanın əsas süjet xəttini rusların qıpçaqlarla çəkışması təşkil etdiyindən burada valideyn-övlad münasibətləri dərinləşdirilməmişdir.

A.Ostrovskinin eyniadlı pyesi əsasında yazılan "Qar qız" operası N.Rimski-Korsakovun ən mükəmməl nağılı operası nümunəsidir. N.Rimski-Korsakovun "Qar qız" operasında (1882) bəstəkar üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlər əksini tapmışdır. Təsvir edilən əfsanəvi Berendeylər ölkəsi, bir-birinə qovuşmuş real və fantastik aləmin təsviri, qədim xalq mərasimlərinin, adət-ənənələrinin şairanə şəkildə verilməsi operanın süjet xəttini daha da zənginləşdirmiştir. Rus xalq folkloruna əsaslanan operanın musiqi dilində N.Rimski-Korsakovun dəst-xəttinin ən parlaq cəhətləri özünü qabarlıq şəkildə bürüzə vermişdir. Operada Qar qız ilə onun valideynləri - Bahar ilə Şaxta baba arasında

münasibətlər realistik xüsusiyyətlərle romantik ideallaşdırmanın birləşməsi şəklində verilmişdir. Məlumdur ki, Bahar və Şaxta baba surətləri də insan xarakterlərinin xüsusiyyətləri ilə aşılanmış obrazlardır. Onların münasibətlərinin bir qismi həm də rəmzi məna daşıyır. Təbiət qüvvələri olan Şaxta baba və Baharın övladları Qar qız ilə münasibətləri həyatı cəhətlərlə göstərilmiş və insanlışdırılmış xarakterlərlə ifadə olunmuşdur. Qar qız surəti fantastik cizgilərlə sadə qız obrazına xas olan cəhətləri özündə birləşdirir. Şaxta babanın övladı olan Qar qızın soyuq qəlbində oyanaraq alovlanmasığa başlayan məhəbbət hissi onun özünü əridərək, operanın əvvəlində hazırlanan sonluğu tamamlayır. Qar qızın soyuq bir məxluqdan qəlbində məhəbbət oyanan qızın çevrilmesi musiqidə də öz əksini tapmışdır. Operada Qar qızı səciyyələndirən mövzular onun aria, ariyetta və ariozolarında ifadə olunur. Bəstəkar Qar qızı olan münasibətdə həm onun doğma valideynlərinin (Şaxta baba və Bahar), həm də onu öz övladı kimi qəbul edən Berendeylər ölkəsinin sakinlərinin (Bobil və Bobilixa) hissələrini əks etdirmişdir. Hər iki tərəfdən eyni mehəbbət və sevgi ilə qarşılısan Qar qızın kədərli sonluğu onun əsl insani hissələri dərk etməsi ilə əlaqələndirilir. Buna görə də onun əriməsi eyni zamanda onun məhəbbəti dərk etməsindən irəli gəlir. Belə ki, "soyuq Qar qızın qəlbində sanki gizli vəziyyətdə yaşayış poetik hissələr" onun insanların həyatına uyğunlaşmasını da nümayiş etdirir [4, s. 35]. Bu baxımdan N.Rimski-Korsakovun "Qar qız" operası nağılı operalarında valideyn-övlad münasibətlərinin ifadə olunmasının parlaq nümunəsi kimi dəyərləndirilə bilər.

N.Rimski-Korsakovun "Çar gəlini" operası (1899) L.Meyin eyniadlı dramı əsasında yazılmışdır. Dramın süjeti rus çarı IV İvanla bağlı tarixdən melum olan bir hadisəyə əsaslanır. Doğrudur, operanın süjet xəttində Novgorodlu tacir qızının saraya gelin gətirilməsindən və həmin qızın qəfildən xəstələnib ölməsindən bəhs olunur. "Çar gəlini" haqqında bəhs edən Ş.Həsənova belə qeyd edir: "Operada bəstəkar dramdakı məisət süjetindən daha çox, surətlərin psixoloji səciyyəsinə üstünlük vermişdir. "Çar gəlini" lirik-dramatik operadır. Musiqi dramaturgiyasının inkişafı bəstəkarın nağılı operalarındakindan tamamilə fərqlənir" [4, s. 38]. Valideyn-övlad münasibətləri operanın birinci pərdəsində özünəməxsus bir təfsirdə N.Rimski-Korsakov tərəfindən yaradılmışdır. Hadisələrin sürətlə inkişaf etdiyi operada Marfa və atası Sobakin, yəni faciəyə düber olmuş insanların münasibətləri dərinləşdirilməsə də, onların bir obraz kimi açılması əsas yer tutur. Burada toy ərefəsində Marfanın hissələri, onun incə, müləyim xarakteri ailə dəyərləri baxımından dəyərləndirilir. Marfanın atası Sobakinin dördüncü pərdədə oxuduğu ariyada qızının faciəsinin məğzi, fəlakətin qarşısının məzələsi böyük ustalıqla ifadə olunmuşdur. Kəskin dramatizm qızının faciəsi ilə üzləşən atanın hissələrini əks etdirir.

Ümumiyyətlə, N.Rimski-Korsakovun nağılı operalarından fərqli olaraq, "Çar gəlini" operasında baş verənlər real, həyatı konfliktlərə əsaslanır və onların qarşılaşdırılması üzərində qurulur. Əsas obrazları ariya

ve ariozolarla seciyyelendirilen bəstəkar bu nömrələri əksər hallarda bütöv səhnələrdə birləşdirir.

Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında ata-övlad münasibətləri Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasından başlayaraq, özünü bürüze verir. Belə ki, operanın əsas ideya xəttini xalq obrazı, onun məzəlum vəziyyətdən tədricən güclənən etiraza, ədalət uğrunda əzmlə mübarizəyə qalxması təşkil etse də, valideyn-övlad münasibətləri bu operada diqqəti cəlb edən istiqamətlərdən biridir. "Koroğlu" operasında valideyn-övlad münasibətləri Rövşən və atası Alı kişi, eləcə de Nigar və atası Həsən xan arasında müəyyənləşdirilmişdir.

Operada qəhrəmani məzmun əsas yer tutsa da, Koroğlu, Nigar obrazlarının açılmasında onların valideynləri ilə olan münasibətləri, haqsızlığa qarşı etiraz, ədalet carçısı olması xüsusilə qabarıq verilmişdir.

Məlumdur ki, operada Koroğlu obrazı hərtərəfi musiqi seciyyəsinə malikdir. Dinamik inkişaf şəklində verilən Koroğlu obrazı sevən aşiq, coşğun, mübariz aşiq olmaqla yanaşı, eyni zamanda atasını dərin mehəbbətle sevən gənc bir mübarizzidir. Koroğlunun bu adla adlandırılmasında ele onun atasının başına gətirilən müsibətlər, gözlərindən mehrum olmasına səbəb olan faciəsi ilə bağlıdır. Bu mənada Koroğlu operasında hadisələr öz başlanğıcını məhz Alı kişinin kor olmasından götürərək, xalqın mübarizəyə qalxması üçün təkan rolu oynayır. Alı kişinin oxuduğu "Ortada yox idi heç bir günahım" ariozosu faciəyə düber olmuş insanın dərin hüznülü kədərini, onun oğluna olan ümidişlərini ifadə etməklə yanaşı, eyni zamanda xalqın da mübarizəyə qalxmasının başlanğıcını təşkil edir.

"Koroğlu" operasında daha bir ata-övlad münasibətləri Nigar ve Həsən xan xəttində özünü göstərir. Belə ki, operada dinamik inkişafda göstərilən Nigar obrazının birinci pərdədəki ariyasında onun bütöv portreti yaradılır. Ariyada Nigarın şəxsi hissələrinin zərifliyi, səmimiliyi ilə xalqla bağlılıqdan gelən qəhrəmanlıq əzmi üzvi vəhdətdə verilsə də, onun atasının zülmənə qarşı olan etirazına da toxunulur. "Şərir Həsən xan" deyən Nigarın atası ilə münasibətləri haqq və ədalətə, xalqa olan zülmə qarşı etiraz seviyyəsində müəyyən olunur. Elə bunun nəticəsidir ki, Nigarın ikinci pərdədəki ariyası son dərəcə kədərli, fəryad xarakteri daşıyaraq onun ağır taleyinin rəmzi kimi səslənir. Bu dramaturji çizgi ilə Üzeyir Hacıbəyli Nigarın mənəvi gözəlliyini, ciddiliyini nəzərə çarpdır. Nigar obrazının açılması zamanı gözəl, axıcı melodiyalardan istifadə edən bəstəkar öz qəhrəmanının hissələrini dərindən duyduğunu, onun daxılində baş verən sarsıntılarının mənəvi gözəlliklə əlaqələndirilməsini irəli çəkir.

Mənfi qəhrəman olan Həsən xanın zülmkar, müstəbid xarakteri - İovğalıq, təkəbbür ("Xanların xanıym"), rəhmsizlik ("Qəsdən bunu etmiş ol haramzada") kimi müxtəlif cəhətləri onun çıxışlarında əks olunaraq, mənəvi keyfiyyətlərə malik olmayan ata kimi xarakterini formalasdır. Həsən xanın ümumileşdirilmiş portretinin yaradıldığı ikinci pərdədəki ariyasında ("Mina ibriklərə şərab doldurun") kəndlə üsyanından qorxuya düşməsini məharətlə gizlədən hökmlü, İovğa hökmdarın süni əzəməti musiqi vasitəsilə canlandırılır

ve Nigarın atasına olan hissələrində yanılmadığı nəzəre çatdırılır. Bu ariyada Üzeyir Hacıbəyli xanın amirane nişalarına münasib nitq intonasiyalarını son dərəcə dəqiqliklə vurğulayaraq, ustalıqla xana öz istehzali münasibətini bildirmiştir.

Fikrət Əmirovun "Sevil" operasında da valideyn-övlad münasibətlərinə yer verilmişdir. Görkəmli Azərbaycan dramaturqu Cəfər Cabbarlının eyniadlı pyesi əsasında yazılan "Sevil" operası dövrün aktual probleminə - qadın azadlığına həsr olunmasına baxmayaraq, digər dramaturji inkişaf xəttlerinə de burada rast gelinir. Kölə kimi itaət etməyə məcbur edilən məzəlum, fağır Azərbaycan qadınının əzab-eziyyətlərə, təhqirlərə dözməyərək, köhnə adət-ənənələrə qarşı çıxması əsas dramaturji xətti təşkil etməsinə baxmayaraq, bu fonda valideyn və övladlar arasında olan münasibətlər də açılmışdır. T.Əyyubovun yazdığı librettoda pyesdən fərqli bir sıra epizodlar daxil edilə də, ailədaxili münasibətlər saxlanılmışdır. Valideyn-övlad münasibətləri operanın ilk iki pərdəsində açılır. Mühitin, əsas obrazların, xüsusilə Sevil və Balaşın xarakterlerinin açılmasında birinci pərdədə verilən valideyn-övlad münasibətlərinin rolü mühümdür.

Operanın birinci pərdəsində Balaşın evindəki səhnədə Sevilin ariozosu və beşik mahnisi səslənir və burada onun bir ana kimi övladına olan sevgisi açılır. Sevilin ariozosu xalq mahnıları ruhunda yazılmışdır. Öz bədbəxtliyinin səbəbini acı taleyində görən Sevil ariozoda həyatından şikayətlənir. Ariozonun kiçik diapazonu, onun bədii-emosional quruluşu, ariozonu həzin-lirik xalq mahnılarına yaxınlaşdırır. Bu yaxınlıq ağac nəfəs alətlərinin kədərli melodiyasında nəzəre çatdırılır. Aydın şəkildə ifadə olunmuş beşik nəğməsi də ariozoya yaxın olub, sakit, səmimi obrazı təcəssüm etdirir. Burada vokal səslə duet formasında səslənən klarnetin tembri sonralar tez-tez Sevilin partiyasını müşayiət edərək, onun leytembrinə çevirilir. Bu səhnədə Atakişinin gəlişi Sevili qəməgin düşüncələrdən ayra bilmir. Atakişı rəqs xarakterli kuptələri oxuya-oxuya nəvəsini əyləndirir. "Balama qurban" deyərək, nəvəsini oxşadığı mahnısında isə artıq baba-nəvə sevgisi açılır və bu münasibət artıq ailə dəyərləri seviyyəsində göstərilir.

Valideyn-övlad münasibətləri operanın ikinci pərdəsində Sevilin oğlu Gündüzə olan hissələrdə bir daha açılır. Sevilin "Ayrı düşdüm Gündüzümüzən" ariyası oğlundan ayrılmış ananın kədərini, əzab-eziyyətini ifadə edir. Ariyanın kənar hissələri üzərində qurulmuş Sevilin leytmotivi burada daha yaniqli və qəmli səslənir. Həzin-dramatik və emosional musiqi kədər içində öz övladı üçün həyəcan keçirən ananın hissələrini açır. İntizar, kədər, bir qədər deklamasiya xarakterli, bas klarnetdə səslənən ariya unison şəklində verilmişdir.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı F.Əlizadənin "İntizar" operasında xalqın faciəsi, Qarabağ munaqışəsi təsvir edilərək, çox dərin hissələrə toxunulur. Bəstəkar operanın dramaturgiyasında incəsənətin əbədi mövzusunu - xeyir və şərin mübarizəsini təcəssüm etdirir. Opera faciə ilə bitir, lakin burada her şeydən uca olan ədalətə inam hissi tərənnüm olunur.

F.Əlizadənin “İntizar” operasının dramaturji inkişaf xəttində Azərbaycan xalqının ən ağır problemine toxunulur. Öz vətəndaş mövqeyini eks etdirən bəstəkar amansız düşmənin apardığı ədalətsiz müharibədən bəhs edərək əsərdə doğma xalqının ağrı və acılarını canlandırır. F.Əlizadənin bu əsəri ideyası etibarilə sanki bütün bəşəriyyətə ünvvanlanmışdır. Milli mədəniyyətimizdə çox dəyərli bir hadisə olan F.Əlizadənin “İntizar” operası bütövlükde vətənpərvərlik ideyası daşıyaraq, doğma torpaqların işğaldan azad olması üçün canını fəda edən xalq qəhrəmanlarını alqışlayır.

“İntizar” XXI əsrə müasir mövzuda yazılın ilk Azərbaycan operasıdır və Azərbaycan operasının en güzel ənənələrini yeni şəraitdə, müasir üslubda davam etdirir. Operanın ideyası böyük epik miqyasda tərənnüm edilir və dramaturji inkişaf xəttində bütün çətinliklərə mətanətlə sine gərərək, ağır əzablara qatlaşan xalqın obrazı canlandırılır. Operada vətənpərvərlik ideyası lirika ilə six vəhdətdə verilmiş və məhəbbət mövzusu vətənə məhəbbət hissələri ilə paralel inkişaf edir. Buna görə de operanın dramaturji inkişaf xəttində məhəbbət hissələri qabarıl ifadə edilərək, geniş mənada şərh olunmuşdur. Aile başçısının, ata və ananın övladlarına məhəbbəti, torpağa və vətənə məhəbbət hissələri əsərin dramaturji inkişaf xəttinin əsas ideyasını təşkil edir. Operada vətənpərvərlik mövzusu ilə yanaşı, sərf Azərbaycan ailələri üçün səciyyəvi olan ailə dəyərləri də əsas yer tutur. Vətən, doğma torpağa məhəbbət məhz bu dəyərlərdən bəhrələnir və ailə çərçivəsindən başlayaraq, təmiz ali hissələr yaranır.

Ailənin başçısı Seyid kişinin, onun həyat yoldaşı Əslinin övladları ilə münasibətinin əsasında milli mənəvi dəyərlərin saxlanması əsas yer tutur. Burada iki maraqlı məqam müşahide olunur. Birincisi onların doğma övladı Mələyə olan münasibələri, ikincisi isə uşaqlıqdan məhəbbətlerini əsirgəmədikləri, dağlarda təpilan İtkinə göstərdikləri əsl valideyn duyğularıdır. Seyid kişinin ailəsində böyüyən Mələk və İtkinin səciyyəsinin açılması, onların fərqli xarakterlər nümayiş etdirmələri operanın dramaturji inkişaf xəttində əsas yerlərdə birini tutur. Mələyin faciəvi taleyi, İtkinin böyüdüyü ailəsinə xəyanəti, Seyid kişinin ailəsində mənəvi dəyərlərin heç bir maneəyə baxmayıaraq saxlanılması, firavan həyatın faciələrlə əvezlənməsi operanın inkişaf xəttində öz əksini tapmışdır. Xüsusiylə, vurnuxa-vurnuxa öz balasını axtaran Əslinin təşviş içində balasını tapması valideyn-övlad münasibətlərinin ən kədərli ve faciəvi xəttini təşkil edir. Qar altında donmuş balasını tapan Əsl ona laylaya bənzər ağrı deyir. Başına gələn faciələrdən sarsılan Əslinin oxuması Azərbaycan qadınlarının Qarabağ faciəsində yaşadıqlarının nə qədər kədərli olsa da, yaşadıqları həqiqətlər və real həyatın ümumiləşdirilmiş ifadəsidir.

F.Əlizade “İntizar” operasında yalnız vətənpərvərlik hissələrini deyil, həm də azərbaycanlı ailələri üçün səciyyəvi olan mənəvi keyfiyyətləri də ön plana çıkmışdır. Ananın övladını itirməsi və acı fəryadi, övladlığı götürdüyü kiçik uşağın böyük faciələr yaratması, yaşanan faciələr bu mənəvi dəyərləri sarsıtmır, əksinə vətənə, torpağa bağlılığı daha da

gücləndirir. Bu mənada “İntizar” operası Qarabağ faciəsinin müsiqidə ifadə olunması ilə yanaşı, həm də milli mental ailə dəyərlərinin qorunması baxımından da yüksək sənət əsəri kimi dəyərləndirilə bilər.

#### Neticə

Bələliklə, valideyn-övlad münasibətlərinə nəzər saldıqda, həm Qərbi Avropa və Rusiya, həm də Azərbaycan bəstəkarlarının nəzərdən keçirdiyimiz operalarında müəyyən məqamlar diqqəti cəlb edir. Bu sıradə ən faciəvi münasibətlər C.Verdinin “Rigoletto” operasında müşahide edilir. Lakin mühitin təsirində irəli gələrek, faciə ilə üzləşmə A.Darqomijskinin “Su pərisi” operasında da müşahidə olunur. Eləcə də N.Rimski-Korsakovun “Çar gəlini” operasında Marfanın kədərli taleyi də onun atası Sobakinin sarsıntıları kimi qəbul oluna bilər.

Bundan əlavə, Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında da valideyn-övlad münasibətlərinə fərqli yanaşma özünü göstərir. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Rövşən-Ali kişi, Nigar-Həsən xan münasibətləri ədalətsizliyə, haqsızlığa etiraz səviyyəsində nəzərə çarpır. F.Əmirovun “Sevil” operasında isə bu faciə zülm altında əzilən ananın övladına sevgisinin ifadəsidir. F.Əlizadənin “İntizar” operasında isə Qarabağ faciəsini yaşayan ailələrin kədərli taleyi çərçivesində ailə dəyərlərinin, valideyn sevgisinin sonsuzluğu əks olunur. Bu baxımdan müasir dövrümüzə vətənpərvərlik hissələri ilə yanaşı, ailədaxili dəyərlərin ifadəsi baxımından “İntizar” operasının rolü əvəzsizdir.

Məqalənin elmi yeniliyi kimi qeyd etməliyik ki, ilk dəfə olaraq, Qərbi Avropa, Rusiya və Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında valideyn-övlad münasibətləri araşdırılmışdır. Həm xarici, həm də Azərbaycan müsiqişünaslarının elmi-tədqiqat işlərində, müxtəlif elmi səpkili məqalələrində operaların süjet xətti, inkişaf xüsusiyyətləri, obraz-emosional məzmunu, dramaturji inkişafın həlli məsələləri araşdırılsa da, valideyn-övlad münasibətləri ilk dəfə olaraq təqdim olunan məqalənin mövzusunu təşkil edir. Məqalədə valideyn-övlad münasibətlərinə müxtəlif baxış bucaqları altında yanaşılmışdır. Belə ki, valideyn-övlad münasibətlərində qarşılıqlı yanaşmalardan savayı, həm də obrazların daxili ələminin, operanın dramaturji inkişaf xəttində malik olduğu cəhətlər de açılmışdır. Tədqiqat zamanı operadakı hadisələrin cəreyan etdiyi məkandan asılı olmayıaraq, valideyn-övlad münasibətləri əsərin dramaturji inkişafını bilavasitə istiqamətləndirir. Bu zaman süjet xəttindən asılı olaraq, obrazların açılmasına münasibət fərqlidir. Məsələn, C.Verdinin “Rigoletto” operasında qızının bədbəxtliyi atanın faciəsi ilə neticələnir. Eyni yanaşmanı S.Darqomijskinin “Su pərisi” operasında müşahidə etmək mümkündür. Lakin Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Nigarın atasına münasibəti haqq-ədalətin bərqərar olmasına əsaslanır.

Araşdırılan mövzunun tətbiqi əhəmiyyəti geniş və əhatəlidir. Belə ki, məqalənin mövzusu yalnız musiqi ədəbiyyatı və tarixi mövzularının keçirilməsi zamanı deyil, həm də valideyn-övlad münasibətlərinə yanaşmalar baxımından psixologiya fənnlərində tətbiq

edilə bilər. Müasir dövrde təhsil sistemində fənnlərarası integrasiyanın olmasını nəzərə alsaq, məqalədə araşdırılan mövzu musiqi və psixologiya fənnləri arasında bilavasitə əlaqənin yaradılmasına xidmət edir. Hazırkı dövrün qanuna uyğunluqları baxımdan yanaşsaq, məqalədə verilən valideyn-övlad münasibətləri bu əlaqənin sırf klassik formasını ehtiva edir. Bu isə öz növbəsində müasir dövrün dəyişikliklərə müşahidə olunan mühitində valideyn-övlad münasibətlərinin aktual olmasını və hər zaman mənəvi dəyərlərin üstünlük təşkil etməsini vurgulayır.

Eyni zamanda valideyn-övlad münasibətlərinə əsaslanan mövzuların son dövrlərdə xüsusiət əhəmiyyət kəsb etməsi də vurğulanmalıdır. Bu

baxımdan məqalənin mövzusu müasir dövrün müxtəlif istiqamətləri arasında hər zaman əhəmiyyətlidir. Belə ki, burada saf ailə dəyərlərinin mənəvi təmizliyi daha çox qabardılmışdır.

Beləliklə, opera janrında yazılmış əsərlərdə valideyn-övlad münasibətlərinin təcəssümü müəyyən istisnalar olmaqla, saf və məsum hissələrə əsaslanır. Nəzərdən keçirdiyimiz bu əsərlərdə əsas ümumiləşdirici xüsusiyyət ailə dəyərlərinin qorunması, sədə insanların şəxsi faciələrinin daha qabarlıq verilməsidir. Bu baxımdan yanaşlıqda, valideyn-övlad münasibətləri bütün dövrləri əhatə edən cəmiyyət üçün aktual məsələ kimi opera janrında yazılmış əsərlərdə aparıcı dramaturji xətt əhəmiyyəti kəsb edəcəkdir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi [5 cilddə] / tərt. ed. Z.Səfərova - Bakı: Elm, - c. 5. - 2020. - 669 s.
2. Hacıyeva, M.T. Firəngiz Əlizadə musiqisinin fəlsəfə dünyası / M.T.Hacıyeva. - Bakı: Elm və təhsil, - 2011. - 216 s.
3. Həsənova, Ş.H. Musiqi tarixindən mühazirlər. I hissə / Ş.H.Həsənova. - Bakı: Adiloğlu, - 2008. - 94 s.
4. Həsənova, Ş.H. Musiqi tarixindən mühazirlər. II hissə / Ş.H.Həsənova. - Bakı: Adiloğlu, - 2012. - 133 s.
5. Qasımovə, S.C. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı / S.C.Qasımovə. - Bakı: Adiloğlu, - 2009. - 248 s.
6. Abasova, Э.А. Узеир Гаджибеков - путь жизни и творчества / Э.А.Абасова. – Баку: Элм, – 1985. – 200 с.
7. Абасова, Э.А. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана (1920-1956) / Э.А. Абасова, К.А.Касимов. – Баку: Элм, – 1970. – 178 с.

## Воплощение родительско-детских отношений в произведениях написанных в оперном жанре

В представленной статье рассматриваются родительско-детские отношения в произведениях оперного жанра, написанных в разные годы. В статье на примере некоторых опер западноевропейских, русских и азербайджанских композиторов рассмотрено влияние отношений между отцами, матерями и их детьми на сюжетную линию произведения и обобщены полученные результаты. В статье рассмотрены оперы «Риголетто» и «Аида» Дж. Верди, «Русалка» А. Даргомыжского, «Князь Игорь» А. Бородина, «Снегурочка» и «Царская невеста» А. Римского-Корсакова, «Короглы» Уз. Гаджебейли, «Севилья» Ф. Амирова и «Интизар» Ф. Ализаде. В этих операх исследовано психологическое состояние героев, а также семейные ценности в рамках родительско-детских отношений. В статье впервые исследуются родительско-детские отношения в произведениях, написанных в оперном жанре, и в каждом произведении, в зависимости от содержания оперы, выделены особенности подхода к этой теме. Отмечено, что в родительско-детских отношениях наряду с чистыми чувствами заметным аспектом является соблюдение принципа справедливости. Также подчеркивается значение родительско-детских отношений в музыкальном выражении опер и в направлении развития сюжетной линии.

**Ключевые слова:** композитор, опера, родительско-детские отношения, aria, ариозо, драматургическое развитие

## The embodiment of parent-child relations in works written in the opera genre

In the presented article, parent-child relationships are considered in works of the opera genre, written in different years. In the article, in some operas of Western European, Russian and Azerbaijani composers, the influence of relations between fathers, mothers and their children on the storyline of the work is considered and the obtained results are summarized. The article examines the operas "Rigoletto" and "Aida" by G.Verdi, "Rusalka" by A.Dargomyzhsky, "Prince Igor" by A.Borodin, "The Snow Maiden" and "The Tsar's Bride" by A.Rimsky-Korsakov, "Korogly" by Uz.Hajibeyli, "Sevil" by F.Amirov and "Intizar" by F.Alizadeh. These operas explore the psychological states of the characters, as well as family values within parent-child relationships. The article is the first to explore parent-child relationships in works written in the operatic genre, and in each work, depending on the content of the opera, the features of the approach to this topic are highlighted. It is noted that in parent-child relationships, along with pure feelings, a noticeable aspect is adherence to the principle of justice. The importance of parent-child relations in the musical expression of operas and in the direction of the development of the storyline was also emphasized.

**Keywords:** composer, opera, parent-child relations, aria, arioso, dramaturgical development

DOI 10.5281/zenodo.11203091

## О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СПЕКТРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ Т. МЮРАЯ)

Рена ФАХРАДОВА

Цель статьи — показать взаимосвязь спектрального метода и языка на трех основных уровнях их взаимодействия: (1) на уровне порождающей модели, (2) музыкального объекта и (3) музыкального события. Материалом исследования стал корпус спектральных сочинений второй пол. XX века, из которого отобраны три сочинения Тристана Мюрая (род. 1947) — *Gondwana* («Гондвана» для оркестра, 1980), *Desintegrations* («Распады» для 17 инструментов, 1982) и *La Barque mystique* («Мистическая лодка» для ансамбля, 1983) — как наиболее репрезентативные образцы для анализа и исследования поставленных задач.

**Ключевые слова:** современная музыка, спектральная композиция, музыкальный процесс, музыкальный язык, музыкальное событие, жест, Тристан Мюрай.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01509,  
<https://rscf.ru/project/22-28-01509/>

### Введение

Спектральный метод стал одним из самых значительных достижений музыки XX века. Наряду с музыкальными факторами причиной его появления в 1970-е годы стали открытия, связанные с областью компьютерных технологий и программ. Немалое значение имело развитие музыкальной акустики и основание Института исследования и координации акустики и музыки (IRCAM, 1977), в котором и проходила существенная часть работы по изучению звука в XX веке.

Цель статьи с показать степень взаимосвязи спектрального метода и языка на трех основных уровнях их взаимодействия: (1) на уровне порождающей модели, (2) музыкального объекта и (3) музыкального события. Выбор остановился на трёх сочинениях композитора *s* *Gondwana* («Гондвана» для оркестра, 1980), *Düsintügrations* («Распады» для 17 инструментов, 1982) и *La Barque mystique* («Мистическая лодка» для ансамбля, 1983), наиболее репрезентативных для анализа и выполнения поставленных задач.

