

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NAXÇIVAN BÖLMƏSİNİN
İNCƏSƏNƏT, DİL VƏ ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

ISSN 2311-8482

AXTARIŞLAR

(ədəbiyyatşünaslıq, folklorşünaslıq, dilçilik və sənətşünaslıq)

№ 4 (41)

*Jurnal 23 fevral 2013-cü il tarixdə Naxçıvan Muxtar Respublikası
Ədliyyə Nazirliyində qeydiyyatdan keçmişdir.
(Şəhadətnamə № MN-01/15)*

Naxçıvan, “Tusi” – 2021, cild 15

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI NAXÇIVAN BÖLMƏSİ
İNCƏSƏNƏT, DİL VƏ ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTUNUN AXTARIŞLAR JURNALI**

**NAKHCHIVAN SECTION OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF
AZERBAIJAN RESEARCHES JOURNAL OF INSTITUTE OF ART, LANGUAGE
AND LITERATURE**

**НАХЧЫВАНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
АЗЕРБАЙДЖАНА ПОИСКИ ЖУРНАЛА ИНСТИТУТ ИСКУССТВА, ЯЗЫКА
И ЛИТЕРАТУРЫ**

2011-ci ildən dərc olunur • Published since 2011 • Публикуется с 2011 года

Jurnal AMEA Naхçıvan Bölməsi İncəsənət, Dil və Ədəbiyyat İnstitutu tərəfindən nəşr olunur.
The journal is published by the Institute of Art, Language and Literature of ANAS Nakhchivan Branch Ofise
Журнал издается Институтом Искусств, Языка и Литературы Нахчыванского Отделения НАНА

REDAKSİYA HEYƏTİ

Baş redaktor

Ə.A.Quliyev

İ.Ə.Həbibbəyli, M.K.İmanov, Ə.Ə.Salamzadə, C.A.Qiyasi, S.G.Rzasoy, F.Y.Xəlilov,
H.A.Yurttaş, A.K.İmanov, İ.E.Məhərrəmov, F.H.Rzayev,
R.Ə.Zülfüqarov (*məsul katib*)

EDITORIAL BOARD

Chief editor

A.A.Guliyev

I.A.Habibbeyli, M.K.Imanov, A.A.Salamzada, J.A.Giyasi, S.G.Rzasoy, F.Y.Khalilov,
H.A.Yurttash, A.K.Imanov, I.E.Maharramova, F.H.Rzayev,
R.A. Zulfugarov (*executive secretary*)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А.А.Гулиев

И.А.Габиббейли, М.К.Иманов, А.А.Саламзаде, Дж.А.Гияси, С.Дж.Рзасой, Ф.Ю.Халилов,
Г.А.Юртташ, А.К.Иманов, И.Е.Мегерремова, Ф.Г.Рзаев,
Р.А.Зульфугаров (*ответственный секретарь*)

Ünvan: Naхçıvan şəhəri, Heydər Əliyev prospekti, 35, tel.: (036) 544-69-84

Address: Nakhchivan, Naydar Aliyev av., 35, phone: (036) 544-69-84

Адрес: Нахчыван, пр. Гейдар Алиева, 35, тел.: (036) 544-69-84

M Ü N D Ə R İ C A T

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ

Günay Şirəliyeva – Asim Yadigarın yaradıcılığında Cənub mövzusu (1990-2000)	9
İnci Nağıyeva – Əli bəy Hüseynzadənin “Şiller” adlı məqaləsində ədəbi-tənqidi yanaşma	19

FOLKLORŞÜNASLIQ

İman Cəfərov – Aşıq Ələsgər yaradıcılığı və dünya poeziyası ənənələri.....	26
Vəfa İbrahim – İngilisdilli xalqların folklorunda doğum mərasimi ilə bağlı inanclar	34
Günel Cənnətova – Eposda tarixi məkan	39
Aynurə Səfərova – “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında nişanlanma motivi	45
Nurlana Məmmədova – “Tahir Və Zöhrə” dastanının Tobol-Tatar versiyası: V.Radlov nəşrindən günümüzədək	50
Fəridə Kərimova – Gəncəbasar aşıqlarının dastan yaradıcılığı: “Qurbani” dastanı	56

DİLÇİLİK

Firudin Rzayev – Naxçıvanda m.ö. yaşamış Basil-Barsil prototürkləri ilə bağlı etnooykonimlər	66
Leyla Səfərova – Alim-şair Elxan Yurdoğlunun tərcümə fəaliyyəti	71
Rəşad Zülfüqarov – Culfa şivələrində sadə feillər	75
Ruzana Süleymanova, Tamella Əlizadə, Cənanə Əsgərova – Hal-vəziyyət bildirən sözlər, dinamik və digər sifətlər	81
Dilbər Orucova – Konseptuallaşma və metonimiya	89
Nərmin İbrahimli – İngilis dilində şifahi nitq vərdişlərinin inkişafında dialoq yolu ilə tədrisin rolu	96
Türkanə İsrəfilli – Diskursun kommunikativ strategiyası	101
Aynurə Manafova – Hinduların tarixinin araşdırılması: antropoloji, sosioloji faktorlar, irq və dil konseptləri	108

SƏNƏTŞÜNASLIQ

Zöhrə Zalova – Azərbaycan bəstəkarlarının kiçik həcmli fortepiano əsərlərinin “Ümumi fortepiano” fənnində tətbiqinə dair	115
Naibə Şahməmmədova – Fikrət Əmirovun “Kürd Ovşarı” simfonik muğamı Şərq və Qərb kontekstində	124
Gülcənnət Baxşiyeva – Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələrində xalq musiqi janrlarından bəhrələnmə üsulları	130
Günay Nərimanova – XV əsr İtalyan heykəltəraşlığının inkişaf yolları	139
Əli Qəhrəmanov – Rəssam Yuran Məmmədovun yaradıcılığı Naxçıvan teatrında və xatirələrdə	145
Ələkbər Qasımov – Nizami Gəncəvi obrazı Naxçıvan teatrının səhnəsində.....	151
Şanə Məmmədova – Vasif Allahverdiyevin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı əsərlərdə vətən obrazının təəcəssümü	157

Şəbnəm Şirinova – Musiqi sənətinin inkişaf tarixi	163
Sevinc Qurbanova – Müasir Azərbaycan xalçaçılığında miniatürdən istifadə	169
Sevda Hüseynova – “Koroğlu” milli opera sənətində qəhrəmanlıq zirvəsi	174
Roza Həsənova – Nizami Gəncəvi obrazları xalq rəssamı Akif Əsgərovun yaradıcılığında	179
Rəna Cəfərova – Peşəkar piano ifaçısının sənət dünyası	183
Aynur İskəndərova – Oktay Zülfüqarovun fleyta və simfonik orkestr üçün konsertinin quruluş xüsusiyyətləri	187
Nuranə Zeynalova – Fortepiano ansamblı ifaçılığı və yeni metodik yanaşmalar	196
Aynur Səfərova – Musiqidə simfoniya janrının yaranması və formalaşması	204
Mehriban Kərimova – Azərbaycan milli aerofonlu alətlərinin fortepiano müşayəti ilə təfsiri	210
Günay Qasımxanlı – “Kirpi” jurnalına çəkilmiş illüstrasiyalarda obrazlılıq	221
Gülər Məmmədova – Gəncədəki Nizami heykəlinin memarlıq mühiti ilə əlaqəsi	226
Mahirə Qayıbova – Aktyor yaradıcılığının lirik-psixoloji üslubda təzahür imkanları (Gəncə teatrının səhnə təcrübəsi əsasında)	230
Leyla Abbasova – Aşırı musiqisindən ilhamlanan bəstəkar	239
Elnur Hüseynov – Əyyub Hüseynovun mənzərə əsərlərində ənənə və varislik	243
Günel Bəkirova – Romantizm dövrü Qərbi Avropa fortepiano musiqisində ornamentikanın xüsusiyyətləri	247
Leyla Zalıyeva – Pikə Axundovanın “Məhsəti” operasından xor səhnələrinin dramaturji rolu.....	258
Əbülfəz Quliyev – Yüzlük yubileyə sanballı ərməğan: “Müasir Naxçıvan”.....	268

CONTENTS
LITERATURE STUDIES

- Gunay Shiraliyeva** – The theme of South in the work of Asim Yadigar (1990-2000) 9
Inji Nagiyeva – Literary criticism in article Ali bey Guseynzade “Schiller” 19

FOLKLORE STUDIES

- Iman Jafarov** – Ashig Alasgar creativity and traditions of world poetry 26
Vafa Ibrahim – Beliefs about the birth ceremony in the folklore of English-speaking peoples 34
Gunel Jannatova – Historical space in the epos 39
Aynura Safarova – Engagement motif in the epos “Kitabi-Dada Korgud” 45
Nurlana Mammedova – Tobol-Tatar version of the epos “Tahir and Zohra”: from the Radlov edition to the present day 50
Farida Karimova – Ganjabasar Ashugs epic creativity: “Gurbani” epic 56

LINGUISTICS

- Firudin Rzayev** – The ethnoonyms related with the names of Basil-Barsil tribes lived in Nakhchivan B.C. 66
Leyla Safarova – Translation activity of scientist-poet Elkhan Yurdoglu 71
Rashad Zulfugarov – Simple verbs in Julfa dictionaries 75
Ruzane Suleymanova , Tamella Alizade, Janana Asgarova – Stative, dynamic and other adjectives 81
Dilbar Orujova – Conceptualization and metonymy 89
Narmin Ibrahimli – The role of dialogic teaching in the development of oral speech skills 96
Turkana Israfilli – Communication strategy of discourse 101
Aynura Manafova – Exploring the history of Hindus: anthropology, sociological factors, race and language concepts 108

ART STUDIES

- Zohra Zalova** – On the use of small-volume piano works of Azerbaijani composers on the subject “General piano” 115
Naiba Shahmammadova – Fikrat Amirov's "Kurdish shepherd" symphonic mugam in the East and West context 124
Guljannat Bakhshiyeva – Methods of enjoying folk music genres in Azerbaijani composers's piercy series 130
Gunay Narimanova – Development ways of Italian sculpture of the 15th century 139
Ali Gahramanov – Artist Yuran Mammadov’s work in Nakhchivan theater and memories 145

Alakbar Gasimov – The image of Nizami Ganjavi on the stage of the Nakhchivan theater	151
Shana Mammadova – The embodiment of the image of the motherland in the works written by Vasif Allahverdiyev for the orchestra of	157
Shabnam Shirinova – History of the development of the art of music	163
Sevinj Gurbanova – Usage of miniature in modern Azerbaijani carpet weaving	169
Sevda Huseynova – The pinnacle of heroism in the national opera “Koroghlu”	174
Roza Hasanova – Nizami Ganjavi’s images in the activity of People’s Artist Akif Asgarov	179
Rana Jafarova – The art world of professional piano player	183
Aynur Isgandarova – Structural features of Oktay Zulfugarov's concert for flute and symphony orchestra	187
Nurana Zeynalova – The ensemble performance on the piano and new methodological approaches	196
Aynur Safarova – The emergence and formation of the symphony genre in music	204
Mehriban Karimova – Interpretation of Azerbaijani national aerophone instruments with piano	210
Gunay Gasimkhanli – Figurativeness in the illustrations of the journal “Kirpi” (“Hedgehog”)	221
Gular Mammadova – The relationship of the architectural environment with the monument of Nizami in Ganja	226
Mahira Gaybova – Possibilities of manifestation of actor’s creativity in lyrical-psychological style (Based on the stage experience of Ganja theater)	230
Leyla Abbasova – The lucky composer of the ashug song	239
Elnur Huseynov – Tradition and inheritance in the scenic works by Eyyub Huseynov	243
Gunel Bakirova – The age of romantism in Western European piano music features of ornamentics	247
Leyla Zaliyeva – Dramatic role of choral scenes from Pika Akhundova's opera "Mahsati"	258
Əbulfaz Guliyev – Honorable gift for the centenary: "Modern Nakhchivan"	268

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Гюнай Ширалиева** – Тема юга в творчестве Асима Ядигяра (1990-2000) 9
Инджи Нагиева – Литературная критика в статье Али бек Гусейнзаде “Шиллер” 19

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

- Иман Джафаров** – Творчество Ашуга Алескера и традиции мировой поэзии 26
Вафа Ибрагим – Поверья, связанные с ритуалом рождения в фольклоре
англоязычных народов 34
Гюнель Жаннатова – Историческое пространство в эпосе 39
Айнура Сафарова – Мотивы обручения в дастане «Китаби-Деде Горгуд» 45
Нурлана Мамедова – Тоболь-татарская версия дастана «Тахир и Зохра»:
от публикации В.Радлова до настоящего времени 50
Фарида Каримова – Эпическое творчество Ганджабасара ашыга: эпический
«Гурбани» 56

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

- Фирудин Рзаев** – Этноойконимы, связанные до н.э. с прототюрком
Басил-Барсил, живущих в Нахчыване 66
Лейла Сафарова – Переводская деятельность ученого-поэта Эльхана Юрдоглу 71
Рашад Зульфугаров – Простые глаголы в словарях Джульфа 75
Рузана Сулейманова, Тамелла Ализаде, Джанана Аскерова – Стативных слова,
динамические и другие прилагательные 81
Дилбар Орукова – Концептуализация и метонимия 89
Нармин Ибрагимли – Роль диалогического обучения в развитии навыков
устной речи 96
Туркана Исрафилли – Коммуникативная стратегия дискурса 101
Айнура Манафова – Изучение истории индуистов:
антропология, социологические факторы, расовые и языковые концепции 108

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

- Зохра Залова** – Об использовании малообъемных фортепианных произведений
Азербайджанских композиторов по предмету «Общее фортепиано» 115
Найба Шахмамедова – Симфонический мугам Фикрат Амирова “Кюрд овшары”
в контексте Востока и Запада 124
Гулканнат Бахшиева – Способы прослушивания народных музыкальных жанров в
серии пиерси Азербайджанских композиторов 130
Гюнай Нариманова – Пути развития Итальянской скульптуры XV века 139
Али Гахраманов – Творчество Художника Юрана Мамедова в театре и в
мемуарах Нахчывана 145
Алекбер Гасымов – Образ Низами Гянджеви на сцене Нахчыванского театра 151

Шана Мамедова – Воплощение образа родины в произведениях Васифа Аллахвердиева для оркестра народных инструментов	157
Шабнам Ширинова – История развития музыкального искусства	163
Севиндж Гурбанова – Использование миниатюры в современном Азербайджанском ковроткачестве	169
Севда Гусейнова – Вершина героизма и национальной опере «Кероглы»	174
Роза Гасанова – Образы Низами Гянджеви в творчестве народного художника Акифа Аскерова	179
Рана Джафарова – Мир искусства профессионального пианиста	183
Айну́р Искендерова – Структурные особенности концерта Октяя Зульфугарова для флейты с симфоническим оркестра	187
Нурана Зейналова – Фортепианное ансамблевое исполнительство и новые методические подходы	196
Айну́р Сафарова – Возникновение и становление симфонического жанра в музыке	204
Мехрибан Каримова – Интерпретация Азербайджанских национальных аэрофонных инструментов с фортепианом	210
Гюнай Касымханлы – Образность иллюстраций журнала «Кирпи»	221
Гулар Мамедова – Связь памятника Низами в Гяндже с архитектурной средой	226
Махи́ра Гаи́бова – Возможности проявления лирико-психологического стиля актерского творчества (на основе сценической практики в Гянджинском театре)	230
Лейла Аббасова – Композитор вдохновивший от ашугской музыки	239
Эльну́р Гусейно́в – Традиция и преданность традициям в пейзажных работах Эйюба Гусейнова	243
Гюне́ль Беки́рова – Эра романтизма в Западной Европейской фортепианной музыке особенности орнаментики	247
Лейла Залыева – Драматическая роль хоровых сцен из оперы Пики Ахундовой «Мехсети»	258
Абу́льфаз Гу́лиев – Почетный подарок к столетию: «Современный Нахчыван».....	268

Ə D Ə B İ Y Y A T Ş Ü N A S L I Q

UOT 82

GÜNAY ŞİRƏLİYEVƏ*

ASİM YADİGARIN YARADICILIĞINDA CƏNUB MÖVZUSU (1990-2000)

Naxçıvan ədəbi mühitinin yetirdiyi görkəmli simalardan biri də Asim Yedigardır. Asim Yedigər müxtəlif səpkili, fərqli mövzulu şeirləri, poemaları, dramları ilə ədəbi ictimaiyyətin dərin rəğbətini qazanan şairin yaradıcılığında cənub mövzusu da özünəməxsus yer tutur. Asim Yedigər bir şair kimi öz vətəninə, yurdunu həmişə sevmiş, o taylı, bu taylı vətəninə azadlığı keşiyində durmuşdur.

Məqalədə də məhz şairin cənub mövzusunda yazdığı əsərlər təhlilə cəlb edilmiş, həllini gözləyən məsələlərə aydınlıq gətirilmişdir. Aparılan təhlil və tədqiqatlar imkan verir deyək ki, şairin yaradıcılığında cənub mövzulu əsərlər öz forma və məzmununa, xarakterik xüsusiyyətlərinə görə olduqca maraqlıdır. Tədqiqatlar nəticəsində müəllif bir sıra maraqlı elmi nəticələr əldə etmişdir.

Açar sözlər: *Asim Yedigər, cənub mövzusu, şeir, şair, ədəbi mühiti*

Asim Yedigər öz zəngin və çoxşaxəli yaradıcılığı ilə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində özünəməxsus yerlərdən birini tutur. Onun yaradıcılığında Cənub mövzulu əsərləri xüsusilə diqqəti cəlb edir. Məqalədə şairin 1990-2000-ci illərdə qələmə aldığı cənub mövzulu əsərlərinin təhlili aparılacaqdır. Bildiyimiz kimi, 1989-cu il Naxçıvanda sərhəd hərəkəti uğurla sona çatdı. Bir neçə aydan sonra -1990-cı ilin Novruz bayramı ərəfəsində minlərlə naxçıvanlı o taya, minlərlə də soydaşımız bu taya keçdi. Beləliklə uzun bir həsrətə son qoyuldu. 1991-ci ildə nəhayət Şair Asim Yedigər da ilk dəfə olaraq “Dünyanın ən böyük çayı” adlandırdığı Araz çayının üzərindən keçdi. Asim Yedigər deyir ki, həmin ilin fevral ayının 2-də Naxçıvan Muxtar Respublikası Yazıçılar Birliyinin sədri, Xalq yazıçısı Hüseyn İbrahimov, Naxçıvan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsinin sədri Vahid Bağirov, Naxçıvan Dövlət Universitetinin prorektoru İsa Həbibbəyli, şair Elman Həbib və mən ilk dəfə olaraq rəsmi qonaq kimi İran İslam Respublikasının Mərənd və Əlamdar şəhərlərində keçirilən poeziya tədbirlərinə qatılmaq üçün həsrət körpüsünü keçdik. Araz çayı üzərindəki körpüdə bir anlıq dayandım. Səfər yoldaşlarıma elə oradaca 1986-cı ildə Moskvada yazdığım “Ən böyük çay” adlı şeirimi oxudum. Sonra bizi İran Culfasında ikimərtəbəli bir mehmanxanaya apardılar. Həmin gün şair dostum Elman Həbiblə mən Mərənddə keçirilən poeziya tədbirində şəhidlərimizə həsr etdiyimiz şeirlərimizi oxuduq. Səhərisi gün isə bizi xahişimizlə Təbrizə apardılar. Məqsədimiz Təbrizi görmək, Şəhriyarın evinə getmək idi. Bələdçimiz Marağadan olan şair Rza Paşazadə idi. Rzanın soyadı bizə tanış olduğu üçün maraqlandıq. Aydın oldu ki, Rza Paşazadə Azərbaycanın Şeyxülislamı Allahşükür Paşazadə ilə əmiuşağıdır. Bu bizi çox sevindirdi. Həm də öyrəndik ki, o, 30 il Şəhriyara şeyirdlik edib. Ona görə də bizə ondan yaxşı bələdçi kim ola bilərdi. Mən həmin 3 gündə elə yollarda “Dünyanın ən böyük çayını keçdim”, “Bu yol Təbriz yoludur”, “Üzü Təbrizə-Təbrizə” və “Ay Paşazadə” adlı dörd şeir yazdım. “Dünyanın ən böyük çayını keçdim” adlı şeirimi neylədimsə sonralar tapa bilmədim. Həmin şeirdə vaxtı ilə “dünyanın ən böyük çayı” adlandırdığım Arazın üstündən necə sevinc içərisində keçdiyimi nəzmə çəkmişdim. Amma digər

üç şeirim qayıdandan sonra mətbuatda çap olundu və rəğbətlə qarşılandı.

“Bu yol Təbriz yoludur” şeiri illər boyu həsrətində çırpınan bir şair qəlbinin səssiz harayıdır. Bu şeirdə yüz illərin ağrı-acısı yaşayır:

Culfadan Təbrizəcən şeir dedik, söz dedik,
Sinəmizi yandırıb həsrət adlı köz dedik,
Ürək vüsal istədi, vədəsi var “Döz” dedik.
Bu gün vüsal günüdür, sinəm sözlə doludur,
Bu yol Təbrizə gedir, bu yol Təbriz yoludur...

Şeirdə həsrətin, ağrı-açının rəngini belə görmək olar. Bu həsrət sinə göynədir, qəlb dağlayır, ürək parçalayır. Şair bu həsrəti köynək kimi əyninə geyinib, ondan yaxa qurtarmaq üçün elə bil ki, yüz illərdir bu günü gözləyib:

Həsrətdən don biçmişəm, göynəyim var, göynəyim,
Əynimdə həsrət adlı köynəyim var, köynəyim.
Qoyma həsrətdən donum, göyüm-göyüm göynəyim,
Bu gün vüsal günüdür, sinəm sözlə doludur,
Bu yol Təbrizə gedir, bu yol Təbriz yoludur.

Bu yollarda ruhu sərgərdan gəzən Şah İsmayıl Xətai yada düşür. Bütöv bir Azərbaycan yaradan, onun sərhədlərini hüdudsuz edən bir şahın, bir qəhrəmanın ruhu qarşısında mənəvi əzab çəkən bir şairin ağrısı ürək dağlayır:

Canım qəmdən bezibdir, qəm də canımdan bezir,
Mən dərdə dözməsəm də canım hər dərdə dözür,
Bu yolda Xətəinin ruhu sərgərdan gəzir,
Bu gün vüsal günüdür, sinəm sözlə doludur,
Bu yol Təbrizə gedir, bu yol Təbriz yoludur.

Şairə görə Təbriz ruhumuzun, bütövlüyümüzün beşiyidir. Nə qədər ki, Təbriz əvvəlki Təbrizliyinə-ruhumuzun, dilimizin, bölüm-bölüm bölünən elimizin paytaxtına çevrilməyib onda bizim həsrətimizin də sonu olmayacaqdır:

Təbriz şirin ləhcəli dilimin paytaxtıdır,
Bölüm-bölüm bölünən elimin paytaxtıdır.
Azərbaycan adlanan gülümün paytaxtıdır,
Bu gün vüsal günüdür, sinəm sözlə doludur,
Bu yol Təbrizə gedir, bu yol Təbriz yoludur...

Şairin digər bir şeiri “Üzü Təbrizə-Təbrizə” adlanır. Şairin “Bu yol Təbriz yoludur” şeirində olduğu kimi bu şeirin də ruhunda, mayasında Təbriz sevgisi var. Bu hələ Təbrizi görməyən, amma Təbrizə yol gedən bir şairin Təbriz sevgisi ilə dolu pıçıltıları, hissləri, həyəcanlarıdır:

Xəyal məndən öndə çapır
Düzü Təbrizə-Təbrizə.
Yol gedirəm, ulu Tanrım,
Üzü Təbrizə-Təbrizə.

Filologiya elmləri doktoru, professor Qəzənfər Paşayev “İkiyə bölünmüş ürək yaralarımı sağaldır” adlı məqaləsində Asim Yadigarın Cənubla, Təbrizlə bağlı şeirləri haqqında yazır: “Baxmayaraq ki, Culfa ilə Təbriz arasındakı məsafə saatyarımlıq yoldur, naxçıvanlı şair Asim Yadigar yazır və xəlvəti çox inandığı ürək dostlarına oxuyurdu:

Bu yol Təbrizin yoludu,
Əsrin ən uzun yoludu”. (1, s.15)

Şirin-şirin sözlərini Təbriz üçün saxlayan şairi Təbrizə çəkən qüvvə, duyğu nədir? Şair özü bunu belə izah edir:

Yer-göy həsrət ahı çəkir,
Neçə arzu, duyğu çəkir,
Xətainin ruhu çəkir
Bizi Təbrizə-Təbrizə. (2, s. 119)

Ən böyük səadət isə Təbrizi görməkdir. Şair bu arzusuna 1991-ci il fevral ayının 3-də çatır. Bundan gözəl gün, bundan gözəl an varmı? İllər boyu həsrətində olduğu Təbrizə şair belə qovuşur:

...Gəldim, gördüm, qəlb sevindi,
Gözəldən doymaq çətindi.
Düşübdür Asimin indi
Gözü Təbrizə-Təbrizə (2, s.120)

“Ay Paşazadə” şeirində isə şair otuz il ustad Şəhriyarla nəfəs-nəfəsə oturan bir insanı, bir şairi tərənnüm edir. Bu Marağalı şair Rza Paşazadədir. Şeirdə Şəhriyara sevgi, məhəbbət duyğusu önə çəkilib. Həsrət düynlərinin qırılması, bu tayda Şəhriyara olan sevgi, məhəbbət şeirin əsas leytmotivini təşkil edir:

Bu tay yarım əsr Şəhriyar dedi,
Yolların düynünü açılar dedi,
Şəhriyar o taydan Bəxtiyar dedi,
Ağladı neçə il, ay Paşazadə.

Şəhriyar ləhcəsi axdı sözündən,
Bir yol boy demədin amma özündən,
Öpüm Şəhriyara baxan gözündən,
Xoşbəxtlər xoşbəxti, ay Paşazadə (2, s. 120-121)

Asim Yadigar vurğulayır ki, elə həmin dövrdə bir neçə şair də Naxçıvana gəldi. Hüseyn Kərimi, Atəş, Rza Paşazadə bir neçə gün Naxçıvanda qonaq oldular. Rza Paşazadə ikinci dəfə Naxçıvana gələndə həmin dövrdə Naxçıvan televiziyasında işləyən Asim Yadigar onunla bağlı “Şəhriyara baxan gözlər” adlı veriliş hazırlayaraq tamaşaçılara təqdim etmişdir. Yeri gəlmişkən vurğulayıram ki, Asim müəllim uzun müddət Naxçıvan televiziyasında “Cənubdan səsələr” adlı verilişin redaktoru və aparıcısı olub, onlarla verilişlər hazırlayaraq tamaşaçıları Cənub şairlərimizin yaradıcılığı ilə tanış edib.

Asim Yadigar Cənub həsrəti ilə bağlı düşüncələrini Naxçıvan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsinin baş redaktoru yazıçı Akif Axundovla müsahibəsində belə dilə gətirmişdir: “Biz qismətinə ayrılıqlar düşən, amma mənliliyini, qürurunu, ləyaqətini itirməyən

Azərbaycan torpağının övladlarıyıq. Vətənin ağrı-acısı da, sevinci də bizimdir. Vətənin qaysaq bağlamış yaraları həmişə qoparılib, bu yaralara duz səpilib ki, illər, əsrlər boyu bu vətənin övladlarının ürəyini göyüm-göyüm göynətsin. Təsəvvür edin, illər boyu Təbriz həsrətilə yanan, qovrulan, bu həsrətə 20-dən artıq şeir həsr edən bir şair kimi, ilk dəfə Arazın üzərindən keçəndə “Dünyanın ən böyük çayını keçdim”, “Bu yol Təbriz yoludur”, “Üzü Təbrizə-Təbrizə” şeirlərimi Culfadan Təbrizə kimi elə yollarda yazdım. Sonrakı illərdə Təbrizə gedəndə Şuşasızlıq dərdi ox kimi bağrımın başını didib, için-için sinəmi yandıran misralar, şeirlər pıçıldamışam”. (41, s.198)

Asim Yadigarın yaradıcılığında Təbrizlə bağlı bir neçə gözəl poeziya nümunələri də var. Bu şeirlər içərisində 2000-ci ildə yazılmış “Təbrizim” şeiri daha çox diqqəti cəlb edir. Təbrizi görən şairin ürəyindən qara qanlar axır. Axı o, uzun illər boyu bu şəhərin arzusu ilə yaşayıb. 1991-ci ildə Təbrizi ilk dəfə görən şairin Təbrizə ikinci gəlişi 9 ildən sonraya təsadüf edir. Amma indi bağqa bir ağrı, başqa bir dərd şairin ürəyində sağalmaz yaralar açıb. Bu Qarabağ dərdi, Şuşasızlıq nisgilidir:

Səni gördüm, yenə könlüm açıldı,
Düşdü burda yada Şuşam, Təbrizim.
Elə bil ki, yaralandım sinəmdən
Sənə neçə nəğmə qoşum, Təbrizim.

Ürəyimi namərd oxu deşibdi,
Dərd bağlayıb qəlbim dərdədən şişibdi,
Qismətimə ayrılıqlar düşübdü,
Mən burda da qərib quşam, Təbrizim.(10, s. 116)

Bir zamanlar Təbriz deyib ağlayan şair indi bir bulaq kimi çağlaya bilmir. O qanadı qırılmış bir quşa bənzəyir. Səmalara baş vura bilmir, Təbrizin başına dönüb-dolana bilmir. İndi də onun Şuşa göynərtisi, Şuşa dərdi var. Təbrizə yolları açıldıktan sonra Şuşaya gedən yolları bağlanıb. İndi də onun ürəyinə Şuşa yarası vurulub, Şuşa dağı çəkilib:

Təbriz arzum, təmiz eşqim, diləyim,
Şuşa mənim yaralanmış ürəyim.
Mən vətənsiz axı nəyəm, kiməm, kim?
Quru topraq, cansız daşam, Təbrizim! (2, s.116)

Şair bu dəfə üzünü tarixlər şahidi Təbrizə tutur. Ondan Şuşa ilə dərdləşib dərdləşməməyini soruşur. Bu sorğuda bir yangı var, nisgil var. Şuşa ağrımıza, Qarabağ yangımıza soydağlarımızın biganə qalmaması harayı var. Şair istəyir ki, tarixdə həmişə sərtləşən, mərdləşən Təbriz Şuşanın yanında olsun, onun göz yağlarını qurutsun:

Tarixdə çox sərtləşməyin olubdu,
Sərtləşməyin, mərdləşməyin olubdu,
Heç Şuşamla dərdləşməyin olubdu?
Düşürmü heç yada Şuşam, Təbrizim?! (2, s. 116)

Mənə elə gəlir ki, bu şeir müəllifin Təbrizlə bağlı ən gözəl şeirlərindən biridir. Bu şeir həm də Azərbaycan ədəbiyyatında Təbrizə həsr olunmuş əsərlər içərisində ən gözəl şeirlərlə bir sırada dayanmağa layiq olan poeziya nümunəsidir.

Asim Yadigar 2006-cı ilin sentyabr ayının 16-19-u arası bir neçə qələm dostu ilə birlikdə

Məhəmmədhüseyn Şəhriyarın anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunmuş tədbirlərdə iştirak etmək üçün Təbriz və Tehran şəhərlərində olub. Bu səfərlə bağlı həmin dövrdə “Şərq qapısı” qəzetinin redaktoru Məmməd Məmmədov “Tehran işıqlı şəhərdir...” adlı geniş bir məqalə yazmışdı. Bu məqalə səfərdən sonra “Şərq qapısı” qəzetində və Məmməd Məmmədovun “Mənim həyat məktəbim” kitabında işıq üzü görmüşdü. M. Məmmədov həmin məqaləsində yazır: “Naxçıvandan Tehrana 9 nəfər getmişdi. Onlar əsasən yaradıcılıq təşkilatlarının üzvləri idilər. Şairlərdən Elman Həbib, Asim Yadigar, Vaqif Məmmədov, yazıçı-dramaturq Həmid Arzulu, filoloq alim, professor Əbülfəz Quliyev, Muxtar Respublika Dövlət Teleradio Verilişləri Komitəsinin sədri Ramiz Qurbanov, mədəniyyət naziri Sarvan İbrahimov və bu sətirlərin müəllifi- “Şərq qapısı” qəzetinin Baş redaktoru idi”. (35, s.179).

Həmin gün Asim Yadigar Təbrizdə Şəhriyara həsr olunmuş gözəl bir qəzəl yazıb. Bu qəzəl haqqında akademik İsa Həbibbəyli belə yazır:

“Fikrimizcə, Asim Yadigarın şairlərin “dilindən” yazılmış şeirlərinə görkəmli sənət adamlarına həsr etdiyi şeirləri də əlavə etmək olar. Bu cəhətdən onun ustad Məhəmmədhüseyn Şəhriyara həsr etdiyi “Eyləmişən” rədifli qəzəli çox uğurlu lirika nümunəsidir. Asim Yadigarın Şəhriyarın “Türkün dili” şeirinə nəzirə kimi yazılmış qəzəli böyük sənətkarın möhtəşəm obrazını canlandıran mükəmməl şeirdir. Burada Asim Yadigar Şəhriyarı mədh etməmiş, sənətin qüdrəti baxımından fəth etmişdir. “Eyləmişən” qəzəli Azərbaycan poeziyasında ustad Şəhriyara həsr edilmiş ən yaxşı şeirlərdən biridir:

Bu dili, Şəhriyarım, balü-şəkər eyləmişən,
Hər sözə can verərək ləli-gövhər eyləmişən.

Sən sözün bayrağını qaldıraraq Qaf dağına,
Şeirin zülmət evini nurlu səhər eyləmişən!

Təzə sözlər bitirib köhnə sənət bağında,
Hər sözü, kəlməni gör, nə təzə-tər eyləmişən!

...Sən sözün Şəhriyarı, taxt da sənin, tac da sənin,
Dilimə tac qoyaraq şahı-sərvər eyləmişən.

Asimin hər nə qədər var nəfəsi, zil səs ilə
Deyəcək, Şəhriyarım, hələ nələr eyləmişən. (3, s.10)

Şairin Cənub mövzusunda yazdığı əsərləri içərisində “Zəncanım” şeiri də xüsusi bir yer tutur. Bu şeirin özündə də bir ağrı açığı var. Sanki Azərbaycanı Şimala, Cənuba bölməklə də düşmənlərimizin ürəyi soyumayıb. Azərbaycanı həm də Qərbi, Şərqi Azərbaycana bölüblər:

Bir qərrib qonagınam,
Havanı udum gedim.
Çıxmışam tamaşana
Qoy baxım, yurdum, gedim.
Bölünüb para-para
Anam Azərbaycanım.
Sən də bir parçasısan
Zəncanım, ay Zəncanım. (2, s.121)

Bölüm-bölüm bölünən Azərbaycanın hər bir parçasında ürək sızladan bir göynərti var. Bu göynərtini Zəncanın şirin dilli uşaqlarının söz-söhbətindən doymayan şairin yurd göynərtili

şeyrlərinin hər bir misrasında aydınca duyuruq:

Cənublu, Şimallıyam
 Bu tayda mən-işə bax.
 O tayda Şərqi, Qərbi
 Azərbaycanam, Allah!
 Nə qədər dərd görübdü
 Mənim sızlayan canım.
 Bu can Azərbaycandır,
 Zəncanım, ay Zəncanım

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Seyid Surə “Şərq qapısı” qəzeti və Naxçıvanda ədəbi mühit” kitabında Asim Yedigargin da bu qəzətdə çap olunan şeyrləri içərisində Cənub mövzulu əsərlərinə toxunaraq yazır: ”...Asim Yedigargin Təbriz silsiləsindən “Bir dayaq axtarırdım anam Azərbaycana”, ”Zəncanım”, Təbrizim”, “Təbrizdə gördüyüm tut ağacları” şeyrləri yeni dövr ədəbi mühitin ümumi mənzərəsini təqdim edən nümunələrdir.

Asim Yedigargin “Tut ağacları” şeyrində isə Təbrizdə boyu 1,5-2 metrə çatan salxım söyüdlərə bənzəyən tut ağaclarını görərkən “boyları boyundan uca olmayan körpəcə uşaqlara bənzəyən, boyları kəsilən “ bu ağacları tamam başqa bir gözlə oxucusuna təqdim edir:

Mənə elə gəldi bu ağacların
 Günəşə uzanan əli kəsilib.
 Boyu kəsilməyib bu ağacların,
 Elə bil söz deyən dili kəsilib.

Bu barlı-bəhrəli tut ağacları
 Göynəyən ağrımdı, acımdı mənim.
 Bu başı aşağı tut ağacları
 Təbrizli qardaşım, bacımdı mənim

Şairin “Türkmənçaya gedən yol”, “Bir dayaq axtarırdım anam Azərbaycana”, “Ərk qalası”, “Mən dinə bilmirəm”, “Qurd”, “Məşhəd” şeyrlərində də bölünən yurdumuzun ağrı-acısı, nisgili yaşayır. Tehrana gedərkən səfər yoldaşlarından biri Təbriz-Zəncan arası yolda Türkmənçaya gedən yolu şairə göstərir:

-Budur, bax, - söylədilər
 Türkmənçaya gedən yol.
 Yurdumu yarı böləm –
 Türkmənçaya gedən yol.

Qıvrılır ilan kimi,
 Köksə sarınan kimi.
 Arada tikan kimi,
 Türkmənçaya gedən yol.

Şair arzu edir ki, bu yol həsrətə yox, vüsala imza atan bir yola çevrilsin:

Kor gözləri oyulsun,
 Həsrətə son qoyulsun.
 Vüsala körpü olsun

Türkmənçaya gedən yol . (2, s. 123)

Asim Yadigarın vətəndaşlıq mövqeyini daha kəskin surətdə əks etdirən əsərlərindən biri də “Bir dayaq axtarırdım anam Azərbaycana” şeiridir. Bu şeir İran İslam Respublikasının dini rəhbəri Əli Xameneyi həzrətlərinə açıq məktub şəklində yazılıb. 2000-ci il iyun ayının 3-də Tehrandə İmam Xomeyninin anma tədbirində 25 nəfər Bakıdan, 25 nəfər isə Naxçıvandan nümayəndə iştirak edir. 30-40 min nəfərin iştirak etdiyi həmin tədbirdə dini lider çıxışı zamanı “Amerikaya ölüm!” , “İsrailə ölüm!” şüarlarını tez-tez söyləyir, böyük izdiham isə o şüarları qəzəblə, nifrətlə təkrarlayır. Bu şüarı deyən insanlardan fərqli olaraq şair Asim Yadigar isə nifrətlə qaldırdığı yumruqlarını dizlərinə çırpır:

“Amerikaya ölüm!” – deyirdi gur səsiniz,
O söz təkrarlanırdı meydanda nifrət ilə.
Meydan insan seliydi, qəzəbli insan seli,
Qəzəb, nifrət yağırdı yağıştək İsrailə.

Qonaqdım o meydanda qalxırdım, otururdum,
Deyirdim nifrətimi qoy görsün burda hamı.
Qəzəblə, nifrət ilə qalxsə da yumruqlarım,
Dizlərimə çırpırdım fəqət yumruqlarımı.

Dini rəhbərin gözünün önündə əsir-yesir kimi dayanan şair dərddli Azərbaycanın sözlü timsalıdır, çünki şair bir sözü də, bir nifrət dolu şüarı da onun dilindən eşitmək istəyir. Amma o kəlmə Əli Xameneyinin dilindən qopmur:

Mən sənin qan qardaşın, mən sənin din qardaşın
Ürəyimdən keçəni oxumurdun gözümdən.
“Amerikaya ölüm!-deyirdin gur səsinlə,
“Ermənistanə ölüm!”-yox idi, yox sözündə.

Adım dodaqlarında səslənmədi bir dəfə,
Anam Azərbaycanın dərdlərinə yad idin.
İstəyirdim bir dəfə Azərbaycan deyəsən,
Mən bunu gözləyirdim yanaraq için-için

“Ərk qalası” şeirində isə şair dağılmaq təhlükəsi qarşısında qalan tarixlər şahidi bir qalanın qəhrəmanlıq dolu dünənindən söz açır. Qalanın sökülməsi ilə bağlı xəbər şairin ürəyini göynədir:

Xəbərin varmı,

Səni sökmək istəyirlər.
Ərk qalası!?
Sənin tarix dolu dünənini,
Mənim sabaha dikilən
gözlərimi tökmək istəyirlər,
Ərk qalası!

Şairin narahatçılığı təbiidir. Ərk qalasının sinəsindəki güllə yaralarını yox etmək istəyirlər. Azadlıq fədailərinin qanı ilə yoğrulmuş torpağının üstünə zamanın sellərini, yellərini tökmək istəyirlər ki, fədailərin qəhrəmanlıqları unudulsun. Amma şair ölüm ayağında olan qalanın

məğrurluğu haqqında əbədiyyət nəğməsi oxuyur:

Dərddən, həsrətdən
bağrı çatlamış divarlarının
Çat-çat yaraları var,
Ərk qalası!
Yenidən döyüslərə
atılmaq istəyən
Yaralı şirə bənzəyirsən
Baxma ki, ölüm ayağındasan,
Səndən qorxurlar, Ərk qalası! (2, s. 125-126)

Asim Yadigarın “Mən dinə bilmirəm...” şeiri isə tamamilə başqa bir mövzuya həsr olunub. Tehranda bir gün üç zənci də Naxçıvandan gedən 25 nəfər qonağı gəzdirən avtobusa əyləşir. Onlar avtobusda sərbəst, rahat danışırlar, səs-küyləri avtobusu bürüyür, şair isə susur. Bu susmaqda vulkan püskürməsini andıran bir sükut var:

İçimdə sükutun dəli harayı,
Yenə ürəyimdən daş asılıb, daş.
Sən dil – dil ötürsən, həsəd çəkirəm
Mən dinə bilmirəm , a zənci qardaş.

Sanma ki, səhərdən axşama qədər
Doğmayam, üstümdə əsirlər mənim.
Sən danış, sənincün qadağa yoxdur,
Təkcənə dilimi kəsirlər mənim.

Şairi narahat edən dilinin burada dustaq olmasıdır. Axı zənci rahat-rahat danışa bilir, ürəyindən keçəni söyləyir, şair isə dili haqqında, dilinin taleyi haqqında düşünür:

Sənin dilinin ki, qorxusu yoxdu
Nə burda nökərdir, nə burda ağa.
Burada millət tək dilim bağlıdır,
Qoymurlar dilimi ağa olmağa.

Sən danış, qoy səsin ucalsın ərşə,
Xitabət kürsüsü sənindir bu gün.
Səsim də dustaqdır burada mənim,
Dustaqdı, qorxulu olduğu üçün.

Şair susub. Bu susmağın özündə çox böyük qorxu var. Bir gün bu sükut haray qoparacaq, səsi bütün dünyaya lərzə salacaqdır:

Susmuşam, səsimdə yanğı var, od var,
Sükutun harayı daha qorxulu.
Sən danış, dil azad, özün azadsan,
Mən burda əsirəm, dilim yuxulu.

İçimdə sükutun dəli harayı,
Yenə ürəyimdən daş asılıb, daş.
Sən dil-dil ötürsən, həsəd çəkirəm,
Mən dinə bilmirəm, a zənci qardaş!..

Asim Yadigarın Cənub mövzulu şeirlərindən biri də Urmiyada yazdığı “Qurd” şeiridir. “Urmiya zooprakında iri qəfəsdə yerə-göyə sığmayan bir qurd gördüm...”-deyən şair qəfəsə salınmış bir qurdun azadlıq arzusunu, istəyini yanıqlı-yanıqlı dilə gətirir:

Səsi qulaq dəli, qulaq batırır,
Yenə yerə - göyə sığışmır bu qurd.
Didir- parçalayır dəmir qəfəsi
Bircə an özünə yığışmır bu qurd.

Qandal vurulmayıb əl-ayağına,
Bu qəfəs ən böyük qandal deyilmi?
Yanır, tüstülənir odsuz-alovsuz,
Qəfəs gözlərində manqal deyilmi?

Şair bu qurdu azadlıq istəyən insana bənzədir. Ona görə də adi, vəşhi bir heyvanın da qəfəsdə qalmasını istəməyən şair xalqının da azadlığını istəyir:

Açın bu qəfəsin qapılarını,
Buraxın siz allah, çölə o qurdu.
Azadlıq istəyir, qəfəs içində
Siz allah qoymayın ölə o qurdu.

Qurda bənzətmişik mərd oğulları,
Qurd oğlu qurd olar yurd oğulları,
Qəfəslər içində - dar ayaqda da
Döyüşə səsləyir qurd oğulları.

Göründüyü kimi Cənub mövzusu, Cənub həsrəti Asim Yadigarın yaradıcılığında qırmızı xətlə keçir. Şairin “Mənə söz verin...” poeması, “Midiyanın süqutu” və “Amansız intiqam” mənzum dramları da Cənub mövzusunda. Biz bu əsərlər haqqında kitabın başqa fəsilərində söz açacağıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Asim Yadigar. Zirvə yolu. Bakı: Şirvanəşr, 1988, 72 s.
2. Asim Yadigar . Unut bu sevdanı. Bakı: Şirvanəşr, 2000, 132 s.
3. Asim Yadigar. Oğul dağı. Bakı: Şirvanəşr, 2000, 32 s.
4. .Günay Şirəliyeva. Asim Yadigarın yaradıcılığında Qarabağ mövzusu, yurd itkisinin ağrısı, şəhidlik. “Ədalət” qəzeti, 8 oktyabr, 2019.

**Naxçıvan Müəllimlər İnstitutu,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
e-mail: shiraliyeva.g@mail.ru*

Gunay Shiraliyeva

**THE THEME OF SOUTH IN THE WORK OF ASIM YADIGAR
(1990-2000)**

Asim Yadigar is one of the prominent figures of the Nakhchivan literary environment. The theme of south has a special place in the works of the poet, who won the deep sympathy of the literary community with his poems, dramas of different styles and themes. As a poet, Asim Yadigar has always loved his homeland, guarded the freedom of the north and south of his homeland.

The article also analyzes the works of the poet on the theme of south and clarifies the issues that need to be resolved. The analysis and research allows us to say that the works on the Southern theme of the poet are very interesting in their form, content and characteristic features. As a result of research, the author has obtained a number of interesting scientific results.

Keywords: *Asim Yadigar, the theme of south, poem, poet, literary environment*

Гюнай Ширалиева

**ТЕМА ЮГА В ТВОРЧЕСТВЕ АСИМА ЯДИГЯРА
(1990-2000)**

Одним из видных деятелей Нахчыванской литературной среды является Асим Ядигяр. Тема Юга занимает особое место в творчестве поэта, завоевавшего глубокое признание литературной общественности своими стихами, поэмами, драмами различной тематики. Как поэт, Асим Ядигяр всегда любил свою Родину, свою землю, стоял на страже свободы своей Родины.

В статье также были проанализированы произведения поэта на тему юга, разъяснены вопросы, ожидающие решения. Проведенный анализ и исследования позволяют сказать, что произведения на тему Юга в творчестве поэта достаточно интересны по своей форме и содержанию, характерным особенностям. В результате проведенных исследований автор получил ряд интересных научных результатов.

Ключевые слова: *Асим Ядигяр, тема Юга, поэзия, поэт, литературная среда*

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 04.10.2021

Son variant 05.11.2021

UOT 47.01.09

İNCİ NAĞIYEVA*

ƏLİ BƏY HÜSEYNZADƏNİN “ŞİLLER” ADLI MƏQALƏSİNDƏ
ƏDƏBİ-TƏNQİDİ YANAŞMA

“Füyuzat” jurnalı və romantik ədəbi hərəkatın yazıçıları dünyanın müxtəlif klassikləri haqqında oçerk-portret, ədəbi-tənqidi, ictimai-siyasi məqalələr yazmaqla klassiklərin ictimai həyatla qarşıdurma problemini həll etməyə çalışmışlar.

“Şiller” məqaləsində Ə.Hüseynzadə Şiller, Avropa ədəbiyyatı, incəsənəti və teatri haqqında söhbətlərlə yanaşı, yerli vəziyyətdən – o dövrə qədər ölkəmizdə jurnalistika və teatrın durumundan, eləcə də milli sosial- o dövrün mədəni ab-havası. Ona görə də yazıçı üçün ən həssas məsələ bu məsələ idi.

“Füyuzat” jurnalının bu məqaləsində yer alan tənqid milli ədəbi-nəzəri ideyaların əsas inkişaf xüsusiyyətlərini nümayiş etdirir. Baxmayaraq ki, tariximizin müəyyən bir mərhələsinin məqam marağını müəyyən edən tənqidçilər, onun elmi-nəzəri əsasları elmi-tənqidi düşüncə ənənəsini davam etdirir. Hüseynzadə bu ədəbi tənqidi Qərb ədəbiyyatı və teatri ilə maraqlanan milli ziyaluların istiqaməti üçün yazır:

Hüseynzadə Mehdi bəy Hacinski və Şillerin əsərlərini tərcümə edən Abdulla Cövdətdən bəhs edir. Yazıçı M.Hacıniskinin “Qaçaqqlar” və A.Cevdetin “Vilhelm Tel” əsərlərinin tərcümə üsullarını və tərcümə dilini ictimai ədəbi-tənqidi müzakirəyə çıxarır.

Açar sözlər: Ə. Hüseynzadə, Şiller, teatr, tərcümə, ədəbi tənqid, publisistika

Klassik bədii əsərlərə yüksək nəzəri-estetik tələblərlə yanaşan füyuzatçılar dünyanın və ictimai tarixin obyektiv anlamı prinsipini əsas götürdüynə görə klassiklərin elmi-fəlsəfi, ədəbi-bədii fikir aləminə, o cümlədən, tarixi məfkurəyə, milli ideologiyaya xidmət edən dəyərlərə xüsusi diqqət yetirirdilər. “Füyuzat” jurnalı və romantik ədəbi cərəyan ətrafında birləşən qələm sahibləri dünyanın müxtəlif klassiklərindən danışarkən həmin mövqeyə əsaslanır, bu səpkidə ayrıca portret-oçerklər, ədəbi-tənqidi, ictimai-siyasi məqalələr yazaraq klassik sənətkar və ictimai həyat qarşıdurması probleminin həllinə çalışırdılar. Belə yanaşma Azərbaycan oxucularına tarixi şəxsiyyətlərin elmi-fəlsəfi və ictimai-siyasi, habelə bədii estetik düşüncə tərzini haqqında ətraflı məlumatlar verməyə şərait yaradırdı. Klassik mədəni irs haqqında obyektiv fikir söyləməyə imkan verirdi. Məsələn, Əli bəy Hüseynzadə böyük alman mütəfəkkiri Fridrix Şilləri aşağıdakı kimi təqdim edirdi: “Şiller, Höte ilə bərabər Almaniyanın ən böyük üləmə və şüərasından olub Almaniya teatrını o vaxtə qədər eşidilməmiş bir dərəcəyi-təkamülə islal etdiyi kimi, asarı ilə, ələlxüsus teatra dair asarı ilə də ümum german qövminə əfkari hürriyyəti ilqa edib bu sayədə vətəninin mühəyyirül-üqul (ağıllara heyrət verən İ. N.) bir tərəqqiyə müzəhhər edənlərdən biridir” [1, s.77].

Ə. Hüseynzadə dünya mədəniyyətinin təbliği sahəsindəki fəaliyyəti 1905-ci ildə Bakıya gəldikdən sonra daha da gücləndi, daha əvvəl Türkiyədə - İstanbulda yaşayarkən, o, Dünya ədəbiyyatına aid ilk nümunələrini dostlarının təhriki ilə həmin illərdə alman şairi Bodenştedtin “Ömər Xəyyam” əsərini, Hötenin isə “Faust” faciəsini türkcəyə tərcümə edib, Ə. H. və Səlyani imzası ilə “Məlumat” qəzetində və “Ramazan bağçası” məcmuəsində çap etdirmişdir. Ə. Hüseynzadə yalnız rus və Qərbi Avropa klassiklərinin – Şekspirlərin, Şillerlərin, Hötelərin, Bayronların, Çexovların əsərlərini öz doğma dilinə çevirən bir tərcüməçi olmamışdı, o, XX əsrin

əvvəllərində müstəmləkə əsarəti altında əzilən Şərq xalqlarının milli azadlıq ideyalarını əks etdirən əsərləri də dilimizə tərcümə etmişdir.

“Ə. Hüseynzadə öz məramı ilə səsləşən ruhuna, məsləkinə uyğun ideyaları nəinki milli klassiklərimizin yaradıcılığında axtarırdı və tapırdı, eyni zamanda dünya klassiklərinin əsərlərində də ədalətsizliyə, hüquqsuzluğa və ictimai haqsızlığa qarşı kəskin etiraz görürdü. Bu mütərəqqi, mübariz ideyalar Ə. Hüseynzadəyə xalqının milli-azadlıq hərəkatının düşmənlərilə ideoloji mübarizədə mənəvi dayağa çevrilmişdir. Əsarət və istibdadı tənqid edəndə Qoqolun “Ölü canlar”ını, Çexovun “Qlaflı adam”ını, Şillərin “Vilhelm Tel” ini C. Svitin “Qulliverin səyahətləri”ni, zəmanəsinin Şekspiri adlandırdığı İbsen yaradıcılığının ifşaçı pafosunu, sərt realizmini yada salırdısa, inqilabi hadisələrin vüsətində isə Dostoyevskilərin, Çernişevskilərin, N. Kamalların, Bayronların azadlıq ideyalarını iftixarla tərənnüm edirdi” [3, s. 59].

Ə. Hüseynzadənin “Füyuzat” ədəbi jurnalının 5-ci sayında “Şillər” adlı məqaləsində məsələnin lazımı dəyər görməsi və geniş vüsət alması üçün bir çox məqamlara toxunulur, həmçinin problemə əvvəlcə milli zəmində hərtərəfli dərin mövqedən yanaşılır və araşdırılır: “Bizim Qafqaz müsəlmanları arasında tənvir-i-əfkarın (nurlu fikir) vasitələrindən biri qəzetə olduğunu ilk əvvəl Həsən bəy Məlikov (Zərdabi) dərk etmiş bulunduğu kibi, təhzi-əxlaqın da vasitələrindən biri teatr və darülbədaye olduğunu ən əvvəl mərhum Mirzə Fətəli Axundov anlamış idi. Bunların hər ikisi də öz məsləklərində böyük bir istedad, qabiliyyət göstərmiş olduqları halda təşəbbüs etdikləri iş paydar (davamlı, sabit) olmayıb tərk edildi. İki işığın ikisi də söndü, həm də bir xeyli müddət şölələnməmək üzrə söndü”.

Publisistik əsər Şillərdən Avropa ədəbiyyatından, incəsənətindən, teatrından bəhs edəcəyi halda ədib üstünlüyü ilk əvvəl yerli vəziyyətə - ölkəmizdəki həmin vaxta qədər publisistikanın və teatrın vəziyyətindən, milli ictimai-mədəni atmosferdən söhbət açır. Çünki bu məsələ Ə. Hüseynzadənin ən həssas münasibət bəslədiyi problem idi, necə deyirlər ən ağırlı yeri idi. H. Zərdabidən və M. F. Axundovdan hörmət və minnətdarlıq dolu cümlələrlə məqaləyə başlıq verir.

Bu məqalə çap olunduğu zaman şölələnen və sönən iki işıqdan biri olan Həsən bəy Zərdabi iflic keçirmişdi. İflic xüsusilə dilində olduğu üçün danışa bilmir, lakin o buna fikir verməyərək çətinliklə də olsa, ölümünə qədər “Kaspi” qəzetindəki vəzifəsini davam etdirmişdir. 28 may 1907-ci il tarixində vəfat etmişdir. Ə. Hüseynzadənin 18 dekabr 1906-cı il tarixdə məqalədə “söndü” deməsi onun vəfatına dəlalət etmirdi, sadəcə olaraq Azərbaycanda peşəkar teatrın yaradıcılarından biri olan, ilk dəfə onun rəhbərliyi ilə dramaturqlardan Nəcəf bəy Vəzirov və Əsgər ağa Adıgözəlovun fəal iştirakı ilə 1873-cü ildə M. F. Axundovun komediyalarını tamaşaya qoymuş bu unikal insan müəllifin könlündəki ideal vətənpərvər ziyalı mərtəbəsini fəth etmiş mötəbər şəxsin vəziyyəti onu belə məyyus etmişdir.

Ə. Hüseynzadə məqalədə bu görkəmli sənətkarlardan ürəkyanğısı və böyük sevgi ilə bəhs edir: ikinci ətrafını işıqlandıran, şölələnen maarifçi, ictimai xadim Mirzə Fətəli Axundovdur. Bu sönmüş işıq mənbəyi də Azərbaycan ədəbiyyatında, mədəniyyətində, teatrında gördüyü işlərə - öhdəsinə götürdüyü mükəlləfiyyətləri yüksək mənəvi iradə ilə yerinə yetirdiyinə görə xüsusi sədaqət və hörmətlə anılır.

Məsələyə Ə. Hüseynzadənin prizmasından məqalənin dili ilə baxsaq, bu iki böyük sənətkar məşəl kimi, böyük mayak kimi ətrafını işıqlandırıb sonra öləzidi. Ədib məsələyə belə aydınlıq gətirir və xüsusi bir üslubla fikirlərini izah edir: “Səbəbi nə idi? Səbəbi bu idi ki, meydani mücahidədə tək qalan qəhrəman olamaz. Bu kibi xeyirli işlərin paydar və qalibi-tərəqqi olması üçün münasib bir cəmaət və öylə bir cəmaətin ayıqlığı lazım idi. Bu ilk təşəbbüslərin üzərindən otuz-qırx sənə qədər bir zaman keçdi. Cəmaətimiz ayılmağa və yavaş-yavaş qəzetəyə olduğu kibi teatra dəxi cüz`i bir ehtiyac göstərməyə başladı. İbtida ancaq həvəskarlar füqərə və möhtacınə ianə niyyətilə ara-sıra müsamiyyə-i-xeyriyyətlər tərtib edərək səhneyi-tamaşaya ələ

keçə bilən komediyalardan, faciələrdən və`z etməkdə ikən, əxirən bu işə dəxi yeni bir fəalliyyətlə təşəbbüs edilib ortaya həm bir neçə teatr mühərrirləri, həm də binnisbə müntəzəm teatr kompaniyaları çıxdı. Bunların verdikləri ümidlər kəsbi-qüvvət ediyor. Lakin mütəəssif içimizdə Mirzə Fətəli kibi bir teatr mühərriri bir daha zühur etmədi”[1, s.76].

Mirzə Fətəli Axundzadənin komediyaları (Təmsilatı) milli ədəbiyyatımızda yeni janrın bünövrəsini qoyub, pyesləri Azərbaycanda qüdrətli dramaturqların yetişib, formalaşmaları üçün təməl olub, dram əsərləri dövrün ictimai-sosial mənzərəsini bədii reallıqla, xarakterik həyat hadisələri ilə təcəssüm etdirib, komediyaları öz dövrünün ən tipik insan xarakterlərini, cəmiyyətin təzadlı zümrələrinin koloritli təsvirini təbii boyalarla gələcək nəsillərə çatdırıb və komediyaları milli peşəkar teatrımızın təşəkkülü və inkişafı, geniş yayılması və ayrı-ayrı sənət ocaqlarının formalaşması üçün münbit zəmin olub və ölməz ənənə kimi ədəbiyyatımızda öz yerini sabitləyib.

Məqalədən hissələri oxuduqca göz önündə o zamankı ictimai mühit, ədəbi-bədii sənətkarlıq, incəsənət nümayəndələrinin fəaliyyətləri ilə bağlı geniş panoram açılır. Bu iki əsas simanın tam qələbə çala bilməməsinin, paydar ola bilməməsinin səbəbi kimi “meydani-mücahidədə tək qalan adam qəhrəman olamaz” teoremi göstərilir. Bu fəaliyyətlərin - M. F. Axundov və H. Zərdabi kimi böyük ziyalıların zəhmətlərinin daimi və sabit ola bilməsi üçün tarixi şəraitin hələ yetişmədiyinin təstiqini görürük. (Burada onların davamçılarının o zirvələrə yetişə bilməməkləri nəzərdə tutulur) Ə. Hüseynzadəyə böyük hörmət və ehtiram bəsləyən A. Şaiq də əsərlərində ədibin “Şiller” məqaləsində göstərdiyi ciddi faktları təsdiqləmişdir.

Məqalədə Ə. Hüseynzadə məlumat verir ki, XIX əsrin sonlarından etibarən milli teart sənətimizdə yeni tipli teatra keçidlə gəncliyin bu işə yalnız maarifçilik prinsiplərlə yanaşmaları, sadəcə olaraq dəstələr yaradıb tamaşalar göstərməklə məktəb və təhsilə yardım etmələri mövcuddur. Lakin bu prosesdə müəyyən uğurlar qazanan teatrsevərlərin müntəzəm fəaliyyət mexanizmi - müntəzəm teatr kompaniyaları yarada bilmələri, bununla bərabər yazılan dramaturji materialların - bir neçə teatr mühərrirlərinin getdikcə çoxalması sevindirici hal kimi qiymətləndirilir. Bir növü milli düşüncədə sezilən önəmli dəyişikliklər, istihalə dövrünün başlanması, xeyriyyəçilik məqsədi kimi görünən atılan ilk addımların həmrəylik xarakteri daşması və s. Ə. Hüseynzadəyə mənəvi zövq verdiyi aşkardır. Bu kiçik nailiyyətlər onu sevindirirsə də: “Lakin mütəəssif içimizdə Mirzə Fətəli kibi bir teatr mühərriri bir daha zühur etmədi”. Çünki belə istedadlı insanlar – “Fövqəladələr sadə bizdə deyil, sair əqvam arasında dəxi əsrlərdə bir iki dəfə görünən şeylərdir. O halda nə etməliyiz? Yeni bir Mirzə Fətəlinin zühurunumu bəkləməliyiz? Təbiidir ki, bu caiz olmaz. Şimdi bəkləmək, gözləmək zamanı deyildir”. [1, s.76] Bütün ictimaiyyəti narahat edən suala ədib özü də cavab verir

Ədib ədəbi mühitə nəzər salır, bir növü öz müasirləri arasında M. F. Axundova bərabər tuta bilməyin mümkün ola biləcəyi dramaturqları nəzərdən keçirir, lakin bu bərədə müvəffəq olmur: “Vaqiən, Nəcəf bəy Vəzirov, Nərimanov, Haqverdiyev, Qənizadə tərəfindən Azərbaycan şivəsində bu yolda bir neçə asar vücudə gətirilmişdir. Ancaq bunlar bugünkü ehtiyacımıza nisbətən azdır, nakafidirlər”. Bunun üçün əlacsız “Avropa mühərrirlərinin asarını ələ alıb bir-bir tərçüməyə, ya təhvilə qeyrət etməliyiz”.

Bu tip məqalələrlə tənqidin estetik marağı, nəzəri səviyyəsi, mövzusu və problemləri geniş əks olunur. Ümumiyyətlə, ədəbi tənqidin füyuzatçılar vasitəsilə şərhçilik və təsvirçilikdən əsaslı bir şəkildə ayrılı bildiyini və öz təhlil səviyyəsini yüksəltməyə, elmi analitik status qazanmağa başladığını görürük. Bu baxımdan Ə. Hüseynzadənin, A. Surun, Ə. Kamalın, M. Hadinin məqalələrinə diqqət yetirmək bəs edər. Jurnalın elmi-tənqidi yazılarında publisist haşiyələrə və müxtəlif ədəbi-tarixi biliklərə də rast gəlinir, lakin bu daha çox fakt və hadisənin mahiyyətini izah üçün nəzərdə tutulurdu. Ə. Hüseynzadənin “Şiller” məqaləsi də bunu açıqca göstərir.