### От звука к спектральному методу

Сегодня практически невозможно обозначить момент возникновения мысли о внутренней структуре звука, которая, как теперь уже можно предположить, привела в XX веке к идеи спектрального метода. Идея деления звука на «части», если использовать терминологию древних авторов, хорошо известна со времен греческих атомистов. Согласно учению Демокрита (ок. 460 до н. э. — ок. 370 до н. э.), звук — это тело, поток атомов, «исходящий от звучащего тела и приводящий в движение лежащий перед ним воздух, который сгущается и свёртывается кусками, имеющими

одинаковый вид, и эти куски воздуха передают звук в разнообразных направлениях» [7, с.112]. Также, «звук <...> есть тонкий слой атомов, отделяющийся от звучащего предмета; этот поток атомов приводит в движение толкаемый им воздух. Это движение разбивается на множество имеющих одинаковый вид частей» [Ibid, s.100]. Здесь очевидна попытка обосновать звуковое явление с помощью естественных законов физики.

Большая часть древнегреческих теорий о происхождении и строении звука была построена на наблюдении за колебаниями струн. Первоначально архаичные музыкальные инструменты конструировались таким образом, что во время игры исполнителю не приходилось зажимать струну, так как каждая из них была равна одной высоте, зависящей от длины и ширины струны. Анализ вибраций струн показал, что чем выше звук и, соответственно, короче струна, тем больше производимых ею колебаний и наоборот. Так возникло убеждение, что высокие звуки получаются в результате быстрых движений, а низкие — медленных, что «каждое колебательное движение струны словно рассекает воздух на мелкие частицы и частые вибрации сообщают им быстрое движение, а редкие — более медленное» [5, с. 142].

Представления Античности соответствовали тому, что звук достигает уха благодаря волнообразному движению: «слышать [можно тогда], когда между говорящим и слушающим воздух подгоняется кругообразно, затем волнообразно расходится и достигает ушей, наподобие того, как расходится кругами вода от брошенного в водоём камня» [Ibid]. Однако, если вопросы о распространении звука и восприятии его органом слуха

считались относительно решёнными, попытки понять, каким образом звук после достижения уха человека доходит до души и сознания, оставались открытыми ещё некоторое время. Платон выдвинул мысль, согласно которой при восприятии и освоении звучания задействуются самые важные органы человеческого тела — голова и печень: «...звук — это удар, разносящийся воздухом через уши, голову и кровь, вплоть до души, слышание же — это его движение, начинающееся с головы, а завершающееся возле местопребывания печени...» [5, с. 143]. Мозг признали местом обитания души уже со времён Алкмеона (конец VI — начало V вв. до н. э.); печень с древних времён рассматривалась как место сосредоточения всех чувств и страстей; наконец, кровь отвечала за связь между головой и печенью, а также процесс восприятия звучания.

Другое представление о распространении и восприятии звука развивало основные положения атомистики Демокрита. Согласно Эпикуру, «слушание происходит от некого потока, несущегося от [чего-то] поющегого <...> поток рассеивается на однородные атомы <...>. Поэтому не следует считать, что этот воздух формируется от издаваемого звучания либо от подобных явлений... а [нужно думать], что удар, происходящий непосредственно в нас, когда мы издаём звучание, создаёт именно такой [удар] воздухообразного потока атомов, что создаёт в нас слуховое ощущение» [5, с. 144]. Эпикур утверждал, что и у звучащего предмета, и у издающего звук человека, происходят идентичные удары по воздуху, в результате чего образуется поток однородных атомов, распространяющий определенный звук. Как мы знаем, «удары по воздуху» действительно существуют, когда колеблющаяся струна, мембрана или столб выходящего из духового инструмента воздуха создают «воздухообразный поток», сталкивающийся с находящимся в покое воздушным пространством, порождая таким образом звуки (или — призвуки, как позднее называл их Рамо), которые теперь уже называются обертонами.

В период Античности также появилась идея о том, что звук является не единственным беспрерывно звучащим телом, а серией отдельных звуков, которые находятся на близком расстоянии друг от друга и имеют короткие по продолжительности паузы, не воспринимаемые человеческим ухом. Подобные выводы были сделаны из наблюдения за процессом колебания струны. Если задетая струна создаёт серию вибраций, значит и воздух, приводимый этим колебанием в движение, ударяется несколько раз. Учёные полагали, что звуки находятся на одной высоте с порождающим их звуком. Данное направление мысли было характерно не только для юго-восточной Европы, но и других цивилизаций.

В начале IX века в арабо-мусульманской культуре распространилось мнение о волновой

природе звука, возникающей от столкновения двух тел. Позднее, в XII веке, философ Фахр ад-Дин Рази (1149—1210) в труде «Познание музыки» (*Илм ал-музыкى*) напишет: «Знай, что причиной возникновения звука является колебание воздуха. Оно образуется от удара твёрдого тела о твёрдое тело или от исторжения оного из другого тела. Когда возникает момент колебания, воздух непременно принимает [фигуру] волны, и та волна достигает уха» [8, с. 597]. Теоретик музыки, живший в период классической арабо-мусульманской культуры (VII—XV вв.), Сафи ад-Дин аль-Урмави (ум. 1294), был убеждён, что причиной возникновения звука является колебание воздуха, производящееся с помощью воздушных частиц и круговых волн, продвигающих звук к органу слуха [12, с. 207].

По мере развития науки и открытия законов, связанных с распространением и воздействием звуковых волн, изучение физических свойств звука переместилось в область акустики. Несмотря на то, что впервые термин «акустика» появился в 1701 году благодаря французскому математику и акустику Жоржу Совёру (1653—1716), направление изучения физической природы звука возникло ещё в Древней Греции и так же, как и многие вышеописанные теории, распространилось далеко за пределы этой территории.

Дебюсси, пользуясь унифицированным обертоновым рядом, опирался на научные достижения предшественников, однако не мог углубиться в структуру звука настолько, чтобы выявить различие между обертоновыми рядами звука клавесина, колокола и т. д. С этой точки зрения влияние Оливье Мессиана на спектралистов было более непосредственное и значимое.

В основе спектральных композиций XX века лежит не просто спектр звука, а *порождающая гармоническая модель* как результат компьютерного анализа и фильтрации звукового спектра, или выбора некоторого количества гармоник из спектограммы. Таким образом, главным маркером спектральной композиции остается ее метод — *компьютерный анализ звука и выбор из спектограммы порождающей гармонической модели*.

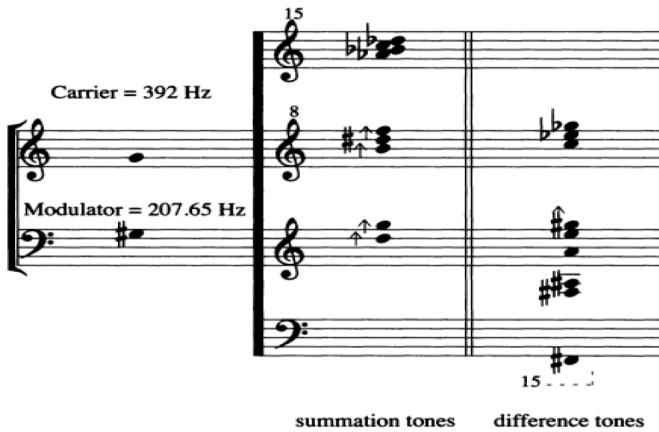
«Музыкальный объект» в концепции Т. Мюрая

Для получения порождающей гармонической модели в *Gondwana* Тристан Мюрай использовал технику частотной модуляции, которая, также, как и другие используемые им техники, была заимствована из электронной музыки для процесса генерализации гармонических структур. В качестве основной, несущей, частоты (*carrier*) была выбрана  $g^1$  (392 Hz), а модулирующей частицы  $s\ g^{\#}$  (207.65 Hz), тогда как девятая частица спектра использовалась для индекса модуляции.

Считается, что композитор «не только округлил числовые значения большинства тонов до равномерно темперированной шкалы за исключением, когда высоты попадают точно на четверть тона (отмечены стрелкой)», но и «скомбинировал сумму

и разницу тонов для построения порождающей гармонической модели» [2, 31], с которой начинается *Gondwana* (рис. 1)

Рисунок 1. Модуляции частот в *Gondwana*



Первоначально понятие «музыкальный объект» было связано с конкретной музыкой, где оно обозначало сигнальную звуковую единицу — фрагмент записанной ленты, несущий определённую звуковую информацию (например, пение птицы, звук голоса и др.). В «Трактате о музыкальных объектах» Пьера Шеффера (Schaeffer 1966) он рассматривается в контексте новых технологий звукозаписи, четырёх «режимов прослушивания», согласно которым (1) звуковой объект определяется по сигналу, принимаемому независимым механизмом слушания (*ouïr*, «заслушивать»), (2) сигнальная звуковая единица (которая уже обнаружена / воспринята), «звуковой персонаж», расшифровывается с помощью активного восприятия слышавшего (*écouter*, «слушать»), (3) затем она дважды подвергается сфокусированному вниманию (*entendre*, «слышать») и получает характеристику, а (4) значение сигнальных звуковых единиц затем обрабатывается с помощью абстракции, сравнения, дедукции и связывания их с различными источниками и символами: либо подтверждается первоначальное значение, либо же оно отвергается и разрабатывается новое (*comprendre*, «понимать») [4, с. 74–79].

В данном контексте нам интересно обозначение сигнальных звуковых единиц как «звуковых персонажей». Действительно, музыкальные объекты в конкретной музыке являются достаточно автономными, претерпевают определённые изменения с меняют своё поведение и изначальную характеристику так, что их образ может ассоциироваться с «персонажами» произведения [3]. Когда Мюрай вводит в разъяснение своей музыки понятие «музыкальный объект», он тем самым привносит новую грань в описание процесса восприятия спектральной композиции.

«Музыкальный объект» для Мюрая — целостная музыкальная единица, наделенная *синтаксическими свойствами*<sup>1</sup>. Её основные характеристики композитор обосновывает в понятиях *распознаваемости*, *запоминаемости* и *целостности*, готовой к членению в случае звучания длительностью 3–5 секунд. Следуя логике Мюрая, если восприятие единожды ухватило музыкальный объект, в дальнейшем оно будет неосознанно отслеживать его появления и изменения на протяжении всего произведения. Здесь возникает ещё одно крайне важное для композитора понятие *с памятью*.

Память, или запоминание имеет большое значение в музыкальном мире Мюрая. Благодаря памяти формируется процесс опознавания музыкальных объектов, отслеживания их изменений, формирования психологического опыта восприятия музыки, основанного на ощущениях ожидания и удивления (это в принципе свойственно традициям западноевропейской музыки). Возникает то, что Мюрай называет *утолщением настоящего* (the thickness of the present): пока композиция развёртывается во времени, у слушателя продолжается процесс ожидания и предвкушения: «Мы помним только отражение того, что мы слышали. Кроме того, это отражение не является фиксированным, оно будет изменяться как во время развёртывания композиции, так и за её пределами» [1, с. 95]. Мюрай уточняет:

«Для меня есть две важные вещи, касающиеся сочинения музыки. Одной из них мы уже говорили — это вертикальная организация и возможности её использования. Но гораздо более важная составляющая — это время, оно даже важнее вертикальной организации, чего не осознаёт подавляющее большинство композиторов. Когда я говорю «время», я подразумеваю под этим целый ряд, казалось бы, совершенно разных понятий: это ритм (в малом масштабе), жест (в большем

<sup>1</sup> Эту мысль подтверждает Р. Хирс в [1, с. 93].

масштабе) и форма (в крупном масштабе). Многие композиторы хотят удержать всю организацию за счёт концепций, но это не работает, потому что люди *слушают не концепции — они слушают звуки*. Более того, в зависимости от природы слышимого звука изменяется восприятие времени. Невозможно отделить себя от временной организации, контекста музыкальной структуры и связи между этими двумя параметрами» [10, web].

Несмотря на то, что Мюрай не рассуждает о природе времени, его интуицию можно подкрепить концептом немецкого философа Эдмунда Гуссерля (1859—1938) — ключевым, как думается, для понимания этой темы и формирования аналитического подхода к сочинениям композитора. Гуссерль, повернувшись на тот момент от онтологической и психологической интерпретации времени в сторону трансцендентализма, использует для описания темпоральности акта восприятия аналогию с прослушиванием музыкального произведения:

«То, что между заново воспроизведящей памятью и первичной памятью<sup>2</sup>, которая расширяет Тогда-сознание, существует огромная феноменологическая разница, показывает внимательное сравнение обеих сторон переживаний. Мы слышим, скажем, два или три тона, и в течение темпорального растяжения акта мы имеем сознание только что услышанного тона. Очевидным образом, это сознание в сущности — одно и то же, действительно ли воспринимается еще как теперь некоторый член из тональной структуры, которая образует единство временного объекта, или же это более не имеет места, а структура осознается только лишь ретенционально» [6, с. 49].

#### Синтаксическая единица текста

Речь не просто о временной интуиции в понимании Мюрая и Гуссерля, а онтологическом основании для перевода гуссерлевской парадигмы «протенция—ретенция» в аналитический подход, применяемый для изучения композиторского метода Мюрая и, возможно, не ограниченный только им.

Ретенция (лат. «retention» — «удержание, задержание») — это следы прошлого переживания в настоящем, фаза имманентного времени, другими словами, внутренне пережитого, а протенция — предвосхищение, конструирование последующего момента. Еще одним, третьим элементом темпоральности сознания по Гуссерлю является «точка теперь». Таким образом, складывается триединство «точка-теперь-ретенция-протенция», действенность которой далее рассмотрим на

примере *La Barque mystique* для флейты, кларнета in B, скрипки, виолончели и фортепиано.

Музыкальным объектом в данном сочинении является криптофонически зашифрованная фамилия швейцарского мецената Бернarda Ханлозера с Hahnloser<sup>3</sup>. Пьеса строится на основе вариантового проведения данного музыкального объекта. Чтобы понять, как это происходит и вернуться к высказыванию Гуссерля о «темпоральном растяжении акта ... только что услышанного тона», обратимся к *La Barque mystique*, т. 1.

Показательно, что после представления музыкального объекта Мюрай почти всегда оставляет некоторое время для погружения сознания слушателя в состояние первичной памяти. Процесс восприятия разъясняется им как акт ожидания / предвкушения (и последующего удивления). Такое представление органично гуссерлевскому пониманию временного континуума, но с важным дополнением: «точка-теперь» и «ретенция—протенция» соотносятся через косую линию, потому что процесс ожидания у Мюрая охватывает обе фазы. Он вмещает и осознание «точки-теперь», и «удержание» как модификацию «теперь»: «точка-теперь» / «ретенция—протенция».

Таким образом, процесс «музыкальный объект—ретенция—протенция» можно рассмотреть, как синтаксическую единицу текста, равную музыкальному событию.

Остановка движения после ёмкой музыкальной мысли (музыкального объекта) — это постоянная и очень важная структурообразующая черта в мышлении Мюрая. Принцип «движение—покой», как презентативное качество музыкального объекта, не просто присутствует в подавляющем большинстве спектральных сочинений композитора, но и формирует нередуцируемый смысл как музыкальное событие. Это позволяет в дальнейшем отследить сегментацию и отношение событий, представив их как способ деривации или принцип композиторского письма.

Сознание формирует имманентный музыкальный предмет как единство нескольких последовательных фаз. Акт восприятия — это не случившееся единожды герметичное событие, а временной континуум, исходным атомом которого является единство «точки-теперь» (т. н. первичного впечатления), ретенции (непосредственной модификации, удержания) и протенции (непосредственного предвосхищения «теперь»). Именно эти неразрывные фазы формируют «неделимое теперь» как нередуцируемый минимум смысла, или *событие*. Заметим, что «это не просто повторение, и различие

<sup>2</sup> Первичной памятью Гуссерль обозначает ретенцию, то есть след от только что прошедшего, а воспроизведящей памятью — воспоминание о нем.

<sup>3</sup> Иногда Мюрай использует термины «музыкальный объект» и «невма» как синонимы, поскольку невма помимо графемы в системе невменной нотации раннесредневековой Европы указывала и на законченную и оформленную музыкальную мысль, мелодию-модель, что совпадает с описанием музыкального объекта и его основными характеристиками в представлении композитора (краткость, ёмкость, оформленность).

состоит, пожалуй, не просто в том, что первый раз мы имеем простую (*schlicht*) репродукцию, а другой раз — репродукцию репродукции. Мы видим, напротив, радикальные различия в содержании. Они проявляются, когда мы, например, спрашиваем, что же составляет различие между звучанием тона в воспроизведении и остающимся [после этого] (*nachbleibende*) сознанием, которое мы ведь удерживаем о нем в фантазии. Репродуцированный тон в течение «звучания» есть репродукция звучания. Сознание, остающееся после репродуцированного звучания, не есть более репродукция звучания, но [репродукция] только что бывшего, только что услышанного звучания (*Erklingens*), и последнее представляет себя совершенно другим образом, чем само звучание. Фантазмы (*Phantasmen*), которые представляют (*darstellen*) [определенные] тоны, вовсе не остаются в сознании [неизменными], как если бы в воспроизведении каждый тон был бы тождественно и непрерывно устойчивым данным. Иначе ведь оно не могло бы стать интуитивным представлением времени, представлением временного объекта в воспроизведении. Репродуцированный тон проходит, его фантазм не остается идентичным и подвергается постоянно соответствующему (*seine*) схватыванию, но фантазм модифицируется особым образом и лежит в основе сознания, которое воспроизводит длительность, изменение, последовательность и т. д.» [6, 50—51].

#### Принцип конструирования композиции

В ряде сочинений Мюрай наложение одного события на окончание другого переводит концепт *утолщения настоящего* из временной интуиции в важнейший принцип конструирования композиции. Мюрай описывает его как «ожидание – удивление» — то есть процесс, ставший структурной матрицей его композиции. Ее наименьшей единицей становится музыкальный объект, процесс становления которого с отправной точкой для структурного воплощения акта имманентного восприятия. Другими словами, описываемый Гуссерлем процесс переживания времени объективируется в музыке Мюрай в качестве основного принципа конструирования композиции. Для языка его описания технически удобным и органичным языком музыки Тристана Мюрай представляется термин *жест*, в том числе и с точки зрения различных форм музыкального движения: «Свойство музыкального жеста: не быть связанным с какими-то конкретными звуковысотными или ритмическими системами, помогать описать свойства тех [или иных] построений; поскольку свойством жеста является его завершенность во времени и пространстве, наличие контура, целостность и (нередко) многосоставность» [11, с. 359].

Анализ одиннадцати секций *Düsintügrations* показал связность, возникающую в результате перенесения ряда жестов из одних секций в другие.

Такой метод композиторского письма даёт возможность установить определённую стратегию развития произведения в целом. Является ли он осознанным актом творческого процесса? Мюрай отвечает на этот вопрос следующим образом:

«Все совпадения элементов случайны, я не пытался заложить в это какую-то развивающую функцию. <...> Вы можете найти похожие музыкальные жесты и элементы в других моих произведениях, потому что у них у всех один композитор. В более поздних сочинениях можно обнаружить то, что я называю их «музыкальными объектами», но не в этом. Все совпадения происходят только потому, что это одна пьеса одного композитора. Это больше стилистические моменты, без какой-либо осознанной связи» [9, web]. Таким образом, Мюрай не подтверждает осознанную работу с жестами, что, тем не менее, не освобождает исследователя от необходимости анализа и классификации повторяющихся структурных элементов. Это будет показано на примере *Düsintügrations* с целью предварить композиционный анализ в следующей главе.

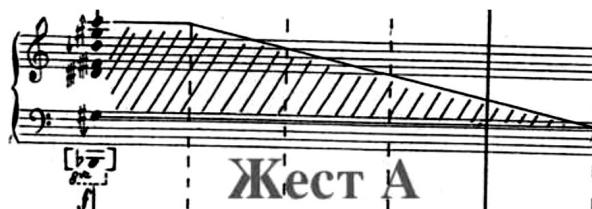
Принимая во внимание многозначность понятия *жест*, обратим внимание на сумму параметров звучания на определённом отрезке формы. В *жесте* объединяются такие важные характеристики как:

- о атака звука;
- о процесс (способ) звукоизвлечения;
- о распределение ощущения напряжения внутри самого процесса;
- о ощущение одного из уровней завершённости;
- о завершение.

*Жест и событие* в данном сочинении соотнесены следующим образом: *событие* наделено структурообразующей, а *жест* — синтагматической функциями. Это порождает различные формы их взаимодействия (рис. 2—4):

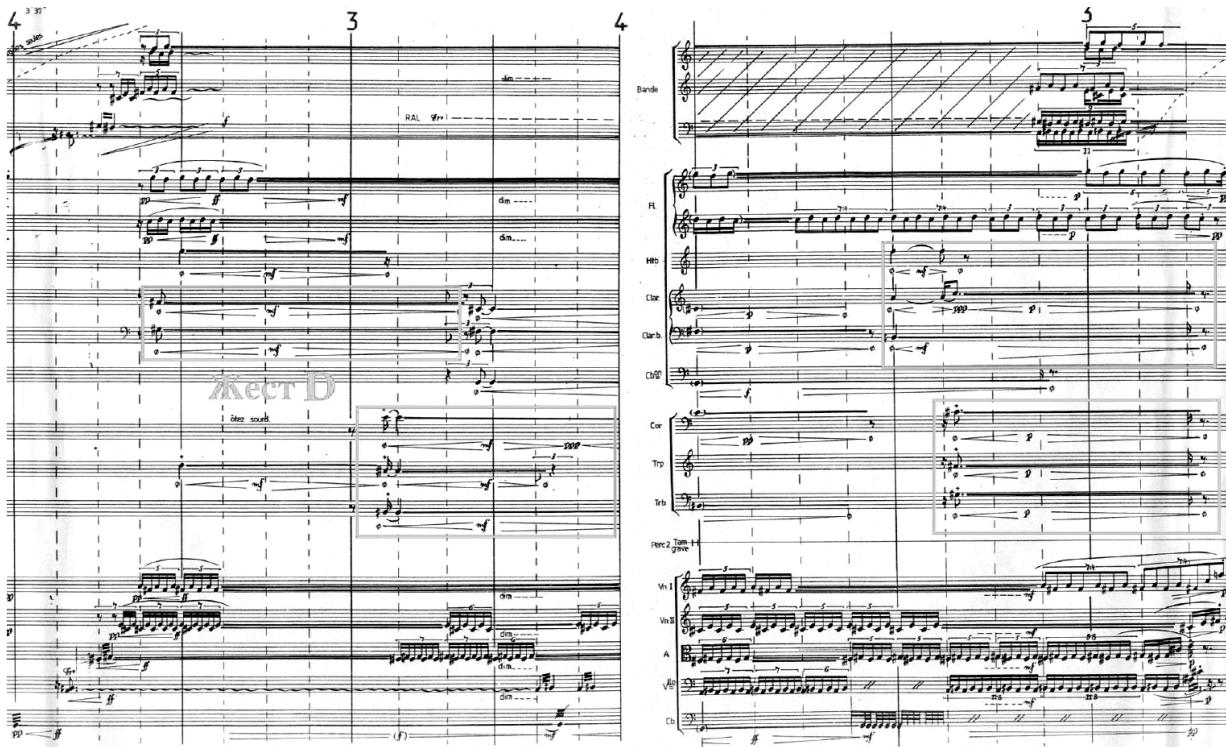
- a) событие = жест;

Рис 2. Жест А: сильная атака => длительный распад. Секция I (*Düsintügrations*; анализ Р. Фахрадовой)



- b) событие > жест;

Рис. 3. Секция-3. Событие, включающее в себя жест D: колебательное движение общей фактуры (Desintegrations; анализ Р. Фахрадовой)



c) событие = жест + (x).

Рис. 4. Секция-9. Жесты В и D (Desintegrations; анализ Р. Фахрадовой)

Первый уровень музыкального языка Тристана Мюрая, представленный порождающей моделью, обычно формируется с использованием техник частотной модуляции и интерполяции, тогда как в преобразовании порождающей модели участвуют все техники спектрального метода, такие как инструментальный аддитивный синтез, частотная и амплитудная модуляции и другие.

Благодаря использованию техники инструментального аддитивного синтеза тембр перестает быть лишь свойством звука. Если акустика толкует тембр как субъективное восприятие спектра, а традиционное музыкознание — как свойство, или качество звука, то у Мюрая, как и других композиторов-спектралистов, *темпер из свойства акциденции превращается в звуковую субстанцию*. Следовательно, речь должна быть не просто об «отказе от последовательных интервальных связей как основного составного элемента композиции и установлении тембра вместо него», а об *ион понимании единиц музыкального языка и фундаментальных категорий музыки*. Звук в его внутреннем измерении становится всепоглощающим объектом и одновременно субъектом музыкального процесса.

Если верно, что «спектральная музыка предлагаёт новое чувство гармонического управления, основанного на структурных параллелизмах без использования иерархической системы» [2, с.36], то необходимо дополнить, что само *отсутствие иерархической системы* является результатом *редукции таксономического ряда языковых единиц* (звук / тон, интервал, звукоряд) до позиции «*звук-темпер*», элементы которой подвергаются теоретическому и практическому переосмыслению. Только при этом условии можно принять мысль о том, что спектральным практикам удалось «создать единое *чувствование новых видов музыкального времени* для того, чтобы привнести *темпер* в композиторскую палитру на уровне мелодии, гармонии и даже формы (курсив мой с Р.Ф.)» [Ibid, с. 37].

Так как гармоники при условии использования техники аддитивного синтеза субстанциализируются в звуках конкретных инструментов ансамблевой группы, формируется аккордовая вертикаль в качестве реального акустического феномена, строение которого, тем не менее, обусловлено строением комплексного звука. Поэтому тембр как акциденция звука теряет свою изначально заданную характеристику и преобразуется в аккордовую субстанцию, другими словами, *темпер из свойства звука, как индивидуального слухового ощущения, превращается в звуковую материю*.

Процесс становления спектральной композиции выстраивается по схеме *комплексный звук ! порождающая модель ! музыкальный объект*. Комплексный звук, как натуральная гармоническая серия, преобразуется в *порождающую модель*. Например, в *Düsint̄grations* из обертоновой серии фильтруются кратные частоты, или частоты, кратные первому обертону ( $f_1$ )<sup>4</sup>:  $2 \times f_1, 4 \times f_1, 6 \times f_1$  и т.д.

Далее порождающая модель раскрывается в *музыкальном объекте*, а потом подвергается процессу так называемого «замутнения», которое вызывает слуховое напряжение, поскольку прокладывает путь от синусоидального тона к белому шуму, когда постепенно, шаг за шагом добавляются некратные гармоники. Процесс «замутнения» на языке Гризе<sup>5</sup> передается как «вдох», во время которого происходит трансформация порождающей модели в сторону белого шума, когда в аккорд включаются практически все некратные, или ингармонические частоты в пределах изначальной заданной порождающей модели, что очень важно. Обратный тому процесс разряжения движется по пути постепенного устранения некратных частотных отношений и называется «выдохом», снятием напряжения.

На этом этапе становления спектральной композиции Мюрая значительная роль принадлежит *жестике*, которая классифицируется по формам движения и включается в осуществление принципа *утолщения настоящего* как связности музыкальных событий, отражающих способ композиторского мышления.

#### Заключение

Рассмотрение спектральной композиции Тристана Мюрая в более широком философско-культурном контексте позволяет осознать её как явление, связанное с фундаментальным переосмыслением тембра из *свойства звука* или *акциденции в порождающую модель* как субстанцию спектральной композиции. То же самое можно сказать и о представленном выше переосмыслении феноменологии музыкального времени в концепции Мюрая в аналитический подход для исследования спектральной композиции XX века. Этот теоретический прорыв, не эксплицированный до настоящего времени, на наш взгляд, стал основанием, удерживающим спектрализм в позиции уникального явления с неповторимыми признаками и богатым философско-эстетическим потенциалом в палитре музыки Новейшего времени.

Сочинения Мюрая посвящены идеи, связывающей миры трансцендентального и имманентного (в широком смысле это мир «потусторонний» и мир

<sup>4</sup> Frequencies 1 ( $f_1$ ) — первая частота / обертон / гармоника.

<sup>5</sup> Логика единиц музыкального текста может быть рассмотрена в контексте таких метафорических понятий, как «вдох» и «выдох», которые вошли благодаря Жерару Гризе в научный обиход композиторов и музыколов, и стали больше, чем просто метафора. Впервые композитор ввел их для разъяснения чувства времени в своей музыке.

«посюсторонний»). В качестве примера можно привести *Treize Couleurs du soleil couchant* («Тринадцать цветов заходящего солнца», 1978). Многим из нас знакомы пейзажи с многочисленными колористическими переливаниями преломляющими в атмосфере Земли солнечных лучей. Можно представить себе эту картину и визуализировать её на протяжении длания этого инструментального сочинения, соотнося те или иные сдвиги музыкального нарратива с красочными вспышками света на горизонте. Но при более пристальном всматривании и вслушивании в происходящее в этой музыкальной реальности можно найти целый ряд моментов, дающих простор для множества ассоциаций. Это касается интерпретации числа «тринадцать» и аллюзии с картиной Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (1872), о чём говорил и сам Мюрай. Таким образом, возникает ряд образов, связанных с внутренним ощущением композитора.

Мюрай часто называют последователем импрессионистов, таких как К. Дебюсси, М. Равель и др. И действительно, нельзя отрицать слухового сходства между музыкальными полотнами этих

композиторов. В связи с *Treize Couleurs du soleil couchant* Мюрай уточняет: «Это больше, чем импрессионизм, я бы охотно говорил о символизме: природное явление заката — это структура, замкнутое во времени изменение; то, как изменяются цвета и свет, быстро, но незаметно трансформируются; еле заметные метаморфозы, приводящие к чистым цветам»<sup>6</sup>.

Музыкальный символизм является яркой характерной чертой Мюрая, отличающей его от математической точности и прямолинейности Гризе. В качестве примера можно привести любое сочинение композитора, например, *L'Esprit des dunes*, где все символично с от названия до звуковых аналогов восточных инструментов или *La Barque mystique*, в котором всё подчиняется зашифрованной фамилии Ханлозер.

Таких примеров можно быть много, но вывод один: важной чертой спектральной композиции Мюрая является *многоуровневость ассоциативной символики*, что является темой отдельной статьи.

<sup>6</sup> Couleur de mer - L'attente - Treize Couleurs du soleil couchant - Attracteurs étranges - La Barque mystique, par l'ensemble Court-Circuit sous la direction de Pierre-André Valade, Accord, AC4659012 (1994).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic. Paris: Delatour France; Musique/Sciences edition, 2009. Edited by Rozalie Hirs and Bob Gilmore. 275 p.
2. Rose, F. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music // Perspectives of New Music, Vol. 34, No. 2, Sum-mer, 1996. Pp. 6—39.
3. Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Le Seuil, 1966. 720 p.
4. Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (California Studies in 20th-Century Music). California: University of California Press; First edition. 2017. 569 p.
5. Бозций, А. М. С. Основы музыки / Подгот. текста, пер. и comment. С. Н. Лебедева. М.: НИР «Московская консерватория», 2012. 408 с.
6. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. В. И. Молчанова // Собрание сочинений. Т.1. М.: РИГ «ЛОГОС», «ГНОЗИС», 1994. 273 с.
7. Маковельский, А. О. Древнегреческие атомисты. Баку: АН АЗССР, 1946, с. 112.
8. Рази, Фахр ад-Дин. ‘Илм ал-мусекы «Познание музыки». Перевод с персидского и комментарий Г. Б. Шамилли // Ежегодник исламской философии «Ишрак». № 4. Отв. Ред. Янис Эшотс. М., 2013, с. 597.
9. Тристан Мюрай: «Люди слушают не концепции — они слушают звуки» / Фахрадова Р.З. // Интервью с Тристаном Мюраем // Colta.ru / [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/19943](https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943) // (дата обращения: 02.10.2019).
10. Фахрадова Р. «Люди слушают не концепции — они слушают звуки»: Тристан Мюрай о зарождении слова «спектрализм», коммерциализации современной музыки и о том, как узнать хорошего композитора // Интервью с Тристаном Мюраем // Colta.ru / [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/19943](https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943) // 07.12.2018
11. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2018, с. 359.
12. Шамилли, Г. Б. Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен. — В коллективной монографии: ««Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры». — Серия «Философия исламского мира». Раздел «Исследования». Т. 10. — Отв. Ред. академик А. В. Смирнов. — М.: Языки славянских культур, 2017, с. 207.

## On the regularities of the musical process in the spectral composition of the 20th century (on the example of Tristan Murai's compositions)

The purpose of the article is to show the relationship between the spectral method and language at three main levels of their interaction: (1) at the level of the generative model, (2) a musical object and (3) a musical event. The material of the study was the corpus of spectral compositions of the second half of the twentieth century, from which three compositions by Tristan Muray (born 1947) were selected — Gondwana ("Gondwana" for orchestra, 1980), Dysintygrations ("Disintegrations" for 17 instruments, 1982) and La Barque mystique ("Mystical Boat" for ensemble, 1983) — as the most representative samples for the analysis and research of the tasks set.

**Keywords:** modern music, spectral composition, musical process, musical language, musical event, gesture, Tristan Muray.

### 20-ci əsrin spektral kompozisiyada musiqi prosesin qanunları haqqında (T. Murayinin əsərləri nümunəsində)

Məqalənin məqsədi - spektral metod və musiqi dilin arasındakı əlaqəni qarşılıqlı təsirlərinin üç əsas səviyyəsində - (1) generativ model, (2) musiqi obyekti və (3) musiqi hadisəsi səviyyəsində göstərməkdir. Tədqiqat materialı Tristan Murayın (1947 - ci il təvəllüdü) üç əsərinin seçildiyi XX əsrin ikinci yarısının spektral kompozisiyaları məcmüəsi idi - Gondvana (orkestr üçün "Qondvana", 1980), Desintegrations (17 alət üçün "Parçalanma", 1982) və La Barque mystique (ansambl üçün "Mistik qayıq", 1983) - tapşırıqların təhlili və öyrənilməsi üçün ən çox təmsil olunan nümunələr kimi.

**Açar sözlər:** müasir musiqi, spektral kompozisiya, musiqi prosesi, musiqi dili, musiqi hadisəsi, jest, Tristan Murray.

## XX ƏSRİN SONU XXI ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİNƏ AİD VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZULU XOR ƏSƏRLƏRİNDE DİNİ MUSİQİNİN TƏZAHÜRÜ (A.MİRZƏYEV, K.ƏHMƏDOV, A.ZAHİD)

Səadət QULİYEVA

*Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının xor musiqisində vətənpərvərlik mövzulu əsərlərə həsr olunub. Bu kontekstən irəli gələrək həm Avropa, həm də Azərbaycan dini janrlarının bu kompozisiyalarda təzahür prinsipləri araşdırılır. Bu səbəbdən ilk olaraq ümumən bu səpkidə olan əsərlərə nəzər yetirilir, sonrakı yarımla bölmədə isə bəzi xor əsərlərin üzərində dayanılır, təhlillər aparılır. Məqalənin obyekti son dövrə təsadüf edən vətənpərvərlik səpkili əsərlər təşkil edir. Təhlilin məqsədləri:*

- Vətənpərvərlik mövzunun təcəssümündə tarixi aspektlər;
- Bu dövrə təsadüf edən xor musiqisinin texnoloji, struktur, funksional aspektləri, xor fakturasının yeni ifadə formalarının müəyyən edilməsi;
- Əsərlərdə formayaranma və dramaturgiya prinsiplərinə əsasən xor və orkestr fakturasının funksional xüsusiyyətləri;
- Xor və orkestr yazı üslubunun aşadırılması; müəllif üslubu kontekstində orijinal bədii metodların işləqəndiriləsi;
- Müasir dövrə vətənpərvərlik mövzulu xor musiqisinin interpretasiya prinsipləri, milli təfəkkürdən irələn xüsusiyyətlər.

*Araşdırılarda tarixi, müqaiseli-analitik təhlil metodlarından istifadə olunub. Belə qənaətə gelinir ki, dini janrlarının özünəməxsus təfsirini bir çox bəstəkarlarının yardımıcılığında görmək olar. Bəzi bəstəkarların yaradıcılığında dini janrlar yeni funksiyani icra edir. Facieli məzmunu eks edən əsərlərdə programlılıq onə çıxır və dramaturgiyanı müəyyən edir, janr genişliyi nəzərə çarpır. Burada nəinki marş (matəm marş), folklor ilə yanaşı müasir leksikaya, həm də memorial musiqiyə, dini mərasim janrlarına (ağrı, oxşama, mərsiyyə, xoral) və s. müraciət olunur.*

**Açar sözlər:**dini xor əsərləri, rekviyem, ağrı, mərsiyyə, A. Zahid, K.Əhməddov, A. Mirzəyev

Müasir dövrə oratoriya-kantata janrlının formalarına, struktur xüsusiyyətlərindən danışaraq ümumavropa və spesifik milli prinsiplərin bədii sintezi, təbii ki, qeyd olunmalıdır. Belə ki, bu kimi əsərlərdə klassik instrumental və vokal formalarının, sonata prinsiplerinin müğam formaları ilə birləşərək, bir tərəfdən transformasiyası baş verir, digər tərəfdən isə çox orijinal, fərdi bədii konsepsiya ifadə olunur.

XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərinə aid olan bir sıra əsərlərdə İsləm və eləcə də xristian dini musiqilərinə, Qurandan olan ayələrə, dini dua metnlerine, psalmalara birbaşa müraciət nəzərə çarpır. Bundan başqa, "danışaraq oxuma" ifa üsulu da (məsələn, V. Adığözəlovun "Qəm karvani", F. Əlizadənin "Nəsimi passionu" və s.) xüsusilə qeyd olunmalıdır. Azərbaycan musiqisində rekviyem, passion (mərsiyyələr), psalmalar kimi yeni janrların tədbiqi nəzərə çarpır. Maraqlıdır ki, İ.S. Baxın bir çox dünyəvi kantataları "Dramma per musica" kimi təyin olunublar. Öz qaynaqlarını antik teatrından, şəbehlərdən götürən ilk operalar da "Dramma per musica" adlanıblar. Ü.Hacıbəyli öz növbəsində bu məsələyə digər tərəfdən toxunaraq, qeyd etmişdir ki, Azərbaycanda ilk operaların yaranmasında şəbehlərin böyük rolü olmuşdur. O, yazdı: "Əlavə, eyni gündə «şəbeh» çıxarmaq məşhur

bir vaqıkdir. «Şəbeh» qərb əhlinin «oratoriya» dedikləri bir növ dini tamaşadır ki, Kərbəla vəqəesindən götürülmüş hadisə (epizodların) təşbeh və təsvirlərini göstərir. Burada iştirak edən şəxslər öz rollarını oratoriyyada dəxi olduğu kimi, avazılı təğənni edib münasib müğam hərəkətləri göstərirler" [1, s. 190-191]. Operaya yaxın olan oratoriya və kantatalarda, xüsusən də, son dövrlərdə yaranan gəhremanlıq və vətənpərvərlik mövzulu əsərlərdə dramatik məzmun, süjet (qəhrəmanın şəhid olması), mərsiye və ağıların istifadəsi, məzmunu izah edən qiraətçinin (səbehə rövzəxanı) və xorun istifadəsi bir növ şəbehlərlə, Azərbaycan dini mərasim tamaşaları ilə assosiasiyalar yaradır, bunların bizim qədim musiqi ənənələrimizdə olmasından xəbər verir və müasir dövrə təbii bir şəkildə bəstəkar yaradıcılığında öz təsvirini tapır.

Azərbaycan xor musiqisində dini matəm tipli nümunələrə tez-tez rast gəlmək olar, bu xüsusilə 20 Yanvar, Qarabağ hadisələri ilə bağlı əsərlərdə geniş şəkildə eks olunur. Misal üçün, R. Mustafayevin "Salatın" oratoriyanın adını çəkmək istərdik. Belə ki, oratoriyanın "Şəhidlər xiyabanında Ana harayı" adlanan 5-ci hissəsində bəstəkar "mərsiyyə" tipli musiqi yaratmışdır, sanki ana laylası ilə uyğunlaşdırılmışdır.

O. Kaziminin xor musiqisi 1970-, 80-, 90-ci illərdə

rekviyem və kantatalar ("Sovet İttifaqı qəhrəmanı Mehdi Hüseynzadə haqqında rekviyem", "Nəğməmsən, Azərbaycan", "Yaşa Respublikam" kantataları və s.) ilə təqdim olunmuşdur. Dini janrlarla əlaqəni onun "Şəhidlər" adlı simfoniyasında da görmək olar. "Simfoniyada xalq musiqi janrlarından muğam, epiloqda qəsida, işlənmədə oxşama, episod bölməsində (solist və xorun çıxışı-Moderato) lay-lay janrlarının xüsusiyyətləri nəzəre çarpır. Solist və xorun bayati üzərində qurulan çıxışında (41) ifa xüsusiyyətləri mərsiyəye yaxınlaşır" [2]. 2000-ci illerdə bəstəkar artıq oratoriya janrnına da müraciət edir və N.Xəzrinin sözlerine islamçılığın yaradıcısı Həzərəti Məhəmmədi mədh edən "Peyğəmbər" və vətənpərvərlik-qəhrəmanlıq səpkidə olan "Murovdağ nəğmələri" oratoriyasını yazar (sözləri A.Qurbaninindir). Qeyd edək ki, R.Mirişli solist, xor və simfonik orkestr üçün "Peyğəmbərin tərifi" vokal poemasını 1997-ci ildə yaratmışdır.

Azərbaycan bəstəkarları öz yaradıcılıq praktikasında dini mətnlərdən də istifadə edirlər. Belə ki, Quran mətnləri, ərəb dilində dualar bir sıra əsərlərdə istifadə olunmuşdur. Bunlardan, Azər Rzayevin "Bakı-90", Faiq Nağıyevin qarışq a kapella xoru üçün Konserti misal getirmək olar. Bununla yanaşı Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində azançının oxumasından da istifadə olunur. Buna misal olaraq, Rüfət Ramazanovun Xocalıya həsr olunmuş azançı və orqan üçün "And" poeması, Faiq Nağıyevin azançı, xor və simfonik orkestr üçün H.Me'racın sözlərinə vətənpərvərlik məzmunu eks edən "Azadlıq" Odası (1992), Tahir Əkbərin xor, solistlər, bədii qiraət, azan və simfonik orkestr üçün "Ya Rəbb" simfonik poemasını (sözləri C. Növruzundur) və s. göstərə bilərik.

Müxtəlif səpkili əsərlərdə, xüsusən də xor musiqisində dini musiqinin tətbiqi həm intonasiya sahəsinin, həm də dua mətnlərinin istifadəsi ilə əlaqədardır. Bu nəinki İslam dini, eləcə də kilsə dini praktikasından, musiqi janrlarından irəli gələn xüsusiyyətlərlə bağlıdır. Məsələn, Azər Dadaşovun a Kappella xoru üçün: "Ave Maria" (sözləri katolik himnidir), "Ey Tanrı", "Alleluia" (sözləri katolik dualardır), Sərdar Fərəcovun soprano, fleyta, violin, orqan və xor üçün "Psalm-150", Qalib Məmmədovun a'kappella xoru üçün 52 və 39 sayılı Psalmlar və s. misal göstirmək olar. Burada İngilterə bəstəkarı C.Tavenerin Quran və Upanişadın fragməntlərinə əsaslanan "Rekviyem" əserinin adını çəkmək istərdik (2008).

Arif Mirzəyevin ilk dini-memorial janrda olan "Yanvar passionları" bu baxımdan xüsusi maraq kəsb edir. Bəstəkar İslam və katolik musiqilərinin təbii birləşməsinə, öz yüksək bədii təxəyyülünə əsaslanaraq əserin əsas ideyası olan - şəhidlik, Ana-Vətən, tiraniyaya və terrorizmə qarşı etirazı və s. təsvir edir, əslində ümüməşəri mövzuları açıqlayır. Alman katolik dini musiqisi üçün xas olan passion janrı və Azərbaycan dini musiqisi olan - mərsiyə bəstəkarın yaradıcılığında maraqlı bir təfsir almışdır. "Yanvar passionları" (1992) və ya "Yanvar mərsiyələri" yeni yanaşma metodunun parlaq bir nümunəsini təşkil edir. Arif Mirzəyev Azərbaycan dini-memorial orqan musiqisinin ban-

ılıerindəndir. "Onun konsepsiyası "Şərqi və Qərbi neorenəssans musiqi sahəsində olan polistilistika" kimi anlamının tətbiqinə əsaslanır, daha dəqiq desək şərqi musiqi təfəkkürü olan müğamatın, Avropa barokkosu və alman klassik polifoniyasının sintezi ilə yanaşı müxtəlif dini - İslam, protestant və katolik musiqilərinin təbii birləşməsinə əsaslanır. Bəstəkarı "Şərqi Baxı" "adlandırırlar. Onun "Region-plus" jurnalına verdiyi müsaibəyə əsasən ("V polifonii mira i sostradanię "məqaləsində) ilk dəfə bu haqda görkəmli alman dirijoru Kurt Mazur demişdir" [3]. "Yanvar passionları" 1990 ilin 20 Yanvar faciəsinə həsr olunub və ilk dəfə 1992 ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ifa edilib. Kompozisiya maraqlı ifa tərkibi ilə seçilir. Bu passion qiraətçi, xor, iki solist (xanəndə, kamancası), orqan, kamara orkestri üçün nəzərdə tutulub. Əsərin ilk ifasında xanəndə Ağaxan Abdullayev və kamancası ifaçısı Adəlet Vəzirov iştirak etmişdilər. Alman katolik dini musiqisi üçün xas olan passion janrı Azərbaycan bəstəkarının yaradıcılığında maraqlı bir bədii təfsirini tapmışdır.

"Passion" (latın sözündən passio) - "iztirab" deməkdir. Qərb musiqisində olan nümunələrə baxsaq, passionlar İsa peyğəmbərin iztirablarına həsr olunan (Strasti Xristovi) evanqeliya mətnlərinə əsaslanan vokal-dramatik əsərlərdir. Bunların içində ən tanınmışları - "Matveyə görə passionlar" və "İona görə passionlar"dır [4]. Bu əsərlərdə İsa peyğəmbərin həyatında baş verən son günler və faciəli hadisələr öz əksini tapmışdır.

"Kilsə məişətində "Ehtiraslar" hələ IV əsrə işlənirdi, əvvəlcə psalmodiya - (melodik deklamasiyaya) şəklində. Təqrübə XIII, XIV əsrlərdə "Ehtiraslar"ın mətni solist və xorun arasında olan dialoq formasında idi (responsor tipi). Xoral tipli "Ehtiraslar" dan başqa XVI əsrin astanasında onun "motetvari" tipi də yaranıb (çoxsəsli polifonik formada yazılıraq kanonik mətn yalnız xor tərəfindən ifa olunurdu). XVIII əsrə "ehtiraslar"ın (xor, solist, orkestrin və, bəzən də, orqanın iştirakı ilə) oratorial tipi tam şəkildə formalılmışdır. İ.S.Baxın bu janrda olan əsərlərində ("Matveyə görə passionlar" və "İona görə passionlar" da) müxtəlif tiplərin sintezini müşahidə edirik. XX əsrə passion janrnı maraqlı yenidən artmışdır. Baxdan sonra 200 il keçidkə müasir bəstəkarlardan bu janra ilk olaraq K. Pendereski müraciət etmişdir ("Lukaya görə ehtiraslar"). Eləcə də S. Qubaydulina ("İona görə ehtiraslar"), A. Pyart ("İona görə ehtiraslar") və s. passionlar yazmışdır" [4].

A.Mirzəyevin "Yanvar passionları"nın dramaturgiyası, konsepsiyası böyük maraq doğurur. Baxın passionlarında İsa peyğəmbərin həyatı bahasına bütün insanların günahlarını yuyaraq onları xilas etməsi təsvir olunursa, A.Mirzəyevin "Yanvar passionları"nda adı insanların öz həyatı bahasına Vətəni xilas etməsi, onun müdafiəsi üçün əli yalın qalxması təsvir olunur. Bu müqəddəs amalın dalınca gedənlər şəhidlik zirvəsinə ucalaraq, qəlbərdə əbədi yaşayırlar. Qərb bəstəkarlarının passionlarında İsa peyğəmbərin faciəli sonuna getirən hadisələr təsvir olunursa, "Yanvar passionları"nda isə adı insanların həyatında baş verən faciəli hadisələr, iztirablar öz əksini tapır.

Əsər qiraətçinin çıxışı ilə başlayır. Sonradan barokko dövrü üçün xas olan, baxsayağı üslubda inkişaf özünü bürüzə verir. *Passion facielliyi* ilə xarakterizə olunur. 20 Yanvar hadisələrinin bütün dəhşətini özündə əks etdirən xor partiyası (vokaliz şəklində) xüsusi dramatikliyi ilə seçilir. *Passion* birhissəli olsa da bir neçə bölmələrdən ibarətdir (xor inkişafı ilə olan bölmə, solo organın improvisasi, solo xanəndənin epizodu, xor inkişafı ilə olan bölmə - repriz). Xorun partiyası messa, pasion üçün səciyyəvi olan çox dramatik bir tərzdə öz təfsirini tapır, amma solo nömrə kimi bəstəkar xanəndənin ifasında islam dini musiqisi üçün səciyyəvi olan mərsiyəni (çahargah məqamı üstündə) istifadə edir.

Əserin kompozisiyası elə qurulub ki, qıraq "A" bölmələri 20 Yanvar gecəsində facieli olaylar zamanı insanların keçirdiyi iztirablar, qəzəb hissi öz əksini tapır, bu da xorun ifasında özünü bürüzə verir. Bəstəkar xor və instrumental epizodlarda polifonik inkişaf prinsiplərindən (müxtəlif məsafəli imitasiyalardan, səsaltı polifoniyanın) yaralanaraq səslənmənin fasılısızlıyinə, dramatikliyinə, axınılığına nail olmuşdur. Belə ki, ilk xanələrde verilən mövzu sonraki inkişaf üçün bir rüseymdir. Bəstəkar bu əsərdə imitasiyavari və variantvari inkişaf prinsiplərinə əsaslanır. Bu xətti qıran orta bölmədə isə xanəndənin partiyasında mərsiyə səslənir, şəhidlərin torpaga tapşırılması təsvir olunur (*Ad libitum*). (Nümune 1)

"Yanvar passionları"nda qiraətçinin və xanəndənin solo partiyasında Bəxtiyar Vahabzadənin "Şəhidlər" poemasından parçalar istifadə olunmuşdur. Qeyd etmək istərdik ki, Bəxtiyar Vahabzadənin "Şəhidlər" (1990) poemasına Oqtay Kəzimi de müraciət etmiş və 1990 ilə eyni adlı Simfoniya bəstələmişdir. Əsərdə eləcə də xor və qiraətçi iştirak edirlər. Bəstəkar poemanın iki hissəsindən olan parçaları istifadə etmişdir ("Eşq olsun sizə", "Mənim günahlarım"). O. Kəzimi kimi A. Mirzəyev də poemanın iki hissəsindən olan parçaları istifadə etmişdir, amma bir qədər fərqli bölmələrindən. ("Eşq olsun sizə", "Mətnə mərasimi"). O. Kəziminin "Şəhidlər" simfoniyası sonata formasına yaxın quruluşdadır, A. Mirzəyevin *passionu* birhissəli olsa da sərbəst quruluşa əsaslanır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Avropa dini xor musiqinin digər növü olan rekviyem janrına və onun maraqlı təfsir prinsiplərinə da rast gəlmək olar. XX əsrə Rekviyem janrı bəzi bəstəkarların yaradıcılığında yeni funksiyani icra edir. Kilsə formaları ilə hətta zahirən əlaqələrini itirərək o, vətənpərvər, müharibə əleyhinə olan vətəndaşlıq ideyaların bir ifadəsinə çevirilir. Dini janrlarının özünəməxsus təfsirini bir çox bəstəkarlarının yardımıcılığında görmək olar. Bu kontekstən irəli gələrək Kamal Əhmədov yaradıcılığına da üz tutmaq istərdik. Rekviyemin instrumental variantına da rast gəlmək olar. Burada rus bəstəkarı A. Çaykovskinin Xocalı soyqırımına həsr etdiyi "Xocalı rekviyemi"nin (2012) adını çəkmək istərdik.

Azərbaycan bəstəkarlarının ya-radıcılığında rekviyem janrı özünəməxsus sərbəst bir təfsir formalarını tapmışdır. Bunlardan, F. Əmirovun "Böyük

Vətən Müharibəsi qəhrəmanlarının xatiresine" poema-rekviem, Yaşar Xəlilovun xor və fortepiano üçün "Rekviyem" (Heydər Əliyevin xatiresinə), Azad Zahidin "Rekviyem" (Xocalı soyqırımıının 20 illiyinə həsr olunub), Məmməd Quliyevin Xocalı soyqırımına həsr etdiyi "Simfoniya - rekviyem", 20 Yanvar şəhidlərinə həsr etdiyi "Rekviyem" və s. kimi əsərlər qeyd etmək olar. Məsələn, Oktay Rəcəbov milli qəhrəman Çingiz Mustafayevin xatiresine həsr olunmuş (solistlər, xor, qiraətçi və simfonik orkestr üçün) "Çingiz" simfonika-rekviyemində katolik kilsə musiqisi üçün səciyyəvi olan xoraldan yararlanıb və əsərin matəm xarakterini daha qabarlıq şəkildə qeyd edib. Rekviyem janrına Oktay Kazimi, Kamal Əhmədov və s. müraciət etmişdilər bu janrıñ özünəməxsus bir təfsir prinsiplərini ifadə etmişdilər.

Kamal Əhmədovun Rekviyemində "vətənpərvərlik" konsepti "bayrağa səcdə", "azadlıq", "şəhidlik" və s. öz əksini tapır. Əsər qarışq xor və kamera orkestri üçün nəzərdə tutulub. Instrumental tərkibə flauto, oboe, clarinetto, simililər qrupu və piano daxildir. Bəstəkar burada Elbəyi Məqsudoğlunun sözlerinə müraciət etmişdir. Əsər çox facieli xarakter daşıyır, daxili qüssəni və kədəri əks edir. Əsərin mətn əsasını 7 hecalı şeir bəndləri təşkil edir (aaba +ccdc), o ağı xarakterlidir:

Bayrağıma qan verdin,  
Vətən üçün can verdin,  
Azadlığın eşqinə  
Özünü qurban verdin.  
Şəhidi ellər ağlar,  
Bağcada güllər ağlar.  
Ürək od tutar yanar.  
Vay çekər, diller ağlar.  
Mərd Vətən ovladları.....

Qadın xoru aparıcı rolda çıxış edir, kişi xoru isə harmonik fonu tutur. Mərsiyə və ağıları daha çox qadınlar söylədikdən, bu əsərdə də mətni qadın xoru ifa edir. Əsər birhissəli kompozisiyonu təşkil edir, inkişaf prinsipi kimi burada variantvarılık üsulu istifadə olunur. Bu rekviyemdə kanonik kilsə musiqisinin formaları ilə heç bir əlaqə yoxdur. Yalnız asta temp (Adagio), reprizlik elementləri, kədərlə dolu tematizm (çahargah məqamı üzərində), ümumən, janra xas olan xüsusiyyətləri bürüze verir. Əsər intonasiya baxımından da daha çox ağı tipli inkişafı xatırladır. Bu özünü həm mətndə, həm də təkrar-təkrar keçən və variasiya olunan kiçik diapazonlu intonasiya dönmələrində bürüze verir. Bəstəkarın dediyinə əsasən bu ağıdır. Əsər geniş inkişafı yox, daha çox ali bir emosional durumu təsvir edir. Çox sakit tərzdə olan səslənmə (əsasən də piano və pianissimo), kiçik tərkibli kameralı orkestrinin istifadəsi əbədi rahatlığı ("Requiem"-rahatlıq deməkdir) qovuşanların hüznə yola salınmasını əks edir.

Əsər birhissəli olsa da daxilən sərbəst quruluşa malikdir. Bu sərbəstlik eyni intonasiya materialının variantvari şəkildə üç dəfə təkrarına əsaslanır və inkişafə zəmin yaradır.

"Rekviyem" janrına müraciət edən digər bəstəkarlardan biri də Azad Zahid olmuşdur. O, vokal-instrumental və simfonik musiqidə qəhrəmanlıq və

Nümunə 1

January passions

A.Mirzayev

**Largo con mesto**

Fl.

3 ob. I

II-III

Corno in F

Trombo in C

Timpani

Piatti

Coro

Cembalo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*Largo con mesto*

*mp*

*mf*

div.

vətənpərvərlik mövzuları əks edə bilmışdır. Onun əsərlərinin obraz və məzmun dairəsi çox genişdir, yalnız burada əsas xətti Azərbaycanın tarixi, görkəmli şəxsiyyətləri təşkil edir. O, Xocalı soyqırımı ilə bağlı həqiqətləri yeni nəsillərə çatdırıb, onların hafizələrində əks edtmək məqsədilə "Xocalı yol gözləyir" rekviyem-kompozisiyanı, "Kul altından boy atacaq Xocalı" film-operanı ərsəyə gətirmiştir.

Əsər faciəli hadisələrindən birini təsvir etdiyindən olduqca kədərli, niskilli xarakter daşıyır. Süjet xətti ardıcıl bir şəkildə hissələr daxilində açıqlanır. Bəstəkar dini janrlardan biri olan -rekviyemə özünəməxsus bir şəkildə yanaşır. Burada əli- yalın insanların qətlə yetirilməsi ilə bağlı dərin hüzn hissi, matəm musiqisinə xas olan ab-hava öz əksini tapır. Baxmayaraq ki sonda qəlebəye bir çıqış səslənir kədər, hüzn hissi əsər boyu hökm sürür. Məhz bu xüsusiyyət onu rekviyem adlandırmağa imkan verir. Bundan başqa, bəstəkar Azərbaycan yas mərasim musiqilərindən olan- ağıdan,

xristian dini janrlardan isə xorala müraciət edib və bir əsər içinde bədii sintezə nail olub. Bu bir növ A. Mirzəyevin "Yanvar passionlarında" istifadə etdiyi prinsipi xatırladır. Bildiyimiz kimi, burada bəstəkar İsləm, protestant və katolik musiqilərinin təbii birləşməsinə əsaslanır.