Şillerdən, onun yaradıcılıq metodundan, yaşadığı ictimai-siyasi vəziyyətdən bəhs etmək – onu Azərbaycan oxucusuna çatdırmaq məqsədi güdən müəllif ilk öncə milli zəminə, ölkəmizdəki ədəbi-ictimai atmosferə nəzər salıb aydınlıq gətirməyə üstünlük verir. Höte, Şiller və s. Qərb ədəbiyyatı nümayəndələrinin ədəbi irsi, təcrübə xarakteristikası, əsərlərin bədii-estetik mahiyyəti kimi vacib kaloritikanı sistemləşdirilmiş şəkildə yerli ədəbi mühitə tətbiqinin sahələri müzakirəyə cəlb olunur.

“Füyuzat”çı tənqidçilər tərcümə işinə yüksək qiymət verir, dünya klassiklərindən, o sıradan Şekspir, Bayron, Höte, Şiller, Milton, Lamartin, Alfred de Müsse, Nadson, Heyne, Puşkin və onlarca başqalarının əsərlərindən edilən tərcümələri dəyərləndirirdilər. Ə. Hüseynzadə milli bədii-estetik fikrin təkmilləşdirilməsində ədəbi əlaqələrin rolundan söz açaraq göstərirdi ki, tərcümə əsərləri təkcə bədii sənətkarlıq işinin yüksəlməsinə səbəb olmur, həm də ideya-fəlsəfi axtarışlara meydan açır”[5, s.113]. Bu baxımdan Ə. Hüseynzadə Şillərin “Qaçaqqlar” əsərini tərcümə edərək üzərinə böyük məsuliyyət götürmüş Mehdi bəy Hacınski haqqında yazır: “...Eşitdiyimizə görə bu yolda bir tərcümə də Mehdi bəy Hacınski vücuda gətirib səhnə üçün hazırlayor. Mumailəyin tərcümə etdiyi əsər Germaniyanın ən böyük dühati-şüərasından olan Şillərin “Əşqiya” ünvanlı faciəsidir. Bu qədər ədəbi bir əsəri bizim qayət naqis olan Azərbaycan şivəmizə Mehdi bəy layiqi vəchlə nəqlə müvəffəq oldumu, olmadımı? Orasını qərribən teatrda anlarız”. Söhbət Şillərdən düşmüşkən Ə. Hüseynzadə burada Abdulla Cövdəti anımsaması qayət yerində bir fikirdir, çünki həmin vaxtlarda A. Cövdət bəy də Şillərin başqa bir nümunəsini – “Vilhelm Tel” əsərini tərcümə edib ərsəyə gətirmişdir: “Eyni şairin “Vilhelm Tel” ünvanlı digər bir əsəri-nəfisini Abdulla Cövdət kibi müqtədir bir ədib və şair İstanbul şivəsi kibi mükəmməl bir türkcəyə tərcümə etmiş olduğu halda yenə tərcüməsi tənqidi intiqaddan azad qalmadı. Toğrusu, Mehdi bəyin cür’ətinə təccüb edəriz!..” [1, s.77].

Bu tənqidi məqalədə və eyni zamanda “Füyuzat” jurnalında təmsil olunan tənqid milli ədəbi-nəzəri fikrin əsas inkişaf xüsusiyyətlərini göstərməklə yanaşı, həm də tənqid tariximizin konkret mərhələsini, onun elmi-nəzəri bazasını müəyyənləşdirmək və elmi-tənqidi fikir ənənələrini davam etdirmək cəhətindən maraq doğurur. Diqqət etsək, XIX əsr Azərbaycan ədəbi tənqidinin görkəmli siması sayılan M. F. Axundovun realist tənqid məktəbi nümayəndələrinin tədqiq və yaradıcılıq ənənəsinə, sosial-fəlsəfi ideyalarına sadıq qalan füyuzatçı ədəbi məktəbinin tənqidçiləri hadisələri din, dil, qadın azadlığı, sosial tərəqqi, ictimai inkişaf və s. məsələlərə münasibətdə ənənəvi tərəf tutsalar da, sənətin elmi-nəzəri problemləri, onun mövcud ictimai gerçəkliklə əlaqəsi, müasir ədəbi məsələlər, yeni janr, bədii üslub axtarışları və s. məqamlarda yenilikçi kimi elmi-tənqidi və estetik fikrin inqilabi xarakter daşmasına çalışırdılar.

Yuxarıda Ə. Hüseynzadənin məqaləsindən verilmiş parçada iki tərcüməçinin ərsəyə gətirdiyi iş müxtəlif cəhətlərdən qiymətləndirilir: Mehdi bəy Hacınski Abdulla Cövdət kimi müqtədir bir ədiblə qarşılaşdırılır. Hər iki ədib Şillərdən: biri “Qaçaqqlar” faciəsini, digəri isə “Vilhelm Tel” əsərini tərcümə edir. Ümumiyyətlə, bədii sənətkarlıq ənənələrinin zənginliyi və ideya-estetik dəyərlərinin orijinallığı ilə maraq doğuran Avropa ədəbiyyatı, “Füyuzat”çılara görə, həm də sənətkarın şəxsiyyətinə və onun yaşadığı ictimai-tarixi mühitə qiymət vermək vasitəsi idi. Tərcümə zamanı həmin məsələlərin diqqət mərkəzinə çəkilməsi orijinal əsərlə onun tərcümə variantını, habelə müəllif ilə tərcüməçinin qarşılıqlı müqayisəsini, mənəvi-ədəbi ünsiyyətini araşdırmağa imkan verirdi. Bu baxımdan Ə. Hüseynzadə A. Cövdətin tərcümələrini yüksək qiymətləndirir və hiss olunur ki, üstünlüyü ona verir.

Dünya və Qərb ədəbiyyatından tərcümələr, elm, mədəniyyət xadimləri haqqında müxtəlif səpkili məlumatlar daha çox “Füyuzat” jurnalında çap olunurdu. Məcmuənin tərcümə əsərlərinin keyfiyyətinə xüsusi tələbkarlıqla yanaşması, tərcümə zamanı orijinalın ideya-mövzu, forma və məzmun bütövlüyünün, üslub xüsusiyyətlərinin qorunub saxlanmasını tələb etməsi bu mətbuat

orqanında yüksək səviyyəli bədii tərcümələrin yer almasını təmin edirdi.

Bədii tərcümənin ədəbiyyatımızın inkişafının bu yeni mərhələsində son dərəcə zəruri olduğu bir məqamda çox diqqətəlayiq bir hal idi ki, bədii tərcümə praktikası ilə yanaşı, çap olunmuş tərcümələrə ədəbi-tənqidi münasibət ifadə olunur, deməli, milli tərcümə nəzəriyyəsi də yaranır və inkişaf edirdi.

Azərbaycanda ədəbi tənqidin yeni dəyərlərini meydana çıxaran Əli bəy Hüseynzadənin dəqiq müşahidəsinə görə bizdə həqiqətdən daha çox şəxsiyyətlərə əhəmiyyət verilirdi. Ədib düşünür ki, ədəbi tənqiddə subyektiv şəxsə deyil sənətə, ortadakı işə qiymət vermək lazımdır. Bu işdə şəxsi münasibətlərə görə hərəkən etmək çox yanlışdır, bu geriyə addımlamaqdan başqa bir şey deyildir. Ə. Hüseynzadə qeyd edir ki, əgər biz bir müəllifin əsərini tənqid ediriksə, və o da bu tənqidlər səbəbilə yazmaqdan imtina edib sənəti tərk edirsə, bu böyük qəbahətdir, davam etməlidir, daha yaxşı işləyib ortaya daha dəyərli əsərlər qoymalıdır. Əsl mübarizə budur. Ə. Hüseynzadə düşünür ki, məhz bu xüsusiyyətlər bizim ədəbi meyarlarımızı zəiflətməmiş, “islam-türk düşüncəsini Avropaya nisbətə geri qoymuşdur”.

“Milli ədəbi tənqidin ədəbi prosesə fəal qoşulması XX əsrin 20-30-cu illərinə təsadüf edir. H.Zeynalı, Ə.Nazim, M.K.Ələkbərli, M.Arif, M.Hüseyn kimi professional ədəbiyyat tənqidçiləri ədəbi prosesdə tənqidin mövqeyini layiqincə təmsil edir, ittifaq miqyasında ədəbiyyatımızın qayğısına qalırdılar”.[4, s.39] Lakin, unutmamaq lazımdır ki, bu qayğının özülü daha əvvəlki tarixə söykənirdi. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində müasir intibah ədəbiyyatı adlandırdığımız vaxtlardan formalaşmışdı.

“Bu çağırış xarakterli əsərini Ə. Hüseynzadə öz yazı üslubuna sadıq qalaraq dekadent üslubda yazmışdır. O, Azərbaycanda az vaxt keçirəcəyini təxmin etdiyi üçün zamanının darlığını nəzərə alıb az sözlə çox fikir söyləmək üçün bu üslubdan istifadə edirdi. Onun dekadent üslubunda yazdığı hər bir əsərində mövcud problemlər bu günün, tarixin, şəxsiyyətin, gələcəyin, müasirlik müstəvisi kontekstində öz həlli yollarını qoyurdu” [2, s.39].

Ə. Hüseynzadənin “Şiller” məqaləsi həm elmi, bədii-estetik, həm də tənqidi xüsusiyyətlərinə görə bir çox tədqiqatçının diqqətini çəkmişdir. Bunlardan bəziləri və M. Qubadova həmin məqaləni bədii estetik və ədəbi mahiyyətinə dövrə dekadent üsluba aid edir və bu fikri əsaslandırmağa çalışmışlar.

Elmi yeniliyi: Məqalədə Azərbaycan ədəbi tənqidinin formalaşması, Ə. Hüseynzadənin “Şiller” məqaləsində elmi və bədii estetik fikirləri haqqında maraqlı məsələlərə toxunulmuşdur.

Tətbiqi əhəmiyyəti: Məqalədən ali məktəb müəllim və tələbələri, ədəbi-tənqid tariximizi öyrənən mütəxəssislər faydalana bilər.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Hüseynzadə Ə. Füyuzat. Şiller. Bakı, 1906, № 5.
2. Qubadova M. Əli bəy Hüseynzadə və teatr. Bakı: Gənclik, 2011, s. 39
3. Bayramlı O. Türklər kimdir və kimlərdən ibarətdir? Ə. Hüseynzadə. Bakı: Mütərcim, 1997, s. 59
4. Zeynalova R. Ədəbi tənqid tariximizin yaradıcılarının elmi irsinə müasir baxış // Sumqayıt Dövlət Universitetinin Elmi xəbərlər jurnalı. 2018, №1, cild 14, s. 39
5. Vəliyev Ş. Füyuzat ədəbi məktəbi. Bakı: Elm, 1999, 113 s.

**Bakı Mühəndislik Universitetinin dissertantı
E-mail: nagiyeva_80@mail.ru*

Inji Nagiyeva

**LITERARY CRITICISM IN ARTICLE
A. GUSEYNZADE "SCHILLER"**

"Füyuzat" magazine and the writers of the romantic literary movement tried to solve the problem of the conflict between the classics and social life by writing essays-portraits, literary-critical, socio-political articles about various classics of the world.

In the article "Schiller", along with talks about Schiller, European literature, art and theater, A. Huseynzade tells about the local situation - the state of journalism and theater in our country before that period, as well as about the national socio-cultural atmosphere of that time. Therefore, this issue was the most sensitive for the writer.

The criticism contained in this article of «Füyuzat» magazine illustrates the main development features of national literary-theoretical ideas. Though, defining point interest of a particular stage of our history, critics, its scientific and theoretical basis continues the tradition of scientific and critical thought. Huseynzade writes this literary criticism for the direction of national intellectuals interested in Western literature and theater.

Huseynzade talks about Mehdi bey Hajinski and Abdullah Cevdet, who translated Shiller's works. The writer involves the methods of translation and the language of translation of the works "The Fugitives" by M. Hajinsky and "Wilhelm Tel" by A. Dzhevdet to the public literary-critical discussion.

Keywords: *A. Huseynzade, Schiller, theater, translation, literary criticism, journalism*

Инджи Нагиева

**ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В СТАТЬЕ
А.ГУСЕЙНЗАДЕ "ШИЛЛЕР"**

Журнал «Füyuzat» и писатели романтического литературного движения пытались решить проблему конфликта между классиком и общественной жизнью, написав очерки-портреты, литературно-критические, общественно-политические статьи о различных классиках мира.

В статье «Шиллер», А. Гусейнзаде наряду с трактованием о Шиллере, европейской литературе, искусстве и театре, повествует о местной ситуации - состоянии журналистики и театра в нашей стране, а также о национальной социокультурной атмосфере того времени. Поэтому, этот вопрос был самым чувствительным для писателя.

Критика, представленная в данной статье в журнале «Füyuzat» показывает основные черты развития отечественной литературно-теоретической идеи, а также представляет интерес к точке зрения определения конкретного этапа нашей истории критики, ее научно-теоретической основе и продолжению традиции научной и критической мысли. Гусейнзаде пишет эту литературно-критическую статью, для направления национальных интеллектуалов, интересующихся западной литературой и театром.

Гусейнзаде рассказывает о Мехди беке Гаджинском и Абдулле Джевдете, которые переводили произведения Шиллера. Писатель привлекает к публичному литературно-кри-

тическому обсуждению методы перевода и язык перевода произведений «Беглецы» М. Гаджиниского и «Вильгельм Тель» А. Джевдета.

Ключевые слова: *А. Гусейнзаде, Шиллер, театр, перевод, литературная критика, публицистика*

(Filologiya elmləri doktoru Fərman Xəlilov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 03.09.2021

Son variant 04.11.2021

FOLKLORŞÜNASLIQ

UOT 398

İMAN CƏFƏROV*

AŞIQ ƏLƏSGƏR YARADICILIĞI VƏ
DÜNYA POEZİYASI ƏNƏNƏLƏRİ

Məqalədə Aşiq Ələsgərin klassik Azərbaycan ədəbiyyatına, Şərq şairlərinin yaradıcılığına dərindən bələd olduğu qeyd edilir. O, tarix boyu söz sənətini çaş-baş salan suallara yeni dövrdə cavab verməyə çalışıb.

Şərq ədəbiyyatında geniş yayılmış cəhalət mövzusunə Aşiq Ələsgər də biganə qalmamışdır. Ustad insanları cəhalətdən ayılmağa, bütün problemlərin həllində ağılına arxalanmağa səsləyib:

Aşiq Ələsgərin şeirlərində yüksək zəkanın incə və nəfis naxışlarla bəzədilmiş tül formasında ifadə olunduğunu görürük. Aşiq Ələsgərin fikrincə, insanları əhatə edən hər şeyin, məfhumların öz mənə və mahiyyəti var. Məhz, Aşiq Ələsgər bizi əhatə edən mühitin gözəllik baxımından yozulmasının tərəfdarı idi.

Tamaşaçıları nəzərə alan Aşiq Ələsgər ənənəvi mövzulara yeni prizmadan yanaşmış, klassik obraz və süjetləri bir qədər sadələşdirsə də, mahiyyətini saxlamışdır. Böyük sənətkar xalq poeziyası ilə dünyəvi mövzuların vəhdətinə nail olmuşdur.

Ələsgər poeziyasında mənə hüduqlarını müəyyən etmək bəzən oxucudan xüsusi elmi bilik tələb edir. Aşiq Ələsgərin şeirlərinin mahiyyətinə gəlincə, insan tamamilə yeni bir aləmlə qarşılaşır. Demək, elə bir şeir yoxdur ki, trubadur-şair insanlara yeni söz deməsin.

Aşiq Ələsgər sənətinin ölməzliyindən danışmağa kifayət qədər əsas var. Böyük ustad Ələsgər Şərq ədəbiyyatında baş verən mütərəqqi hadisələri ciddi şəkildə öyrənmiş, yeni poetik nümunələr yaratmış, bədii-poetik təfəkkürümüzü, ədəbi dilimizi xeyli zənginləşdirmişdir.

Açar sözlər: *dünya, poeziya, Aşiq Ələsgər, Şərq, ənənə, yenilik, mütərəqqi, gözəllik.*

Elmi ədəbiyyatlarda dönə-dönə vurğulanır ki, Aşiq Ələsgər Azərbaycan aşiq yaradıcılığında yeni bir mərhələnin əsasını qoymuş, sözün həqiqi mənasında, sənətdə məktəb yaratmışdır. Bu istiqamətdə Aşiq Ələsgər yaradıcılığında yer tutan müxtəlif janrlı əsərlər məzmun və ideya baxımından təhlil olunmuş, xüsusən də, aşığın gözəlləmələrindən daha geniş şəkildə söz açılmışdır. Düşündürücüdür ki, tədqiqatçılar Aşiq Ələsgər yaradıcılığını sanki özünəqədərki Azərbaycan, türk və Şərq ədəbiyyatından təcrid olunmuş halda təhlil etməyə üstünlük vermişlər. Halbuki Ələsgər yaradıcılığına xas möhtəşəmliyin sirrini məhz bütün sənətlər üçün keçərli olan ənənə və novatorluq prinsipinə bağlılıqda axtarmaq lazımdır.

Faktlar deməyə əsas verir ki, Aşiq Ələsgər nəinki klassik Azərbaycan ədəbiyyatına, eləcə də məşhur Şərq şairlərinin yaradıcılığına bələd olmuş, əsrlər boyu söz sənətini düşündürən sualları yeni tarixi şəraitdə cavablandırmağa çalışmışdır. Budur, Dədə Aşiq qəti şəkildə iddia edir ki, Şərq klassik ədəbiyyatını mənimsəmək üçün ilk növbədə Aşiq Ələsgər yaradıcılığını öyrənmək lazımdır. Belə bir mövqedə israrla dayanan aşiq deyir:

Ahəngər (dəmirçi) deyiləm, naşı bəzircan (tacir),
Gözüm dürdanədə, a yəməndədi.
Sinəmdədi eşqin şirin çeşməsi,
Ləzzəti meyl edib ay əməndədi.

Bir sazım var, yox pərdəsi, nə simi,

Onu çalıb, kim tərpadər nə simi?

Firdovsi, Füzuli, Hafiz, Nəsimi

– Onlar da yazdığı, ayə, məndədi. (1, s. 124)

Göründüyü kimi, Ələsgər şeirində hər bir sözün dərki üçün xüsusi təhlillərə ehtiyac vardır. Budur, böyük sənətkar özünün dəmirçi olmadığını, əksinə, zərgər olduğunu bildirir, Yəmən durdanəsinə işarə edir. Əlbəttə ki, burada əsas məqam sözün zərgəri olmaqdır. Digər tərəfdən, düşünmək olar ki, bəlkə, Aşıq Ələsgər misranın tamlığı naminə Firdovsi, Füzuli, Hafiz, Nəsimi sıralaması aparmışdır. Lakin Aşıq Ələsgər açıq-aşkar bildirir ki, böyük klassiklərin yazdıqları da aşığın yaradıcılığında yer tutur, tamamlanır. Bizim fikrimizcə, istər klassik yazarlar, istərsə də Aşıq Ələsgər öz ilhamını, öz mövzularını eyni mənbədən, Tanrı kitabından – “Qurani-Kərim”dən almışlar.

Ahəngər (dəmirçi) deyiləm, naşı bəzircan (tacir),

Gözüm dürdanədə, a yəməndədi

misralarına gəldikdə isə düşünürük ki, bu misralar Aşıq Ələsgərin klassik Azərbaycan ədəbiyyatı ilə bağlılığını bir daha təsdiqləməkdədir. Çünki dahi şair Nizami Gəncəvinin fikrincə, “insan kainatın nəfəsli dürdanəsidir.”

Aşıq Ələsgər yaradıcılığı ilə bağlı bir məqam xüsusilə düşündürücüdür. İnkaredilməz ki, Azərbaycan maarifçilik hərəkatından bəhs edən elmi ədəbiyyatlarda Aşıq Ələsgərin adına rast gəlmirik. Amma XIX yüzilin əvvəllərindən başlayaraq bir əsrdən artıq bir dövrdə zəka sahiblərini məhz öz din qardaşlarının geriliyi düşündürmüş, bu məqamda fikir aydınları bu qənaətə gəlmişlər ki, islam cəmiyyətlərinin tənəzzülə uğramasının səbəblərindən biri də insanların, o cümlədən özlərini dini lider kimi təqdim edən yalançı mollaların “Qurani-Kərim” elmindən ayrı düşmələridir. Aşıq Ələsgər də eyni problemə münasibətdə eyni mövqedə dayanmışdır. Ustad aşığın yaradıcılığında dönə-dönə xatırladılan kitab məhz “Qurani-Kərim”dir. İslam Ələsgər “Haqq aşığı” yazısında böyük sənətkarın müqəddəs kitablara bağlılığını belə dəyərləndirmişdir: “Allahın varlığına inanan haqq aşığı mövcud olan dinlərin heç birinə mənfi münasibət bəsləməmişdir. O, peyğəmbərlərin hamısına ehtiramını bildirmiş, Quran qədər İncil, Zəbur və Tövrata da müqəddəs kitab kimi baxmışdır. Bununla belə o, “Kəbə qıblam, dinim – Məhəmməd dini”, - deyərək müsəlman olması ilə fəxr etmişdir.” (3, s. 15)

Aşıq Ələsgər dini özlərinin mənafeləri üçün alətə çevirənlərin qəniminə çevrilmiş, müəyyən mənada insanları “Qurani-Kərim”lə birliyə çağırmış, qəti şəkildə bildirmişdir ki, islamdan danışan hər kəsin ilk istinad yeri “Qurani-Kərim” olmalıdır. Bu baxımdan ustad aşığın “Bax, bax” rədifli qoşması öz müəllifinin mövqeyini daha aydın ifadə etməkdədir:

Şəriət oxuyan, təriqət bilən,

Haqlıq eyləyirsən, haqq dinə bax-bax!

Qalmayıb dünyada “mənəm ” deyənlər,

Həzrət Süleymanın taxtına bax-bax!

Oxuduğun Quran hardadı, hanı?!

Hansı yola dəvət edir insanı?!

Salıbsan zindana gözəl bir canı,

İqbalına bax, bax, baxtına bax, bax! (2, s. 28)

Yüz illər boyu bütöv Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatını xüsusi bir mövzu məşğul etmişdir. Bu mövzunun adı, kimin necə mənalandırmasına baxmayaraq, qəflət yuxusudur. Yəni insan öz Tanrısından ayrı düşsə, bir az da aydın desək, zülmün tərəfindədirsə, tamahı, israfı, tənbelliyi, yalanı özünün fərdi keyfiyyətlərinə çeviribsə, başqalarının ağrılarına duya bilmirsə, o, qəflət yuxusundadır. Eyni səbəbdən Nizami, Sədi, Füzuli, Hafiz, Nəsimi, hətta

mollanəsrəddinçilər yaradıcılığında dönə-dönə qəflət yuxusundan söz açıldığını görürük. Məsələn, XIII əsr Şərq şairi Sədi Şirazi “Gülüstan” əsərində qəflətdə olan insandan dönə-dönə söz açmış, müasirlərini real həyata səsləyən kitabının əvvəlində yazmışdır:

Bulud, külək, qəmər, günəş fələk daim işdədir,
Ki, bir qarın çörək tapıb sən yeyəsən ləzzətlə.
Hər şey olmuş sənün üçün hərəkətdə, fərmanda,
Düzgün olmaz sən vaxtını keçirəsən qəflətlə. (5, s. 142)

Aşıq Ələsgər də qəflət yuxusu mövzusunda biganə qalmamış, insanı qəflət yuxusundan oyanmağa, yəni mərhəmətli olmağa, dünya malına görə mənəvi dəyərləri atmamağa, müqəddəs şəxsiyyətlərin elminə hörmətlə yanaşmağa, bütün məsələlərin həllində ağıla istinad etməyə səsləmişdir:

Danışdıq, barışdıq mərhəmət ilə,
İnciklik araya qatma, hayıfsan!
Sən tacir olmazsan bir manat ilə,
Namusu, qeyrəti atma, hayıfsan!

Mövlam məni nəzərindən salmayıb,
Huşum cəmdi, aqlım heç azalmayıb.
Fani dünya Süleymana qalmayıb,
Oyan bu qəflətdən, yatma, hayıfsan! (2, s. 174)

Tədqiqatçılar tərəfindən Aşıq Ələsgərin daha çox təhsil almayan bir sənət adamı kimi təqdim olunduğunu görürük. Məsələn, İslam Ələsgər “Aşıq Ələsgər. Əsərləri” kitabının “Haqq aşığı” adlı ön sözündə yazır: “Aşıq Ələsgər kəskin hafizəsi və həmişə öyrənməyə cəhd göstərməsi sayəsində zəngin bilik əldə etmişdir. Oğlanlarının, onu görmüş qocaların söylədiklərinə görə, Ələsgər dövrünün ziyalıları və din xadimləri ilə ünsiyyətdə olar, onlara tarixi, bədii və dini kitablar oxutdurub, qulaq asmağı çox sevərmiş. Dini mübahisələr zamanı mollalar, axund və qazilər, hətta şeyxlər onun dedikləri ilə razılaşmalı olurluşlar.” (3, s. 5-6)

Fikrimizcə, Aşıq Ələsgərin kimlərsə kitab oxutdurması ustad sənətkarın yazı-pozudan xəbərsizliyi demək deyil. Yəqinliklə, Aşıq Ələsgər şeirlərində yüksək zəkanın tülə bürünmüş şəkildə, incə, zərif naxışlarla bəzədilmiş formada ifadə edildiyini görürük. Aşıq Ələsgərə görə, insanı əhatə edən bütün əşya və məfhumların öz mənası, öz mahiyyəti vardır. Daha doğrusu, Aşıq Ələsgər bizi əhatə edən mühiti gözəllik baxımından mənalandırmaq tərəfdarıdır. Aydınlıq üçün böyük sənətkarın “Allahın adı ilə” şeirinə diqqət yetirmək kifayətdir.

Maraqlıdır ki, bu şeir daxilində Aşıq Ələsgər ərəb əlifbasındakı hərflərin ardıcılığını tam şəkildə qoruyaraq insanı ülvyyəyə səsləyən bir sənət nümunəsi qələmə almışdır. O da var ki, ustad aşıq ərəb əlifbasındakı hərfləri birbaşa ilahi, ülv məfhumlarla əlaqələndirərək həmin məfhumların mükəmməl bir harmoniyasını yaratmışdır. Aşıq Ələsgərə görə, “Əlif” hərfi ona görə qiymətlidir ki, “Allah” sözü “Əlif”lə başlayır. “Be”hərfi ona görə dəyərləndirilməlidir ki, Tanrı ilə birləşmə işarədir. “Te” hərfi Tanrının təkliyindən xəbər verdiyi kimi, “Se” hərfi haqq yolunda sabitlik deməkdir. Bəli, eyni şeirdə biz bütün hərflərin eyni modellə tanınılmasını görürük.

İbtidada “əlif” – Allah,
“Be” – birləşmə dələləti.
“Te” – təkdi vahidi-yekta,
Arif bu elmə bələddi. (2, s.23)

Belə demək mümkündür ki, ümumiyyətlə, Azərbaycan ədəbiyyatında gözəlləmələrin böyük ustası Aşıq Ələsgər “Allahın adı ilə” şeirində bir daha təsdiqləyir ki, söz sənətində qüdrətli qələm

sahiblərinin ənənələrinə sadıq qalmış, Məhəmməd Füzuli sayağı daim hər şeyi gözəl görmək, hər şeydən sevərək yazmaq prinsipinə əsaslanmışdır. Bu səbəbdəndir ki, haqq aşığı “Se” hərfini “səfil-alçaq”, “saxtə-qəlp”, “salus-hiyləgər, fırıldaq” sözləri ilə deyil, “sabit” sözü ilə, “Cim” hərfini “cabir-zülmkar”, “cahil-nadan”, “cani” sözləri ilə deyil, “calal” sözü ilə, “He” hərfini “hicran”, “hasir-həsrət çəkən”, “hadim-dağıdan” sözləri ilə deyil “halal” sözü ilə əlaqələndirmişdir. O da var ki, şeirdə hərfərin xeyirli sözlərlə əlaqələndirməsində də bir qanunağunluq mövcuddur. Əgər Şərq və Azərbaycan mənəviyyəti 2800 il ərzində ulu Zərdüşün “Xeyir fikir, xeyir söz, xeyir əməl” ideyası ilə ucalırsa, Aşıq Ələsgərin hətta əlifbadakı hər bir hərfdən gözəlliklə söz açması tamamilə məntiqlidir. Bu səbəbdəndir ki, ustad aşığa görə, “Xe” hərfi birbaşa xaliqə işarədir, “Dal” hərfi doqquz fələkdən xəbər verir, “Zal” insanı Tanrıya zikr etməyə çağırır, “Re” hərfi isə diqqəti sonuncu peyğəmbərə yönəldir:

“Se” – sabitdi doğru yola,
 “Cim” – ucadı, bax calala,
 “He” – mehribandı halala,
 Münkir ondan xəcalətdi.
 “Xe” – birdi xaliqi-əkbər,
 “Dal” – doğru doqquz fələklər,
 “Zal” – zikr eylə dildə əzbər,
 “Re” – rəsulumuz Əhməddi. (2, s. 23)

Digər tərəfdən, hərfələrin mənalandırıldığı “Allahın adı ilə” şeirində də mükəmməl bir ideya tərənnüm olunmaqdadır və ustad aşiq insana belə bir fikir təlğün edir ki, insan bir olan Tanrıya səcdə etməli, onun göstərdiyi yolda sabitqədəm olmalı, Tanrının elçisinin dediklərini yerinə yetirməli, bu dünyanı zarafat saymamalı, Şahi-Heydər elminə sığınmalıdır ki, Tanrı dərğahında bağışlana bilsin. Şeirin sonunda aşiq özündən söz açsa da, bütünlüklə insanlığı düşünməyə, günahlardan təmizlənməyə səsləyir və deyir:

“Kaf” – “kun” ilə tutub qərar,
 “Lam” – lal, necə hesab verər,
 “Mim” – möminə yol göstərər,
 İsmi-paki Məhəmməddi.

....“Lam – əlifla” – birdi Allah,
 “Ye” – yekdi adil padişah.
 Ələsgər, tutduğun günah
 Bağışlansa, çox hörmətdi. (2, s. 23-24)

Eləcə də və təbii ki, bu şeiri hürufizmlə də əlaqələndirməyə ehtiyac yoxdur. Sadəcə Aşıq Ələsgər dünyanı gözəl görən və göstərən bir zəka sahibi olduğunu bir daha təsdiqləmişdir.

Azərbaycan, eləcə də İnsanlıq təfəkküründə tale ilə razılaşmaq deyilən bir konsepsiya da mövcuddur. Dədə Ələsgər sanki taleyi dəyişməyin mümkünlüyü mövqeyindən çıxış edir. Lakin bu məqamda da Aşıq Ələsgərin öz üsulları, öz prinsipləri vardır. Ustad aşığa görə, insan bəzən bəxti ilə danışmalı, böyük sözün qüdrətinə sığınaraq bəxtini belə oyatmağı bacarmalıdır. Aşıq Ələsgərin təqdimatında insanın etiqad etdiyi müqəddəs məfhumlar belə bəxtlə bağlıdır. İnsanlıq pilləsində yüksələ bilənlər bəxtlərini uca Tanrıya istiqamətləndirməli, Tanrıya sevdalanmada tərəddüd etməməlidirlər. Aşıq Ələsgərin fikrincə, insanlar kimi, onların taleləri, yaxud aşığın dili ilə desək, bəxtləri də qəflətdə ola bilər, qocala bilər, küsə bilər və s. Ələsgər görə, bəxti dəyişməyin yolu haqqa tapınmaq, haramdan əl çəkməkdir.

Nə sevda tapıbsan, nəyə talıbsan,

Hansı qəflətdəsən, gəl qoca baxtım!
Ya məndən küsübsən, ya qocalıbsan,
Bu sınıq könlümü al, qoca baxtım. (1, s. 75)

Eyni şeirdə Aşıq Ələsgər insanı bir daha keçən günləri yada salmağa, həyatə necə yaşamaq haqqında düşünməyə səsləyir. Haqq aşığı qəti surətdə bildirir ki, ömrü mənasız yaşamayıb, elm dəryalarına baş vurub, həqiqət axtarıb, hətta panteizm təliminə də kifayət qədər bələd olub. Əlbəttə ki, Qaf dağı təsəvvüf poeziyasında xüsusi simvoldur. Eləcə də hər sufi iddia edə bilməyib ki, o, “pərvazlanıb Qafdan-Qafa uçub”, yəni həqiqətə qovuşub. Bu mənada dünya ədəbiyyatının böyük klassikləri kimi Aşıq Ələsgər sözündəki mənanın həddlərini müəyyənləşdirmək çox çətindir:

Mardan şirə şəkib, daşdan keçərdin,
Dəryalardan lələ-gövhər seçərdin,
Pərvazlanıb Qafdan-Qafa uçardı,
Yada keçən günü sal, qoca baxtım.

Ələsgər kəsilib səbrü aramdan,
Oxlayıbsan, qanlar axır yaramdan,
Sövdə qıl haqq ilə, əl çək haramdan,
Halaldan mətləbin al, qoca baxtım! (1, s. 75-76)

Aşıq Ələsgər yaradıcılığında yüz illər boyu Azərbaycan və Şərqi yazarlarının müraciət etdikləri mövzuların yenidən gündəmə gətirildiyini görürük. Bununla belə, Aşıq Ələsgər ənənəvi mövzulara yeni baxış bucağından yanaşmış, dinləyici auditoriyasını nəzərə alaraq əsl mahiyyəti saxlamaqla klassik obrazlar və süjetləri bir qədər də sadələşdirmiş, xalq şeirini ilə dünyəvi mövzuların vəhdətinə nail olmuşdur. Məsələn, Azərbaycan xalq ədəbiyyatında oddan bəhs edərkən bir qayda olaraq Səməndər quşu yada düşür. Tanrı kitabı olan “Qurani-Kərim” isə bizə odla əlaqədar yeni bir surəti – İbrahim Peyğəmbəri təqdim edir. Bunlarsa Aşıq Ələsgərin dedikləridir:

Addadı zimistan, gəldi nobahar,
Şamamanın tağı yaşıldı, yaşıl.
Bəzənib nazənin, al-əlvan geyib,
Eyvanı, otağı yaşıldı, yaşıl.

Qafil olma bu bazarın içində,
Aldatma özünü varın içində.
İbrahim dayanıb narın içində,
Güldü, solu-sağı yaşıldı, yaşıl.

Ələsgər gözündən tökər qanlı yaş,
Əhli-dil ustada canımdı peşkaş.
Cəbrayıl dəryadan çıxardı bir daş,
İçində yarpağı yaşıldı, yaşıl. (1, s. 113)

Nəzərə alsaq ki, “Yaşıl rəng təbiətin öz rəngi, ölümsüzlüyün rəmzidir. Bu rəng orqanizmin qoruyucu funksiyalarını artırır, ruhi-əhvala sakitləşdirici təsir göstərir, ürəkdə harmoniyanı tənzimləyir, orqanizmdə sülh duyğusu və tarazlıq (müvazinət), tərəvət duyğusu, sərinclik, təhlükəsizlik yaradır”-, (6) o halda Aşıq Ələsgər zəkası qarşısında heyrətlənməmək olmur. Digər tərəfdən, “Yaşıldı, yaşıl” rədifli şeirdəki “Cəbrayıl dəryadan çıxardı bir daş, İçində yarpağı yaşıldı, yaşıl” misraları ilə Aşıq Ələsgər yaşıl rənginin islam dinin rəmzi olmasını da

özünəməxsus şəkildə poetikləşdirmişdir.

Ələsgər şeirində mənənin sərhədini müəyyənləşdirmək bəzən oxucudan xüsusi elmi səviyyə tələb edir. Yada Makedoniyalı İsgəndərin öz müəllimi və vəziri Aristoteldən tələbi düşür. Plutarx həmin tələblə bağlı məktublaşmaları belə qələmə almışdır: “İsgəndər nəinki dövlətin mənəvi prinsipləri haqqında təlimi əxz etdi, hətta filosoflar haqqında geniş yazılmamış “şifahi və “gizli” danışmaları da eşitdi, daha dərin elmlərə yiyələndi. Sonralar Asiyada olarkən eşidəndə ki, Aristotel həmin bilgilərdən bəzilərini kitablarda aşkarlayıb, İsgəndər ona məktub yazmışdı. Məktubda deyilirdi: “İsgəndər Aristotələ xoşbəxtlik arzulayır! Ancaq sən şifahi təlim üçün nəzərdə tutulmuş elmi aşkarlamaqda doğru hərəkət etməmişən. Bizim tərbiyə olduğumuz elm hamının malına çevriləndə, bəs biz başqalarından nəylə fərqlənəcəyik? Mən başqalarından təkə öz qüdrətimlə deyil, daha çox ali mətləblər barədə biliyimlə də fərqlənmək istərdim. Sağlıqla qal.” İsgəndərin çox həssas olan şöhrətpərəstlik hisslərini təskin edərək, Aristotel cavabında yazırdı ki, “Bu biliklər hərçənd ki, aşkar olundu, amma bununla belə, bir növ gizli qalıb.” (4, s. 10-11)

Maraqlıdır ki, XIX əsrdə elmləri şifahi şəkildə öyrənən Aşıq Ələsgər bir çox fikirlərini aşkar şəkildə söyləsə də, ustad sənətkarın bəzi şeirlərindəki mənəni dərk etməkdən ötrü insan saatlarla düşünməli olur. Bəli, Aşıq Ələsgər şeirini oxumaq, əzbərləmək azdır, həmin şeirlərin mahiyyətinə vardiqdə insan tamamilə yeni bir dünya ilə qarşılaşır. Daha əhəmiyyətli isə, Aşıq Ələsgərin insana yeni söz demədiyi şeiri yoxdur.

“Can” deməklə candan can əskik olmaz,
Məhəbbət artırır, mehriban eylər.
“Çor” deyənin nəfi nədi dünyada,
Abad könlü yıxar, pərişan eylər.

...Məzəmmət eyləmə mən binəvanı,
Sahibi-səltənət, ey gövhər kanı.
Mənim sözüüm yoldan çıxan mollanı,
İnşallah, qaytarar, müsəlman eylər. (1, s. 4)

Bu gün Aşıq Ələsgər sənətinin ölməzliyindən danışmağa kifayət qədər əsas vardır. Bu ölməzliyin başlıca səbəblərindən biri ondan ibarətdir ki, bəli, Aşıq Ələsgər Şərq ədəbiyyatındakı mütərəqqi hadisələri ciddi şəkildə öyrənmiş, eyni zəmində yeni poetik nümunələr yaradaraq bədii təfəkkürümüzü, poetik düşüncəmizi, ədəbi dilimizi xeyli zənginləşdirmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Aşıq Ələsgər. “Can” deyin. Bakı: Kitab Klubu, 2018.
2. Aşıq Ələsgər. Əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2004.
3. İslam Ələsgər. Haqq aşığı. <http://goyce.az/news.php?id=258>
4. Plutarx. İsgəndər Zülqərneyn. Bakı: Azər nəşr, 1993.
5. Sədi Şirazi. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Öndər, 2004.
6. Tağıyeva S. Qiymətli daşlar haqqında bunları bilirdinizmi. “İki sahil” qəzeti, 01 fevral 2020

**Naxçıvan Dövlət Universiteti,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: altay1999@yahoo.com*

İman Jafarov**ASHIG ALASGAR CREATIVITY AND TRADITIONS OF WORLD POETRY**

The article notes that Ashig Alasgar had a deep knowledge of classical Azerbaijani literature and the works of Eastern poets. He sought to answer questions that had puzzled the art of speech throughout history, in a new era.

Ashig Alasgar was not indifferent to the topic of ignorance, which is widespread in Eastern literature. The master called on people to wake up from their ignorance and rely on the mind in solving all problems:

In the poems of Ashig Alasgar, we see that high intelligence is expressed in the form of tulle, decorated with delicate and elegant patterns. According to Ashig Alasgar, all things and concepts that surround people have their own meaning and essence. Namely, Ashig Alasgar was in favor of interpreting the environment around us in terms of beauty.

Considering the audience Ashig Alasgar approached traditional topics from a new perspective, simplified classical images and plots a bit but kept the essence. With folk poetry, the great artist achieved the unity of secular themes.

Determining the boundaries of meaning in Alasgar's poetry sometimes requires a piece of special scientific knowledge from the reader. When it comes to the essence of Ashig Alasgar's poems, one encounters an entirely new world. It means there is no poem in which the troubadour-poet does not say a new word to people.

There is enough reason to talk about the immortality of the art of Ashig Alasgar. The great master Alasgar seriously studied the progressive events in Eastern literature, created new poetic examples, and significantly enriched our artistic and poetic thinking and literary language.

Keywords: *world, poetry, Ashig Alasgar, East, tradition, innovation, progressive, beauty.*

Иман Джафаров**ТВОРЧЕСТВО АШУГА АЛЕСКЕРА И ТРАДИЦИИ МИРОВОЙ ПОЭЗИИ**

В статье отмечается, что Ашуг Алескер глубоко знал классическую азербайджанскую литературу, был знаком с творчеством восточных поэтов. На протяжении всей истории он стремился ответить на вопросы, которые заставляли его думать об искусстве слова в новую эпоху.

Не остался равнодушным Ашуг Алескер к теме кошмаров, широко распространенной в восточной литературе. Мастер-художник призывал человека проснуться ото сна, обратиться к разуму в решении всех вопросов:

В стихах Ашуга Алескера мы видим, что высокий интеллект выражается в форме, заключенной в тюль, украшенной тонкими, изящными узорами. По словам Ашуга Алескера, все вещи и понятия, окружающие человека, имеют свой смысл, свою сущность. Точнее, Ашуг Алескер выступает за осмысление окружающей нас среды с точки зрения красоты.

Ашуг Алескер подходил к традиционным темам с новой точки зрения, несколько упрощал классические образы и сюжеты, сохраняя истинную суть с учетом аудитории слушателя. Великий художник добился единства светской тематики с народной поэзией.

Определение границы смысла в стихотворении Алескера порой требует от читателя особого научного уровня. Проникнув в суть стихов Ашуга Алескера, человек сталкивается с совершенно новым миром. То есть у поэта-любownika нет стихотворения, в котором человек не говорит новых слов.

Есть достаточно оснований говорить о бессмертии искусства Ашуга Алескера. Великий художник Алескер серьезно изучил прогрессивные явления в восточной литературе, значительно обогатил наше художественное мышление, поэтическое мышление, литературный язык, создавая новые поэтические образцы.

Ключевые слова: *мир, поэзия, Ашуг Алескер, Восток, традиция, новаторство, прогрессивность, красота.*

(Akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 04.10.2021

Son variant 07.11.2021

UOT 78.09

VƏFA İBRAHİM*

İNGİLİSDİLLİ XALQLARIN FOLKLORUNDA DOĞUM MƏRASİMİ İLƏ BAĞLI İNANCLAR

Müxtəlif bayramlar, el şənlikləri və mərasimlər hər bir xalqın tarixində mövcud olmuşdur. Onlardan bəziləri xalqa yad bir ideologiya ilə bağlı olduğundan zaman keçdikcə unudulmuş, yaddaşlardan silinmişdir. Ənənəvi adət və mərasimlərinin formalaşmasında tarixi və coğrafi amillərin, genetik və etnik əlaqələrin rolu çox böyükdür. Yalnız o mərasimlər əsrlərin sınağından keçir ki, onların əsasında humanist, milli və bəşəri ideyalar durur.

Təqdim olunan məqalədə ingilisdilli xalqların folklorunda çox rast gəlinən doğumla bağlı inanclar öyrənilmişdir. Müəllif ingilisdilli xalqların folklorunda uşağın doğulması ilə bağlı çoxsaylı inancları, adətləri, ənənələri, mərasimləri araşdırmış, körpənin doğulması ilə bağlı olan inancların ingilislərin həyatı, dünyagörüşü, iqtisadi imkanları, oğlan və qız uşaqlarına verdikləri dəyər arasında sıx əlaqənin olduğunu göstərmişdir.

Açar sözlər: mərasim, doğum, inanc, ingilis, körpə, xalq, motiv

Qədim dövrlərdən başlayaraq insan həyatının üç önəmli mərhələsi (doğum, evlilik, ölüm) müxtəlif mərasimlərlə qeyd olunmuşdur. İnsan ömrünün bu mərhələləri ilə bağlı inanclar, adət-ənənələr, rituallar, mərasimlər nəsillərdən nəsillərə ötürülmüş, çoxsaylı bədii nümunələr yaradılmışdır. Dinindən, irqindən, millətindən asılı olmayaraq bütün insanlar doğum, evlilik və ölümlə bağlı inancları hər zaman ciddi qəbul etmiş, bu məsələlərlə bağlı keçirilən mərasimlərə xüsusi önəm vermişlər. İnsanlar bu mərasimlər vasitəsi ilə Yaradan arasında əlaqə qurmuş, belə fikirləşmişlər ki, mərasim keçirtməklə Tanrının sevgisini qazanmaq olar.

İngilisdilli qaynaqları təhlil etdikdə doğumla bağlı çox maraqlı, fərqli və önəmli inancların olduğunu görürük. Qədim zamanlarda ingilislər uşaq doğulanda belə düşünürdülər: uşağın doğulması ailəyə xeyir, yoxsa şər gətirəcək, uğura, yoxsa bədbəxtliyə yol açacaq? Onlar bu suallara cavab tapmaq üçün uşağı ciddi müşahidə edirdilər. Ailə üzvləri doğum mərasimini keçirtmək üçün xüsusi hazırlaşırdılar. Uşağın dünyaya gəlməsi ilə bağlı inanclar, keçirilən mərasimlər zaman keçdikcə dəyişmiş, təkmilləşmiş, yeni çalarlar qazanmış, bir sıra adətlər itisər olunmuş, daha çox rəğbət qazanan inanclar sonrakı nəsillərə ötürülmüş, qəbul edilməyən inancların, keçirilməsinə lüzum görülməyən mərasimlərin bir çoxu yaddaşlardan silinmişdir.

İngilisdilli qaynaqların araşdırılması bir məsələni önə çıxarır, belə ki, Böyük Britaniyanın bir çox əyalətlərində uşağın doğulması ilə bağlı keçirilən mərasimlərdə çörək və pendirdən çox istifadə edirdilər. Onlar bu iki nemətə bərəkət, uğur, ruzi rəmzi kimi baxırdılar. İnanırdılar ki, bu mərasimlərdə çörək və pendirdən çox istifadə olunması uşağın taleyinə təsir göstərəcək, o, ailəyə xeyir-bərəkət gətirəcək (1, 168). Pendirdən çox istifadə olunmasının bir sıra səbəbləri var idi: ingilisdilli xalqların həyatında qoyunçuluq çox önəmli yer tuturdu, əhalinin əsas ərzaq və gəlir qaynağı qoyunçuluqla bağlı idi, qoyun südündən hazırlanmış pendiri uzun müddət saxlamaq mümkün idi. Elə buna görə də qoyunçuluq onlar üçün xeyir-bərəkət rəmzi sayılır, çox dəyər verilirdi, demək olar ki, bütün mərasimlərində çörək və pendirdən istifadə olunurdu.

Şotlandiyanın bir çox əyalətlərində ana övladını dünyaya gətirməzdən öncə piroq, xüsusi pendir və spirtli içkilərdən ibarət süfrə hazırlanardı. Xalq arasında bu pendir “shooten (groaning) cheese” (“qışqırıq pendiri”) adlanırdı (6, 79). Yeni doğulan körpənin atası pendiri eyni ölçüdə doğrayır və süfrəyə qoyurdu. Bu mərasimdə ata çox diqqətli olmalı idi, belə ki, o, pendiri

doğrayarkən əlini, ya da barmaqlarından hər hansı birini kəsərdisə, belə düşünürdülər ki, yeni doğulan uşaq yeniyetmə yaşına qədər yaşamayacaq. Bununla birgə, hazırlanan xüsusi pendirdən kiçik dilimlər doğranır, subay qızlara verilir, inanırdılar ki, bu pendir dilimləri subay gənclərə xoşbəxtlik, uğur, bərəkət gətirəcək. Subay qız da düşünürdü ki, ona verilən pendir dilimini yastığının altına qoysa, gözlədiyi xoşbəxtliyə daha tez qovuşacaq. Bu inanc Böyük Britaniyanın bir sıra əyalətlərində də geniş yayılmışdı (3, 156).

Uşağın doğum xəbərini verən şəxs hər kəsi pendir və çörəyə qonaq edər, qonaqlıq verdiyi insanlardan körpənin sağlam böyüməsi üçün dua istəyirdi. İngiltərənin şimal əyalətlərində bu inancın fərqli variantı da var idi: belə ki, doğum günü üçün hazırlanmış xüsusi pendir və çörəyi ancaq doğumda iştirak etmiş həkim doğraya bilirdi. Əgər həkim bu ritualı yerinə yetirmək istəməsə, insanlar belə düşünürdülər ki, doğulan körpə yaraşlıq və gözəl olmayacaq (2, 224).

Böyük Britaniyanın Yokşir əyalətində doğum öncəsi “Pepper” (“İstiot”) adlı xüsusi piroq bişirilirdi. Bu piroqun hazırlanmasında zəncəfildən istifadə edirdilər. Zəncəfil piroqa acılıq verir, qanı duruldu, hərəkətini sürətləndirir, insana xoş duyğular bəxş edirdi (3, 123). Bəzi əyalətlərdə isə doğum öncəsi hamilə qadının yatağının yanına çörək və pendir qoyurdular. Onun yanına gələnələr bu çörək və pendirdən yeməli idilər, əgər kimsə çörək və pendir yeməkdən imtina etsə idi, bu, xoş qarşılanmaz və mənfi hal kimi qiymətləndirilirdi.

Qaynaqlarda ingilisdilli xalqların doğumla bağlı aşağıdakı inanclarının olduğunu görürük:

İngilislər inanırdılar ki, köhnə Ayın batması və yeni Ayın çıxması ərəfəsində, yəni göy üzündə Ayın görünmədiyi dövrdə doğulan uşaq uzunömürlü olmayacaq. Bununla bağlı ingilis atalar sözü də var: “No Moon, no man” – “Ay yoxdursa, insan da yoxdur”; (8, 340)

İngilislər qadının övladını dünyaya gətirərkən istifadə olunan yataq dəstini bir ay müddətində yumazdılar, belə düşünürdülər ki, yataq dəsti bir aydan tez müddətdə yuyulsa, bu, ananın və uşağın taleyinə mənfi təsir göstərir; (3, 168)

Körpə doğulduqdan sonra evdə yandırılan lampa, ya da şam ilk yeddi gün ərzində söndürülməzdi. İngilislər belə düşünürdülər ki, işığı vaxtından əvvəl söndürmək uşağın həyatının tez sona çatmasına səbəb olar; (8, 126)

İngilislər inanırdılar ki, dovşanın pəncəsini yeni doğulmuş körpəyə sürtsən, o, bütün təhlükələrdən uzaq olar; (8, 169)

Yeni doğulmuş uşağı ilk qucağına alan qadın mütləq bakirə olmalı idi; (5, 78)

Adətən, yeni doğulan körpəni valideynlərinin üst geyimləri ilə bükərdilər. Körpə qız uşağı idisə, onu atasının üst paltarları ilə, əgər oğlan idisə, anasının üst geyimi ilə bükərdilər. İnanırdılar ki, belə etsələr, körpə gələcəkdə əks cins tərəfindən daha çox seviləcək; (8, 170)

Yeni doğulan körpənin gələcək həyatında uğur qazanması üçün onu doğulduğu evin ən hündür hissəsinə qoyardılar; (6, 49)

Yeni doğulan körpənin getdiyi ilk qohum evində onun ağzına şəkər və duz sürtülərdi. Bu, körpənin hər işin öhdəsindən asanlıqla gələcəyinə işarə idi. Körpənin getdiyi ilk qohum evində ona yumurta, duz, çörək, bir neçə kibrit çöpü və ya xırda qəpiklər hədiyyə edilərdi. Bu hədiyyələrin hər biri uğurun, bərəkətin, sağlamlığın simvolu idi; (6, 50)

Şotlandiyada körpənin doğulmasından sonrakı ilk səkkiz günün çox önəmli olduğuna inanırdılar. Onlar düşünürdülər ki, bu günlərdə gözə görünməz ruhlar körpəni oğurlaya bilərdilər. Ona görə də körpənin yatdığı yerə duz səpər, onun paltarlarına iynə, sancaq taxardılar; (3, 158)

Oğlan uşağı Ay batan zaman doğulsa idi, belə düşünürdülər ki, ailədəki növbəti övlad qız olacaq; (4, 32)

Qız Ay çıxan zaman doğulsa idi, sıradakı övladın da qız olacağına inanırdılar;

İngilislər inanırdılar ki, doğumdan sonra qadının ətrafına ruhlar toplaşır;

Belə düşünürdülər ki, qadın doğumdan sonra çaya getsə, balıqlar da ondan uzaqlaşar;

Doğumun rahat və asan olması üçün evin bütün qapı və pəncərələri, qıfıllı olan hər yer açıldı (Qeyd edək ki, qədim romalılar da doğum zamanı qadına açar verər və onu doğuşun gerçəkləşdiyi zaman müddətində əlində saxlamağı tapşırırdılar); (5, 92)

- İngilisdilli xalqların yaşadığı bəzi əyalətlərdə doğum zamanı qadının belinə xüsusi ip bağlayardılar ki, onun ruhu evi tərk etməsin;

- Hamilə qadınlar doğum öncəsi heyva yeyərdilər ki, gücləri artsın; (1, 123)

- Hamilə qadınlara soğan və paxlalı bitkiləri çox yeməyi qadağan edirdilər, inanırdılar ki, hamilə qadın çoxlu miqdarda soğan və paxlalı bitkilər yesə, övladının yaddaşı zəif olacaq; (1, 128)

- Bir çox şəhərlərdə doğum günü xüsusi çay süfrəsi hazırlanar, süfrədə çay ilə bərabər viski, brendi, şirin kökələri, kişmişli çörəklər olardı. Hansı valideyn belə süfrənin hazırlanmasından imtina etsə idi, bu o cür dəyərləndirilirdi ki, valideyn övladlarının xoşbəxt gələcəyini istəmir; (8, 69)

- İngilislər yeni doğulan körpəyə hədiyyə olaraq pul verərdilər. Pul verən qonaq çay süfrəsinə dəvət olunardı; (8, 78)

- Şotlandiyada belə bir inanc var idi ki, yeni körpə doğularkən qapı ağzına bıçaq qoyulmalıdır, bu, uşağı bəd nəzərdən, pis gözlərdən qoruyar; (5, 146)

- Boş olan uşaq beşiyi heç vaxt hərəkət etdirilməzdi. Belə düşünürdülər ki, boş beşiyin yelləməsi uşağa ölüm arzulamaqdır; (6, 220)

- Yeni doğulan körpəyə dilucu tüpürərdilər – bu hərəkətin körpəyə uğur gətirəcəyinə inanırdılar;

- Körpəni donuzun iç piyi ilə masaj edilməsi onun xoşbəxt olacağına əlaməti kimi qəbul olunurdu;

- Uşaq anasından tərs doğulsa idi, belə düşünürdülər ki, o uşaq uzun yaşamayacaq. Bunun qarşısını almaq üçün doğulan uşağın ayağının altına dəfnə yarpağı sürtərdilər; (7, 169)

- Körpə uşaq bir yaşına qədər özünü güzgüdə görərdisə, belə düşünürdülər ki, o uşaq bir yaşına çatmadan öləcək, ya da sümük xəstəliyinə tutulacaq;

- Körpə uşağın bir yaşına qədər dırnağı kəsilməsə idi, onun gələcəkdə oğru olacağı düşünülürdü; (7, 248)

- Körpə uşağın sağlam böyüməsi üçün ilk üç ay onun çimdiyi suya yaşıl çay əlavə olunurdu;

- Əgər körpə uşağı beşiyə qoyduqda baxışlarını tavana zilləməzdisə, düşünürdülər ki, o gələcəkdə yalançı olacaq;

- Əgər körpənin dişləri vaxtından tez çıxsə idi, inanırdılar ki, bu körpədən sonra ailəyə tezliklə yeni bir övlad gələcək. Bu məsələ ilə bağlı xalq arasında geniş yayılmış atalar sözü də var: “Earlier teeth – newer lips” – “Erkən süd dişi – yeni körpə müjdəsi”; (9, 158)

Doğum öncəsi körpə üçün iki köynək hazırlanardı: biri oğlan, biri qız üçün. Əgər qız uşağı doğulsa idi, ona oğlan uşağı üçün tikilən köynək geyindirilərdi. Əgər oğlan uşağı doğulardisa, o zaman qız uşağı üçün tikilən köynək geyindirilərdi. Belə düşünürdülər ki, oğlana qız köynəyi geyindirərsələr, o, gələcəkdə bütün qadınları özünə məftun edəcək. Qıza da oğlan köynəyi geyindirərsələr, o gələcəkdə özünə daha uğurlu ər seçəcək; (9, 146)

Mərasimlərin keçirilməsinin əsas məqsədlərini belə sıralaya bilərik: insanın həyatı boyu rastlaşdığı uğursuzluqları dəf etmək, insanın gücünü və müsbət enerjisini artırmaq, onun həyatını zərərli olan təsirlərdən qorumaq. Doğumla bağlı mərasimlərdə də bu məqsədlərin olduğunu görürük.

İngilisdilli xalqların doğumla bağlı inanclarında gün, ay, il, hava, fəsil, zaman, məkan xüsusi yer tutur. Qaynaqların təhlili göstərir ki, ingilislər həftənin günləri ilə doğulan körpənin taleyi arasında sıx əlaqə qurmuşlar. Nümunələr verək:

- Bazar ertəsi doğulan uşaq qırmızı sifətli olur;
- Çərşənbə axşamı doğulan uşaq ürəyiyumşaq olur;
- Çərşənbə günü doğulan uşaq cəsur olur;
- Cümə axşamı doğulan uşaq səyahəti sevir;
- Cümə günü doğulan uşaq genişürəkli olur;
- Şənbə günü doğulan uşaq əməyi çox sevir;

Bazar günü doğulan uşaq isə ömrünü başqalarının xoşbəxtliyinə həsr edir. Şotlandiya əyalətində belə bir inanc var idi ki, bazar günü doğulan uşaq həyatda uğur qazanacaq və pis ruh-lardan qorunacaq (5, 170).

Nəticə olaraq bunları deyə bilərik ki, ingilisdilli xalqların uşağın doğulması ilə bağlı çoxsaylı inancları, adətləri, ənənələri, mərasimləri var. Bu inancların bir qismi zaman keçdikcə sıradan çıxmış, bir qismi isə fərqli biçimlərdə olsa da yaşamağa davam etmişdir. Qaynaqların təhlili göstərir ki, uşağın doğulması ilə bağlı olan inanclar ilə ingilislərin həyatı, dünyagörüşü, iqtisadi imkanları, oğlan və qız uşaqlarına verdikləri dəyər arasında sıx əlaqə var. Onlar övlada nəslin davamı, ailənin gücü, şərəfi kimi baxmışlar. İngilislər belə düşünmüşlər ki, müxtəlif vasitələrlə, mərasimlərlə, ayinlərlə uşağın taleyinə təsir göstərmək olar. Bu məqsədlə uşağı pis ruhlardan qorumaq üçün müxtəlif vasitələrdən istifadə etmişlər. İngilisdilli xalqların körpənin doğulması ilə bağlı inanclarında onun doğulduğu zaman dilimi ilə, günlə, ayla taleyi arasında sıx əlaqə qurmuşlar. Bu inanclarda dini motivlər də önəmli yer tutur. Körpənin doğulması ilə bağlı olan inancların izlərinə ingilis ata sözlərində, məsəllərində, aforizmlərində rast gəlmək olur.

ƏDƏBİYYAT

1. David Cressy. Birth, marriage and death (ritual, religion and the life-cycle in Tudor and Stuart England), Oxford University Press, 1999, 641 p.
2. Rees, Alwyn & Brinley, Celtic Heritage: Ancient Tradition in Ireland and Wales. New York. 1961.
3. Hamlyn/ Chronicle of Celtic Folk Customs. London, 2000, 208 p.
4. Charles Kightly. Customs, Ceremonies of Britain. London, 1986, 248 p.
5. Custom, Ceremony and Community in England 1700-1880. London, 1982, 194 p.
6. Edward Muir. Ritual in Early Modern Europe. Cambridge University Press, New York, 2005, 320 p.
7. Owen, Trefor M., Welsh Folk Customs. Cardiff, 1959.
8. Энциклопедия суеверий, Локид-Миф, Москва, 1995, стр.557.
9. Никитина С. Е., Устная народная культура и языковое сознание, Москва, 1993, с. 340.

**AMEA Folklor İnstitutu
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: vefa-ibrahim@mail.ru*

Vafa İbrahim

BELIEFS ABOUT THE BIRTH CEREMONY IN THE FOLKLORE OF ENGLISH-SPEAKING PEOPLES

Various holidays, celebrations and ceremonies have existed in the history of each nation. Some of them have been forgotten over time, erased from memory, since the people are connected with an alien ideology. The role of historical and geographical factors, genetic and ethnic

ties in the formation of traditional customs and ceremonies is very great. Only those ceremonies have been tested for centuries, on the basis of which there are ideas of humanist, national and universal origin.

In the article the beliefs about birth, which are very common in the folklore of English-speaking peoples, are studied. The author studies numerous beliefs, customs, traditions, rituals related to the birth of a child in the folklore of English-speaking peoples, shows that beliefs related to the birth of a child have a close relationship between the life, outlook, economic opportunities of the British and the value they give to boys and girls.

Keywords: *ceremony, birth, belief, English, baby, folk, motif*

Вафа Ибрагим

ПОВЕРЬЯ, СВЯЗАННЫЕ С РИТУАЛОМ РОЖДЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ

Различные праздники, народные торжества и обряды существовали в истории каждого народа. Некоторые из них были со временем забыты, стерты из памяти, в связи с тем, что были связаны с чуждой народу идеологией. Велика роль историко-географических факторов, генетических и этнических связей в формировании традиционных обычаев и обрядов. Испытание веков проходят только те церемонии, в основе которых лежат гуманистические, национальные и общечеловеческие идеи. В представленной статье изучены поверья о рождении, широко распространенные в фольклоре англоязычных народов.

Автор провел исследование многочисленных верований, обычаев, традиций, обрядов, связанных с рождением ребенка в фольклоре англоязычных народов, показал, что верования, связанные рождением ребенка, имеют тесную связь с жизнью, мировоззрением, экономическими возможностями англичан и их отношением к мальчику и девочке.

Ключевые слова: *обряд, рождение, верование, англичанин, малыш, народ, мотив*

(Akademik Muxtar İmanov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 02.09.2021

Son variant 01.11.2021

UOT 78/07

GÜNEL CƏNNƏTOVA*

EPOSDA TARİXİ MƏKAN

Eposda təhkiyəçi sərbəst olduğuna görə döyüş səhnələrini təfərrüatlı şəkildə izah etməlidir. Bunun nəticəsində bu mübarizə modeli süjet içində müəyyən səbəblərdən ləngiməli olur. O, əvvəlcə bu mübarizənin səbəbini izah edir, sonra eposda döyüş hazırlığı gedir. Bundan sonra iki qoşun üz-üzə gəlir, taktiki hərəkətlər nəticəsində qələbənin qəhrəmana bəxş edilməsini görürük. Epos heç vaxt tarixi hadisəni olduğu kimi təsvir etmir. Əgər tarixi zamanda qəhrəman məğlub olubsa, xalq düşüncəsinin təsiri ilə eposda qəhrəman düşməyə qalib gəlir. Bu qələbəni qəhrəmana aid etmək üçün təhkiyəçi qəhrəmanlıq döyüşlərinin tutmunu artırır. Məqalədə eposdakı tarixi məkanın səciyyəvi xüsusiyyətlərini araşdırılmışdır.