Rekviyem 8 hissədən ibarətdir. Burada instrumental, xor nömrələri, ansabllar, muğam oxumaları yer almışlar:

I hissə - "Larqo"

II hissə - "Xocalıda həyacan var" xoru

III hissə - "Güllə yağır, atəş yağır, od yağır" muğam epizodları

IV hissə - "Mədhiyyə"

V hissə - Qiraətçilərin çıxışı

VI hissə - "Larqo"

VII hissə - "Sən qəttini əymə, Vətən" duet

VIII hissə - "Həzilər yurdumun mərd oğulları" solistlə xorun sehnəsi.

A.Zahid

Kamal Əhmədovun və Azad Zahidin rekviyemləri bu janra sərbəst yanaşmanı əks edir, vətəndaşlıq mövqeyini əks edir. Kamal Əhmədovun "rekviyemi" ağı janının əlamətlərini bürüzə verirse, Azad Zahidin rekviyemi böyük kompozisiyanı təşkil edərək özündə bir sıra janrları (mədhiyyə, xoral, ağı, mahnı, muğam epizodları və s.) birləşdirir.

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif səpkili əsərlərdə, xüsusən də xor musiqisində dini musiqisinin tətbiqi həm intonasiya xüsusiyyətlərinin, həm də dua mətnlərinin istifadəsi ilə əlaqədardır. Bu həm İsləm dini, həm də

kilsə dini praktikasından irəli gələn xüsusiyyətlərlə bağlıdır. Vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq mövzuda olan bir sıra xor əsərləri memorial, matəm xarakterli rekviyem, passion kimi təqdim olunur.

Son zamanlar oratoriya-kantata, rekviyem janrında dəqiq kanonlara riyət nisbi bir xarakter alıb. Əsas meyyar kimi əsərin bədii və dramaturji baxımından əsaslandırılmasıdır. Musiqi janrların iyerarxiya sistemində ön cərgelərde duran bu sahə özündə həm ənənələrə olan istinadı, həm də yeni yanaşma metodlarını əks edir.

## ӘДӘBİYYAT

1. Hacıbəyov, Ü. A. Seçilmiş əsərləri / Ü.A. Hacıbəyov -Bakı: Yaziçı, -1985. - 653
2. Yusifova, T.Ə. Bestəkar Oqtay Kazımının simfonik yaradıcılığında "Şəhidlər" simfoniyası // -Tokat-Türkiyə, 2015, -№ 2, -s.1008 - 1019, [Elektron resurs]: <[https://www.academia.edu/35317563/Rast\\_M%C3%BCzikoloji\\_Dergisi\\_-\\_RAST\\_-\\_Vol\\_3\\_issue\\_2\\_2015\\_-\\_Tokat\\_-\\_T%C3%BCrkkiye](https://www.academia.edu/35317563/Rast_M%C3%BCzikoloji_Dergisi_-_RAST_-_Vol_3_issue_2_2015_-_Tokat_-_T%C3%BCrkkiye)>
3. В полифонии мира и сострадания. // Регионплус №19. (323). 2016) [Elektron resurs] / URL: <<http://regionplus.az/ru/articles/view/6009>>
4. Strasti (Bax) - Vikipediə [Elektron resurs]/ URL: [https://ru.wikipedia.org › wiki › Strasti\\_\(Bax\)](https://ru.wikipedia.org › wiki › Strasti_(Bax))
5. Xanbəyova, V. N. Aqşin Əlizadənin simfonik yaradıcılığında milli musiqidən istifadə prinsipləri. // -Bakı: Konservatoriya , -2019. -№ 3(45), - s. 69-77
6. Мамедова, Л. М. Хоровая культура Азербайджана. Пути становления и перспективы развития хорового исполнительства». Учебн. пос. /Л. Мамедова – Б. : Адилогл, – 2010. – 231с.
7. Мирзоева, Н.А. Пути становление ораториально-кантатного жанра в Азербайджане: / Автореферат диссертации на соиск. учен. степени канди-дата искусствоведения) / – Баку, –1994. –19 с.

## О СМЫСЛЕ ПОНИМАНИЯ СМЫСЛА МУЗЫКИ В АСПЕКТЕ «ЭВОЛЮЦИИ» ТРАКТОВКИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО КРУГА

Рёна САФАРАЛИБЕКОВА

*Кто полагает, что имеет дело с фактами, тот не ухватывает самой сути нашей науки.*

*В реальности нашего исследования объективных фактов вообще не бывает.*

*Й.Драйзен*

Даже беглое знакомство с общей картиной научных трудов по проблематике герменевтики поражает пестротой теоретических установок, идей, концепций и методологических инструкций. Причем сопоставление их друг с другом для обнаружения правильных и отсеивания ошибочных совершенно не проясняет ситуацию. Здесь, если одна идея сталкивается с другой, то начинается долгая дискуссия, в результате которой обнаруживается, что обе имеют основания для существования.

Уже первая герменевтическая проблема, обсуждавшаяся в античности Александрийской и Пергамской школами, вызвала их противостояние, резкое неприятие идей друг друга. Это был вопрос о том, сколько смыслов в слове. Александрийская школа придерживалась мнения, что смыслов в слове много, а Пергамская – что в слове есть только один – единственный смысл. (1). А в современной герменевтике эти две точки зрения, казавшиеся прежде взаимоисключающими, сосуществуют самым мирным образом. Можно привести и более

ближкий к нам по времени пример: Ю.Хабермас, представляющий, по классификации Н.Смита, «глубокую» герменевтику, долго и упорно выступал в дискуссиях по поводу гадамеровской универсализации герменевтики с основательной негативной критикой этой идеи. Однако, разрабатывая свою социальную теорию – «теорию коммуникативного действия» и вытекающую из нее этику дискурса, он вынужден был постоянно пользоваться герменевтическим инструментарием, в особенности такими категориями, как «диалог» и «понимание», тем самым невольно сближаясь с позицией своего оппонента, представителя так называемой «сильной герменевтики». (2).

Еще более интересна в этом смысле ситуация с толкованием принципа герменевтического круга. Хотя требование истолкования целого, исходя из смысла входящих в него частей было выдвинуто еще в XVI веке А.Августином и М.Флациусом, первым ученым, рассуждавшим о круговом характере понимания, был Ф.Аст (XIX в.): смысл

целого понимается исходя из смысла единичного, а единичное – исходя из смысла целого. Причем целое у Аста – это всеобщий «дух», пронизывающий всю историю человечества. По Асту – толкование произведений античности, например, должно исходить из понимания целостности античного духа, а сам дух античности следует истолковывать, исходя из целостности духа человечества. (1). В принципе, это не вызывает возражений. И у Гегеля, как нам известно по курсу истории философии, история человечества – это движение идеи в образе человеческого духа. Г.Гейне писал, что вообще высшим смыслом в искусстве, как и во всех проявлениях жизни, является сознательная свобода духа. (3). В.А. Моцарт, чья гениальность не подлежит сомнению, говорил, что никогда не понимал, откуда в нем берется музыка – он был для нее идеальным каналом, проводником. Поэтому он так легко сочинял: без черновиков, с идеальной ясностью и совершенством сочетая в своих произведениях характерную для его эпохи атмосферу театральной игры, изящества, комфорта и интимности с воплощением вечного конфликта человеческого бытия – радости жизни и трагического осознания неизбежности смерти. Ж.Адамар приводит следующий красноречивый отрывок из письма Моцарта: «Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же прогуливаюсь, или ночью, когда я не могу заснуть – мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной легкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю... После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется другая...» (4). Сходное признание мы находим у Бетховена: «Откуда я беру свои идеи? Этого я вам не в состоянии сказать достоверно: они появляются незванные... я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром» (5).

В конце XIX века Г.Малер, одержимый идеей Третьей симфонии, шел в поле или в горы смотреть и слушать. «Для того, чтобы «услышать» первую часть симфонии, ему понадобилось два лета...», – пишет И.Барсова (6). Сохранилось несколько вариантов программных наименований частей: «Что рассказывают мне цветы на лугу», «Что рассказывает мне утренний звон» и т.д. Сам Малер писал: «Мое произведение представляет собой музыкальную поэму, которая объемлет все ступени развития... Здесь (в последней части симфонии – Р.С.) должна быть обозначена... высшая ступень, с которой можно оглядеть весь мир. Я мог бы назвать эту часть примерно так: «Что рассказывает мне бог» (6). В конце XX века известный композитор А.Шнитке высказывается по этой теме подробнее и с большей точностью: «Иntonируемый композитором мир как бы существует вне его, композитор же может только с той или иной достоверностью к этому миру подключиться. Для того, чтобы я смог

написать произведение, я должен поселить его в себе... Нужно очень чутко и внимательно вслушиваться в то, что звучит где-то внутри... услышать будущее сочинение как существующее...» (7).

Очевидно, находя неудовлетворительной некоторую расплывчатость толкования Аста, Ф.Шлейермакер счел необходимым ввести две разновидности герменевтического круга. Первая – это традиционное в герменевтике требование соотнесения части текста со всем текстом как целым и выяснение смысла целого относительно его частей. Вторая же состоит в том, что сам текст рассматривается как часть, а культура, в которой он возник и функционирует – как целое. В этом случае соотношение между частью и целым приобретает совершенно иной характер и понимать как отдельную мысль, так и все произведение в целом можно, исходя из всей совокупности жизненных отношений (впечатлений, переживаний и т.д.) автора текста (8). Хотя этот метод разделения объективной («грамматической») и субъективной («психологической») сторон понимания Шлейермакер предназначал для литературных произведений, он оказался вполне приемлемым и для музыкальных произведений. И – как модель – отразился в разделении музыковедения на теоретическое и историческое. Объясняя, в чем принципиальная разница между этими двумя специализациями, наш преподаватель по анализу музыкальных произведений, О.Е.Фельзер рассказывал: на экзамене двух студентов консерватории спросили, в чем главная идея Пятой симфонии Бетховена. Студент-«историк» подробно рассказал о трагедии жизни композитора – его глухоте, одиночестве, а также – о значении великих идей Просвещения и силе духа композитора, позволившим ему противостоять всем ударам судьбы и продолжать творить, утверждая основную идею: «от мрака к победе через борьбу». Студент-«теоретик», скептически выслушав ответ соискателя, заметил: «Ну, во-первых, это – до минор. Тональность сама по себе уже выражает – во всяком случае, у Бетховена – идею драматического конфликта и борьбы. Тем более – в масштабах такого жанра, как симфония. А финал идет в До мажоре, что, естественно, выражает идею победы.»

Ф. Шлейермакер определял герменевтику как искусство понимания, а не искусство толкования понятого, как до него определял ее Аст. И в этом тоже есть своя логика, ибо в музыкальном искусстве богатство духовного содержания произведения рационально объяснить невозможно: «где кончается человеческий язык, там начинается музыка» (9). Собственно, преимущественный интерес музыковедов – исследователей к рационально-технологической стороне музыки и объясняется тем, что она поддается переводу на язык понятий, в то время как духовно-содержательная сторона этому переводу не поддается. А часто – и не понимается. Кстати, именно Шлейермакер противопоставил

прежней герменевтической традиции, исходившей из того, что при поиске смысла непонятных «темных» мест текста понимание возникает само собой – утверждение, что само собой возникает как раз непонимание, тогда как понимание требует определенных усилий. Действительно, как это ни странно, но даже для понимания музыки, которую называют понятной « во все времена и всем народам мира как некий универсальный язык» (10), требуются и усилия, и знания, которые нужно усвоить и сопрережить с автором.

Что, например, хотел сказать Дмитрий Шостакович финалом своей Пятой симфонии?

То, что он объяснял сам – что это симфония о становлении личности современника, завершающаяся оптимистичным финалом, автору настоящей статьи было известно еще по курсу истории советской музыки Азгосконсерватории и симфония тогда так и воспринималась нами, студентами, без предположения возможности какой-либо иной трактовки. Однако Галина Вишневская, очень хорошо знаявшая и композитора, и эпоху, в которую он жил и творил – не понесясь, в своей книге объясняет слова композитора как вынужденную «ложь во спасение» в той ситуации, которая сложилась вокруг него после разгромной статьи о его музыке в газете «Правда». Она описывает, как 21 сентября 1937 года в зале Ленинградской консерватории собрался партактив города (бывшие рабочие, служащие – несколько сотен человек, мало что понимающих в музыке) – слушать новую, Пятую симфонию и «судить» композитора – учить, как надо писать музыку, отражающую счастливую жизнь советских людей и понятной народу. Шостаковичу дали возможность рассказать, о чем его музыка и он попробовал, как пишет Вишневская, «примитивнейшим образом» обмануть собравшихся, сказав, что это симфония о становлении личности, о преодолении человеком самого себя и назвав весь комплекс человеческих страстей и страданий, звучащих в его музыке, другими словами, а именно: что симфония жизнерадостна, оптимистична. Попытка удалась – Пятая симфония была встречена аплодисментами. «Это он говорит о жизнерадостном, оптимистичном finale, – с горечью продолжает Вишневская, – когда под

бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту «ля», как гвоздь, вдалбливающую в мозг, под мажорные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках,...поруганная Россия, вопит, что все равно будет жить...Шостакович был еще молод – и из поединка с партийным монстром вышел победителем, сразу ответив на удар своим ударом – великим творением. Но в те дни он надел на себя маску, с которой прожил всю остальную жизнь» (11). Книга Вишневской, как многие другие документальные свидетельства атмосферы страха и вынужденного лицемерия в эпоху сталинского террора, буквально обрушившись на нас в период гласности и перестройки заставили пересмотреть и переосмыслить многие художественные произведения того времени. Соответственно, изменилось и восприятие Пятой симфонии Шостаковича, когда появилась возможность понять ее связь с жизненными условиями, впечатлениями и переживаниями композитора. Пришло удивление тому, что не было услышано и понято в музыке финала то, что теперь ощущалось так ясно! Это слишком помпезно-официозное, натужно-победное утверждение оптимизма в finale было так непохоже на ту свежую, остроумно-полетную жизнерадостность, которой отмечены действительно оптимистичные произведения Шостаковича! Мажорное завершение симфонии ассоциировалось теперь у автора этих строк, помимо прочего, с теми громкими идеологическими утверждениями, которые формально всегда правильны и «мажорны», но в действительности всегда означают нечто другое и противоположное тому, что говорят. По ассоциации с этим наивным удивлением вспомнилось, как Чарльз Дарвин, рассказывая в автобиографии о том, как он в молодости собирал растения в долине ледникового происхождения, с сожалением признается, что тогда он не увидел сущности этой долины, потому что не понимал, как ее рассматривать. Он не увидел частностей, потому что не знал общего – что такие долины вообще существуют. А спустя многие годы он удивлялся тому, что не увидел и не понял этого сразу, хотя, как он выразился, «сгоревший дом не говорил яснее о пожаре, чем эта долина говорила о леднике».

## ЛИТЕРАТУРА

- 1.Кузнецов Г.Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления. М., 2002.
- 2.Smith N. Strong Hermeneutics. Contingency and Moral Identity. London. 1997.
- 3.Гейне Г. О французской сцене./Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1982,с.244.
- 4.Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М.,1970, с.20.
- 5.Проблемы бетховенского стиля. М.,1932, с.319.
- 6.Барсова И. Симфонии Густава Малера.М.,Сов.композитор.1975,с.104.
- 7.Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь./Сов. музыка, 1988, №10, с.18.
- 8.Кожурин А.,Кучина Л., Традиция европейской герменевтики./ Европейские культурфилософские концепции XIX – XX веков: Учебное пособие. СПб. Изд-во СПб ГУЭФ, 2002.
- 9.Вагнер Р. Счастливый вечер./Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., Музыка, 1982,с. 182.
- 10.Шиллинг Г. Опыт философии прекрасного в музыке/там же, с.111.
- 11.Вишневская Г. Галина. История жизни. М., Согласие, 1996.



## İrsimiz

DOI 10.5281/zenodo.11203154

### ALTINO SƏSLİ MÜĞƏNNİNİN ALTUNLARI (Ardı)

Rafael HÜSEYNOV

Hələlikse bir gözü gülən, bir gözü ağlayan 1937-ci ildi. O ilin içində heyrətli bir şəkildə qəmlə sevinc, faciələrlə şadlıq yanaşı addımlayırdı. Hüseynəğa Hacıbababəyovun bu tərcümə-yi hali 1937-ci ildə ayrıca vərəq kimi nəşr də edilmişdi. Nüsxələri çoxmuş ki, azı bir dənəsi özündə də qalmışdı. Natamam olmağına natamamdır, tərcümə-yi halının ardının da yazılı bilməsi üçün gərək sonrakı illər də yaşanaydı. Ancaq yarımcıq olsa da, o üzü-bu üzü yazılı bu bircə vərəq əvvəldən-sonacan hər halda Hüseynəğa Hacıbababəyovun bəlli



R.Qliyer, «Şahsənəm».OBT.1938.  
Rej.A.Isgəndərov. Qərib-Hüseynəğa  
Hacıbababəyov

olan en dəqiq, en doğru tərcümeyi halıdır. Çünkü onu özü yazdı. Bir adamın ömür yolunu, taleyindən keçənləri özündən yaxşı kim bilər?! Həmin qısa ömür tarixçəsin-dəki iki-üç cümlədə Hüseynəğa Hacıbababəyov gəncliyinin mübarizəli və sabahlara ümidi çəqlərini belə xatırlayır: "Vətəndaş müharibəsi zamanı Aşqabadda işləyirdim. 1919-cu ildə Müsavat hökuməti zamanı hökumət teatrosu əmələ getirildi. Məni də buraya bütün operalarda qadın rolu ifa etməkçün dəvət etdilər. O köhne dövrlər ağır dövrlər idi. Çar hökuməti vaxtı incəsənətə, məxsusən türk incəsənətinə yüksək qiymət ve imkan verilmirdi. Xüsusi teatrolar özlərinin cibini dolduraraq bizi istismar edirdilər. Yalnız aprel təbəddülətindən sonra incəsənet yüksək qiymət aldı. 1920-ci ildə mən Azərbaycan Dövlət Dram Teatrosuna həmisişlik işə girdim ve həmin ildəcə təbliğat briqadası ilə bərabər Dağlıq Qarabağa getdim. Təbliğat məqsədi ilə təşkil edilən müsamirələrdə iştirak etdim. Bu səfərdə mənim yol yoldaşlarımdan Anaplinski, Mirpaşa və sairələrini daşnaklar öldürdülər".

Hüseynəğa Hacıbababəyov o çətin əyyamları belə anırdı, qətlə yetirilmiş sənət qardaşlarını qüssə ilə yada salırdı, lakin onun özünün də elə o tərəflərə səfərlərində ölümlə qarşılaşdığını olmuşdu. Ən azı birini artıq sinli çəqlərində qızı Suğraya da söyləyibmiş, o da mənə danışmışdı. Qarabağa səfərlərinin növbətisində Hüseynəğa labüb və əzablı ölümlə göz-gözə dayanır. Əhvalat baş verir Ağdamda. Yay vaxtıymiş, Ağdamın özündə, ayrı-ayrı kəndlərdə tamaşalar göstərir, konsertlər verirlərmiş. 1930-cu illərin əvvəlləriymiş. Bu qəziyyəni qızına söyləyəndə hadisədən 30 ildən də çox keçirmiş. Fəqət həmin günün xofu hələ də Hüseynəganın canından çıxmayıbmış. O illərdə rayonlarda nə mehmanxanalar varmış, nə qonaq evləri. Adətən on günlüyə, iki həftəliyə Bakıdan qastrola gedən artistləri iki-iki, üç-üç Ağdamın özündə, ayrı-ayrı kəndlərdə imkanlı, simsar adamların evlərində yerləşdirirlərmiş. Həmin gün kəndlərdən birində konserṭ verən artistlərdən

Hüseynağa Hacıbababəyovla Dadaş Şaraplıının ardından axşam saat 7-yə qalmış gecələyəcəkləri qonşu kənddən kolxozun yük maşını gəlməliyim. Konsert bitir, saat 7 olur, baxırlar ki, yarım saat da əvvəl gəlməli olan maşın hələ yoxdur. Yarım saat da gözləyirlər. Hüseynağa qayıdır ki, ay Dadaş, görünür, ya maşın yolda xarab olub, ya benzini qurtarır ki, belə ləngiyir. Gəl vaxt itirməyək, nədir ki, burdan-buradır, piyada gedək, maşın da gəlsə, yolda qarşımıza çıxar, bizi götürər. İraq olsun, birdən gəlməsə, biz də gözləyə-gözləyə qalsaq, Əli aşından da olarıq, Veli aşından da, geceye düşərik, qalmaga yer də tapmariq. Dadaş da "düz deyirsən" söyleyib razılaşır, düzəlirlər yola. Bir xeyli gedibləmiş, artıq axşam alatoranında uzaqdan getdikləri kəndin hündür ağacları qaraltı kimi göze dəyməyə başlayırmış. Birdən Dadaş Şaraplı hövlinə xırıltılı səslə piçıldayı: "Bir ora bax". Hər ikisinin rəngi qaçırlı, üşənirlər. Görürlər ki, yaxınlaşmaqdə olduqları arxin yanında bir canavar dayanıb düz onlara baxır. Ayaqları sustalar. Nə irəliyə bir addım atmağa heyłeri qalır, nə geriyə. Düzənlilik, ətrafda haraylayası, dada çatası bir ins-cins yox. Yenə özünü birinci əle alan Şaraplı olur. Boğuq səslə dillənir: "Hüseynağa, oxu!" Hüseynağa suallı gözlərini dikir yoldaşına. "Oxu, oxu, belkə gəndən kimsə eșitdi, yaxınlaşdı". Və Hüseynağa "Segah" başlayır. Bir az qorxudan oxuyurdu, bir az dərddən oxuyurdu, bir az çəşqinqılıqdan oxuyurdu və gözü qurdda idi. Oxuyurdu, bayaq onları görünçə mırıldayan canavar səsini kəsmişdi, əle onlar kimi hərəkətsiz dayanıb baxırdı və Hüseynağa daxili bir fəhmlə hiss eləyirdi ki, oxumağı qətiyyən kəsmək olmaz, ömürləri əle bu oxunun uzunuğu qədərdir, dayansa, canavar şığıyacaq onlara sarı... Nə qədər keçir? illər sovuşandan sonra Hüseynağa Hacıbababəyov heç cüre dəqiqləşdirə bilmirdi: "İki dəqiqəmi keçdi, beşmi, onmu? Ya bundan az, ya çox? Hər saniyə bizimcün saat kimi uzun idi".

Hüseynağa oxuyurdu, bir yay axşamıydı, hələ hava tam qaralmamışsa da, qaranlıq asta-asta qatlaşmağa doğru gedirdi. Hüseynağa oxuyurdu, o tərəfdə de canavar tərənməz dayanıb baxırdı. Səsin, oxunun məlahətli səsimi təsir etmişdi Allahın heyvanına, ya bu anlaşılmaz davranış - qarışısındaki hazır şikarın qaçmaq, nəsə hərəket etmək əvəzinə yerindəcə donaraq oxumağa başlaması onu çasdırmışdı? Ya belkə bu çöllər vəhisi həmin anda bu insanlarda özüne yaxın, doğma olan nəsə görürdü? Bizim yox saydığımız, amma gerçekdə var olan şüuryula dərk, ya hiss edirmiş ki, naləsi ilə bu cür ürək boşaldan adam da onun tayıdır, onun kimi təbiet balasıdır? Axı bu canavar da, onun həmcinsləri də, indi bu bəni-adəm eləyən kimi, beləcə düzənlərin boşluğunda, tənhalılığında hərdən-hərdən bizimcün ulamaq kimi gələn səslərini çıxaranda belkə əle oxuyurlar, əle insan kimi ürək boşaldırlar?

Hüseynağa "Segah"ını oxuyurdu, canavar baxırdı və birdən düzənlərin səssizliyinə qarışan bu avaza uzaqdan gələn bir səs də qovuşur. Yük maşını idi, Hüseynagagilin yetişməli olduğu kənddən aralandıqları kəndə səri irəliləyirdi, ləngər vura-vura, çala-çuxuru

adlaya-adlaya yaxınlaşırı, işıqlarını da yandırmışdı. Və Hüseynağa Hacıbababəyov müqəddəratının həll olunduğu o dəqiqələr barədə qızına belə deyirmiş: "Canavar ələ bil o maşının işığına, o qəfildən qalxan gurhagur səsə heç hürkmədi də, qaçmağa tələsmədi də, çevrildi, asta-asta aralanmağa başladı".

Maşın yaxınlaşdıqca səs gurlaşmış, canavar getgedə aralanmış, Hüseynağa isə "Segah"ını yarımcıq kəsə bilmirmiş, oxumaqdə davam edirmiş...

Maşının səsi bu gözəl oxuya mane olmasın deyə sürücü mühərriki söndürmüdü, aşağı enib bir papiro yandırmışdı, matdüm-matdüm baxırdı. Qaranlığa qərq olmuş o düzənlərin zülmetini bir o sürücünün hər qullab vurdurqca papirosunun artıb-azalan közərtisi, bir də bu yanlıqlı "Segah" dağıydı.

Və sonralar Hüseynağa yaxınlarına-dostlarına bu əhvalatı danışır "Mənim "Segah"a bir can borcum var", - deyəcək.

Heç vaxt heç kimin o cür ürəkdən oxumadığı "Segah"ın da hər halda o məhrəm gecəyə görə bu xanəndəyə borcu olmamış deyildi. Dili yox idi içərisindən keçəni deyə. Amma onun əvəzinə həmin gecənin şahidi Dadaş Şaraplı bunu o hadisədən illər sonra tarzən Behram Mansurova söyləmişdi, o da mənə danışdı. Dadaş Şaraplı Behram ustada deyibmiş ki, neçə cür "Segah"ın adını çekirsiniz, amma o "Segah"lar içində bur "Hüseynağa Segahi" da var ki, heç bir başqasına bənzəməz. Oburların hamisindən təsirli həmin "Hüseynağa Segahi"ni bir mən eşimmişdim, bir kolxoz maşının sürəcüsü, bir də bir yalquzaq...

Onun dövründə sərvət toplamağın cürbəcür çeşidləri vardi. Biri çoxlu xalı-xalça yiğirdi, bir başqası sürüsünün böyüklüyü, mal-qarasının çoxluğu ilə varlıydı, bir ayırsı kağız pula, bir digəri qızılı, ləl-cavahirata üstünlük verirdi. O, Nikolay dövründə də yaşadı, Müsavat dönenində də, Sovetin təzə-təzə ayaq tutan çağlarının vur-tutlu illərindən də keçdi, mühəribə də gördü, bir-birinə bənzəməyən Stalin, Xruşşov, Brejnev əyyamlarını da sürdürə və həmin dəyişən zəmanələrdə sabit qalan az şeylərdən birinin insanların elində-ovcundakılardan nələrisə dala atmaq, sabahki gün üçün var-dövlət cəmləmək ehtirasının olmasına şahid kəsildi.

O da hamı kimi adam idi, o da insanlara xas bu dəyişməz həvəsdən yan keçə bilmədi - ömrü uzunu yıldı. Ancaq aktyor, müğənni Hüseynağa Hacıbababəyov həyatı uzunu yıldıqlarını öz son nefesinin çatlığı dəqiqələrədək gizli saxlayaraq vəsiyyətini sonda edənlərdən olmadı. O sərvət ki ta cavənligidən toplamağa başlamışdı, altmış ötüb yetmişə yaxınlaşmağa üz qoyduğu çaglarda qərara aldı ki, nə qədər sağdır, bu sərvətinə bölüştürsün. Belkə də (belkə yox, əle həqiqətən də) o mirasın bir yerdə, bir əldə olması daha yaxşıydı. Ancaq nəsə belə istədi ki, bölüştürsün, bu sərvət bir neçə əldə qalsın. Həyatın çətin sinaqları onu öyrətmışdı ki, ehtiyati heç vaxt əldən vermək olmaz, qoy topladıqlarının bir qismi nə səbəbdənsə itibatsa da, heç olmazsa obirləri qalsın. Ona çox əziz olan xəzinəsinin evdə, ailədə qalmasını lazımlı bilmədi, özü sağkən tamam-kamal paylaşıdırıb qurtardı. Evdə

də söz deyən olmadı ki, niyə onlardan bize heç nə saxlamırsan. Qınamayın ki, niyə belə etdi. O, sədaqətli ər, qayğıkeş ata, nəvazişkar baba idi. Amma bu sərvət ki ömrü boyu toplamışdı və indi həyatının sonuna doğru başqları arasında bölüşdürürdü, sif onun özünükü idi və burasını da gözəl anlayırdı ki, o əllərə ki bu mirası təhvil verir, orada qədir-qiyəmətini evdəkilərdən də yaxşı biləcəklər.

Hüseynağa Hacıbababəyovun həmin mirası vəzncə yüngül olsa da, sayca çox idi, amma hamısı köhnə bir qovalığa siğmişdi. Bilirəm, xəzinə, dəfina söhbəti elə məsləkdir ki, hər adam o barədə eşidince ixtiyarsız qulaqları şəklenir və istəyir metləbin sonuna tez çatsın. Mən də sizi çox üzməyim. Hüseynağa Hacıbababəyovun yarılməs də bir az artıq müddətə toplanaraq iri bir qovalığa siğmış, nəhayətdə üç yərə bölmənmiş sərvəti müxtəlif illərə aid irili-xirdalı qəzet kəsikləri, fəxri fərmanlar, teleqrammlar, məktublar idi. Ömrü boyu qazandığı ailəsini dolandırmağa elə başabaş çatmışdı və yiğə bildiyi də bunlar olmuşdu. İndi zaman sovuşandan sonra, özünün lap coxdan həyatda olmadığı günlərdə həmin qəzet kəsikləri Hüseynağa Hacıbababəyovun yaşadığı illərdəki xoşbəxt saatlarını, günlerini, aylarını bir güzgü kimi dəqiq göstərir. Ancaq o güzgü, elə bil ki, parçalanıb, tikələri müxtəlif arxivlərə, muzeylərə səpilib. Dənə-dənə yiğib yan-yanaya qoyuram ki, ömrün bütöv xoşbəxtlik mənzərəsi üzə çıxsın.

Hüseynağanı "Arvad tumanı geyib səhnəyə çıxmışan" deyə təhqir edirdilər, ölümlə hədələyirdilər, ancaq o, Leyliliyini davam etdirirdi və "Səda-yi həqq" də çıxan iri məqalədəki ona aid bircə cümlə bütün o təhdidləri, hərbə-zorbaları onunçun mənasızlaşdırırdı, o bircə tərifli cümlə ona sadəcə ürək-dirək vermir, teatra olan eşqini qat-qat artırırdı: "Hüseynağa Hacıbababəyov Leyli rolunda məharətlə çıxış edərək tamaşaçıları oxuması və oynaması ilə valeh etdi. Xüsusən "Xoşdur nə qədr eyləsə yarılm cəfa mənə" qəzəlini elə təsirli oxudu ki, salondakı tamaşaçılar hönkürtü ilə aqlaşdırılar". Yaxşı, gənclik uğurlarının şahidi olan bu qəzet parçasını illərlə ən əziz yadigar kimi saxlamasa saydı, onu cavanlığına qaytaran bu kiçicik yazını tez-tez ilk dəfə görürüm kimi oxuyub hər dəfə təzədən necə fərqliedməyəydi!

1915-ci ildə Hüseynağanın 17 yaşıvardı və Abbas Mirza Şerifzadə Petrovsk, Dərbənd, Vladiqafqaz və Temirxanşuraya qastrol səfərinə aparacağı dəstəyə Hüseynağanı da daxil etmişdi. Hüseynağa orada Əsliyi çox gözəl ifa etmişdi, Abbas Mirza də, digər təcrübəli səfər yoldaşları da onu xeyli tərifləmişdilər. Ancaq ən səmimiyyətlə, ən ürəkdən söylənən sözlər də uçub gedir, balaca afişasa ki həmin səfər üçün məxsusi hazırlatmışdılar və Hüseynağanın da adı orada xırdaca hərflərle yazılmışdı, nə qədər şirin olsa da, söyləninçə uçub gedən söz kimi deyildi - həmişəlik qala bilirdi və Hüseynağa da həmin afişanı köhnə qovalığında sərvətlərindən biri kimi əzizləyərək saxlayırdı. İllər boyu yüz dəfələrlə açılıb baxıldıqından qat kəsmiş o afişə Hüseynağanın nəzərində ömrən teatrının pərdəsi kimi idi. Çünkü hər sözünü, hətta hər qırışını belə əzbər bildiyi o əski afişanı hər dəfə qat-qat

acanda sanki səhnədəkinə benzər bir pərdə ağır-ağrı çəkilirdi və ağrıları, əziyyətləri, yorğunluqları candan getmiş, hafizədə və ürəkdə yalnız ən xoş təessüratları qalmış ötən günlər, ömrən tamaşasının lövhələri bir-bir göz öündən keçirdi.

"Sərvətlər" qovalığundakı bir başqa "inci" də qayıtmaz gəncliyi geriye döndərə bilən idi. Xəsis qəzet xəbəri ki, Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə opera heyəti Gəncə və Tiflis qastrol səfərinə gedəcək. Heç o xəbərdə Hüseynağanın adı da yoxdur. Amma həmin xırdaca yazı onunla həmsöhbət ola, 18 yaşındayken yaşadığı sevincin sonrakı çox 18 illərdə səngiməyəcək həyəcan və qürurunu təzələyə bilirdi. Hüseynağa haqqında çoxdan eşitdiyi Cəlil Məmmədquluzadəni Tiflisdə ilk dəfə görüb tanış olmuşdu - "Molla Nəsreddin" in redaksiyasında "Ölülər" i oxuyurmuşlar. Elə oradaca məsləhət olur ki, Hüseyin Ərəblinski pyesi Bakıda göstərmək üçün hazırlanı.

O qısa xəbərə baxınca Hüseynağanın "yaddaş kinomexaniki" başlayırmış ömrü ləntini fırlatmağa, anlar içində Tiflisdən qayıdmış Bakıya, danışmış ki, bir qızmar yay günü idi, "İsmailiyyə"nin yanında Mirzağa Əliyevlə rastlaşdım, Mirzə Cəlilin Bakıya geldiğini, "Ölülər" in rollarının bölünəcəyini xəbər verdi. Söyləyirmiş ki, axşam getdim Mirzə Cəlilin görüşünə, "İsmailiyyə" mehmanxanasında yiğmişdilər - məclisə Əbdürəhimbəy Haqverdiyev, Nəcəf bəy Vəzirov, Üzeyir bəy, Abdulla Şaiq, Sarabski, daha neçə tanınmış gəlmişdi.

Nağıl edirmiş ki, o gün bu da qət edildi ki, "Ölülər" in ilk tamaşasında Kefli İskəndər Mirzağaya, Şeyx Nəsrullah Əliqulu Qəmküsara, Kəblə Fatma Yunis Nərimanova, Nazlı surəti də mənə verilsin.

Bir kağız qırığı yaddaşı belə tərpədə, düşüncədə bu qədər nurlu simaları canlandırma, keçmiş günlerin bəxtiyyarlığını an-an yenidən yaşada bilirdisə, əlbəttə ki, Hüseynağa Hacıbababəyov o cür tikə-paraları inci də saymaqdə, zinət də hesab etməkdə haqlı idi.

Ancaq "Ölülər" söhbətinin ardı bir para dəqiqləşdirmələrlə bir başqa qəzetdə də qalıb. 1967-ci il dekabrın son günlərində "Bakı" axşam qəzeti elə Mirzə Cəlilə yaraşan bir görüş keçirir. Redaksiyaya yaddaşında Mirzə Cəlilli xatirələri daşıyanları dəvət ediblərmiş və ayın 27-də bütöv bir səhifədə həmin söhbət də verilir, o şahid qonaqların birgə çəkilmiş şəkli də - Mustafa Mərdanov, Süleyman Məlikov, Məmmədəli Nasir, Sona Hacıyeva, Ələkbər Hüseynzadə, rəssamlar İsmayıllı Axundov, Qəzənfər Xalıqov, ədəbiyyatçı, teatrşünas alimlərdən Cəfər Cəfərov, Abbas Zamanov, Əziz Mirəhmədov da buradadırlar. Elə dəyirmi masadəki söhbətləri yönəldən də onlardır.

"Müasirləri Mirzə Cəlil haqqında" adlı həmin səhifədə ən birinci Hüseynağa Hacıbababəyov danışır. İlk tamaşa gününün bu təfərruatını da xəbər verir ki, birinci cərgədə Bakı qoçuları əyleşmişdilər. Hamımız narahat idik, həm həyəcanlıydıq, həm də qorxu vardı canımızda ki, bunlar axırdı bir qanqaraçılıq salmasa yaxşıdır. Ancaq tamaşa bitəndə hamı vəcdə gələrək ayağa qalxmışdı, elə gurultulu alqış qopdu ki, deyəsən, camaatin bu qırımı qoçuları da nəsə şuluq salmaqdən çəkindirdi. Tamaşaçılar Mirzə Cəlili kəsilmək bilməyən

Bülbül və Hacıbababəyov. 1934.



M.F.Axundov adına Opera və  
Balet Teatrının bir qrup işçisi  
hamiliyə götürdüyü hərbi hissədə.  
H.Hacıbababəyov.

H.Hacıbababəyov və Q.Primov



alqışlarıyla dəfələrlə səhnəyə gətirdilər. Qoçulardan bize dəyib-dolaşan olmadı.

Əziz Mirəhmədov soruşur ki, məşqləriniz çoxmu çəkdi, tamaşanı nə müddətə hazırladınız?

“Tez hazırladıq, hamı öz rolu üzərində çox həvəslə işləyirdi. Cəmi 20-25 gün ancaq çəkdi”. O yandan Cəfər müəllim xəber alır ki, Cəlil Məmmədquluzadə məşqlərə gəlirdimi?

“Bəli, beşaltı dəfə gəldi, məşqlərimizdə iştirak edirdi, her dəfə xeyirli məsləhətlər, göstərişlər verirdi”.

Əziz Mirəhmədov dübərə soruşur ki, “Ölülər”in bu ilk iki tamaşasının ikisində də tamaşaçı çox idimi? Hacıbababəyov deyir ki, birinci tamaşada adam nisbətən az idi, eksəriyyəti də ziyalılardı. Ancaq ikincidə Tağıyev teatrı ağızınadək dolu idi. Bunu da əlavə edir ki, Tiflisdən xanəndə Seyid Şuşinskini də dəvət etmişdilər, pərdələr arasındaki fasılələrdə oxuyurdı. Canlı şahidlər, işin içində olub sərrast suallar verə bilmək budur - vaxtında belə suallar verilməsəydi, şahidlər gerçekləri olduğu kimi açılamasıydılar, bu ayrıntıları haradan bilərdik?! Əziz Mirəhmədov Hacıbababəyovdan sorur ki, deyirlər, üçüncü tamaşada sonda tamaşaçılar nə qədər alqışlasalar, müəllifi dəvət etselər də, Mirzə Cəlil səhnəyə çıxmayıb, elan ediblər ki, bəs, Məmmədquluzadə xəstədir. Hacıbababəyov həmin qarənlıq mətləbə də aydınlıq gətirir: “Mirzə Cəlil təvazökarlıqdan səhnəyə çıxmadi”.

1967-ci ilin qurtaracağında bu etirafını edəndə Hüseynəğa Hacıbababəyov yarım əsrən artıq səhnə təcrübəsi olan, alqışların hər növünü görmüş sənətkarı idi, amma “Ölülər”in birinci tamaşası gününü anaraq, 1916-ci ildə qalmış həmin qərib axşama qayıdaraq təsdiqləyirdi: “Mən bütün səhnə fəaliyyətim ərzində belə gurultu qoparan tamaşa, belə alqışları az görmüşəm”.

...1944-cü il iyunun 26-da Tehranda rusca çıxmış “Novosti dnya” adlı qəzetdən öz imzası ilə dərc edilmiş məqaləni də ömrün bir ayrı fəslinin - İранa üç aylıq qastrol səfərlərinin nişanəsi kimi saxlayıb (qəzeti o tarixdək çıxmış ümumi sayından belə anlaşıılır ki, bu, gündəlik qəzetmiş, yəqin, 1942-ci ildən İrandakı sovet kontingenti xətti ilə buraxılmış) və orada yazır ki, “Mən böyük məsliyyət hissi ilə bizi dəst olan ölkədə - İranda yeni tamaşaçılar qarışında çıxış edirəm. Kollektivimizin vəzifəsi İran xalqına Azərbaycan incəsənətinin nailiyyətlərini nümayiş etdirməkdir”.

Başqa adam üçün bu, xüsusi hissələr oyatmayacaq adıca bir qəzet məqalesidir, ancaq Hüseynəğa bu əl boyda məqalesini qəzetdən kəsərək bir sərvət parçası kimi illərcə ona görə qoruyurdu ki, həmin yazı sənətkarı sonralar yalnız 1944-cü ilin yayına deyil, daha əvvəlki illərə, İranda şəhər-şəhər dolaşaraq konsertlər, tamaşalar göstərdikləri başqa çağlara da apara bilirdi. İранa birinci dəfə 1917-ci ildə Hüseynqulu Sarabski, Mirzəğa Əliyev, Nurməmməd Məmmədov, Mustafa Mərdanov və digərləri ilə səfərə çıxmışdı, Ənzəli və Rəştə olmuşdular, həm operalardan, musiqili komediyalardan parçalar göstərmişdilər, həm konsertlər vermişdilər. Ancaq 5 il sonra İranə, həmin Rəştə, Ənzəliyə, oradan da Qəzvinə gedib konsertlər vermək Hüseynəğaya bir də nəsib oldu. Həm də 1922-ci ildəki

sefər daha hansısa sehne xadiminin təşəbbüsü deyildi. Onları İrana dövlət əliyle yollamışdır. Azərbaycan Mərkəzi İcraiyyə Komitəsi onu, Məmmədtağı Bağırovu, bir də artist Hüseyin Xəlilovu İran qastroluna “Aclara yardım” kampaniyası çərçivəsində göndermişdi ki, verilən konsertlərdən toplanan pullar kasib əhalinin nəfincə sərf edilsin. Nəzərdə tutulmuş ki, Azərbaycan-dan gələn heyət Tehrana da getsin, bizimkilər ümidiymiş ki, daha çox vəsait də elə orada toplanar. Ancaq Tehrana getməkçün heyət icazəni İrandaki İngiltərə konsulxanasından almamış, onlarsa Şura Azərbaycanından olanlara icazə sənədləri verməkdən imtina edirlər. Üstündən xeyli müddət sovuşandan sonra hər halda Hüseynəğaya Tehrandakı səhnələrdə çıxış etmək də qismət olur. Yadigar qəzətini saxladığı həmin 1944-cü ildə daha İrandaki hansıa şəhərə getməyə yasaq yoxdu. Bu qastrollar İrandakı sovet ordu hissələrinə mədəni xidmət məqsədi ilə təşkil edilmişdi və ora SSRİ-dən gedənlərin böyük hissəsi də Azərbaycan'dan olanlardı. Əvvəlki gelişlərində olan kimi, Rəştə, Ənzəliyə, Qəzvinə, üstəlik Astaraya, Ərdəbile, Pəhləviyə də gedirlər, amma bu dəfə həm də Tehrana yetişirlər, burada bir yox, üç uğurlu konsert verirlər. “Vətən yolunda” qəzeti 1944-cü il iyulun 24-də çıxmış sayında ayrıca bir səhifə Azərbaycan musiqiçilərinin İranda bir-birindən təntənəli keçən konsertlərinə və sənətkarların Təbrizə gelişinə həsr edilmişdi. Həmin səhifədə Azərbaycan musiqiçilərindən təkcə Hüseynəğanın şəkli verilib. Mərkəzde Azərbaycan sənətkiləri heyətinin bədii rəhbəri Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə müsahibə yer alır. Yuxanda ümumi başlıq: “Sovet Azərbaycanı artistləri Təbrizdə”. Bədəlbəyli ilə müsahibənin sağında-solunda Azərbaycan artistlərinin Təbrizə gəlməsi ilə əlaqədar müxtəlif rəylər yer alır. Onlardan biri məşhur İran xanəndəsi, eślən azərbaycanlı olan Əbülhəsən xan Azər İqbal Soltanın salamlamasıdır. Daha sonra Təbrizin Firdovsi adına teatr heyətinin təmsilcilərinin, şair Əli Fitrətin və bir neçə başqasının təbrikləri, Qulam Məmmədlinin “Təbrizdə birinci konserт” adlı məqaləsi gəlir. Əfrasiyab Bədəlbəyli müsahibəsində söyleyirdi ki, “dəstəmiz bəzi yerlərdə açıq meydanda tamaşa vermişdir. Bu tamaşalar sırasında Pəhləvi şəhər bağında və Ərdəbil nahiyyəsindəki Nəmin kəndində verdiyimiz konsertləri xüsusilə göstərmək olar. Bu kənddəki tamaşaçılar içərisində hələ ömründə teatr və konsert görməyən adamlar da az deyildi. Buranın əhalisi dəstəmizin onların kəndində dayanıb konserт verməsindən olduqca razi qalmışdır. Dəstəmiz bugündən etibarən Təbriz şəhərində öz konsertlərinə başlayır. Təbriz əhalisi bu konsertlərdə Azərbaycanın məşhur sənətkarlarından Xan Şuşalı, Hüseynəğə Hacıbababəyov, Qəmər xanım Almaszadə, Sona Mustafazadə, Əlövsət Sadiqov, Ağababa Bünyadzadə, Sara xanım Qədimova, Zəhra xanım Rəhimzadə və başqa artistlərin, musiqiçilərin, habelə rəqs və sazçalan qızlar dəstələrinin çıxışlarına tamaşa edəcəkdir”.

Təbrizdəki ilk konsertdən sonra yazdığı məqaləsinde Qulam Məmmədli sənətkarımızın hər çıxışının sürəkli alqışlarla qarşılandığını, ifaçıları təkrar-təkrar

səhnəyə qaytardıqlarını yazar və Hüseynağa Hacıbababəyovu seçdirərək onun adını digərlərindən daha əvvəldə çəkir.

1944-cü ilin yayı idı, hələ İkinci Dünya müharibəsi tam şiddəti ilə cərəyan edirdi, aləm od içindəydi, cəbhələrdən hər gün ölüm-itim soraqları gəlirdi, ancaq İran müharibədən kənarda idi və daha mühümü - istiqlala doğru aparan gedisət günü-gündən daha mütəşəkkil olmağa doğru irəliliyirdi. Və Güneyi şəhər-şəhər, kənd-kənd dolaşaraq yüksək sənət göstərən, onlara ruh verən Quzeyli sənətçilər əslində yalnız nəcib mədəni missiyani yerinə yetirmir, həm də Təbrizdə bir il sonra ucalacaq azadlıq bayrağına doğru gedən yola işçiq sépirdilər.

İrandakı üç aylıq qastrolдан sonra Bakıya qayıdan sənətçilərimiz çox keçmədən Təbrizdə Milli Hökumətin elan edilməsindən xəbər tutaraq sevinəcək, 1 illik müstəqillikdən sonra istibdadın yenə tügyan etməsinə qəlbən kədərlənəcək, irticanın hökmü ilə sərhədlərin ən sərt şəkildə "quşkeçməz" olduğu onillərdə Təbriz və cıvarındaki, Maku, Xoy, Ərdəbildəki konsertlərini, tamaşalarını, oralarda, Güneyin kəndlərində, qəsəbələrində tuş düşdükleri təsvirəgelməz coşqu ilə, necə doğma qarşılanmalarını xiffətlə yad edəcəklər.

O səfər əşnasındaki konsertlərdə Hüseynağanı xalq mahnıları, müğamlar oxuyarkən müşayiət etmiş ustاد Bəhrəm Mansurov yada salırdı bakılı Seyidin - vaxtilə, XX yüzilin əvvəllerində ən məşhur xanəndələrdən olmuş, sonra neftxudaya çevrilərək dövlətlənmiş, oxumağın daşını atmış Seyid Mirbabayevlə görüşlərini. Deyir, konsertlərimizdən birindən sonra özü yaxınlaşdır tanışlıq vermişdi, mən deyəndə ki, valinəzdan bizim evde var, kövrəlmişdi. Çox səhbətlər edəndən sonra Seyid Mirbabayev bunu da söyləyibmiş ki, maşallah, yaxşı cavanlar yetişib, sizin Hüseynağanın oxumaqlarına qulaq asdım, həddən ziyadə bəyəndim, həm müğamı yaxşı oxuyur, o biri tərəfdən də müasir əsərləri, romansları eyni məhərətlə çatdırı bilir.

...Hüseynağa Tehrandakı konsertlərindən birində bağışlanmış üstü yazılı-naxışlı dolçanı - şahın hədiyyəsini çox sevərmiş, evində həmin dolçanı gözə tez görünən yerde qoyubmuş və qonaqları gələndə adətən səhbəti dolandırıb dolcanın üstünə gətirər, oradan da şirin xatirələri yaddan çıxmayan İran səfərlərinin hekayətlərinə keçər, ləzzətlə söylərmiş.

Sənətkarın nəvəsi, Xalq artisti Salman Qəmbərov deyir ki, babamın o dolçanı necə sevdiyini, nə təhər əziz xatirə hesab etdiyini bildiyimizdən bizi də qayğı ilə saxlayıraq, indi məndədir, sonra da nəticəsinə - öz oğluma verəcəyəm ki, babamızdan nişanə kimi o saxlasın (1944-cü il iyulun 24-də çıxmış "Vətən yolunda" qəzetində, Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə müsahibədə o hədiyyənin Hüseynağaya verildiyi günün təfsilatı əksini tapıb: həmin günəcən edilən çıxışların içərisində Tehrandakı üç konsertin xüsusən fərqləndiyini qeyd edən Bədəlbəyli sadalayır: "Konsertlərdən birincisi oradakı sovet icması, ikincisi Tehrandakı diplomatik korpus üçün təşkil edildi. Üçüncü konsertimiz Şimranda İran şahənsəhi Məhəmməd Rza şahın sarayında olmuşdur. İranda verdiyimiz bütün konsertler kimi, bu 3 konsert də böyük müvəffəqiyyətlə keçmişdir. İran

şahının sarayındakı konsertə şah özü, mələkə Fevziyyə xanım, şahın bacısı və İran dövlətinin bütün böyük adamları tamaşa etmiş və çox məmənun qalmışlar. Konsertdən sonra şah artistlərimiz hamısı ilə tanış olmuş və onlara hədiyyələr vermişdir".

...O qəzet kəsikləri ki Hacıbababəyov onları göz bəbəyi tək qoruyurdu, onlar həm də bu insanın sənət yolunda çəkdiyi zəhmətlərin ağırlığını nişan verən bir tərəzi kimi idı. O yazıldarda bir ömrə sığan sənətin və xidmətin coğrafiyası vardi. Yalnız paytaxtda, rahat səhnələrdə çıxış etməmişdi ki! Azərbaycanı əsrinin onuncu illərindən başlayaraq qarış-qarış gəzib-dolaşmışdı, sözün hər mənasında daşlı-kəsəkli yollardan keçmişdi və daşıdığı titula tam uyğun əsl xalq artisti - millətin sənətçisi olmuşdu. Bu məqalə əyalet qəzetiindən - "Şərq qapısı"ndandır. Kəsikdə "Hüseynağa Hacıbabayev Naxçıvana" adlı məqalənin (soyadı yanlış yazmadım. "Bəy" i qəzet ixtisara salıb) hansı ildə, hansı gündə dərc edilməsi göstərilməyib, elə yazı müəllifinin adı da birçə hərfle nişan verilib: "T". Həm də bu məqalə artıq baş tutmuş konsert haqqında deyil, Hacıbababəyovun edəcəyi çıxışların ərəfəsində yazılıb. Yazıya aktyor-müğənninin şəkli də əlavə edilib və görünüşündən 1920-ci illərin sonlarının Hüseynağasıdır: "Bəki türk opera aktyorları içərisində ən yaxşı premyerlərdən biri Hüseynağa Hacıbabayev öz yoldaşları ilə dünən Naxçıvana gəlmişdir. O, yaxşı sənətkarlıqdan başqa Şərq klassik havalarının texnikasını bilir. Hüseynağa Naxçıvana olduğu müddətdə verəcəyi konsertlərdə türk operalarından parçalar oxuyaçaqdır. Onun məharəti Şərq müğamlarının əsl mənasını yeni musiqi texnikası olan not sistemine yaxınlaşdırmaqdadır. Bundan başqa, Hüseynağa el mahnısının bütün sadəliyini, canlılığını öz səsinin texnikasında eks etdirir. Konsertdə solist-konsertmeyster Feldman, ən yaxşı tarist Lazar və qeyrili rəsədlərini iştirak edir".

...Yolunun əvvəlində Hüseynağa dəfələrlə Əhməd Bədəlbəyliyilə eyni tamaşalarda çıxış etmişdi, çətin sınaqlardan əl-ələ keçmişdilər. Ona görə də onillər sonra Əhməd bəyin qardaşlığı Əfrasiyab Bədəlbəylinin onun haqqında yazdığı məqalə onunçun bütün başqa yazıldardan daha məhrəm idi. Kəsib saxladığı həmin məqaləni hər dəfə oxuyanda Əhməd bəyin də səsini eşitmış kimi olurdu. Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetiinin 1968-ci il 10 fevral ayında dərc edilmiş o məqaləsində belə sətirlər vardır: "Müslüm Maqomayev Hüseynağanın çox zil (tenor-altino) və eyni zamanda olduqca məlahətli, tembr baxımından son dərəcə gözəl və ürəklərə yol tapan səsini nəzərə alaraq, operasının, demək olar ki, bütün tonal planını məhz bu məharəti aktyorun səsindəki diapazon ilə əlaqədar surətdə qurmali olmuşdur. Biz opera teatrımızın tarixində Məcnun obrazından danışdıqda əgər Sarabskinin yaratdığı obrazı üstün tuturuqsa, Şah İsmayıllı dedikdə Hüseynağa Hacıbababəyovun yaratdığı Şah İsmayıllı təsəvvürümüzdə canlandırıncı". Bu, əsla sada qıymetləndirmə sayılmaz. Çünkü bu qıyməti verən hal əhlidir, mahir bilicidir və Hüseynagadan qeyri bütün yaxşı Şah İsmayıllara da peşəkarlıqla bələd bir sərrafdır.

Və Əfrasiyab Bədəlbəylinin bu dəyərləndirməsi də çox əhəmiyyətlidir ki, diqqəti Hüseynəğa Hacıbababəyovun ayrı bir vacib milli xidmətinə - əcnəbi dillərdəki operaların ana dilimizdə səslənməsinin təşəbbüskarları və ilk icraçıları cərgesində yer almاسına yönəldir: "Azəri və qardaş sovet xalqları vokal musiqi əsərlərindən ibarət zəngin konsert repertuarına malik olan H.Hacıbababəyov rus və Qərbi Avropa klassik opera əsərlərinin teatrımızda azəri dilində tamaşaaya qoyulması işində də səyle çalışmış və bu təşəbbüsün əsl ilhamçısı olmuşdur. 1930-31-ci illər mövsümündə "Yevgeni Onegin" operasında Lenski (duel səhnəsi), 1943-cü ildə "Seviliya bərbəri" operasında qraf Almavivo kimi opera partiyaları Hüseynəğa yaradıcılığının parlaq səhifələridir" (Amma elə həmin dövrə - 1936-ci ildə Hüseynəğa Hacıbababəyovun bu istiqamətdə daha bir uğurlu işi olmuşdu, Bizenin "İnciaxtaranlar" operasında Nadirinin partiyasını teatrın yanında yeni təşkil edilmiş opera studiyasında bacarıqla ifa etmişdi).

...Hüseynəğa Hacıbababəyov aktyor idi, müğənni idi və sadəcə söz olaraq deyil, elə gerçəkdən də səhnə onun həyatının mənası idi.

Və səhne həyatı ərzində də o qədər sevinclər yaşamışdı ki, özünü bəxtəvər, ömrü-gündən yarılmış hesab etməyə haqqı vardı. Lakin peşə nə qədər sevimli olsa da, həyat heç də yalnız işdən ibarət deyil - güzəran da var, ailə də, şəxsi qayğılar da. Hüseynəğa Hacıbababəyov özünü xoşbəxt saydığı teatrdan kənarda illər boyu çox sıxıntırlarla da az üzləşmədi. illah da 1930-cu illərdə, siyasi repressiyaların tüyən etdiyi tuthatutlar dönəmində. O dövrə Hüseynəğa Hacıbababəyovun içərisində daim həbs olunmaq, sürgünə göndərilmək hürküsü çırpındı. Səbəbsiz də deyildi. Əvvələn, bəy nəslindən idi. Amma daha artıq, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dönemde onun əmisi Mehdi bəy Hacıbababəyov (1871-1925) Azərbaycan Milli Öurasıgnı "İstiqlal Bəyannaməsi"nə imza atan 26 üzvündən biri, Məclis-i Məbusanın - ilk milli parlamentimizin üzvü olmuşdu. Köhnə cümhuriyyətçilərse Sovetin nəzərində ən qəddar düşmənlərdi. Hüseynəğanın bacanağı Sultanməcid Əfəndiyev (1866-1938) də həmçinin Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dönemde parlamentdə "İttihad" partiyasını təmsil etmiş, Məclis-i Məbusanın ikinci müavini vəzifəsini daşımışdı və adının üstündə də artıq "xalq düşməni" damğası olanlardan idi - 1938-ci ilin 23 martında gülələnmişdi. Beləcə, çevre ləp daralmışdı, kabus qədəm-qədəm Hüseynəğaya doğru gəlməkdəydi. Bəlkə də 1938-də Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongönlüyüne aparılmışsaydı, ömrünün son nöqtəsi elə həmin il qoyulanlardan olacaqdı.