Açar sözlər: epos, kateqoriya, məkan, zaman, struktur, təbiət, cəmiyyət, tarixi məkan

Türk qəhrəmanlıq eposlarında məkan daha çox bədii məkandakı tarixi hadisələrin xronikləşmiş tarixidir. Belə məkanlar tarixi məkan anlayışının məzmununu da özündə əks etdirir.

Məlum olduğu kimi, hər bir eposun yaranma tarixi, zamanı və bədii düşüncədə formalaşma dövrü olur. Burada epos tarixi təkcə bədii tarix şəklinə olmayıb, həm də qəhrəmanlığın əks olunduğu xronikal tarixdir. Epos nə qədər tarixi xarakter daşısa da, orada hadisələrin baş verdiyi məkan da ona xüsusi bağlılıq verir. Tarixlə məkan həmişə bir-birini tamamlayır. Ona görə də eposda tarixi məkan anlayışı onun yarandığı ərazi ilə sıx bağlıdır. Eposda tarixi məkan problemi zamanla əlaqəlidir. S.Rzasoy yazır: *Oğuz mifoloji düşüncəsində zamanın strukturu məkanın strukturunda proyeksiyalanır (təkrarlanır). Başqa sözlə, zaman qapalı, təkrarlanan olduğu kimi, məkan da qapalı, təkrarlanan quruma malikdir* (1, s.40).

Hər bir eposun quruluşunda məkanın tarixi xarakteri məhz onun tarixi hadisələrin əsasında formalaşmasından asılıdır. Əgər tarixi hadisə olmasa, tarixi məkan anlayışı da olmaz. Onların hər ikisi epos yaradıcılığında biri digərini şərtləndirən mühüm amillər kimi iştirak edirlər. Geniş mənada desək, tarixi məkan oğuzların, altaylıların və başqalarının yaşadıkları yurd yeridirsə, epik tarixi məkan bədii zamanda eposun yarandığı ümumiləşmiş yurddur. Epik tarixi zamanda iki məkan qarşı qarşıyadır: kafir məkanı və Oğuz məkanı // Qara Qulanın məkanı və Altay məkanı.

Oğuznamə yaradıcılığında və Altay eposçuluğunda həmin iki məkan növü gələcək epos yaradıcılığında ziddiyyətlərin həll olunduğu ümumi məkana transformasiya olunur. Əgər eposda ümumi məkan anlayışı (Oğuz, Altay və b.) vardır, Oğuznamədə, Altay dastan yaradıcılığında tarixi məkan anlayışı hadisələrin baş verdiyi tarixi məkandır, oğuzların, qıpçaq alyaylıların yaşadıkları tarixi ərazilərdir.

Eposda tarixi məkan problemi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında birdəfəlik həll edilmişdir. Dünya folklorşünaslığının da qəbul etdiyi yekdil fikir budur ki, “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı tarixi məkanlar Azərbaycan ərazisidir. Döyüş səhnələrinin də təsvir etdiyi məkanlar tarixi məkanlardır. Məsələn Bəkilin yaşadığı yer Bərdə, Gəncə, doqquz tümən Gürcüstan sərhədidir. Gürcülərin tez-tez sərhəd pozması və Bəkilin, sonra da Əmrənin qoruyuculuq funksiyası məhz bu tarixi hadisələrlə bağlıdır.

Hər bir etnosun da etnik soykökündə məkan xüsusi rol oynayır, məkanın tarixi xarakteri məhz orada baş verən tarixi hadisələrə görə dəyişir. Tarixi hadisə anlayışı tarixi məkan anlayışını

doğurur. Prof. K.Əliyev tarixi məkan anlayışına üç aspektdən yanaşır: real məkan, ideal məkan və ara məkan (2, s.147). O, real məkanı İstanbul, Ərzincan, Rum, Qars, Toqat və başqa yerləri, ideal məkanı epos yaradıcılığı üçün həm xarakterik, həm də dəyişməz olan yurd yeri Çənlibeli, ara məkanı ziddiyyətlərin həll olunduğu məkan, döyüşün baş verdiyi yeri ara məkan hesab edir. Eposun bütün boylarındakı döyüşlər kimi xarakterizə olunan bu ara məkanlar Oğuz elinin birliyinə işarə edir.

“Alpamış” dastanında tarixi məkan kunqrat qəbiləsinin tarixən yaşadığı ərazidir. Bu qəbilə Aral gölü ətrafında yaşamışdır. Sonra Şeybani xan dövründə Özbəkistanın Termez əyalətinə, Baysur gölünün sahillərinə gəldilər və türkmən, qaraqalpaq və qazaxlarla qaynayıb qarışdılar. Onlar hələ Aral gölü sahilində yaşayarkən oğuzlarla sıx əlaqələr qurmuşdular, özlərini özbək adlandırmışdılar. Onların epos yaradıcılığı oğuz epos ənənəsi ilə bağlı olmuşdur. “Alpamış” dastanının da yaranmasında Oğuz dastanları rol oynamışdır. Bu dastanı ilk dəfə 1901-ci ildə A.A.Duvay Orta Asiya bozqırlarından toplamışdır. Bu dastanın özbək, qazax, qaraqalpaq, başqırd, tatar, tacik variantları da vardır. Bu dastanın bir adı da “Alpbamsı xan”dır. Bu dastanın ilk variantları türk dastançılıq ənənəsinin diferensasiyası dövründə yaranmışdır. Bu diferensasiyadan sonra Kunqrat, Oğuz və Altay tarixi mühitlərinin qəhrəmanlıq eposları yaratdığını, bu mühitlərin də həmin eposların tarixi məkanına çevrildiyini güman etmək olar. Bunun səbəbləri prototürklərin dövründə ümumtürk eposu ətrafında birləşmiş müxtəlif etnosların bu ittifaqdan ayrılması, özlərinə yeni dövlət qurması idi. Ona görə də onların eposlarında hələ mifoloji qat üstünlük təşkil edirdi. Eposların mifoloji məkanında hər şey mifoloji qanua uyğunluqlara tabe edilirdi. Məsələn, Alpamışın atı Bayşubar (Bayçubar) insan kimi danışa bilir, uça bilir, sahibini təhlükələrdən xəbərdar edə bilir, bir aylıq yolu bir günə gedirdi. Onun atası Qırat və Dürat kimi su mənşəlidir. Şubar sözü də sürətli getmək mənasında işlənir.

Özbək dastançılıq ənənəsinin yaranmasında onların qonşu olduqları Noqay, Qızıl Orda, Qazax, Qaraqalpaq, Qırğız və türkmənlərin milli dövlət qurma yolunda çabaları və kalmık istilacıları ilə mübarizədə milli şüurun oyanması, bunun da epik ənənədə əksi rol oynamışdır. Kunqratlar da özlərinin dastan ənənəsini Özbəkistanın cənubundakı Sürxəndərya əyalətinə ötürmüş, “Alpamış” dastanı burada yaranıb yayılmışdır. Dastanda təsvir olunan Kunqrat tarixi məkandır. Kunqrat özbək, qaraqalpaq və qazax tarixi mühitlərini birləşdirən tarixi məkandır. Kunqrat tarixi məkanının bugünkü adı Özbəkistandır.

Altay diyarı da tarixi məkan olaraq Qərbi Sibirin cənub-şərqində yerləşir (3, s.4). Altay dastanlarının səciyyəvi bir xüsusiyyəti vardır ki, bu, ilkin dövrlərdən bu dastanlarda ov məkan kimi işarələnilir. Bu kimi xüsusiyyətlər “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının boylarında da vardır. Dastanın bir çox boylarında ov məkan olaraq seçilir.

Altay dastanlarında şifahi yaradıcılıq dili də məkan rolunda çıxış edir. Belə ki, “bu əlifbada bəzi dil arxası (k, ğ)hərflərinin, eləcə də sağır nq və s. hərflərin olmaması, altayca sözün heç vaxt “y” hərfi ilə başlamaması (sözün əvvəlində “y-c” hərflərinin paralelliyinə bəzən teleut şifahi nitqində rast gəlinir) və başqa səbəblər bir çox sözlərin (tasma – *taspa*, irqe – *irgi*, bi – *biy*, kiçu – *keçü*, tebiş – *tepsi*, kendik – *kindik*, tayqa – *tayğa* və s.), həmçinin şəxs adlarının (Altın-Ustyuk – *Altın Cüstük*, Sokor-Kara-*Soqor-Qara*, Sarı Elbeqen – *Sarı Celbegen* və b.), toponimlərin (Yelezin Böröl – *Elesin Böröl*, Tilar-Tilbas – *Cılar-Cilbas*, Umar-Timar – *Umar-Cımar*, Soqontu – *Soğondu* və s.) düzgün tələffüzündə problemlər” şifahi dilin dialekt və ya xüsusi dil məkanı olmasını şərtləndirir. “Maaday-Qara” dastanının da əsas qəhrəmanı olan Maaday-Qaranın vətəni Altaydır.

Bu dastanda Altay, Ağ Altay, Qara Altay və Göy Altay kimi 3 hissədən ibarət məkan olaraq verilir. Arçutay xanın yurdu Qara Altaydadır. Öləndən sonra Ölənbirin yurdunda iki övladı qalmışdır, onlar ac-susuz Ağ Altayı dolaşırlar. Maaday-Qaraya da bu ad Göy Altayda bacısı

tərəfindən verilir. Belə düşünmək olar ki, Göy Altay kosmik məkan, Ağ Altay və Qara Altay isə yer məkanıdır.

“Maaday-Qara” dastanında onun endiyi aşağı dünya da məkandır. Bu məkan Erlikindir. Maaday-Qara işıqlı dünyada, Erlik isə qaranlıq dünyada yaşayır. Maaday-Qaranın Meskey-Boro adlanan atı da uça bilir, insan kimi danışa bilir, yeraltı və yerüstü dünyada yaşaya bilir. “Maaday-Qara” dastanında zaman da məkanla əlaqəlidir. Bunu dastandan belə bir fikir də aydın göstərir: “Maaday-Qara doqquzgözlü çocuğu çalmağa başladı. Doqquzgözlü qızıl çocuğun səsinə göydə uca Uç-Qurbustan da eşitdi. Uç-Qurbustan Kuday qızıl kitaba (Altun sudur) baxdı, Maaday-Qaranın Erlikin torpağında yüz il yaşamaq müddəti artıq başa çatıb, vaxt ötüb, Maaday-Qara işıqlı dünyaya çıxmalıdır. Burada məkanın kiçildilməsini də görürük. Mifoloji şüurda aşağı dünya təsəvvürdə nə qədər böyük canlanırsa, Maaday-Qaranın atdığı ox ilə “Erlikin obası” kiçildilmiş məkan kimi təsvir olunur, şişirdilmiş məzmun “çaylar boyda şərab çəkdilər, tayqa boyda ət doğradılar” cümləsində də görünür. Bizə belə gəlir ki, Uç-Qurbustan şaman dünyası üç Altayın məkan simvoludur (Uç-Qurbustan – yaradan baş tanrı, Uç-Qurbustanın göyüzü tanrısı Ülgen və yeraltı dünyanın hökmdarı Erlik-Bi tərəfindən idarə olunan 3 məkan modelidir).

Maaday-Qara adından da görüldüyü kimi dağ/tau sözü ana/ama/maa – yaşlı qadın kimi təsəvvür olunan dağ məkanının, Altay dağının qəhrəman kimi təsəvvür olunan hiperbolik obrazını göstərir. Maaday sözü qəhrəmanın yurdu, bütün yer üzü, dünya kimi təsvir olunur (4, s.17). Altay inancına görə də məkan (yeraltı, yerüstü və göyüzü) kainatın mərkəzindən keçən və 3 ölçülü dünyanı bir-birinə bağlayan oxdur, Dünya ağacı, kosmik ağacdır. Salahaddin Bekki yazır: *Maaday-Kara bahadır da dağ ruhundan, atı Kara Kaltar su ruhundan yaradılmışdır.*

Belə çıxır ki, o, Altay ruhunun antropomorfu kimi həm də tarixi məkan anlayışını özündə ifadə edir. Onun qorxdığı Qara Qula kağan isə Erlikin məkanını təmsil edir. Altay məkanı ilə Erlikin yeraltı məkanı kosmos – xaos mübarizəsi zəminində bir-biri ilə ziddiyyətdədirlər. “Koroğlu” dastanında da Alı kişi dağ ruhunun antropomorfu olub Çənlibel mifoloji məkanını oğlu Koroğluya nişan verir.

“Kitabi-Dədə Qoqrud” dastanında da Oğuz yurdu həm mifoloji, təm də tarixi məkan kimi xarakterizə olunur. Oğuz tanrının mifoloji məkanı kimi əhatə etdiyi ərazilər də əfsanəvi məzmundadır. Məsələn, onun İt-Barakla vuruşması yeraltı dünyada baş verir. Tarixi məkanlar isə Oğuz xaqanın öz ölkəsinin sınırlarını genişlətməsi nəticəsində, həm də ox ataraq bu torpaqları oğlanları arasında bölüşdürməsində təyin olunur.

“Kitabi-Dədə Qoqrud” dastanının boylarında iştirak edən Bayındır xan, Qazan xan, Aruz xan, Qanturalı, Əgrək, Səgrək, Uruz və başqaları tarixi obrazlardır. Onların yaşadıkları torpaqlar da Oğuz yurdudur, konkret adlarla ifadə olunan tarixi məkanlardır. Məsələn, “Kitab”da göstərilir ki, xanlar xanı Bayındır xan ildə bir kərə toy edib Oğuz bəylərini qonaqlardı. Deməli, Bayındır xan tarixi şəxs olduğuna görə bu qonaqlığın keçirildiyi məkan da tarixi məkandır. Amma boyda bu məkanın adı çəkilmir. Dirsə xan tarixi şəxs olmadığından onun hansı tarixi məkanda yaşaması diqqət çəkmir. “Bayburanın oğlu Bamsı Buyrək boyu”nda da Bayındır xanın yaşadığı məkanın adı çəkilmir. Amma onun divanxanasına İç Oğuz və Daş Oğuz bəyləri toplaşblar ki, Bayındır xanın söhbətini eşitsinlər. Bu fakta “Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dutsaq olduğu boy”da, “Qazılıq Qoca oğlu Yeynəyim boyu”nda, “Bəkil oğlu Əmranın boyu”nda, “Uşun Qoca oğlu Səgrək boyu”nda, “İç Oğuzda Daş Oğuz asi olub Beyrək öldüyü boy”da adı çəkilməyən məkan kimi qarşılaşırıq. Tarixi məkanın atributlarının hiss edilməsi bu boylarda şəhər mühitinin olmasını göstərir. B. Betaş və E. Şepanovskaya şəhər amilinin eposun yaranmasında rolunu belə qiymətləndirirlər: *“Qədim sivilizasiyaların mifoloji təsəvvüründə şəhər dünyanın analoqu kimi çıxış edir. O, toplumun əkinçiliklə məşğul olmayan yaşayış sahəsidir. Yer üzündə səmavi dünyanı əks etdirən mikrokosmosdur. Şəhər yerlə göy arasındakı əlaqədir və biz burada yaşayırıq. Bu*

əlaqə bəzi dillərdə bu fikri qoruyub saxlayan “şəhər” sözünün özündə də görünür. Şəhər məkan və düşüncənin təşkilidir, müəyyən bir ideologiyadır (5).

Tarixi məkanın adının çəkilməməsi süjet xəttinin mifolojişdirilməsi ilə bağlıdır. Süjetin tarixi məkanda yox, mifoloji məkanda cərəyan etməsi şəhərin sosiallığını unutturur. Eposda tarixi zaman tarixi məkana nisbətən az hiss olunur. Bəzən tarixi məkan da öz sərhədlərini qoruya bilmir və mifolojişməyə başlayır. Bunun digər bir səbəbi tarixi məkanın öz yerini coğrafi məkan kimi dəyişdirməməsidir, məkanın sərhədlərinin, parametrlərinin min illərlə eyni cür qalması da onun tarixiliyini unutturur. Buna görə də keçmiş tarixi məkan artıq mifoloji “reallığın” xüsusiyyətlərini daşımağa başlayır, tarixi məkan real olmayan məkana çevrilir və adı da yaddan çıxır.

“Tarixi məkanı keçmişlə əlaqəli olaraq sosial məkanın coğrafi məkanla əlaqəsi kimi başa düşürük. Tarixi məkan keçmiş sosial reallığın ayrılmaz xüsusiyyətidir, çünki o, yalnız məkanda mövcuddur” (6, s.160).

Tarixi məkan sosial olaraq toplumun ehtiyacından yaranan bir anlayışdır. O, eposun tarixinin iştirakçıları üçün siyasi mövcudluğunu həmişə saxlayan məkandır. Burada keçmiş hadisələrin izlənməsində tarixi məkanın danılmaz rolu çoxşaxəli olur. Çoxşaxəlilik eposun yayıldığı ərazilərdə funksionaldır, bu prosesdə təbii və iqlim şərtləri də mühüm rol oynayır. Tarixi məkan hərəkətlidir. O, toplumların və işğalçıların hərəkəti, coğrafi xüsusiyyətlər, milli mübarizə və s. səbəblərdən genişlənir, bu olmayanda o, tarixi rolunu itirir və heç bir iz qoymadan yox olur. Tarixi məkanda mövcud olan bir toplum da hərəkətsiz olduğu zaman unudulur. Bu hal onun sivilizasiyadan qopması nəticəsində baş verir.

Bundan başqa “Kitab”da adı keçən tarixi məkanlar da boylarda xatırladılır. Tumanın qalası, Başı açıq Tatyən qalası, Əlincə qalası, Aqsaka qalası, Bayburd hasarı, Cızıqlar, Dəmir qapı Dərvənd, Gökçə dağ, Göycə dəniz, Şəruk kimi tarixi ad-məkanlar dastanın Azərbaycan tarixi məkanı ilə bağlı olduğunu göstərir.

Bundan başqa Oğuzun tarixi məkan kimi boylarda da adı keçir: “Nagəhandan Oğuzun üzərinə bir sürü keyik gəldi”, “Oğuzda dörd yigit niqablı gəzərdi” və s.

Beləliklə, tarixi məkanın əlamətlərini aşağıdakı kimi xarakterizə etmək olar:

Birincisi, tarixi məkan təbiət, iqlim və şəraiti əks etdirən coğrafi məkandır;

İkincisi, tarixi məkan qədim mədəniyyət xüsusiyyətlərini özündə daşıyır;

Üçüncüsü, epik məkan tarixi məkanın bədii zamandakı modelidir;

Dördüncüsü, tarixi məkan siyasi məkandır;

Beşincisi, türk eposunda məkan ümumi səciyyə daşıyır;

Altıncısı, türk eposunda məkan qeyri-müəyyən səciyyə daşıyır, daha çox mifoloji təfəkkürün yaratdığı ibtədai dini qavrayışdakı məkandır (şüurdan kənardakı olan, onun sərhədlərini aşan, idrakın hüdudlarından kənardakı məkandır. Məsələn, Altay məkanını real məkan kimi düşünməyin, ilahiləşdirilmiş məkan kimi təsəvvür edin);

Yeddincisi, tarixi məkanda hadisələr zamanda olduğu kimi düzxətlidir, ancaq irəliyə doğru hərəkət edir;

Səkkizinci, məkan materiyadır, ilkindir. Formanın ikinci olması xassəsi məkanın ilkin olma xassəsinə əsaslanır;

Doqquzuncu, məkanın dəyişmə xüsusiyyəti zamanın da dəyişməsinə (hərəkətinə) səbəb olur;

Onuncu, tarixi məkanda baş qəhrəman iştirak etmirsə, bədii zaman ləngiyir, ya da dayanır (Asif Hacı).

Bu əlamətləri belə izah etmək olar:

Tarixi məkanın təbiət, iqlim və şəraitini əks etdirən coğrafi məkan olması eposlarda təsdiq

olunur. Eposlarda belə tarixi məkanın sərhədləri onun coğrafiyasında rol oynayır. Bu coğrafiya tarixi əraziləri olan qədim qəbilələrin, tayfaların malik olduğu ərazi birliyidir.

Eposda tarixi məkan qəbilələrin, tayfaların həm də mədəniyyət xüsusiyyətlərini əks etdirir. Bura etnosun etnoqrafiyası, qəhrəmanın bioqrafiyasındakı qəhrəmanlıq, qız verib qız alma, evlənmə, yas və s. törənlər də daxildir.

Eposda epik məkan tarixi məkandan sərhədlərinə görə böyükdür. Burada epik məkanın şişirdilməsinə də rast gəlinir.

Eposda tarixi məkan onun siyasi cəhətdən yaşaması üçün vacib ünsürdür. Siyasi məkan etnosun varlığını sübut edir və sərhədlərə malikdir, hakimiyyətlə əlaqəlidir, coğrafi əraziyə əsaslanır.

Eposda məkanın ümumi təsəvvür olunması eyni nəsildən olan oğuzların ikiyə bölünməməsini, vahid Oğuz eli kimi bir məkanda yaşamasını nəzərdə tutur.

Eposda məkan ona görə qeyri-müəyyən səciyyə daşıyır ki, o, daha çox mifoloji təfəkkürün ibtidai dini qavrayışda yaratdığı adsız məkandır. Belə məkanlar şüurdan kənar olan, onun sərhədlərin aşan, idrakın hüdudlarından kənar təsəvvür edilən və sonrakı tarixi şüur dövründə leqallaşan, sonradan mifikləşdirilən məkandır (Altay, Çənlibel və s.).

Eposdakı tarixi məkanda hadisələr ancaq irəliyə doğru bir istiqamətdə hərəkət edir, ictimai funksiya daşıyır, düynün açılmasına yönəlir.

Məkan fəlsəfə terminləri lüğətlərində materiya kimi qəbul olunur. Eposda da tarixi məkan maddidir və ilkindir. Formanın ikinci olması zamanın da ikinci olmasını göstərir.

Tarixi məkanın dəyişmə xüsusiyyəti hərəkətə tabe olan zamanın da dəyişməsini şərtləndirir.

“Dədə Qorqud”da Salur Qazan əksər boylarda iştirak edir və bədii zaman da fəaliyyətdə olur, onun iştirak etmədiyi boylarda bədii zamanın ləngiməsini və ya dayanmasını görürük (7, s. 45).

Beləliklə, biz görürük ki, qəhrəmanlıq eposunun yaranması zaman və məkan əlaqələrinə əsaslanır. Qəhrəmanlıq eposunda qəbilə konsolidasiyası və erkən dövlət quruluşunun izləri müşahidə olunur. Bu proses etnik milli kimliyin yaranması ilə bağlıdır və qəbilə kosmosunun konsentrik dövr etməsini birbaşa əks etdirir. Bu kimi proseslər eposun etnik mədəniyyətinin zaman-zaman təkrarlanmasını ortaya çıxarır (8, s.10).

ƏDƏBİYYAT

- 1.Rzasoy, S. Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst. Bakı: Nurlan, 2008, 188 s.
- 2.Əliyev, K. Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və “Koroğlu”. Bakı: Elm və təhsil, 2011, 164 s.
- 3.Türk xalqları folkloru. IV kitab. Altay dastanları və əfsanələri. Bakı: Elm və təhsil, 2016, 312 s.
- 4.Maaday-Kara. Altay kahramanlık destanı. 2. Basım: Manas Yayıncılık, 2020, 133 s.
- 5.Беташ Б. Архетип города (Западная и Восточная модель) [Электронный ресурс]/Б.Беташ,
- 6.Е.Щепановская//Studia Culturae: Вып. 3 (29). СПб, 2016, с.199 – 200
- 7.Савельева И.М., Полетаев А.Б. Теория исторического знания. Санкт-Петербург: Алетей. Историческая книга, 2007, 523 с.
- 8.Насılı, А. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 2002, 164 s.
- 9.Неклюдов С.Ю. Эпос в мировой литературе//Шаги/steps, т. 1, выпуск 2, с.7 – 22

**AMEA Folklor İnstitutu
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail:vefa_i@gmail.com*

Gunel Jannatova

HISTORICAL SPACE IN THE EPOS

In the epos the narrator must explain the scenes of the battle in details because he is free. As a result, this model of struggle will have to be delayed for certain reasons in the plot. Firstly, he explains the reason of this fight and then the training for the battle is explained in the epos. After that two troops come face to face, as a result of tactical actions one can see the victory given to the hero. Epos never describes a historical event as it is. If in the historical time the hero is defeated, then in the epos with the influence of folk thought the hero wins the enemy. To attribute this victory to the hero the narrator increases the capacity of heroic battles. In the article the characteristic features of the historical space in the epos are investigated.

Keywords: *epos, category, space, time, structure, nature, society, historical space*

Гюнель Жаннатова

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ЭПОСЕ

В эпосе сказитель может подробно рассказать и комментировать о боевых сценах. В результате эта модель борьбы по определенным причинам внутри сюжета замедляется. Сказитель сначала объясняет причину этой борьбы, а затем в эпосе идет подготовка к битве. После этого две армии встречаются лицом к лицу, и в результате тактических действий мы видим победу, отданную герою. Эпос никогда не описывает историческое событие как таковое. Если герой потерпел поражение в историческом времени, герой в эпосе побеждает врага под влиянием народного мнения и желания. Чтобы приписать эту победу герою, сказитель увеличивает накал героических сражений. В статье исследуется характеристика исторического пространства в эпосе.

Ключевые слова: *эпос, категория, пространство, время, структура, природа, общество, историческое пространство*

(Filologiya elmləri doktoru Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 14.10.2021

Son variant 04.12.2021

UOT 78.07

AYNURƏ SƏFƏROVA*

“KİTABI-DƏDƏ QORQUD” DASTANINDA NİŞANLANMA MOTİVİ

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı oğuzların qədim adət və ənənələrini, o cümlədən əski mərasimlərini əks etdirmək baxımından çox əhəmiyyətlidir. Dastanda qəhrəmanın sevdiyi qızın ardınca getməsi, bəyənilmədən sonra qıza elçi gedilməsi, yeni dünyaya gəlmiş uşağı göbəkkəsdə (beşiklətmə) etmək və digər oxşar süjet və motivlərə rast gəlinir. Oğuz igidlərinin sorağını aldığı qızın ardınca getməsi, sevdiyi qıza görə mübarizə aparması, qız uğrunda vuruşması, vəhşi heyvanlarla döyüşməsi və digər belə motivlər türk dastanları üçün ənənəvidir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında evlənmə prosesinin beşiklətmə əsasında, yaxud elçilik və nişanqoyma adəti əsasında icra olunduğunu görürük. Dastanda evlənmə zamanı icra olunan adətlərin ardıcılığı ilə bağlı detalları elə dastan qəhrəmanlarının öz dilindən verilən parçalardan aydınlaşdırmaq olur.

Açar sözlər: “Kitabi-Dədə Qorqud”, oğuz, dastan, nişanlanma

Qədim dastanlarımızda, o cümlədən “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında qəhrəmanın sevdiyi qızın ardınca getmək, qız bəyənmək, elçi getmək, yeni dünyaya gəlmiş uşaqları beşiklətmə (göbəkkəsdə) etmək və bu qəbildən olan süjet və motivlərə geniş rast gəlinir. Dastanlarımızda atanın oğlu üçün qız bəyənməsi, türk igidlərinin soraq aldığı qızın ardınca getməsi, sevdiyi qıza görə mübarizə aparması, müxtəlif döyüşlərə girməsi, vəhşi heyvanlarla döyüşməsi və digər belə motivlər türk dastanları üçün ənənəvi süjetlərdir. Türk dastanlarında, həmçinin “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında evlənmə prosesinin beşiklətmə, yaxud elçilik adəti ilə icra olunduğunu görürük. Bu mənada Baybörənin oğlu Beyrəklə Baybican bəyin qızı Banıçıçəyin beşiklətmə edilməsini nümunə göstərmək olar.

Məlum olduğu kimi, Baybörənin və Baybicanın övladı yox idi. Baybörə övladsızlıq dərdindən ağlayanda Qazan bəy ona təsəlli verir. Oğuz bəyləri əl qaldırıb “Allah-təalanın ona bir oğul verməsi” üçün dua edirlər. “Bəylərin alqışının alqış, qarğışının qarğış olduğu” zamanda Baybican bəy də “bəylər, mənim üçün də bir dua eləyin. Allah-təala mənə də bir qız versin” – dedi. Oğuz bəylərinin etdiyi dualardan sonra Baybican bəy deyir: “Bəylər, siz şahid olun, Allah-təala mənə bir qız verərsə, Baybörə bəyin oğluna göbəkkəsmə adaxlı olsun” (5, 202). Övladları doğulmadan öncə onları bir-birinə adaxlayan Oğuz bəyləri dünyaya gəlməzdən əvvəl körpələrini beşiklətmə elan edirlər. Evlənmə ənənəsini türk eposunun arxaik süjetlərindən hesab edən tədqiqatçı K.Həsənova bu süjetin bir neçə motiv üzrə təzahür etdiyini göstərir. “Bu süjet bir neçə motiv üzrə həyata keçirilir ki, onlar beşiklətmə, elçilik və qız qaçırmaqdır. Bütün bu süjetlərlə yanaşı, eposda erkən təsəvvür və etiqadlarla bağlı daha bir neçə motiv də özünü göstərir ki, onlar da ayrı-ayrı süjetlərin içərisində işlənib boyun məzmununu tamamlayır. Bu motivlərin hər biri bəzən çox kiçik olmasına baxmayaraq qəhrəmanın sonrakı taleyini istiqamətləndirir və boyun məzmununa bir tamlıq gətirir” (4, 15).

Dastanda evlənmə zamanı hansı adətlərin icra olunması ilə bağlı elə dastan qəhrəmanlarının öz dilindən verilən parçalardan məlumat əldə etmək olur. Dirsə xanın xatununun dilindən verilmiş aşağıdakı parça oğuz tayfasındaki evlənmə mərasiminin əsasını təşkil edən şərtləri bir daha təsdiqləyir:

Bəri gəlgil başım baxtı, evim taxtı!

Xan babamın göygisi,
Qadın anamın sevgisi,
Atam-anam verdiği,
Göz açuban gördüğüm,
Könül verib sevdüğüm
A Dirsə xan (5, 30).

"Dirse xan oğlu Buğac xan boyu"ndan gətirilən parçadan göründüyü kimi, Dirsə xanın qadını ərinə "başının baxtı, evinin taxtı" adlandırır. Onların evlənməsində həm atanın, həm də ananın razılığı olmuşdur. Qadın gözünü açıb Dirsə xanı görmüş, könül verib sevmişdir. Bu misralardan evlilik zamanı dastan qəhrəmanlarının hansı qaydalar əsasında evlənməsi göz önündə canlanır. Bu bərədə Tofiq Hacıyev yazır: "Oğuzda ailə quruculuğunun məzmunu evlənmə mərasimində bəylə gəlinin bir-birini bəyənməsi, valideynlərin razılığı, xeyir-duası üstündə durur. Qadının Dirsə xana dediyi ifadələrdə Oğuzun bütöv niğah-evlənmə norması görünür. Aydın olur ki, qızın ərə köçməsinə ata-ananın mütləq icazəsi olmalıdır; eyni zamanda qızın oğlanı görüb-bəyənməsi, könül verməsi şərtidir. Oğuz bəylərinin duası ilə Allahdan oğul istəyən Baybörə, qız arzulayan Baybican, duaları baş tutarsa, gələcək övladlarını beşikkərtmə elan edirlər. Ancaq nəticədə şahidi olur ki, valideynlərin razılığı öz yerində, Baybörə oğlu Bamsı Beyrəklə Baybicanın qızı Banıçığək bir-birini bəyənilib qəbul edirlər. Yəni dastanda xoşbəxt ailə üçün zəruri şərt – bəy-gəlin və qayınana-qayınata həmrəyliyi ardıcılıdır" (2, 101-102).

Dastanda Oğuz gəncləri arasındakı nişanlanma adətinin ən maraqlı örnəklərindən biri Bamsı Beyrəklə Banıçığək arasındakı nişanlanma məsələsidir. İlk başda onları valideynləri "göbəkədsi" elan etsə də, sonradan Baybörə ilə Baybecan arasında yaranmış soyuq münasibətlər səbəbindən bu razılıq pozulmuşdu. Bir gün Beyrək dağda ov edərkən Banıçığəyin çadırının yanına gəlir. Onlar ilk dəfə burada tanış olur. Beyrək üzünü heç vaxt görmədiyini, doğulmadan əvvəl ataları arasında "göbəkədsi elan olunduğu" Banıçığəklə at çapma yarışına çıxır. Əvvəl Banıçığək öz kimliyini Beyrəkdən gizləyir, özünü Banıçığəyin dayəsi kimi təqdim edir. O, Beyrəyə "atın mənim atımı keçərsə, demək, onun atını da keçər" (5, 205) deyir. Ox atarkən də, gülşərkən də əsl kimliyini bildirməyən Banıçığək "məni keçsən, Banıçığəyi də keçərsən", "məni bassan, onu da basmış olursan" (5, 205) deyir. Beyrəyin atı Banıçığəyin atını ötür, Beyrəyin oxu Banıçığəyin oxundan yeyin olur. Məğlub olduğunu görən Banıçığək "igid, heç kimin atı mənim atımı, kimsənin oxu mənim oxumu keçməyib. İndi gəl sənə qurşaq tutaq" (5, 205) deyir. Beyrək gülşərkən də Banıçığəyə üstün gəlir, onun kürəyini yerə vurur. Nəhayət, Banıçığək dözməyib "igid, Baybican bəyin qızı Banıçığək mənim" deyərək tabe olur. "Beyrək üç öpüb, bir dişlədi, "düyün qanlı olsun, xan qızı!" – deyib barmağından qızıl üzüyü çıxardı, qızın barmağına keçirdi. Bu üzük aramızda nişan olsun, xan qızı!" – dedi (5, 206).

Oğuz elinin adəti ilə Dədə Qorqudu Banıçığəyə elçi göndərirlər. Dədə Qorqud Banıçığəyi istəyərkən qardaşı Dəli Qarcara üz tutub:

Qarşı yatan uca dağını aşmağa gəlmişəm.
Coşub daşan təmiz suyunu keçməyə gəlmişəm.
Gen ətəyinə, dar qoltuğuna qısılmağa gəlmişəm.
Tanrının əmriylə, peyğəmbərin rəyi ilə
Aydan arı, gündən duru bacın Banıçığəyi
Bamsı Beyrəyə diləməyə gəlmişəm (5, 207).

Dəli Qarcarın qəzəbindən qaçaraq canını güclə qurtaran Dədə Qorqud onun ağılagəlməz şərtlərini Baybörə bəyə çatdırır. İlxıya girməmiş min ayğır, maya görməmiş min buğra, qoyun üzü görməmiş min baş qoç, min quyruqsuz-qulaqsız köpək, min ədəd qaraca-qaraca birə. Dastandan gətirilmiş yuxarıdakı parçadan bu günümüzədək gəlib çatan "Allahın əmri, peyğəmbərin

rəyi ilə” ifadəsi müasir günümüzdə də elçilik zamanı aktualdır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyu”nda nişanlanma motivi ilə əlaqəli başqa məqamlar da vardır ki, bunlar da köhnə adətləri əks etdirir. Bu adətlərdən biri nişanlanmış qızın öz adaxlısına bəylik köynəyi hazırlayıb göndərməsidir. “Adaxlısından bir bəylik qırmızı qaftan gəldi, Beyrək geydi”. K.Əliyevin qənaətinə görə, “qaftanın Beyrək üçün nişanlısı tərəfindən hazırlanması və Beyrəyə göndərilməsi köynəyin nişanlılığın simvolu olmasının təsdiqidir. Bu fikri daha da möhkəmləndirən başqa bir fakt odur ki, Beyrək tutulandan sonra “Baniçiçək ağ qaftanını çıxardı”. Nişanlılığın simvoludur ki, bacıları Beyrəyin qaftanını 16 il göz bəbəyi kimi qoruyub saxlayırlar” (1, 78).

Məhəbbət dastanlarından bildiyimiz “qəhrəmana yuxuda buta verilmə” məsələsini də sevgilinin ardınca getmə süjetinə aid etmək olar. “Buta” sözü, M.H.Təhmasibin araşdırmalarına görə, çoxmənalı sözdür, “hədəf”, “nişan”, “nişanə” sözlərilə oxşar və ya eyni mənada işlənir. Bu, “Kitabi-Dədə Qorqud”dan gətirilmiş örnəklərdə də aydın görünür. “Oğlum Uruz ox atanda buta qalmış” və ya “Məgər, sultanım, Dəli Qarcar dəxi... yoldaşları ilə buta atıb oturardı” və s. “Bamsı Beyrəyin ölüm xəbəri gələndən sonra Baniçiçəyi yalan xəbəri gətirmiş adama ərə verirlər. Toy günü Bamsı gəlib çıxır. Görür ki, toya yığılmış alplər ox atırlar. Hədəf-nişan da təzə bəyin nişan üzüyüdür. Bamsı öz köhnə yay-oxu ilə nişan üzüyünü vurub paralayır... Atababalarımız içərisində geniş yayılmış bu adətin həm magik-əfsunkar, həm də hüquqi mənaları var. Qəhrəman bu qeyri-qanuni, ədalətdən kənar toyun rəmzi olan üzüyü vurub paralamaqla nikahın özünü də pozmuş olur (6, 73). “Buta” və “nişan” sözlərinin mənə yaxınlığını vurğulayan müəllif qeyd edir ki, dastanın yazıya alındığı əsrlərdə “buta” və “nişan” sözləri eyni mənada işlənmişdir (6, 73). M.H.Təhmasib həmçinin “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında nişanlı, adaxlı mənasında işlənən “yavuqlu”, “oxlu” kimi sözlərə də ayrıca diqqət yetirmiş, təəssüflə həmin sözlərin unudulduğunu, dilimizin leksikasında arxaikləşdiyini qeyd etmişdir (6, 74).

“Qanlı Qoca oğlu Qanturalı” boyunun da məzmunu “qız ardınca getmə” süjeti ilə əlaqəlidir. Qədim inanc və etiqadları əks etdirən boyda evlənmə ilə bağlı olan motivlər diqqəti çəkir. Onlardan “atanın oğlu üçün qız axtarması”, “qız sorağının verilməsi”, “qəhrəmanın qız arxasınca yola çıxması”, “qızın şərtlə ərə verilməsi”, “qız uğrunda vuruşmaq”, “qəhrəmanın öz sevgilisi tərəfindən ölümdən qurtarılması”, “döyüş meydanında qəhrəmanın öz sevgilisi ilə küsübbarışması” və digər belə motivlər süjetin əsasını təşkil edir (4, 26). Qanlı Qoca oğlunu evləndirmək istəyini ona deyir. Qanturalı evlənəcəyi qızın qoçaq və igid bir qız olmasını arzu edir:

Ata, mən yerimdən durmadan o durmuş olsun!
Mən Qaracıq atıma minmədən o minmiş olsun!
Mən qanlı kafir elinə getməmiş,
O gedib mənə baş gətirmiş olsun!” (5, 248)

Qanturalının atası oğlunun arzuladığı kimi mərd, hünərli qızın ardınca getmək, oğluna qız axtarmaq istəyir. Onların arzuladığı kimi cəsur qız Trabzon təkurunun qızı Selcan xatun idi. Trabzon təkurunun qızı Selcan xatun üç vəhşini – aslanı, qara buğanı və qara nəri yenə bilən, onlara qalib gələn igidə ərə gedəcək. Onlara qalib gələ bilməyən adamın boynu vurulacaq. Belə ağır şərtləri eşidən atası oğluna deyir: “Hay-hay, oğul can! Hünər dediyin o deyil. O qız üçün vəhşi heyvan saxlayıblar. Kim o üç heyvanı basıb öldürsə, o qızı ona verirlər. Öldürməsə, onun başını kəsib bürcdən asırlar” (5, 249). Otuz iki kafir bəyinin başının qala bürcündən asıldığını görəndə Qanlı Qoca oğluna “hünəri varsa, gedib alsın, yoxsa kimi alsaq, razı olsun” – deyir (5, 249). Qanlı Qocanın oğluna söylədiyi sözlərdən anlaşılır ki, oğuz cəmiyyətində hələ ailədaxili kəbin normaları tam aradan çıxmamışdır. Bu kiçik işarə boyun qədimliyindən xəbər verən arxaik detaldır. Lakin Qanturalı buna razılıq verə bilməzdi, çünki tayfa kütləvi şəkildə belə nikahlardan

imtina mərhələsi yaşayırdı. Ona görə də o, Trabzona gəlir, ağır döyüşdə canvərləri məhv edib Selcan xatuna sahib olur (4, 27).

"Kitabi-Dədə Qorqud" oğuzların qədim mədəniyyətini və əski adət-ənənələrini əks etdirən abidədir. Dastanda oğuz ailələrinə məxsus elçilik, nişanlanma və evlənmə adətləri, beşikkərtmə ənənəsi, oğuzlara aid etnoqrafik xüsusiyyətlər, oğuzların mənəvi və əxlaqi dəyərləri yüksək səviyyədə əks olunmuşdur. "Kitabi-Dədə Qorqud" soy-kökümüzün, qan yaddaşımızın, mədəniyyətimizin və milli mənəviyyətimizin yazılı abidəsidir. Tofiq Hacıyevin dediyi kimi, "türkü türk edən, bizi biz edən nə varsa, hamısı bu kitabda vardır" (3, 268).

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında evlənmə prosesinin beşikkərtmə (göbəkkəsmə) əsasında, yaxud elçilik və nişanqoyma adəti əsasında icra olunduğunu görürük. Həmin adətlərin bir çoxu müasir günümüzədək gəlib çatmış, mərasimlərimizin tərkib hissəsində qorunub saxlanmışdır.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Əliyev K. Dədə Qorqud. Folklor kitabı. Əsərləri, 10 cildə. VII cild. Bakı: Elm və təhsil, 2019.
- 2.Hacıyev T. Dədə Qorqud: dilimiz, düşüncəmiz. Bakı: Elm, 1999.
- 3.Hacıyev T. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarının 1300 illik yubileyi üzrə dövlət komissiyasında çıxışı. Bakı, 2003.
- 4.Həsənova K. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında ənənəvi süjetlər. Bakı: Nurlar, 2018.
- 5.Kitabi-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətn. Bakı: "Öndər nəşriyyatı", 2004.
6. Təhmasib M.H. Seçilmiş əsərləri. II cild. Bakı: "Kitab aləmi" NPM, 2011.

**AMEA Folklor İnstitutu
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: aynura.safarova1@gmail.com*

Aynura Safarova

ENGAGEMENT MOTIF IN THE EPOS "KITABI-DADA KORGUD"

The epos "Kitabi-Dada Gorgud" is very important in terms of reflecting the ancient customs and traditions of the Oguzs, including ancient ceremonies. In the saga, there are other similar plots and motives, making a newborn child gobakkasdi or beshikkartma (engagement of children by their parents from infancy), the protagonist following the girl he loves, to send a messenger to the girl he likes and so on. It is traditional for Turkish eposes: following loved girl by the Oghuz warriors, fighting for the girl he loved, fighting with wild animals and so on. In the epos "Kitabi-Dada Gorgud" we see that the marriage process was carried out on the basis of the cradle, or on the basis of the custom of engagement. The details of the sequence of rituals performed during the wedding in the saga can be clarified from the passages given by the heroes of the saga in their own language.

Keywords: "Kitabi-Dada Gorgud", Oghuz, saga, engagement

Айнура Сафарова**МОТИВЫ ОБРУЧЕНИЯ В ДАСТАНЕ «КИТАБИ – ДЕДЕ ГОРГУД»**

В дастане «Китаби – Деде Горгуд» значительно отражение древних обрядов, в том числе, обычаи и традиции огузов, В дастане можно встретить следующее: новорожденному делают (гебеккесди), что означает помолвку новорожденных мальчика и девочки с пеленок, отправление героя вслед за любимой девушкой, и если они полюбят друг друга, то обручается с ней и засылает в ее дом сватов, а также встречаются много схожих сюжетов и мотивов. Мотивы тюркских дастанов, которыми являются традиционными для их сюжетов, это – после расспроса герой узнает, где живет любимая, отправка вслед за ней отважных огузов, борьба за руку и сердце любимой девушки, борьба с дикими животными и многое другое.

В дастане «Китаби – Деде Горгуд» на основе (гебеккесме), что означает помолвка новорожденных мальчика и девочки с пеленок, процесс их бракосочетания, или же мы видим, как происходит традиционное сватовство и обручение. В дастане во время женьитьбы происходит осуществление последовательности традиции и связанные с ними детали, которые можно узнать непосредственно из уст самого героя дастана.

Ключевые слова: «*Kutabi - Deде Gorgud*», *огуз, дастан, обручение*

(Filologiya elmləri doktoru Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 06.10.2021

Son variant 04.12.2021

NURLANA MƏMMƏDOVA *

“TAHIR VƏ ZÖHRƏ” DASTANININ TOBOL-TATAR VERSİYASI: V.RADLOV NƏŞRİNDƏN GÜNÜMÜZƏDƏK

“Tahir və Zöhrə” dastanının müxtəlif Türk xalqları arasında yayılmış olan versiya və variantlarının nəşri və tədqiqi sahəsində heç də az iş görülmədiyini söyləyə bilərik. Şübhəsiz ki, bu istiqamətdə Türkiyə, Özbəkistan və Tatarıstan alimləri daha məhsuldar olmuşlar. Bununla belə noqay və qazaxlar başda olmaqla digər Türk xalqlarının folklorşünas alimlərinin zəhmətini də inkar etmək olmaz. Məqalədə V.Radlovdan başlayaraq A.Kul-Muxamedov, X.Xismetullin, L.Dmitriyeva, M. Əxmətjanov, Q.Tukay və b. bu məhəbbət dastanının nəşri və tədqiqi sahəsindəki xidmətləri araşdırılmışdır.

Açar sözlər: V. Radlov, “Tahir və Zöhrə”, tatar, qazax, versiya, variant

“Tahir və Zöhrə” dastanının elmi tədqiqata cəlb edilmiş ilk nümunəsi Tobol tatarlarından toplanmışdır. Həmin nümunənin toplanaraq tədqiqata cəlb edilməsi V. Radlovun adı ilə bağlıdır (1, 277-278).

Belə hesab edilir ki, dastan XVI əsrdə xalq arasında dağınıq rəvayətlər şəklində olmuş, Səyyadi bu rəvayətləri bir araya toplayaraq “Tahir ilə Zöhrə”ni vücuda gətirmişdir (2, 147).

Səyyadi dastanının tədqiqində A. Kul-Muxamedov (Куль-Мухамедов А., 1931), X. Xismetullin (Xismetullin X., 1963), L. Dmitriyeva (Дмитриева Л. В., 1980), M. Əxmətjanov (Əxmətjanov M. İ., 2000), Q. Tukay (Тукай Г., 1962), İ. Maraş (Мараş И., 2005), R. Xurmatulina, Q. Şamarova (Шамарова Г. Б., Хурматуллина Р. Ш., 2014) və F. Türkmənin (Türkmən F., 1986) önəmli xidmətləri olub. Bu sırada mövzunu özünün elmi dissertasiya mövzusunə çevirən T. Nişanbayevanın da adını xüsusi yad etməyə ehtiyac var.

Bunlardan birincisi, yəni A. Kul-Muxamedov dastanın türkmənlər içərisində formalaşdığını bildirməkdədir. T. Nişanbayev isə onun bu fikri ilə razılaşmır, S. Hüseyin və X. Zərifova istinadən onu XVI əsrə aid özbək əsəri hesab edir. Bu tədqiqatçı eyni zamanda dastanın əldə olan bütün nüsxələrini, o cümlədən Rusiya Elmlər Akademiyasının Şərqsünaslıq institutunun Sankt-Peterburq şöbəsində “B 3833”, “C148” və “B3245” şifrələri altında qorunan, Özbəkistan Elmlər Akademiyasının Şərqsünaslıq İnstitutunda 6357, 6359, 9194, 10236 nömrələri altında mühafizə edilən, Özbəkistan Elmlər Akademiyasının A. S. Puşkin adına Dil və Ədəbiyyat İnstitutunun Ədəbiyyat Muzeyində “№ 95” şifrəsi ilə məlum olan, eləcə də M. E. Saltıkov-Şedrin adına Cankt-Peterburq Kütəvi Kitabxanasında (№ 439), Tatarıstan Respublikası Elmlər Akademiyasının Q. İbrahimov adına dil, ədəbiyyat və incəsənət İnstitutunda (кол. 39, ед. хр. 2016, 4896), Türkmənistan Elmlər Akademiyasının Ədəbiyyat İnstitutunda qorunan nüsxələr barədə ətraflı məlumatlar verməsi ilə məşhurdur (3, 3).

Deyilənlərə onu da əlavə edək ki, A. Kulmühəmmədov 1928-ci ildə, hələ Leninqrad Şərqiyyət İnstitutunun aspirantı olarkən, Türkmənistan səfəri zamanı Səyyadi variantının digər nüsxələrinə bənzəməyən daha bir nüsxəni üzə çıxarmışdır (Куль-Мухамедов А., 1931. s. 33).

Adı çəkilən tədqiqatçılardan X. Xismetullin dastanı XIV-XV əsrlərə aid edir və ondan tatar ədəbi nümunəsi kimi söz açır. O, fikrini əsaslandırmaq üçün İ. F. Qotvaldın Kazan Universitetinə

bağışladığı, lakin sonradan naməlum səbəblərdən itən nüsxəni misal çəkir. L. Dmitriyeva tədqiqatlarını əsasən dastanın B 3833, C148, B3245 nüsxələri üzərinə cəmləşdirmişdir. M. Əxmətjanov isə Tatarıstan Respublikası Elmlər Akademiyasının Q. İbrahimov adına dil, ədəbiyyat və incəsənət İnstitutunda qorunan nüsxələri (кол. 39, ед. хр. 2016, 4896) incələmişdir. Q. Şamarova və R. Xurmattulina “Tahir və Zöhrə”nin tatar və özbək variantlarını tutuşdurmuş, əsas personajların adlarının eyni olduğunu göstərmişlər. Bu müəlliflərin birlikdə qələmə aldıkları “Səyyadının “Babaxan dastanı”nın türkdilli folklor və ədəbi versiyaları” adlı məqalədə “Tahir və Zöhrə” dastanının qazax, Altay, başqırd, özbək, tatar, noqay və digər Türk xalqları içərisində yaşamaqda olan variant və versiyaları haqqında məlumat verilir və onlar arasında müqayisə aparılır.

İlk öncə adı çəkilən variant və versiyalar üçün ortaq olan süjetə bir ötəri nəzər atmağı lazım bilən Q. Şamarova və R. Xurmattulina onların böyük əksəriyyətinin övladları olmadığı səbəbindən qəm və kədər içində olan şah və vəzirin üzlərini göyə çevirib Allaha yalvarmaları və bir-birinə övladları olacağı halda onları evləndirəcəkləri barədə söz vermələri ilə başladığını bildirir və yazırlar ki, onlardan vəzirin oğlu, şahın isə qızı olur. Onlar hələ uşaq ikən bir-birilərinə aşıq olurlar. Günlərin birində vəzir ölür. Şah isə vədini unudur. Bu səbəbdən də sevgililəri bir-birindən ayırırlar. Lakin onlar gizli-gizli görüşməyə davam edirlər. Lakin sarayda xidmət edən ərəb bu barədə şaha məlumat verir...

Məqalədə daha sonra süjetin əsasını təşkil edən digər olaylar bir-bir təsvir edilir. Tahirin meydanda edam edilməsindən, Zöhrənin qəm və kədərdən ölməsindən, Zöhrənin qəbrində ağ, Tahirinkində isə qırmızı gülün çıxmasından, ancaq ortada bitən tikanın bu güllərin bir-birinə sarmaşmasından bəhs edilir.

Müəlliflər daha öncə nəşr edilmiş “Boranqı tatar ədəbiyyatı” adlı kitaba (4, 258-334) istinadən dastanın müəllifinin XIV-XV əsrlərdə yaşayan Qılıç ibn Səyyadi adlı bir tatar olduğunu söyləyirlər. Ardınca da dastanın tam mətnini hazırlayan özbək alimi T. Nişanbayevanın onu XVII-XVIII əsrlərdə yaşamış özbək şairi hesab etdiyini qeyd edirlər. Daha sonra isə bildirirlər ki, Ə. Kumaşi “Qissə-i Tahir və Zöhrə” dastanında yazır ki, o bu versiyanı 1879-cu ildə Kuşar kəndində tatar və qazax dillərində olan türk kitablarından əxz etmişdir. Məqalə müəllifləri fikirlərini əsaslandırmaq üçün sözlərinə Ə. Kurmaşinin əsərinin 1882-ci ildə Kazanda nəşr edildiyini də əlavə edirlər. Onların yazdığına görə, dastanın Səyyadi və Ə. Kurmaşi variantlarının süjet kompozisiyalarının müqayisəsi maraqlı nəticələr doğurur. Səyyadının əsəri orta əsrlər türk-tatar dilində yazılmışdır. Mətdə ərəb və fars kəlmələri çox olduğundan çətin anlaşılır. Bunula belə əsər tatar dilindədir.

Q. Şamarova və R. Xurmattulina fikirlərini əsaslandırmaq üçün aşağıdakı parçanı misal gətirirlər:

Uqıl bulsa, ikese də dus bulsın,
İkese ber tən, həm də ber jan bulsın.
Əqər kız bulsalar, bulsınnar tinqdəş,
Ber-bersine bulsınnar alar janaş

Tərcüməsi:

Oğul olsa, ikisi də dost olsun,
İkisi bir tən, həm də bir can olsun.
Əgər qız olsalar, olsunlar təndaş,
Bir-birinə olsunlar onlar candaş.

“Tahir və Zöhrə” dastanının tədqiqatçıları sırasında L. Muxametzyanovanın və R. İslamovun da adlarını qeyd etmək lazımdır. Bunlardan birincisi dastanın çağdaş tatar şivəsində olan “Qisseyi – Tahir və Zöhrə” (A. Kurmaşi variantı) variantının incələməsi ilə tanınır. İkincisi isə

tədqiqatını süjetin balkar versiyasına yönəltmişdir.

L. Muxametzyanova “Tatar xalqının “Tahir və Zöhrə” dastanının kitab variantı: Ə. Kurmaşi variantı” adlı məqaləsinin ən əvvəlində dastanda möcüzəli doğuş və dərvişin verdiyi sehirli alma motivini yada salaraq, bu epizodu digər Türk nağıl və dastanlarındakı bənzər epizodlarla tutuşdurur və yazır ki, bu element qəhrəmanlıq dastanlarında geniş yayılmış elementlərdəndir. Alim fikrini əsaslandırmaq üçün başqırd qəhrəmanlıq eposu “Ural Batır”dan bir epizodu yada salır. Həmin epizodda padşahın qızı Katila sıraya düzülmiş gənclərdən Ural Batırı seçir və ona alma verir. Burada gəncə alma verilməsi tərəfdaşın seçilməsi anlamına gəlir. Eyni simvolla “Ağbozat” eposunda da qarşılaşırıq. Əgər birinci halda gəncə almanı qız verirsə, bu halda isə oğlan və qızın ataları almanı dərvişin əlindən qəbul edirlər.

Tədqiqatçı bu sözlərdən sonra “Tahir və Zöhrədə” süjetin interpretasiyasının digər məhəbbət dastanlarında olduğu kimi ortaya çıxdığına diqqət çəkərək, burada almanın hələ doğulmamış uşaqların valideyinlərinə verildiyini dilə gətirir və dərvişlə onlar arasında olan dialoqu təsvir edir.

L. Muxametzyanovanın “Tatar kitab dastanları: epik folklorla ədəbiyyətin qarşılıqlı təsiri” adlı məqaləsində də digər dastanlarla yanaşı “Tahir və Zöhrə”dən də söz açılmaqdadır. Müəllif həmin əsərində şifahi və yazılı ədəbiyyatın süjetləri arasındakı ortaq motiv və elementlərə diqqət çəkir. Konkret olaraq, “Tahir və Zöhrə” dastanına gəlincə, onun süjeti üçün xas olan bir sıra elementlərin bəzi türk məhəbbət və qəhrəmanlıq dastanlarının, eləcə də bir sıra yazılı ədəbiyyat nümunələrinin ortaq xüsusiyyətlərə sahib olduğunu sübut etmək baxımından önəmli olduğunu vurğulayan alim Çura Batıra həsr olunmuş dastanın noqay variantında bir epizoda diqqət çəkir. Burada övladını itirən Minnesulu balasını itirmiş dəvəyə bənzədilir. Belə ki, Minnesulu deyir:

Balası ülgən dəyə dəy,
Bızlayı-bızlıy kiteyem.

Tərcüməsi:

Balası ölən dəvə tək,
Kövşəyə-kövşəyə gedirəm.

L. Muxametzyanova bənzər təşbihin “Tahir və Zöhrə” dastanında da rast gəldiyi diqqətə çatdırır və bu kimi halların vahid epik ənənədən qaynaqlandığını söyləyir.

Alimin eyni mövzuya həsr edilmiş məqalələrindən biri də “Tahir və Zöhrə haqqında romantik kitab dastanında ənənəvi üsul, süjet və motivlər adlanır. Bu məqalə də müəllifin yuxarıda haqqında məlumat verdiyimiz digər iki məqaləsi kimi 2014-cü ildə nəşr edilmişdir. Burada da öncəki məqalələrdə irəli sürülən fikir inkişaf etdirilməkdədir. Həmin məqalədə alimin diqqət çəkdiyi məqamlardan biri də Türk dastanları üçün ortaq olan deyişmələrdir. O, “deyişmə” kəlməsini tatar türkcəsində “əyteş” adlandırır və buna həm “Tahir və Zöhrə”dən, həm də digər məhəbbət və qəhrəmanlıq dastanlarından bir çox nümunə gətirir.

L. Muxametzyanovanın qələminə məxsus ən maraqlı məqalələrdən biri də “Tatar xalqının “Tahir və Zöhrə” dastanı: V. Radlov variantı” adlanır. Məqaləsinin ən başında “Tahir və Zöhrə” dastanının Volqa bölgəsi tatarları arasında ən geniş yayılmış süjetləri içərisində daha çox “Babaxan” adı ilə məşhur olan Səyyadi variantının, eləcə də Əhməd Kurmaşi variantlarının öndə gəldiyini xatırladan müəllif epik motiv, üslub və anlatma tərzini baxımından bir-birindən fərqlənən başqa variantların da olduğunu qeyd edir və bildirir ki, onların hamısını süjet birgəliyi, əsas personajların eyniliyi, motiv və elementlərin təkrarlanması birləşdirir ki, bu da onları variantdan çox versiya kimi gözdən keçirməyə imkan verir. Onlardan biri də dastanın V. Radlov tərəfindən 1872-ci ildə Sankt-Peterburqda nəşr edilmiş variantıdır (1, 274-278).

Dastanın folklor variantı ilə kitab variantı arasındakı keçid həlqəsini üzə çıxarmaq məqsədini güdən bu məqalədə deyilir ki, müxtəlif variant və versiyaların müqayisəli təhlili ilkin

versiyanın və keçid mərhələlərinin üzə çıxarılması baxımından böyük önəm daşıyır. Məqalə müəllifinin fikrincə, dastanın V. Radlov tərəfindən Sibir tatarlarından toplanan və nəşr edilən variantı süjetin tatarlar arasında çox-çox qədim zamanlardan mövcud olduğunu söyləməyə əsas verir. Sibir tatarlarının ləhcəsində olan və kifayət qədər əhatəli olduğu bilinən və “Tayır-la Seure” adı ilə qeyd edilən bu dastanı söyləyən şəxsin adı, təəssüf ki, qeyd edilməyib. Bu səbəbdən də elmi ədəbiyyatda onu “V. Radlov variantı” adlandırmaq qəbul edilib. Onun süjeti ənənəvidir. Mətn Şərq lirik-epik əsərlərin ruhunda başlayır. Al Xan və Kül Xan haqqında qısa məlumat verilir, onların ov zamanı bir dovşanın dağa qaçdığını görmələri, onun dalınca getmələri, dovşanın hamilə olduğunun onlara ayan olması təsvir edilir.

L. Muxametzyanova daha sonra xanların hamilə dovşana toxunmamaq qərarına gəldiklərini qeyd edərək, bu epizodun dastanın Radlov variantının köklərinin hansı epik əsərdən qaynaqlandığını müəyyən etməyə imkan verdiyini deyir. Onun sözlərinə görə, bu, daha qədim dövrlərə aid olan “Kuzı Kurpeç və Bayan sılı” əfsanəsidir. Bu iki əsərin bəzi epizodları bütünlüklə üst-üstə düşür.

Alim fikrini sübut edə bilmək üçün bir çox epizodları, o cümlədən aşağıdakı parçanı misal gətirir:

Balamnı inde kürməyem,
Balamnı kuıp barıp kitəyem,
Öyqə alıp kaytatayem!
Öyer biyane alıp kilen! (1, 276).

Tərcüməsi:

Balamı indi görəməyəcəm,
Balamın dalınca gedəyim,
Evə alıb qaytarayım!
Köhlən atı alıb gətirin!

Ana ata minib oğlunu dalınca gedir, onu geri qayıtması üçün dilə tutur. Onların dialoqu dastanlara xas deyişmə formasında verilir. Bu dəyişmənin müxtəlif variasiyaları var.

L. Muxametzyanova aşağıdakı nümunəni təqdim edir:

Kayt, balam, kayt, balam!
Bu yuldan sin kaytmasan,
Min sine taqı kürməsəm,
Bu öyemdə tormayen!

Kayqudan çıkkən kırık büre,
Annan niçek çıqarsın?
Ayqaydan çıkkən altmış büre,
Annan niçek çıqarsın? (1, 277).

Tərcüməsi:

Qayıt, balam, qayıt balam!
Bu yoldan sən qayıtmasan,
Mən səni daha görməsəm,
Bu evimdə durayasan!

Çaydan çıxar qırx börü,
Ondan necə çıxarsan?
Meşədən çıxsan altmış börü
Ondan necə çıxarsan?

Buradakı 40 və 60 rəqəmlərin epik rəqəmlər olduğunu söyləyən müəllif şerlər üçün təkrirlərin xarakterik olduğunu qeyd edir. Oğulun anaya eyni qaydada cavab verdiyini bildirir. Onun sözlərinə görə, bənzər hal “Kuzı Kurpeç və Bayan sılı” əfsanəsi üçün də xarakterikdir.

Əfsanədə qəhrəman anasından arvadının harada olduğunu öyrənir, atasının silahını götürür, anasından yol üçün yemək hazırlamasını xahiş edir. Atına minib yola çıxmağa hazırlaşır. Bu zaman ana ilə oğul arasında şeir formasında deyişmə baş verir. Ana oğluna gördüyü pis yuxudan danışır:

Bütqəndə yaman töş kürdem, balam,
Uynan utız bürese, balam,
Annan kaydan çıxarsın, balam?
Kırnın kırık bürese, balam,
Annan kaydan çıxarsın, balam? (1, 12).

Tərcüməsi:

Yatanda yaman yuxu gördüm, balam,
Oynarsan otuz börü ilə, balam,
Ondan necə çıxarsan?
Vadinin qırx qurdu, balam,
Ondan necə çıxarsan?
Bundan sonra eyni ardıcılıqla cavab gəlir.

Alim daha sonra fikrini əsaslandırmaq üçün bir neçə noqay əfsanəsini misal çəkir, bənzər halın onlarda da müşahidə edildiyini bildirir. Onun sözlərinə görə bu üsul tatar kitab dastanlarında güclü dəyişikliyə məruz qalıb. Bu isə o deməkdir ki, kitab dastanları daha sonrakı dövrün məhsuludur.

Yuxarıda adını L. Muxametzyanova ilə birlikdə çəkdiyimiz alimlərdən olan R. İslamovun ““Tahir və Zöhrə” mədəni irsin obyektini kimi süjetin balkar versiyası” adlı məqaləsi “Tahir və Zöhrə” dastanının qırpaq versiyasına həsr edilib. Söhbət İ. Maraş tərəfindən üzə çıxarılan, başdan-başa nəzm formasında olan variantdan gedir.

Həm tatarların, həm də balkarların öz abidəsi kimi söz açdığı bu orta qırpaq abidəsini təhlil edən alim bildirir ki, bu variantın müəllifi XIX əsrdə yaşayıb yaradan Şauaylanı Daud Hacı (1800-1892) hesab olunur. Versiyanın digər yazılı və folklor variantlarla müqayisəsi onun müstəqil bir versiya olduğunu göstərir.

Şauaylanı Daud Hacı, M. Beppaylanaya görə, Qaraçay və Balkar ailəsində anadan olub. O, zamanının öndə gələn maarif adamlarından biri idi. Türk, ərəb və fars dillərini yaxşı bilirdi. R. İslamovun sözlərinə görə, sözügedən versiya 1975-1976-cı illərdə Cəbrayıl Karakızovun dilindən X.X. Maldokunov tərəfindən yazıya köçürülüb.

ƏDƏBİYYAT

1. Радлов В. В. Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи. СПб., 1872. Ч. IV. Наречие барабинцев, тарских, тобольских и тюменских татар. 412 с.
2. Kadriyye Türkan. Tahir ile Zühre Hikayesinin Çeşitli varyantlarında Gölge Arketipi // Türk-bilig, 2018/36: 137-146.
3. Нишанбаева Т. Поэма Сайяди «Тахир и Зухра» (научно-критический текст): Автореф.

дис. ... канд. филол. наук / Т. Нишанбаева; Ин-т востоковед. АН УзССР им. Абу Райхана Бируни. – Ташкент: Фан, 1965 б.

4. Borıncı. Tatar ədəbiyatı. Kazan: Tatar kit. Nəşr., 1963. 535 с.

**AMEA Foklor İnstitutunun dissertantı
E-mail: nurlana.mammedova@inbox.ru*

Nurlana Mammedova

**TOBOL-TATAR VERSION OF THE EPOS "TAHIR AND ZOHRA":
FROM THE RADLOV EDITION TO THE PRESENT DAY**

One can say that in the field of publication and research of versions and variants of the epos "Tahir and Zohra" spread among different Turkic peoples a lot of works has been carried out. Undoubtedly, scientists from Turkey, Uzbekistan and Tatarstan were more productive in this direction. However, the work of folklore scientists of other Turkic nations, including Nogais and Kazakhs, cannot be denied. In the article the investigations of some scientists such as V.Radlov, A.Kul-Mukhamedov, Kh.Khismetullin, L.Dmitriyeva, M.Akhmatjanov, Q.Tukay, etc. in the field of publication and study of this love epos have been studied.

Keywords: *V.Radlov, "Tahir and Zohra", Tatar, Kazakh, version, variant*

Нурлана Мамедова

**ТОБОЛЬ-ТАТАРСКАЯ ВЕРСИЯ ДАСТАНА «ТАХИР И ЗОХРА»:
ОТ ПУБЛИКАЦИИ В.РАДЛОВА ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ**

До наших дней проделана большая работа в области публикации и исследования версий и вариантов дастана «Тахир и Зохра», распространенного у разных тюркских народов. Несомненно, более продуктивными в этом направлении оказались ученые из Турции, Узбекистана и Татарстана. Однако нельзя отрицать труды фольклористов других тюркских народов, особенно ногайцев и казахов. В статье анализируются исследования В. Радлова, А. Кул-Мухамедзянова, Х. Хисметуллина, Л. Дмитриевой, М. Ахметджанова, Г. Тукая и др. заслуги которых очень огромны в области публикации и исследования этого любовного дастана.

Ключевые слова: *В. Радлов, «Тахир и Зохра», татарская, казахская, версия, вариант*

(Akademik Muxtar İmanov tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.10.2021

Son variant 10.12.2021

FƏRİDƏ KƏRİMOVA *

GƏNCƏBASAR AŞIQLARININ DASTAN YARADICILIĞI:
“QURBANİ” DASTANI

Məqalə Azərbaycan aşıq mühitləri arasında geniş coğrafi mühitə malik və daxilində bir neçə mikromühitləri birləşdirən Gəncəbasar aşıq mühitinin dastançılıq ənənələrinə həsr olunur. Gəncəbasar aşıqlarının repertuarında yer alan dastanların mühit daxilində regional xüsusiyyətləri araşdırılır; o cümlədən digər qonşu mühitlərdən əxz edilmiş variantlar qeyd edilir. Borçalı və Göyçə aşıq mühitləri ilə ortaq olan dastanlar; o cümlədən müəyyən mikromühitlərdə ifa edilən dastanlar qruplaşdırılır. Məqalədə həmçinin aşıq sənətinin böyük ustadı Qurbani ilə bağlı yaranmış dastan haqqında məlumat verilir. O cümlədən, həmin dastanın səs və not yazıları təhlilə cəlb edilir.

Açar sözlər: aşıq, Gəncəbasar, dastan, Qurbani, ənənə, janr.

Azərbaycan aşıq sənətində dastançılıq ənənələri olduqca qədim tarixə dayanmaqdadır. Bu ənənələr öz kökünü ozan sənətindən, o cümlədən bu sənətin parlaq abidəsi, Azərbaycan xalqının tarix salnaməsini özündə əks etdirən “Kitabi Dədə Qorqud” dastanından götürür. “*Epik ənənəni ozan oğuznaməçiliyindən qəbul edən aşıq dastançılığı ideya-estetik axarlarda bir çox yeniliklər etməklə bərabər, mövcud folklor ənənəsinin təhkiyə prinsiplərini, poetik-üslubi maneralarını, bədii nüfuzetmə imkanlarını, təsvir və ifadə üsullarını, nəsr-nəzm növbələşməsini və s. yaşatmaqda davam etdi*”. (1, s.4) Folklorşünas tədqiqatçılar M.Təhmasib və M.Qasımlının da qeyd etdiyi kimi, aşıq dastançılığı öz ənənələrini məhz oğuznamələrdən götürməklə, həm də iki sənət arasında baş verən keçid prosesində əldə edilən bütün yenilikləri bu janra da tətbiq etmiş oldu.

Dastan janrının öyrənilməsi əvvəlcə ədəbi folklorşünaslıqda başlamış, hətta belə demək olarsa, ilk dəfə dastanların toplanaraq yazıya alınması da bu sahənin mütəxəssisləri tərəfindən həyata keçirilmişdir. Gərgin əməyin və yorulmaz səylərin nəticəsində Azərbaycan dastanlarının böyük bir qismi toplanaraq yazıya alınmış, çap edilmişdir. Nəticədə aşıq yaradıcılığının, xüsusilə də dastan janrının tədqiqində böyük irəliləyiş əldə olunmuşdur. Azərbaycan dastanları ilə bağlı fundamental tədqiqatlardan ilk növbədə folklorşünas alim Məmmədhusəyn Təhmasibin “Azərbaycan dastanları” monoqrafiyasını (7) qeyd etmək lazımdır. Bu əsərdə dastanların ilk dəfə yazıya alınması ilə bağlı mənbələr araşdırılmış, eləcə də klassifikasiya məsələləri, bir sıra dastanların obraz və məzmun təhlili aparılmışdır.

Bununla belə, aşıq sənətində regional tədqiqatların vüsət alması ilə dastançılıq ənənələrinin öyrənilməsində də yeni nailiyyətlər əldə edilmiş oldu. Bu ilk növbədə XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq aşıq dastanlarının xüsusi tədqiqat obyektinə kimi araşdırılması, eləcə də toplanaraq kompleks şəkildə yazıya alınması (dastanın poetik və nəsr məzmununun havaların not yazısı ilə birgə çap olunması) ilə başlamış oldu. Məlumdur ki, aşıq dastanlarının öyrənilməsi ilk olaraq filoloq alimlər tərəfindən həyata keçirilmişdir. Bu tədqiqatlarda dastanların məzmununu poetik və nəsr materialının təqdim olunması ilə səciyyəvidir. Musiqişünaslıqda isə dastan aşıq sənətinin iri həcmli janrı kimi işıqlandırılmış, lakin xüsusi tədqiqat obyektinə kimi kompleks şəkildə öyrənilməmişdi. Bu sahədə musiqişünaslıq araşdırmaları Ə.Eldarova, T.Məmmədov, N.Bağirov, K.Dadaşzadə tərəfindən aparılmışdır. Adları sadalanan musiqişünas alimlər aşıq dastanını məhz musiqili-poetik janr kimi kompleks şəkildə tədqiq edərək aşıqşünaslıqda yeni istiqamətin əsasını

qoymuş oldular.

Azərbaycan musiqişünaslığında aşığı sənətini ilk dəfə kompleks şəkildə araşdıran musiqişünas alim Əminə Eldarova öz monoqrafiyasında dastanın quruluş xüsusiyyətlərinə aydınlıq gətirmiş, eləcə də onun məzmunundan irəli gələn növləri və ehtiva etdiyi janr xüsusiyyətləri ilə bağlı bilgiler vermişdir.

T.Məmmədovun "Koroğlu" dastanı ilə bağlı araşdırması xüsusi qeyd edilməlidir. Alimin yaradıcılığında xüsusi bir tendensiya halına gəlmiş əsas prinsip - tədqiqat obyektini ilə bağlı musiqi materialının toplanaraq yüksək peşəkarlıqla yazıya alınması bu araşdırmada da öz əksini tapmışdır.

Dastanların tədqiqi ilə bağlı digər araşdırmalarda janrın semiotik təhlil metodları ilə öyrənilməsi aşığı sənəti ilə bağlı tədqiqatların yeni istiqamətini müəyyənləşdirir. Bu baxımdan, K.Dadaşzadənin "Dastanın işarə sistemi" əsəri çox önəmlidir. Bu tədqiqat əsəri janrın təhlilində, melo-poetik və ədəbi məzmunun açılmasında semiotik yanaşmanın üstünlüklərini nümayiş etdirir. Müəllif, eyni zamanda, "Əsli və Kərəm" dastanına aid musiqi havalarını nota köçürmüş və onların musiqili poetik məzmunu təhlil etmişdir.

Musiqişünas N.Bağirov "Aşığı Qərib" dastanının havalarını nota salmış və ədəbi, musiqili, poetik mətnin sıralanma şəklində tərtib edərək nəşr etdirmişdir.

Bununla bağlı olaraq, dastan janrına ayrılan xüsusi diqqət həm də regional araşdırmalarda özünü büruzə verir. Regional araşdırmalar sırasında müasir dövrdə ərsəyə gələn tədqiqatları qeyd etmək olar. Məsələn, H.Kərimovun araşdırmasında Borçalı mühitinə xas olan dastanlar, M.Əliyevin tədqiqatında isə Gədəbəy aşığılarının dastan repertuarı, eləcə də bir neçə dastanın geniş təhlili aparılmışdır. (3) Bütün bunlar göstərir ki, aşığı dastanları musiqişünaslıq araşdırmalarında xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilir və nəticədə bu sənətin öyrənilməsi istiqamətində yeni yanaşma metodları janrın etik və estetik, tarixi və etnik mahiyyətini üzə çıxarmağa imkan verir. Burada musiqi və poetik əlaqələr, mühitdaxili yanaşma, sənətlərin sinkretik vəhdəti kontekstində tətbiq edilən təhlil metodları janrın təşəkkülündə bütün faktorların rolunu müəyyənləşdirməyə imkan verir. Qeyd edək ki, bu faktorlar içərisində regional xüsusiyyətlər də mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Gəncəbasar aşığı mühitində dastançılıq ənənələri apardığımız tədqiqatın xüsusi bir istiqamətini təşkil edir. Belə ki, burada dastan yaradıcılığı digər mühitlərə nisbətən daha geniş və zəngin repertuara malikdir. Nəzərə alsaq ki, Gəncəbasar mühiti özündə bir neçə aşığı məktəbini (mikromühitləri) birləşdirir, nəticədə mühitin dastan repertuarı geniş əhatəyə malik olmaqla yanaşı, variantlılıq faktorunun təzahürü ilə də səciyyəvidir.

Gəncəbasar aşığı mühitində ifa edilən dastanlar sırasında 50-yə yaxın dastanın adını qeydə almışıq. Onlardan "Abbas Tufarqanlı", "Qurbani", "Şah İsmayıl", "Novruz və Qəndab", "Alıxan və Pəri", "Valeh və Zərnigar", "Koroğlu və Bolu bəy", "Aşığı Ələsgərin Gəncə səfəri", "Cavad və Xurda", "Hind şahının oğlu Novruz", "Qul Qənbər", "Məhəmməd və Güləndam" və başqalarını göstərmək olar.

Bu dastanlardan 26-sının adı A.O.Kərimlinin Tovuz aşığı məktəbi ilə bağlı dissertasiyasında, 14-ünün adı isə M.Əliyevin Gədəbəy aşığı məktəbi ilə bağlı araşdırmasında çəkilmişdir. M.Əliyevin dissertasiyasında "Cavad və Xurda", və "Hind şahının oğlu Novruz" dastanlarının melo-poetik təhlili verilmişdir. Eləcə də İ.Köçərlinin "Qurbani" və "Reyhan" dastanları ilə bağlı araşdırmaları (qeyd edək ki, bu araşdırmalar C.Hacıyevin not yazıları, notaköçürmə xüsusiyyətləri haqqındadır) müraciət edilən əsas istinad mənbələridir. Tədqiqata cəlb etdiyimiz dastanlardan "Qurbani", "Reyhan" dastanları ilə yanaşı, bölgəyə təşkil etdiyimiz ekspedisiya səfərləri zamanı yerli aşığılardan toplanmış "Məlikməhəmməd və Güləndəm", "Əlinin qulu Qənbərin nağılı" dastanları, "Şair Cavadın Xoşbulaq səfəri" və "Hatəmin nağılı" hekayələri dax-

ildir.

Təhlilə cəlb etdiyimiz “Qurbani” dastanı ilə bağlı ədəbi folklorşünaslıq araşdırmalarında xeyli məlumat vardır. Belə ki, dastanın adı ilə bağlı olan aşıq Qurbani XVI əsr Azərbaycan aşıq sənətinin formalaşmasında və inkişaf etməsində mühüm rol oynamış parlaq simalardan biridir. Qurbaninin həyatı, yaradıcılığı, səfərləri ilə bağlı həm Azərbaycan, həm də türk folklorşünaslığında müxtəlif informasiyalar toplanmışdır. Qurbani Azərbaycan aşıq sənətində bir sıra havaların, eyni zamanda “divani” aşıq şeirinin yaradıcısı kimi tanınır. S.Pirsultanlının “Ozan aşıq sənətinin nəzəri məsələləri” kitabında Qurbaninin Azərbaycan aşıq sənətində mövqeyi yüksək qiymətləndirilmişdir: *“Dirili Qurbani ilə aşıq yaradıcılığının xüsusi bir yüksəliş dövrü, inkişaf dövrü başlamışdır. O, təkcə güdrətli söz yaradıcısı deyil, eyni zamanda kamil saz aşığıdır, bəstəkardır, gözəl ifaçı aşıqdır. “Bozuğu” kimi sırf ozan havası, “Şah yuxusu”, “Şah durğuzanı” kimi müştərək yaradıcılıq dövrünün havaları aşıqlara məhz Qurbani vasitəsilə çatdırılmışdır. “Baş divanı”, “Ayaq divanı” kimi döyüşkən saz havaları da bilavasitə Dirili Qurbaninin adı ilə bağlıdır”*. (6, s.80) Onunla bağlı məlum olan “Qurbani” dastanı Gəncəbəsar mühitinə aid olmaqla yanaşı, aşıq repertuarında xüsusi yer tutmuşdur.

“Qurbani” dastanı haqqında M.Təhmasibin “Azərbaycan məhəbbət dastanları” kitabında geniş və əhatəli informasiya verilmişdir. Dastanın çoxsaylı variantlarına, 2019-cu ildə M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun əməkdaşı, filologiya elmləri doktoru Paşa Kərimov tərəfindən Türkiyədə aşkarlanmış yeni variantı da əlavə edilmişdir. (10) Bu dastanlarda əsas üç variant qrupu Gəncə, Diri və Zəngan variantlarını müəyyənləşdirən M.Təhmasib hər bir variant haqqında geniş məlumat verərək, dastanın yaranma tarixini, eləcə də hansı variantın daha çox həqiqətə uyğun olması ilə bağlı maraqlı mülahizələrini bölüşür: *“Bu dastanın son illərdə on variantı toplanmışdır... “Qurbani” dastanının əldə edilmiş variantları üç müstəqil versiya təşkil edir. Biz bunları hələlik şərti olaraq Gəncə versiyası, Diri versiyası və Zəngan versiyası adlandırırıq”* (7, s.333) Verilən məlumatda həmçinin bu dastanın Qurbaninin sırf özü tərəfindən deyil, onun qoşmalarından, divanilərindən istifadə edilərək daha sonrakı dövrdə yaradılması ilə bağlı da fikirlər yer alır.

“Qurbani” dastanı ilə bağlı əhəmiyyətli mənbələrdən biri də bəstəkar Cövdət Hacıyevin 1938-ci ildə Gəncə ekspedisiyası zamanı Aşıq Qara Mövlayevin ifasından yazıya aldığı havalarla bağlıdır. Qeyd edək ki, ekspedisiya zamanı dastanda yer alan havaları Aşıq Qara C.Hacıyev üçün ayrıca olaraq ifa etmiş, məzmunu isə H.İskəndərov tərəfindən yazıya alınmışdır. Havaların not yazısı musiqişünas alim İ.Köçərli tərəfindən kitab şəklində tərtib edilmiş, C.Hacıyevin yazıya aldığı dastan, poetik mətnlər və musiqi nümunələri ilə bağlı geniş məlumat, not yazıları yer almışdır.

Dastanın tədqiqata cəlb edilməsi ilk növbədə araşdırdığımız mühitə məxsusluğu, eləcə də C.Hacıyev üçün dastanı söyləyən aşığın da bu mühitin nümayəndəsi olmasıdır ki, yazıya alınan not nümunələri sayəsində müəyyən regional xüsusiyyətlərin aşkara çıxarılmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edə bilər. Digər mühüm məsələ isə, C.Hacıyevin nota saldığı havalarının bu dastana aid ilk nümunəsi olmasıdır. Mövcud mənbələrin araşdırılması not yazılarının həm də yeganə nümunə olması faktını üzə çıxarmışdır ki, bu da təhlilə cəlb etdiyimiz materialının tarixi və nəzəri əhəmiyyətini bir daha təsdiqləmiş olur. Kitabda 24 aşıq havasının not yazısı yer alır. Qeyd edək ki, kitaba dastanın ədəbi mətni – təhkiyə hissəsi daxil edilməmişdir, çünki həmin material “Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid” çoxcildliyinin (12 cild) III cildində çap olunmuşdur. (4, s.25)

Kitabda təqdim edilən ilk musiqi nümunə “Qəhrəmanı” havasıdır. Dastanla bağlı elmi mənbələrdən də məlum olduğu kimi, aşıqlar dastana başlamazdan öncə, onun əvvəlində üç ustadnamə söyləyir. Bu ustadnamələr 1) divanı; 2) təcnis; 3) el havası üzərində ifa edilir. Bu

barədə S.Pirsultanlının “Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri” kitabında da qeyd edilir və müəllif bu mərhələni aşığın öz səsini nizama salmaq, həm də məclisin əhval-ruhiyyəsini dastana hazırlamaq məqsədi daşdığını qeyd edir. (6, s.40) Ustadnamələrin izahını M.Təhmasib “Azərbaycan dastanları” (I cild) çoxcildliyində aydın şəkildə verir: “Aşığın dastana başlamazdan əvvəl dediyi ustadnamələr bir tərəfdən qədim ustadları xatırlayıb yaşatmaq, bir tərəfdən də ustadnamə deyilməmiş hikmətamiz aforizmləri, el müdriqliyindən, uzunmüddətli həyat təcrübəsindən gələn məsləhətləri dinləyicilərə çatdırmaq, adamlarda xeyirxahlıq, mərdlik, ləyaqət, halallıq kimi yüksək insani keyfiyyətlər yaratmaq məqsədi daşıyır” (1, s.5). C.Hacıyevin yazıya aldığı dastanın musiqi materialında bu mərhələ müşahidə edilmir. Müqayisəli təhlilə cəlb etdiyimiz variantda Aşıq İmran ustadnamələri musiqi müşayiəti olmadan, nəzmlə söyləyir. Aşıq Qara da ustadnamələri nəzmlə söylədiyi üçün bu nümunələr dastanın ədəbi-poetik mətnində yazıya alınmışdır. Bu yazıda bir ustadnamə yer alır (2, s.19) Əldə edilən materiallara əsasən ilk divani aşığı dastanı ilə bağlı ikinci dəftərdə rast gəlinir: bu hava doqquzuncu nömrə ilə qeyd edilən “Şərxətayi divanisi”dir. (4, s.78) Kitabda hər iki dəftərin yazı tarixi qeyd edilir və birinci dəftər 07.07.1938, ikinci dəftərin tarixi isə 7-20.07.1938 kimi göstərilmişdir. Göründüyü kimi hər iki dəftər demək olar ki, eyni müddət ərzində tərtib edilsə də, nədənsə dastanın başlanğıcında ifa edildiyi güman edilən “Divani” ikinci dəftərdə yer almışdır. Çox güman ki, bu vəziyyət, yazıya alınmış not nümunələrinin daha sonra qruplaşdırılması zamanı yaranmışdır. Çünki bu vəziyyət on doqquzuncu nömrədə yer alan “Məclis divanisi” (Ayaq Divani) nömrəsi ilə də yaşanır. Belə ki, “Məclis Divanisi” S.Pirsultanlının kitabında “Baş Divani” (digər adı “Şərxətai”) havasının adlarından biri olduğunu qeyd edir. C.Hacıyevin yazısında bu hava ikinci dəftərin sonuna yaxın yer almışdır. “Meydan divanisi” sonu kədərlə bitən dastanlarda duvaqqapma əvəzinə oxunan havadır və məntiqi olaraq Aşıq Qara həmin havanı dastanın sonunda söyləmişdir. Bu barədə əsas istinad mənbəyi kimi müraciət etdiyimiz kitabda da (4, s.122) qeyd edilir. Ə.Cavidin çoxcildliyində isə Aşıq Qara dastanda ilk olaraq “El havası” ifa etmişdir (2, s.22) Yenidən havaların sıralanmasında fərqli iyirmi ikinci sayda yer alan “Şəmkir gözəlləməsi” ilə müşahidə edilir. Belə ki, dastanın əvvəlində Qurbaninin atası və əmisinə hara getmək istəməsi ilə bağlı oxuduğu bu hava, C.Hacıyevin yazısında sona yaxın qərarlaşmışdır. Aşıq İmran Həsənovun ifasında da bu hava (həmin havanın digər adı da “Köhnə gözəlləmə”dir) dastanın əvvəlində səslənir. Bundan öncə Qurbaninin atası ilə dialoqunda atasının ona xitabı Aşıq İmranın söylədiyi variantda “Köhnə Naxçıvanı”, C.Hacıyevin yazıya aldığı variantda isə “Keşişoğlu” havası, dastanın əbədi-poetik mətnində isə “Qəhrəmani” havası ilə qeyd edilmişdir (2, s.24)

Aşıq İmran özü Göyçə mahalının Ağbulaq kəndində anadan olmuş olsa da, ömrünün çox hissəsini Tovuzda yaşayıb yaratmışdır. Bu səbəbdən, ustad aşığın ifaçılıq ənənələri Gəncəbasar mühiti, Tovuz məktəbi ilə bağlıdır. Aşıq İmranın ifasında təhlilə cəlb etdiyimiz “Qurbani” dastanının video yazısı təqribən XX əsrin 70-80-ci illərində Azərbaycan Televiziyasının arxivindən əldə edilərək 2013-cü ildə <https://www.youtube.com/> yayımlanmışdır. Təəssüf olsun ki, videoyazıda aşığı dastanın yalnız iki hissəsini (Qurbaninin Gəncəyə gedişi, Məhbub xanım ilə qovuşmaq üçün sınaqlardan keçməsi) söyləmişdir. Dastanın son bölümü olan Məhbub Pəri ilə qovuşmaq və faciəli son videoyazıya alınmamışdır. Bu iki bölümə aşığı on hava ifa etmişdir (1.“Köhnə gözəlləmə”; 2.“Köhnə Naxçıvanı”; 3.“Kürdü gəraylı”; 4.“Göyçə gülü”; 5.“Qəhrəmani”; 6.“Hüseyni”; 7.“Dilqəmi”; 8.“Mirzəcanı”; 9.“Cavani”; 10.“Göyçə havası”) Bu havaların bəzilərində istifadə edilən poetik mətnlər C.Hacıyevin yazıya aldığı havaların mətnləri ilə üst-üstə düşsə də, aşığılar həmin mətnləri fərqli musiqi ilə ifa etmişdir. Məsələn, Aşıq Qaranın “Kərəm şikəstəsi” (4, s.47) havasında oxuduğu mətni Aşıq İmran “Göyçə havası”; “Keşişoğlu” və “Şəmkir gözəlləməsi” havalarında oxunan mətni “Köhnə Naxçıvanı”, “Yanix Kərəmi” havasının mətni “Göyçə gülü”, “Göyçə havası”nın mətni “Mirzəcanı” havasında oxumuşdur.

Aşıq Qaranın dastanın məzmununda söylədiyi havaların sıralanmasına nəzər yetirək: “El havası”, “Qəhrəmanı”, “Qaraçı”, “Şəriri”, “Gəraylı”, “Ovşarı”, “Qaraçı”, “Urfanı”, “Deyişmə”, “Ovşarı”, “Qəhrəmanı”, “Nadan bala”, “Qaytarma”, “Şahsevən”, “Göyçə havası”, “Gəraylı”, “Cəlili”, “Gəyalı”, “Paşa köçdü”, “Yanix Kərəmi”, “Mirzəcanı”, “Şahsevəni”, “Arazbar Kərəmisi”, “Yanix Kərəmi”, “Qafiyə”, “Kəvəri”, “Keşiş oğlu”, “Şəmkir gözəlləməsi”, “Duraxanı”, “Göyçə havası”, “Qəhrəmanı”, “İrəvan çuxuru”, “Keçiç oğlu”, “Kərəm şikəstəsi”, “Qafiyə”, “Duraxanı”, “Dilqəmi”, “Kərəm şikəstəsi”, “Ağır şəriri”, “Şərxatay”, “Məclis divanisi”. (2) Maraqlıdır ki, aşıq eyni havaya bir neçə dəfə qayıdır. Bu da əsasən dialoqlar zamanı baş verir və qəhrəmanların fikirlərini çatdırmaq üçün söylədiyi havaların həm də obraz yaradıcı funksiyasını diqqətə çatdırır. Göründüyü kimi aşıqların müraciət etdiyi havaların böyük bir qismi eynilik təşkil edir. Bu da dastançılıq ənənələrinin yaşadılması kimi qəbul edilə bilər. Ənənələrin qorunması ilə bağlı onu da qeyd etmək olar ki, havaların not yazıları ilə ifaları müqayisə edərkən dərin fərqlər müşahidə edilmir. Bu da bir daha onu göstərir ki, dastançılıq ənənələri ilə yanaşı, ifaçılıq meyarlarında da qoruyuculuq prinsipi özünü göstərir.

Təhlilə cəlb etdiyimiz video yazıda Aşıq İmran dastanı bütün ənənələrə uyğun şəkildə nəql edir. Mətn arası havaları isə balabanın müşayiəti ilə ifa edir. C.Hacıyevin not yazısında sadəcə havalar qeyd edildiyindən, biz də Aşıq İmranın söylədiyi dastanda yer alan havaları buradakı ardıcılığa nəzarət edərək təhlil etmişik. Beləliklə, Aşıq İmranın söylədiyi variantda ilk səslənən hava “Köhnə gözəlləmə”dir.

Nümunə 1. “Köhnə gözəlləmə”, Aşıq İmranın ifasından. Not yazısı F.Kərimovanındır. (8)

Köhnə gözəlləmə

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-3) shows a melody with trills (tr) and a bass line with chords. The second system (measures 4-6) continues the melody with trills and ends with a double bar line. The third system (measures 7-9) includes a vocal line (canto) with lyrics 'a be - lo yat - m' and a piano accompaniment.

Bu hava üstündə Qurbani öz atasına və əmisinə yuxusunu danışır. S.Pirsultanlı bu havanın həm də “Aran gözəlləməsi” və “Şəmkir gözəlləməsi” kimi tanındığını qeyd etmişdir. (6, s.7) C.Hacıyevin not yazısında bu hava ikinci dəftərdə iyirmi iki sayında “Şəmkir gözəlləməsi” adı ilə yer alır.

Nümunə 2. “Şəmkir gözəlləməsi”. Not yazısı C.Hacıyevə məxsusdur (4, s.134)

Şəmkir gözəlləməsi

The musical score for "Şəmkir gözəlləməsi" is presented in two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a rest, followed by a melodic phrase with lyrics: "kə - mül dəri - di mə - də sa - ri ye - ri -". The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. The second system continues the vocal line with lyrics: "kə - mül dəri - di mə - də sa - ri ye - ri -".

Qeyd edək ki, burada hava Aşıq İmranın söylədiyi variantda “Köhnə Naxçıvanı” havası üstündə oxunan poetik mətnlə yazıya alınmışdır.

Nümunə 3. “Köhnə Naxçıvanı”, Aşıq İmranın ifasından. Not yazısı F.Kərimovaya

Köhnə Naxçıvanı

The musical score for "Köhnə Naxçıvanı" is presented in three systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/8 time, starting with a rest, followed by a melodic phrase with lyrics: "a be - lə - köm - li". The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. The second system continues the vocal line with lyrics: "a be - lə - köm - li". The third system continues the vocal line with lyrics: "a be - lə - köm - li".

məxsusdur. (8)

Bu mətndə Qurbani atasına və əmisinə hara getmək istədiyini ərz edir. Kitabda ilk yer alan “Qəhrəmani” havası isə Aşıq İmranın söylədiyi variantda dastanın ikinci bölməsində yer alır. Burada Gəncəyə gəlmiş Qurbani bu yerin tanınmış ustad aşığı Dədə Yediyarla deyışir. Deyişmə səhnəsində Aşıq İmran bəndləri məhz “Qəhrəmani” üstündə ifa edir. Qeyd edək ki, deyışmədə ilk bağlamı Dədə Yediyar söyləyir və Qurbani ona cavab verir. Növbəti bağlamı Qurbani söyləyir, lakin Dədə Yediyar onun cavabını verə bilmir. Dastanın Ə.Cavidin çoxcildliyində yer alan mətində Aşıq Qara deyışməni “Qaraçı”, “Ürfanı”, “Ovşarı” havaları üstündə söyləmişdir (2, s.32).

Aşıq İmranın söylədiyi variantda ustadnamələr nəzmlə söylənir və hava üstündə söz söyləmək yalnız Qurbaniyə buta verildəndən sonra yer alır ki, bu da dastan janrının daxili kompozisiya quruluşu və obraz-emosional məzmunundan irəli gəlir. Belə ki, məhəbbət dastanlarının qəhrəmanları əsasən buta verildikdən sonra çalılıb-çağırmaq istedadı qazanaraq kamal sahibi olurlar. Burada da həmin vəziyyət baş tutur və təbii olaraq Qurbaninin çalılıb-çağırması bir qədər sonra baş verir. İlk ifa edilən hava “Köhnə gözəlləmə” dastanın məzmununa uyğun olaraq yerində seçilmişdir. Bu hava üstündə Qurbani atasına, əmisinə və başına yığışan el-obaya ona buta verildiyini və öz sevgisinə qovuşmaq üçün getmək istədiyini ərz edir.

Növbəti hava Aşıq İmranın söylədiyi variantda “Köhnə Naxçıvanı”dır. Bu hava üstündə Qurbani ilə atasının dialoqu baş tutur. Burada Qurbani atasına və əmisinə Gəncəyə getmək istədiyini bildirir və hər iki variantda yer alan “Könül dartdı mərdə sarı yeridi” rədifli qoşma C.Hacıyevin yazıya aldığı variantda “Şəmkir gözəlləməsi” havasında oxunur. “Köhnə Naxçıvanı” havası baş pərdə kökündə, qoşma üstündə ifa edilən havalardandır. Havanın melodiyası olduqca həzin və kövrək xarakterdədir. Qeyd edək ki, bu havanın not yazısı T.Məmmədovun “Azərbaycan aşığı yaradıcılığı” kitabında “Naxçıvanı” adı ilə yer alır (5, s.395). 5/8 metr ölçüsünə əsaslanan aşığı havasının quruluşuna nəzər saldıqda Giriş - A - ins.keçid - A1 - ins.keçid - A2 formasını müşahidə edirik. T.Məmmədovun təqdim etdiyi not yazısında hər üç kupletin melodik məzmunu kiçik variant fərqi ilə təkrarlanır. Eyni fikri instrumental keçidlərlə bağlı da söyləmək mümkündür. Bu keçidlər girişin məzmununa əsaslanır. Havanın vokal partiyası reçitativ-deklomasiya xarakterlidir və çox kiçik diapazonda gerçəkləşir. Onun əksinə olaraq instrumental partiyada motivin variantlı işlənməsi və çoxsaylı təkrarları musiqiyə hərəkətilik gətirmiş olur. Bununla belə, həm girişin, həm də instrumental keçidlərin mövzusu məhdud diapazonda, leytmotivin çoxsaylı variantlı təkrarları üzərində qurulur.

Atasının Qurbaniyə cavabını ifadə edən “Başına döndüyüm gül üzülü oğul” rədifli qoşma isə “Keşişoğlu” havası üstündə oxunur. Maraqlıdır ki, adətən dialoq üstündə qurulan poetik mətnlər eyni hava üstündə oxunduğu halda, Aşıq Qara müxtəlif havalardan istifadə edir. Qeyd edək ki, Aşıq İmranın söylədiyi variantda bu məqama Aşıq Yediyarla Qurbaninin deyışməsi səhnəsində rast gəlirik. Belə ki, deyışmə “Qəhrəmani” havası üstündə başlanır və davam edir. Bağlama söyləmək növbəsi Qurbaniyə verilən zaman isə Aşıq İmran “Hüseyni” havasına keçid alır. Ə.Cavidin çoxcildliyində yer alan variantda isə aşığı Qara bu səhnədə “Qaraçı”, “Ürfanı” və “Ovşarı” havalalarını ifa etmişdir. “Hüseyni” havası T.Məmmədovun “Azərbaycan aşığı yaradıcılığı” kitabında “Dastanı” adı ilə verilir. (5, s.383) Bu ad “Hüseyni” havasının digər adıdır, Borçalıda, Qazaxın İncə dərəsində bu adla tanınır.

Nümunə 4. “Dastanı”. Not yazısı T.Məmmədova məxsusdur. (5, s.383)

30

35

tr

De-yir, A-par - dt ağ - lı - mı

39

tr

“Dastanı” (“Hüseyni”) havası orta kökdə, aramla ifa edilən təmkinli və bir qədər lirik xarakterli havadır. Quruluşu etibarilə “Köhnə Naxçıvanı” havasına yaxınlaşsa da, burada daha geniş diapazonlu melodiya, eləcə də inkişafly instrumental partiya müşahidə edilir.

Bununla bağlı daha bir məqamı vurğulamaq istərdik. Belə ki, C.Hacıyevin nota yazdığı havaların heç birində dastanın deyişmə səhnəsini əks etdirən poetik məzmunu rast gəlinmir. Burada əsasən dastanın birinci və üçüncü bölümləri ilə əlaqədar havalar yer almışdır. Lakin dastanın “Azərbaycan qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid” çoxcildliyinin üçüncü cildində nəşr edilən məzmununda bu səhnə verilir. Aşiq İmranın söylədiyi variantda “Qəhrəmani” və “Hüseyni” havalarından sonra söylənən havalar isə vəzirin Qurbanini sınaqlara çəkməsi ilə əlaqədar səhnədə yer alır. Burada artıq bir qədər lirik xarakterli, məhəbbət məzmunlu musiqi nümunələri seçilmişdir. Aşiq Qaranın ifa etdiyi havalarda bu məzmun üstünlük təşkil edir. Burada Qurbani və Pərinin görüşməsi ilə bağlı söylənən “Qəhrəmani” (“İxtiyar sənindir vəfalı dilbər”), “Qaraçı” (“Sallana, sallana gələn salatın”), “Ovşarı” (“Gəl görüm kimin yarısın”), “Gəraylı” (“Durum dolanım başına”), “Azərbaycan Kərəmisi” (“Pərimin bağında seyran eylədim”) havaları bu qəbildəndir. Burada və təhlilə cəlb etdiyimiz videoyazıda hava seçimi ilə bağlı yaranan variantlılığa nəzər yetirdikdə dastanların musiqili-poetik məzmununun nə qədər rəngarəng ola biləcəyi faktı ilə qarşılaşırıq. Lakin bu məsələnin regional cəhəti seçilən havaların məhz aşığın, eləcə də söylənən dastanın aid olduğu mühitlə əlaqəli olması ilə səciyyəvidir. “Qurbani” dastanı Gəncəbasar aşiq mühitinə məxsus dastandır və onun eyni zamanda Göyçə və Borçalı aşığıları tərəfindən mənimsənilməsi təbii haldır. Nəticədə dastanda həm Gəncəbasar, həm də bu mühitlərə məxsus havaların ifa edilməsi xarakterikdir.

Digər ənənəvilik isə havaların musiqili-poetik məzmununda özünü göstərir. Bu həm poetik mətnlərin üst-üstə düşməsində, həm də havaların ifaçılıq xüsusiyyətlərində müşahidə olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, eyni havanın müstəqil və dastan daxilində ifası bir-birindən fərqlənir. Bu fərq havanın poetik məzmununda həm seçilmiş mətnin, həm də bütün bəndlərin yer alıb almaması ilə bağlı yaranır. Musiqi məzmununda yaranan fərq isə havanın instrumental intermediyalarının daha qısa həcmə malik olması, bəzi hallarda kulminasiya məqamlarının

buraxılması və melopoetik dəyişikliklər ilə bağlı müşahidə edilir. Bu hallar təbii olaraq dastan söyləyən aşığın öz dinləyicilərini yormaması və diqqətin əsas məzmunundan uzaqlaşmaması səbəbilə yaranır. Müşahidə edilən məqamlardan biri də havanın bəndləri arasında aşığın müəyyən parçaları nəql etməsidir ki, məsələn, Aşıq İmranın söylədiyi variantda Qurbaninin atası və əmisi ilə dialoqunda rast gəlirik. Burada aşıq havanın bir bəndini oxuduqdan sonra, əmisinin Qurbaniyə ünvanlanan sualını nəsrə söyləyir və Qurbaninin ona cavabında havanın növbəti bəndini oxumağa davam edir.

Gəncəbasar aşıq mühitində dastançılıq ənənələri yüksək səviyyədə inkişaf edərək özünəməxsus regional xüsusiyyətlər və ifaçılıq meyarları formalaşdırmışdır. Bu meyarların formalaşmasında təbii olaraq, mühitin hava repertuarı və ifaçılıq ənənələri xüsusi rol oynamışdır. Dastan söyləyən aşığın seçdiyi havalar, onların ifa tərzı, poetik mətni sözsüz ki, yetişdiyi mühitlə, Ustadından aldığı dərslə əlaqədardır. Beləliklə, müqayisəli şəkildə təhlil etdiyimiz hər iki variantda hava seçiminin demək olar ki, üst-üstə düşməsi, poetik mətnlərin təkrarlanması onu deməyə əsas verir ki, Gəncəbasar aşıq mühitinin dastançılıq ənənələri qorunaraq davam etdirilir. Eyni zamanda bu dastanın qonşu mühitlərin də repertuarında yer alması səciyyəvidir və nəticədə söylənən havalar içərisində həmin mühitlərə xas havalara da rast gəlinir. Nəzərə almaq lazımdır ki, Gəncəbasar mühitinin hava repertuarı da Göyçə və Borçalı mühitləri ilə müştərək nümunələrlə zəngindir və bu fakt bilavasitə dastan ifaçılığına da öz təsirini göstərmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dastanları / Tər.M.Təhmasib, Ə.Axundov, M.Qasımlı. - Bakı: Lider, 5 cildə, I cild, - 2005. - 392 s.
2. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid / Tər. G.Babaxanlı. On iki cildə. Bakı: Çarşıoğlu, - III cild, - 2011. - 303 s.
3. Əliyev M. Gədəbəy aşıq mühiti və onun ifaçılıq ənənələri: / Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya / - Bakı, 2018. - 156 s.
4. Köçərli İ.T. Cövdət Hacıyevin not əlyazmaları. Qurbani dastanı./ İ.T.Köçərli. - Bakı: Xəzər Universiteti nəşriyyatı, - 2019. - 220 s.
5. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı / T.A.Məmmədov. - Bakı: Apostrof, - 2011. - 648 s.
6. Paşayev S.X. Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri / S.X.Paşayev. - Bakı: Ozan, - 2002. - 208 s.
7. Təhmasib M.A. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər) / M.A.Təhmasib. - Bakı: Elm, - 1972. - 400 s.
8. "Qurbani" dastanı I hissə / <https://www.youtube.com/watch?v=IIhz22u98DM>
9. "Qurbani" dastanı II hissə / <https://www.youtube.com/watch?v=F6Lz-s-G4Go>
10. "Aşıq Qurbani" dastanının İstanbul variantı aşkarlanıb /
11. <https://science.gov.az/az/news/open/11121>

**Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
E-mail: farida.agazade@gmail.com*

Farida Karimova

GANJABASAR ASHUGS 'EPIC CREATIVITY: "GURBANI" EPIC

The article is dedicated to the narrative traditions of Ganjabasar ashug (ashik) environment, which has a wide geographical environment among the ashug environments of Azerbaijan and

combines several micro-environments within it. The regional features of the epics in the repertoire of Ganjabasar ashugs are studied within the environment, as well as the variants borrowed from other neighboring environments are noted. Epics common to Borchali and Goycha ashug environments, as well as epics performed in certain micro-environments are grouped. The article also provides information about the epic associated with the great master of art Ashig Gurbani. In particular, ashig songs performed in the epic are analyzed.

Keywords: *ashug (ashik), Ganjabasar, epic, Gurbani, tradition, genre.*

Фарида Каримова

ЭПИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ГАНДЖАБАСАРА АШЫГА: ЭПИЧЕСКИЙ «ГУРБАНИ»

Статья посвящена повествовательным традициям ашыгской среды Гянджабасар, которая имеет широкую географическую среду среди ашыгских сред Азербайджана и объединяет в себе несколько микросред. Изучены региональные особенности эпоса в репертуаре гянджабасарских ашыгов в среде, а также отмечены варианты, заимствованные из других соседних сред. Сгруппированы эпосы, общие для ашыгов Борчалы и Гейча, а также эпосы, исполняемые в определенных микросредах. В статье также представлена информация об эпосе, связанной с великим мастером искусства ашыгом Гурбани. В частности, анализируются ашыгские песни исполненные в эпосе.

Ключевые слова: *Гянджабасар, дастан, Гурбани, традиция, жанр*

(Filologiya elmləri doktoru Seyfəddin Rzasoy tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 17.11.2021

Son variant 04.12.2021

D İ L Ç İ L İ K

UOT 81 41; 801. 7

FİRUDİN RZAYEV*

NAXÇIVANDA M.Ö. YAŞAMIŞ BASİL-BARSİL PROTOTÜRKLƏRİ İLƏ BAĞLI ETNOOYKONİMLƏR

Məqalədə m.ö. Naxçıvanda yaşamış Basil-Barsil türklərinin adı ilə bağlı oykonimlərdən bəhs olunur. Naxçıvanla bağlı bu mövzu indiyədək alimlər tərəfindən araşdırılmamışdır. Bu prototürk adlarını daşıyan oykonimləridəki dil elementləri müxtəlif sözlük və mənbələrlə müqayisəli təhlil olunmuşdur. Bu istiqamətdə dil elementləri əski yazılı salnamələrə istinadən də təhlil olunmuşdur. Bu yazılardakı qədim türk sözləri ilə oykonimdəki sözlərin müqayisəsi yeni elmi nəticələr ortalığa çıxarır. Linqvistik təhlil zamanı Naxçıvan oykonimlərində ortalığa çıxan yazıyaqədərki dövr dil elementləri antik yazılarda da təkrarlanır. Tarixi materialların hərtərəfli araşdırılması zamanı aydın olur ki, oykonimlər bu tayfaların adından yaranıb. Basil-Barsil prototürkləri isə antik mənbələrə əsasən m.ö. II-I minillikdə qədim Naxçıvan-Naxər ölkəsi ərazilərində yaşamışlar.

Açar sözlər: *Naxçıvan, Bolqar, Basil-Barsil m.ö minilliklər, etnooykonim, dil elementləri.*

Azərbaycan və onun ayrılmaz torpağı olan Naxçıvan, qədim Naxər ölkəsi ərazisi qədim sivilizasiya mərkəzlərindən biri olmaqla bərabər, qədim türklərin də ilk ana yurdlarından biri olmuşdur. Mənbələrə, antik müəlliflərin əsərlərinə, qədim qaynaq məlumatlarına diqqət etdikdə, biz bu ərazidə 80-dən yuxarı as, naxər, türökkü, kas, kuti, hürri kimi m.ö. VI-I minilliklərdə yaşamış tayfalar və onların varislərinin bu torpaqda aborigen-yerli sakinlər olduğu faktları ilə qarşılaşırıq. Bu qədim diyarın əhalisinin istər dili, tarixi, istərsə onun etnoqrafiyası və mədəniyyəti, istərsə də etnogenezində xüsusi yeri olmuş tayfalardan biri də Bolqar türkləri ilə bir ittifaqda olmuş Basil-Barsil türkləridir ki, bunlar Midiya tayfa ittifaqında olan Bus tayfalarının varisləri olmuşlar. Qədim Azərbaycan ərazilərində öz adları ilə bağlı məntəqə adları oykonimlərdə öz izlərini qoymuş Basil-Barsil türkləri, onların tariximizdəki yeri, Naxçıvanla bağlılığı, eləcə də bu ərazinin bölgələrində yaratdığı məntəqə adları sistemli şəkildə tam tədqiq edilməmişdir. Bununla bərabər istər bolqar türkləri, istərsə də onların bir qolu olmuş Basil-Barsil türkləri haqqında olan xeyli sayda tədqiqatlar əsasən əcnəbi alimlərinə məxsus olmuşdur. Bu tədqiqatlarda mənbələr səthi araşdırılmış, onlar haqqında yazılmış əsərlərdə Basil-Barsillərin tarixi m.ö. II yüzillik və eramızın X əsrlərinə qədər olan tarixə aid edilməklə, tədqiqatlarda onların dili, tarixi, hansı xalqa məxsus olması ilə bağlı bir-birini təkzib edən fikirlər yer almışdır.

Öncə qeyd edək ki, Bulqar türklərinin qədim Naxər-Naxçıvan ərazisində m.ö. minilliklərdə yaşadığını təsdiq edən hansısa bir tarixi fakt, məlumat mövcud olduğu da tədqiqatlarda yer almamışdır. Biz mənbələrə diqqət etdikdə m.ö. VII əsrdə Sarmat sülaləsi dövründə Bulqar çarı Burtas zamanında bulqarların Çinin şimalından Kiçik Asiyaya qədər ərazidə məskun olduqları haqda məlumatlara rast gəlirik. Qeyd edək ki, bu ərazinin bir qismi Urmiya, Göyçə Van gölləri arası qədim Naxər əraziləri idi. Bəzi qədim qaynaq və tarixə dair əsərlərdə belə məlumatlara rast gəlirik. Bu baxımdan biz Naxçıvan ərazisində məskun olmuş Bolqar türkləri haqqındakı qədim qaynaq məlumatlarını sistemləşdirərkən, bu tayfalar arasında Basil-Barsil qollarının da tarixi proseslərdə iştirakı ilə qarşılaşırıq (11, s. 429-431).

Qədim dünya tarixi haqqında kitablarda Bulqar türklərini m.ö. III əsrdə Kiçik Asiyanın

qərbində “Kazanlık”, bunların yanında isə Basil-Barsil qollarını Bolqar adında təqdim edir (13, s. 144-145). M. Xorenli bolqarların (əsərdə bulqar) ərazimizə gəlişlərini m.ö. II əsrə aid edərək, onların Kol əyalətindən cənubda yerləşdiyini, hələ m.ö. II əsrdən də qabaq Araz çayının yuxarı axarlarında Basian ölkəsinin və Böyük Qafqazın sakinləri olduğunu yazır (7, II, 9, 56; III, 44) ki, bu Basil-Barsil qollarını Basian-Busların ölkəsi daxilində olduğunu bir daha təsdiq edir. Bu halda onlar ərazilərimizdə M.Xorenlinin qeyd etdiyi m.ö. II yüzillikdən də əvvəl məskun olduqları bir daha təsdiq olunur. K.Gəncəli (Qanzaklı) “Alban tarixi” əsərində (Bunu “Erməni tarixi” kimi ermənilər təqdim edir-F.R.) eramızın VII əsrində II Yustinianın ikinci dəfə hakimiyyətə bulqarlar hesabına gəldiyini göstərir (5, s. 260-261). Bu məlumata istinad etsək, ərazidə bolqarlar qədimlərdən böyük gücdür və özündə Qazan, Kuvyar (Kubyar), Çakar qolları ilə yanaşı, Basil-Barsil qollarını da birləşdirirdi ki, bu tarixi faktlar onların bir daha böyük güc kimi hakimiyyətə təsir etmək qüdrətini ortaya qoyur.

Əgər bu məlumata diqqət etsək, hələ m.ö. III yüzillikdən də qabaq Bulqar boylarına daxil olan Basil bulqarların adını daşıyan Basian ölkəsi mövcud idi. Naxər ölkəsinə məxsus Basian ərazisi isə, prototürklərin sıx yaşadığı hazırkı Ərzurum və Kars əraziləri idi ki, bu ərazilər son dövrlərə qədər Naxçıvanın Sürməli, İğdır mahalları daxilində idi (4, s. 63-64).

Bizim bu fikrimizi digər mənbələr də təsdiq edir. Tədqiqatlar Bulqar türklərinin **kuvyar (kubyar), çakar, kuruqir, kazan, oxsun, kol(kul), iskil (eskel), basil (barsil)** qolları olduğunu yazır (6, 135). Qeyd edək ki, biz bu tayfa qollarından Kol tayfalarını Bulqar türklərinə aid olduğunu düşünürük və onları ayrıca türk tayfası hesab edirik. Buna əsas səbəb yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi bulqarlar m.ö. I minilliyin əvvəllərində hələ Kiçik Asiyadan bu ərazilərə köç etməmişdən qabaq kollar Naxçıvan ərazisində məskun idi. Biz yuxarıda onlar haqqında danışarkən qədim kolların m.ö. VIII əsrdən ərazimizdə mövcud olması haqqında tarixi faktlar göstərdik. Bütün bu tarixi faktları ümumiləşdirdikdə isə, qeyd edə bilərik ki, Bulqar türk boyları m.ö. ən azı VI yüzillikdə Naxçıvan ərazisində məskun olmuş, öz izlərini məntəqə adları-oykonimlərdə günümüzə qədər qoruyub saxlamışlar.

Araşdırmalar Naxçıvan ərazisində Bulqar türklərinin yalnız **basil (barsil), çakar, kuruqir, kazan** qolları ilə bağlı məntəqə adlarının olduğunu göstərir.

Bu tayfa adı qaynaqlarda “basil”, “barsil”, “bazir” yazılışları ilə qeydə alınır. Əgər diqqət etsək, adın “barsil” yazılışı qədim türk mifində Böri-Qurt sözünü təkrarlayır. Bunları nəzərə almaqla biz adın Qurd mifindən gəlməklə Böris+il-bars+il yazılışında “Qurt yurdu” mənasında olduğunu düşünürük. Buradakı **s̄z, l̄r, īu** kimi səsəvəzləmələrinə diqqət etsək, dilimizdəki “vətən” sözünün qədim türklərdə “bodun” kimi ifadəsindəki **v̄b, ə̄o, t̄d ə̄u** kimi səsəvəzləmələrdə iki sözdən yalnız bir –n hərfi sabit qalmış, qalanı səsəvəzlənmələrə uğramışdır (3, s. 41). Ümumən adlarda bu cür səsəvəzlənmələr prototürklərin dialekt fərqlərindən ortaya çıxır. Qeyd edək ki, qədim türk mifində başlanğıc-ana mənəli **böri**–“Qurd” leksik vahidi (2, s. 118) Oğuz və Uyğur “Oğuznamə” yazılarında böri olaraq dəfələrlə təkrarlanmışdır (12, s. 37). Bu mif Borte-çino kimi monqol türklərində “Boz, çallaşmış qurt” kimi yayılmışdır (9, s. 183). Türklərdə Böri Alp, Böri Sin (10, s. 383), “Dədə Qorqud” dastanında Bəy+bura, Bur+lax-atun, eləcə də Borte-Çinə kimi qədim və müasir şəxs adlarımızda bu mifin izi qalmaqdadır. Naxçıvan ərazisində qədim qaynaq məlumatlarında bu tayfa adı ilə bağlı 4 məntəqə adı qeydə alınır.

Bazur. Biz adın formalaşmasında türk dillərinə xas **s̄z, īu, l̄r** səsəvəzləmələri müşahidə edirik və adın “Barsil-Basil” yazılışında olduğunu düşünürük. Bulqarların Basil qolunun adını daşıyan bu ada 1590-cı ilə aid sənədlərdə Ordubad qəzasının Sisyan nahiyəsində Pərnəqut və Ərəfsə kəndləri arasında rast gəlik (4, s. 183). Məntəqə adı tayfa qolu adından coğrafi ad-nomen göstəricisi olmadan etnooykonim kimi formalaşmışdır. Bu halda biz adın Qurd mifindən

gəlməklə Bōris+il-bars+il yazılışında “Qurt yurdu” mənasında olduğuna əminik.

Bəzirgan. Bulqar türklərinin Basil qolunun adını daşıyan bu adın ilkin yazılışında Basil+kan şəklində olduğunu düşünürük və məntəqə adı “Basil kağanı, Qurt xaqan” mənasını daşıyır. Burada sonluq olaraq adı formalaşdıran “kan” sözü isə türk dillərində “yer”, “məkan” və “kağan-xan” mənalarında işlənmişdir. Biz ümumtürk coğrafiyasında Abakan, Altık-Topkan, Zariqan, Kardiqan, Altınkan, Kayerkan kimi yüzlərlə ada (8, s. 36, 38-39, 58-59, 78-79), Azərbaycanın coğrafiyasında isə Beyləqan, Mərdəkan, Balakən, Kosakan, Kamlakan, Ləngan, kimi onlarla ada təsadüf edirik ki, burada sonluq “yer”, “məkan” mənasını ifadə edir (1, s. 15, 56, 59, 60, 67, 71). Əski qaynaqlarda və müasir dilimizdəki Bağa Tarkan, İşbara Tarkan, Toqan, Kiyakan, Özkan kimi şəxs adlarında isə ad “kağan-xan” mənalarında işlənmiş və işlənməkdədir (10, s. 383-385).

Bu məntəqə adına 1590-cı ildə Naxçıvan qəzasının Aralıq nahiyəsində Kənd qışlağı kəndi yaxınlığında rast gəlirik (İƏİD, s.178). Bu adda da biz türk dillərinə xas olan *səz*, *aşə*, *lər* səsəvzləmələrinə təsadüf edirik. Ola bilsin ki, adlar sənədlərə köçürülürkən də bu səsəvzləmələrlə təhrif olunaraq qeydə alınmışdır.

Bəzirxana. Bəzirkan məntəqə adı ilə eyni mənə və quruluşda olan bu məntəqə adı 1590-cı ildə Naxçıvanın Ağcaqala nahiyəsində Aşağı Böyük Bıǵı və Qızılviran kəndləri arasında qeydə alınır (4, s. 169). Adın sonundakı *-a* saitinin “kiçiltmə” şəkilçisi olması ehtimal oluna bilər. Bu halda ad “Kiçik Basil kağanı” və ya “Kiçik Qurt xaqan” mənasındadır. Ola bilsin ki, ad birbaşa Barsil tayfa adından yaranmış və addakı “xana” ərəb sözü olaraq ada təhrif məqsədi ilə əlavə olunmuşdur.

Birs. Bir adı da “Dərbənd” olan bu ad Naxçıvanın Məzrəə nahiyəsində sonunda il-“yurd” sözü olmadan *aş* səsəvzlənməsi ilə “Bars” şəklində 1728-ci ildə Qaranlıqdərə və Böyük Yenice kəndləri arasında 1728-ci ildə qeyd olunur. Mənbədə bu adın da anlaşılmadığı göstərilir (4. s. 61). Fikrimizcə, məntəqə adı türk dilləri üçün xarakterik olan *uşi* fonetik səsəvzlənməsi ilə təhrif olunmuşdur. Bizə belə gəlir ki, bu tayfa *-r* samiti olmadan ilkin dövrlər Bus tayfa adını daşımış, sonralar bulqarlar arasında Birs kimi çağrılmışdır. Lakin biz adın quruluşunu nəzərə almaqla, bu məntəqə adının coğrafi ad göstəricisi *il*-“yurd” komponenti-sözü olmadan Bars tayfa adından yarandığı ortaya çıxdığını doğru hesab edirik.

Bütün bunları ümumiləşdirməklə nəticə olaraq qeyd edək ki, Basil-Barsil türk tayfaları, Bolqar türklərinin bir qolu olmaqla Midiya tayfaları Bus türklərinin varisi olmuş, m.ö. II minillikdə qədim Naxər ölkəsinə məxsus Basian- Bus ölkəsi ərazisində bu türklərinin varisləri kimi məskun olmuşlar. Bu tayfalar Basil-Barsil adlarını öz əcdadları Bus tayfa adından müəyyən hərf dəyişiklikləri ilə götürmüşlər. Bütün bu tayfa adlarını formalaşmasında biz qədim türk mifi amillərini görürük ki, burada da bu tayfa adının qaynaqlarda “basil”, “barsil”, “bazır” yazılışları ilə qeydə alınması türklərdəki qədim Qurd mifik əlamətini görürük. Diqqət etsək, adın “barsil” yazılışı qədim türk mifində Bōri-Qurt sözünü təkrarlayır. Biz bu mif haqqında oğuzlarla bağlı araşdırmalarımızda geniş məlumat vermişik (11, s.189-224). Bu faktlar nəzərə alınmaqla biz bu tayfa adının Qurd mifindən gəlməklə Bōris+il-bars+il yazılışında “Qurt yurdu” mənasında olduğunu düşünürük. Bununla bərabər Basil-Barsil tayfa adı ilə bağlı toponimlərin etimoloji izahlar zamanı qarşılaşdığımız leksik mənalı sözlər və qrammatik şəkilçilər də bu tayfaların m.ö. II minillikdə yaşadığını sübut edir. rastlaşırıq. Bu adlarda “kan” sözünün türk dillərində “yer”, “məkan” və “kağan-xan” mənaları, *il*-“yurd” leksik vahidlərinin m.ö. VI-III minilliklərə aid as, naxər, kuti, lullubi, türükkü və s. tayfa adlı etnooykonimlərdə də təkrarlanır. Mənbə və qədim türk sözlüklərində yer alan bu qədim dil ünsürləri *-a* saitinin “kiçiltmə” şəkilçisi, *uşi* fonetik səsəvzlənməsi də m.ö. VI-III minilliklərdəki tayfa adlı etnooykonimlərdəki fonetik əlamətləri olduğu kimi təkrarlamışdır. Bu isə göstərilən qədim tayfaların və onların varislərinin

eyni mənşədən gəldiyini, eyni dilə və mifik inanclara sahibliyini bir daha sübut edən dil və tarixi faktlardır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan SSR-nin qısa toponimlər lüğəti. Bakı: ASE Baş redaksiyası. 1986, 114 s.
2. Дрвнетюркский словарь. Ленинград: Наука. 1969, 676 с.
3. Əski türk yazılı abidələri müntəxəbatı. Bakı: Universitet nəşriyyatı, 1993, 279 s.
4. İrəvan əyalətinin icmal dəftəri. Bakı: Elm, 1996, 184 s.
5. Киракос Гандзакечи. История Армении – Албании. Пер. и комментарий Л.А.Ханларяна. Москва: Наука, 1976, 357 с.
6. Гейбуллаев Г.А. К этногенезе азербайджанцев. Т. I, Баку: Элм, 1991, 548 с.
7. Хоренский Моисей. История Армения. Пер. Н.О.Эмина, Москва: Язуз, СПб., 1893, 323 с.
8. Малый атлас мира. Москва: Картография ГУГК, 1985, 331 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. I, Москва: Советская энциклопедия. 1987, 671 с.
10. Рəcəбов Ə., Мəммədov Y. Орхон-Yenisey abidələri. Bakı: Yazıçı, 1993, 400 s.
11. Rzayev F.H. Naxçıvan əhalisinin etnogenezini tarixindən (miladdan öncə II-I minilliklər). II c. Bakı: ADPU mətbəəsi, 2017, 588 s.
12. Щербак А.М. Огуз-наме. Мухаббат-наме. Москва: Наука, 1959, 320 с.
13. Всемирная история. Т. II, Москва: Госиздат, 1956, 899 с.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: firudinrzayev@gmail.com*

Firudin Rzayev

THE ETHNOOYKONYMS RELATED WITH THE NAMES OF BASIL-BARSIL TRIBES LIVED IN NAKHCHIVAN B.C.

The article deals with the ethnooykonyms related with the names of Basil-Barsil turuks tribes lived in Nakhchivan B.C. This topic has never been investigated by the scientists till nowadays. The language elements exist in these prototurk oykonyms have comparative investigated with different dictionaries and sources. The comparative investigation of the ancient turkic words exist in these writings with the words reflected in these oykonyms give opportunity to carry out some new scientific results. During the linguistic investigation we see that the ancient language elements exist in the oykonyms of Nakhchivan are repeated in ancient writings. During the detailed investigation of historical materials it is clear that the oykonyms have been formed from these tribe names. According to the ancient sources the prototurks Basil-Barsil were lived in the territories of Nakhchivan-Nakhar country in the II-I B.C.

Keywords: *Nakhchivan, Bolqar, Basil-Barsil, millenniums B.C., ethnooykonyms, language elements.*

Фирудин Рзаев**ЭТНООЙКОНИМЫ, СВЯЗАННЫЕ ДО Н.Э. С ПРОТОТЮРКОМ БАСИЛ-БАРСИЛ, ЖИВУЩИХ В НАХЧЫВАНЕ**

Статья посвящена этноойконимам до н.э. связанные с прототюркским племенам Басил-Барсил. Эта тема, связанная с Нахчываном, до сих пор не были исследованы учеными. Языковые единицы в ойконимах, носившие, имени этих прототюрков сопоставлены разными словарями и источниками. По этому направлению были исследованы и сопоставлены языковые элементы на основе древних летописей. При сопоставлении слова в летописях с древнетюркскими словами выявлены много научные результаты. Обнаруженные языковые элементы в Нахчыванских ойконимах, дописьменного периода при лингвистическом анализе повторялись и в античных летописях. Путём всестороннего анализа исторических материалов и языковых элементов выявлено, что ойконимы наименованы с именами этих племен. А прототюрки Басил-Барсил на основе античных сведений жили на древней Нахчыванской земле, в стране Нахарин-еще с II-I тысячелетий до н. э.