Qızı Suğra xanım danışındı ki, XX əsrin əvvəlinin dağidıcı Şamaxı zəlzələsindən sonra Hüseynəğagilin, demək olar ki, bütün qohum-əqrəbəsi Bakıya köçmüdü - bacısı, qardaşı, onların uşaqları. Hüseynəğa da, digər qohumlar da 1920-1930-cu illərdə daim narahat idilər, çünkü hebs, sürgün təhlükəsinin göz ilə qaş arasında olduğunu bir an belə beyinlərdən qova bilmirdilər. Suğra xanım bunu da söyləyirdi ki, atası səhnədə nə qədər güclü olsa da, həyatda fağır adamdı,

haqqını tələb edən deyildi, əvezində anası Şeyda xanım ötkəm qadınmış, lazımlı gələndə hökmə hər qapını döyməyə hazırlı�.

"Anam bir gün gəlib görür ki, atam çox həyəcanlı halda yır-yığış edir, adətən səfərlərə çıxanda götürdüyü balaca çamadanına qalın alt geyimi, yun corablar, isti pal-paltar toplayır. Soruşur ki, nə əlhəyadasan? Atam da qayıdır ki, Şeyda, vəziyyət heç yaxşı deyil, məni Xalq Maarif Komissarlığına, rəislərin yanına çağırırlar. Adətən elə bu cür olur, əvvəl onlar çağırırlar, sonra da NKVD-dən adamın ardınca gəlirlər. Bunları da indidən yiğiram ki, sürgünə göndərib-ələsələr, dar macalda nəsə yadimdən çıxmasın. Anam onu sakitləşdirir ki, özünü elə al, səni, yeqin ki, xeyir işdən ötrü, yaxşı xəbər verməkçün çağırırlar. Bu gün gedib oralarda hay-küy salmışam, çünkü xəbər tutmuşdum ki, sənin adını Moskvaya, dekadaya aparılanların siyahısına salmaq istəmir, hədə-qorxu gəldim ki, sənin xidmətlərin, Azərbaycanın birinci inqilabi operasında baş rol oynamağın haqqında Kremlə, Stalinə yazılış şikayet edəcəyəm ki, burada Hacıbababəyovu sixışdırırlar. Məni sakitləşdirilər ki, sənin adın Moskvaya, ongönlüyə gedənlərin siyahısında olacaq".

1938-ci il dekadasında Şeyda xanımın dediyi həmin ilk inqilabi operamız - Müslüm Maqomayev "Nərgiz"ının uğurlu nümayışı, Hüseynəğa Hacıbababəyovun həmin əsərdə baş rollardan birini ifa etməsi, sovet paytaxtından Bakıya ordenlə təltif edilərək qayıması, Xalq artisti fəxri adına layiq görülməsi sonralar üzləşə biləcəyi çox bələlərin düyüünü qırır, bu məsud səfər bir çox mənada onun taleyini dəyişir. Amma nəslisəcərəni ki dəyişə, pozub təzədən yaza bilməzdi. Odur ki, işləri nə qədər avand getsə də, daxilindəki təşviş özünü əvvəllərdəki kimi qabarıq bürüzə verməsə də, hər halda elə sonrakı dövrə də yerli-dibli itib-getmədi, hansısa gecələrdən birində çekistlərin qara maşınının onun da evinin qarşısında dayanacağıının vahimesi Hacıbababəyovu axıracan tərk etmədi. Bunu həyat yoldaşı Şeydaya, o da Hüseynəğadan sonra qızı Suğraya söyləyibmiş: "Stalin dövründə tutulub sonradan bərəət alan başqa siyasilərə baxmayın, bizim nəslin adı Cümhuriyyətə bağlıdır, belələriyle sovet hökumətinin ayrı hesabı var".

Arası kəsilməyen səksəkələr, qara-qura fikirlərin beynini hey gəmirməsi Hüseynəğanı içəridən üzürdü, canını zəiflədirdi - şeker xəstəliyinə tutulmuşdu. 1961-ci ildə Hüseynəğa Hacıbababəyov ele şeker xəstəliyinin ucbatından da teatrdan ayrıldı. Səsi hələ yerində idi və axıracan da onunla qaldı. Amma səhəhet böhranları ona iki-üç saatlıq tamaşalara çıxmaga imkan vermirdi.

Reynqold Qliyerin "Şahsənəm"i ilə Müslüm Maqomayevin "Nərgiz"ına Hüseynəğa Hacıbababəyov minnətdar idi, çünkü birincisindəki baş rol ifasından sonra o çağlارçın çox hörmətli və yolaçan olan Əməkdar, ikincisindən sonra isə Xalq artisti adını qazanmışdı. Ancaq bu yeni operalar da Hacıbababəyova ikiqat minnetdar olmalı idi, çünkü hər ikisinin hədəfi müasir milli əsər olmaq, Avropa bəstəçilik texnikası ilə xalq musiqi ırsinə bağlılığı qoruyub saxlamaq idi və o

çağlarda hələ opera teatrı gerçekliyimizdə Şərq və Qərb oxuma üslublarını eyni peşəkarlıqla varlığında birləşdirən, eyni məharətlə həm vokali, həm müğam boğazını və xalq nəfəsini özündə qovuşduran aktyor-müğənnilər az idi də demək doğru çıxmır - elə yox kimi idi - o çağın ifaçıları mənzərəsini xəyalalı gətirərkən bu baxımdan Bülbülə Hüseynağadan qeyrisinin adını tam inamlı çəkmək olmur.

"Nərgiz"in Bakıda ilk təqdiminin musiqi həyatımızın əlamətdar hadisələrindən birine çevriləsinin növbəti təsdiqi bu idi ki, respublikanın bir nömrəli qəzeti "Kommunist" 1936-ci il yanvarın 11-də premyeraya "Opera sənətimizə qiymətli bir hədiyyə" adlı bütün səhifə həsr etmişdi: en başda üç baş roln ifaçısının - Əməkdar artist Hüseynağa Hacıbababəyovun Əlyar, gənc aktrisa Aliya Terequlovanın Nərgiz, Əməkdar artist Məmmədtağı Bağırovun Ağalar bəy rollarında fotoları, mərkəzdə Qubad Qasimov və Şəmsəddin Abbasovun "Nərgiz" sərlövhəli geniş məqaləsi, sağda-solda səhnəmizə yeni gelən əsərə şair Səməd Vurğun, bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli, professor Y.İsmayıllızadə, dirijor Klibson, mühəndis Ceyran Qarayeva kimi seçilmişlərin münasibəti. Üzeyir bəy bu əsəri "Opera sənətimizdə dönüşün başlangıcı", Vurğunsa "Opera tariximizə yeni bir səhifə əlavə edən", "İlk dəfə olaraq türk qadınlığının mübariz bir obrazını verən bədii bir yaradıcılıq məhsulu" adlandırdı.

Qəzet müxtəlif zümrələri təmsil edən şəxsiyyətlərin fikrini bu cür sərgiləməklə yeni operanın ümumxalq hadisəsi olması düşüncəsini bir daha öne çəkirdi. Məqale müəllifləri yeni operanın məziyyətlərini ətraflı təhlil edəndən sonra gəlirlər ayrı-ayrı ifaçıların üstünə. Hüseynağa Hacıbababəyovun ifası haqda bu qənaətdə idilər: "Əməkdar artist Hacıbababəyov Əlyar rolunda sərbəst falsetdən vaz keçməyə məcbur olub oxuma nömrələrinin çətinliyinə baxmayaraq, bütün orkestronun ümumi səslənməsində bacarıq və istedad göstərdi. Onun lirik-tenor səsi bəzən çox qəşəng ahəngilə dinleyicinin qulağına gözəl bir avaz ilə çatırdı".

Üzeyir bəyin o səhifədə dərc edilmiş rəyi sonralar sanki nəzərdən qaçaraq əsərləri külliyyatına daxil edilməmişdir. Halbuki bu balaca yazida onun baxışları yalnız "Nərgiz"le məhdudlaşmamış, dahi bəstəkar və nəzəriyyəçi Azərbaycan simfonizminin, opera sənətimizin strateji inkişaf yolunun dəqiq düstərunu bəyan etmiş, öz yaradıcılığında sadıq qaldığı ülgünün musiqimizin gələcək təbii yüksəlişlerinin ana xətti kimi götürülməsinə riayətin vacibliyini vurğulamışdır. Əslinə qalsa, Üzeyir bəyin bu dəyərləndirməsi fəlsəfəsi etibarilə elə Hüseynağa Hacıbababəyovun bütün yaradıcılığına verilən qiymət kimi qavranıla bilər.

Üzeyir bəy Müslüm bəyin "Nərgiz"inin başlıca məziyyətlərindən birini yeni yazı texnikası və milliliyin nisbətinə ehtiyatla yanaşmaqdə görür və principial hesab etdiyi bu məsələ barede belə düşünürdü: "Avropa musiqi yazılı texnikasının kompozitor tərəfindən ehtiyatla tətbiq olunduğu da təqdir etmek lazımdır; çünkü bəzi hallarda belə yazı öz yeniliyi və mürəkkəbliyti nəticəsində dinleyicilərimizə çata bilməz (məsələn, Qliyerin "Şahsənəm" operasındaki kvinto kibi).

"Nərgiz" operasının şura opera sənətində milli forma problemini həll edib-etmədiyi məsələsi mübahisəli sayılmalıdır. Güman etmək olar ki, kompozitor Maqomayevin (həmçinin Qliyerin) zənnincə, xalq melodiyalarının alınması və onların əsl şəklində operanın musiqi tərtibinə salınması operanın milli formada görünməsinə kömək edər. Bu məsələdə mən başqa fikirdəyəm; mənçə, incəsənətdə milli forma ancaq kompozitorun sərbəst yaradıcılıq fantaziyası ilə ifadə olunmalıdır. Avropa musiqi yazılısının melum usullarını tətbiq etmək yolu ilə kompozitorun fantaziyası əsl xalq musiqi yaradıcılığının bədii əsaslarını genişlətməli və dərinləşdirməlidir. Belə olan suretdə kompozitorun yaradıcılığı anlaşıqlı və internasional əhəmiyyətə malik olmaq etibarilə milli məhdudiyyətdən sərbəst olar".

Başqa sözü, Üzeyir bəyin umduğu iqtibaslılıqdan qaçmaq, el musiqisindən aldığı sitatı öz əsərində dırnaq arasında verməmək, yeni yazı texnikasının ruhunda əritmək idi. Yəni bəstəciliyin milliliyin Üzeyir bəyin təqdir etdiyi müstəvisindən nəzər salanda Qara Qarayev örnəyinin məhz onun istədiyi olduğu təsdiqlənir: həm bütün dünyanın qəbul etdiyi kimi beynəlmiləl, həm də damarlarında milli qan axan bəste. Üzeyir bəy müasir Azərbaycan bəstəciliyinin geleceyini belə təsəvvür edirdi və 1930-1940-ci illərdə opera mühitimizdə Hüseynağa Hacıbababəyovun da qəlbəyatan üstünlüklerindən biri və ən başlıcası məhz Üzeyir bəyin ehtiyatlandığı bu ölçünü həssas ustalıqla qoruya bilməsi idi.

Və yazı elə gətirdi ki, Üzeyir bəyin təqdir və təbliğ etdiyi, Hüseynağa Hacıbababəyovun öz sənət müqəddəratını bağladıq həmin yolla irəliləmək onun nəvəsinin də taleyinə çevrildi. Hüseynağa Hacıbababəyov agah olsayı ki, onun bir zamanlar əlindən yapışaraq Bülbül adına musiqi məktəbinin direktoru, hələ atası Ağalar bəyle yaxın olduğu Nazim Əliverdi-bəyovun yanına apardığı nəvəsi Salman Qəmbərov, gün gələcək ki, Azərbaycanın ən tanınmış cazmenlərindən biri kimi söhrətlənəcək, babası kimi Xalq artisti adına layiq görürləcək, - çox məsud olardı.

Salman qonağımdır, keçib royalın arxasına, nəsə çalmasını istəyirəm, "Evleri var xana-xana"nı çalır. O köhnəlməz el neğməsini ki, babası təkrarsız bəzeklər vuraraq oxuyardı. Bu bəlli havanı Salman büsbütün ayrı biçimdə, caz improvisasiyolıyla süsləyərək çalır. Bu, həm də deyişən vaxtdır!..

"Babam 1972-ci ildə dünyasını dəyişəndə 13 yaşımdı. Lap kiçik vaxtlarından babagilin Operanın yanındakı evinə getməyi xoşlayardım. Babamın gözəl oyuncaq kolleksiyası vardi, ancaq nə qədər istəsem də, mənə icazə verməzdi ki, oyuncqları eve aparırm. Deyərdi ki, gəl bizə, oyna, qoy burada qalsın, onda salamat qalar, sindirməzsən, onsuz da bunların hamısı gec-tez səninkidir. Mənim ağlım musiqi kəsən vaxtlarda artıq babam teatrda işləmirdi. Bacım Nailə evdə piano çalanda baba biganə qala bilməzdi, həvəsə gələrdi, "filan havanı başla" deyərdi, başlardı oxumağa. Babamın iki qızı, hərəsindən dörd nəvəsi vardi. Şəker xəstəliyi olduğundan hər gün bulvara gəzməyə çıxardı, ona görə soruşardıq nə vaxt evdə olacaq, onlara o saatlarda

gedərdik. Bulvarda da onların öz yerleri vardi - "Bahar" kinoteatrının arxasında, fəvvarelərin yanında bir yer vardi ki, artistlər ora toplaşar, səhbət edərdilər. Nənəm deyərdi ki, hansı saatda gelək, o saatda da anamız bizi aparardı. Uşaq olsam da, babanın dəfni indiki kimi yadimdادر. Məşhur aktyorlarımız, müğənnilərimiz - həm Opera, həm Dram Teatrının artistləri gəlmışdilər. Babam qəşəng geyinməyi xoşlayırdı. Ele bil artistlər də bunu nəzərə alıb onunla vida mərasimini tamaşa, teatra gedirmiş kimi, səhnədə çıxışı olan kimi səliqə ilə, zövqə geyinib gəlmışdilər - çoxusu smokinqdə, kostyumda, qalstuk əvəzinə boynu papyonlu..."

Hüseynağa Hacıbababəyovun 70 yaşı tamam olanda o, artıq 10 ilə yaxın idi ki, səhnədə deyildi, ancaq ona göndərilən təbrik teleqramları sənətkarı riqqətə gətirməyə bilməzdi, çünkü sanki bu heyran sözlər karyerasını davam etdirməkdə, fealiyyətdə olan bir sənətkar haqqında idi. Maestro belə yazılırdı: "Əziz dostum Hüseynağa! Sizin parlaq yaradıcılığınızın işığı və yaratığınız misilsiz surətlər uzun illər boyu xalqımıza böyük sevinclər bəxş edib, siz Azərbaycan musiqili teatrının tarixinə coşqun duyğulu səhifə yazmışınız. Sizin ecazkar altinonuz (Hacıbababəyovun səsi doğrudan da möcüzəli, az rast gəlinən və tenorun ultra çeşidi sayılan, kiçik oktavanın "mī"si ilə ikinci oktavanın "mī"si hüdudunda cövlən edən, kişiler arasında ən incə və ən çevik səs tellərinə sahib nadir müğənnilərə xas olan tenor-altino idi - R.H.) musiqimizin ümumi harmoniyasında səslənməkdə davam edir. Sizin nəcib əməyiniz və ilhamlı yaradıcılığınız qarşısında təzim edirəm. Sizi sevən - Niyazi". O füsunkar oxu illər ötsə də, Səid Rüstəmovçün də səslənməkdə davam edirdi: "Əzizim Hüseynağa! Sənin meharətini səhnəmizdə görən, gözəl, məlahətli səsini dinləyən, səni böyük həyəcanla alqışlayanlardan biri də men olmuşam. Sənin insanı valeh edən gözəl, məlahətli səsin hələ də qulağınzızdadır".

Səhnədaşı Həqiqət Rzayeva isə Hacıbababəyovun 70 yaşı tamam olanda təbrik "teleqramı"ni 1968-ci il fevralın 8-də işq üzü görmüş "Bakinski raboçı" qəzetiñin səhifələrindən "göndərmişdi" və Leylisi, Əslisi, Şahsənəmi... olduğu, musiqili teatrımızın "canlı tarixi" adlandırdığı həmkarının səsinin gözəlliyi haqqında yaraşan uca qiyməti verə bilməkçün 30 il əvvələ qayıdır, 1938-ci ildə Sovet İttifaqının milyonlarla tirajla çıxan, iki ən əsas qəzetindən biri olan "İzvestiya"da getmiş məqalədəki bu fikri yada salırdı: "Məgər dinləyiciləri öz vokal texnikası ilə valeh edən muğamatçı Hacıbababəyov dünyanın ən yaxşı müğənnilərinə tay olan istedad deyilmə?!"

...O çağlarda ki - 1930-40-50-lərdə Hüseynağa Hacıbababəyov hələ səhnədə idi, hələ Azərbaycan insanların həyatını televiziya kanalları doldurmamışdı, o zamanlar ele Opera Teatrı özü hamını başına yiğməğə qadir sevimli bir "telekanal" idi, Dram Teatri bir başqa, Musiqili Komediya Teatrı bir ayrı, Dövlət Filarmoniyası bir özgə! İnsanlar o zamanlar teatrla, səhne ilə, sənətlə daha çox bağlı idilər. Aktyorlar, müğənnilər, sənətkarlar şəhərin küçələrinə çıxanda insanlar onları üzdən tanıydılar, salam verirdilər, köhnə tanışları, yaxınları, doğmaları təki hal-əhval tuturdular. Və bu aktyorlara, müğənnilərə, çalğıçılara, ömrünü sənətə həsr elemiş

fədailərə ehtiramla salam verənlərin eksəriyyəti heç onları şəxsən tanımadı. Amma bu insanlar onların hamisiniñ ömrünün bir parçası idi.

Və elə həmin indi xeyli uzaqlarda qalmış 1960-ci illərdə, 1970-lərin əvvəllerində axşamlar Sahil bağına gəzintiyə çıxan Hüseynağa Hacıbababəyovu üzdən tanıyan çoxları olurdu. Bəziləri salamlışib keçirdi, kimlərse dayanırdı, səhbətəşirdi. Və həmin anlarda Hüseynağa Hacıbababəyov bəxtiyar idi. Səhnədən ayrılmışdı, amma bu mehriban təmasları gördükçə hiss edirdi ki, onu unutmayıblar, teatrdan çıxsa da, insanların üreyində çıxmayıb. Bu, Hüseynağanı fərehləndirirdi, ona güc verirdi, yaşamaq eşqini qüvvətləndirirdi. Ancaq aman bilməyən zaman suları dayanmaz axarı ilə Hüseynağa Hacıbababəyovu da, onun çağdaşlarını da apardı. Hətta Hüseynağa Hacıbababəyovu səhnədə görmüş cavan insanların eksəriyyəti də artıq həyatda yoxdur. Lakin bu millət yolunda, sənətimizin tərəqqisi naminə ən çətin zamanlar içərisində usanmadan zəhmətlər çəkmış belə insanlar gərək unudulmasın axtı. Nəsillər dəyişə biler, bu, təbiidir, həyatın qəçiləz qanunudur. Amma o insanlar ki bu millətin tarixində izi var, qatlıq əyyamlarda, bu xalqın sənətinin yüksəlişləri yolunda can qoyublar, onlar gərək yaddaşın alt qatlarına çökəməsin. Millət kimi güclü olmanın yolu etibarlı yaddaşa bağlıdır. Milli hafizəsi olmayan toplum parkinson azarına mübtəla olmuş, əsən-titrəyen, getdikcə tükənən, kimliyini belə unudan vücut kimidir.

Hüseynağa Hacıbababəyov adı və parlaq izi bu millətin minnətdar övladlarının yadında həmişə yaşamalı olan unudulmaz fədailərdəndir. Taniyaq, tanidaq, sevək, yaşıdaq!

...Hüseynağa Hacıbababəyov varlı adam idi. Nə qədər zəngin olduğunu özü də bilirdi, esl sərraflar da bundan hali idilər. Ömrü boyu üstündə altın daşıyana "varlı" deməyəsən, nə deyəsən?! Dərininə getməmişəm ki, "altino" sözü ilə bizim "altun" kelmesinin arasında kökçə hansısa bağlılı vərmə, amma mahiyyətçə onların bir-birinə qohum qədər yaxınlığına şəkk yoxdur. Altunluq altino səsin cövhərindədir və bu çəkidi sərvəti 74 illik ömrü boyunca köksündə gəzdirmek Hüseynəğaya Tanrıñın lütfü idi. Belə dövlətli olsa da, dolanışq sandan miyana bir ömür sürdü. Evi ona ömrü boyu elə öz yaşadığı mənzili kimi doğma olmuş Operanın lap yaxınlığındaydı, 63 yaşına çatar-çatmaz təqəüdə çıxsa da, hər gündüzü köhnə həmkarları ilə birgə keçirdi, axşamları, gecələri isə ötən günlərin hər biri onunçun təzədən yaşanmağa başlayırdı. Köhnə qovluğu açırdı, qalırdı sərvəti ilə baş-başa, olurdu xoşbəxtlərin xoşbəxti. O sərvətin - Hüseynağa Hacıbababəyovun sərgüzəştli və şərəfli ömür güzgüsünün ayrı düşmüş tikələrini bir yere toplamağa çalışdım ki, bu əziz surət bugünkü insanlarına həm bütün görünsün, həm də nəfəsini duyacaq qədər yovuq gəlsin.

Hüseynağa Hacıbababəyov ömrün son illərində sənətinin və artıq özü-özünün həkimiyəti, daim insulin inyəsi yanında idi. İki dəfə koma vəziyyətinə də düşmüştü. Üçüncüsü axşam gəzintisi zamanı Sahil bağında baş verir - bir zamanlar babası, memar Qasim bəy Hacıbababəyovun təməlini qoymuş dənizkənarı bulvarda. Şəker səsli müğənnini "şəker" aparır.



## *Yeni nəşr*

### **FİRƏNGİZ ƏLİZADƏNİN “AZƏRBAYCAN SİMFONİK MUSİQİSİ (MONODİYADAN SİMFONİK ORKESTRƏ)” KİTABI DƏYƏRLİ ELMİ-TƏDQİQAT ƏSƏRİ KİMİ**

Aytən BABAYEVA

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, Əməkdar incəsənət xadimi, Xalq artisti, professor, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, “Şöhrət” və “Şərəf” ordenli sənətkar, UNESCO-nun yüksək “Sülh artisti” mükafatına (“Artist for the Pease”) və Beynəlxalq “Aga Khan” Fondunun “Aga Khan Music

Awards-2019” fəxri tituluna layiq görülmüş dünya şöhrəti Azərbaycan bəstəkarı, pianoçu, dirijor Firəngiz Əlizadə geniş və hərtərəfli fəaliyyət sahəsinə malikdir. F.Əlizadə Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə keçirilən “Muğam Aləmi” Beynəlxalq Musiqi Festivallarından beşinin bədii rəhbəri olub. F.Əlizadə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının layihəsi əsasında Şəki şəhərində artıq 12 dəfə keçirilən “İpək yolu” Beynəlxalq Musiqi Festivalının bədii rəhbəri, eyni zamanda “Üzeyir dünyası” layihəsinin koordinatoru və ilk dəfə Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq namizədi S. Ağayeva ilə birgə hazırladıqları (rus dilində) “Azərbaycan Muğam Ensiklopediyası” Azərbaycan mədəniyyətinə dəyərli töhfələrdir və bu istiqamətdə öz fəaliyyət sferasını davam etdirir. Firəngiz xanımın ilk növbədə ictimai fəaliyyətini vurğulamağımız heç də təsadüfi deyildir. Belə ki, zəngin yaradıcılığı ilə yanaşı, F.Əlizadə eyni zamanda Azərbaycanın musiqi-ictimai həyatında fəal və məhsuldar çalışır. Bu fəaliyyəti onun ilk yaradıcılıq dövrlərindən başlayaraq daha da genişlənib. O, bir neçə ilklərə imza atıb. Belə ki, 1986-1991-ci illərdə Bakıda ilk dəfə keçirilən “Müasir Musiqi Festivalı”nın təşkilatçılarından və pianoçu olaraq, bir sıra yeni əsərlərin ilk ifaçısı məhz F.Əlizadə olmuşdur.

Sadalananlar F.Əlizadənin geniş və hərtərəfli fəaliyyətinin yalnız bir hissəsinə xas olan cəhətləri eks etdirir. Belə ki, müasir dövrün aparıcı bəstəkarı olan F.Əlizadə eyni zamanda pedaqoji və tədqiqatçılıq fəaliyyəti ilə məşğul olur. Gözəl nitq qabiliyyətinə malik natiq və mühazirəçi olan F.Əlizadənin dərin məntiqə əsaslanan fikirlərini dinləmək üçün dünyanın bir çox ölkələrində onun ustad dərsləri təşkil olunur.



F.Əlizadənin ustad dərsleri hər zaman böyük maraqla qarşılanır. Belə ki, 2013-cü ildə onun Avropada - Almanıyanın Berlin şəhərində keçirdiyi ustad dərslerinə dünyadan müxtəlif ölkələrindən - ABŞ, İngiltərə, Fransa, Çexiya, Polşa, İsraildən bir sıra gənc bəstəkarlar toplaşmışdır. Bu ustad dərsinə olan dəvətnamədə F.Əlizadənin adı “mütasir musiqinin ən parlaq nümayəndəsi olan görkəmli bəstəkar” kimi qeyd edilmişdi. Bəstəkar buradakı ustad dərslerini çox maraqlı diskussiya şəklində tərtib edirdi. Maraqlıdır ki, həmin ustad dərslerinin keçirildiyi vaxtda Almaniya Televiziyasında 4 seriyalı Amerika istehsalı olan bədii-sənədli film nümayiş etdirilirdi. “The War” (“Müharibə”) adlanan bu filmdə F.Əlizadənin musiqisi səslənirdi.

Dünya musiqiciləri F.Əlizadənin yaradıcılığını müxtəlif obrazlı ifadələrlə səciyyeləndirirlər. Bəziləri onu Qərbə müasir klassik musiqi sahəsində böyük uğurlar qazanmış müsəlman aləminin yeganə nümayəndəsi adlandırırlar (Doktor Hans Sikorski). Bəstəkarın adı XX əsr musiqisine böyük yeniliklər getirmiş A.Şönberq, A. Berq, C. Keydj, O. Messian, D. Şostakoviç, V. Lyutoslavski kimi bəstəkarlarla bir sırada çəkilir. Onu hətta öz ölkəsinin “mədəniyyət səfiri” adlandırırlar, onun əsərləri dünyanın ən tanınmış ifaçıları - Mstislav Rostropoviç, Hillari Hahn, Yo-Yo Ma, Evelin Qlenni, Yulijs Berger, eləcə də ən məşhur orkestr və ansamblıllar tərəfindən ifa edilir.

Bütün bu cəhətləri ilə yanaşı, Firəngiz xanım həm də bacarıqlı musiqişunas-alimdir. O, 1994-cü ildə “Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik musiqisində orkestr üslubunun formallaşması” mövzusunda namizədilik dissertasiyasını müdafiə edib. Onun 1998-ci ildə dərc edilən “Azərbaycanın simfonik musiqisi” adlı kitabında isə elmi-tədqiqat işində apardığı araşdırmalar, əldə etdiyi qənaətlər öz əksini tapmışdır. F.Əlizadənin musiqişunas kimi fəaliyyətini yazdığı yüksək dəyərli elmi işi, kitabları, dövri mətbuatda nəşr olunan çoxsaylı məqalələri təsdiqləyir. Bunların içərisində F.Əlizadənin ön sehifəsində “Görkəmli müəllimim - Qara Qarayevin əziz xatirəsinə” sözləri yazılan “Qara Qarayev” adlı kitabını xüsusiylə vurğulamaq lazımdır.

F.Əlizadənin müəllimi haqqında fikirləri onun yaradıcılıq yolunun əsas qayesini təşkil edir: “Qara Qarayev bizim həm mənəvi atamız, həm də gözəl müəllimimiz idi. Hər hansı bir tələbəni yaxından tanımaq üçün Qara Qarayevin onu üzünə baxması kifayət edərdi. Bu adam əsl psixoloq idi. Onun həyatı ilə pedaqoji prinsipləri vəhdət təşkil edirdi”.

F.Əlizadə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafında, musiqimizin dünyaya tanılmasına müəllimi Qara Qarayevin ənənələrini layiqincə davam etdirən bir sənətkardır. Bu baxımdan F.Əlizadənin bu günlərdə nəşr olunan “Azərbaycan simfonik musiqisi (Monodiyadan simfonik orkestrə)” kitabında bəstəkarın elmi-nəzəri səpkidə tədqiqatları və müxtəlif məqalələri toplanmışdır. Kitabda F.Əlizadə elmi işin problemlərinə kökündən bələd olan bir musiqişunas kimi, Azərbaycan musiqi tarixini konkret faktlara əsaslanaraq tədqiq edir. F.Əlizadənin irəli

sürdüyü mövzulara və əldə etdiyi qənaətlərə dərindən yanaşması Azərbaycan musiqisi tarixinin öyrənilməsində yeni mərhələni təşkil edir. Belə ki, F.Əlizadə bu kitabda Azərbaycan simfonik musiqisinin tədqiqinə yeni rakursdan yanaşaraq, onu müasir dünya musiqisi müstəvisində araşdırır.

Təqdim olunan kitabda F.Əlizadənin Azərbaycan musiqisinin dərin köklərinə əsaslanaraq, monodiyadan simfonik musiqiyə qədər yüksələn zəngin inkişaf yolunu əks etdirən araşdırımları ilə yanaşı, həm de müxtəlif mövzulu elmi məqalələrindən də bəhs edilir. Daha geniş şəkildə ifadə etsək, bu kitab F.Əlizadənin ənənə və müasirliyin qovuşmasına əsaslanan elmi biliklərinin və parlaq xatirələrinin məcmusudur.

Kitabın ön sözündə Firəngiz Əlizadənin zəngin fəaliyyətini şərh edən Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadımı, professor Həcər Babayeva yazır: “Dünyanın hansı yerində olursa olsun, müasir Azərbaycan musiqisi deyəndə, ilk ağıla gələn isim məhz Firəngiz Əlizadə adı və musiqisi olur. Onun haqqında çox yazılıb, çox deyilibdir. Qərb mətbuat səhifələri Firəngiz Əlizadə haqqında yazılarında bəstəkarın yaradıcılığını olduqca yüksək dəyərləndirib, onun adını Azərbaycanın brendinə çevirmişlər”.

Təqdim olunan kitab üç fəsildən ibarətdir. Fəsillərin hər birində F.Əlizadənin Azərbaycan musiqisinə dair əsaslandırılmış fikirləri öz həllini tapmışdır.

Kitabın “Giriş” bölməsində F.Əlizadə öz düşüncələrinin elmi izahını verərək, iki aləmin - Şərqi və Qərb qovuşmasının, musiqi təfəkkürünün iki sisteminin xüsusiyyətlərinin bir-birinə nüfuz etməsini bir çox səviyyələrdə (intonasiya, ritm, harmoniya, tembr, formanın inkişaf yolları və dramaturgiya) işqalandırmışdır.

“Qaynaqlarda” adlanan birinci fəsildə F.Əlizadə Şərqlə Qərbin musiqi yaradıcılığının daim hərəkətdə olan mübadiləsində simfonik orkestrin rolunu vurğulayaraq, onun inkişaf mərhələlərini ardıcıl şəkildə Qərbi Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığında, daha sonra XX əsrin müasir təməylləri kontekstində araşdırılmış və məntiqi yanaşmalarını Azərbaycan bəstəkarlarının özünəməxsus orkestr üslubunun xüsusiyyətlərinin izahına yönəltmişdir. Bu fəsilde F.Əlizadə Azərbaycan simfonik musiqisinin inkişafı ilə bağlı belə bir fikri vurğulayır: “Təsadüfi deyildir ki, tarixən monodik ənənə ilə bağlı olmuş bəstəkarlar, tədricən orkestrin materialına tembr-faktura həllinin seçimində müstəqil və özünəməxsus tərzdə yanaşırlar. Bununla Şərqiş şifahi peşəkar və folklor yaradıcılığının bədii sistemlərinin, yeni milli simfonik məktəblərinin bəstəkarlıq və orkestr yazı dəsti-xətti ilə six qarşılıqlı əlaqəsini müəyyən etmişlər”.

Məntiqi şəkildə qurulmuş kitabın ikinci fəsli Fikrət Əmirovun simfonik müğamları, xüsusiylə bəstəkarın əsərlərinin orkestrləşməsində millilik xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. F.Əmirovun simfonik müğamlarına xas olan düşüncə yeniliyinin özünəməxsus orkestr səslənməsində ifadə olunduğunu açıqlayan F.Əlizadə yazır: “Orkestr üslubu iri həcmində və genişliyinə görə müğamın estetik mahiyyətini dəyişir, ona təfəkkür və düşüncə tərzi, fəal hərəkətli xüsusiyyətlər bəxş edir.

*İnkişaf zamanı musiqi fikrinin yiğcamlaması, təfəkkürün və inkişaf əlaqələrinin özünəməxsus "axını" musiqi formasının bölmələri arasında daha böyük təzad yaradır". Eyni zamanda F.Əlizadə F.Əmirovun simfonik yaradıcılığında təmiz tembrin davamçısı kimi çıxış etməsini vurğulayaraq, bəstəkarın mövzunun təkrar səslənməsində sadə tembrini "intonasiya ilə oxumaq"la yanaşı, çox zaman tembr uyğunlaşmasına müraciət etməsini və tembr sərbəstliyinin mümkün qədər qorumağa nail olmasını da ətraflı şəkildə izah edərək, fikirlərini əsaslandırır.*

Kitabın üçüncü fəsl "Leyli və Məcnun"dan Üçüncü simfonyaya (Qara Qarayevin orkestr üslubu məsələsi haqqında)" adlanır. İlk dəfə olaraq, Q.Qarayevin orkestr təfəkkürünün təkamülünün təkanverici qüvvələrinin müəyyən edilməsinə cəhd edən F.Əlizadə bu istiqamətdə orkestrləşməni bir neçə mərhələ üzrə araşdırır:

1. Orkestrləşmədə musiqi ifadəliliyinin vasitələrindən biri kimi: xarakterizədici amil;
2. Orkestrləşmədə formalasdıcı amil kimi;
3. Musiqi tamlığının mənə və quruluş xüsusiyyətlərini cəmləşdirən orkestrləşmə;
4. Orkestr bütün əsərin ideyasını şəffaflaşdırın amil kimi.

F.Əlizadə Azərbaycan simfonik musiqisinin inkişafı ilə bağlı fikirlərini yekunlaşdıraraq, Fikrət Əmirovun və Qara Qarayevin simfonik əsərlərində mövcud olan yaradıcılıq axtarışlarının klassik simfonik ənənəyə və Azərbaycan musiqi sənətinə eyni dərəcədə aid olan yeni ifadə vasitələrinin yaradılmasında nəzərə çarpan özünəməxsusluq olduğunu açıqlayıır. Bu barədə F.Əlizadə yazır: "Parlaq çalarlı şərq xüsusiyyətlərinin mənimsənilməsi və Avropa klassik ənənəsinin sərbəst şəhəri uzaq, əvvəllər əlaqəsi olmayan mədəniyyətlərin bədii yaradıcılığının qütbələrini yaxınlaşdırıldı. Onların üzvi əlaqəsi nəticəsində ilk simfonik muğam və ilk şərq dodekafonik simfoniyası yarandı". Fikrət Əmirovun simfonik muğamlarının təhlilinin nəticəsi kimi, F.Əlizadə bəstəkarın yaradıcılığının üslub bütövlüyünü Şərq monodiyası və Avropa polifoniyası ilə uyğunlaşdırımda olduğunu, bəstəkarın partituralarında tembr rəngarəngliyinin orkestr yazı texnikası ilə üzvi surətdə

birləşdiyini elmi cəhətdən təsdiqləmişdir. Qara Qarayevin simfonik orkestrin polifonik musiqi təfəkkürünü tembr əsası kimi qəbul etməsini açıqlayan F.Əlizadə, onun dəyişməz milli xüsusiyyətlərini müasir bəstəkar yazısının hərtərəfli imkanları ilə birləşdirərək, özünəməxsus orkestr üslubunu yaratmasını mühüm amil kimi dəyərləndirmişdir.

Kitabda F.Əlizadənin müxtəlif mövzulu elmi məqalələri də verilmişdir. Bu məqalələrdə bəstəkarın elmi araşdırılmaları ilə yanaşı, fərdi mülahizələri, düşüncələri, xatireləri de üstünlük təşkil edir.

"Muğam sənəti dünya musiqisi kontekstində" məqaləsində Firəngiz xanım muğam sənətinə bir filosof kimi yanaşı, onun dərinliklərinə nüfuz edir. XXI əsrə dinamik şəkildə qloballaşan dünyamızda, "Şərq-Qərb" problemlərinin yenidən üzə çıxdığı bir dövrdə muğam sənətinin bir çox problemlərini araşdıraraq ətraflı nəzəri təhlil verir.

"Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayev" məqaləsində o, dahi Üzeyir bəyin zəngin fealiyyətini müəllimi Qara Qarayevin yaradıcılıq yolu ilə müqayisə edir.

"Qara Qarayevin düşündürən musiqisi", "Nizami irsi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında", "Yüksəlş", "Əbədiyyətə qovuşmaq" və bir sıra məqalələrdə F.Əlizadə özünün araşdırılmalarını, təcrübəsi əsasında əldə etdiyi fikirlərini irəli sürür.

Kitabı tamamlayan "Qarabağ Azərbaycandır!" sərlövhəli məqalə F.Əlizadənin son illərdə ölkəmizdə baş verən ictimai-siyasi hadisələrə vətənpərvər vətəndaş, dərin təfəkküre malik bəstəkar kimi yanaşmasının göstəricisidir. Burada F.Əlizadənin UNESCO-nun "Sülh artisti" kimi bu təşkilatın rəhbərliyinə ingilis dilində müraciəti verilmiş, Azərbaycanın ayrılmaz hissəsi olan Qarabağın tarixi abidələrinin qorunmasının vacibliyini vurğulanmışdır. Bu məqalə doğma Azərbaycanın musiqi mədəniyyətini dünya səviyyəsində tanıdan, təbliğ edən bir Sənətkarın Vətən eşqinin əsl nümunəsidir.

Kitabın hər bir sehifəsi Firəngiz Əlizadənin musiqimiz haqqında apardığı tədqiqatların əsas qayəsini özündə ehtiva edir. Geniş və hərtərəfli məzmununa görə bu kitab professional musiqicilər, geniş oxucu kütləsi üçün maraqlı vəsait əhəmiyyəti kəsb edir.

## “MÜQAYİSƏLİ SƏNƏTŞÜNASLIQ” TOPLUSUNUN X BURAXILIŞI HAQQINDA

Rəna MƏMMƏDOVA

Azerbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsi tərəfindən nəşri artıq ənənə halını almış “Müqayisəli sənətşünaslıq” toplusunun növbəti X buraxılışı işiq üzü görmüşdür.

Bu sonuncu nəşr əlamətdar bir hadisəyə həsr edilmişdir. Azerbaycan xalqının Ümummilli lideri, Ulu öndər Heydər Əliyevin 100 illik yubileyi ilə əlaqədar hazırlanan toplunun bu yubiley buraxılışının “İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsində aparılan araşdırmaların istiqamətinin müəyyənləşməsində böyük rolu olan Heydər Əliyeva həsr edilməsi tezadüfi deyil. Bele ki, Ulu öndərin milli-mənəvi dəyərlərimizin qorunub saxlanılmasına verdiyi misilsiz töhfələr, öz soy kökümüzə bağlılığımızı təmin etməsi, eyni zamanda, bunların ümum possibilità dəyərlər sintezindən, ineqrasiyasından keçərək daha da inkişaf etdirilməsi sahəsində apardığı səmərəli işlər tədqiqatçı alımlar üçün də bir programda çevrilmişdir.

Heydər Əliyevin, xüsusilə, Azerbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra Azerbaycan dili, mədəniyyəti, adət-ənənələri, dini-mənəvi dəyərlərlə bağlı verdiyi bəyanatlar bir çox problemlərin yenidən işlənilməsinə ehtiyac doğurduğunu ortaya qoydu. Ulu öndərin bu istiqamətlərdə irəli sürdüyü vəzifələr xalqın təfəkküründə milli oyanış mərhələsinin başlanmasına təkan verdi, bu da öz növbəsində, hər bir tədqiqatçı

qarşısında duran ali məqsədi müəyyənləşdirməyə kömək etdi.

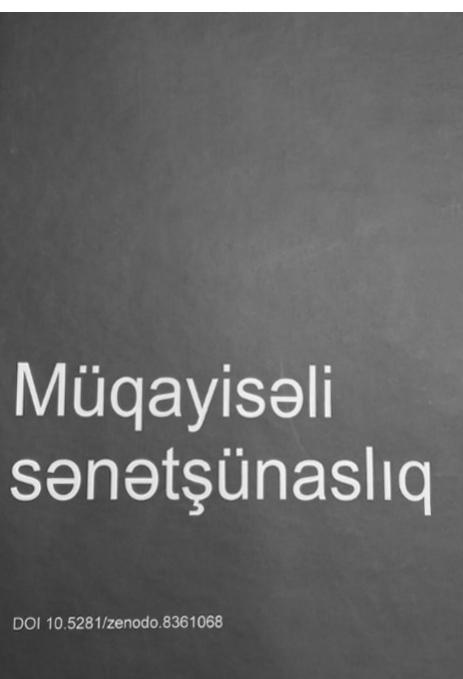
Heydər Əliyevin dövlət işinin prioritetlərindən biri kimi türk ölkələri və xalqları ilə əməkdaşlığın vacibliyətindən və incəsənət sahəsində bir çox əhəmiyyətli hadisələrin başlanğıcına təkan vermişdir. Xüsusilə, onun mədəniyyət siyasətində türk xalqlarının tarixinə, mədəniyyətinə böyük hörmətlə yanaşması, Azerbaycan musiqişünaslığında əsas məqsədi milli musiqi mədəniyyətinin türk köklərinin öyrənilməsi təşkil edən yeni istiqamətin - musiqi türkologiyasının yaranmasına səbəb olmuşdur.

Bütün bunları nəzərə alaraq “Müqayisəli sənətşünaslıq” toplusunun son buraxılışında təqdim olunan məqalələr bir neçə istiqamət üzrə tərtib edilmişdir. Buna görə, ilk növbədə, “Heydər Əliyev - 100” bölümündə bilavasitə Ulu Öndərin Azerbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı roluna həsr edilən məqalələr yer tutur: “Heydər Əliyev və mədəniyyət haqqında elm” (F.Məmmədov, F.Məmmədova), “Heydər Əliyev və türk mədəniyyətinin birlüyü” (R.Məmmədova), “Heydər Əliyev Azerbaycan incəsənətinin hamisi kimi” (R.Məmmədova), “Heydər Əliyevin mədəniyyət konsepsiyasında “islam həmrəyliyi” ideyasının aktuallığına dair” (Ə.Babayeva), “Ulu Öndər Heydər Əliyev döhəsi Türk dünyası intellektuallarının fikir-ideya xəzinəsində” (Y.Əliyeva). “Heydər Əliyev və azərbaycanlıq məfkurəsi” (S.Kasimi), “Heydər Əliyev və milli-mənəvi dəyərlərimiz” (P.Ibrahimova).

Heydər Əliyevin uzaqgörən və səmərəli siyasi-mədəni fealiyyəti, Azerbaycanın mədəniyyətinin və incəsənətinin inkişafında misilsiz xidmətləri topluda təqdim olunan her bir məqalədə qızılı xətlə keçir. Onun mənəvi mədəniyyətə, mənəvi həmrəyliyə, xalqın ümum mədəni yüksəlişinə, cəmiyyətin mədəni zənginləşməsinə hər zaman böyük diqqət ayırması Azerbaycan xalqının gələcək inkişafının və təhlükəsizliyinin təmin edilməsi üçün vacib amil kimi mühüm rol oynamışdır.

Ulu Öndərin mədəni quruculuq istiqmətində irəli sürdüyü qiymətli vəsiyyətləri bu gün Azerbaycan Respublikasının Prezidenti Cənab İlham Əliyev tərəfindən uğurla davam etdirilərək müasir dönyanın mədəni-siyasi çağırışlarına və milli maraqlara tam cavab verir. Bu müdrik şəxsiyyətin Azerbaycanın mədəniyyət strategiyası üçün irəli sürdüyü əsas müddəaları topludaki Heydər Əliyevə həsr olunan məqalələrin əsas qayəsini təşkil edir.

Topluda təqdim olunan digər məqalələr ənənəvi olaraq incəsənətin qarşılıqlı əlaqələri, musiqi



türkologisi və müqayiseli sənətşünaslığın metodoloji problemleri ilə bağlıdır.

Bu gün Azərbaycan incəsənətinin milli spesifikasının dərk olunmasında metodoloji vektorlar çox vacibdir. Izahedici paradigmə mədəniyyətin tarixi və etnomədəni, tipoloji və funksional determinantlarına əsaslanmağı tələb edir. Buna müvafiq olaraq fənlərarası işləmələr fəallışmış, müqayiseli təhlilin müyyəyen anlayışları konkretləşdirilmişdir.

Bu baxımdan topluda yer alan "İncəsənətde sistemlik prinsipi" (S.Qasımovə) adlı məqaləsi diqqətəlayiqdir. Qeyd edildiyi kimi, müasir elm bir neçə bilik sahələrinin sintezi ilə rastlaşır. Sistemli-struktur yanaşma elmin ümumi metodologiya və məntiqinin əhəmiyyətli və eyni zamanda asılı komponentidir. Mədəniyyət mürəkkəb, qeyri-xətti, özü-özünədüzələn sistemlərə aid olaraq həm də mədəni mübadilənin fəal istirakçısıdır. Mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqəsi bütövlükde mədəni tarixi prosesin əsasıdır.

Qeyd etmek istərdik ki, aktuallığı humanitar elmin və Azərbaycan sənətşünaslığının müasir vəziyyəti və perspektivləri ilə müyyənələşən bu toplu müasir sənətşünaslığın problemlərinə həsr edilmişdir. Artıq məlumdur ki, 1991-ci ildə yaradılan "İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri" şöbəsində müqayiseli sənətşünaslıq üzrə fəal tədqiqatlar aparılır.

Şöbədə əsas elmi istiqamət olan müqayiseli sənətşünaslıq - Azərbaycan incəsənətinin həm milli özünəməxsusluğunu, həm də universal xüsusiyyətlərinin işıqlandırılmasına xidmet edir. Müqayiseli sənətşünaslıq - geniş elm sahəsidir. Bu istiqamət incəsənətin bütün növləri, həmcinin, onun tarixi və nəzəri tədqiqi arasında da bağlayıcı rolunu oynayır.

XX əsrin 90-ci illərindən başlayaraq "İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri" şöbəsində işlənən müqayiseli sənətşünaslıq sahəsində yeni istiqamətlərin meydana gəlməsi Azərbaycan musiqi elmində əlamətdar hadisə kimi qeyd oluna bilər. Bu sıradə milli musiqişünaslıqda ilk dəfə olaraq etnologiya, musiqi türkologiyası kimi yeni prioritet istiqamətlərin durması, xüsusiylə, diqqətəlayiqdir. Müasir mərhələdə Azərbaycan sənətşünaslığının en aktual məsələlərindən biri milli mədəniyyətin soy kökünün öyrənilməsi problemidir. Ümumtürk köklərin dərindən araşdırılması Azərbaycan mədəniyyətinin milli özünəməxsusluğunu aşkarlanması bir aspekti kimi baxılaraq böyük əhəmiyyət kəsb edir. Türkəlli xalqların musiqi dilinin genezisi, qohumluq əlaqələri bu qrupa daxil olan xalqların musiqi materialı əsasında araşdırılaraq ümumi və fərqli cəhətlərin müyyənələşdirilməsi yolunda vacib nəticələrin əldə edilməsinə imkan açır.

"Musiqi türkologiyası"nın məqsədi, həmcinin, ümumtürk musiqisinin semantik mənasını qoruyub saxlayanümumi qanunauyğunluqların rekonstruksiyası problemini müqayiseli təhlil yolu ilə öyrənməkdən

ibarətdir. Bunun üçün həm ümumtürk musiqi sistemi strukturunun, onun intonasiya-tipoloji və janr əlaqələri aspektində tədqiqi, həm də aşkarlanmış intonasiya-tipoloji və janr əlaqələrin milli ənənələrlə korrelyasiyası vacibdir. Məhz belə tədqiqatlar vasitəsilə Azərbaycan musiqisinin milli spesifikasının daha da dərindən dərildilməsi üçün geniş imkanların açılmasına nail olmaq mümkündür.

Bu baxımdan "Müqayiseli sənətşünaslıq" toplusunun X nömrəsində, öncəki buraxılışlarda olduğu kimi, "musiqi türkologiyası" istiqamətində əsas məsələlərin işıqlandırılması diqqəti cəlb edir. Xüsusilə, topluda təqdim olunan professor R.Məmmədovanın "Musiqi türkologiyası kontekstində lad sisteminin formulluğu məsələsi haqqında", sənətşünaslıq üzrə felsəfə doktoru F.Əlizadənin musiqidə variantlıq problemi ilə bağlı məqalələri maraqlı doğurur.

Topluda "İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri" rubrikasında təqdim olunan məqalələr incəsənətin növlərərə əlaqələrinin, həmcinin, etnoqrafiya və sənətşünaslığın qarşılıqlı əlaqəsində irəli gələn problemlərin tədqiqində aparıcı yertutur. Belə işlərin yerinə yetirilməsi öyrənilən mövzuların kreativliyini göstərir. Məsələn, "Azərbaycan incəsənətinin morfoloji sisteminin növlərindən biri kimi toxuculuğun öyrənilməsinə dair" (Ş.Quliyeva) məqaləsində ənənəvi incəsənət və xalq yaradıcılığının qarşılıqlı əlaqəsi probleminin tədqiqi etnosənətşünaslıq elmi istiqamətində aparılması ilə diqqətəlayiqdir.

Məlum olduğu kimi, etnosənətşünaslıq - etnoqrafiya və sənətşünaslıq elmlərinin qovuşوغunda duran elm kimi xalq sənətini hərtərəfli öyrənməyi nəzərdə tutur. Xalq yaradıcılığının tədqiqinin etnoqrafik istiqaməti bu elmin əsas məqsədinin müyyənələşməsində aydın əksini tapır. Bu baxımdan belə işlərin yerinə yetirilməsi xalq incəsənətinin məzmun və formasının etnosun dünyası, onun təsəvvürləri, mifologiyası və virtual fəaliyyəti ilə əlaqəsinin öyrənilməsində ön planda durur. Topluda təqdim olunan bu məqalənin əsas məqsədi də elə incəsənətin tip və formalarının xalq yaradıcılığı ilə qarşılıqlı əlaqəsini, etnosun mənəvi və sosial həyatında yerini müyyən etməkdir.

İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin mövzu və aspektləri olduqca çoxcəhətlidir. Ona görə də topluda bu istiqamətdə A.Hüseynovanın, X.Quliyevanın, N.Həbibovanın təqdim etdiyi məqalələr aktuallığı ilə seçilirlər..

Müqayiseli sənətşünaslığın problemləri, ümumiyyətlə, geniş və dərindir. Ona görə də topluda düşünülmüş surətdə müqayiseli sənətşünaslığın aspektlərinin müxtəlifliyini əks etdirən materiallar təqdim olunmuşdur. Ümid edirik ki, toplu incəsənət və mədəniyyət problemləri ilə məşğul olan mütəxəssislər, həmcinin, geniş oxucu dairesi üçün maraqlı ola bilər.

## АРИФ МЕЛИКОВ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Гюльзар МАХМУДОВА, Улькер РЗАЕВА

*«Arif Məlikov Azərbaycan üçün böyük milli sərvətdir.  
Mən bunu .... tam qətiyyətlə deyirəm»  
Ümummilli lider Heydər Əliyev*

90-летие выдающегося азербайджанского композитора, народного артиста СССР и Азербайджана, лауреата Государственной Премии, академика, кавалера орденов «Слава», «Истиглал», ордена Гейдара Алиева, заведующего кафедрой композиции Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли, профессора Арифа Меликова было отмечено целым рядом блестящих мероприятий. Премьеры, конференции, творческие вечера проходили на самых лучших концертных площадках Баку: во Дворце Гейдара Алиева, в Азербайджанской Государственной Филармонии им.М.Магомаева, в большом зале и конференц-зале Бакинской Музыкальной Академии им.Узеира Гаджибейли, в камерном зале Союза Композиторов Азербайджана и др. К 90-летию талантливого композитора была приурочена и презентация новой книги «Ариф Меликов: история и современность», изданной по инициативе Министерства Культуры Азербайджана и освещавшей камерно-инструментальное и камерно-вокальное творчество А.Меликова.

Автор книги, доктор философии по искусству-ведению, музыкoved Айтен Бахшиева-Ибрагимова 19 сентября 2023 года провела презентацию книги



в Доме-музее Кара Караева. Вот что пишет об этом сам автор: «Несколько лет, работая над книгой, я мечтала, что после ее издания проведу презентацию в Доме-музее Кара Караева – великого учителя Арифа Меликова, сыгравшего незаменимую роль в его формировании как композитора... Спустя годы моя мечта сбылась: при поддержке Министерства культуры в одном из самых престижных издательств республики – EYrq-QYrb – увидела свет книга «Ариф Меликов: история и современность», а позже состоялась презентация в доме, где жил Кара Абульфазович»<sup>1</sup>.

Большую роль в организации презентации сыграли дочь Кара Караева – директор Дома-музея Кара Караева Зулейха Караева-Багирова и директор Государственного музея музыкальной культуры Алла Байрамова. На мероприятии участвовали известные представители музыкальной общественности – композиторы, дирижеры, музыкovedы, исполнители, ученики композитора, внучка Амина Меликова, присутствовали студенты, школьники и просто неравнодушные люди, которых объединила любовь к бессмертной музыке Арифа Меликова. Выступления заслуженных деятелей искусств, профессоров Земфиры Кафаровой, Зумруд Дадашзаде, Заслуженного работника культуры, доктора искусствоведения Аллы Байрамовой и Зулейхи Караевой-Багировой сопровождались музыкальными номерами – звучали известные и всеми любимые произведения композитора. Также внимание публики было представлено слайд-шоу, где были запечатлены важные творческие моменты из жизни композитора.

27 октября 2023 года в Российском информационно-культурном центре состоялся концерт, также посвященный 90-летию Арифа Меликова. И в рамках этого мероприятия, организованного совместно Бакинской Музыкальной Академией им.Узеира Гаджибейли и Русским домом в Баку, вновь прошла презентация книги «Ариф Меликов: история и современность». Ведущие мероприятия: заместитель директора по научно-методической работе средней специальной музыкальной школы-студии БМА, доктор философии по искусству-ведению Айтен Бахшиева-Ибрагимова и старший преподаватель кафедры теории музыки БМА, доктор философии по искусствоведению Алена Инякина рассказали присутствующим о многогранности творческой деятельности выдающегося компози-

тора, поделились важными вехами биографии А.Меликова. Вечер сопровождался великой музыкой А.Меликова – отрывки из балетов «Легенда о любви», «Поэма двух сердец», фрагмент 8-й симфонии «Вечность», песня «Будапешт», фортепианные прелюдии и др. Названные произведения прозвучали в исполнении заслуженного артиста Азербайджана Алексея Милтых, солистки Азербайджанского Государственного академического музыкального театра Юлии Гейдаровой, артистки Азербайджанского Государственного академического театра оперы и балета Ренаты Абубекировой, доктора философии по искусству-ведению, преподавателя БМА Наргиз Кенгерли, преподавателей школы-студии Офелии Ахундовой и Нураны Зейналовой, лауреата международных конкурсов Эмиля Малыгина, ученицы средней специальной музыкальной школы им.Бюль-Бюля Рены Мирагаевой и концертмейстера Севиндж Керимовой.

Подчеркнем, что автор книги Айтен Бахшиева-Ибрагимова на выше названных мероприятиях представила свой труд, рассказала о том, как проходила работа над книгой, поделилась важными моментами общения с композитором. «Можно по праву гордиться тем, что мы удостоились чести вживую общаться с Легендой азербайджанской композиторской музыки – Арифом Меликовым»<sup>2</sup>.

Книга логично поделена на несколько разделов. Основой начальных разделов, в которых дана общая характеристика творчества композитора, а также представлен детальный анализ камерно-инструментального и камерно-вокального творчества композитора, является диссертация Бахшиевой-Ибрагимовой, представленная на соискание ученой степени доктора философии по искусствоведению. Айтен начала писать диссертацию под руководством Заслуженного деятеля искусств, профессора Э.Абасовой. В последующие годы научным руководителем ее стала Заслуженный деятель искусств, профессор Земфира Кафарова.