Ключевые слова: *Нахчыван, Болгар, Басил-Барсил, тысячелетии до н.э., этноойконимы, языковые элементы.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbulfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 07.10.2021

Son variant 14.11.2021

ALİM-ŞAİR ELXAN YURDOĞLUNUN TƏRCÜMƏ FƏALİYYƏTİ

Məqalədə Naxçıvan ədəbi mühitinin kifayət qədər tanınmış gənc və istedadlı nümayəndələrindən biri olan Elxan Yurdoğlunun (Məmmədovun) tərcüməçilik fəaliyyətindən bəhs olunmuşdur. Elxan Yurdoğlunun şairliyi ilə bərabər, onun peşəkar jurnalist, pedaqoq, alim kimi göstərdiyi fəaliyyət haqqında da qısaca məlumat verilmişdir. Onun yaradıcılığının əsas qollarından birini təşkil edən tərcümə əsərləri iri və kiçik həcmli olmağından asılı olmayaraq Azərbaycan dilinin normalarına tam uyğun şəkildə yerinə yetirilmişdir. Məqalədə qeyd olunmuşdur ki, Elxan Yurdoğlu yalnız türkiyə türkcəsindən deyil, bir sıra türk dillərindən də tərcümələr etmişdir. Şairin özünün də türkiyə türkcəsində yazdığı 100-dən artıq şeiri vardır. O da vurğulanmışdır ki, alim-şairin tərcümə fəaliyyəti yalnız poetik tərcümələrdən ibarət deyildir. O həm də elmi, publisistik sahədə də tərcümələrlə məşğul olmuşdur. Bir məqamı da diqqətə çatdırmaq lazımdır ki, Elxan Yurdoğlu hind-avropa dilləri ailəsinə mənsub olan ingilis dilindən də eksperiment tipli tərcüməyə cəhd edərək Radyaad Kiplinqin "If" şeirini Azərbaycan dilinə "Əgər" adı ilə azərbaycan dilinə uyğunlaşdırmışdır. Tərcüməçilik fəaliyyətini davam etdirən şairin yüksək məziyyətlərindən biri də dilimizə çevirdiyi əsərlərdə ana dilimizin orijinallığını tam qoruyub saxlamağa nail ola bilmişdir.

Açar sözlər: *alim-şair, tərcümə fəaliyyəti, türkiyə türkcəsi, ana dilimizin orijinallığı, sərbəst şeir*

Şair, alim, pedaqoq, publisist və tərcüməçi... Biz bu sözləri adətən tanınmış, geniş kütlə tərəfindən qəbul olunaraq məşhurlaşmış şəxsiyyətlər haqqında deyildiyinə adət etmişik. Bu dəfə isə bu sözləri gənc nəslin nümayəndəsi olan və yaradıcılığına sarılıraqla dayanmadan çalışan Elxan Yurdoğlu haqqında işlədirik.

Bəli, Elxan Yurdoğlu şairdir, illərin şairi, təxminən otuz ilə yaxın şeirliyi yolu olan şair. Yeddi şeirlər kitabı nəşr olunmuş şair. Elxan Yurdoğlu alimdir. Eynəli bəy Sultanovun tədqiqatçısı olan, onun şəxsiyyətini, ziyalı kimliyini üzə çıxaran alim. Elə bir alim ki, Eynəli bəy Sultanov adı çəkiləndə ağıla ondan əvvəl Elxan Yurdoğlu gəlir. Hətta şair özünü tədqiqatçısı olduğu şəxsiyyətin axtarılarına o qədər qər qətməmişdir ki, onunla bağlı çəkilən filmə də elə Eynəli bəy obrazını həm estetik baxımdan, həm də bir xarakter olaraq dəqiqliklə yarada bilmişdir. Buradan şairin yüksək aktyorluq qabiliyyətinə malik olması da müşahidə olunur. Elxan müəllim bir pedaqoqdur. Elə bir pedaqoq ki, Naxçıvan Dövlət Universitetində təhsil alan əcnəbi tələbələrə Azərbaycanı, onun dilinin üslubi imkanlarını öyrədən, həm də Naxçıvanı hopdurən, təbliğ edən, sevdiren bir pedaqoq. Şair onlara müəllimlik edərkən, Naxçıvanı tələqin edərkən əyanilik prinsipini əsas götürmüşdür. Burada tələbələrlə daim sosial ünsiyyətdə olması, dərstdən kənardə tez-tez təşkil olunan görüşlər, teatr və kinoteatrlara aparması, diyarımızın gəzməli-görməli yerlərinə kollektiv səyahət amilləri üzərində qurduğu müəllim-tələbə-dostluq münasibətləri ilə əsl müəllimliyini nümayiş etdirə bilər. Elxan Məmmədov bir publisistdir, gəncliyinin ilkin çağlarını qəzetə, jurnalistikaya həsr etmiş bir ziyalıdır. Elxan Yurdoğlu-Məmmədov imzası nəinki muxtar respublika mətbuatında, eləcə də Azərbaycan Respublikası səviyyəsində tanınmış bir imzadır.

Və Elxan Yurdoğlu bir tərcüməçidir. Onun tərcüməçilik fəaliyyətinin xronoloji statistikasına qısaca nəzər salmaqla yaradıcılığının əsas qollarından birinin də tərcüməçilik olduğunu müəyyən

etmək mümkündür.

Şair ilk tərcüməçilik fəaliyyətinə 2010-cu ildə Türkiyəli şair, professor Hayrettin İvqinin “Melankolik şiirlər” kitabını “Hüznü şeirlər” [2] adı ilə Azərbaycan dilinə tərcümə etməklə başlamışdır. Kitab Türkiyədə, Ankara şəhərində “Kültür Ajans” nəşriyyatında çap olunub.

Elxan Yurdoğlunun tərcüməçiliklə bağlı ikinci işi 2015-ci ildə qardaş ölkənin məşhur şair və yazıçısı, son illər Azərbaycanda da həddindən artıq çox oxunan Kahraman Tazeoğlunun “Bukre” romanının [4] və “Seni içimdən terk ediyorum” şeir kitabının həmkarı Nərgiz İsmayılova ilə birlikdə “Səni içimdən terk edirəm” adı ilə [5] Azərbaycan dilinə tərcüməsi olmuşdur. Hər iki kitab 2015-ci ildə Bakıda “Xan” nəşriyyatında çapdan çıxıb və həmin ilin aprel ayında müəllifin özünün də iştirakı ilə kitabların təqdimatı və imza günü keçirilib.

Şairin növbəti tərcümə işi 2016-cı ildə yenə Hayrettin İvqinin Rusiyanın məşhur Puşkin mükafatına layiq görülmüş irihəcmli “Manas” romanının Azərbaycan dilinə tərcüməsidir ki [3], həmin kitab da Ankarada “Kültür ajans” nəşriyyatında çap olunub.

2016-cı ildə elə həmin nəşriyyatda Elxan Yurdoğlunun daha bir tərcümə kitabı işıq üzü görüb. Naxçıvanla bağlı müxtəlif şairlər tərəfindən yazılmış şeirlərdən ibarət 77 şairin 77 şeirinin yer aldığı “Naxşı-cihan Naxçıvan” [7] almanaxı nəşr edilib.

Elxan Yurdoğlunun tərcümə fəaliyyəti bədii əsərlərlə məhdudlaşmır. Belə ki, o, 2020-ci ildə Türkiyəli professor, ilahiyyatçı alim Yaşar Qurdun XV-XVI əsrlərdə yaşamış həmyerlimiz Baba Nemətullah Naxçıvani haqqında tədqiqat əsəri olan “Baba Nemətullah Naxçıvani: həyatı, elmi şəxsiyyəti və əsərləri” [8] monoqrafiyasını dövlət sifarişi əsasında Azərbaycan dilinə tərcümə etmiş və tərcümə əsəri Naxçıvanda “Əcəmi” nəşriyyatında çapdan çıxmışdır.

Adları çəkilən irihəcmli tərcümə işlərindən əlavə onun, Naxçıvan Yazıçılar Birliyinin xətti ilə nəşr olunmuş “Dünyaya pəncərə” [1] almanaxlarının “Şeirlər” seriyasında Türkiyənin məşhur şairlərindən etdiyi tərcümələr yer almışdır.

Belə ki, Ali Akbaş, Ataol Behramoğlu, Attila İlhan, Cahit Sıtkı Tarancı, Cemal Safi, Hayrettin İvgin, Hüseyin Nihal Atsız, Necib Fazıl Kısakürek, Orhan Veli Kanık, Yahya Kemal Beyatlı, Yavuz Bülent Bakiler kimi məşhur şairlərdən etdiyi tərcümələr işıq üzü görüb. Həmin almanaxda Moldovalı, qaqauz şair Lyubov Çimpoeşdən tərcümə etdiyi bir neçə şeir də yer alıb.

Elxan Yurdoğlunun tərcümə fəaliyyətində Kazan tatarlarının da şeirlərindən tərcümələr yer alır. Belə ki, 2016-cı ildə Bakıda nəşr olunmuş “Yeni Tatar şeiri Antologiyası”nda [9] Elxan Yurdoğlunun tərcüməsində Aydar Camal və Leniza Vəliyevanın şeirləri də oxuculara təqdim olunub.

Vurğulamaq yerinə düşər ki, Elxan Yurdoğlunun tərcümə fəaliyyəti yalnız poetik səviyyədə deyil, bir çox elmi məqalələr, publisistik yazıları da özündə etiva edir. Həmçinin özünün də Türkiyə türkcəsində 100-ə yaxın şeirlər yazdığını diqqətə çatdırmaqla deyə bilərəm ki, Elxan Yurdoğlu türk dillərindən etdiyi tərcümələrlə həmin dillərin bilicisi olduğunu sübut etmişdir.

Bununla bərabər, şeirlərinin türk, rus, fransız, özbək, türkmən və fars dillərinə tərcümə edilərək nəşr olunmuşdur. Şamil Zamanın Naxçıvanda yaşayıb yaradan şairlərin şeirlərini toplayaraq Azərbaycan dilindən fransızcaya çevirib çap etdirdiyi “Couronne de poésies de Nakhitchevan” (Naxçıvanın şeir çələngi) kitabında Elxan Yurdoğlunun da şeirləri yer almışdır [10, 501-504]. Vurğulamaq lazımdır ki, şair həmçinin özü özünün usanmaz və yorulmaz təbliğatçısı, sevdircisidir.

Elxan Yurdoğlu tərcümə fəaliyyəti sahəsində eksperimentlərə də cəhd edir. Yaradıcılıq söhbətləri zamanı o, bir dostunun xahişi ilə ingilis şairi Radaad Kiplin “If” şeirini sətiri tərcümədən istifadə edərək müəllifin forma biçiminə uyğun şəkildə “Əgər” adı ilə [6] dilimizə çevirdiyini də qeyd etmişdir.

Hərçənd ki, özü bunu tərcümə əsəri kimi qəbul etmir, lakin şeirlərin bədii tərcüməsində bu

yolla əsərlərin bir dildən başqa dilə tərcümə olunma təcrübəsi də var və bu olduqca maraqlı bir metoddur.

Tərcüməçinin bu sahədəki fəaliyyətinin nəticəsidir ki, o, Türkiyə türkcəsinə çevrilmiş bir neçə kitaba redaktorluq da etmişdir. Belə ki, alim-yazar həmkarı Nərgiz İsmayılovanın tərcüməsində Türkiyəyə həsr olunmuş Əjdər Tanrıoğlunun “Sahte erməni tarixi və sahte keşiş yazar Movses Horenstsi” kitabına redaktorluq etmişdir.

Hazırda şair tərcüməçilik fəaliyyətini fəal şəkildə davam etdirir. O, bu günlərdə Türkiyənin daha bir şairi Ümit Yaşar Işıkhanın şeirlərini dilimizə çevirməklə məşğuldur.

Qürurverici məqam ondan ibarətdir ki, tərcümə əsərlərini incələyərkən şair Elxanın sərbəst şeir tərcüməsində, istər elmi-publisistik, istərsə də nəsr nümunələrinin tərcümələrində ana dilimizə uyğunlaşdırma aparılmışdır, yəni ana dilimizin orijinallığını çevirdiyi əsərlərə sirayət etdirə bilmişdir. Nayrettin İvqinin “Müəllim” şeirinin tərcüməsində bunu daha aydın görmək mümkündür:

Bizi oxut, yol ver bizə fikrinlə
Ölkə dərdlərinə dal, müəllimim.
Öyrət insanlığı, mədəniyyəti
Getmə kənddən nolar, qal, müəllimim.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Dünyaya pəncərə (almanax) – Şeirlər. Naxçıvan: “Əcəmi” NPB, 2014, 128 s.
- 2.Hayrettin İvqin. Melankolik şiirlər – Hüzünlü şeirlər. Tərcümə edən Elxan Yurdoğlu (Məmmədov). Ankara: Kültür ajans yayınları, 2010, 80 s.
- 3.Hayrettin İvqin. Manas. Tərcümə edən Elxan Yurdoğlu (Məmmədov). Ankara: Kültür ajans yayınları, 2016, 356 s.
- 4.Kahraman Tazeoğlu. Bukre. Tərcümə edən Elxan Yurdoğlu (Məmmədov), Nərgiz İsmayılova. Bakı: “Xan” nəşriyyatı, 2015, 252 s.
- 5.Kahraman Tazeoğlu. “Seni içimdən terk ediyorum” – Səni içimdən tərək edirəm. Tərcümə edən Elxan Yurdoğlu (Məmmədov), Nərgiz İsmayılova. Bakı: “Xan” nəşriyyatı, 2015, 66 s.
- 6.Mənbə müəllifin tərcümə edib, lakin çap etdirmədiyini şəxsi arxivindəndir.
- 7.Nakşı-cihan Nahçıvan (almanax). Tərtibçi və tərcümə edən Elxan Yurdoğlu (Məmmədov). Ankara: Kültür ajans yayınları, 2016, 119 s.
- 8.Yaşar Qurd. Baba Nemətullah Naxçıvani: həyatı, elmi şəxsiyyəti və əsərləri. Tərcümə edən Elxan Yurdoğlu (Məmmədov). Naxçıvan: “Əcəmi” NPB, 2020, 288 s.
- 9.Yeni Tatar şeiri Antologiyası. Bakı: Hədəf Nəşrləri, 2016, 229 s.
- 10.Chamil Zaman. Couronne de poésies de Nakhitchévan – Naxçıvanın şeir çələngi. Bakı: Elm və təhsil, 2014, 523 s.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi İncəsənət,
Dil və Ədəbiyyat İnstitutunun böyük elmi işçisi,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: leyla-or@mail.*

Leyla Safarova

TRANSLATION ACTIVITY OF SCIENTIST-POET ELKHAN YURDOGLU

The article discusses the translation activities of Elkhan Yurdoglu (Mammadov), one of the well-known young and talented representatives of the Nakhchivan literary environment. Along with Elkhan Yurdoglu's poetry, brief information was given about his activities as a professional journalist, pedagogue and scientist. The translation works, which are one of the main branches of his work, were executed in full compliance with the norms of the Azerbaijani language, regardless of their size. It was noted in the article that Elkhan Yurdoglu translated not only from Turkish, but also from a number of Turkish languages. The poet himself has written more than 100 poems in Turkish. It was also emphasized that the translation activity of the scientist-poet does not consist only of poetic translations. He was also engaged in translation in the field of science and journalism. It should be noted that Elkhan Yurdoglu tried to translate Radeyaad Kipling's poem "If" into Azerbaijani under the name "If" in an experimental translation from English, which belongs to the Indo-European language family. One of the high merits of the poet, who continued his translation activity, was that he managed to fully preserve the originality of our native language in the works he translated into our language.

Keywords: *scholar-poet, translation activity, Turkish, originality of our native language, free poetry*

Лейла Сафарова

ПЕРЕВОДСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧЕНОГО-ПОЭТА ЭЛЬХАНА ЮРДОГЛУ

В статье рассматривается переводческая деятельность Эльхана Юрдоглу (Мамедова), одного из известных молодых и талантливых представителей литературной среды Нахчывана. Наряду со стихами Эльхана Юрдоглу была дана краткая информация о его деятельности как профессионального журналиста, педагога и ученого. Переводческие работы, которые являются одним из основных направлений его работы, были выполнены в полном соответствии с нормами азербайджанского языка, независимо от их объема. В статье отмечалось, что Эльхан Юрдоглу переводил не только с турецкого, но и с ряда турецких языков. Сам поэт написал более 100 стихотворений на турецком языке. Подчеркивалось также, что переводческая деятельность ученого-поэта состоит не только из поэтических переводов. Также он занимался переводом в области науки и журналистики. Отметим, что Эльхан Юрдоглу пытался перевести стихотворение Радьяда Киплинга «Если» на азербайджанский язык под названием «Если» в экспериментальном переводе с английского языка, принадлежащего к индоевропейской языковой семье. Одной из высоких заслуг поэта, продолжившего переводческую деятельность, было то, что ему удалось полностью сохранить самобытность нашего родного языка в произведениях, которые он переводил на наш язык.

Ключевые слова: *ученый-поэт, переводческая деятельность, турецкий, самобытность родного языка, вольная поэзия.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 10.11.2021

Son variant 07.12.2021

UOT 81`28

RƏŞAD ZÜLFÜQAROV*

CULFA ŞİVƏLƏRİNDƏ SADƏ FEİLLƏR

Məqalə Culfa şivələrində işlənən sadə feillərin tədqiqinə həsr olunub. Məlumdur ki, feil dilimizin tarixini yaşadan əsas nitq hissələrimizdən biridir. Feillər dilimizin milliliyinin ən əsas göstəricisidir. Sadə feillər Culfa şivələrində zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. Onların bir qismi dilimizin müxtəlif dialekt və şivələrində işlənir. Məqalədə sadə feillərin Azərbaycan dilinin dialekt və şivələri, türk dilləri, onların dialekt və şivələrindəki nümunələri ilə müqayisəli təhlili aparılmışdır. Araşdırmalar nəticəsində bir sıra maraqlı elmi faktlar əldə edilmişdir.

Açar sözlər: *Culfa, şivə, feil, morfolojiya, qrammatik mənə*

Ümumi qrammatik əlamət dedikdə sözün ifadə etdiyi mənə, daşdığı sual və cümlədə mövqeyi nəzərdə tutulur. Sözün ifadə etdiyi mənə onun yalnız mənəsini əhatə edir. Hər bir sözün müəyyən nitq hissəsinə aid olması üçün həmin söz leksik mənə ilə yanaşı, qrammatik mənə də kəsb etməlidir. Qrammatik mənə isə sözün öz daxilində olmur. Qrammatik formalarla meydana çıxır. Deməli, sözlər nitq hissələrinə bölünmək üçün dilin qrammatik quruluşuna xas olan qrammatik kateqoriyalara malik olmalıdır. Müasir Azərbaycan dilçiliyində nitq hissələri əsas və köməkçi olmaqla iki qrupa ayrılır. Əsas nitq hissələri içərisində feillər dilimizin qalxanı rolunu oynayır. Başqa sözlə desək, feillər dilimizin tarixi kökünün ən başlıya daşıyıcılarıdır. Naxçıvan dialekt və şivələrində, o cümlədən də Culfa şivəsi ədəbi dildən fərqlənən bir sıra morfoloji xüsusiyyətlərə malikdir. Feil Culfa şivəsində səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə diqqət çəkən əsas nitq hissələrindən biridir. Burada nəinki ədəbi dildə, hətta başqa dialekt və şivələrimizdə işlənməyən bəzi sözlərə rast gəlmək mümkündür. Culfa şivəsində də feillər sadə, düzəltmə və mürəkkəb quruluşludur. Burada işlənən sadə feillərin çoxuna ədəbi dilimiz və digər dialekt və şivələrimizdə də rast gəlirik. Dialektoloji ədəbiyyatlarda dilimizin dialekt və şivələrində işlənən sadə feil kökləri üç qrupda təsvir olunur: 1) yalnız dilekt və şivələrimizdə işlənən sadə feillər 2) fonetik tərkibcə ədəbi dildəkilərə oxşayan sadə feillər 3) fonetik tərkibcə qismən də mənəca ədəbi dildəkilərə oxşayan sadə feillər (11, s. 26). Məqalədə Culfa şivələrində işlənən sadə feillərin bir qisminin təhlilinə yer verilmişdir.

Yalnız dilekt və şivələrimizdə işlənən sadə feillər

Müasir Culfa şivələrində qarşımıza çıxan maraqlı sadə feillərdən biri *təzməx`-qaçmaq* feilidir. *Məs.: Gördü day qeyri yol yoxdu bayaxana təzidi e.* Bu feil Culfa şivələrində həm insanlar həm də digər canlılar üçün eyni leksik anlamda istifadə edilir. Belə ki, aparılan araşdırmalar zamanı bəhs etdiyimiz şivədə *təzix'* qoun (T., Sal.) –tez-tez sürüdən ayrılıb qaçan, itən heyvan mənəsində işlənir. *Məs.: Təzix' qoyunu tutmağ çətin o:r, gərəx' kürnəşə salasan (T).* I növ ismi birləşmə şəklində olan bu terminin birinci komponenti olan “*təzix*” sözü türk mənşəli qədim leksəm olan *təzimək* – qaçmaq feilindən yaranmışdır. Bu feil qədim türk dillərində mövcud olmuşdur və hazırda dialekt və şivələrimizdə yaşamaqdadır. Belə ki, *tez* – qaç feli “*Divani-lügət-it türk*”də *tezmək* (9, s. 611) – qaçmaq, Orxon-Yenisey abidələrində *tez* (13, s.174), qədim Göytürk və Uyğur yazılı abidələrində *tezmək* (8, s.100), Türkmən dilində *tezmək* (12, s.198), qədim Özbək dilinin XIV əsr yazılı abidəsi olan “*Tarjuman*” abidəsində *tizik* (14, s.114), Türkiyə türkcəsinin Çoruh şivəsində *tezmey* (6, s.280) şəklində, eyni mənələrdə işlənməkdədir. Azərbaycan dilinin Meğri (Mehri), Kəlbəcər dialekt və şivələrində *təzməx'* (2, s. 564) şəklində eyni mənədə işlək dialekt sözüdür. Qeyd etmək lazımdır ki, Culfa şivələrində

sadə feillər içərisində sinonimlik təşkil edən bir leksik vahidlərə rast gəlinir. Apardığımız araşdırmalar zamanı qarşımıza çıxan və maraq doğuran *tüymək* feili də bu qəbildən olan leksemlərimizdən biridir. Bir faktı unutmayaq ki, təzmək feilindən fərqli olaraq *tüymək* feili daha çox insanlar üçün istifadə edilən xarakterik sözlərimizdəndir. *Məs.: Göz-gözə vurub tüydü.*

Tüymək feili daha çox gizlicə, oğrun, cəld qaçmaq anlamını ifadə edir. Dilimizin Meğri şivələrində bu feil kökündən törəyən *tüynex`-cəld*, *zirək* (3, 587) leksimi ilə qarşılaşırıq. *Məs.: Bı iyitti tüynex` kessə tez çatı.*

Culfa şivələrində maraq doğuran feillərdən biri də *dızımax-axada* qalmaq feilidir. *Məs.: Bı inəyim yaman dızıyır.* Təsadüfi deyil ki, bəhs etdiyimiz şivələrdə bu mənada *dızına* qalmaq-gerilmək, *axada* qalmaq tərkibi feili də işlənir. Bir faktı qeyd edək ki, ümumiyyətlə, *dızı*, *dızmarı*, *dızix* tipli bir sıra leksik vahidlər Culfa şivələrində iri, böyük, yaşlı kimi mənaları bildirir. *Məs.: Dızix oğlandı gördüyü işə bax; Dızmarı üzümner çox daddı o:r.*

Dilimizin digər dialekt və şivələrində olduğu kimi müasir Culfa şivələrində qarşımıza çıxan maraqlı leksik vahidlərimizdən biri də *itməx`-itələmək*, *qəsdən toxunmaq* feilidir. *İtmək* feilinin ümumtürk kontakstində geniş işlədilməsi ilə bağlı Rəsul Rüstəmovun tədqiqatlarında ətraflı məlumatlara rast gəlinir. Belə ki, o öz araşdırmalarında göstərir ki, türk dillərinə aid qədim yazılı abidələrdə *it* feili *itələmək*, *tərpətmək*, *hərəkətə gətirmək*, *yönəltmək* mənalarında işlədilir. Qeyd edək ki, hazırda *it* feili eyni fonetik tərkib və mənada türkiyə türkcəsində öz varlığını qoruyur. Azərbaycan ədəbi dilində isə eyni anlayış *it* kökündən yaranan *itələmək* feili ilə ifadə olunur. Bildiyimiz kimi, ələ leksik şəkilçisi qeyri-məhsuldar formada dilimizin söz yaradıcılığında işlənir. *ələmək* feili də məhz *əl* isminə eyni şəkilçinin artırılması yolu düzəlmişdir. Culfa şivələrində *it* feil kökündən yaranan *itişmək* feilinə də rast gəlinir. Dilimizin Şəki dialektində *it* feili *t-d* səsəvəzlənməsi ilə *idmax* şəklində ilkin mənəsində işlədilir. *Məs.: Duran yerdə gəldi məni iddi* (2, s.255).

Hazırda Culfa şivələrində işlənən maraqlı sadə feillərdən biri də *caymax- yayınmaq*, *azmaq* leksik vahidi. *Məs.: Gərəx` verdiyin sözdən caymıyasan.* Bunula yanaşı Culfa şivələrində bu leksik vahidin yolunu *azmaq*, *həddini aşmaq* anlamlarına da rast gəlirik. *Məs.: Əlnə imkan tüşcəx` hax yoldan caydı.* Bu feil dilimizin tədqiq edilən digər dialekt və şivələrində də eyni fonetik tərkib və mənada qarşımıza çıxır. Belə ki, dialekt və şivələrimizdə bu kökdən yaranan sözlərə rast gəlinir. Söz dilimizin Zəngilan və Cəbrayıl şivələrində *caydımax-yolundan çıxmaq*, *Beyləqan şivəsində caydırmaq-yayınmaq*, *Lənkəran şivəsində caymax* (2, s.72) şəklində işlənir. Bir faktı da qeyd edək ki, *caymax* leksik vahidinə sinonimlik təşkil edən *köppəx`* feili də Culfa şivələrində geniş işlənmə arealına malikdir. Bildiyimiz kimi, *köpmək* sözü həmçinin omonim söz kimi ədəbi dilimizdə isim mövqeyində çıxış edir. *Məs.: Qarnın da yaman köp var bı uşağın.* Ədəbi dilimizdən fərqli olaraq dialekt və şivələrimizdə, o cümlədən də Culfa şivələrində bu söz *caymaq* sözünün sinonimi kimi qarşımıza çıxır. *Məs.: İnsan gərəx` əlindəki varna arxayınnaşib köpbəsin. U:n gəldiyi kimin, getməydə var.* Nümunədən də aydın olur ki, bu leksik vahid *caymaq* feilinin həddini aşmaq, yolunu *azmaq* mənalarının ekvivalenti kimi çıxış edir.

Culfa şivələrində işlədilən maraqlı sadə feillərdən biri də *savmax- bağlamaq*, *bitirmək*, *başə vurmaq*, *sağalmaq* feilidir. *Məs.: Bı təhər ki bı naxoşduğu da savdıx.* Verilən nümunədə *leksem başə vurmaq*, *bitirmək*, daha çox isə *sağalmaq* anlamlarını ifadə edir. *Savmax* sözü eyni zamanda *kəsmək*, *bağlam* mənalarında da Culfa şivələrində geniş işlənmə arealına malikdir. *Məs.: Həyəti suvaranna so:ra suyu başdan savarsan ki ziyannıx verməsin.* Bu leksik vahid dilimizin Cəbrayıl, Zəngilan, Füzuli şivələrində də eyni mənalarda qarşımıza çıxır. *Sav* sözü dilimizin Zəngilan şivəsində *dəryaz*, *oraq*, *dəhrə* mənalarını da ifadə edir (3, s.475). Həm Culfa, həm də dilimizin digər şivələrində *sav* feil kökündə yaranan və onunla eyniköklülük təşkil edən *savacax-soyun* kəsildiyi yer, *ağızlıq* leksemi də işlədilir. *Məs.: O vaxdarı dəyirma:n suyun savacaxdan açib bağlardıx.*

Müasir Culfa şivələrində işlənən maraqlı sadə feillərdən biri də *tısməx-küsmək* feilidir.

Məs.: Genə nə tısıb bı. Dilimizin Ordubad dialekti və Culfa şivəsində bu feil eyni zamanda tənbel anlamlarını da ifadə edir. *Məs.: Ə bı uşax yaman tısdı ye. Elə hey yatır.* Bununla yanaşı, tıs-tıs adam, tıs toyuq, tısağan kimi leksemlərlə Culfa şivələrində qarşılaşırıq ki, onların hamısının kökündə tısmaq sadə feili dayanmaqdadır.

Tıs leksemi dilimizin tədqiq edilən bir sıra dialekt və şivələrində eyni fonetik tərkib və mənada işlənir. Dilimizin Kürdəmir və Şuşa şivələrində bu feil kökündən yaranan tısağan-küsəyən düzəltmə sifətinə də rast gəlinir (3).

Fonetik tərkibcə ədəbi dildəkilərə oxşayan sadə feillər

Bu qrupu daxil olan sadə feillərə də Culfa şivələrində rast gəlinir. Həmin feillərin bir çox ədəbi dilimizdə işlənən eyni fonetik tərkibli sözlərdən ifadə etdiyi mənə yükünə görə fərqlənir, başqa sözlə desək, onlarla omonimlik təşkil edir.

Hazırda ədəbi dildə *dünyaya gətirmək, çıxmaq* (Günəş doğdu) mənalarında işlədilən *doğmaq* feili dialekt və şivələrimizdə də eyni anlamı daşımaqla yanaşı, bəzi şivələrimizdə fərqli mənə kəsb etməkdədir. Belə ki, Naxçıvan dialekt və şivələrində, o cümlədən də Culfa şivəsində toyuğun yumurtlaması anlamını ifadə edən *doğmaq* sözü ilə qarşılaşırıq ki, bu da ədəbi dildəki ilkin etimoloji anlayışı özündə saxlasa da, daşdığı mənə yükünə görə qismən fərqlənir. *Məs.: Bı günnərisi beş toyux doğub.* Rəsul Rüstəmov tədqiqatlarında qeyd edir ki, bəzi türk dillərində və onların dialektlərində bu feil yumurtlamaq mənasını bildirir: xak dilində tuğ, uyğur şivəsində tuxum tuğ, özbək dilində tuğ şəklində qarşımıza çıxır. Dilimizin Dərbənd dialektində də *doğ* (1, s.108) feili yumurtlamaq anlamında işlənir.

Bəhs olunan şivələrdə qarşımıza çıxan və ədəbi dildəki fonetik variantından daşdığı mənə baxımından fərqlənən leksik vahidlərimizdən biri də *əz-döy* feilidir. Bildiyimiz kimi, ədəbi dildə *əzmək* hər hansı bir əşyanı deformasiyaya uğratmaq, sıxıb yastılamaq, şəklən dəyişmək anlamlarını ifadə edir. Dialekt və şivələr də, o cümlədən Culfa şivəsində leksem öz ilkin mənası qorumaqla yanaşı, fərqli leksik məzmun da daşıyır və döymək mənasında işlənir. *Məs.: Tökülüşüb başına əzib ötürdülər yazığı.*

Sınmaq feili də daşdığı mənə yükünə görə Culfa şivələrində diqqəti cəlb edən sözlərimizdəndir. Bildiyimiz kimi, ədəbi dilimizdə də mövcud olan *sınmaq* feili daha çox qırılıb tökülmək mənası bildirir. Culfa şivələrində isə bu ilkin mənə qorunmaqla yanaşı, fərqli leksik mənalar da ifadə etməkdədir. Başqa sözlə desək, Culfa şivələrində *sınmaq* leksik vahidi üç anlayışı ifadə edir: 1. Qırılmaq 2. Yumuşalmaq 3. Məğlub olmaq. Birinci mənə ədəbi dilimizlə ortaqlıq təşkil etdiyi üçün onun haqqında əlavə məlumatlara və izaha ehtiyac olmadığını düşünürük. İkinci mənasına gəlicə qeyd etmək lazımdır ki, hazırda Culfa şivələrində və əhali arasında sərt havanın soyumasını bildirən zaman *sınmaq* sözündən istifadə olunur. *Məs.: Üş gündü bərt şaxtaydı. Bö:n diyəsən hava bir az sınıb. Elə ki yazın bırnı açılır; o dəyqəcən havalar sınır da.* Üçüncü mənə hazırda dialekt və şivələrimizdə qismən mühafizə olunsada, daha çox dilimizin qədim və orta əsrlər dövründə geniş işlənmə arealına malik olmuşdur. Təsədüfi deyil ki, xalq arasında material toplanan zaman yaşlı informatorlar hər hansı bir düşmənin ordusunun məğlub edilməsini onun *sınması* kimi ifadə edirlər. *Məs.: ...Bı iki patçahın qoşunnarı vırışullar; duşamn patçahın qoşnu tez sınır...*

Müasir Culfa şivələrində işlənən *pozmaq* feili də daşdığı mənə yükünə görə ədəbi dilimizdəki eyni fonetik tərkibli leksik vahiddən fərqlənir. Belə ki, ədəbi dilimizdə *pozmaq-silmək* anlamını ifadə etdiyi halda dialekt və şivələrimizdə, o cümlədən də Culfa şivələrində həmin leksem öz ilkin mənasını qorumaqla yanaşı, fərqli məzmun çaları da qazanmışdır. *Məs.: Elə ki payız oldu day bostannarı başdıyıllar pozmağa.* Nümunədən də görüldüyü kimi, burada *pozmaq* sözü daha çox yığmaq, toplamaq mənasını ifadə edir.

Hazırda Culfa şivələrində mədəsi bulanmaq anlamında işlənən *qaytarmax* feili fonetik tərkibinə görə ədəbi dildəki leksik vahidlə ortaqlıq təşkil etsə də, daşdığı mənəsinə görə ondan tamamilə fərqlənir. *Məs.: Ma: yaman soux də:b. Gecə:n səhərəcən qaytarmışam.* Ədəbi dilimizdə isə bu leksem geri vermək mənasını ifadə edir.

Bu tip leksik vahidlərimizdən biri də aldatmaq, yalan danışmaq mənalı atmax feildir. *Məs.: Yaman atdı bizə.* Bildiyimiz kimi ədəbi dilimizdə atmaq daha çox tullamaq, qismən də unutmaq mənalarını ifadə edir.

Fonetik tərkibcə, qismən də mənaca ədəbi dildəkilərə oxşayan sadə feillər

Əvvəlcədən onu qeyd etmək lazımdır ki, bu tip sadə feillər istər dilimizin digər dialekt və şivələrində, istərsə də Culfa şivələrində bir o qədər də zəngin deyil. Onların bəzilərinin təhlilinə baxaq.

Bəhs etdiyimiz şivələrdə qarşılaşdığımız və diqqət çəkən sözlərdən biri də *mısmax-gizlənmək, səsinə kəsmək, sakitləşmək* anlamlarını ifadə edən sadə feildir. Aşağıdakı nümunədə sözün səsinə kəsmək mənasının işlədildiyini görürük. *Məs.: Day diyəsən səsin çıxmır mısmısan.*

Culfa şivələrində sözün gizlənmək mənasının geniş işlədildiyinin şahidi oluruq. *Məs.: Biz uşaxlıxdə gizdən-paç çox oynuyardıx. Ən qəşəy mən mısdanardım.* Culfa şivələrində bu kökdən törəyən mısqi adam-öz içi ilə əlləşən, başqalarına qarşı sinsi davranan şəxs ifadəsinə də rast gəlirik. *Məs.: Bı gedən yaman mısqi adamdı. Sağı-solu bəlli də:l.*

Bu sözdən yaranan və Ordubad dialektində işlədilən mısqi-pusqu leksik vahidi də diqqəti cəlb edir.

Bir faktı da qeyd edək ki, mıs feili dilimizin tədqiq edilən digər dialekt və şivələrində işlənir. Culfa şivələrində işlədilən mənalarla yanaşı, fərqli anlamları da ifadə edir. Belə ki, dilimizin Cəbrayıl və Cəlilabad şivələrində mıs-həddindən artıq yemək anlamını (11, s.27) bildirir.

Dilimizin Zəngilan və Füzuli şivələrində bu leksik vahid küsmək anlamını da əks etdirir (3, s.394). Həmin kökdən törəyən mısmırıg-qaşqabaq, küsmək leksik vahidi Culfa şivələrində işlədilir. *Məs.: Genə nə mısmırıxlanmısan belə.*

Seçmək/seşməx` feili istər ədəbi dilimiz, istərsə də dialekt və şivələrimizdə geniş istifadə olunan sadə feillərimizdən biridir. Leksem ədəbi dilimizdə həm təmizləmək, həm də seçim etmək anlayışlarını ifadə edir. *Məs.: Bu paltarlar xoşuma gəldi seçdim aldım.*

Dialekt və şivələrimizdə, o cümlədən də Culfa şivələrində feilin iki mənə çaları da formalaşmışdır. 1. Təmizləmək 2. Görmək. 1. *Məs.: Bı günnərisi diynü seşməx`dən bi tə:r oldum.* 2. *Day də:sən qərimişəm gözüm seşmir.*

Birinci nümunədə təmizləmək, ikinci nümunədə isə görmək mənalarında işlədilir.

Bu qrupa aid leksik vahidlərdən biri də *dəbərməx`-tərpənmək* feildir. *Məs.: Adam baş qırtırdıranda gərəx` dəbərmiyə.* Göründüyü kimi, feil ədəbi dildəki eyni mənalı feildən bir neçə samit səs fərqlənməsi ilə ayrılır.

Yekun olaraq qeyd etmək lazımdır ki, müasir Naxçıvan dialekt və şivələrində, o cümlədən də Culfa şivəsində feillər, o cümlədən də sadə feillər öz zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. Onların hamısı haqqında bir tədqiqatda bəhs etmək bir qədər çətindir. Araşdırılan Culfa şivəsində mövcud olan və tədqiqata cəlb edilən sözlərin böyük əksəriyyəti milli mənşəli olmaqla zəngin ümumtürk leksikasının mühüm laylarından birini təşkil edir. Belə sözlərin müasir dilçilik aspektindən etnolinqvistik təhlilinin aparılması bir sıra maraqlı faktların orataya çıxarılmasına imkan verir. Həmin sözlərin milli aspektdən, ümumtürk mədəniyyəti, dilçiliyi kontekstində öyrənilməsi, onların xalqımızla, bu torpaqla bağlılığının sübut olunması, günümüzdə ərazilərimizə qarşı irəli sürülən əsassız erməni iddialarına tutarlı cavab verə biləcək əhəmiyyətli bir mənbə olduğunu göstərməkdədir. Aparılan araşdırma və təhlillər sübut edir ki, öyrənilən sözlər, şübhəsiz, regionla bağlıdır və xalqımızın milli-mənəvi mədəniyyətinin, dialekt leksikasının

mühüm tərkib hissəsini təşkil edir. Belə sözlər dilimizin qədim tarixi köklərini özündə yaşadan, bizə və bizdən sonrakı nəsillərə miras qoyan olduqca dəyərli mənbədir. Onların araşdırılaraq ortaya çıxarılması, linqvistik təhlil olunması və bundan sonrakı nəsilləri ötürülməsi müasir dil tarixinin, tarixi dialektologiyanın qarşısında dayanan aktual məsələlərdəndir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dilinin Dərbənd dialekti. Bakı: Elm, 2009, 448 s.
2. Azərbaycan dilinin dialektoloji lüğəti. 2 cildə, I c. Ankara: Türk Dil Qurumu, 1999, 374 s.
3. Azərbaycan dilinin dialektoloji lüğəti. İki cildə, II cild. Ankara: Türk Dil Qurumu, 2003, 279 s.
4. Azərbaycan dilinin Naxçıvan qrupu dialekt və şivələri. Bakı: Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1962, 326 s.
5. Bayramov İ. Qərbi Azərbaycan şivələrinin leksikası. Bakı: Elm və təhsil, 2011, 440 s.
6. Caferoğlu A. Doğu illerimiz ağızlarından toplanmalar, Ankara: Türk Dil Kurumu, 1995, 296 s.
7. Ergin M. Dede Korkut Kitabı. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1994, 483 s.
8. Xudiyev N.M. Quliyev Ə.A. Qədim türk abidələrinin sözlüyü. Bakı: ADPU, 1992, 127 s.
9. Kaşğarlı M. "Divani lüğət-it-türk". Ankara: Türk Dil Kurumu, IV c. 2006, 885 s.
10. Müasir Azərbaycan dili. Üç cildə, II cild. Morfologiya. Bakı: Elm, 1980, 510 s.
11. Rüstəmov R. Azərbaycan dili dialekt və şivələrində feil. Bakı: Maarif, 1965, 320 s.
12. Taçmıradov T., Çariyev M. Türkmən ədəbi dilinin orfoepiyası və qısa orfoepik sözlüyü, Aşqabad, Elm, 1967, 243 s.
13. Tekin T. Orhon yazıtları. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2010, 201 s.
14. Юнисов А. Узбек теленен "Таржуман" ел язмалары. Узбекистан, Ташкент, Фанн неширты, 1980, 127 s.

*AMEA Naxçıvan Bölməsi,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
E-mail: zulfuqarov_1981@mail.ru*

Rashad Zulfugarov

SIMPLE VERBS IN JULFA DICTIONARIES

The article is devoted to the study of simple verbs used in Julfa dialects. It is known that the verb is one of the main parts of our speech that lives the history of our language. Verbs are the main indicator of the nationality of our language. Simple verbs attract attention with their richness in Julfa dialects. Some of them are used in various dialects and dialects of our language. The article provides a comparative analysis of simple verbs with dialects and dialects of the Azerbaijani language, Turkic languages, their examples in dialects and dialects. As a result of research, a number of interesting scientific facts have been obtained.

Keywords: *Julfa, dialect, verb, morphology, grammatical meaning*

Рашад Зулфугаров

ПРОСТЫЕ ГЛАГОЛЫ В СЛОВАРАХ ДЖУЛЬФА

Статья посвящена изучению простых глаголов, употребляемых в Джульфинских диалектах. Известно, что глагол - одна из основных частей нашей речи, живущая историей нашего языка. Глаголы - главный показатель национальности нашего языка. Простые глаголы привлекают внимание своим богатством в диалектах Джульфа. Некоторые из них используются в различных диалектах и диалектах нашего языка. В статье проводится сравнительный анализ простых глаголов с диалектами и диалектами азербайджанского языка, тюркских языков, их примеры в диалектах. В результате исследований был получен ряд интересных научных фактов.

Ключевые слова: *Джульфа, диалект, глагол, морфология, грамматическое значение.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 10.10.2021

Son variant 10.11.2021

UOT 81

**SULEYMANOVA RUZANE,
ALIZADE TAMELLA,
ASGAROVA CANANA ***

STATIVE , DYNAMIC AND OTHER ADJECTIVES

In this article were spoken about nature of stative words and dynamic adjectives and other types of adjectives. Noted that, it was informed about nature of stative words. Then some of categories of adjectives were said and similar and different characteristics and using rules of them were explained and showed with the examples. Copula was explained and was showed with the examples. In this article were explained lexico-grammatical nature of stative words and were showed their using places. Comparative and superlative degree of adjectives were explained in more different form and were showed many new examples about these degrees. Inherited and non-inherited adjectives were explained new frequency and were showed various examples . Then were explained their meanings and using places.

Key words: *statives and dynamic adjectives, stative adlinks , lexico-grammatical nature of stative words, comparative and superlative degree of the adjectives, copula.*

As their name suggests, stative adjectives denote a state or condition, which may generally be considered permanent, as *big, red, small*. Stative adjectives cannot normally be used in imperative constructions:

Be big |red\ small !

Further, they cannot normally be used in progressive constructions:

He is being big\red\small.

In contrast, dynamic adjectives denote attributes which are to some extent at least, under the control of the one who possesses them. For instance , *brave* denotes an attribute which may not always be in evidence (unlike *red*, for example) , but which may be called upon as it is appropriate to use it in an imperative:

Be brave !

Dynamic adjectives include:[1,s.23]

calm	mannerly
careful	patient
cruel	rude
disruptive	shy
foolish	suspicious

All dynamic adjectives can be used in imperatives (*Be careful!, Don't be cruel !*) , and they can also be used predicatively in progressive constructions :

Your son is being disruptive in class.

My neighbours are being foolish again.

We're being vary patient with you.

The majority of adjectives are stative . The stative\ dynamic contrast, as it relates to adjectives, is largely a semantic one, though as we have seen it also has syntactic implication [2,s.112].

There are differences between stative and dynamic adjectives in their grammatical behavior . Stative adjectives include the majority of adjectives, e.g. *tall, happy, red, famous*. Stative

adjectives do not usually take the progressive aspect of the verb or the imperative, e.g. *He is being tall. Don't be tall.* Dynamic adjectives, e.g. *careful, jealous, obstinate, brave* can occur with progressive aspect or the imperative, e.g. *You're being stupid again. Don't be shy.* Adjectives (like verbs) may be further classified as other dynamic or stative. Dynamic adjectives signify attributes or characteristics that can usually be controlled by the person/animal/etc possessing them. So, for example, I can actively choose to be *careful, rude, or quiet* (but probably not choose to be *white, tall, or rotund*). Since such dynamic attributes can be directed as necessary, they can be used in imperative structures, e.g.

Be careful !

Don't be rude !

Be quiet !

In addition, according to the rules of English syntax, dynamic adjectives can be inserted into a *be + -ing* structure, e.g.

She is being careful.

The doctor was being rude.

Are they being quiet ?

Stative adjectives: stative adjectives denote relatively permanent states, e.g. *white, tall, rotund*. Because these states are fairly fixed, they typically cannot be controlled. Hence, they cannot usually be used in imperative structures, e.g.

Be white !

Don't be tall !

Be rotund !

Additionally, unlike dynamic adjectives, they cannot be used in *be + -ing* structures, e.g.

She is being *white*.

The doctor was being *tall*.

Are they being *rotund* ?

Whereas the majority of lexical verbs are dynamic, the majority of adjectives are stative. Adjectives are typically characterized as **descriptors**. This is because they most commonly qualify nouns (or pronouns) by providing additional and specific information that describes, identifies or quantifies the noun. They may be used in a variety of ways but the two most common are: (1) before a noun, and (2) the use of the copula.

Before a noun : Adjectives frequently occur immediately before a noun (or pronoun) in English, as in the following example.

	adjective	n
the	small	h

In this utterance, we can see that the adjective *small* qualifies the noun that it precedes. In other words, it provides a more specific description of the following noun. We now know what sort of house is being referred to, i.e. it is a *small* house. The adjective, therefore, qualifies the noun *house*. It provides additional descriptive information that explains more fully the sort of house that is being referred to. We are able to infer that the house is not a big house because the additional information provided by the adjective indicates that it is a *small* house. Consider the next example.

	adjective	
Helen's	happy	

Again, we see that the adjective precedes the noun. Once more, it serves to qualify this noun. In particular, it tells us something about Helen's brother's emotional state. We now realize that Helen's brother is *happy*. In summary, adjectives provide additional descriptive information by qualifying nouns. The nouns may be qualified in a variety of ways. For example, an adjective may tell us something about the **shape** of an object (*round, square, flat*), its **size** (*big, small, tiny*), its **color** (*red, yellow, blue*), its **emotional state** (*happy, sad, anxious*), its **physical condition** (*cold, hot, wet*), its **position** (*left, right, central*), and so on. Here are a few more examples.

	adjective	noun
your	square	box
the	small	house
Eric's	red	shirt
the	upset	child

Use of the copula : As well as occurring immediately before a noun, adjectives may also be joined to a noun by what is known as a **copula**. This is the use of verbs like *be* or *become* to join, or couple, the noun to the adjective . Consider the following example.

noun	copula	
Kathryn	is	

In this utterance, the adjective appears at the end but serves to provide additional descriptive information about the preceding noun *Kathryn*. The noun and the adjective are coupled together through the use of the copula *is*, derived from the verb *be*. We now, therefore, understand something more about the type of person Kathryn is, i.e. that she is *lovely*. Other examples of adjectives combined to nouns by the copula are as follows.

noun	copula	
his girlfriend	became	upset
the supporters	are	ecstatic

The English qualifying words of the corresponding meanings were subjected to a lexico-grammatical analysis and given the part of speech heading “category of state”. This analysis was first conducted by B.A. Ilyish and later continued by other linguists. The term “words of the category of state” was also changed into “stative words”, or “statives”. The part of speech interpretation of the statives is not shared by all linguists by working in the domain of English, and has found both its proponents and opponents.

Probably, the most consistent and explicit exposition of the part of speech interpretation of statives has been given by B. S. Khaimovich and B. I. Rogovskaya. Their theses supporting the view in question can be summarized as follows [3.s.89].

First, the statives, called by the quoted authors “adlinks” (by virtue of their connection with link-verbs and on the analogy of the term “adverbs”) are allegedly opposed to adjectives on purely semantic basis, since adjectives denote “qualities”, and stative-adlinks denote “states”. Second, as different from adjectives, stative-adlinks are characterized by the specific prefix a-. Third, allegedly do not possess the category of the degrees of comparison. Fourth, the combinability of stative-adlinks different from that of adjectives is so far as they are not used in the prepositional attributive function, i.e. are characterized by the absence of the right-hand combinability with nouns.

Second, turning to the combinability characteristics of statives, we see that, though differing from those of the common adjectives in one point negatively, they basically coincide with them in the other points. As a matter of facts, statives are not used in attributive preposition, but like adjectives, they are distinguished by the left-hand categorical combinability both with noun and link-verbs. For example, *The household was nil astir. –The household was all excited*.

Third, analyzing the functions of the statives corresponding to its combinability patterns, we see that essentially they do not differ from the functions of the common adjectives. Namely, the two basic functions of the statives are the predicative and attribute. The similarity of functions leads to the possibility of the use of a stative and common adjectives in a homogenous group. For example, *Launches and barges moored to the dock were ablaze and loud with wild sound*. True, the predominant function of the stative, as different from the common adjective is that of the predicative.

Fourth, it would not be quite consistent with the actual lingual data to place the stative strictly out of the category of comparison. As we have shown above the category of comparison is connected with the functional division of the adjectives into evaluative and specificative. Like common adjectives, stative are subject to this flexible division, and so in principle they are included into the expression of the quantitative estimation of the corresponding properties conveyed by them. True, stative do not take the synthetical forms of the degrees of comparison, but they are capable of expressing of comparison analytically, in cases where it is to be expressed.

for example, *Of us all, lack was the one most aware of the delicate situation in which we found ourselves.*

Fifth, quantitative considerations, though being a subsidiary factor of reasoning, tend to support the conjoint part of the speech interpretation of stative and common adjectives. Indeed, the total number of stative does not exceed several dozen. (a couple of dozen basic. “stable” units and, probably, thrice as many “unstable” words of the nature of coinages for the nonce). This number is negligible in comparison with the number of words of the otherwise identified national parts of speech each of them counting thousands of units. Why, then, an honour of the part of the speech status to be granted to a small group of words not differing in their fundamental lexico-grammatical features from one of the established large word-classes [5.s.90].

The traditional view of stative was not supported by any special analysis, it was formed on the ground of mere surface analogies and outer correlations. The later study of stative resulted in the exposition of their inner properties, in the discovery of their historical productivity as a subclass, in their systemic description on the line of competent inter-class and inter-level systemic comparisons. And it is due to the undertaken investigations (which certainly will be continued) that we are now in a position, though having rejected the fundamental separation of the stative from the adjective, to name the subclass of statives as one of the peculiar, idiomatic lexemic futures of Modern English [4.s.56].

Gradable and non-gradable adjectives: Gradable adjectives - We have seen that adjectives qualify nouns, i.e. they describe qualities of nouns. Some of these qualities can vary in intensity, e.g.

slightly **cold** – **cold** – very **cold** – extremely **cold**
 somewhat **bright**-quite **bright-bright**-really **bright** exceptionally **bright**
 fairly **fast**-**fast**-very **fast**-extraordinarily **fast**

We see, therefore, that some adjectives (such as *cold*, *bright* and *fast*) can be graded, i.e. they are **gradable**.

As we see in the examples immediately above, gradable adjectives can be modified by so-called **grading adverbs** (also commonly called ‘intensifying—’) that indicate the intensity of what the adjective is referring to, e.g.

grading adverb	gradable
slightly	cold
somewhat	bright

The majority of adjectives are gradable and, therefore, most can be modified by grading adverbs: comparative and superlative

Gradable adjectives can also assume a comparative or superlative form.

When we compare two things we can use **comparative adjectives** to signify a difference between them, e.g.

Graeme’s refrigerator is cold but Craig’s is **colder**.

That bulb is bright but this one’s **brighter**.

The car is fast but the train is **faster**.

Here, the terms *colder*, *brighter* and *faster* are said to be the **comparative form** of the adjectives: they are comparative adjectives.

When we describe the extreme quality of one thing in a group of more than two we use

the **superlative form**, e.g.

Graeme's refrigerator is cold, Craig's is colder but Margaret's is **the coldest**.

That bulb is bright, this one's brighter but the one over there is **the brightest**.

The car is fast, the train is faster but the plane is **the fastest**.

Coldest, *brightest* and *fastest* are, therefore, all examples of **superlative adjectives**.

Non-gradable adjectives : In contrast, some qualities cannot usually vary in intensity,

e.g.

* slightly **dead** – **dead** – very **dead** – extremely **dead**

* somewhat **pregnant** – quite **pregnant** – **pregnant** –

really **pregnant** – exceptionally **pregnant**

* fairly impossible – impossible – very impossible – extraordinarily impossible

Consequently, some adjectives (such as *dead*, *pregnant* and *impossible*) cannot be graded, i.e. they are **non-gradable**.

Inherent and non-inherent adjectives : Sometimes a distinction is made between adjectives that describe an inherent property of a noun and those that do not.

Inherent adjectives : describe some inherent or intrinsic quality of a noun, e.g.

a **new** bike

a **wooden** bench

a **paper** plate

There is a direct characterization of the noun: the bike itself is new; the bench is made of wood – hence it is actually wooden; the plate is manufactured from paper – it is actually a plate made of paper.

Non-inherent adjectives : In contrast, non-inherent adjectives do not directly characterize a noun, e.g.

a **new** friend

a **wooden** actor

a **paper** tiger

There is nothing about the friend that makes him or her intrinsically new, the actor is not actually made of wood, and the tiger is not actually made of paper. The non-inherent adjectives in this instance are being used metaphorically.

LITERATURE

1. Ring John: "Grammar of English", 1996-1998.
2. Graeme Kennedy : "Structure and Meaning in English", A guide for teachers, 2003.
3. N. M. Rayevska : "Modern English Grammar", 2004.
4. Bobby Gaddam : "A communicative Grammar of English", 2010.
5. David J. Young : "Introducing English Grammar", 2003.
6. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. 2-е изд., перераб. М.: Высшая школа, Дубна: Изд. центр «Феникс», 1996.
7. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник / Отв. ред. Д.П. Горский. М. 1975.
8. Бешапошникова О.А. Временной и пространственный дейксис в семантике фразеологических единиц современного английского языка: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.
9. Стернин И.А. К проблеме дейктических функций слова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1973.
10. Коваленко В.В., Ануфриева М.А., Федуленикова Т.Н. Константные и вариативные функции ФЕ // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики: Сб. тез. докл.

ежегод. международ. науч. конф. 5-6 февраля 2010 г. Екатеринбург: УрГПУ. С. 37-38.

Internet resource

11. <http://www.learnenglish.de/grammar/verbstative.htm>.

**Azerbaijan State Agrarian University
E-mail: suleymanovaruzane@gmail.com
alizadetamella@gmail.com
sanana.asgarova@gmail.com*

Ruzanə Süleymanova, Tamella Əlizadə, Cananə Əsgərova

HAL- VƏZİYYƏT BİLDİRƏN SÖZLƏR, DİNAMİK VƏ DİGƏR SİFƏTLƏR

Məqalədə ingilis dilində hal-vəziyyət bildirən sözlər və dinamik sözlərin xüsusiyyətlərindən bəhs edilir. Qeyd etmək lazımdır ki, burada hal vəziyyət bildirən sözlərin malik olduğu xüsusiyyətlər haqqında məlumat verilir, daha sonra özünü daha qabarıq biruzə verən bəzi kateqoriyalar sadalanır, onların sifətlərlə oxşar və fərqli cəhətləri, işlənmə qaydaları misallarla nümayiş etdirilərək izah edilir. Kopulanın nə olduğu izah edilir və nümunələr göstərilir. Bu məqalədə hal-vəziyyət bildirən sözlərin leksik-grammatik xüsusiyyətləri izah edilir və işlədilmə yerləri göstərilir. Sifətin muqayisə və üstünlük dərəcələri daha fərqli formada izah edilir və bu dərəcələr haqqında çoxlu nümunələr göstərilir. Həqiqi və məcazi sifətlər yeni tərzdə izah edilir və müxtəlif nümunələr göstərilir. Daha sonra onların mənaları və işlədilmə yerləri izah edilir.

Açar sözlər : *hal-vəziyyət bildirən və dinamik sifətlər, hal -vəziyyət bildirən əlavələr, hal-vəziyyət bildirən sozlərin leksik-grammatik xüsusiyyətləri, sifətlərin müqayisə və üstünlük dərəcəsi, kopula.*

Рузане Сулейманова, Тамелла Ализаде, Джанана Аскерова

СТАТИВНЫХ СЛОВА, ДИНАМИЧЕСКИЕ И ДРУГИЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ

В статье речь идет о свойствах стативных слов и динамических прилагательных . Автор также перечисляет некоторые категории слов состояния ,их схожести и различия с прилагательными. Правила использования отчётлива показываются на основе примеров. В статье разъясняется понятие «связки» (латинское copula) и приводятся примеры . Здесь рассматриваются лексико –грамматические свойства слов, обозначающие состояние и даются примеры их использования. В своеобразной форме разъясняется сравнительная и превосходная степень прилагательных и приводятся многочисленные примеры. В новом пояснении дается тема прилагательных в прямом и переносном значении, приводятся разнообразные их применения. Затем разъясняются их значения и места использования .

Ключевые слова: *стативных слов и динамических прилагательных, стативных добавлений, лексико-грамматический характеристика от прилагательных, копула.*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.10.2021

Son variant 08.11.2021

DİLBƏR ORUCOVA *

KONSEPTUALLAŞMA VƏ METONİMİYA

Dil konseptuallaşdırılmasının nəticəsi konseptual struktur şəklində təzahür edir. Konseptual struktur öz maddi formasına görə semantik strukturla eyniyyət təşkil etsədə, funksional cəhətdən ondan fərqlənir. Həmin fərq eyni bir dildənkənar reallığın alternativ konsepti ilə ifadə olunmaqla əlaqədardır. Metonimiya nitqin vacib fiqurlarından biri olub, məkanın köçürülməsinə əsaslanır. Ənənəvi olataq metonimiya – (yun. metonymia- təkrar adlandırma) müəyyən sinfə aid obyektlərin, yaxud tək obyektin adının başqa sinfə aid obyektlərə və ya tək obyektə müntəzəm və ya okkozional köçürülməsidir.

Açar sözlər: metonimiya, konseptuallaşdırılma, konsept, koqnitiv, köçürmə, linqvistika

Metonimiya gündəlik idrak fəaliyyətinin bir hissəsidir və o, təcrübəyə əsaslanır, ümumi və sistem prinsiplərə söykənir, fikir və fəaliyyətimizi strukturlaşdırır (Lakoff, Conson, s. 61-68). Bu fikrin izahı zamanı C.Lakoff və M.Conson “She is just a pretty face” cümləsini nümunə göstərirlər və ondakı metonimiyanın ümumi təbiətini aydınlaşdırırlar. Onların fikrinə görə, bu cümlədə iki konseptdən – “üz” və “insan” konseptlərindən istifadə olunmuşdur. Nəticədə metonimik münasibətin reallaşan konseptual modeli “insan əvəzinə üz” şəklində qurulur.

Metonimiyanın konseptual təbiəti kateqoriya strukturunda daha aşkar şəkildə müşahidə olunur. Metonimlik modellərin təhlili prosesində müəyyən edilmişdir ki, kateqoriyaların bir üzvü bütün kateqoriyanı əvəz edərək prototip effekti əmələ gətirir. Nişanlanmış üzvlər ada malik olmaya da bilər (salient). Bu onu göstərir ki, metonimiya konseptual səviyyədə meydana çıxır. “Ana – evdar qadın nümunəsi də onu təsdiqləyir” (Lakoff, s. 79–90). “Ana” kateqoriyası sub-kateqorial üzv kimi başa düşülür. Bütün kateqoriyaların prototip struktura malik olduğunu nəzərə alsaq, onların metonimikstrukturlaşması haqqında nəticə çıxara bilərik.

Metonimiyaya ənənəvi yanaşma ona əvəzetmə prosesi kimi baxmaqdan ibarətdir. Bu nöqtəyi-nəzər metonimlik modelinin əsasında durur. I söz II sözü əvəz edir. Əgər I söz X, II söz Y olarsa, model “X STANDS FOR Y” kimi başa düşülür. “She is just a pretty face” cümləsində *face* sözü *person* əvəzinə işlənir. Bu halda nümunə, “She is just a pretty person” kimi anlaşılır. Lakin bu əvəzləmə gerçəkliyi tam doğru əks etdirmir. Çünki birinci cümlədə söhbət yalnız simanın, üzün gözəlliyindən gedir. Bu xüsusiyyət əsasında yaradılan cümlə düzgün məna verir. “She is a pretty person but does not have a pretty face”. Bu iki metonimiyada bir-birini əvəz edən X-Y, Y –X sözlər tamamlayıcı kimi çıxış edir. Birinci halda insanın sifəti onun öz obrazını yaradırsa, ikincidə insan obrazı həmin insanın siması haqqında düşünməyə vadar edir. Buradan aydın olur ki, metonimiya yalnız bir konsepti digəri ilə əvəz etmir, həm də mürəkkəb məna münasibətləri formalaşdırır. Metonimik proses bir konsepti digər konseptlə mental qiymətləndirmə prosesidir. Metonimiyanın bu şəkildə koqnitiv izahını R.Langacker vermişdir. O, metonimiyayı referensial fenomen kimi qəbul etmişdir. Bu zaman bir konsept - referensiya nöqtəsi ikinci konseptə mental keçidi təmin edir və nəzərdə tutulan məqsəd əldə olunur (Langacker, s. 32)

Q.Radden və Z.Koveksis referensiya nöqtəsi olan konsepti ötürücü, arzu olunan məqsədi isə sadəcə məqsəd adlandırmışlar (Radden, Kovecses, s.32).

Koqnitiv linqvistika metonimiyayı koqnitiv proses kimi izah edir. Həmin proses bir kon-

septual birləşmənin başqa konseptual birlik vasitəsilə mental dərk olunmasını əhatə edir. *She is just pretty face* cümləsində *“a pretty face”* ötürücü konseptual birlikdir. Onun fərd, şəxs konseptini ifadə etməsi isə arzu edilən məqsəddir. Metonimik prosesdə ötürücü ilə məqsədin bir-biri ilə yerini dəyişdiyi hal da mümkündür. Belə ikitərəfli münasibətlər metonimiya üçün səciyyəvidir. Metonimiya münasibətlərində istiqamət konseptlərindən birinin daha əhəmiyyətli olmasından irəli gəlir və müəyyən koqnitiv kateqoriyaların fəaliyyəti ilə bağlıdır. Hər iki istiqamətdə ötürücü və məqsəd konseptual iştirak edir. Əvəz edilən konsept həmişə daha əhəmiyyətli sayılır. Metonimiya münasibətlərində əvəz edilən dominant mövqedə durur.

Metonimiya ideallaşdırılmış koqnitiv model daxilində fəaliyyət göstərir. Metonimiyaya istər ənənəvi, istərsə də koqnitiv yanaşmada müştərəklik əsas anlayışlardan biridir. Ənənəvi nöqtəy-nəzər müştərəkliyi obyektiv gerçəklikdə yerləşdirirsə, koqnitiv yanaşmada ona konseptual səviyyədə yanaşılır.

C.Lakof və M.Conson metonimiyayı ifadə olunmasına konseptual assosiasiyalar kimi baxmışlar. Bu halda metonimik müştərəklik ideallaşdırılmış koqnitiv model çərçivəsində mövcuddur.

U.Krof müştərəkliyi, yaxud müştərəklik münasibətlərini insanın domen və ya domen matrisi haqqında biliklərində görür (Croft, s. 335 – 370). Müştərəklik freym və ssenaridən istifadə edilməklə də təsvir edilir. Bu modellərin əsasında predmet haqqında biliklər durur. Məsələn, bayram müəyyən hadisəni qeyd etmək, insanların bir-birini təbrik etməsi, şadlıq, şənlik mərasimlərinin təşkili, çox sevilən yeməklərin bişirilməsi, hədiyyələrin hazırlanması və təqdim olunması, bayramlaşmaq və s. hadisələri əhatə edir. Bu hadisələrin hər biri haqqında insan öz təcrübəsində müəyyən biliklər əldə etmişdir.

İdeallaşdırılmış koqnitiv model müxtəlif münasibətlər çoxluğunu özündə birləşdirir. Bunun nəticəsində metonimik münasibətlər referensiya funksiyası ilə məhdudlaşmır. Onlar konseptual səviyyədə formalaşır. Bu zaman kateqoriyalaşdırma, linqvistik məntiqi təfəkkür öz rolunu oynayır. Formalaşma dilin müxtəlif səviyyələrində baş verir və müxtəlif linqvistik funksiyalar – referentlik, proqnozlaşdırma, nitq aktı və s. funksiyalar yerinə yetirilir, fərqli obyektlər əlaqələndirilir.

Metonimiyanın konseptual fenomen, koqnitiv proses olub ideallaşdırılmış koqnitiv model çərçivəsində fəaliyyət göstərməsi kimi üç koqnitiv xassəsinə əsaslanaraq Q.Radden və Z.Koveksis onu aşağıdakı şəkildə təyin etmişdir: “Metonimiya bir konseptual varlığın (ötürücü) başqa konseptual varlığa (məqsədə) mental keçid yaratması və bu konseptual varlıqların vahid ideallaşdırılmış koqnitiv model daxilində fəaliyyəti ilə baş verən koqnitiv prosesdir” (Radden, Kevecses. S.19).

Metonimiyanın koqnitiv proses kimi təqdimatında müxtəlif anlayışından istifadə olunur: müştərəklik, ötürücü, məqsəd, ideallaşdırılmış koqnitiv model. Bu anlayışların hər birisini bu və ya digər dərəcədə daha geniş izah etmək lazım gəlir.

Müştərəklik iki predmetin, obyektin, hadisənin qarşılıqlı əlaqələnməsi nəticəsində meydana çıxır.

“Baxıram nənəmə, yanıram dinməz,
Bu gün iynəni də saplaya bilmir.
Böyük ailəyə dayaqlı olan kəs,
Əsasız özünü saxlaya bilmir” (N.Kəsəmənli)

Bu nümunədə metonimiya koqnitiv proses kimi formalaşır. “Qocalıq” konsepti fəaliyyət - nəticə, yaxud hərəkət- nəticə konseptuallaşması ilə təyin olunur. İynəni saplamaq üçün göz yaxşı görməli, əllər əsməməlidir. İynəni saplaya bilməmək əllərin əsməsi, gözlərin nurunu

itirməsi ilə bağlılığa malikdir. Verilmiş nümunənin üçüncü və dördüncü misrasında fiziki və mənəvi xüsusiyyətlərin müqayisəsi fokus nöqtəsinə gətirilir. Ailəyə dayaq olmaq mənəvi planı nəzərdə tutursa, əsanın köməyi ilə özünü saxlamaq, ayaq üstə durmaq, yıxılmamaq fiziki keyfiyyətlərlə əlaqədardır. Əvvəlki güc, qüvvət itirilir. Burada da “qocalıqıfədəsini tapmışdır. İdeallaşdırılmış koqnitiv model mövcud olduqda metonimiya həmişə aşkara çıxır. Belə model konseptuallaşan hər şey (predmet, hadisə, söz və onun mənası, obyektiv gerçəklik və onun predmetləri) üçün ideallaşdırılmış koqnitiv model qurula bilir.

Konseptuallaşmanın oblastları (ontological realms) və onun daxilindəki əlaqələrdən danışmaq mümkündür. Hər bir ideallaşdırılmış koqnitiv model müxtəlif konseptləri öz daxilində birləşdirə bilir. Belə konseptlər bir–biri ilə əlaqədardır. Məsələn “hospital” xəstəxana ideallaşdırılmış koqnitiv modelinə doktor (həkim) , ... (xəstə), palata (palata),... (dərman) və başqa konseptlər daxil ola bilər. Bu konseptlər arasında qarşılıqlı əlaqə, müştərəklik mövcuddur.

Metonimik münasibətlər sonsuz deyil, lakin koqnitiv və kommunakativ prinsiplərlə tənzimlənir.

Konseptuallaşdırılanın, arzu edilən metonimik hədəfə çatması üçün mental əlaqənin qurulması zəruridir. Məsələn, iynəni saplaya bilməmək – qocalıq, dizləri əsmək – qocalıq, gözləri tor görmək – qocalıq və s.

“Titrəyir dizlərim, tor görür gözüüm,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?” (Koroğlu)

Mental əlaqə məsələsi ötürücü ilə bir və ya bir neçə məqsəd arasındakı münasibəti əhatə edir. Metonimiya çox zaman ideallaşdırılmış model daxilində tipik, yaxud ideallaşdırılmış əlaqə tiplərini istifadə edir. Məsələn, müəyyən yerlər orada baş verən hadisələrlə bağlılığa malikdir. “To go to bed” hərfi tərcümədə “çarpayıya getmək” mənasını versə də, əslində, “yatmaq”, “dincəlmək” mənalərini qabardır. Məkan, zaman və hadisə arasında əlaqələr metonimik münasibətlərin qurulmasında geniş istifadə olunur.

Koqnitiv metonimiyanın izahında ötürücünün və hədəfin seçilməsi məsələləri xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

C.Lakof və M.Consonun təqdim etdiyi “She is a pretty face. She is a pretty person” nümunələrində konseptual münasibətdə ötürücü və hədəf rolunda hər iki anlayış yer ala bilər. Metaforik birləşmələr həmişə biristiqamətli olduğu halda, metanomik əlaqələr iki istiqamətli olur. Bu cəhət ənənəvi yanaşmada əksini tapır. Məsələn, “cause for effect” , “effect for the cause”, genus for species”, “species for genus” və s. Nəzəri cəhətdən mümkün olan belə alternativləri danışanın ideallaşdırılmış koqnitiv model daxilində ötürücüyə verdiyi üstünlük hallarından fərqləndirmək lazımdır. Ötürücünün təyinində hansı koqnitiv prinsiplərin əsas göyürülməsi məsələsinin aydınlaşdırılması daha böyük maraq kəsb edir. R.Lanqaker bunları presedent prinsiplər adlandırmışdır [Langacker, s.30]. Bu üsul müntəzəm nişanlanmış (default metonymy) metonimiyaların seçilməsinə aparıb çıxarır. Bəzi prinsiplər müntəzəm metonimiya tiplərinin seçilməsinə imkan yaradır.

Tipologiyası iyerarxik strukturla verilən metonimiyaların müxtəlif növləri metonimik münasibətlərin xarakteristikalarından doğur. İdeallaşdırılmış koqnitiv modellərin üç tipi ontoloji sahədən asılı olaraq müəyyənləşir. Belə modellərin daxilində metonimik münasibətlər formalaşır. Əsas tiplərdən hər biri metonimik münasibətlərin bir sıra konkret modellərini özündə birləşdirir. Məsələn, ideallaşdırılmış koqnitiv işarə modeli metonimiya tipləri üçün əsas rolunu oynayır: “konsept əvəzinə forma”. Referent ideallaşdırılmış koqnitiv modeldə forma, yaxud konsept predmet və ya hadisə əvəzində çıxış edir. Konseptual ideallaşdırılmış modeldə forma və ya konsepti konsept-forma əvəz edir. Bunlardan başqa ideallaşdırılmış koqnitiv modeldə metonimik

münasibətlər “hissə - tam”, “tam –hissə” qruplarında birləşdirilir. “Hissə - tam” konfigurasiyasına kəmiyyət, hadisə, kateqorial predmet, kateqorial əlamət və ixtisarlı metonimik münasibətlər daxil ola bilər.

Belə metonimik münasibətlər qruplarını konkret nümunələrlə ayırmağa çalışaq.

Kəmiyyət metonimik münasibəti. Son göstərici bütün şkalanı əvəz edir: How old are you?

2.Konstitusional (əşyavi) metonimik münasibət. Əşyanın adı ondan düzələn predmetin adı əvəzinə işlənir: The marble spoke.

3.Hadisə metonimik münasibəti. Hadisə elementi əvəzinə bütün hadisə: Bill smoked sigaret (bütün hadisə - siqareti yandırmaq, tüstünü ciyərlərinə çəkmək və s.)

4. Kateqorial predmet metonimik münasibəti. Ümumi qayda əvəzinə konkret hal: I always leave my umbrella at home when it rains.

5. Kateqorial əlamət metonimik münasibəti. Kateqoriya əlamət əvəzinə işlənir: Judas(satqınlıq əlaməti), Cadillac (yaxşılıq əlaməti), a second Chomsky (yeni parlayan ulduz).

6. Qısaldılmış, ixtisar edilmiş metonimik münasibət. Crude(xam neft əvəzinə)

“Hissə - hissə” metonimik münasibəti daha rəngarəng formalara malikdir və aşağıdakı ideallaşdırılmış koqnitiv model tipləri ilə aşkara çıxır: hərəkət, qavrama, səbəb, məhsul, nəzarət və s.

1.Hərəkət fəaliyyət; fəaliyyət əvəzinə nəticə: to win a fortune! (fəaliyyət – oynamaq)

2.Hiss etmək. Hissi üzə çıxaran predmet hiss yerinə: There goes my knee (hiss – dizdə ağrı hiss etmək)

3.Səbəb metonimik münasibəti:Hal bu halı yaradan predmet əvəzinə: She was my ruin

4. İstehsalçı istehsal etdiyi məhsul əvəzinə: I have got a Ford.

5. Nəzarət. Nəzarət edən əvəzinə nəzarət olunan: The mercedes has arrived.

6.Sahiblik metonimik münasibəti. Mal sahib əvəzinə: He married money.

7.Yer. Hadisənin əvəzinə onun baş verdiyi yer: Waterloo was a great event.

Qeyd olunan metonimik münasibətlər ideallaşdırılmış koqnitiv modellər daxilində yer alır və bu metonimiya tipləri üslubiyatda təyin olunmuş metonimiya tipləri ilə əlaqədardır. Lakin koqnitiv metonimiyalara ontoloji yanaşma ənənəvi metonimiyalara yanaşmadan əsaslı şəkildə fərqlənir. Koqnitiv linqvistika metonimiyanın və metonimik münasibətlərin əsasında duran proseslərə daha dərinləndirən nüfuz etməyə imkan verir. Yalnız belə yanaşma dildə metonimiyaların yaranması və funksionallıq səbəblərinə aydınlıq gətirməyə imkan verir.

Metonimiyaların müxtəlifliyi məhdudlaşdırıcı vasitə ilə tənzimlənir. Bəzi tədqiqatçılar semantik məhdudlaşdırıcılardan bəhs etmişlər. Məsələn, Q.Radden və Z.Kovekses belə hesab edirlər ki, məhz koqnitiv prinsiplər metonimiya modelinin seçilməsinin əsasında durur. Koqnitiv prinsiplər konseptual sistemin üçfərqləndiricisi ilə əlaqəyə malikdir. Bura insan təcrübəsi, dərk etmə və qiymətləndirmə aid edilir. Onlardan da sonuncu ikisi bir–biri ilə bağlılığa malikdir. (Radden, Kovekses, 1999, s.443)

İnsan təcrübəsinin əhəmiyyəti onun dünyaya antroposentrik baxışı və insanlararası qarşılıqlı münasibət baxımından önəmlidir. İnsanın dərk etdikləri, qavradıqları arasında onunla bağlı olanlar çoxluq təşkil edir. Predmetlər subyektiv mövqedən qavranılır, konkret predmetlər mücərrəd predmetlərdən daha aşkardır. İşlək, funksional predmetlər insan üçün daha gərəklidir. Belə vəziyyət müntəzəm metonimiyaların fəaliyyətini tənzimləyən koqnitiv prinsipləri formalaşdırır.

Y.S.Milkebiç iki əsas koqnitiv prinsipi bir–birindən ayırır:

1. Human(s) over non – human(s)

2.Subjective over objective.

Müəllifin fikrinə görə birinci koqnitiv prinsip “məhsul” istehsalçısı istehsal etdiyi məhsul əvəzinə (I havev got a Ford), “nəzarət”- nəzarətçi nəzarət olunan əvəzinə (schware – koft de-

feated Iraq) və “sahiblik” sahib malik olduğu mal əvəzinə (I have got a flat tyre) metonimiyalarının mənbələrinə cavab verir.

İnsan təcrübəsi mahiyyətinə görə subyektivdir və dünyaya subyektiv baxışı şərtləndirir. Y.Milkeviçin təklif etdiyi ikinci prinsip bu xüsusiyyətə əsaslanır. Müəllifin fikrinə görə, ikinci koqnitiv prinsipin “dərək olunan dərək edilən əvəzinə” qəbul edilməsi (what a beautiful sight) metonimik münasibətinə cavab verir. (Milkeviç E.S. internet)

Metonimiya probleminə koqnitiv aspektdən yanaşma göstərir ki, metonimiya koqnitiv prosesdir və bu proses ideallaşdırılmış koqnitiv model daxilində fəaliyyət göstərir. Metonimik münasibətlər dil vahidi olan sözlər arasında deyil, təfəkkür və ya insanın koqnitiv fəaliyyətinin məhsulu olan konseptlər arasında yaranır.

Metonimiyaların az bir hissəsi bir istiqamətlidir. Metonimiyaların əksəriyyəti ikitərəfli istiqamətə malikdir. Metonimik müştərəklilik ikitərəfli və ya qarşılıqlı istiqamətlənmədən irəli gəlir.

Metonimik köçürülmənin, yaxud metonimik münasibətlərin tipologiyası, təsnifatı məsələləri haqqında müxtəlif araşdırmalar aparılmışdır. Y.V.Poduçeva metonimik köçürmələrin tipologiyasından bəhs edərkən üç növ hadisədən danışmışdır. Onun fikrinə görə, eyni bir hadisənin iki konseptuallaşması metonimik əlaqələnmə bilər. Sözlün metonimik işlənməsindən yaranan konseptual struktur obraz və ya məcaz kimi dərk olunur. Sözlərin hərfi mənada başa düşülməsi, yaxud qavranılması müştərəklilik situasiyanın ikinci iştirakçısının təyin olunması tələbini ortaya atır. Metonimiyanın ənənəvi şərhində bu cür metonomiya qabla onun içindəkinin əvəzlənməsi özünü göstərir. Belə hallarda metonimik sürüşmə obrazı yaradır. Məsələn, “zaldan səs gəlirdi” cümləsində zaldakı adamların sükutu, səssizliyi ilə bağlı olan hadisədir. Metonimik sürüşmə insanlara aid fəaliyyəti zalın üzərinə köçürmüşdür və nəticədə kateqorial baxımdan yanlış olan zal obrazı yaranmışdır.

Metonimik münasibət danışanın dediyi söyləmə ilə onun gerçəkliyi dərk etməsi arasındakı əlaqədən doğur. Müştərəklilik üzrə əlaqələr mənalarda arasında deyil, gerçəklik obyektləri arasındadır. Əgər gerçəkliyin konseptuallaşmasının nəticəsini semantik struktur kimi qəbul etsək, konseptual strukturun komponentləri arasındakı metonimik əlaqədən danışmaq olar. Müştərəkliyə görə metonimik yerdəyişmə diqqəti müştərək obyekt üzərinə köçürməni nəzərdə tutur. Müştərəklilik məkan, zaman və ya səbəb–nəticə ilə əlaqədardır.

Y.V.Paduçevanın ayırdığı ikinci növ metonimik münasibət diqqət mərkəzinin dəyişməsi ilə izah olunur. Sözlün lüğətdə qeyd olunduğu iki mənasından biri diqqət mərkəzinin dəyişdirilməsi ilə ikinci mənadan alınarsa, deməli, metonimik sürüşmə bu iki mənəni əlaqələndirir. Foksun dəyişməsi də iki formada baş verə bilər. Bir halda fokus situasiyanın iştirakçıları, digər halda isə izah komponentləri üzərində cəmlənir (Paduçeva E)

Foksun bir iştirakçıdan digərinə köçürülməsi sürüşmənin parçalanmasına səbəb olur. Məsələn, külək paltarları yellədir - Paltarlar yellənir.

Metonimik köçürmə növləri müxtəlif və rəngarəngdir. Onların tam siyahısı yoxdur. Fərqli elmi mənbələrdə, eləcə də dərsləklərdə qeyd olunan metanomik köçürmə növlərinin sayı həmişə natamam təsir bağışlayır. Ungerer və Şmitin siyahısında metanomik köçürmənin aşağıdakı növlərinin siyahısı verilmişdir: 1) qab – qabın içindəki; 2) müəllif - əsər; 3) material – məlumat; 4) işarə edən/adlandıran – işarə; 5) hissə - tam; 6) tam – hissə; 7) istehsalçı – mal/məhsul; 8) yer – idarə və s. [Ungerer, Schmid 1996, s.84].

Göründüyü kimi, bu siyahıda metonimik köçürmənin zaman - (bu zaman daxilində baş verən) hadisə, səs mənbəyi – səs, bədən üzvü – xəstəlik, sərhəd (xətt) – onu əhatə edən sahə, səth – bu səthi əhatə edən məkan, həcm, fəaliyyət (hərəkət) – həmin hərəkətin baş verdiyi zaman növləri yoxdur. Məsələ ondadır ki, bu növləri də yuxarıdakı siyahıya əlavə etmək metanomik

köçürmələrin bütün formalarının əhatə olunmasını söyləməyə əsas vermir. Müxtəlif söyləm və cümlələrdə yeni metonimik köçürmə növləri aşkara çıxır.

“Göylərə baxıram, göylər buludda,

Hər tərəf qaranlıq, hər tərəf axşam” [N.Kəsəmənli]

“göylər buludda” birləşməsində qab – qabın içindəki metonomik köçürməsi qeydə alınır. Aydın ki, göylər buludun içində yerləşmir. Müəllif göyün üzünü buludların aldığı qeyd etmişdir. Bu məsələyə koqnitiv metonimiya mövqeyindən yanaşsaq, göstərməli ki, insan təcrübəsinə görə göylər sonsuz boşluq, hər şeyi əhatə edən fəza kimi təsəvvür olunur.

Lakin real gerçəkliyin müəyyən elementini göyü deyil, yalnız buludları görmək, göyün buludun içində gizlənməsinə söyləməyə əsas verir. “Qaranlıq”, “axşam” da göylərin görünməməsindən yaranan assosiasiya kimi qəbul oluna bilər. Metonimiyanın koqnitiv proses olmasını bu nümunə də bir daha təsdiq edir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Алефиренко, Н.Ф. Язык, познание и культура: Когнитивно-семиологическая синергетика слова: Монография / Н.Ф. Алефиренко. -Волгоград: Перемена, 2006. - 228 с.
- 2.Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. – Тамбов: Изд-во Тамб. Ун-та, 2001. — 123с.
- 3.Вежбицкая, А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах / А. Вежбицкая. Thesis. Вып. 3. М., 1993. С. 185-206
- 4.Lakoff, G, Jhonsom , М. Metaphors we live by. Chicago University of Chicago Press, 1980-p.
- 5.Langacker, R.W. Reference –Point Construtions // Cognitive linguistics,...1993,N:4 pp. 29-40
- 6.Radden, G, Koverces, Z. Towards a theory of metonymy //. Metonymy in language and Thought. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 1999-pp.17-61.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti,
E-mail: orujova.d@mail.ru*

Dilbar Orujova

CONCEPTUALIZATION AND METONYMY

The result of language conceptualization is in the form of a conceptual structure. Although the conceptual structure is identical to the semantic structure in its material form, it differs from it functionally. This difference is due to the fact that the same non-linguistic reality is expressed by an alternative concept. Metonymy is one of the important figures of speech and is based on the transfer of space. Traditional metonymy is the regular or occasional transfer of the name of an object of a certain class, or of a single object, to objects of another class, or to a single object.

Keywords: *metonymy, conceptualization, concept, cognitive, transfer, linguistics*

Дилбар Оруджова

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ И МЕТОНИМИЯ

Результатом концептуализации языка является концептуальная структура. Хотя концептуальная структура идентична семантической структуре в своей материальной форме, она отличается от нее функционально. Это различие связано с тем, что одна и та же нелингвистическая реальность выражается альтернативным понятием. Метонимия является одной из важных фигур речи и основана на передаче пространства. Традиционная метонимия - (греч. Metonymia - переименование) - это регулярная или случайная передача имени объекта, принадлежащего определенному классу, или отдельного объекта, объектам, принадлежащим к другому классу, или одному объекту.

Ключевые слова: метонимия, концептуализация, концепт, когнитивный, перевод, лингвистика.

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 17.09.2021

Son variant 08.11.2021

NƏRMİN İBRAHİMLİ*

İNGİLİS DİLİNDƏ ŞİFAHI NİTQ VƏRDIŞLƏRİNİN İNKİŞAFINDA
DİALOQ YOLU İLƏ TƏDRİSİN ROLU

Məqalədə dialoqla öyrətmə üsulunun xarakterik xüsusiyyətlərindən və tələbələrin nitq bacarıqlarının inkişafına təsirindən bəhs edilir. Dialoji təlim müəllimlərin tələbələrə dialoq vasitəsilə öyrənmə məqsədlərinə effektiv şəkildə nail olmaqda və ya tapşırıqları yerinə yetirməkdə kömək etmək üçün istifadə etdiyi bir metoddur. Bu təlim üsulunda şagirdlərin təfəkkürünü stimullaşdırmaq və genişləndirmək, onların öyrənmə və dərk etmə qabiliyyətlərini inkişaf etdirmək üçün danışıq gücündən istifadə edilir. Əgər bu təlim üsulu elmi əsaslarla tətbiq edilərsə, tələbələrdə təfəkkür və nitq bacarıqlarını inkişaf etdirir. Dialoqla təlim tələbələrə autentik-komunikativ situasiyalarda nitq bacarıqlarını daha effektiv tətbiq etmək imkanı verir. Dialoji tədrisin effektivliyi müəllimin yüksək səriştəli olmasından və bu üsullardan xəbərdar olmasından asılıdır.

Açar sözlər: *dialoq, şifahi nitq, tədris prosesi, dil bacarıqları*

Tələbələrin ingilis dilində şifahi nitq vərdişlərini inkişaf etdirmək üçün təklif edilən dil təlimi metodlarından biri tədris prosesində dialoqlardan istifadə üsuludur. Dialoqlar müxtəlif kontekstlərdə tələbələrin tərəddüd etmədən hədəf dildə təcrübə qazanması üçün əlverişli vasitədir. Belə ki, öyrənənlər xarici dildə öz fikirlərini şifahi ifadə edə bilmək bacarığı əldə edirlər. Dialoqların üstün cəhəti odur ki, tələbələr nəinki İngilis dilində sözlərin mənasını öyrənir, həmçinin dilin qrammatik qaydalarını da mənimsəyir. Dialoqlar tələffüz, intonasiya və digər fonoloji xüsusiyyətləri dinləmək və məşq etmək üçün faydalıdır. Beləliklə, sinifdə dialoqlardan istifadə yalnız öyrənənlərin dil biliklərini deyil, həm də zehni qabiliyyətlərini yaxşılaşdırır. Üstəlik, onların dinləmə və eşidib-anlama kimi bacarıqlarını təkmilləşdirir.

Dialoq yolu ilə tədris bəzi mənbələrdə bir metod, bəzi mənbələrdə isə bir yanaşma olaraq qəbul edilir. Dialoq yolu ilə öyrətmə üsulu, xüsusilə sıxlıq olan siniflərdə şagirdlərin İngilis dilində danışma, eşidib anlama, oxuma və yazma bacarıqlarını inkişaf etdirməyə yönəlmiş bir fəaliyyət növüdür. Bu təlim metodunda dil bilikləri ilə yanaşı, qrammatikanın tədrisinə də önəm verilir. Şagirdləri dərstdə dinləyici olmaqdan uzaqlaşdıraraq onları aktiv öyrənənlərə çevirməyi hədəfləyir. Dörd əsas dil bacarığının hamısını inkişaf etdirməyə yönəlmiş bu fəaliyyətdə danışma bacarıqlarının inkişafı ön plana çıxır. Dil tədrisi sahəsində fərqli fənlər tərəfindən tətbiq oluna bilən bu fəaliyyət, şagirdlərə qrammatika bacarıqlarını tətbiq etmək və onlarla qarşılıqlı əlaqə qurmaq imkanı verir. Bu öyrətmə metodundan İngilis dilinin müxtəlif səviyyələrində istifadə etmək mümkündür. Fəaliyyətin əsas məqsədi şagirdlərin fəal təcrübə ilə dili öyrənməsini təmin etmək və sinifdə ünsiyyət mühitini yaratmaqdır. Buna görə də dialoqla öyrətmək həm də kommunikativ bir yanaşmadır [2].

Dialoq yolu ilə tədrisin əsası ən vacib ünsiyyət vasitələrindən biri olan şifahi nitq vərdişlərinin əldə edilməsidir. Dilin əsas məqsədi ünsiyyət qurmaqdır. Xarici dil tədrisinin əsas məqsədi danışma bacarıqlarının əldə edilməsi ilə birbaşa əlaqəli olan müvafiq dildə danışan insanlarla ünsiyyət qurmaqdır. Düzgün və başa düşülən danışıq qabiliyyəti qazanmaq bu fəaliyyətin seçilməsində əsas amildir.

Dialoqla tədrisin məqsədi: Dialoq fəaliyyətinin öyrədilməsi, hədəf dilinin gündəlik danışma kontekstlərində səmərəli iştirak edə bilən, status və cins kimi dəyişənləri nəzərə alaraq fərqli

ünsiyyət mühitinə uyğunlaşa bilən fərdləri yetişdirməyi hədəfləyir. Digər bir məqsəd şagirdlərin atalar sözləri, deyimlər və qafiyələr kimi dilə xas strukturları hədəf dildə istifadə edə bilmələridir. Fəaliyyətin əsas məqsədi, fəaliyyətə dörd dil bacarığı və qrammatik quruluş daxil etməklə düzgün və başa düşülən bir şəkildə ünsiyyət qurmaq üçün lazımi bacarıqları təmin etməkdir. Buna görə də bu fəaliyyət növündə müəllim müxtəlif təlim materiallarında istifadə edə bilər. Şagirdlərə hər mövzu üçün hazırlanmış fərqli iş vərəqləri paylanıla və praktiki fəaliyyətlər aparıla bilər. CD çalarlar, televizorlar və kompüterlər kimi texnoloji materiallar dialoq dinləmə və təcrübə fəaliyyətləri üçün istifadə edilə bilər. Müəllim tərəfindən hazırlanan iş vərəqləri şagirdlərə paylanıla bilər və ya xarici aləmi sinfə gətirən məhdudiyətsiz vasitələrdən istifadə edərək şagirdlərin edəcəyi dialoq təqdimatlarında istifadə edilə bilər.

Dialoqla tədrisin əsas fəaliyyətləri: Dialoqla öyrətmək, ilk növbədə, xarici dünyada mövcud olan gündəlik İngilis dilli kontekstləri dialoqlar vasitəsilə sinif mühitinə daşıyacaq fəaliyyətləri əhatə edir. Tələbələrin sinif xaricində İngilis dilli bir mühitdə olduqları zaman danışma dilini anlama bilən, danışılan məzmununda iştirak edən və həm şifahi, həm də yazılı şəkildə düzgün cümlələrlə ifadə edə bilən fərd olmalarına kömək etmək məqsədi daşıyır. Əsas məqsəd şagirdin sinifdə özünü şifahi şəkildə ifadə etməsinə imkan verəcək fəaliyyətlərin həyata keçirilməsidir və bunun ən təbii və təsirli yollarından biri, şübhəsiz ki, fərqli insanlarla və fərqli mövzularda ingilis dilində dialoq qurmaqdır. Fərqli nitq kontekstlərində dialoqlar yaradılır və sinifdə təqdim olunur. Həmçinin buna rol oynama və dram kimi dialoqa əsaslanan fəaliyyətlər də daxildir. Xarici dilin tədrisində istifadə olunan dialoqların rolu aşağıdakı kimi səciyyələndirilir:

Tələbələrin söz ehtiyatını artırmağa və necə ünsiyyət qurmağı öyrənməyə kömək edir.

Dialoqlar vasitəsilə şagirdlər bir-birlərindən səhvləri öyrənirlər.

Psixoloji çətinlikləri aradan qaldırır. Danışmaq qorxusunu və utancaqlığı azaldır..

Tələbənin danışmaq və fikirlərini bölüşmək motivasiyasını artırır.

Fərdlər arasında qarşılıqlı əlaqəni təmin edir

Dialoqla tədris həyata keçirilərkən şagirdlərin hazırlığı və motivasiyası nəzərə alınmalıdır. Fərdi öyrənmə fərqləri nəzərə alınmalı və lazım gələrsə oxşar öyrənmə səviyyəsinə malik olan şagirdlər fərqli siniflərə bölünməli və kursların məzmununu və məşqləri səviyyələrinə uyğun olaraq təqdim edilməlidir. Əgər tələb olunarsa, müvafiq şagirdlərə fərqli kurs sənədlərinin təqdim edilməsi, mövzunun təkrarlanması, gücləndirici fəaliyyətlər və ev tapşırığı kimi daimi öyrənmə təmin edəcək öyrənmə fəaliyyətləri təşkil edilməlidir. Fəaliyyətin məqsədi şagirdlərin çox olduğu siniflərdə danışmaq imkanı təmin etmək olduğundan fərdi tədris üsullarına icazə verilmir. Müxtəlif tədris metodlarına aid olan məşq formaları şagirdlərə möhkəmləndirmə məqsədi ilə təqdim edilə bilər; Lakin dərsin təqdimatında və dərslər fəaliyyətlərinin əksəriyyətində dialoqa əsaslanan dialoq məzmunlarından istifadə etmək mütləqdir. Hazırlanacaq materiallar və fəaliyyətlər dörd əsas dil bacarıqlarının və xüsusən də danışma bacarıqlarının inkişafını təmin edəcək məqsədlərə əsaslanmalıdır [1].

Dialoq yolu ilə tədrisin qiymətləndirilməsi: Dialoq yolu ilə tədris prosesi dil quruluşunu dərk etmək fəaliyyətləri ilə başlayır. Şagirdlərin idrak bacarıqları praktiki fəaliyyətlər və mövzu üzərində gücləndirilir. Daha sonra şagirdlər arasında dialoqun formalaşması üçün zəmin hazırlayan situasiyalar seçilir. Tələbələr xarici dünya təcrübələrini ünsiyyət fəaliyyəti ilə sinifə gətirərək, xarici mühitdə qarşılaşa biləcəkləri mümkün söhbət kontekstlərinə hazır olurlar. Eyni zamanda müəllim bu fəaliyyət növündən istifadə edərkən təlim prinsiplərini də nəzərə almalıdır;

Kurs materialları və təlimlər şagirdlərin maraqları, ehtiyacları, yaşı, yetkinliyi və hazırlığı nəzərə alınmaqla hazırlanmalı və bu prinsiplərə əsaslanmalıdır.

Dərs planının hazırlanmasında və dərslər keçirilməsində aktiv iştirak, həyata yaxınlıq, konkretdən mücərrədə, məlumdan bilinməyənə, aktualıq, yaxınlıq, qənaət, aydınlıq, bütövlük

və sadəlik prinsipləri nəzərə alınmalıdır.

Tədris prosesi bunlarla məhdudlaşmamalı, idrak prosesləri şagirdlərə öyrədilməlidir. Dərs planında induksiya prinsipinə və onun işinə üstünlük verilməlidir.

Dialogla öyrətmədə müəllimin rolu: Dialogla tədris prosesini təşkil edən müəllim dilin qrammatik quruluşuna dərinləndirilməsi bələd olmalıdır. Təlimin ilk mərhələsində həmyaşdamların bir-birlərinin səhvlərini düzəltməsi və qiymətləndirilməsi nəzərə alınmalı, əgər uyğunsuzluq halı aşkar edilərsə müəllim cəlb prosesə edilməlidir. Müəllim şagirdə görüləcək işlər və tapşırıqlar barədə rəhbərlik etməli və şagirdlərin dialoqlarına və təqdimatlarına mümkün qədər qarışmamalıdır. Kinchin (2003) qeyd edir ki, dialoqlar müəllimlərə dərslərin hazırlanmasında kömək etmək üçün istifadə olunur. Müəllimlər şagirdlərinin ehtiyaclarını başa düşməyə çalışmalıdırlar. O, tələbələrin inkişafını izləmək üçün dialoqların istifadə olunma biləcəyini iddia edir. Beləliklə, şagirdlərlə müəllim arasında səmərəli dialoqlar mənalı öyrənmənin təşviqi üçün vacibdir. Ona görə də təlim prosesi müəllimsiz başa çatdırıla bilməz. Bundan əlavə, ünsiyyət mübadiləsi, dialoqlar şagirdləri müəllimlərlə əlaqələrini atırır, həm də onların münasibətlərini gücləndirir. Və bu dialoqlar şagirdlərin problemsiz və ya məhdudiyyətsiz danışmaq qabiliyyətini effektiv şəkildə inkişaf etdirə bilər. Bu model tələbələrin özünə hörmətini artırma bilən yaxşı bir model kimi dayanır; şəxsiyyətini və digər bacarıqlarını gücləndirir [3].

Şagirdin dialoqla öyrətmədə rolu: Dialogla öyrətməkdə şagird ünsiyyət qurur və verilən tapşırıqları yerinə yetirir. Şagird aktiv və məhsuldar olmalı, əldə etdiyi bilik və bacarıqları şifahi və yazılı dialoqlarda nümayiş etdirməyi bacarmalıdır. Şagirdlərin irəli sürməli olduqları fəaliyyət növləri əsasən danışma bacarıqlarının inkişafına yönəlməlidir. Əslində dialoqlar vasitəsilə tələbələr yeni məlumatlar əldə edir və müəyyən mövzularda bildiklərini sinif yoldaşları və müəllimləri ilə bölüşürlər. Dialoqlar öyrənmələrin məsələlər haqqında düşüncələrini təkmilləşdirə və onların fikir bildirmə üsullarını təkmilləşdirə bilər. Dialoqlar həmçinin öyrənmələrin başqalarının düşüncələrinə olan marağını da inkişaf etdirə bilər. Dialogla öyrətməkdə danışmaqdan, oxumaqdan, yazmaqdan və dinləməkdən başqa dil bacarıqları; qrammatika quruluşları və söz ehtiyatları da daxildir. Bir dilin öyrədilməsi tək və ya bir neçə bacarığın öyrədilməsi ilə tam həyata keçə bilməz. Şagirdlər gündəlik həyatda qarşılaşa biləcəkləri bütün dil bacarıqlarını və dil quruluşunu yaxşı bilməlidirlər [5].

Dialogla tədrisə dair ədəbiyyat təhlili: Ünsiyyət və dil təhsilində dialoqun əhəmiyyəti müxtəlif xarici və yerli mənbələrdə müzakirə edilmişdir. Marçenkovaya görə, Franz Boaz, Edward Sapir, Georg Herbert Mead, Benjamin Lee Whorf, Lev Vygotsky və Mixail Bakhtin kimi alimlər həmişə dili sosial və mədəni kontekstlərin mərkəzində hesab etmişlər və dilin əsas funksiyası onlar üçün ünsiyyət vasitəsi olaraq xidmət etməkdir. Baxtinin dil fəlsəfəsində dialoq dilin ən əsas funksiyası idi və dil dialoq üçün bir vasitə olaraq görülürdü. Baxtin dialoqu həm mədəniyyəti, həm də insan şüurunu əhatə edən bir anlayış kimi qəbul edilirdi. Tseng və Huh (2016), başqaları ilə danışmağın öyrənmənin bilik və perspektivini genişləndirməsinə kömək etdiyini ifadə etdi. Dialoq fəaliyyətlərinin dilin inkişafına təsirini müəyyən etmək üçün apardıqları araşdırmada, Johnson və Brandy adlı bir dil tələbəsi ilə çalışdılar. Johnson əvvəlcə ünsiyyət qurduğu insanlarla ehtiyatlı davranırsa da özünü ifadə etmək baxımından zəif olsa da, fərqli insanlarla dialoq təcrübələri nəticəsində yeni cümlələri anlamağa başladı, öz cümlələrini qurma qabiliyyətini qazandı və ünsiyyət qurmaq istəyi artdı. Brandy isə tədris prosesində daha az dialoqa girdi və yazı bacarıqları və dərslər üzərində dayandı. Nəticədə ünsiyyətdə uğursuz oldu [2]. Dialoq yolu ilə tədris etmək, sinif mühitinin öyrədici və əyləncəli olmasına imkan verir, çünki bu, sinif otağının bir cəmiyyətə çevrilməsinə və hər bir şagirdə dialoq mühitində fəal iştirak etmək şansı verəcəkdir. Bundan əlavə, dərslər daha əyləncəli etməklə şagirdlərin dərslərə qatılması üçün motivasiya yaradır. Dialogla öyrətmək, şagirdlərə avtonom dialoqlar yaratmaq

və onları sinifdə təqdim etmək imkanı yaratmaq və şagirdlərə xarici dünyanı sinif mühitinə daşımaq və təbii danışmaq imkanı vermək məqsədi daşıyır. Bu baxımdan, fəaliyyət şagirdlərə yeni kontekstlərdə ünsiyyət qurmağa dəstək verir. Dil öyrətməkdə ünsiyyətə əsaslanan, yeni mövzuların dialoq yolu ilə təqdim edildiyi, dərhal düzəltməyin düzgün olmadığını, müəllimin təşkilatçı və istiqamətləndirici rol oynadığı, induktiv tədrisin olduğu kommunikativ metodla bir çox ümumi nöqtələri var. Proses qəbul edilir və sinifdə demokratik və azad bir mühit hökm sürür. Dilin ünsiyyət məqsədinə fokuslanmaqla yanaşı, ünsiyyət üsulu dərsin mövzusunə və qrammatikanın əldə edilməsinə əhəmiyyət verir. Fəaliyyətin özü dialoqla öyrətməklə ünsiyyət bacarıqlarını inkişaf etdirməyi hədəflədiyi üçün vacib sayılır. Dərsin mövzusunun öyrədilməsi və qrammatikanın tədrisi, dialoqla tədris fəaliyyətində effektiv ünsiyyət üçün vacib bir amil olaraq görülür. Dialoq tədrisi, demokratik və sərbəst sinif mühiti və şagird mərkəzli ünsiyyətçi yanaşma ilə paralellik təşkil edir, lakin ünsiyyətçi yanaşmadan daha çox dil quruluşuna, mövzuya və fəaliyyətin həyata keçirilməsinə önəm verir. Dialoq tədrisinin dil quruluşuna və mövzuya əhəmiyyət verməsinin səbəbi, xarici dildə təsirli və düzgün ünsiyyət qurmaqdır. Bu səbəbdən, tədris prosesi fərqli olsa da, dialoqla tədris fəaliyyətini kommunikativ yanaşma kimi nəzərdən keçirmək olar, çünki fəaliyyətin əsas məqsədi ünsiyyəti və qarşılıqlı əlaqəni artırmaqdır.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Alexander, R.J. (2008). *Towards Dialogic Teaching: Rethinking classroom talk* Cambridge: Dialogos.
- 2.Fisher, R. (2007). *Dialogic teaching: Developing thinking and meta-cognition through philosophical discussion*.
- 3.Kramer, K. (2013). *Learning through dialogue: The relevance of Martin Buber's classroom*.Kuehn , P.R . (2012) *Use of Dialogues in Developing Listening And Speaking Skills*.
- 4.Heinemann Fisher, A. (2011). *What influences student teachers' ability to promote dialogic talk in the primary classroom?*
- 5.Harmer, J. (2007). *The practice of English language teaching*. Harlow, England: Pearson Longman.
- 6.Wegerif, R. (2006). *Dialogic Education: What is it and why do we need it?* .British Educational research Journal, 34(3), 347-361.
- 7.Wolfe, S. (2006). *Teaching and learning through dialogue*. England. University of Cambridge

**Naxçıvan Dövlət Universiteti*

E-mail: nermin.iskenderova.92@gmail.com

Narmin İbrahimli

THE ROLE OF DIALOGIC TEACHING IN THE DEVELOPMENT OF ORAL SPEECH SKILLS

The article discusses the characteristics of the method of teaching through dialogue and its impact on the development of students' speaking skills. Dialogic teaching is a method used by teachers to help students effectively achieve learning objectives or complete tasks through dialogue. This method of teaching uses the power of speech to stimulate and expand students' thinking, to develop their learning and comprehension skills. If this teaching method is applied on a scientific basis, it develops students' thinking and speaking skills. Dialogue training allows

students to apply their speaking skills more effectively in authentic-communicative situations. The effectiveness of dialogical teaching depends on the teacher being highly competent and aware of these methods.

Key words: *dialogue, oral communication, teaching process, language skills*

Нармин Ибрагимли

РОЛЬ ДИАЛОГИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ В РАЗВИТИИ НАВЫКОВ УСТНОЙ РЕЧИ

В статье рассматриваются особенности метода обучения через диалог и его влияние на развитие речевых навыков учащихся. Диалогическое обучение - это метод, используемый учителями, чтобы помочь учащимся эффективно достигать учебных целей или решать задачи посредством диалога. Этот метод обучения использует силу речи для стимулирования и расширения мышления учащихся, развития их навыков обучения и понимания. Если этот метод обучения применяется на научной основе, он развивает у студентов навыки мышления и речи. Обучение диалогу позволяет студентам более эффективно применять свои разговорные навыки в аутентично-коммуникативных ситуациях. Эффективность диалогического обучения зависит от высокой компетентности учителя и знания этих методов.

Ключевые слова: *диалог, устное общение, учебный процесс, языковые навыки*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 13.10.2021

Son variant 05.12.2021

DİSKURSUN KOMMUNİKATİV STRATEGİYASI

Strategiya nəzərdə tutulan istiqamət üzrə əsas hədəfin əldə edilməsinə yönələn ümumi fəaliyyət mexanizmi və ya baş plandır. Diskursda informasiya ötürülür və qəbul olunur. İnformasiyanın ötürülməsi birtərəfli səciyyə daşıyır. İnsanlar arasında ünsiyyəti təmin edən əsas vasitələr, xüsusilə də diskurs-sözləmlər silsiləsi əvvəlcədən müəyyən edilmiş konkret məqsədin, ümumi strateji hədəfin əldə edilməsinə yönəlir. Kommunikasiya və ya ünsiyyət prosesi diskurs və ya nitq sözləmi vasitəsilə reallaşır. Bu səbəbdən bəzi mənbələrdə ünsiyyət və nitq anlayışları, kommunikasiya və diskurs terminləri bir-birinin sinonimi kimi işlədilir. Ünsiyyət prosesində istifadə edilən kommunikativ vahidlərin məna və funksiyası bəzən təsadüf nəticəsində, bəzi hallarda isə danışan şəxs tərəfindən məqsədyönlü şəkildə dəyişdirilə bilər.

Açar sözlər: *diskurs, strategiya, kommunikativ, nitq, ünsiyyət.*

Həyati fəaliyyətini davam etdirməyə yönələn həyatda qalma, qidalanma, törəyib artma və s. maddi və fizioloji ehtiyaclarla bağlı instinktiv davranışlar bütün canlılarda təxminən eynidir. Bəzən instinktiv, bəzən primitiv adlandırılan bu fəaliyyət və ya davranışlar ümumi bir məqsədin əldə edilməsinə, yəni həyat fəaliyyətinin davamlılığının təmin olunması strategiyasına xidmət edir.

İnsanın istənilən əməli və psixoloji fəaliyyəti ilk növbədə həmin bu strategiyaya yəni həyat fəaliyyətinin davamlılığının təmin olunması strategiyasına xidmət edir. Bununla yanaşı, insan şüurlu canlı olduğuna görə, bu əsas strategiyaya paralel olaraq özü üçün digər strateji alt hədəflər də müəyyən edir. Həmin alt hədəflər bir qayda olaraq əsas strateji hədəfə yönəlir və əsas hədəfə çatmaq üçün atılan addımlar mahiyyəti daşıyır. L.S.Vıqotski tərəfindən irəli sürülən psixoloji fəaliyyət nəzəriyyəsi bu mövqeyi dəstəkləyir (6,48).

İnsanın bəzi fəaliyyətləri onun maddi, fizioloji ehtiyaclarının ödənilməsinə deyil, mənəvi, estetik ehtiyaclarının ödənilməsinə xidmət edir. Nitq fəaliyyəti də bu qəbildən olan psixoloji fəaliyyətlər qrupuna daxildir.

Şüurlu varlıq olan insan hər bir fəaliyyətində özü üçün konkret hədəflər müəyyən edir və əsas strateji hədəfin növbəti addımı mahiyyəti daşıyan bu hədəflərin əldə edilməsinə çalışır. Müasir dövrümüzdə kommunikasiya insan olmağın əsas atributlarından birinə çevrilmişdir. Başqa sözlə desək, bu günün insanı istəsə də, istəməsə də daima aktiv və ya passiv ünsiyyət içərisindədir.

İnsanlar arasında ünsiyyəti təmin edən əsas vasitələr, xüsusilə də diskurs-sözləmlər silsiləsi əvvəlcədən müəyyən edilmiş konkret məqsədin, ümumi strateji hədəfin əldə edilməsinə yönəlir. Kommunikasiya və ya ünsiyyət prosesində əsas strateji hədəflər M.B.Əsgərovun qeyd etdiyi kimi, bunlardan ibarət olur:

1) informasiya almaq yolu ilə yeni bir gerçəklik vahidi ilə təmasda olmaq və ya məlum olan bir gerçəklik vahidinin yeni gerçəklik elementlərini mənimsəmək; 2) informasiya vermək yolu ilə yeni bir gerçəklik vahidi ilə təması təmin etmək və ya məlum olan bir gerçəklik vahidinin yeni gerçəklik elementlərinin mənimsənilməsinə şərait yaratmaq.

Bu qeyd edilənlər diskurs-sözləmin kommunikativ strategiyasının əsasını təşkil edir (2, 45)

İstənilən strateji məqsədin əldə edilməsi yolunda bir sıra alt məqsədlər də müəyyən edilir ki, onlar əsas məqsədə aparıcı real addımlar mahiyyəti daşıyır. Bu alt məqsədlərə, eyni zamanda,

ümumi strategiyanın əsas elementləri də demək mümkündür.

Məlum olduğu kimi, kommunikasiya və ya ünsiyyət prosesi diskurs və ya nitq söyləmi vasitəsilə reallaşır. Bu səbəbdən bəzi mənbələrdə ünsiyyət və nitq anlayışları, kommunikasiya və diskurs terminləri bir-birinin sinonimi kimi işlədilir. Bir çox elmi mənbələrdə ünsiyyətin və ya nitqin bir çox parametrlər baxımından fərqli növlərinin olduğu qeyd edilir:

1. Real vaxt rejimində malik olduğu effektivlik baxımından ünsiyyətin (və ya nitqin) aktiv və passiv növlərinin olduğu qeyd edilir (bircə, bu parametr üzrə verilən bölgünün həm nitqə, həm də ünsiyyətə aid edilməsi məqbuldur);

2. İştirak edən tərəflər baxımından ünsiyyətin (və ya nitqin) tək tərəfli, ikitərəfli və çox tərəfli növlərinin olduğu qeyd edilir (bircə, bu parametrlər üzrə verilən bölgünün də həm nitqə, həm də ünsiyyətə aid olması qəbul edilə bilər);

3. Əmələgəlmə mexanizmi baxımından ünsiyyətin (və ya nitqin) kommunikativ, intellektual və kombinal növlərinin olduğu qeyd edilir (bircə, bu parametrlər üzrə verilən bölgünün ünsiyyət prosesinə deyil, onun reallaşmasını təmin edən nitq söyləminə və ya diskursa aid edilməsi daha məqsədəuyğundur).

Qeyd edilən parametrlər üzrə verilən bu bölgülərin ikincisi mübahisəli, üçüncüsü isə sadəcə söyləmə və diskursa aid olsa da istənilən halda onların hamısı kommunikativ strategiyanın reallaşmasına xidmət edən əsas elementlərdir.

Dilin psixologiyası ilə bağlı linqvo-psixoloji vəhdət nəzəriyyəsinin şərhində qeyd edildiyi kimi:

1) aktiv ünsiyyət, bir qayda olaraq, iki və daha çox şəxs arasında reallaşan ikitərəfli, yaxud çoxtərəfli ünsiyyət mahiyyəti daşıyır və əksər halda bu ünsiyyət formasında kommunikativ, yaxud kombinal nitq söyləmlərindən (diskursdan) istifadə edilir; aktiv ünsiyyət zamanı danışan şəxs müəyyən informasiya verərək dinləyən şəxsin yeni bir gerçəklik vahidi ilə təmasda olmasını və ya məlum gerçəklik vahidinə aid yeni gerçəklik elementlərini mənimsəməsini təmin edir.

2) passiv ünsiyyət, bir qayda olaraq, tək tərəfli ünsiyyət mahiyyəti daşıyır və bu ünsiyyət formasında kombinal, yaxud intellektual nitq söyləmlərindən istifadə edilir; passiv ünsiyyət zamanı kombinal, yaxud intellektual nitq söyləmləri quran şəxs (şərti olaraq danışan şəxs) gələcəkdə bu söyləmləri qəbul edəcək şəxsin (şərti olaraq dinləyən şəxsin) yeni bir gerçəklik vahidi ilə təmasda olmasına və ya məlum gerçəklik vahidinə aid yeni gerçəklik elementlərini mənimsəməsinə şərait yaradır (2, 51).

Dilin kommunikativ funksiyasının özünün forma və növləri vardır. Bu forma və növlər dildən hansı şəkildə və formada istifadə edilməsindən irəli gəlir. “Məlumdur ki, ayrılıqda götürülmüş hər bir nitq aktı birtərəflidir. Əgər diskursda adresant ilə adresat yerlərini dəyişmərsə, nitq aktının birtərəfliliyi qalır. Bu halda nitq aktları toplusu olmadığından nitq aktlarının kommunikasiya aktına çevrilməsi hadisəsi baş vermir” (4, 11).

Kommunikativ strategiya bütün ünsiyyət prosesləri üçün ümumi olsa da dəyişməz bir əhəmiyyətə malik deyildir. Ünsiyyət prosesində istifadə edilən kommunikativ vahidlərin mənə və funksiyası bəzən təsadüf nəticəsində, bəzi hallarda isə danışan şəxs tərəfindən məqsədyönlü şəkildə dəyişdirilə bilər. Kommunikativ strategiyadan yayınma təsiri bağışlayan bu məqamları ayrı-ayrılıqda nəzərdən keçirməyi məqsəduyğun hesab edirik.

Diskursun daxili təşkilinə aid işlər XX əsrin 50-ci illərinin sonunda qələmə alınmışdır. Bu araşdırmalar cümlədən böyük olan konstruksiyaların – “mürəkkəb sintaktik bütöv” və “frazafövqi vahidlər”in tədqiqinə həsr olunmuşdur.

“Dil daşıyıcıları arasındakı qarşılıqlı nitq təsiri aktı olan diskurs kommunikativ aktdır. Belə akt zamanı tərəflər informasiya mübadiləsində olurlar. Elmi ədəbiyyatda nitq aktı bir tərəfin digər tərəfi nəzərə almaqla həyata keçirdiyi nitq fəaliyyəti kimi, kommunikasiya aktı isə ünsiyyət

prosesində iştirak edənlərin bir-birinə ünvanlanmış nitq aktlarının toplusu kimi təyin olunur” (10, 14).

Şifahi ünsiyyət nəzəriyyəsində ünsiyyət strategiyası, ünsiyyətin kontekstini və idrak kontekstini nəzərə alan müəyyən pragmatik qaydalara uyğun olaraq nitq hərəkətlərini və dil vasitələrini seçməklə müəyyən bir ünsiyyət məqsədinə çatmaq niyyətinin optimal reallaşması kimi başa düşülür. Ünsiyyət strategiyaları hüquq, tibb və siyasət kimi sosial institutlar çərçivəsində forma və məzmunu ilə tənzimlənən ünsiyyət quruluşunu ifadə etmək üçün xüsusilə vacibdir.

Elmi diskurs ənənəvi olaraq iştirakçıların hər biri öz fikirlərini müdafiə etmək hüququna malik olan alim və bərabər statuslu tədqiqatçılardan ibarət xüsusi bir status bərabərliyi olaraq görülür (3). Elmi ünsiyyətin əsas məqsədi dünyanı dərk etmək, obyektlər və hadisələr haqqında yeni informasiyalar əldə etmək, həqiqətin, obyektivliyin sübutu kimi məsələləri araşdırmaqdır. Həm yazılı, həm də şifahi ola biləcək elmi dialoq şərtlərinin xüsusiyyətləri və iştirakçıların xarakteristikası istifadə olunan dil vahidlərinin seçiminə və istifadə olunan ünsiyyət strategiyalarına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir.

O.S.İssersin təsnifatına əsaslanaraq, ünsiyyət motivlərinin iyerarxiya prinsipinə görə, elmi danışığın ünsiyyət strategiyalarını, vəzifəsi həmsöhbətə təsir etmək olan və ünsiyyət prosesini təşkil etməyə kömək edən köməkçi strategiyalara bölmək olar (8, 88).

Elmi diskussiyanın əsas strategiyası həmsöhbətin fikirlərini, qiymətləndirmələrini gücləndirmək və ya dəyişdirmək üçün şüurlu təsirdən ibarət olan inandırıcı kommunikativ ünsiyyət strategiyası, taktiki vasitələrlə, yəni D.A.Kopilın ayırd etdiyi xüsusi dil vasitələri və üsulları ilə həyata keçirilə bilər (11, 78): - məlumat; - məhdudiyət;- səlahiyyətlərə bağlantılar;- əsas məlumatların yenilənməsi;- qiymətləndirmə;- oyunları artırmaq / azaltmaq;- proqnoz.

Məlumatlandırma yeni məlumatların təqdim edilməsini əhatə edir. Faktlar və maksimum etibarlılıq naminə empirik material yalnız şifahi deyil, həm də qrafik, simvolik formada təqdim olunur.

Kommunikasiya taktikası tədqiqatçıların mövqe və fikirlərini, istifadə olunan metodların effektivliyini və s. fərqləri ortaya qoyur.

Nüfuzlu mənbələrə mətnlərarası istinadlar həmsöhbət üzərində nitq effektinin gücünü artırmağa kömək edir və onu verilən məlumatların düzgünlüyünə inandırır.

Məlumatların əldə edilməsi, əvvəlki mətnlərə, yəni tanınmış klassik əsərlərə, sitatlara, əsas elmi məqalələrin adlarına, tez-tez gətirilən nümunələrə və qədim biliklərin miqdarını əks etdirən digər elmi ünsiyyət vahidlərinə istinaddır.

Müsbət və ya mənfi qiymətləndirici şərhərdən istifadə etmək ən təsirli vasitələrdən biridir. Verilən məlumatın dəyərinin ifadəsi məntiqi və dil baxımından əldə edilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, dəstəkləyici strategiyalar elmi dialoqun effektivliyinin təmin edilməsində eyni dərəcədə vacib rol oynayır, lakin onların seçilməsi və həyata keçirilməsi tamamilə pragmatik amillərdən asılıdır. Həmsöhbətin niyyəti, ünsiyyət vəziyyəti, ünsiyyətçilər arasındakı münasibətlər burada mühüm rol oynayır.

Elmi söhbəti inandırmaq strategiyası ilə xarakterizə olunur - məlumatı başa düşməyi asanlaşdıran xüsusi şifahi və vizual ritorik vasitələrdən istifadə, həmsöhbətə öz fikrini formalaşdırmaq, hörmət nümayiş etdirmək və ya ünsiyyət hərəkətinin digər iştirakçılarına nəzakətli olmaq azadlığı verir. “Bütövlükdə diskursda əlaqələnmə koheziya və koherensiya əsasında baş verir. Mətnə əlaqələr mətn müəllifinin qarşısına qoyduğu kommunikativ məqsəddən asılı olur. Müəllif mikro və makro mövzuları bir-birinin ardınca işlətməklə ümumi, bütöv mətni yaradır. Mətnin abzaslara, monoloji və dialoji nitqə parçalanması da buradan doğur. Mətnin bu hissələri bir-biri ilə əlaqə və bağlılıqda olur. Dil vahidləri vasitəsilə ifadəsini tapan

struktur-qrammatik və leksik əlaqələr isə kohezivdir. Mətnlə bağlı bu söylənilənlər diskursa tam şamil olunandır. Deməli, diskursda da kohezivya vacib amildir” (4, 19).

Elmi ünsiyyət etiketini öyrənərək ingilis O.M.İlçenko nəzakət strategiyasına əsaslanan bir sıra taktikalar müəyyən edir (9, 86-98):- həmsöhbətə təsirini azaltmaq;- mənfi münasibətləri gizlətmək;- həmsöhbətlə həmrəyliyin təzahürü;- həmsöhbətinin diqqətini cəlb etmək.

İnandırıcı nitq aktının ifadələrinin icra gücündə dəyişikliklər qorunma işarələri (qeyri-kateqoriyalı) sayəsində mümkündür, məsələn, yaxınlaşdırma, verilən məlumatların desensitizasiyası, birbaşa etirazın qarşısını almaq, fikirlərin oxşarlığını ifadə etmək, mənfi qiymətləndirmələrin azaldılması və alıcının iştirakı ilə dialoq qurmaq.

Doğru nəzakət taktikasını seçmək üçün lazım olan pragmatik biliklər, digər dəstəkləyici strategiyalar və uyğun ünsiyyət bacarıqları xarici dildə peşəkar yönümlü ünsiyyət tədrisində əsasdır. Bundan əlavə, humanitar və təbiət elmlərinin geniş sahələrini əhatə edən elmi diskursun əhəmiyyətli dərəcədə diversifikasiyası və müasir texnologiyaların ünsiyyət kanalına təsiri elmi diskurs strategiyalarını dilçilik və elm nəzəriyyəsini öyrənmək üçün maraqlı bir obyekt halına gətirir.

Ünsiyyət psixologiyasını və xüsusən ünsiyyətdəki manipulyasiyanı öyrənmək problemi, habelə onun mənası ilə bağlı mövzuların semantik məzmununu ifadə etmək, gizli, strateji semantik xüsusiyyətlərin araşdırılması ilə əlaqəli məsələlər bu sahədə araşdırmaları nəzərdə tutur (A.N.Baranov, G.E.Kreidlin əsərləri; X.Weinrich, Weindler, G.Grice, T.A. van Dijk, V.Kinch və başqaları). Səmimiyyətsizlik manipulyativ ifadələr sferası ilə bağlı (L.A.İsaeva, S.N.Plotnikova və s.), bəzi nəzakət halları ilə bağlı (E.N.Starikova; P.Brown, S.Levinson və s.), ironiya ilə bağlı (I.A.Osinovskaya və başqaları), natiqin nitqinin kommunikativ qeyri-müəyyənliyi ilə (T.P.Penina və başqaları), bağlı araşdırmalar aparılıb. Nitq ünsiyyəti nəzəriyyəsində insanların uğurlu kommunikativ ünsiyyətini idarə edən xüsusiyyətlər müəyyən və təsvir edilmişdir. Rolların həvəsləndirilərək uyğun bölüşdürülməsi, ünsiyyət quranların fikirdə birləşdirilməsi, qarşıya məqsəd qoyulması, ünsiyyəti təmin edən və tənzimləyən bütün kateqoriyaların cəmi kommunikasiyanın effektivliyi üçün vacibdir (7). Ünsiyyət iştirakçıları arasındakı status, ədəb və oriyentasiya kateqoriyası; ünsiyyət iştirakçılarının ünsiyyət epizoduna münasibətini əks etdirən ardıcılıq, ritual və təmsilçilik kateqoriyaları; epizodun məzmunu ilə şərtlənən səhnələşdirmə, məqsədyönlülük və effektivlik kateqoriyaları kimi bir sıra kateqoriyalar mövcuddur (5, 21).

“Dar mənada diskurs kommunikativ təsirin yalnız verbal təşkiledicisi əsasında formalaşan “mətn” və ya “danışiq”dır. Kommunikativ fəaliyyətin bitmiş və ya davam edən məhsulu olan diskurs həmin kommunikativ prosesin yazı və ya nitq formasında ifadəsinin nəticəsidir. Beləliklə, diskurs kommunikativ fəaliyyətin yazılı və ya şifahi formada olan verbal məhsuludur” (1, 15).

Əsasən, yuxarıda göstərilən bütün ünsiyyət kateqoriyaları ya razılıq modelinə, ya da konflikt modelinə birləşir, bu halların hər ikisi də öz növbəsində ardıcılıq kateqoriyasının əksidir. Bu məqalə diplomatik diskursda yayınma taktikasının tətbiqi ilə bağlı məsələləri işıqlandıracaq. Diskursun kommunikativ strategiyası kommunikasiyanın və kommunikativ məqsədin həyata keçirilməsinə birbaşa təsir edən cavabın qurulmasından irəli gələn xüsusiyyətləri müəyyən edilir. Dilçiliyin inkişafının müasir mərhələsində, diskurs yaratmaq prosesində dilçinin həyata keçirdiyi strategiyaların və fərdi taktikaların hərtərəfli nəzəri inkişafı mümkün olur. Beləliklə, tədqiqatın bu mərhələsinin aktuallığı, ümumilikdə nitq yaratma və xüsusən də diplomatik diskurs kontekstində gizli, strateji mənanın xüsusiyyətlərini öyrənmək ehtiyacı ilə müəyyən edilir.

Diskurs aktuallaşdırma formalarından biri kimi birbaşa cavabdan dolayı yayınma strategiyasının xüsusiyyətlərini öyrənir. Birbaşa cavabdan yayınma strategiyasını öyrənmək üçün diskurs taktikasını mürəkkəb pragmasemantik xüsusiyyətləri təsvir etmək, həmçinin bu

strategiyanı həyata keçirən taktikaları müəyyənləşdirmək, sonra isə təsvir etmək lazımdır. Ünsiyyət strategiyası ünsiyyət məqsədinin uğurla həyata keçirilməsi üçün nitq aktını planlaşdıran kompleks bir sistemdir. O.S.İssersin koqnitiv yanaşmasına görə: “Kommunikativ məqsədlərə çatmağa yönəlmiş nitq hərəkətləri kompleksi”, dedikdə “spesifik ünsiyyət şəraitindən və ünsiyyət quranların şəxsiyyətlərindən asılı olaraq şifahi ünsiyyət prosesinin planlaşdırılmasını və bu planın həyata keçirilməsini əhatə edir” kimi başa düşülür (8, 43). Alim, nitq davranış strategiyası və taktikasının danışıq fəaliyyətinin əsas mərhələləri - planlaşdırma və idarəetmə ilə birbaşa əlaqəli olduğunu iddia edir. Burada strategiyanın “danışanın həmsöhbəti haqqında informasiyanın azlığı probleminin optimal həll yolu olan koqnitiv ünsiyyət planı” olduğu ortaya çıxır (8, 44). Psixolinqvistika strategiyası “nitq davranışını kommunikatorun niyyətinə uyğun olaraq təşkil etmək üsulu” olaraq qəbul edir (5, 22). Daha geniş mənada, kommunikativ strategiya, natiqin praktiki məqsədlərini diktə etdiyi bir mühüm tapşırıq deməkdir. Danışıq strategiyaları söhbət zamanı dialoqun qarşılıqlı təsirinin təhlili əsasında müəyyən edilir və dialoq-diskurs addımlardan ibarətdir. Dialoqdakı bu “addımların” sayı mövzuya, söhbət iştirakçıları arasındakı əlaqəyə və bütün pragmatik faktorlara görə dəyişir. Bir qayda olaraq, strategiya sosial və psixoloji amillərlə şərtlənən dialoqun bir (və ya bütün) iştirakçısı ilə müəyyən edilir. Strategiya dialoq əməkdaşlığının əsaslarının inkişafı ilə əlaqələndirilir: ünsiyyət tonunun seçimi, işin real vəziyyətini təqdim etmək üçün linqvistik yolun seçilməsi. Strategiyanın hazırlanması həmişə üslub normasının tələblərinin təsiri altında aparılır.