Первый раздел «Роль Арифа Меликова в развитии музыкальной культуры Азербайджана» представляет жизненный и творческий путь композитора. Здесь очень много интересной информации о важных жизненных вехах в биографии композитора, приводятся замечательные цитаты самого А.Меликова, характеризующие внутренний мир музыканта.

В следующем разделе «Камерно-инструментальная музыка Арифа Меликова» рассматриваются камерно-инструментальные сочинения композитора, относящиеся к раннему и зрелому периоду его творчества. Автор всесторонне и глубоко – с позиций жанра, формы, музыкального языка – проанализировала такие фортепианные сочинения композитора, как прелюдии, цикл «Мимолетности», скерцо для двух роялей, фортепианную пьесу «Контрасты». Кроме того, в настоящем разделе исследуются и скрипичные

сочинения А.Меликова – скерцо для скрипки и фортепиано и известная соната для скрипки соло.

В заключении этого раздела автор отмечает : «Отличающиеся неповторимым своеобразием камерно-инструментальные сочинения А.Меликова, написанные для фортепиано, скрипки и других инструментов, получили известность как в нашей стране, так и за рубежом. Однако, к сожалению, эти произведения у нас на родине исполняются в основном по юбилейным датам или на концертах, посвященных творчеству композитора. Очень хотелось, чтобы они больше были в учебном репертуаре не только студентов консерватории, но и многих других учебных заведений, а также были бы разосланы в другие города и страны»<sup>3</sup>.

Следующий раздел книги обращен к исследованию камерно-вокальных произведений Арифа Меликова. Автор анализирует три цикла романсов на стихи Назыма Хикмета, а также романс-балладу «Азербайджан». Как отмечает автор, «Вокальные циклы на слова Назыма Хикмета занимают особое место в творчестве композитора... После работы над балетом «Легенда о любви» Ариф Меликов снова и снова обращается к стихам турецкого поэта. Как отмечает композитор: «Нас сплачивало удивительное родство душ, единая творческая позиция. Наверное, существовали и объективные факторы такого взаимопонимания: общность языка, веры, совпадение жизненных установок». Ариф Меликов и правда прочно «внедрил» Назыма Хикмета в азербайджанскую музыку. Композитору удалось очень тонко ощутить своеобразный стиль прославленного поэта»<sup>4</sup>.

Следующий раздел книги представлен статьями Айтен Бахшиевой-Ибрагимовой в периодической печати и в интернет-сайтах, освещающими значимые вехи творческой деятельности композитора. Большой интерес представляет интервью самого Арифа Меликова «Зеленая гостиная: Ариф Меликов», которое вела Катерина Новикова, начальник пресс-службы Большого театра, а также приведенные цитаты Ниязи, Майи Плисецкой, Кямала Абдуллаева.

Завершает книгу трогательный раздел, который вобрал в себя статьи учеников Арифа Меликова. Студенты прославленного композитора, которые уже и сами являются педагогами, делятся воспоминаниями о большом художнике и великим Учителе, который вел их за руку и учил всем премудростям своей такой непростой и такой прекрасной профессии. Айтен включила в книгу эссе Заслуженного деятеля искусств, профессора Джейхуна Аллахвердиева, Заслуженного педагога, доктора философии по искусствоведению, доцента Арзу Мамедовой, доцента Гюльнары Мамедовой, доктора философии по искусствоведению Пике Ахундовой, ныне проживающих в других странах Кямали Ализаде (Италия), Нармины Зейналовой Озлюк (Турция), Аяза Гамбарли, Акберрова Керема, а также прекрасной внучки композитора Амины Меликовой.

Заключительные 75 страниц книги – это фотогалерея, где мы видим композитора как в кругу семьи, так и в окружении коллег-музыкантов. Здесь представлены фотографии Арифа Меликова с Общенациональным лидером Азербайджана Гейдаром Алиевым, с которым Меликова связывала теплая дружба, с Президентом Азербайджана Ильхамом Алиевым, который всегда высоко ценил талант композитора и вручил композитору премию и высокий орден Гейдара Алиева.

В фотогалерее нашли место и картины самого композитора, которые представляют еще одну грань таланта большого Художника. Здесь также можно увидеть дружеские шаржи Тогрула Нариманбекова и А.Джафарова, которые рисуют картины из жизни композитора.

Последняя страница книги – это обращение автора к читателю, обращение очень теплое и искреннее, проникнутое уважением и любовью к памяти большого Художника и дорогого человека. «Книга писалась с большой и искренней любовью к этому выдающемуся человеку. Я думаю, если внимательно читать, можно ощутить эту любовь в каждой строчке, в каждом слове»<sup>5</sup>.

Это действительно так. Книга словно пропитана уважением, почитанием и любовью к выдающемуся Художнику. А ее автор Айтен Бахшиева-Ибрагимова уже думает о новых проектах и творческих мероприятиях. «Воплощение в жизнь мечты открыло дорогу новым идеям и начинаниям, которые обязательно следует осуществить. Впереди новые проекты, связанные с именем композитора»<sup>6</sup>. Пожелаем автору успехов на этом славном пути!

<sup>1</sup> Айтен Бахшиева-Ибрагимова. И все вокруг становится теплей.. Бакинский рабочий, 4 ноября, 2023

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> А.Бахшиева-Ибрагимова. Ариф Меликов: история и современность. Баку, Восток-Запад, 2020, с.101.

<sup>4</sup> Там же, с.103-104.

<sup>5</sup> Там же, с. 301.

<sup>6</sup> Айтен Бахшиева-Ибрагимова. И все вокруг становится теплей.. Бакинский рабочий, 4 ноября, 2023

## XXI ƏSRİN TƏHSİL SİSTEMİNDƏ YENİ DƏRSLİK FORMATI AZƏRBAYCAN ƏNƏNƏVİ MUSIQİSİ (I cild. Azərbaycan xalq mahnıları) elektron dərsliyi

Leyla BABAYEVA

Hər bir dövrə olduğu kimi bu gün də təhsil dövlətin strateji əhəmiyyətli sahəsi olmaqla yanaşı, onun siyasi-iqtisadi, sosial və mədəni inkişafını şərtləndirən əsas bönövrə, eləcə də yeni yaranan cəmiyyətin dəyərlərini həm formalasdırıran, həm də inkişaf etdirəndir. Bu baxımdan söhbət açdığımız mövzu bu məsələnin sanki məntiqi davamıdır. Təhsil sisteminin bir sıra aspektləri içərisində onun informasiyalasdırılması prosesi əsas yerlərdən birini təşkil edir.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası artıq bir neçə illərdir ki, kütłəvi informasiya vasitələri (KİV) ilə bir sıra yeni layihələrə imza atıb. Belə ki, həyata keçirilən layihələrə rəhbərliyi Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli və layihələrin baş redaktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq

doktoru, professor Tariyel Məmmədov etmişdir. Onların illərcə yorulmadan davam edən əməyi sayəsində həyata keçirilən bu işlər geniş ictimayyətin böyük maraq və sevgisine səbəb olmuşdur.

Bu layihələr içərisində fərqli yönümlü lakin, bir mətləbə - musiqinin geniş oxucu və dinleyici kütłəsinə xidmət etməsi xüsusiətə önməlidir. Həm F.Bədəlbəylinin, həm də T.Məmmədovun həyaa keçirdiyi layihələrdə əsas məqsədi məhz buna yönəldilmişdir. Bunlar içərisində Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın məlumat-tədris mühitini əks etdirən (<<https://www.musicacademy.edu.az/>>) saytı, Azərbaycanda ilk musiqişünaslıq jurnalı olan Ü.Hacıbəyli adına BMA və ABİ təsisçiliyi ilə nəşr olunan “Musiqi dünyası” jurnalının ([www.musiqi-dunya.az](http://www.musiqi-dunya.az) <<http://www.musiqi-dunya.az>>), “Harmony” musiqi mədəniyyəti jurnalının (<<http://harmony.musiqi-dunya.az>>)

dunya.az/>), Azərbaycanın ənənəvi musiqisini əhatə edən (<<http://enene.musigi-dunya.az/>>), "Musiqi lektoriyası"nda təqdim olunan BMA-nın müəllimlərinin multimedidiya formatında mühazirələri (<<http://lecture.musigi-dunya.az/>>), Karaoke - Milli musiqi və poeziya toplusu (<<http://karaoke.musigi-dunya.az/>>), "Azərbaycanın tarixinin canlı səsləri" adlı "canlı səsler", ifaları ilə musiqimizi rövnəqləndirən (<<http://voices.musigi-dunya.az/>>) saytları və s. göstərə bilərik.

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın həyata keçirtdiyi layihələrdən biri də elektron dərsliklərin yazılıması ilə də əlaqəlidir. Artıq bir neçə ildir ki, musiqi mədəniyyətinin dahi şəxsiyyətlərinin yazdığı kitabları elektron nəşrlər kimi geniş oxucular üçün təqdim edilir. Bunlar içərisində biz, Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" (<<http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/>>), Ü.Hacıbəylinin elektron ensiklopediyasını (<<http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/>>), "Muğam ensiklopediyasını" (<<http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/>>), Əfrasiyab Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafiq musiqi lügəti"ni (<<http://lugat.musigi-dunya.az/>>), "Azərbaycan teatr ensiklopediyası"nı (<<http://teatrlugati.musigi-dunya.az/>>), "Saz məktəbi" (<<http://saz.musigi-dunya.az/>>) və s. kitablarının elektron nəşrlərini bariz şəkildə misal göstərə bilərik.

Əlbəttə ki, təhsilin informasiyalasdırılmasında elektron dərsliklərin yaranması, onun geniş istifadə imkanlarına dəlalet edən meyarlardandır. İlk olaraq elektron kitab ilə ənənəvi kitabın nə kimi üstünlükəre malik olması haqqında bir neçə fikir söyləmək məqsədəyəyən olardı.

Elektron kitablar məlumatın əldə edilməsi, yayılması və öyrənilməsinin dəyişdirilməsində mühüm rol oynayaraq təhsil sisteminde böyük inqilab etdi. Ənənəvi kitab modeli öz yerini elektron kitabların təklif etdiyi rahatlığı və əlcətanlılığı, məlumatların daha yiğcam saxlanılmasına, tələbələrə və müəllimlərə bütöv bir kitabxananı rəqəmsal cihazın hüdudları daxilinde aparmağa imkan verib. Bu növ kitablarda mövzunun daha da genişlənməsini, paralel məsələlərin əlavə edilməsi de mümkün olan başlıca xüsusiyyətlərdəndir. Həmçinin biliklərin ötürülməsi və qavranılması prosesində musiqi nümunələrinin səsləndirilməsi, informasiyanın vizuallarşdırılması, hiper istinadlar, qrafik fayllar kimi multimediya texnologiyalarından istifadə olunması əlbəttə ki, müasir tələbələrin nəinki biliklərlik statik olaraq öyrənilməsinə, eləcə də tələbənin hisslerine təsir kanallarının müxtəlifliyini təmin edir.

Elektor kitabların mühüm əhəmiyyətindən biri onların iqtisadi səmərəliliyindədir. Rəqəmsal formatlar fiziki çap ehtiyacını aradan qaldırıv, istehsal xərclərini azaldır və təhsil resurslarını daha da əlverişli edir. İnformasiyanın bu cür demokratikləməsi daha geniş auditoriyanın keyfiyyətli təlim materiallarına çıxışını təmin edir, təhsildə iqtisadi boşluqları aradan qaldırır.

Elektron kitabların ətraf mühitə də təsirini qeyd etməməmək olmaz. Kağız əsaslı materiallardan rəqəmsal materiallara kecid meşələrin qırılmasını azaltmaqla və ənənəvi nəşriyyar təcrübələri ilə əlaqəli karbon izlərini minimuma endirməklə davamlılıq səylərinə böyük təvhə verir.

Elektron dərsliklər hər tələbəyə təhsil prosesində fəal iştirak etmək, onların öyrənmə prosesini fərdiləşdirmək üçün də şərait yaradır. Onlara passiv müşahidəçi yox, yeni bilik əldə etmək istəyən və öz imkanlarını qiymətləndirə bilən tələbə olmaq üçün imkan verir. Elektron dərslik böyük həcmde tədris və təlim materiallarını əhatə edərək və yeni tədris metodlarının inkişafına yardım edərək ənənəvi öyrənmə formalarını zənginləşdirir.

Məlumdur ki, yeni tədris texnologiyaları sistemində təhsilin distant, virtual formalarına xüsusi yer verilir. Bununla belə komunikasiya, informasiya və kompyuter texnologiyaları sahəsində tədrisin əhəmiyyəti özünü daha qabarık şəkildə bürüze verir. XX əsrin ortalarından etibarən yaranan elektron nəşrlər, hər hansı bir vəsaitin maqnit disk yaxud kompakt disk formatında istifadəsinə imkan yaradır. Onlayn və ya oflayn kimi müxtəlif istifadə formalarından asılı olmayaraq kompyüter, planşet, mobil telefon vasitəsilə dərsliklərin istifadə imkanlarının mövcudluğu, rahat axtarış sisteminin mövcudluğu, mobillik - elektron dərsliklərin üstünlüklərindəndir.

Sevindiricidir ki, yuxarıda sadalanlar daim inkişafdadır. Bu işlərin məntiqi davamı olaraq Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar" kafedrasında tədris olunan "Azərbaycan ənənəvi musiqisi" fənninin tədris programına əsasən hazırlanan eyniadlı dərsliyin I cildi "Azərbaycan xalq mahnıları" I cildinin (<<http://lecture.musigi-dunya.az/derslik.pdf>>) elektron nəşrlər siyahısına daxil edilməsidir. "Azərbaycan xalq mahnıları" adlı I cild dərsliyinin müəllifləri Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın "Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar" kafedrasının professoru, Əməkdar müəllim, sənətşünaslıq doktoru Cəmilə İsmayılov qızı Həsənova və sənətşünaslıq doktoru, dosent Leyla Ramiz qızı Zöhrabovadır.

Qeyd edək ki, haqqında söz açdığını elektron nəşr Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın 100 illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Bu nəşr musiqi ictimaliyəti, eləcə də hem müəllimlər, həm də təhsil alan musiqiçi tələbələr tərəfindən xüsusi maraqla qarşılanaraq tez bir zamanda tədris planında elektron vəsait kimi istifadə olunmağa başlanmışdı.

Elektron kitabların üstün xüsusiyyətlərindən biri də bu kitablar vəsaitəsilə öyrənmə prosesində öyrənmə təcrübəsinə artıran interaktiv xüsusiyyətlər təqdim edilir. Multimediya elementləri, hiperlinklər və axtarış funksiyaları tələbələ məzmunla dinamik şəkildə məşğul olmağa imkan verir, daha immersiv və fərdiləşdirilmiş öyrənmə mühitini təşviq edir.

Söz açdığımız Azərbaycan ənənəvi musiqisinin elektron dərsliyində xalq mahnılarının janr xüsusiyyətləri, Azərbaycan xalq mahnılarının notlaşdırılması tarixi, xalq mahnılarına dair tədqiqatlar (əmək mahnıları, mərasim mahnıları, məişət mahnıları və tarixi mahnıların - janr xüsusiyyətləri və nəzəri əsasları), xalq mahnılarının məqam əsası, xalq mahnılarının melodikası; xalq mahnılarının forma-quruluş xüsusiyyətləri, xalq mahnılarında musiqi metro-ritmi ilə poetikanın vəhdəti, xalq mahnıları bestəkar yaradıcılığında, ənənəvi musiqidə vokal-xoreoqrafik janrlar (halay, haxışa), meyxana janrı, dini musiqi, Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların musiqi folkloru haqqında mövzular öz əksini tapmışdır. Elektron dərslikdə həmcinin hər mövzudan sonra test tapşırıqları da təqdim olunmuşdur. Bu isə əlbəttə ki, mövzunun daha da yaxşı mənimşənilməsinə şərait yaranan vacib amillərdəndir.

Yeni tədris ili (2013-2014) üçün dərsliyin II cildinin hazırlanması nəzərdə tutulub. İkinci cild Azərbaycan xalq musiqisinin digər qolu olan Xalq rəqslərinə həsr olunacaqdır. Onu da qeyd edək ki, "Azərbaycan ənənəvi musiqi" elektron dərsliyi ümümilikdə IV cildən ibarət

olması nəzərdə tutulub. Belə ki, ikinci hissə "Azərbaycan xalq rəqsləri", III hissə "Azərbaycan müğamları" və nəhayət IV hissə "Aşıq yaradıcılığı" kimi fundamental mövzuları əhatə edəcəkdir.

Bələliklə, "elektron kitablar öz səmərəliliyi, interaktiv və ekoloji cəhətdən davamlı həllər təklif etməsi baxımından təhsil sisteminin ayrılmaz hissəsinə çevrilib" - desək yanılmayıq. Sənətsünləşmiş doktoru, professor Tariyel Məmmədov yazır: "Musiqiçi hazırlığında tədris prosesinin təkmilleşməsində elektron dərsliklərin tədrisə daxil edilməsi mütərəqqi vasitədir. Onların çap versiyasından əsas fərqi odur ki, bu məhsularda multimediya kontentinin tələbələr tərəfindən tam həcmidə istifadə imkanı reallaşdırılmışdır".

Biz də öz növbəmizdə görülən və gələcəkdə görüləcək işlərin hellində eziyyəti olan hər bir mütəxəssisə uğurlar arzulayaraq, müxtəlif təhsil ocaqlarında həm ixtisas fənlərin tədrisində, həm də ümumilikdə təhsil alan tələbələr və gələcək tədqiqatçılar üçün bir çox kitabların elektron formada ərmağan olunmasını arzulayırıq.



## MƏQALƏNİN TƏQDİM EDİLMƏ QAYDALARI

- Saytin "Məqaləni göndər" menyusuna daxil olaraq açılan pəncərədə müəllif haqqında informasiya və məqalənin elektron faylı əlavə olunur;
- Məqale dərc olunmaq üçün redaksiya tərəfindən müvafiq ixtisas üzrə resenzentə təqdim edilir;
- Resenzent 7 iş günü ərzində öz rəyini redaksiya heyətinə təqdim edir;
- Müsət rəy alan məqalə müəllifinə qeydiyyat zamanı göstərdiyi e-maila "Məqalə rəyçi tərəfindən müsbət qiymətləndirilib və dərc olunmaq üçün tövsiye edilir" məzmununda bildiriş göndərilir;
- Məqalənin dərc olunması təsdiq edildikdən sonra ödəniş həyata keçirilir. Jurnalın çap xidmətləri ödənişlidir.

### Rəylərin verilmə qaydaları

Redaksiyaya təqdim olunan bütün məqalələr antiplagiat programından keçirilir. Məqalənin orijinallığı 75 faiz təşkil etməlidir.

- Məqalələr elmi dərəcəyə və elmi ada malik olan redaksiya heyətinin üzvləri və ya xarici rəyçilər tərəfindən resenziya edilir. Düzəlişlər məqalə müəllifli ilə razılışdırıldıqdan sonra aparılır.
- Məqaləyə verilən rəy 7 iş günü ərzində müəlliflə təqdim olunur.
- Resenziyada aşağıdakı məsələlər öz əksini tapır:
  - məzmunun məqalə adına uyğunluğu;
  - məqalənin nəzəri və əməli baxımdan müasir sənətsünaslıq elminə uyğunluğu;
  - məqalənin dil və üslub baxımından oxucuya aydın, səlis dildə təqdim edilməsi, əlavə materialın (cədvəl, formula, not nümunələrinin, şəkillərin və s.) əyanılıyi;
  - Düzəlişə ehtiyacı olan irad və təkliflərin müəlliflə bildirilməsi.
- Resenziyalar rəyçilərin çalışdığı təşkilatlar tərəfindən müvafiq qaydada təsdiq olunur;
- Resenziyalar 5 il müddətində jurnalın redaksiyasında qorunub-saxlanılır.
- Resenziyada düzəlişə ehtiyac olduğu göstərildiyi halda jurnalın məsul şəxsi həmin iradları müəlliflə təqdim edir. Müəllif rəydə göstərilən iradlarla razılış onları aradan qaldırır və ya əsaslı arqumentlər göstərərək iradları təkzib edir. Müəllif tərəfindən yenidən işlənilən məqalə təkrar resenzente təqdim olunur.
- Resenzent tərəfindən çapa tövsiyə edilməyən məqalə təkrar baxılmaq üçün qəbul edilmir. Mənfi rəy müəllifin email ünvanına göndərilir.
- Redaksiya həyəti məqalənin dərc olunmasını təsdiq etdikdən sonra müəllif çap xidmətlərinə görə ödəniş edir. Müəllifin emailinə ödənişin daxil olması, habelə jurnal nömrəsinin dərc olunma müddəti barədə bildiriş göndərilir.

## УСЛОВИЯ ПУБЛИКАЦИИ

- Перейдя в меню сайта [«Подать заявку»](#), в появившемся окошке вводится контактная информация автора и прикрепляется файл с текстом статьи.
- Редакция рецензирует статью в течение 7 дней.
- Автору статьи с положительным отзывом рецензента высылается письмо с уведомлением: «Статья прошла рецензирование и будет опубликована».
- После получения сообщения о принятии статьи проводится оплата за публикацию.

### Порядок рецензирования статей в журнале:

Все статьи, поступившие на рассмотрение к публикации, проверяются на плагиат. Оригинальность статьи должна составлять не менее 75%. Статьи рецензируются членами редакционной коллегии или внешними рецензентами, имеющими ученую степень и ученое звание по соответствующей специальности, корректируются. Все правки согласовываются с автором статьи.

1. При получении статьи секретарь редакционной коллегии определяет соответствие статьи профилю журнала, требованиям к оформлению и направляет статью на рецензирование одному из членов редакционного совета или внешнему рецензенту — специалисту, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

2. Срок рецензирования статьи - 7 дней.

3. В рецензии члена редакционной коллегии или внешнего рецензента находят отражение следующие вопросы:

- соответствие содержанию статьи заявленной в названии теме;
- насколько статья соответствует современным достижениям в области теории и практики искусствоведения;

в) доступность материала статьи читателям, с точки зрения языка, стиля, расположения материала, наглядности таблиц, диаграмм, рисунков и формул;

г) целесообразна ли публикация статьи с учетом новизны материалов статьи;

д) какие недостатки, исправления и дополнения необходимо внести автору статьи;

4. Все рецензии, выполненные членами редакционной коллегии, заверяются издательством, рецензии, выполненные внешними рецензентами, - заверяются в порядке, установленном в учреждении, где работает рецензент.

5. Все рецензии находятся на хранении в издательстве в течение 5-ти лет.

6. Если в рецензии содержатся рекомендации по исправлению и доработке статьи, секретарь редакционной коллегии журнала «Мир Музыки» направляет автору замечания рецензента с предложением учесть их при подготовке нового варианта статьи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть. Доработанная (переработанная) автором статья направляется на повторное рецензирование.

7. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. Текст отрицательного заключения направляется автору по электронной почте.

8. После принятия редакционной коллегией журнала решения о допуске статьи к публикации автору выставляется счет на оплату публикации, которая покрывает издательские расходы. Автор по электронной почте информируется о поступлении оплаты, а также о сроках публикации.

## TERMS OF PUBLICATION

- By going to the site menu “**Make a Submission**”, in the window that appears, enter the author’s contact information and attach a file with the text of the article.
- The editors review the article within 7 days.
- The author of an article with positive feedback from the reviewer is sent a letter with the notification: “The article has been reviewed and will be published.”
- After receiving a message about the acceptance of the article, payment for publication is made.

### The procedure for reviewing articles in the journal:

All articles submitted for consideration for publication are checked for plagiarism. The originality of the article must be at least 75%. Articles are reviewed by members of the editorial board or external reviewers who have an academic degree and academic title in the relevant specialty, and are corrected. All edits must be agreed with the author of the article.

1. Upon receipt of the article, the secretary of the editorial board determines the article's compliance with the journal's profile, design requirements and sends the article for review to one of the members of the editorial board or an external reviewer - a specialist who has the scientific specialization closest to the topic of the article.

2. The period for reviewing the article is 7 days.

3. The review by a member of the editorial board or an external reviewer reflects the following questions:

a) compliance of the content of the article with the topic stated in the title;  
b) to what extent the article corresponds to modern achievements in the field of theory and practice of art criticism;

c) accessibility of the article's material to readers, in terms of language, style, arrangement of material, clarity of tables, diagrams, drawings and formulas;

d) is it advisable to publish the article, taking into account the novelty of the article's materials;

e) what shortcomings, corrections and additions need to be made by the author of the article;

4. All reviews performed by members of the editorial board are certified by the publishing house, reviews performed by external reviewers are certified in the manner established in the institution where the reviewer works.

5. All reviews are stored in the publishing house for 5 years.

6. If the review contains recommendations for correcting and finalizing the article, the secretary of the editorial board of the «World of Music» journal sends the reviewer's comments to the author with a proposal to take them into account when preparing a new version of the article or to refute them with reason (partially or completely). The article revised ) by the author is sent for re-review.

7. An article not recommended for publication by the reviewer will not be accepted for re-review. The text of the negative conclusion is sent to the author by email.

8. After the editorial board of the journal makes a decision to accept the article for publication, the author is issued an invoice for the publication fee, which covers publishing costs. The author is informed by e-mail about receipt of payment, as well as about the publication deadline.

## **CD 1**

# **AŞIQ MURAD NİYAZLI**

1. «Göyçəgülü» (Söz: Dirili Qurbanı)
2. «Misri» (Söz: «Koroğlu» dastanından)
3. «Təbrizi» (Söz: Aşıq Teymur Hüseynov)
4. «Türk oğluyam Türkən oğul» (Şeir: Murad Niyazlı)
5. «Cəlili» (Söz: Hüseyin Arif)
6. «İrəvan çuxuru» (Söz: Aşıq Hüseyin Bozalqanlı)
7. «Murad Gilənarı» (Söz: Murad Niyazlı)
8. «Mirzəcanı» (Söz: Murad Niyazlı)
9. «Gəraylı» (Söz: Murad Niyazlı)
10. «Osmanlı Divanisi» (Söz: Murad Niyazlı)
11. «Qəhrəmanı» (Söz: Murad Niyazlı)
12. «Dərvisi» (Söz: Murad Niyazlı)
13. «Göyalı» (Söz: Murad Niyazlı)
14. «Kərəm gözəlləməsi» (Söz: Murad Niyazlı)
15. «Hüseyni» (Söz: Murad Niyazlı)
16. «Mirzəcanı» (Söz: Yəhya bəy Dilqəm)
17. «Orta Müxəmməs» (Söz: Murad Niyazlı)



## **CD 2**

**“Koroğlu havaları” vətəncilik, dövlətçilik və qəhrəmanlıq  
düşüncəsinə daşıyan milli-mədəni dəyərlər kimi”  
layihəsi əsasında hazırlanan  
CD diskin içindəkilər:**

1. “Misri” - Qələndər Zeynalov (Gədəbəy), balabançı Ələkbər Kəlbəcərli
2. “Döşəmə Koroğlu” (“Sürütmə Koroğlu”) - Məhərrəm Hüseyinli (Tovuz)
3. “Təbli-cəngi Koroğlu” - Ramin Qarayev (Borçalı)
4. “Osmanlı divanisi” - Nəbi Nağıyev, Nazim Quliyev (Gədəbəy), balabançı Ələkbər Kəlbəcərli
5. “Şahsevəni” - Altay Məmmədli (Gədəbəy), balabançı Ələkbər Kəlbəcərli
6. “Cəngi Koroğlu” - Anar Abdullayev (Gədəbəy) və Şöhrət Kərimov, balabançı İbadət Allahverdiyev (Kəlbəcər)
7. “Eyvaz peşrovu” - Babək Şakirli (Kürdəmir), balabançı Sahib Qurbanoglu (Şamaxı)
8. “Ovsarı” - Altay Məmmədli, Nazim Quliyev və Ramin Qarayev
9. “Koroğlu gözəlləməsi” - Ağamurad Şirvanlı, balabançı Ədilxan Şahaliyev (Şamaxı)
10. “Dərbəndi Koroğlu” - Şair İncəli və Avdı Musayev (Qazax)
11. “Koroğlu dubeyti” - Isa Qaraxanlı, balabançı Əlirza İmampur (Təbriz)
12. “Koroğlu müxəmməsi” - Dəmir Vəliyev (Gədəbəy)
13. “İrəvan çuxuru” - Təbriz Vəliyev, balabançı Sərdar Məmmədov (Gədəbəy)
14. “Sulduzu” - Xanlar Alqayıt, balabançı Əziz Göyçəli (Göyçə)
15. “Bozuğu Koroğlu” - Qabil Faxralı (Borçalı)
16. “Cəngi Koroğlu” - “Çəsmə” folklor qrupu