Danışıq strategiyaları oyun elementlərini və ritual nitq davranışını (ənənəvi replikalar, fasilələr, məsəllər və “vəzifə” ilə bağlı mövzular, məsələn, sağlamlıq, hava haqqında olan) dialoqda birləşdirir. Gündəlik ünsiyyət zamanı bəzi nitq taktikaları, iş sahəsində isə digər nitq elementləri fəaliyyət göstərir. Əhalinin müxtəlif sosial qruplarına təsir etmək üçün, bu və ya digər taktikaların hamısını işlətmək uyğun olmaya bilər. Bu nitq taktikalarının universal və təsirli olması üçün, uyğun nitq taktikasını seçmək lazımdır. Müsahibə və ya danışıqlar zamanı bu tip danışıqların əsas xüsusiyyətlərini və bu və ya digər sualın cavablandırılması üçün strategiyanın seçilməsinin problemlərini qeyd etmək lazımdır. Diskurs mahiyyətə bir fərd və cəmiyyət arasındakı bütün qarşılıqlı təsir kompleksinin əksidir. Bu anlayış mahiyyətə resipiyentin dünyagörüşünün müəyyən bir hissəsinə və ya dünyanın şəklinin formalaşmasına yönəlmişdir. Diskursun müxtəlif növlərindən istifadə edərək müxtəlif dilçilik cəmiyyətlərində mədəni dəyərlərin necə modelləşdirildiyini, sosial nizamın necə irəli sürüldüyünü, dünyanın linqvistik mənzərəsinin hansı elementlərinin natiqlərin şüurlu nitq strategiyalarından kənar qaldığını, konseptual rəsmi necə olduğunu başa düşmək olar. Yayınmaq taktikasının istifadəsi diskursun müxtəlif sahələrində nitq fəaliyyətinin tənzimlənməsi üçün xarakterik bir üsuldür, onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu taktikanın uğurla istifadəsi həmsöhbətin ünsiyyət məqsədinə çatmasına səbəb olur. Eyni zamanda problemin qarşısını almaq üçün uyğun olmayan bir üsul seçilir. Cavabdan yayınmaq üçün uyğun olmayan metodun seçilməsi, müsahibin və izləyicinin diqqətini cavabdan yayınmaya yönəldə bilər. Bu taktikanın həm spontan (kortəbii), həm də əvvəlcədən hazırlanmış ola biləcəyinə işarə etmək lazımdır ki, bu da ictimai xadimin müəyyən səbəblərə və şərtlərə görə hansı məsələləri aşmaq istədiyi barədə ilkin məlumatlılığından irəli gəlir. Yayınmaq taktikası müvəffəqiyyətli və uğursuz alına bilər.

Şübhəsiz ki, dövrümüzdə internet cəmiyyətin əsas atributlarından biridir ki, bu da çoxlu məlumat əldə etməyi asanlaşdırır. Rəsmi saytlar, “Twitter”, “Facebook” və digər onlayn qaynaqlar tamamilə yeni və kifayət qədər öyrənilməmiş kommunikativ formanın ortaya çıxmasını mümkün etdi. Bu yeniliklər diskursda yeni bir tendensiyadan xəbər verə bilər və təkcə yayınma sənətində deyil, həm də yüksək texnologiyalar dövründə yeni bir inkişaf səviyyəsinə çatmış geniş bir kommunikasiyada strategiya və taktikaların ortaya çıxmasına töhfə verə bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova N. Azərbaycan dilində aktual üzvlənmənin bəzi məsələləri // Azərbaycan dilində sintaktik konstruksiyalar. Bakı: ADU, 1987.
2. Əsgərov. Mayıl B. Linqvo-psixoloji vəhdət nəzəriyyəsi. Əlavələr və dəyişikliklər edilmiş II nəşri. Bakı: Elm və təhsil, 2019, 345 səh.
3. http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/maslova_communicative%20strategies.pdf
4. Məmmədova S. Diskursun koherentliyində adversativlik və additivizm (İngilis və Azərbaycan dillərinin materialları əsasında) Fil.ü.fəl.dok. diss. Avtoreferatı, Bakı, 2013
5. Борисова И.Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге / И.Н. Борисова Русская разговорная речь как явление городской культуры. – АРГО, 1996. – 21-30 с.
6. Выготский Л. С. Мышление и речь: монография. Москва: Директ-Медиа, 2014, 570 стр.
7. Друцэ А.Ю. Стратегии и тактики уклонения от ответа в современном дипломатическом дискурсе. <https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-i-taktiki-ukloneniya-ot-otveta-v-sovremen-nom-diplomaticheskom-diskurse>
8. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / Иссерс О.С. – 6-изд., - ЛКИ, 2008. 42-45 с.
9. Ильченко, О. М. Этикет англомовного дискурсу : моногр. / О. М. Ильченко. – К. : ИВЦ «Політехніка», 2002. – 288 с.
10. Ключев Е.В. Речевая коммуникация. Москва: 2002
11. Копыл, Д. А. Современный англоязычный научный дискурс: коммуникативно-прагматический потенциал убеждения : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04, 10.02.19 / Д. А. Копыл ; Юж. федер. ун-т. – Ростов н/Д, 2013. – 188 с.

**Bakı Avrasiya Universitetinin dissertantı
E-mail: t_israfilli@gmail.com*

Turkana Israfilli

COMMUNICATION STRATEGY OF DISCOURSE

The strategy is a general mechanism of action or a general plan aimed at achieving the main goal in the intended direction. The information is transmitted and received in discourse. The transmission of information is one-sided. The main facilities of ensuring transparency among people, in particular the range of discursive actions are aimed at achieving a predetermined concrete object and a common strategic goal. Communication or communication process is realized through discourse or speech. Therefore, the concepts of communication and speech, communication and discursive terms are used as synonyms of each other in some sources. The meaning and function of the communicative units used in the process of communication can sometimes be changed by coincidence and in some cases purposefully by speaking person.

Keywords: *discourse, strategy, communicative, speech, communication.*

Туркана Исрафилли

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ДИСКУРСА

Стратегия - это общий механизм действий или генеральный план, направленный на достижение ключевой цели в заданном направлении. Информация передается и прини-

мается в дискурсе. Передача информации односторонняя. Основные средства общения между людьми, особенно серия дискурсов, направлены на достижение заранее определенной конкретной, общей стратегической цели. Процесс общения происходит посредством беседы или речи. По этой причине в некоторых источниках термины общение и речь, термины коммуникация и дискурс используются как синонимы. Значение и функция коммуникативных единиц, используемых в процессе общения, иногда могут быть изменены говорящим случайно, а в некоторых случаях целенаправленно.

Ключевые слова: *дискурс, стратегия, коммуникативный, речь, общение.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Əbülfəz Quliyev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 03.10.2021

Son variant 18.11.2021

HİNDULARIN TARİXİNİN ARAŞDIRILMASI: ANTROPOLOJİ, SOSİOLOJİ FAKTORLAR, İRQ VƏ DİL KONSEPTLƏRİ

Şimali Amerika hindularının dillərinin mürəkkəb təsnifatı tarixi faktlara əsaslanır. Təbii ki, biz bu bölgüdən bir hissə verməklə fikirlərimizi aydınlaşdırdıq və qeyd etmək lazımdır ki, ümumilikdə E.Sepir yazır ki, Amerika hindularının dilləri fonetik və morfoloji xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənir. Sepirin fikrincə, bu dillərdən bəziləri quruluşca “polisintetik” və ya “holofrasik” dillərə malikdir. Sepir Alqorikyan Yana, Kvakaute-Nootna dillərini polisintetik hesab edir. Povelə görə Takelma və Yonutlar məcazi dillərdir. Şimali Amerika hindularının dillərinin mürəkkəb təsnifatı tarixi faktlara əsaslanır. Şimali Amerika hindularının dillərini təsnif etmək üçün ilk cəhd 1836-cı ildə Albert Gallant tərəfindən edilmişdir. Bəzən “Şimali Amerika dilçiliyinin atası” adlandırılan Gallant Şimali Amerikada əvvəlcə 28 dil ailəsinin, daha sonra isə 12 ildən sonra 32 dil ailəsinin olduğunu müdafiə edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, Gallantın təsnifatı Şimali Amerika hind dillərinin təsnifatında əsas dönüş nöqtəsidir. Amerikalı dilçi Meri Haas yazır: “Gallant təsnifatı Şimali Amerika hind dillərinin tədqiqi və təsnifatı üçün genealoji açıqdır. Bu, Povelin təsnifatına qədər belə hesab olunur”.

Açar sözlər: antropoloji, sosioloji faktorlar, lüğət, fonetik və qrammatik formalar

Hinduların tarixinin araşdırılması antropoloji, sosioloji faktorların öyrənilməsinə marağın artması ilə, dilin lüğət tərkibində rast gəlinən terminlərin öyrənilməsinin əvəzlənməsindən sonra diqqət mərkəzinə çevrilməyə başlamışdır. E.Sepir “Mədəniyyət, dil və şəxsiyyət: Seçilmiş əsərlər” kitabının ikinci fəslini Şimali Amerika hindularının dillərinin tədqiqinə, onların mədəniyyətlərində, düşüncələrinin və şəxsiyyətlərinin formalaşmasında müşahidə olunan nüansları geniş şəkildə tədqiq etmişdir. Onun adını qeyd etdiyimiz əsərinin üçüncü fəslə isə Şimali Amerika hindu mədəniyyətinin araşdırılmasına sərf edilmişdir. Hindulardan danışarkən Sepir xüsusilə irq və dil konseptləri üzərində dayanır və iddia edir ki, irq və dil bir-birilə üst-üstə düşməyən fərqli konseptlərdir və onlar eyni müstəvidə nəzərdən keçirilə bilməz. Onun iddiasına əsasən mədəni və linqvistik sərhədlər eyni deyildir. E.Sepir “Dil: nitqin öyrənilməsinə giriş” kitabında yazır ki, linqvistik parçalanma və dil və mədəniyyət daxili psixoloji səbəblərdən deyil, tarixi səbəblərdən bir-biri ilə uzlaşır [2, s.207]. E.Sepirin araşdırmalarına əsasən Şimali Amerika hinduları X.Kolumb Amerikanı kəşf edəndə kimi təəccüblü dərəcədə çoxlu dillərdə danışdırlar [1, s.167].

Onların arasında Sioux və Navajo adlı dillər hələ də inkişaf edən və danışılan dillər hesab olunur. E.Sepir yazır: “Şimali Amerika hindularının danışdıqları dillər bir- birindən tam fərqlənirlər: lüğətlərinə, fonetikalarına və qrammatik formalarına görə” [9, s.167]. Şimali Amerika dillərinin “Powell təsnifatına” görə həmin ərazidə danışılan 55 dil ailəsi mövcuddur. Həmin dil ailələri öz mənşələrini Qərbi İndiyadan, Floridanın cənub-şərq sahillərindən götürmüş hesab olunurlar [8, s.168]. E.Sepir Şimali Amerikada danışılan dillərin və onların ailələrini, həmçinin danışıldıqları əraziləri araşdırmış və həmin dil qruplarının tam təsvirini vermişdir. Sepir yazır ki, Şimali Amerika hindularının dil qruplarından 37-si Sakit Okeanın sahillərində, 22 isə Sakit Okean ərazisinə daha yaxın sahillərdə danışılır. Sakit Okean əraziləri ilə yanaşı Aşağı Mississipi ərazisində və Körfəz boğazında da bu dillərdən danışılanı vardır. Bu ərazidə əsasən Eskimo dil ailəsi mövcuddur ki, onlardan əsasən Eskimo dialektində danışılır. Atlantik

Okeanı sahillərində əsasən Algonkian dil ailəsi mövcuddur. İroquoian dil qruplarından əsasən üç ərazidə danışılır: Eri və Ontario gölləri ərazilərində, Kaliforniyanın şimal hissəsində və Virciniyanın şərqində və Müqəddəs Lorens ərazilərində danışılır [10, s.139].

Muskoqian dil qruplarından Mississippinin şərq sahillərində Körfəzə yaxın yerlərdə, Florida və Corciya ərazilərində Tennessee və Kentakinin şimal ərazilərində danışılır. Siouan dil ailəsi əsasən dörd coğrafi ərazisini əhatə edir - Virciniyanın şərq ərazilərində, Kaliforniyanın Şimal və Şərqində Mississippi yaxınlığında Missouri dərəsi yaxınlığında danışılır. *Caddoan* dil qruplarından əsasən Texas və Luiziananın şərq düzənliklərində, Şimali və Cənubi Dakotatada danışılır [8; 9].

Şimali Amerika hindularının dillərinin mürəkkəb təsnifatı tarixi həqiqətlərə əsaslanır. Şimali Amerika hindularının dillərinin təsnifatına ilk cəhd Albert Gallant tərəfindən 1836-cı ildə göstərilmişdir. Bəzən “Şimali Amerika dilçiliyinin atası” adlandırılan Gallant Şimali Amerikada ilk əvvəl 28 dil ailəsi olduğunu, sonra isə, daha dəqiqi 12 il sonra 32 dil ailəsinin olduğunu faktlarla əsaslandırmışdır [16, s.206].

Vurğulamaq lazımdır ki, Gallantın təsnifatı Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatında əsas dönüş nöqtəsi hesab olunur. Amerikalı dilçi Meri Haas yazır: “*Gallantın təsnifatı Şimali Amerika hindularının dillərinin öyrənilməsi və təsnifatının verilməsində genealoji cəhətdən əsas istiqamət hesab olunur. Bu Povelin təsnifatına qədər belə hesab olunur*” [13, s.112].

Qeyd etməliyik ki, E.Sepir, C.V.Povel və digərləri kimi Gallant da Şimali Amerika hindularının dillərinin bir- birləri ilə əlaqəli olduğunu iddia etmişdir. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, Şimali Amerikada mövcud olan bu dillərin bir-birilə ilə sıx əlaqəsi vardır.

On doqquzuncu əsrin ikinci yarısından başlayaraq Şimali Amerika hindularının dillərinin öyrənilməsinə maraq getdikcə artmağa başladı. Əsrin sonlarına yaxın iki iddialı şəxs var idi. Onlar Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatını verməkdə iddialı idilər. Onlardan biri Daniel Brinton idi. D.Brinton amerika hindularının dilləri, mədəniyyətləri və s.-ləri öyrənməkdə çox maraqlı idi və demək olar ki, bütün həyatı boyu bu araşdırmalarla məşğul olmuşdur. Fakt var ki, o, həkimlik sənətini yarımçıq qoymuş və həyatını Amerika hindularının dillərinin, mədəniyyətlərinin öyrənilməsinə sərf etmişdir. Bu məsələdə D.Brintonla yarışan ikinci tədqiqatçı C.V.Povel idi. Amerika Etnologiya Bürosunun yaradıcısı və direktoru olmuş C.V.Povel Şimali Amerika hindularının dillərinin öyrənilməsilə bağlı geniş tədqiqatları ilə tanınır. O, (Povel) Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatını ətraflı şəkildə tədqiq etmiş və öyrənmişdir. Brintonun Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatı ilə əlaqəli yazısı 1891-ci ildə çap olunmuşdur. Qeyd etməliyik ki, Povelin də təsnifatı həmin ilə təsadüf edir, amma onun təsnifatı çap şəklində 1892-ci ildə işıq üzə görünür. Hər iki tədqiqatçının təsnifatı eyni sahəni əhatə edirdi. Fərq onda idi ki, Brinton Şimali və Cənubi Amerika hindu dillərinin təsnifatını verdiyi halda, Povel ancaq Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatını izah etmişdir. Brinton 1891-ci ildə “The American Race” (“Amerika irqi”) adlı kitabını çap etdirir. O, (Brinton) həmin kitabında öz təsnifatını dilə əsaslanan bütün Amerika irqinin araşdırılmasını əks etdirən ilk sistemli tədqiqat kimi təqdim edir. Brinton ilk əvvəl Şimali Amerikada 80 dil ailəsi hesablamışdır və qətiyyətlə iddia edirdi ki, bu dillərin ailələrinin əsasları eynidir. O yazır: “*Amerikaluların psixi cəhətdən eyniliyi onların dillərində ən yaxşı formada təsvir olunmuşdur*” [3, s.35-50].

Araşdırmamız zamanı maraqlı bir faktla rastlaşdıq. Brinton və Povel arasında sözlə əks olmayan bir mübarizə hiss olunurdu. Məsələn, Brinton özünü təsnifatının müəllifi kimi təqdim etdiyi halda, Povel özünü təsnifatının müəllifi kimi deyil, supervayzer (müşahidəçi) kimi təqdim edirdi. Odur ki, Brinton 1891-ci ildə Poveldən xahiş edəndə ki, Amerika Etnoqrafiya Bürosunda olan Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatı ilə tanış olsun, Povel belə bir şərt qoymuşdur: “*Siz bu materiillərə o halda baxa bilərsiniz ki, söz verəsiniz ki, onlardan işinizdə istifadə*

etməyəcəksiniz". Bu şərt Brintonu olduqca hiddətləndirmişdir. L.Kroeber yazır ki, "Povelin təsnifatı sonuncu hesab oluna bilər" [15, s.8]. Povelin təsnifatında Şimali Amerikada 58 dil ailəsi təsvir olunur. Qeyd etməliyik ki, uzun illər Povelin təsnifatı bəyənilmiş və dəstəklənmişdir. Onun təsnifatı yarım əsr əvvəl Gallant tərəfindən bünövrəsi qoyulmuş təsnifatın tamamı hesab olunurdu [14, s.53].

E.Sepir Povelin işini sanballı iş hesab edirdi və yazırdı: "Şimali Amerika hindularının dillərinin dilçilik binasının qurulmasının əsasıdır" [8, s.170].

Əlbəttə, heç də demək olmaz ki, Povelin təsnifatı bütün dilçilər tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Məsələn, Ləmb (1964), Cəmpbel və Mithun (1979) tərəfindən fərqli iddia səsləndirilmişdir [4]. Onların iddialarına əsasən bu genealoji təsnifatda iki səhv olmuşdur. Birincisi bəzi bir-birinə aid olmayan dillər bir yerdə göstərilmişdir. Cəmpbel yazır: "Bu fakt heç bir tərifə dəyməz. Onun yazdığına əsasən "Povelin vahidi" (Powell's units) adlanan dillər ailəsi düzgün təqdim olunmayıb. Onun iddiasına əsasən, Povel daha yüksək dil ailələrini təqdim etməmişdir. Amma ondan fərqli olaraq, Brinton nəinki Uto-Aztecan dil ailələrini müəyyən etmişdir, eyni zamanda da onları adlandırmış və yazmışdır ki, bu dil ailələri arasındakı bağlılıq tamamilə sorğu-sualsız qəbul edilməlidir" [3, s.69].

Alimlərin Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatı barədə fərqli iddiaları olmalarına baxmayaraq, Şimali Amerika hindu dilləri arasında lüğət, fonetik, orfoqrafik oxşarlıqlar müşahidə olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mürəkkəb dillərin lüğətində, fonetikasında, yazısında müşahidə olunan faktlar hələ də öz ilkin çağındadır, deyə bilərik. Şimali Amerika Dillərinin təsnifatını verən alimlər arasında E.Sepirin rolunu unutmamaq olmaz. E.Sepir "Mədəniyyət, Dil və Şəxsiyyət: Seçilmiş esselər" kitabında Şimali Amerika hindu dillərinin təsnifatını belə verir: I. Eskimo-Aleut. II. Algonkin-Wakashan: 1. Algonkin-Ritwan: Algonkin, Beothuk, Ritwan (Wiyat, Yorok), 2. Kootenay, 3. Mosan (Wakashan-Salish): Wakashan (Kwakiuyt-Nootka), Chimakusn, Salish. III. Nadene: 1. Naida, 2. Continental-Nadene: Tlingit, Athabaskan. IV. Penutian: 1. California Renutian: Miwok-Costanoan, Yokuts, Maidu, Wintun, 2. Oregon Penutian: Takelma, Coast Oregon Penutian, 3. Kalapuya, 4. Tsimshian, 5. Plateau Penutian: Coos, Siuslaw, Yakanan, 6. Chnook, 7. Tsimshain Penutian: Sahaptin, Waiilatpuan (Molala-Cayuse), Lutuami (Klamath-Modoe), 8. Mexican Remitian: Mixe-Zoque, Nauve [8, s.170].

Təbii olaraq biz həmin bölgünün bir qismini verib fikirlərimizi aydınlaşdırdıq və qeyd etməliyik ki, ümumi şəkildə E.Sepir yazır ki, Amerika hindularının dilləri fonetik və morfoloji xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən kəskin fərqlənir. E.Sepirin yazdığına əsasən bu dillərdən bəziləri quruluşuna görə "polisintetik"-dir, yaxud buna "holofrasik" də deyilir. Sepir Algorikian, Yana, Kwakaute-Nootna dillərini polisintetik hesab edir. Povelin yazdığına əsasən isə Takelma və Yonuts dilləri şəkilçili dillər hesab olunur. Daha sonra E.Sepir vurğulamışdır ki, Şimali Amerika dillərindən Yana dili şəkilçili dil hesab olunur, amma o da ingilis dili kimi analitik keyfiyyətləri özündə ehtiva edir. Sepir Coos dilində belə bir nümunə verir: "yähanauma wild jidjigum maha' nigı" - bu cümlə ingilis dilinə belə tərcümə olunur: "icazə verin hər birimiz qərbə tərəf üz tutaq". E.Sepirin yazdığına əsasən bu cümlə özündə üç növü ehtiva edir - kök element - yä- "hər birimiz"; formal element -ha-, -nauma- "hərəkət edək" və şəxs şəkilçisi -nigi "we". Sepir yazır ki, belə konstruksiyalar yerli Amerika dilləri üçün qeyri-adi deyil. Şimali Amerika dilləri fonetik cəhətdən də bir-birlərindən tamamilə fərqli hesab olunurlar. Məsələn, Pawnee dili sadə samit quruluşlu dil hesab olunur, Coos dili isə mürəkkəb samit quruluşuna malik olan dil hesab olunur. Şimali Amerika hindu dillərinin linqvistik quruluşu E.Sepirin sxemində belə bölünür və hesab edirik bizim tədqiqatımızda ona istinad etməyimiz tam məntiqlidir və tədqiqatın məzmununu zənginləşdirər: 1. Eskimo Aleut dilləri polisintetik hesab olunur. Onlarda ancaq son şəkilçilər vardır, heç bir ön şəkilçi onlarda müşahidə etmək olmaz.

2. *Algonkin-wakashan* dilləri polisintetik, 3. *Nadene* dilləri ton dilləri, 4. *Penutian* dilləri quruluşuna görə daha sadə dil, 5. *Nokan-Sionan* dilləri aqlütinativ dil, 6. *Aztec-Tanoan* dilləri də polisintetik hesab olunur [8, s.171-178].

Daha sonra illər ərzində digər dilçilər hindu dillərinin təsnifini verməyə çalışmışlar. B.Uorf *Penutian*, *Aztec Tanoan*, *Zuni*, *Mayan*, *Totonacan* və *Tunica* dilləri arasındakı əlaqənin Macro-Penutian filumunu təklif etmişdir [18, s.100].

Layl Riçard Kəmpbel amerikalı alim və Şimali Amerika hindu dillərinin öyrənilməsilə məşğul olan dilçi kimi tanınır. O, “Doğma Amerikanın Tarixi Dilçiliyi” (“The Historical Linguistics of Native America (1997)”) lüğətinin tərtibçilərindəndir. L.Kəmpbel Şimali Amerika dillərinin tarixi mənşəyinə əsasən aşağıdakı kimi qruplaşdırmışdır: 1. *Tək, bir-dil miqrasiyası (çox geniş qəbul edilməyən forma)*; 2. *Dilçilik cəhətdən nadir olan miqrasiya (Edvard Şapir tərəfindən bəyənən forma)*; 3. *Çoxformalı miqrasiya*; 4. *Çoxdilli miqrasiya*; 5. *Qədim dünyadan əlaqəli olan axın*; 6. *Bering Boğazından başlayıb Sakit Okean boyunca yayılan miqrasiya*. Qeyd olunduğu kimi L.Kəmpbelin tədqiqatına əsasən Şimali Amerikada təxminən 296 dil danışılırdı. Bu dillər 29 Şimali Amerika dil ailəsinə aiddir. *Na-Dene*, *Algic*, və *Uto-Aztecan* ailələri həmin dil ailələri arasında ən genişləri hesab olunur. *Uto-Aztecan* dilində ən çox danışılır, təxminən 1.95 milyon insan bu dildə danışır. *Nahuatl* dilində 1.5 milyon danışılır. *Na-Dene* dilində təxminən 200.000 insan danışır. *Cree* və *Ojibwe* dillərində 180.000 şəxs danışır [4, s.189-200].

S.Potter yazır ki, 1787-ci ildən 1861-ci ilə qədər Vətəndaş Müharibəsinin başlanğıcına kimi Appalaçi və Allogenlərin qərbində yeni ştatlar yaradılır və oraya İrlandiya və Almaniya böyük axınla yeni mühacirlər gəldilər. Vətəndaş Müharibəsinin sonlarından skandinav, slavyan və italyanların gəlişi etnoqrafik cəhətdən üçüncü dövr kimi qeydə alınmışdır. XIX əsrin əvvəllərində bir milyon skandinav, yaxud İsveç və Norveç əhalisinin 1/5 hissəsi Atlantik okeanını keçib Minnesotada və Yuxarı Mississipi ərazisində məskunlaşdılar. Onların ardınca isə milyonlarla çex, slovak, polyak, yuqoslav və italyanlar gəldilər, Özü də onların siyahısı sonradan həmin ərazidə tələsik məskunlaşmış insanlar tərəfindən artırılmışdı. Fransız və ispan əhalisinin əlavə edilməsilə Böyük Şimali Amerika Respublikası yarandı və buraya orta qərbdə yerli amerikan hindulari, hindular və eyni zamanda, Sakit Okean sahillərinə gələn çinli və yaponlar da əlavə olundu, bununla da Birləşmiş Ştatların kosmopolit xarakteri yaranmış oldu. Daha sonra Afrikadan gələn hinduların sayı 12 milyona çatdı. Həmin vaxta kimi Vaşinqton və Cefersonun, Cəksən və Linkolnun nitqləri heç vaxt təhlükə qarşısında olmamışdı. Mühacirlərin dillərinin tamamilə mənimsənilməsi ingilis dilinin təhlükədə olmadığını sübut edirdi. Yaxud Luizianadan olan fransızlar, Pensilvaniyadan olan almanlar, Minesotadan olan skandinavlar, yaxud slavyanlar və Miçiqandan olan italyanların 3-cü və 4-cü nəsilləri ingilis dilində anlamağı, danışmağı, oxumağı və yazmağı bacarmaya bilməzdilər [17, s.100].

Yazıda, lüğət və leksikada, tələffüzdə, danışmaq dilinin sintaksisində və şivədə olan fərqlər qalmaqdadır. Şimali Amerika orfoqrafiyasının fərqli irsi cəhətləri geniş şəkildə N.Vebster (Noah Webster) (1758-1843) tərəfindən araşdırılmışdır. Onun “Şimali Amerika orfoqrafiya kitabı” (Northern American Spelling Book) 1783-cü ildə çap olunmuşdu, sonra isə 1828-ci ildə “İngilis dilinin Şimali Amerika lüğəti” (Northern American Dictionary of the English Language) adlı lüğəti çapdan çıxmışdır. İngilis dilində işlədilən ilk hindu söz ilk dəfə “Kapitan Kukun Jurnalı” adlı jurnalda işlədilmişdir [5].

Həmin jurnalda yazılmış məqalədə bir heyvan adı çəkilir: “*Bu bir tazi idi, siçan rəngində, çox incə və cəld*”. Həmin jurnalda təsvir olunan bu heyvanı Kuk belə adlandırır: “*yerlilər onu “Kangooro”, yaxud “Kanguru” adlandırırdılar*”. Bu söz ingilis dilinə keçən ilk hindu sözü hesab olunur [12, s.178]. Geri yazır ki, ingilis dilinin lüğət tərkibində belə sözlərə çox rast gəlmək olar [11, s.201].

Faktdır ki, bir çox hindu sözlərin mənşəyi və mənası yazılmışdır. Amma R.Dikson, V.Ramson və M.Tomas tərəfindən tərtib olunan “İngilis dilində Avstraliya hindu sözləri: onların mənşəyi və mənalari” (“Australian Aboriginal Words in English: their origin and meaning”) adlı lüğəti tam dolğun və əhatəli yazılmışdır. Elə bu səbəbdən də lüğətin ikinci nəşri 2006-ci ildə yenidən reallaşmışdır [7].

C.Henderson və V.Dobson tərəfindən tərtib edilmiş lüğətə əsasən bu qərara gəlinir ki, yer adları ingilis dilində əsas hindu alınma sözlər hesab olunur. Yer adları əsasən aşağıdakı sonluqlarla qurtarır: ‘-dah /-da’ or ‘-bah /-ba’. Hindu sözlər hesab olunan yer adları belə qurtarır: Pinkenba [Yugara] = “place of long-necked turtle” (hərfi tərcüməsi- “uzun boğazlı tısbağanın məskəni”), Elimbah [Yugambah] = “place of grey snake” (“boz ilanın məskəni”). Digər sonluqlar: ‘-dilla /-billa’ “su” mənasını əks etdirir. Məsələn Muckadilla [Gunggari] ‘plenty of water’ (“çoxlu su olan ərazi”) mənasını verir. İnsan adlarında müşahidə olunan hindu ifadələr: Wamuran [Kabi Kabi], Obi Obi [Kabi Kabi] və Guthalungra [Biri]. Elə yer adları da var ki, onlar həmin ərazilərdəki mənzərələrin təsvirini əks etdirirlər: Burgowan [Butchulla] - “flat where there are dogwood trees” (“zoğal ağaclarının olduğu sahə”) mənasını ifadə edir; Wandoan [Barrungam] - “flat where grey possums are plentiful” (“çoxlu boz possumlarının olduğu sahə”) mənasını ifadə edir; Goondiwindi [Gawambaraay] - “the McIntyre River where waterbirds used to nest and refers to the bird droppings on the rocks” (“Mcintyre Çayının sahili nəzərdə tutulur. Həmin ərazidə su quşları özlərinə yuva qurur və əsasən qayaların üstündə gəzişirlər”) - mənasını əks etdirir. C.Hendersen və D.Veronikanın lüğətinə əsasən ingilis dilində müşahidə olunan hindu yer adlarını belə sıralaya bilərik: **Alcheringa* - “dream” (“arzu”) mənasını verir; **Belyando* - ‘no go’ (“yol yoxdur”); **Chinchilla*- “Cypress tree” (“sərv ağacı”); **Dulbydilla*- ‘black waterhole’ (“qara su çuxuru”); **Eungella* - ‘land of cloud’ (“buludlar aləmi”); **Giangurra* - ‘village of the wild rose thorn’ (“yaban gülü tikanı olan kənd”); **Humpybong* - ‘dead or empty houses’ (“ölü, yaxud boş evlər”); **Indooroopilly* - ‘gully of leeches’ (“zəli yarğanı”); **Jambin*- ‘echidna’ (“məməli heyvan”); **Kirrama* - Şimali Amerika hindularının adlandırdığı yer adı; **Minbun* - ‘possum’ (“possum”); **Nunga Island* - ‘clam’ (“sıxac, mollyusk”); **Oolandilla* - ‘place of timber’ (“ağaclar olan ərazi”); **Quilpie* - ‘curlew’ (“Kocagöz” quş); **Sillago Island* - ‘whiting’ (yerli amerika hinduları bəzi bazar günlərini xüsusi əlamətə uyğun olaraq “Ağbazargünləri” adlandırırlar); **Taromeo* - ‘wild limes’ (“bərək, məhkəm əhəng”); **Ubobo* - ‘wild arrowroot or orchid’ (“yaban arator ya arxideya”); **Wyangapinni* - ‘mother mountain’ (“ana dağ”); **Yungaburra* - ‘silver ash’ (“gümüş kül”) [6].

ƏDƏBİYYAT

- 1.Реформатский, А.А. Топонимистика как лингвистический факт / А.А.Реформатский. Сб.: Топонимистика и транскрипция. – Москва: Наука, – 1964.
- 2.Сепир, Э. Отношение американистики к общему языкознанию. Избранные труды по языкознанию и культурологии: Пер. с англ. / Общ. ред. и вступ. ст. А.Е.Кибрика. – Москва: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, – 1993.
- 3.Albert, D. DeBlois and Alphonse Metallic / Albert, D. DeBlois and Alphonse Metallic. Micmac Lexicon. – Ottawa: National Museum of Man, Mercury Series, – No.91. – 1984.
- 4.Anderson, C., Dussert, F. Dreamings in Acrylic: Western Desert Art // In P.Sutton (ed.), Dreamings. The Art of Aboriginals. – New York: Penguin, Melbourne/Viking, – 1988.
- 5.Barth, F. Ethnic Groups and Boundaries / F.Barth. – London: Allen and Unwin, – 1969.
- 6.Berard, Haile. A Stem Vocabulary of the Navaho Language / Haile Berard. – Arizona: St.Michaels Press, – 1951; Gumperz, G.G. Language in Social Groups / G.G.Gumperz. – Stranford: – 1971.

7. Bennette, T. Past and Present: The Construction of Aboriginality / T. Bennette. – Canberra: Aboriginal Studies Press, – 1985.
8. Bickerton, D. Roots of Language / D. Bickerton. Karoma: Ann Arbor, Mich. – 1981.
9. Bickerton, D. Adam's tongue / D. Bickerton. – United States of America: First edition, – 2010.
10. Boars, F. Handbook of American Indian Languages / F. Boars. – Washington: Government Print Office, – 1911. – Volume 1.
11. Brinton, D.G. Aboriginal American Authors / D.G. Brinton. – Philadelphia: Moorthings Inc., – 1883.
12. Campbell, Lyle. American Indian Languages: the historical linguistics of Native America / Lyle. Campbell. – Oxford: Oxford University Press, 1997.
13. Catford, J.C. A Linguistic Theory of Translation / J.C. Catford. – Leningrad: – 1965.
14. Cook, J., William, J.L. Sir Wharton. Captain Cook's Journal: During his First Voyage Round the World Made in H.M. Bark Endeavour 1768-71 / J. Cook, William, J.L. Sir Wharton. – Sydney, Australia: Paperback edition designed by Litera Publishing, – 1893.
15. David, U. Aboriginal languages and interpreting in the Northern territory / U. David. Volume 8, Issue 17, – Sydney, New South Wales: – 1959.
16. Dunn, John Asher. A Practical Dictionary of the Coast Tsimshian Language (Mercury series) / John Asher Dunn. – Canada: National Museums of Canada, First Edition. – 1978.
17. Edward, S. Language: An introduction to the Study of Speech / S. Edward. – London: Rupert Hart-Davis, – 1963.
18. Gale, A. Bilingual Education Programs in Aboriginal Schools' in D. Hartman and J. Henderson (ed.) // Aboriginal Languages in Education. Alice Springs. IAD Press, – 1994.

**Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti
ADIU-müəllim
E-mail: aynura_manafova@mail.ru*

Aynura Manafova

EXPLORING THE HISTORY OF HINDUS: ANTHROPOLOGY, SOCIOLOGICAL FACTORS, RACE AND LANGUAGE CONCEPTS

The complex classification of the languages of the North American Indians is based on historical facts. Naturally, we have clarified our views by giving a part of this division, and it should be noted that in general, E. Sepir writes that the languages of American Indians differ sharply from each other due to their phonetic and morphological features. According to Sepir, some of these languages are “polysynthetic” or “holofrasic” in structure. Sepir Algorikian considers Yana, Kwakaute-Nootna languages to be polysynthetic. According to Povel, Takelma and Yonuts are figurative languages. The complex classification of the languages of the North American Indians is based on historical facts. The first attempt to classify the languages of North American Indians was made in 1836 by Albert Gallant. Gallant, sometimes called the “father of North American linguistics”, argued that there were first 28 language families in North America, and then, more precisely, 32 language families 12 years later. It should be noted that Gallant's classification is a major turning point in the classification of North American Indian languages. Mary Haas, an

American linguist, writes: “Gallant classification is a genealogical key to the study and classification of North American Indian languages. This is considered to be the case until Povel’s classification”.

Keyword: *anthropological, sociological factors, dictionary, phonetic and grammatical forms*

Айнура Манаfoва

**ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ ИНДУИСТОВ:
АНТРОПОЛОГИЯ, СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ, РАСОВЫЕ И
ЯЗЫКОВЫЕ КОНЦЕПЦИИ**

Сложная классификация языков североамериканских индейцев основана на исторических фактах. Естественно, мы уточнили наши взгляды, приведя часть этого разделения, и следует отметить, что в целом Э. Сепир пишет, что языки американских индейцев отличаются друг от друга по своим фонетическим и морфологическим особенностям. Согласно Сепиру, некоторые из этих языков являются «полисинтетическими» или «голофразическими» по структуре. Сепир Алгорикян считает полисинтетическими языки яна, квакауте-нутна. По словам Повела, такелма и йонутс - образные языки. Сложная классификация языков североамериканских индейцев основана на исторических фактах. Первая попытка классификации языков североамериканских индейцев была сделана в 1836 году Альбертом Галлантом. Галлант, которого иногда называют «отцом североамериканской лингвистики», утверждал, что в Северной Америке было сначала 28 языковых семей, а затем, точнее, 32 языковые семьи 12 лет спустя. Следует отметить, что классификация Галланта является важным поворотным моментом в классификации языков североамериканских индейцев. Мэри Хаас, американский лингвист, пишет: «Галлантская классификация - это генеалогический ключ к изучению и классификации языков североамериканских индейцев. Так было до классификации Повеля».

Ключевые слова: *антропологические, социологические факторы, словарные, фонетические и грамматические формы*

(Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Firudin Rzayev tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 10.10.2021

Son variant 08.11.2021

SƏNƏTŞÜNASLIQ

UOT 78.03

ZÖHRƏ ZALOVA*

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ KİÇİK HƏCMLİ FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİNİN “ÜMUMİ FORTEPIANO” FƏNNİNDƏ TƏTBİQİNƏ DAİR

Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının kiçik həcmli fortepiano əsərləri və bu əsərlərin tədris prosesində tətbiqinə həsr edilmişdir. Fortepliano musiqisi Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında geniş yer tutur. Bu sahədə müxtəlif həcmli və janrlı əsərlər yazılmış və fortepiano repertuarında mühüm yer almışdır. Musiqi yönümlü təhsil müəssisələrində tədris edilən “Ümumi fortepiano” fənninin proqram tərtibatında Azərbaycan bəstəkarlarının kiçik həcmli əsərlərinə də yer ayırılır. Məqalədə bu əsərlərin müxtəlif ixtisaslar üzrə təhsil alan tələbələrin “Ümumi fortepiano” fənninin dərslər repertuarında yer alması məsələlərinə toxunulur və bir sıra cəhətlər işıqlandırılır. Məqalədə bəstəkarlar A.Zeynalli, Ə.Abbasov, F.Əmirov, A.Dadaşovun fortepiano yaradıcılığına toxunulur, bəzi kiçik həcmli əsərlərin “Ümumi fortepiano” fənnində istifadə olunması ilə bağlı fikirlər verilir. Məqalədə həmçinin fənnin bir sıra pedaqoji prinsipləri, müxtəlif ixtisaslarda tədrisi zamanı ortaya çıxan spesifik problemlərlə bağlı araşdırma aparılmışdır. Burada əsas diqqət daha çox xalq çalğı alətləri ifaçılarının “Ümumi fortepiano” fənnində ifa etdiyi proqramla bağlı məsləhət və metodik tövsiyələr verilmişdir. “Ümumi fortepiano” fənninin əsas məqsədi yaş dövründən asılı olmayaraq, hər bir musiqiçidə klassik bəstəkar yaradıcılığının müxtəlif janr və üslubları ilə tanış etməkdir. Təbii ki, bu tanışlıq ilk növbədə fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyətinin formalaşdırılması ilə başlanır. İxtisasından asılı olmayaraq, musiqi sənəti ilə məşğul olan hər bir şagird və ya tələbədə fortepiano alətində ifa qabiliyyətinin olması bir sıra səbəblərlə şərtlənir: “Ümumi fortepiano” fənninin xalq çalğı alətlərinin ifaçıları və xanəndə ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr üçün tədris prosesində milli ənənələrə söykənən əsərlərin seçilməsi, xalq musiqi janrlarında bəhrələnən nümunələrin əksəriyyət təşkil etməsi verilən proqramın uğurla yerinə yetirilməsi üçün təkan rolunu oynayır. Musiqiçinin emosional ruhuna və bədii-estetik zövqünə uyğun repertuarın seçilməsi burada uğurlu nəticəni təmin edən addımlardan biridir.

Açar sözlər: *Ümumi fortepiano, tədris, repertuar, miniatür, prelüd, silsilə.*

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fortepiano musiqisi xüsusi yer tutur. Dünya fortepiano musiqisinin nailiyyətlərini və əsas meyarlarını özündə ifadə edən bu yaradıcılıq sahəsi ilk nümunələrini XX əsrin əvvəllərində istedadlı bəstəkar Asəf Zeynallının yaradıcılığında tapmışdır. Çox az müddətli həyat yaşayan bəstəkar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə dəyərli töhfələr vermişdir ki, onların da içərisində fortepiano üçün yazılmış əsərlər mühüm yer almışdır.

Fortepliano əsərlərinin yazılmasından daha öncə bu alətdə ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşması baş vermişdir. Hələ XIX əsrdə Bakının musiqi həyatında fortepiano alətinin özünəməxsus yer tutması və ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşması səciyyəvi idi. 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranması ilə fortepiano alətində ifaçılıq mədəniyyətinin peşəkar səviyyədə təşkili və geniş vüsət alması, eləcə də ölkəyə görkəmli mütəxəssislərin dəvət edilməsi bu sahədə mühüm dönüş yaratmış oldu. İfaçılıq sənəti ilə bilavasitə bağlı olan bəstəkar yaradıcılığında da fortepiano üçün əsərlərin yazılması da dövrün tələbinə çevrilmiş oldu.

Bu sahədə ilk qələmini sınavan Asəf Zeynallı fortepiano üçün kiçik pyeslər, uşaqlar üçün pyeslər silsiləsi, fuqa kimi janrlara müraciət etmişdir. Onun əsərlərində Avropa klassik musiqi janrlarına səciyyəvi olan əsas meyarların təcəssümü ilə yanaşı, musiqi dilinin milli köklərə bağlılığı Ü.Hacıbəylinin yaratdığı bəstəkarlıq üslubuna əsaslanmanın bariz ifadəsi idi. "Hələ Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin əsərlərində bünövrəsi qoyulan klassik və milli səciyyəli musiqi ifadə vasitələrinin belə bir sintezi A.Zeynallının fortepiano yaradıcılığının başlıca üslub xüsusiyyətinə çevrilir" [8, s.29]. Bəstəkarın kiçik həcmli əsərlərində xalq musiqisinin tətbiqi ən müxtəlif üsullarla özünü büruzə verir. Əgər bir əsərdə A.Zeynallı sitat üsulundan istifadə edirsə, digərində xalq musiqisinə məxsus mövzunun işlənməsinə və dəyişiklikliyə uğramasına nail olur. A.Zeynallının muğam sənətindən bəhrələnən "Çahargah" pyesi isə pianoçunun estetik zövqünün milli zəmində formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Xalq çalğı alətlərinin ifaçılarına "Ümumi fortepiano" fənnini tədris edən bir mütəxəssis kimi deyə bilərəm ki, tələbələr üçün dərs proqramının seçilməsində bu tip əsərlərə üstünlük verilməsi məqsədəuyğundur. Belə ki, muğam sənəti ilə bilavasitə məşğul olan, muğam dəstgahlarını uzun illər tədris prosesində mükəmməl şəkildə öyrənən xalq çalğı alətləri ifaçıları üçün bu musiqi xəzinəsinə istinad edən fortepiano əsərlərinin dərk edilməsi daha rahatdır. Çünki milli musiqi alətlərinin ifaçılarında muğam ladintonasiyalarına söykənən eşitmə qabiliyyəti, ifaçılıq təfəkkürü formalaşmış olur və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində özünü büruzə verən bu cəhətlər öyrənmə prosesində təkanverici qüvvəyə çevrilir.

"Ümumi fortepiano" fənninin əsas məqsədi yaş dövründən asılı olmayaraq, hər bir musiqiçidə klassik bəstəkar yaradıcılığının müxtəlif janr və üslubları ilə tanış etməkdir. Təbii ki, bu tanışlıq ilk növbədə fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyətinin formalaşdırılması ilə başlanır. İxtisasından asılı olmayaraq, musiqi sənəti ilə məşğul olan hər bir şagird və ya tələbədə fortepiano alətində ifa qabiliyyətinin olması bir sıra səbəblərlə şərtlənir. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, hansı alətdə ifa etməsindən asılı olmayaraq hər bir musiqiçi həm də musiqi tarixi və nəzəriyyəsi ilə bağlı biliklərə yiyələnir. Bu fənlərin tədrisi isə bilavasitə fortepiano alətinin iştirakı ilə baş tutur. Beləliklə, fortepiano alətini tanımadan, onun ifa xüsusiyyətlərinə, səs tembrinə, quruluşuna, pillə ardıcılığına və s. bələd olmadan musiqi nəzəri fənlərin mənimsənilməsi demək olar ki, mümkünsüz olur. Digər bir məsələ isə, fortepiano alətinin geniş diapazonlu alət kimi səs trayektoriyasının genişliyi baxımdan musiqiçinin eşitmə qabiliyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynaması da məlumdur. Üçüncü məsələ, musiqi sənəti ilə məşğul olan şagird və tələbələrin dünya bəstəkar yaradıcılığı, üslub və cərəyanlar, müxtəlif dövrlərdə yaranan əsərlərlə tanışlığı həm də məhz "Ümumi fortepiano" fənnində baş tutur.

"Ümumi fortepiano" fənninin hər bir musiqiçinin bədii-estetik zövqünün, təfəkkürünün formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etməsi tədris zamanı istifadə edilən proqramın xüsusi həssaslıqla tərtib olunmasını da tələb edir. Unutmaq lazım deyil ki, bu fənn ilk fortepiano ifaçılığı ilə bilavasisə məşğul olmayan musiqiçilər üçün tədris edilir və proqramın seçilməsində ixtisas qruplarının imkanları nəzərə alınmalıdır. Məsələn, musiqişünaslıq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr üçün fortepiano heç də yad bir alət deyil və onunla tanışlıq artıq ibtidai və orta ixtisas təhsil müəssisələrindən başlamışdır. Lakin eyni fikri müxtəlif musiqi alətlərinin ifaçıları haqqında söyləyə bilmərik. Nəticə etibarilə, xalq çalğı alətlərinin ifaçıları üçün "Ümumi fortepiano" fənninin tədrisi zamanı yaranan bir sıra məqamlar vardır ki, xüsusi yanaşma tələb edir. Bu məqamlardan biri də məhz seçilən repertuarla bağlıdır. Məsələn, tar aləti ifaçıları üçün sol əlin barmaqlarının aktivliyi daha səciyyəvidir, çünki tar alətində ifa zamanı sağ əl yalnız mizrablar işləyir, sol əldə isə dörd barmağın texniki inkişafı baş verir. Bu faktı nəzərə alaraq, tar ifaçıları üçün əsər seçimində sol əlin partiyasında nisbətən texniki inkişaflılıq nümayiş etdirən əsərlərə

müraciət etmək olar. Bu fikir kamança ifaçıları üçün də keçərlidir. Digər tərəfdən bu ixtisaslar üçün hər zaman sağ ilə bağlı texniki tapşırıqlar və qamma ifasının vacibliyini də unutmamaq olmaz.

“Ümumi fortepiano” fənninin ali təhsil müəssisələrində tədrisi öz təməlini Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasından götürmüş, zamanla yenilənərək çoxsaylı tədris proqramları və dərslər vəsaitləri, konsert tədbirləri, müsabiqələr və s. vasitəsilə inkişaf etmişdir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasında bütün ixtisaslar üzrə “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisi həyata keçirilir və qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif ixtisaslı tələbələrin fortepiano alətində yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirən ifaları burada keçirilən konsertlərdə müvəffəqiyyətlə təqdim olunmuşdur. Bu göstərici isə tədris müəssisəsində fortepiano ifaçılığına maraq və diqqətin peşəkar səviyyədə təzahürü ilə əlaqədardır.

“Ümumi fortepiano” fənninin peşəkar səviyyədə təşkili həm də milli bəstəkar yaradıcılığında yer alan fortepiano əsərlərinin tətbiqi ilə əlaqədardır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında fortepiano musiqisi rəngarəng janrlı və müxtəlif həcmli əsərlərlə səciyyəvidir. Burada orkestr müşayiəti ilə ifa edilən konsertlərdən başlayaraq kiçik həcmli prelüdlərə qədər hər növ janr yer alır. “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisi qeyri ixtisaslar üçün nəzərdə tutulduğu üçün burada əsas etibarilə kiçik həcmli, texniki mürəkkəbliyi az olan əsərlər əhatə olunması məqsəduyğundur. Bu baxımdan məqalədə əsas diqqəti kiçik həcmli əsərlərə yönəltmişik.

Kiçik həcmli əsərlər sırasında prelüdləri xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu janr öz təcəssümünü Elmira Nəzirova, Q.Qarayev, F.Əmirov, T.Quliyev, D.Dadaşov, V.Adıgözəlov, Ə.Əzizov, A.Dadaşov, A.Əzimov, X.Mirzəzadənin, A.Məlikovun və digər bəstəkarların yaradıcılığında tapmışdır. Prelüd janrı bəstəkarların yaradıcılığında özünü müxtəlif şəkildə göstərir. Belə ki, onların sırasında həm müstəqil miniatürlər, həm də kiçik və böyük həcmli silsilələr yer alır. Bu baxımdan Q.Qarayevin və V.Adıgözəlova “24 prelüd” silsiləsi misal ola bilər. “Bu dövr ərzində meydana çıxan fortepiano əsərləri içərisində Azərbaycan kamera fortepiano musiqisinin zirvəsini təşkil edən Q.Qarayevin “24 prelüd” silsiləsi xüsusən qeyd olunmalıdır. 50-60-cı illər Azərbaycan fortepiano musiqisində aydın ifadəsini tapan səciyyəvi təmayüllər Q.Qarayevin prelüdlərində cəmləşmişdir” [2, s.788]. Qeyd edək ki, Qarayevin prelud silsiləsində yer alan miniatürlər ifaçılıq probleminin həlli baxımından daha hazırlıqlı pianoçular üçün nəzərdə tutula bilər. Lakin bəzi nümunələri “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisində tətbiq etmək mümkündür. Bu baxımdan musiqişünaslıq ixtisası daha səciyyəvidir. Bu sırada E.Nəzirovanın, V.Adıgözəlova, X.Mirzəzadənin prelüd silsilələri də yer alır. “E.Nəzirovanın prelüdlərində hislərin səmimiyyəti hiss olunur, burada rus musiqisinin təsiri də nəzərə çarpır, əsasən, birinci, beşinci və sonuncu prelüddə Raxmaninovun fortepiano əsərlərinin təsiri açıq-aydın nəzərə çarpır” [8, s.34].

Silsilə şəklində yazılan prelüdlər həm də kiçik həcmli pyeslərdən ibarət kiçik nümunələrdə də öz əksini tapmışdır. Məsələn, A.Dadaşovun 1966-cı ildə yazılmış “Altı prelüd” silsiləsi [5] özündə kiçik həcmli miniatürləri birləşdirir. Burada həm müxtəlif janr səciyyəsi daşıyan nümunələr, həm də xalq musiqi janrlarından bəhrələnən pyeslər toplanmışdır. Prelüdlərin bir qismi nisbətən mürəkkəb faktura və ifaçılıq çətinlikləri kəsb edirsə, ikinci və dördüncü prelüd nisbətən daha sadə quruluşa malikdir. Prelüdlərin lirik xarakteri və sakit təbiəti, asta temp, şəffaf faktura, musiqi dilinin milli məqam-intonasiya kökünə əsaslanması ilə bu miniatürlər “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisində repertuar seçimi üçün münasib hesab edilə bilər. Qeyd edək ki, A.Dadaşovun fortepiano üçün kiçik həcmli pyesləri içərisində olduqca maraqlı nümunələr yer alır ki, onların fortepiano ifaçılığının ilkin mərhələsində tətbiqi istənilən nəticələri əldə almaq üçün məqsəduyğundur. Məsələn, bəstəkarın 1986-cı ildə yazdığı “Çiçəkçin” fortepiano silsiləsi

[6] özündə xalq rəqslərinin mövzuları üzərində qurulan yeddi miniaturü birləşdirir.

Nümunə 1. A.Dadaşov "Çiçəkçin" fortepiano silsiləsi, birinci pyes



Bu miniaturülərin olduqca sadə, xüsusi ifaçılıq təcrübəsi və peşəkarlıq tələb etməyən musiqi dili, fakturası ilə yanaşı, özündə xalq rəqslərinin melodik və ritmik məzmunu həmin pyeslərin milli çalğı alətlərinin ifaçıları üçün "Ümumi fortepiano" fənnində tətbiqini mümkün edir. Məlumdur ki, xalq çalğı alətləri ifaçılarına ixtisasla bağlı fənlərdə muğam, təsnif, xalq mahnı və rəqslərinin ifası da tədris edilir və paralel olaraq fortepianoda bu janrlara yaxın musiqinin ifa edilməsi əsərin asan qavranılmasına və yadda saxlanılmasına zəmin yarada bilər. Digər tərəfdən bu pyeslər ifaçının ruhuna və musiqi zövqünə yaxın olduğu üçün ifa prosesinin maraq və entuziazmla həyata keçirilməsinə təkan verir. Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, A.Dadaşovun fortepiano yaradıcılığında kiçik həcmli miniaturülər çoxluq təşkil edir və bu əsərlər metodik baxımdan maraqlı tədqiqat obyektini kimi araşdırıla bilər. Eyni zamanda bəstəkarın fortepiano musiqisində tədris prosesinə daxil edilərək maraqla qarşılanan və uğurla ifa edilən nümunələr çoxdur. A.Dadaşovun yaradıcılığına həsr edilən fortepiano müsabiqələrində bunu aydın şəkildə izləmək mümkündür.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kiçik həcmli miniaturülər sırasında həm də proqramlı pyeslər çoxluq təşkil edir. Bu pyeslər bir sıra məcmuələrdə toplanaraq nəşr edilmişdir. Azərbaycan fortepiano musiqisinin ilk nümunələrini yaradan bəstəkar kimi Ə.Abbasovun yaradıcılığında belə pyeslər mövcuddur. Məsələn, bəstəkarın 1950-ci ildə çap olunmuş "Kiçik pyeslər" fortepiano məcmuəsində [1] yer alan yeddi pyes hər biri proqramlıdır və "Xalq mahnısı", "Mahnı", "Yumoreska", "Aşiq mahnısı", "Lirik pyes", "Marş", və "Rəqs" kimi adlandırılmışdır. Bu pyeslərin hər birində müəyyən janr səciyyəsi adlar həm də pyeslərin obraz emosional məzmununu formalaşdıran amil kimi çıxış edir. Məsələn, birinci pyes cəld temple, oynaq və şən xarakterli xalq mahnıları ruhunda yazılmışdır. Bəstəkarın tətbiq etdiyi 6/8 metr ölçüsü və ritmik quruluş milli ritm-intonasiya köklərinə əsaslanır ki, bu da xalq çalğı alətləri ifaçılığının musiqi yaddaşı üçün olduqca xarakterikdir. Pyesdə hər iki əlin ritmik təşkili tələbədə sağ və sol əlin bərabər ifası zamanı gərək olan əsas ritmik sabitliyin əldə edilməsi problemini həll etməyə imkan verir. Çünki, "Ümumi fortepiano" dərslərində pedaqoqların üzləşdiyi əsas problemlərdən biri də məhz hər iki əlin eyni zamanda ifa etməsi zamanı tələbələrin çətinlik

çəkməsidir. Milli ruhda bəstələnmiş kiçik həcmli miniatürlərdə bu problemin həllinə xalq çalğı alətləri ifaçılarının məhz musiqi yaddaşının alışdığı meyarlara dayanaraq nail olmaq mümkündür. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun “On iki miniatür” silsiləsindən [7] “Aşıqsayağı” pyesi də bu mənada misal ola bilər.

Nümunə 2. F.Əmirov “On iki miniatür” silsiləsindən “Aşıqsayağı” pyesi.



F.Əmirovun yaradıcılığında kiçik həcmli fortepiano əsərləri maraqlı və rəngarəng pyeslərlə səciyyəvidir. Onların sırasında həm proqramlı, həm də proqramsız əsərlər yer alır. Bu əsərlər ifaçılıq cəhətdən müxtəlif səviyyəli hazırlıq tələb edən nümunələrə bölünür. Onların içərisində daha sadə və ifaçılıq üçün peşəkar hazırlıq tələb etməyən və pianoçu olmayan ifaçılar üçün uyğun olan miniatürlər də vardır ki, “Ümumi fortepiano” fənnində tətbiq edilir. Bu baxımdan, “Uşaq lövhələri” silsiləsində yer alan on iki pyesin hər biri, eləcə də “On iki miniatür” silsiləsində əvvəldə qeyd etdiyimiz “Aşıqsayağı” pyesi ilə yanaşı, dördüncü nömrədə qərarlaşan “Yumoreska”, beşinci nömrədə “Lirik rəqs”, yeddinci nömrədə “Laylay”, səkkizinci nömrədə “Vals” misal ola bilər.

“Ümumi fortepiano” fənninin tədrisi zamanı uğurlu nəticələrin əldə edilməsi məqsədyönlü proqramla bağlıdır. Belə ki, proqramda tövsiyə edilən əsər seçimi ilə bağlı siyahıda bu fənnin tədrisi nəzərdə tutulan ixtisas sahələrinin spesifik cəhətlərini nəzərə alan nümunələrin yer alması məqsəduyğundur. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, fortepiano aləti ilə tanışlıqdan sonra marağın yaranması və qorunub saxlanması ifa edilən repertuardan da asılıdır. Yəni, tələbənin ifaçılıq imkanlarını nəzərə alan və estetik duyumuna cavabdeh olan əsərlərin seçilməsi öyrənmə prosesinin maraqlı təşkilinə təkan verəcəkdir. Bu baxımdan xalq çalğı alətlərinin ifaçıları üçün dərs proqramında Azərbaycan bəstəkarlarının milli ənənələrdən qaynaqlanan fortepiano əsərlərinin yer alması tədris prosesinin məhsuldar olması ilə nəticələnə bilər. Bu təcrübələr artıq yüz illik bir dövrü əhatə edən Azərbaycan fortepiano ifaçılığı və pedaqogikasında dəfələrlə öz müsbət nəticəsini vermişdir. Bunu illər ərzində hazırlanan və pedaqoji təcrübədə tətbiq edilən proqramlar da göstərir.

Bununla belə, ifaçılıq sənətinin inkişafında musiqiçinin fərdi imkanları mühüm fakt olaraq hər zaman yeni metod və üsulların, rəngarəng repertuar tərkibinin tətbiqinə ehtiyac yaradır. Müasir zamanın yeni estetik meyarları, kompüter texnologiyaları, elektron musiqi və s. gənc musiqiçilərin təfəkkürünə, maraq dairəsinə, ifaçılıq üslubuna təsirsiz ötürüşür. Burada xalq

musiqisinin işləmələri bağlı qeyd etmək yerinə düşür. Hələ XX əsrin əvvəllərindən dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin tövsiyəsi və şəxsi iştirakı ilə xalq musiqi janrlarının müxtəlif alətlər, ansambl və orkestrlər üçün işləmələri hazırlanmışdı. Burada əsas məqsəd həm ifaçılıq repertuarını milli yöndə zənginləşdirmək, həm də xalq musiqisinin Avropa alətlərində ifaçılığının mümkün olduğunu və onun təbliğində bir vasitəyə çevrilməsini əməli şəkildə göstərməkdən ibarət idi. Xalq musiqiçiləri muğamlarımızı, mahnı və rəqslərimizi şifahi ənənələr əsasında yaşadaraq təbliğ və təmsil edirdilərsə, bu işləmələr bəstəkar yaradıcılığının milli ənənələrə söykənməsinə təkan verən bir janr sahəsi kimi, həm də not repertuarının genişlənməsinə və zənginləşməsinə təkan verirdi. Qeyd edək ki, bəstəkarlarla yanaşı, bu işdə pianoçu pedaqoqlar da fəal iştirak edirdi. İşləmələrlə bağlı maraqlı nümunələr və geniş repertuar həm də iki fortepiano üçün ansamblın ərəşəyə gəlməsi ilə də xarakterikdir. Məlumdur ki, solo alət ifaçıları, eləcə də vokal və ya xanəndə sinfində təhsil alan musiqiçilər üçün ansambl anlayışı, müşayiətli ifa olduqca doğma və təbii atmosferdir. Bunu nəzərə alaraq “Ümumi fortepiano” fənnində iki fortepiano üçün işlənmiş və ya bəstələnmiş ansambl əsərlərinin tədris prosesinə cəlb edilməsi səciyyəvi haldır. Xalq musiqisi əsasında hazırlanmış fortepiano ansambl əsərləri isə bu mənada maraqlı təcrübədir. Eyni zamanda Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik və səhnə əsərlərindən müəyyən parçaların iki fortepiano üçün işləmələri də bu fənnin tədrisində geniş yer tutur. “Fortepiano ansamblı - musiqi ifaçılarında ardıcıl və məqsədyönlü ansambl ifasının tərbiyə olunmasını tələb edir. Fortepiano ansamblının ifaçıları əsəri öyrənmək prosesi zamanı elə keyfiyyətlər əldə edirlər ki, öz partiyalarındakı tamlığın bir hissəsi kimi eşitmək bacarığı ilə yanaşı, həm də bütövlükdə ansamblı hiss etmə, yeri gəldikcə əsərin ədəbi fikrinin üzərində işləmək, birgə fəaliyyət əldə etmək və ifaçılıq prosesinə önu yeritmək bacarığı əldə edirlər” [3, s.7910]. Ali məktəbdə təhsil alan xalq çalğı alətləri ifaçıları əksər hallarda müxtəlif ansamblarda çalışır və bu sahədə geniş təcrübəyə malik olur. Digər tərəfdən təhsil müddətində ansambl fənni kimi mövqeyə sahib olan muğam müşayiəti fənləri tədris edilir ki, burada da xalq çalğı alətlərinin ifaçıları özünəməxsus ansambl ifaçılığı vərdişlərinə yiyələnirlər. Özünəməxsusluq isə muğam dəstgahında sazəndə dəstəsinin müşayiət prosesində həyata keçirdiyi vəzifə, ansambl ifasının təşkili, müşayiət partiyasının xarakteri kimi məsələlərdə öz əksini tapır. Məlum olduğu kimi, sazəndə dəstəsi xanəndəni müşayiət edərkən imitasiyalı ifa tərzinə üstünlük verilir, tarzənin partiyasında hər şöbə və guşəyə girişi təmin edən parçalar yer alır, xanəndənin ifası zamanı isə əsas istinad pərdəsinin saxlanması və vurğulanması, vokal motiv və frazaların imitasiya edilməsi və s. baş verir. Fortepiano ansambllarında isə partiyaların mövqeyi daha çox əsərin musiqi məzmunundan qaynaqlanaraq müəllifin yanaşma tərzini sərgiləyir. Məsələn, burada tərəflərdən biri müşayiətçi, digəri isə əsas mövzunun təmsilçisi kimi çıxış edə bilər. Və yaxud, hər iki partiyada əsərin məzmununu ifadə edən mövzular yer ala bilər. Seçilən üsul və ifadə vasitələrinin çoxçeşidliyi ilə yanaşı, muğam dəstgahının müşayiət partiyalarına xas olan statiklik fortepiano ansambları üçün səciyyəvi deyildir. Ansambl ifaçılığı xalq çalğı alətləri ifaçıları üçün ixtisas fənlərinin tədrisi zamanı da həyata keçirilir. Hər bir əsərin ifası zamanı fortepiano və ya orkestr müşayiətinin mövcudluğu bu tələbələrdə ilk illərdən ansambl ifaçılığı qabiliyyətini formalaşdırır. Lakin diqqət etsək, görürük ki, xalq çalğı aləti ifaçısı hər hansı musiqi əsərini ifa edərkən solist, muğam dəstgahının ifası zamanı isə müşayiətçi mövqeyində durur. Fortepiano ansambllarında isə partiyaların bərabərhüquqlu mövqeyini təqdim edən musiqi əsərləri tələbədə kollektiv ifaçılıq qabiliyyətini formalaşdırmağa xidmət edir. Beləliklə, ansambl əsərlərinin “Ümumi fortepiano” fənnində tətbiqi xalq çalğı alətlərinin ifaçıları üçün ənənəvi ansambl anlayışının fərqli tərəfləri ilə tanış olmağa imkan verir.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisi çoxçeşidli, rəngarəng janrları, iri və kiçik həcmli əsərləri əhatə etməklə “Ümumi fortepiano” fənninin tədris repertuarının

formalaşmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır və geniş potensial yaradır. Əsas etibarilə kiçik həcmli pyeslər və silsilələr bu repertuarın təşkilində faydalıdır. “Ümumi fortepiano” fənninin xalq çalğı alətlərinin ifaçıları və xanəndə ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr üçün tədrisi prosesində milli ənənələrə söykənən əsərlərin seçilməsi, xalq musiqi janrlarında bəhrələnən nümunələrin əksəriyyət təşkil etməsi verilən proqramın uğurla yerinə yetirilməsi üçün təkan rolunu oynayır. Musiqinin emosional ruhuna və bədii-estetik zövqünə uyğun repertuarın seçilməsi burada uğurlu nəticənin təmin edən addımlardan biridir. Görülən hər bir işin uğurlu nəticəsi ilk növbədə iş prosesinin həvəslə həyata keçirilməsindən qaynaqlanır. Bu səbəbdən də, müxtəlif ixtisaslarda təhsil alan tələbələrdə fortepiano alətinə maraq yaratmaq və onu ifaçılıq qabiliyyətinin yüksəlməsi istiqamətinə yönəltmək “Ümumi fortepiano” fənninin əsas məqsədlərindən biridir. Bu məqsədi həyata keçirərəkən diqqət yetirilən məqamlardan biri və birincisi də məhz repertuar seçiminin düzgün tərtibi ilə bağlıdır. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisi bu repertuarın tərtib edilməsində faydalı və zəngin mənbə kimi gənc musiqinin bədii estetik zövqünün milli zəmində formalaşmasına, eləcə də fortepiano ifaçılığına olan marağın artmasına təkan verən potensiala malikdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasov Ə.C. “Kiçik pyeslər” fortepiano məcmuəsi, Bakı: Az.Döv.Nəşriyyatı, 1950, 19 s.
2. Abbasova İ. XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərində fortepiano əsərləri // Musiqi dünyası, 2018, № 2(75), s.7879-7888.
3. Abbasova İ. Musiqi mədəniyyətinin inkişafında fortepiano duetləri // Musiqi dünyası, 2018, № 1(74), s.7908-7915.
4. Aslanova G. Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri, Bakı, ADPU, 2020, 46 s.
5. Dadaşov A.İ. “Altı prelüd” fortepiano silsiləsi. Forteplano əsərləri, Bakı, 2009, s.30-49.
6. Dadaşov A.İ. “Çiçəkçin” fortepiano silsiləsi. Forteplano əsərləri, Bakı, 2009, s.3-9.
7. Əmirov F.M. Forteplano əsərləri, Moskva, Sov.kompozitor, 1985, 73 s.
8. Seyidov T.M. XX əsr Azərbaycan Forteplano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı, Bakı, Təhsil, 2016, 336 s.
9. Zeynallı A.Z. “Çargah” fortepiano üçün, Bakı, ADMN, 1955, 5 s.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: zalova.zohre1965@gmail.com*

Zohra Zalova

ON THE USE OF SMALL-VOLUME PIANO WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS ON THE SUBJECT “GENERAL PIANO”

The article is devoted to piano miniatures by Azerbaijani composers and their application in the educational process. Piano music occupies an important place in the work of Azerbaijani

composers. In this area, works of various sizes and genres have been written, which have taken an important place in the piano repertoire. The works of the small form of Azerbaijani composers are also included in the curriculum of the "General piano" subject taught in music schools. The article touches upon the issue of including these works in the repertoire of the "General Piano" for students studying in various specialties and highlights a number of aspects. The article deals with the piano works of composers A. Zeynalli, A. Abbasov, F. Amirov, A. Dadashev, gives an opinion about the "common piano" of some small works. The article also examines a number of pedagogical principles of the subject and specific problems that arise when teaching various specialties. The main focus here is on advice and guidelines for the program performed by folk instrument performers in the General Piano subject. The main goal of the General Piano course is to introduce different musicians to different genres and styles of classical music, regardless of age. Of course, this acquaintance begins with the formation of the ability to play the piano. Regardless of their specialization, every student or student in the art of music can play the piano for a number of reasons. The selection of works based on national traditions in the educational process in the "General piano" class for students specializing in folk instruments and singers, most samples of folk musical genres play a role in the successful implementation of the program. The choice of a repertoire that meets the emotional mood and artistic and aesthetic taste of the musician is one of the steps to a successful outcome.

Key words: *Singing piano, teaching, repertoire, miniature, prelude, cycle.*

Зохра Залова

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ МАЛООБЪЕМНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПО ПРЕДМЕТУ «ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО»

Статья посвящена фортепианным миниатюрам азербайджанских композиторов и их применению в учебном процессе. Фортепианная музыка занимает большое место в творчестве азербайджанских композиторов. В этой области написаны произведения разного объема и жанра, которые заняли важное место в фортепианном репертуаре. Произведения малой формы азербайджанских композиторов также включены в программу предмета «Общее фортепиано», преподаваемого в музыкальных учебных заведениях. В статье затрагивается вопрос о включении этих произведений в репертуар «Общего фортепиано» для студентов, обучающихся по различным специальностям и освещается ряд аспектов. В статье затрагиваются фортепианные произведения композиторов А.Зейналлы, А.Аббасова, Ф.Амирова, А.Дадашева, дается мнение о «общем фортепиано» некоторых небольших произведений. В статье также исследуется ряд педагогических принципов предмета и конкретные проблемы, возникающие при преподавании различных специальностей. Основное внимание здесь уделяется советам и методическим рекомендациям по программе, исполняемой исполнителями на народных инструментах по предмету «Общее фортепиано». Основная цель предмета «Общее фортепиано» - познакомить разных музыкантов с разными жанрами и стилями классической музыки, независимо от возраста. Конечно, это знакомство начинается с формирования умения играть на фортепиано. Независимо от своей специализации, каждый ученик или студент, занимающийся музыкальным искусством, может играть на пианино по ряду причин. Отбор произведений, основанный на на-

циональных традициях, в учебном процессе по классу «Общее фортепиано» для студентов специализирующихся на народных инструментах и певцов, большинство образцов народных музыкальных жанров играет свою роль в успешной реализации программы. Выбор репертуара, отвечающего эмоциональному настрою и художественно-эстетическому вкусу музыканта, один из шагов к успешному исходу.

Ключевые слова: *Общее фортепиано, обучение, репертуар, миниатюра, прелюдия, цикл.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 25.09.2021

Son variant 09.11.2021

UOT 78.03

NAİBƏ ŞAHMƏMMƏDOVA *

FİKRƏT ƏMİROVUN “KÜRD OVŞARI” SİMFONİK MUĞAMI ŞƏRQ VƏ QƏRB KONTEKSTİNDƏ

Təqdim edilən məqalədə simfonik poema janrının yaranması və keçdiyi təkamül yoluna nəzər salınmışdır. Azərbaycan milli simfonizminin yaranması eyni zamanda simfonik poema janrınınin təşəkkülündən söhbət açılır. Simfonik poema janrında Azərbaycan bəstəkarları klassik Avropa ənənələrini davam etdirərək, milli zəmində maraqlı əsərlər yaratmışlar. Lakin bəstəkar Fikrət Əmirov ilk dəfə Azərbaycan muğam sənəti ilə Qərbi Avropa simfoniya janrı ilə sintez edərək simfonik poemanın yeni bir üzlubunu yaratmışdır.

Açar sözlər: *simfoniya, orkestr, muğam, intonasiya, F.Əmirov, Kürd ovşarı,*

Simfoniya orkestr üçün yazılan bir əsər olub, özündə çoxcəhətləri xüsusiyyətləri əks etdirir. Yunan dilindən tərcümədə ahəng, ahəngdar səs mənasını ifadə edən bu termin Avropa musiqi sənətində xüsusən, XVII əsrdən sonra möhkəmlənərək hal-hazırkı dövrümüzə qədər bir çox növlərə malik olmuşdur. Bunların sırasına kamera, nəfəsli orkestr üçün simfoniya, konsert simfoniyası, simfonik süita, simfonik fantaziya, simfonik poema və s. janrları misal göstərmək olar.

Qərbi Avropa musiqisində formalaşan bu janr ilk övəl 2 və 3 hissəli şəkildə olmasına baxmayaraq, daha sonralar klassik simfoniya 4 hissədən ibarət olaraq Vyana klassiklərinin yaradıcılığında öz təşəkkülünü tapmışdır. XVII əsrin sonlarında A.Skarlatti yaradıcılığında uverturalardan öz başlanğıcını götürən bu janr daha sonra İ.Haydn yaradıcılığında daha da inkişaf edərək öz klassik formasını almışdır. V.A.Motsart yaradıcılığında hər bir hissənin tematik materialın inkişafına səbəb olmuş və İ.Haydnın yaradıcılığında isə proqramlı simfoniya janrının yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

Simfoniya janrının təkmilləşməsi uzun bir yol keçərək, F.Şubert yaradıcılığından başlayaraq özünə romantizm xüsusiyyətlərini daxil etmiş, F.Şuman, A.Brukner, Q.Maler yaradıcılığında daha da inkişaf etdirilmişdir. XX əsrdə modernizm cərəyanında simfonik janr xüsusiyyətləri qazanaraq, impressionist, neoklassik və ekpressionist cizgiləri özünə daxil etmişdir [4].

Simfonik poema janrına gəldikdə isə bu janrın məhz özündə romantik ideyaları əks etdirməsi əsas məqsədlərdən biridir. Bu janr özündə 1 hissəli iri həcmli əsər quruluşunun əsas xüsusiyyətlərini daşıyır. Janrın əsas spesifik quruluşu isə sonata formasını əks etdirərək özündə monotematizm, silsiləlilik və variasiyalılıqı özündə birləşdirir. Simfonik poema janrının meydana çıxması F.Listin adı ilə bağlı olmuşdur. Lakin daha sonralar F.Mendelson, F.Berval, M.A.Balakirev, S.Prokofyev, P.İ.Çaykovskiy, D.Şostakoviç, C.Qerşvin və digər bəstəkarların yaradıcılığında simfonik poema janrına rast gəlinir.

Simfonik poema sintezli bir janr olub özünə ədəbiyyat, təsviri sənət, fəlsəfə, tarix və təbiət lövhələrindən ibarət olan bədii vasitələri daxil etmişdir. F.Listin 1848-ci ildə yazdığı “Prelüdiyalar” adlı simfonik poeması bu janrın əsasını qoymuşdur.

Simfonik poemanın özündə əks etdirdiyi geniş çalarlar XX əsrin 50-60-cı illərində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da böyük təsir göstərmişdir. Milli ladlar zəmnində meydana gələn Azərbaycan simfonizminin əsasında da opera sənəti dayanmışdır. Məhz Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının uverturasından Azərbaycan simfonizmi qidalanmışdır. Azərbaycan musiqisinin ilk iri simfonik əsəri A.Zeynallının 1931-ci ildə yazdığı “Fraqmentlər”

oldu. Bundan əlavə Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycanın sovetləşməsinin 10 illiyinə himn” əsəri, Müslüm Maqomayevin “Azərbaycan çöllərində”, Niyazinin “Zaqatala” süitəsi, Qara Qarayevin “Şənlik poeması”, “Könül nəğməsi” kantatası, “Azərbaycan” süitəsi, Cövdət Hacıyevin “Sosialist Azərbaycanı” və digər simfonik poemaları yaranır.

Azərbaycan bəstəkarlarının bu cür müxtəlif janrlı əsərlər üzərində çalışmaları göründüyü kimi XX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq yeni-yeni əsərlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Gərgin axtarışlar həm siyasi, həm ədəbi, həm də sərbəst mövzulu musiqi əsərlərinin yaranmasına zəmin yaratmışdır. Bu baxımdan musiqi əsərlərin forma və məzmununun təkmilləşməsi bir çox janrların sintezinə də səbəb olmuşdur. Buna misal olaraq 1948-ci ildə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirov 1948-ci ildə “Şur” və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamlarını qeyd edə bilərik. Müstəqil formaya malik olan hər iki əsər mövzu baxımından bir-birini tamamlayan dulogiya yaratmışdır və “Kürd-Ovşarı” simfonik muğamında “Şur” simfonik muğamının melodik elementlərindən istifadə olunmuşdur.

Musiqişünas F. Əliyeva belə qeyd edirdi: “F.Əmirov Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin melodiya, məqam, ritm qanunlarının dərin qatlarına vararaq, prinsip etibarilə Avropa bəstəkarlıq təfəkkürünün məhsulu olan və musiqili-bədii kateqoriya kimi məhz bu mədəniyyət daxilində formalaşmış simfonizm üslub-janr sistemində yeni şaxə yaratmışdır” [3].

“Kürd ovşarı” simfonik muğamının strukturu musiqi materialının sərbəst inkişafı, müxtəlif forma quruluşlarının yaranma prinsipi, sonatalılıq və silsiləyə məxsus monotematizm, həmçinin variasiyalılığı özündə əks etdirir. Sadə sonata allegro formasından fərqli olaraq simfonik poema epizodlarında daha çox müstəqil və daxili bütövlüüyü ilə diqqəti cəlb edir. Məhz bu cəhətlər F.Əmirovun “Kürd ovşarı” simfonik poemasında geniş şəkildə şərh edilir. “Kürd Ovşarı” simfonik muğamda əsasən giriş, Ovşarı, Təsnif, Şahnaz və Kürdü hissələri öz əksini tapır.

İki tip musiqi təfəkkürünün-xalq (muğam) ilə Avropa musiqisinin sintezi kimi meydana gələn simfonik muğamlar, eyni zamanda, milli simfonizmi dünya incəsənətinin geniş meydanına çıxarmışdır. Bir-birinə zidd musiqi sistemlərinin tam bədii sintezinə nail olan F.Əmirov o vaxta qədər məlum olmayan daha bir janr üslubunu əməli cəhətdən təsdiq etdi. F.Əmirov simfonik muğamları ümumavropa simfonizminin təsiri altında ənənəvi milli formalardan “ayrılaraq” özünəməxsus eslub və konstruktiv xüsusiyyətləri olan obrazlı-dramaturji konsepsiyaya malik müstəqil janr əmələ gətirir [2]

“Kürd Ovşarı” simfonik muğamı böyük simfonik orkestrin 2-li tərkibi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Əsərin giriş hissəsində əsasən bir perioddan ibarət olan musiqi cümləsinin müxtəlif variyasiyalı şəkilləri öz əksini tapır. Əsasən Allegro moderato-da (comodo) və 2/4 ölçü diqqət çəkir. Səslənmələr zamanı sual cümləsi 2 dəfə təkrar olunur. Cavab cümləsi isə 2 dəfə variantlı şəkildə təkrar olunur. Burada əsasən şur intonasiyası özünü büruzə verir və bu intonasiyalar əsasən do diyez şurun səssirasına uyğun olur. Sual cümlədə şur intonasiyaları do diyez şurun mayə, cavab cümlənin 1-ci variantlı şəkildə hicaz, 2-ci variantlı şəkildə isə sur-sahnaz pərdələrinə istinad etmə özünü aydın şəkildə biruzə verir. Girişin ilk başlanğıc xanələri 3 turbanın akkord səslənmələrinin surdinalı ifasında 2/4 ölçüdə 16-lıq və 8-lik notların sinkopası ilə p nüansında öz əksini taparaq müşayiət funksiyasını yerinə yetirir.

Burada verilən cümlər arasında bağlayıcı xanələr ff nüansında özünü göstərir. Nəfəsli alətlər qrupu, skipka və altların bu xanələrdə sinkopalara əsaslanması sahnaz pərdəsinin zili ilə əlqadar olur. Emossional cəhətdən ff meydana gəlməsi girişin kulminasiyasına əsaslanır. Faqot, volonçel və kontrabasların f nüansında 1-ci güclü zərbələri deyd etməsi xüsusi ilə maraqlı doğurur. Skripka və altların partiyasında verilən piçikatolar xüsusən diviziyalı notlarda ifanın ff-də lakin çox dəqiqliklə yerinə yetirilməsinə imkan yaradır.

Simfonik poemada 5-ci rəqəmdən başlayan “Ovşarı” adlanan bölümündə bəstəkar Piu

mossodan istifadə etmişdir. Burada əsasən 2/4 və 4/4 dəyişgən ölçülərdən istifadə edilir. Lakin, bu hissənin ekspozisiyasında istifadə olunan əsas partiyada 1-ci mövzuda sual cümləsinin verilməsi diqqət çəkir. Cavab cümlənin istifadəsi isə “Ovşarı” ritmik muğamının tətbiqi ilə özünü göstərir. Burada verilən ilk periodun sual cümləsinin varyasiyası da diqqət çəkir.

Melodiyanın A bölümünə daxil olan 1-ci mövzusu ağac nəfəslı alətlərdən flüeytalar və klarnetin ifasında həyata keçirilir. Valtornalarda flojoletin tətbiqi, turbalarda surdınanın istifadəsi, kontrabas və violonçellərdə isə piççikatoların tətbiqi ilə piattinin bərabər ifasının p nüansında verilir.

Köməkçi mövzuda səslənən period bas klarnetin və valtornanın solo ifası müşayiəti ilə başlayır. Pikkalo flüeytanın melodik motiv replikası espressivoda verilir. 2/4 ölçünün gözlənilmədən bas klarnet və valtornanın solo ifasının müşayiəti ilə həyata keçirilir. Piu mossoda ff nüansı emmossional şəkildə təqdim edilir. Bu varyasiyalar özü ovşarı ritmik muğamının melodiyları əsasında qurulmuşdur. Burada əsasən flüeytanın solo ifasında melodiyanın təqdim edilməsi əsas rol oynayır. Bütöv, yarım, daha sonra isə çərək notlar üzərində verilən melizmalar dirijor ifaçıdan barmaq texnikasının tətbiqini tələb edir.

İşləm bölümü a tempoda 8-ci rəqəmdən başlayaraq özünü göstərir. Burada sual cümləsinin bir leytmotiv kimi tətbiq olunması diqqəti cəlb edir. Monotematizim tendensiyalarına uyğun olaraq bəstəkar a bölümündə istifadə etdiyi ilk melodik sual cümləsinə hər dəfə leytmotiv kimi təkrar edir, cavab cümlələrini isə müxtəlif varyasiyalarla təqdim edir. Sual cümləsinin verilməsi, hər dəfə yeni varyasiyaların meydana gəlməsinə səbəb olur.

Simfonik muğamın “Ovşarı” adlanan bölümündə rondovari quruluş özünü göstərir. Melodiya refren şəklində təkrarlanır. Ovşarı öz əsasını aşırıq musiqisindən götürmüşdür. Bu hissə ilə “Təsnif” adlanan hissə arasında “Şur” muğamından Simayi-şəmsin mövzusu səslənir. Burada xüsusən melodiyanın təzahürü zamanı 2 xanəni birləşdirən leqatolu 8-lik və nöqtəli 8-lik, leqatolu 8-lik və çərək notların verilməsi dirsək nöqtələrinin sikopalı tətbiqini meydana gətirir. Bundan sonra Andante sostenuto-da “Təsnif” adlanan bölümünə keçid yaranır.

“Təsnif” adlanan bölüm lirik xarakterdə olub, p nüansında, Espressivo-da verilmiş sakit ifa volonçel və kontrabasların, eyni zamanda klarnetin səsisli səslənmələrində təqdim olunur. Bu bölüm “Ovşarı” ilə təzadlıq təşkil edir. Bu hissə üçün əsasən 2 period xarakterikdir. Lakin, bu periodların ardıcılışması kuplet mahnı formasında verilir. Bu forma isə a+b+a1 kimi baxmaq olar. Verilən melosik sual cümləsinin istifadəsi zamanı birinci ibarənin təkrar olunması 2-ci ibarənin inkişafı şəkildə birləşməsinə zəmin yaradır. Sual cümləsinin verilməsindən sonra 1-ci ibarə yenə təkrar olunur.

Bəstəkar bu əsərdə zərbi muğamlarla yanaşı xalq ifaçılığında muğam kimi tanınan “Şahnaz” muğamından da istifadə etmişdir. Bu bölümün ən yüksək nöqtəsi “Şur” muğamından (dulogiyanın birinci hissəsindən) alınmış “Şur-şahnaz”ın materialı üzərində qurulur [2].

“Şahnaz” bölümündə bəstəkar təqdim etdiyi mövzunu pafoslu xarakterdə, 2 mövzunu qarşılaşması şəklinə təqdim olunur. Bu isə şahnazə məxsus olan ekspozisiya bölümü ilə sıx əlaqədar olur. Lakin, bundan sonra bəstəkar təqdim etdiyi 2-ci mövzunu işləm şəklinə təqdim edir. Andante cantabile-də verilən 2-ci mövzu pafoslu xarakter daşıyır. Qaboyun ifasında bu bölmə bitir və növbəti bölüm başlayır.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked '25 Andante cantabile'. The score includes staves for Cor. (Coronet), Tr-b (Trumpet), Tr-ni (Trumpet), Tuba, Timp. (Timpani), and Cl.b. (Clarinete). The music is written in a grand staff format with various dynamics and articulations. Measure 26 is also indicated.

Əsərin “Kürüdü” hissəsi sadə 1 periodluq cümlə şəklində qəbul olunur. Bu hissə Allegro və də Allegro grazioso templərində, 3/4 və 4/4 dəyişgən ölçülərə əks olunur. Lergamente tempində təqdim olunan “Mani” hissəsi bəstəkar tərəfindən rondo sonata formasında təqdim olunur. Bu hissəyə a+b+a1+işləm+a+b şəklində baxmaq olar. Əsasən “Mani”nin mövzusu refren şəklində pafoslu xarakterdə öz əksini tapır.

Beləliklə, görkəmli bəstəkar F.Əmirovun “Kürd ovşarı” simfonik muğamının təhlilindən belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, simfonik muğam özündə muğam sənətindən irəli gələn şöbə, guşə, təsnif və mahnılar toplusundan ibarət sərbəst şəkilli forma yaradılmışdır. Eyni zamanda burada simfonik orkestrin bütün imkanlarından istifadə edən bəstəkar polifonik və harmonik faktura səslənmələri əhatəsində xalq melodiylarından geniş şəkildə istifadə etmişdir. O, həm də təkrarolunmaz melodiylar yaradaraq əsəri rapsodik tərzdə təqdim edə bilmişdir. Simfonik poema tipli bu simfonik muğamda əsasən hissələrin Azərbaycan xalq musiqisi əsasında motivləşməsinin əsas əhəmiyyət daşımaları bu janrı qədim yunan müğənni-rapsodların müxtəlif xarakterli mahnılarının bir kompozisiya təşkil etməsi prinsipi ilə də uyğun olduğunu sübut edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Babayeva A. Bir hissəli simfonik əsərlərdə proqramlılıq. // «Musiqi dünyası», 2003, №3/17, s.123
2. Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. Bakı, Maarif 1984, 221s
3. Əliyeva, F. Muğam. Operadan simfoniya və caza qədər. Bakı. 2003. səh. 178.
4. Попова Т. Симфоническая поэма. Государственное музыкальное издательство (МУЗ-ГИЗ), 1952, 40с.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar müəllim, dosent,
E-mail: naibe.shahmemmedova66@gmail.com*

Naiba Shahmammadova

**FIKRAT AMIROV'S "KURDISH SHEPHERD" SYMPHONIC MUGAM
IN THE EAST AND WEST CONTEXT**

The article examines the origin and evolution of the genre of the symphonic poem. The emergence of the Azerbaijani national symphony is also associated with the formation of the genre of the symphonic poem. Azerbaijani composers in the genre of symphonic poems, continuing the classical European traditions, have created interesting works on a national basis. However, the composer Fikrat Amirov was the first to create a new form of symphonic poem and he synthesized the art of Azerbaijani mugham with the Western European symphonic genre.

Keywords: *symphony, orchestra, mugham, intonation, F. Amirov, Kurd ovshary*

Наиба Шахмамедова

**СИМФОНИЧЕСКИЙ МУГАМ ФИКРАТ АМИРОВА “КЮРД ОВШАРЫ”
В КОНТЕКСТЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА**

В статье исследуются происхождение и эволюция жанра симфонической поэмы. Возникновение азербайджанской национальной симфонии также связано с формированием жанра симфонической поэмы. Азербайджанские композиторы в жанре симфонические поэмы продолжая классические европейские традиции, создали интересные произведения на национальной основе. Однако композитор Фикрет Амиров впервые создал новую форму симфонической поэмы и он синтезировал искусство азербайджанского мугама с западноевропейским симфоническим жанром.

Ключевые слова: *симфония, оркестр, мугам, интонация, Ф. Амиров, Кюрд овшары*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 09.09.2021

Son variant 16.10.2021

UOT 78.03

GÜLCƏNNƏT BAXŞIYEVA *

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO SILSİLƏLƏRİNDƏ
XALQ MUSIQİ JANRLARINDAN BƏHRƏLƏNMƏ ÜSULLARI

Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələrinin janr xüsusiyyətlərinin araşdırılması və burada xalq musiqi ənənələrinin tətbiqi ilə bağlı təhlilləri əhatə edir. Əsas məqsəd milli fortepiano musiqisində geniş yer tutan silsilələrdə bəstəkarların xalq musiqi janrlarından bəhrələnmə üsullarını aşkara çıxarmaqdan ibarətdir. Bu janrdə ilk nümunə Asəf Zeynallının yaradıcılığında ərsəyə gəlmiş və gələcək silsilələrin yaranması üçün bir örnək rolunu oynamışdır. Bəstəkarın "Qoyunlar" fortepiano silsiləsində xalq musiqisinin təzahürü sitat üsulu ilə bürüzə verir. Məqalədə Əşrəf Abbasov və Midhəd Əhmədovun fortepiano silsilələri üzərində geniş araşdırma aparılaraq bəstəkarların xalq musiqisindən hansı üsul və vasitələrlə bəhrələnməsi məsələsi işıqlandırılmışdır. M.Əhmədovun silsiləsində bəstəkar polifonik pyeslərdə xalq mahnılarının melodiyasından istifadə edərək kiçik miniatürlər bəstələmişdir. Məqalədə həmçinin xalq rəqslərinin müxtəlif fortepiano silsilələrində təcəssüm xüsusiyyətləri ilə bağlı məlumatlar yer alır. Burada Fikrət Əmirovun, Tofiq Quliyevin, Oqtay Rəcəbovun fortepiano üçün nəzərdə tutulmuş miniatür silsilələrinə müraciət edilir. Təmali Üzeyir bəy tərəfindən qoyulan sintez səciyyəli milli bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasında xalq musiqi ənənələrinin təzahür formaları ən müxtəlif şəkildə bürüzə verir. Bu mövzunun işıqlandırılması isə daha dərin və geniş araşdırmalar üçün zəmin yaradır. Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələri uşaqlar üçün repertuarın zənginləşməsində və musiqi-estetik tərbiyənin düzgün yöndə aparılmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Açar sözlər: fortepiano silsilələri, miniatür, xalq musiqisi, mahnı, rəqs, üslub.

Azərbaycan fortepiano musiqisi yüz ildən çox müddətdə formalaşmış bəstəkar yaradıcılığının məhsuldar sahələrindən biri kimi zəngin və rəngarəng janrlarla səciyyəvidir. Təmali Asəf Zeynallı tərəfindən qoyulan milli fortepiano musiqisi daha sonra xeyli dərəcədə inkişaf edərək, klassik musiqinin bu alət üçün yazılan bütün janrlarını əhatə etməyi bacardı. Araşdırmamızın əsas tədqiqat obyektini kimi çıxış edən fortepiano silsilələrinin ilk nümunəsi məhz A.Zeynallının yaradıcılığında təqdim edilmişdir. Uşaqlar üçün nəzərdə tutulan bu pyeslər silsiləsi özündə Avropa klassik musiqisinin əsas meyarlarını daşımaqla yanaşı, xalq musiqi janrlarından bəhrələnmənin ilk fortepiano silsiləsi kimi gələcək nümunələr üçün bir örnək rolunu oynamışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələri musiqişünaslıq elminin aktual mövzularından birini təşkil edir. Bu barədə müxtəlif araşdırmalar, elmi məqalələr yazılmış, ayrı-ayrı silsilələr müstəqil tədqiqat işlərinin obyektinə çevrilmişdir. Təqdim etdiyimiz məqalədə əsas məqsəd fortepiano silsilələrində bəstəkarların milli musiqisi mənbəyindən bəhrələnmə üsullarını aşkara çıxarmaq, xalq musiqi janrlarının, məqam və ritm-intonasiya elementlərinin tətbiqi qaydalarını işıqlandırmaqdan ibarətdir. Bu məsələ, hələ ilk nümunə kimi yuxarıda qeyd etdiyimiz A.Zeynallının "Qoyunlar" fortepiano silsiləsində də izlənilir.

Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli bütün yaradıcılığı boyu bəstəkar musiqisinin məhz milli köklərə əsaslanmasını vacib buyurmuş, bununla bağlı "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" monoqrafiyasının ikinci hissəsində metodik tövsiyələr, nümunələr verərək bəstəkarlarımızı bu yöndə istiqamətləndirməyə çalışmışdır. Bu prinsipə öz əsərlərində də əməl edən bəstəkar xalq musiqi janrlarından, eləcə də məqam-intonasiya köklərindən ustalıqla bəhrələnməyə gələcək

nəsillər üçün mükəmməl bir örnək, məktəb yaratmışdır. Nəticədə, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq üslubu məhz bu prinsiplər əsasında formalaşaraq cilalanmış və inkişaf etmişdir.

Ü.Hacıbəyli ənənələrinə sadıqlıq nümayiş etdirən A.Zeynallı fortepiano silsiləsində xalq musiqi mənbəyindən müxtəlif üsullarla bəhrələnməmişdir. İlk növbədə burada “Qoyunlar” xalq mahnısının melodiyasından sitat üsulu ilə istifadəni qeyd etmək lazımdır. “Bu pyesdə bəstəkar xalq mahnısının melodiyasını olduğu kimi qoruyub saxlamışdır. Bəstəkar yalnız kiçik giriş və sakit xarakterli akkompoment müşayiəti əlavə etməklə kifayətlənmişdir” (11, s.7). Professor T.Seyidovun da qeyd etdiyi kimi, A.Zeynallı silsilədə yer alan “Qoyunlar” pyesində eyni adlı xalq mahnısının musiqisindən məhz sitat üsulu ilə bəhrələnməmişdir. Qeyd edək ki, bu üsul XX əsrin əvvəllərində yaranan musiqi əsərləri üçün səciyyəvi idi. Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyaları bu baxımdan parlaq nümunədir.

A.Zeynallının fortepiano silsiləsi uşaqlar üçün yazılmış ilk nümunə olmaqla yanaşı, bəstəkar yaradıcılığında fortepiano silsilələrinin müəyyən növü üçün də örnək rolunu oynamışdır. Məlumdur ki, musiqi tarixində fortepiano silsilələri bir neçə növdə mövcuddur. Eyni janrdan təşkil olunmuş silsilələrə, o cümlədən polifonik silsilələr, prelüd silsilələri, variasiya silsilələri və s. misal ola bilər ki, bu cür nümunələr Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da öz təcəssümünü tapmışdır. Q.Qarayevin, V.Adıgözəlovun prelüd silsilələri buna parlaq nümunədir. Eyni zamanda, Azərbaycan fortepiano musiqisində müxtəlif pyeslərdən təşkil olunmuş bir çox silsilələr mövcuddur ki, burada xalq musiqi ənənələrinin təcəssümü musiqi dilinin müxtəlif üsul və ifadə vasitələri, milli elementləri ilə özünü büruzə verir. Bu baxımdan Ə.Abbasovun, H.Nemətovun, Z.Bağirovun, Q.Qarayevin, F.Əmirovun, C.Hacıyevin, E.Nəzirovanın, T.Quliyevin, A.Məlikovun, T.Bakıxanovun, A.Dadaşovun, S.İbrahimovanın, O.Rəcəbovun və bir çox digər bəstəkarların fortepiano silsilələri misal ola bilər.

İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, fortepiano silsilələrinin yazılmasında Azərbaycan bəstəkarları romantizm dövrünün ənənələrinə, o cümlədən rus musiqisinin nailiyyətlərindən uğurla bəhrələnməmişlər. Bunu silsilələrin tərtibat üsullarında, ardıcılıq prinsipində, eləcə də obraz-emosional məzmunun təcəssümündə görmək mümkündür. Pyeslərin ardıcılılaşmasında müxtəlif yanaşma müşahidə edilir. Məsələn, az yaşlı pianoçular üçün nəzərdə tutulan silsilələrdə bəstəkarlar daha çox uşaq fantaziyasının rəngarəng obrazlarını təcəssüm etdirən kiçik miniatürləri bir topluda cəmləşdirir. Bəzən bu silsilələr ithaf edildiyi qəhrəmanın adı ilə (“Cəmilənin albomu”, “Çiçəkçin” və s.) də adlandırılır. Bir çox hallarda bəstəkarlar topluya “Uşaq lövhələri” adı verməklə də silsilənin uşaqlar üçün nəzərdə tutulmasına işarə edir. Bu silsilələrin ümumi cəhəti isə daxilində toplanan pyeslərin texniki baxımdan sadə olması, hər pyesin müəyyən bir obraza həsr edilməsi və əksər hallarda proqramlılığı ilə səciyyəvidir. Bununla belə, bir sıra silsilələrdə müəyyən janrdakı miniatürlərin ardıcılılaşması müşahidə edilir. Buna misal prelüdlərdən, polifonik pyeslərdən, valsardan, xalq rəqslərdən və s. təşkil olunmuş silsilələr ola bilər. Qeyd edək ki, xalq musiqisindən bəhrələnmə üsullardan biri də bu ardıcılıqla bağlıdır. Fikrimizi bir az da genişləndirərək, məsələn, silsilə daxilində hər hansı xalq mahnı və ya rəqsinə əsaslanan miniatürləri, eləcə də xalq rəqs mövzularına əsaslanan bütöv bir silsilələri misal göstərmək olar.

Uşaqlar üçün fortepiano silsilələrinin ilk nümunələrindən biri də bəstəkar Əşrəf Abbasovun yaradıcılığında ərsəyə gəlmişdir. 1966-cı ildə yazılmış olan “Altı miniatür” silsiləsində (3) “Xalq mahnısı”, “Rəqs”, “Kiçik prelüd”, “Gənc aşiq”, “Məzhəkəli vals” və “Tokkata” pyesləri yer almışdır. Burada diqqəti cəlb edən ilk məqam təbii olaraq “Xalq mahnısı”, “Rəqs” və “Gənc aşiq” pyesləri ilə bağlıdır. Göründüyü kimi bəstəkar milli ənənələrin təcəssümünü ilk növbədə pyeslərin adında və təbii olaraq adına uyğun şəkildə musiqi məzmununda əks etdirir. Birinci pyes “Xalq mahnısı” (3, s.2) “Gözəlmiş sənən” xalq mahnısının musiqi məzmununa əsaslanır.

Bu pyes öz quruluşu etibarilə xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələrini də xatırladır. Çünki bəstəkar işləmələrdə olduğu kimi melodiyanı sağ ələ həvalə edir, sol əldə isə sadə müşayiət partiyası yer alır. Bununla belə, əsərdə diqqət ediləcək bir sıra məqamlar yer alır ki, pianoçu xüsusi şəkildə üzərində işləmələridir. Məsələn, sol əldə yer alan saxlanılan səslər iki xətt əmələ gətirir ki, ifa zamanı onlara nəzarət etmək əsərin harmonik tərkibinin tamamlanması üçün vacibdir.

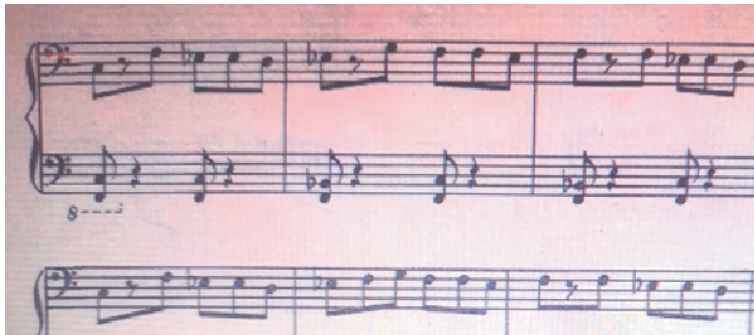
Nümunə 1. Ə. Abbasov. “Altı miniatür” silsiləsindən “Xalq mahnısı”



Silsilənin ikinci pyesi “Rəqs” adlanır. Burada bəstəkar hər hansı bir rəqsin melodiyasından sitat üsulu ilə istifadə etməmişdir. Burada xalq rəqsinə yaxınlıq ilk növbədə pyesin ritmik quruluşu ilə özünü büruzə verir. Bu ritmik quruluş və metr ölçüsü əksər rəqslər üçün xarakterikdir. Bundan başqa pyesin melodiyası həm də “Qaytağı” rəqsinin musiqi məzmununa yaxınlıq təşkil edir. Bu pyesdə də bəstəkar əsas melodiyanı sağ ələ, müşayiət mövqeyini isə sol ələ həvalə etmişdir. Bəzi parçalarda kiçik passajlar hər iki əldə yerinə yetirilir. Pyesdə həmçinin dinamik rəngarənglik diqqəti cəlb edir ki, bu da xalq rəqsləri üçün səciyyəvidir. Bir neçə bölmənin ardıcılılaşması zamanı *f-p* növbələşməsi xalq instrumental janrlarında müşahidə edilir. Bəstəkar pyesdə bu cəhəti ustalıqla vurğulamağa nail olmuşdur.

Silsilənin maraqlı nömrələrindən biri də dördüncü sırada yer alan “Gənc aşiq” pyesidir. Göründüyü kimi, xalq musiqisinin zəngin yaradıcılıq sahələrindən bəhrələnən bəstəkar Ə. Abbasov aşiq musiqisinə də həssas münasibət nümayiş etdirir. Bu pyesdə bəstəkar “Ovşarı” aşiq havasının musiqi məzmununa istinad etmişdir. Lakin, “Xalq mahnısı” pyesindən fərqli olaraq, bəstəkar havanın melodiyasını dəqiq sitat kimi verməsə də, musiqini dinlədikdə onun mənbəyi bəlli olur. Bu pyesdə bir daha əsas melodiyanın sağ ələ, müşayiət partiyasının isə sol ələ həvalə edilməsinin şahidi oluruq.

Nümunə 2. Ə. Abbasov. “Altı miniatür” silsiləsindən “Gənc aşiq”.



Ə.Abbasovun 1964-cü ildə nəşr edilən “Uşaq pyesləri” miniatür silsiləsində (2) bir daha “Xalq mahnısı” adlı pyesə rast gəlirik. Bu miniatür isə “İş başında” xalq mahnısının məzmununa əsaslanır. Bəstəkar mahnının melodiyasını olduğu kimi saxlamışdır. Pyesin orta bölməsində əsas mövzu akkordlu faktura ilə verilir. Qeyd edək ki, əvvəlki miniatür silsiləsinə nisbətən bu məcmuədə bir qədər texniki mürəkkəbliyə müşahidə olunur. Üçüncü nömrədə yer alan “Aşıqsayağı” pyesində də eyni vəziyyəti görmək mümkündür. Bu pyesdə bəstəkar “Ayaq Divani” aşıq havasının musiqi məzmunundan bəhrələnmişdir. Lakin pyesdə daha çox havanın instrumental girişi və leytmotivi kimi səslənən əsas motivin variantlı işlənməsi baş verir. Maraqlıdır ki, bəstəkar pyesin orta bölməsində mövzunun fərqli tonallıqda keçidini verir və nəticədə onun işlənməsində yeni mərhələ baş verir. Bu pyesdə həm akkordlu quruluşlar, həm də kiçik passajlar, səsaltı melodik xətlər və s. tətbiq edilir və əsər nisbətən hazırlıqlı pianoçu üçün nəzərdə tutulmuşdur. Akkordlu quruluş isə aşıq musiqisində istinad edən əsərlərdə ənənəvilik təşkil edən əsas cəhətin - saz müşayiətinin çoxsəsli tərkibinin təzahürü kimi çıxış edir. “*Əşrəf Abbasov bütün həyatı boyu xalq qarşısında məsuliyyət hiss edərək, öz yaradıcı fəaliyyətində daim milli musiqi ənənələrinə dayaqlanmışdır. Bununla əlaqədar olaraq, o, öz çıxışlarından birində belə demişdir: Yaşadığı mühitin varlığına nüfuz etməyən, müasirlərinin həyatı, arzu və istəkləri ilə yaşamayan sənətkarlar heç vaxt xalq tərəfindən sevilən əsərlər yarada bilməzlər. Sənət adamı daim axtarmalı, qəhrəmanın daxili aləminə nüfuz etməli, onu sevib-düşünən, qurub-yaradan bir insan kimi qələmə almalıdır*” (5, s.100).

Tədqiq etdiyimiz silsilələr içərisində maraqlı nümunələrdən biri Mithəd Əhmədovun 1961-ci ildə nəşr edilmiş “İki səslə polifonik pyeslər” (6) məcmuəsidir. Burada yer alan miniatürlərdə bəstəkar xalq musiqi nümunələri əsasında polifonik üslubda pyeslər bəstələmişdir. Birinci pyes “İki alma”, ikinci pyes “Araz üstə, düz üstə”, üçüncü pyes “Sona”, dördüncü pyes “Əsmə səbə yelləri”, beşinci pyes “Gəl al məni yar, yar” və altıncı pyes “Ney şikəstəsi” xalq mahnısına əsaslanır. Xalq mahnıları əsasında yaranan miniatürlərin əksəriyyəti işləmə və köçürmələrə xas üslubda bəstələnirdi. Belə nümunələrlə Ə.Abbasovun da pyeslər silsilələrində qarşılaşdıq. M.Əhmədovun pyeslərində isə maraqlı cəhət xalq mahnısının musiqi məzmununun polifonik üslubda işləməsi ilə səciyyəvidir. Bu yanaşma A.Zeynallının fuqalarında (bəstəkar fuqalardan birində “Qoyunlar” xalq mahnısının melodiyasından istifadə etmişdir), eləcə də polifonik janrda milli məqam-intonasiyalardan bəhrələnmək Q.Qarayevin yaradıcılığında müşahidə olunur.

M.Əhmədov pyeslərdə ən sadə polifonik üsullar tətbiq etmişdir. Birinci pyesdə bəstəkar mahnının melodiyasına əsaslanan mövzunu sağ ələ həvalə edir. Sol əldə isə əks hərəkət mövqeyi daşıyan müstəqil melodik xətt özünü göstərir. Səkkiz xanəlik mövzu iki dəfə təkrar edilərək 8+8 kvadrat quruluşlu periodu əmələ gətirir. İkinci periodda da mövzunun variantlı keçidi növbəti dəfə təkrar olunur.

İkinci miniatürdə bəstəkar daha sadə quruluşa üstünlük verir. Sağ əlin partiyasında mahnının melodiyası səslənir. Sol əldə isə müşayiət xarakterli melodik xətt yer alır. Onun quruluşu tez-tez təkrarlanan motivlərdən təşkil edilir və sanki əsas diqqətin mahnının melodiyasına yönəlməsinə şərait yaradır.

Üçüncü pyesdə bəstəkar səslər arasında sanki dialoq qurur, melodiyanı təşkil edən motivlər sağ və sol əldə sual-cavab mövqeyində səslənir. Bəzi motivlər isə həm də kadans xarakterli olub tamamlama funksiyası daşıyır. Bu pyesdə M.Əhmədov melizmlərdən geniş istifadə edir. “Əsmə səbə yelləri” adlı dördüncü pyesdə bəstəkar hər iki səsdə aktivlik nümayiş etdirən melodik partiyalar vermişdir. Mövzu əvvəlcə sol əldə başlayır və ikinci xanədən sağ əldə davam etdirilir. Bu zaman sol əldə başlayan melodik hərəkət bir qədər müşayiət mövqeyinə keçir.

Nümunə 3. M.Əhmədov “İki səslə polifonik pyeslər” məcmuəsindən “Əsmə, səbə yelləri” pyesi



Növbəti pyesdə təkrar quruluşlu iki cümlədən ibarət period formasına müraciət edilir. Əsas melodiya ənənəvi olaraq sağ əlin partiyasında yer alsada, kadans motivlərində hər iki səs iştirak edərək, biri digərini tamamlayır. Birinci cümlə repriza vasitəsilə təkrar edilir, ikinci cümlə isə dinamik rəngarəngliklə seçilir.

Silsilənin sonuncu pyesi “Ney şikəstəsi” əvvəlki miniatürlərə nisbətən bir qədər hərəkətli musiqi məzmunu ilə seçilir. Belə ki, burada leytmotiv mövqeyi daşıyan ilk səkkiz xanəlik cümlə pyes daxilində üç dəfə təkrar edilərək müxtəlif registrlərdə səsləndirilir. Təkrarlar arası keçidlər isə melodiyanı yuxarı registrdə davam etdirən cümlələrlə səciyyəvidir. Birinci cümlədə ikinci səsdə ostinatolu müşayiət tipi diqqəti cəlb edir. Bu üsuldən silsilə boyu ilk dəfə istifadə edilir. Lakin cümlənin növbəti təkrarları zamanı bəstəkar ikinci səsin mövqeyini dəyişir və replika tipli motivlərlə kifayətlənir.

Göründüyü kimi, bəstəkar M.Əhmədov polifonik silsilədə xalq mahnılarının əsas melodiyasını olduğu kimi qoruyub saxlamaqla sadə quruluşlu miniatürlər yaratmağa üstünlük vermişdir. Nəticə etibarilə bu pyesləri musiqi məktəblərinin aşağı siniflərində tədris repertuarına daxil etmək mümkündür. Bu silsilə vasitəsilə az yaşlı pianoçular polifonik üslubun ən sadə forması ilə tanış ola bilər.

Azərbaycan bəstəkarları fortepiano silsilələrində yer alan kiçik həcmli pyeslərdə həm də xalq rəqslərinə istinad etmişdir. Bu baxımdan A.Dadaşovun “Çiçəkçin” fortepiano silsiləsi səciyyəvidir. Bəstəkar silsilədə yer alan yeddi miniatürün hər birində müəyyən xalq rəqsinin musiqi məzmunundan bəhrələnmiş, bəzən sitat üsulundan da istifadə etmişdir. Bayram Hüseynlinin 1959-cu ildə nəşr edilmiş fortepiano üçün dörd pyesdən ibarət məcmuəsində yer alan “Yallı” əsərində isə bəstəkar eyni adlı xalq rəqsinin melodik və ritmik məzmunundan istifadə etsə də, maraqlı faktura tipinə müraciət etmişdir. Belə ki, rəqsin ilk on altı xanəsində sağ və sol əldə əsas melodiya oktava unisonunda verilir. Daha sonra sol əldə müşayiət xətti yaranır və tədricən akkordlu fakturaya keçid baş verir. Lakin pyesin sonunda yenidən ilk cümləsinin təkrarı bir qədər variantlı şəkildə və oktava unisonunda verilir. Məlumdur ki, yallı rəqsinin Azərbaycanda çoxsaylı növləri məlumdur və bu rəqs əsas etibarilə canlı, oynaq və işıqlı xarakteri ilə seçilir. Burada şur məqamının intonasiyaları eşidilir, pyes isə h-moll tonallığında yazılmışdır.

Xalq rəqslərinin fortepiano silsilələrində təzahür xüsusiyyətləri həm də müxtəlif pyeslərdə bu janra xas olan səciyyəvi cəhətlərin tətbiqi ilə də bağlıdır. Bir çox bəstəkarlar fortepiano pyeslərini “Rəqs” adlandıraraq, xalq rəqslərinin ritmik, melodik məzmunundan bəhrələnmişdir. Ümumiyyətlə, qeyd edək ki, rəqs janrının bəstəkar musiqisində təcəssümü ilk növbədə ritm amili ilə özünü göstərir. Çünki bu janrın formalaşmasında iştirak edən iki əsas amil - musiqi və ritmin vəhdəti baş verir. Bəstəkarlar bu cəhəti ustalıqla dəyərləndirərək, müxtəlif rəqslərə xas olan ritmik formullardan istifadə edir və maraqlı musiqi əsərləri yaradırlar. Azərbaycan

bəstəkarlarının yaradıcılığında rəqs janrı işləmələrdə, müstəqil pyeslərdə, iri həcmli əsərlərin daxilində müşahidə olunur. Forteplano silsilələrinə gəlincə, məsələn, C.Hacıyevin “Musiqi lövhələri” silsiləsindən “Ağır rəqs”, F.Əmirovun “Uşaq lövhələri” silsiləsindən “Sevilin rəqsi”, “Məzəli rəqs”, “Lirik rəqs”, “Rəqs” pyesləri, “12 miniatur” silsiləsindən “Lirik rəqs”, V.Adıgözəlovun “Uşaq pyesləri” silsiləsindən üçüncü yerdə qərarlaşan “Rəqs”, T.Quliyevin “Cəmilənin albomu” silsiləsindən üç sayılı “Lezginka”, yeddi sayılı “Rəqs”, M.Mirzəyevin “Gənclik albomu” silsiləsindən dördüncü “Lirik rəqs” pyesi, O.Rəcəbovun “14 miniatur” silsiləsindən səkkiz sayılı “Rəqs” və digər nümunələri sadalamaq olar. Bu pyeslərdən bir neçəsinə nəzər salaq.

F.Əmirovun “Uşaq lövhələri” silsiləsindən on iki pyes yer alır və bunlardan dörd miniatur rəqs adlandırılmışdır. “Sevilin rəqsi” pyesi lirik qadın rəqslərini xatırladan həzin melodiyalı miniaturdur. Burada şüştər məqamının intonasiyaları aydın duyulur. Əsas melodiyanın ifası sağ və sol əlin partiyasında sual-cavab xarakterində qurulur. Pyesin zəngin melodik məzmunu uşaqların musiqi yaddaşının milli məqam-intonasiya kökləri üzərində formalaşmasına zəmin yaradır. Qeyd edək ki, bu fikir F.Əmirovun bütün yaradıcılığına da şamil olunur. Forteplano əsərlərində bəstəkarın milli köklərə dayaqlanan melodik dili, eləcə də bu köklərdən qaynaqlanan harmonik təfəkkürü özünü ən kiçik həcmli miniaturlərdən başlayaraq büruzə verir. “12 miniatur”la yanaşı bu silsilə də kiçik pianoçuların bədii və texniki ifaçılıq qabiliyyətinin formalaşmasında başlanğıc mərhələni təşkil edir” (11, s.45) T.Seyidovun da qeyd etdiyi kimi, bəstəkar bu pyeslərdə ifaçılıq qabiliyyətinin ilkin mərhələsi üçün səciyyəvi olan sadəliyi, eləcə də bəsitlikdən uzaq rəngarəng obraz-emosional məzmun nümayiş etdirən musiqi dili sərgiləyir. “Fikrət Əmirov öz forteplano pyeslərində təzad prinsipinə əsaslanır. Bu əsərlərdə Azərbaycan folklorunun səciyyəvi xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Bəstəkar müxtəlif məqamlardan yararlanaraq maraqlı yönəlmələrə üz tutur, eləcə də eyni adlı məqamları tutuşdurur, transpozisiyalara müraciət edir” (1, s.57).

O.Rəcəbovun “14 miniatur” silsiləsi (8) forteplano musiqisinin maraqlı nümunələrindən biridir. Uşaq dünyasının müxtəlif hadisələrini, oyun, nağıl, əyləncə, sevinc və kədər kimi emosional durumları əks etdirən bu kiçik pyeslər az yaşlı pianoçuların repertuarında geniş yer tutur. Silsilədə səkkizinci yerdə qərarlaşan “Rəqs” pyesində bəstəkar xalq rəqslərinə xas olan 6/8 ölçüsündən istifadə edir. Pyesin musiqisində çahargah məqamının intonasiyaları aydın şəkildə duyulur. Bəstəkar əsas melodiyanı sağ ələ həvalə edir, sol əldə isə rəqsin ritmik quruluşuna uyğun təşkil olunmuş müşayiət partiyası yer alır.

8.Rəqs

Allegro moderato



The musical score for '8. Rəqs' is presented in two systems. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are 'mp'. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and rhythmic themes.

T.Quliyevin “Cəmilənin albomu” silsiləsindən (10, s.6) “Ləzginka” rəqsi bəstəkarın fortepiano üçün müstəqil “Qaytağı” pyesinin asanlaşdırılmış variantıdır. Bu pyesin musiqisi Azərbaycanın şimal bölgəsinə xas olan rəqslərin melodik və ritmik xarakterini özündə əks etdirir. Bu rəqslərə xas olan emosional çılğınlıq, sürətli temp, 6/8 metr pyesdə müşahidə olunur.

Bu cür nümunələrin sayı olduqca çoxdur və hətta belə demək olarsa, ayrıca tədqiqat işinin mövzudur. Təqdim etdiyimiz araşdırmada Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələrində xalq musiqi janrlarının təzahür formalarından yalnız bəziləri işıqlandırılır. Təmali Üzeyir bəy tərəfindən qoyulan sintez səciyyəli milli bəstəkarlıq üslubunun formalaşmasında xalq musiqi ənənələrinin təzahür formaları ən müxtəlif şəkildə büruzə verir. Bu mövzunun işıqlandırılması isə daha dərin və geniş araşdırmalar üçün zəmin yaradır. Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano silsilələri uşaqlar üçün repertuarın zənginləşməsində və musiqi-estetik tərbiyənin düzgün yöndə aparılmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Bu əsərlərin tədris prosesində istifadə olunması olduqca mühümdür.

Araşdırmada müraciət edilən silsilələrdən bir qismi nisbətən unudulmuş və ya az ifa edilənlər sırasındadır. Bu baxımdan həmin silsilələrin təhlilə cəlb edilməsi həm də gənc pianoçuların, eləcə də pedaqoqların diqqətini yenidən bu miniatür toplularına yönəltmək, eləcə də yeni tədqiqatlar üçün zəmin yaratmaq məqsədi daşıyır.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova A. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında uşaq fortepiano silsilələri (XX əsrin 30-80 ci illəri) // Konservatoriya, 2017, № 4, s.57-61.
2. Abbasov Ə.C. Uşaq pyesləri, Bakı, Azər nəşr, 1964, 18 s.
3. Abbasov Ə.C. Altı miniatür, Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1966, 18 s.
4. Hacıyev C.İ. Musiqi lövhələri, Bakı, İşıq, 1982, 21 s.
5. Həsənova C.İ. Üzeyir bəyin yetirməsi (Əşraf Abbasov-90) // Musiqi dünyası, 2010, № 3, s. 55-58.
6. Əhmədov M. İki səslə polifonik pyeslər (Azərbaycan xalq mahnıları əsasında), Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1961, 7 s.
7. Əmirov F.M. Forte piano əsərləri, Moskva, Sov.kompozitor, 1985, 73 s.
8. Rəcəbov O. M. 14 miniatür. Forte piano üçün, Bakı, Şirvan nəşr, 2004, 18 s.
9. Seyidov T.M. XX əsr Azərbaycan Forte piano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı, Bakı, Təhsil, 2016, 336 s.rus dilində
10. Кулиев Т. Альбом Джамали, Москва, Советский композитор, 1987, 34 с.
11. Сеидов Т.М. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки, Баку, Шур, 1992, 307 с.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: muzikalnaya.jizn@mail.ru*

Guljannat Bakhshiyeva

**METHODS OF ENJOYING FOLK MUSIC GENRES IN
AZERBAIJANI COMPOSERS'S PIERCY SERIES**

The article covers the study of the genre features of piano chains by Azerbaijani composers and the analysis of the application of folk music traditions here. The main goal is to reveal the ways in which composers use folk music genres in series that are widely used in national piano music. The first example of this genre appeared in the works of Asaf Zeynalli and served as a model for the creation of future series. The manifestation of folk music in the composer's piano series "Sheep" is quoted. The article conducts extensive research on the piano series of Ashraf Abbasov and Midhad Ahmadov and highlights the methods and means by which composers benefit from folk music. In M.Ahmadov's series, the composer composed small miniatures using polyphonic plays and melodies of folk songs. The article also contains information about the features of the embodiment of folk dances in various piano chains. Here we refer to the miniature series for piano by Fikret Amirov, Tofig Guliyev, Ogtay Rajabov. The manifestations of folk music traditions in the formation of a synthesized national style of composition, founded by Uzeyir Bey, are manifested in the most diverse ways. The coverage of this topic provides the basis for more in-depth and extensive research. However, it should be noted that the piano series of Azerbaijani composers is important in enriching the repertoire for children and in the right direction of musical and aesthetic education.

Keywords: *piano chains, miniatures, folk music, song, dance, style.*

Гулканнат Бахшиева

**СПОСОБЫ ПРОСЛУШИВАНИЯ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ
В СЕРИИ ПИЕРСИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

Статья посвящена исследованию жанровых особенностей фортепианных цепочек азербайджанских композиторов и анализу применения здесь традиций народной музыки. Основная цель - выявить способы последовательного использования композиторами жанров народной музыки, широко используемых в отечественной фортепианной музыке. Первый образец этого жанра появился в творчестве Асафа Зейналлы и послужил образцом для создания будущих сериалов. Прочитано проявление народной музыки в фортепианном цикле композитора «Овца». В статье проводится обширное исследование фортепианной серии Ашрафа Аббасова и Мидхада Ахмедова и освещаются методы и средства, с помощью которых композиторы извлекают пользу из народной музыки. В серии М. Ахмадова композитор сочинял небольшие миниатюры на основе полифонических пьес и мелодий народных песен. Также в статье содержится информация об особенностях воплощения народных танцев в различных фортепианных цепочках. Речь идет о серии миниатюр для фортепиано Фикрета Амирова, Тофика Гулиева, Огтая Раджабова. Проявления народных музыкальных традиций в формировании синтезированного национального стиля композиции, заложенного Узеир-беем, проявляются самым разнообразным образом. Освещение этой темы дает основу для более глубоких и обширных исследова-

ний. Однако следует отметить, что фортепианные серии азербайджанских композиторов важны для обогащения репертуара детей и в правильном направлении музыкально-эстетического воспитания.

Ключевые слова: *фортепианные цепочки, миниатюры, народная музыка, песня, танец, стиль.*

(Səntşünəşliq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.09.2021

Son variant 08.10.2021

UOT 745/749

GÜNAY NƏRİMANOVA*

XV ƏSR İTALYAN HEYKƏLTƏRAŞLIĞININ İNKİŞAF YOLLARI

Məqalədə XV əsr İtalyan heykəltəraşlığının aktual problemləri tədqiq olunmuşdur. İtalyan heykəltəraşlığını digərlərindən fərqləndirən səciyyəvi cəhətlər göstərilmiş, qeyd olunmuşdur ki, əsas fərq İtalyan heykəltəraşlığının yüksək texniki hazırlıqlara malik olması qeyd olunmuşdur. İtalyan heykəltəraşlığında geniş istifadə olunanlar materiallar əsasən – daş, tunc və çox az şəkildə ağacdan istifadə olunurdu. Məqalədə XV əsr İtalyan heykəltəraşlığının görkəmli nümayəndələri – Lorenzo Gilberti, Donatello, Yakopo della Kverçanın yaradıcılığı həmin dövrü tədqiq etmək üçün əsas obyekt kimi götürülmüşdür.

Açar sözlər: *Heykəltəraşlıq, yaradıcılıq, Renessans, Donatello, rel-yef, bürünc, Giberti.*

XV əsrdə plastik incəsənətlərin bədii sintez prinsipi dəyişikliyə uğrayır, orta əsrlərlə müqayisədə heykəltəraşlığın və boyakarlığın memarlıqla olan nisbəti dəyişir. Renessans dövrü incəsənəti progressiv ideyaların, insanpərvərliyin yayılmasına xidmət etmişdir. Bu incəsənət, hər şeydən əvvəl, insan zəkasına böyük inam bəsləməklə, yeni humanist əxlaqı, insanın dünyəvi səadətini hər şeydən yüksək tutmuşdur. Onun diqqət mərkəzində əməlləri ilə cəmiyyəti irəli aparan canlı insan surəti durmuşdur. İtaliyada digər Avropa ölkələrindən fərqli olaraq, özündə harmonik olaraq bədən gözəlliyini və mənəvi ruh gücünü birləşdirən kamil insan haqqında estetik ideal təsəvvürü daha erkən formalaşır. İtalyan incəsənətində insan obrazı sözsüz aparıcı mövqe tutmuşdur. Onu əhatə edən məişət və təbiət italyan sənətkarlarının yaradıcılığında əksər hallarda əsas diqqət obyektinə çevrilməmişdir.

Əgər bundan əvvəl təsviri sənət əsərlərinin hamısı memarlığa tabe etdirilirdisə, indi artıq bərabərlik prinsipi formalaşır. Belə bərabərlik yalnız heykəltəraşlığın və boyakarlığın müstəqil rolunun artması və onların emansipasiyası – azad dayanmış heykəlin və dəzgah əsərinin yaranması sayəsində mümkün olmuşdu. XIV və XV əsrin əvvəllərində boyakarlıqla müqayisədə heykəltəraşlığın nailiyyətləri daha mühüm olmuşdur (1, 17).

Şübhəsiz, bu fakt heykəltəraşlığın artıq orta əsrlərdə, məsələn qotika dövründə oynadığı böyük rol ilə bağlı idi. Boyakarlıq birinci plana yalnız Mazaççodan sonra çıxır. Yaratdığı yeni təsvir prinsipləri və ən əsası onun tərəfindən ilk dəfə olaraq istifadə edilmiş xətt perspektivi sayəsində divar və dəzgah boyakarlığı yüksək inkişafa qədəm qoyur.

İtalyan heykəltəraşları öz yüksək texniki hazırlıqları ilə fərqlənirdilər. Onlar memarlıqla, tikinti işi ilə yaxından tanış idilər: bir çoxu həmçinin zərgər də olmuşdur. Heykəltəraşlıqda ən geniş istifadə edilən material daş, daha sonra tunc, nadir hallarda

isə taxta idi. XV əsrin heykəltərəşliğində bir çox hallarda rəngdən istifadə edilirdi. Bununla bağlı, müxtəlif rəngli mina ilə örtülmüş terrakota və minasız bişirilmiş terrakotalar geniş yayılır. İlk formanın yaradılmasında əsas material kimi gil və gipsdən istifadə edilirdi.

Qotik xarakter daşıyan treçento heykəltərəşliğindən yeni, XV əsrin realistik incəsənətinə keçid daha parlaq şəkildə Lorenzo Gibertinin (1378- 1455) yaradıcılığında öz ifadəsini tapmışdı. Giberti öz yaradıcı biliklərini ilk olaraq zərgər sənətkar yanında əldə etmişdi. Bu səbəbdən onun heykəltərəşliq işlərində zərgər dəqiqliyi nəzərə çarpır (2,13). Heykəltərəşin yaradıcılığında heykəllərlə yanaşı, mürəkkəb çoxfiqurlu kompozisiyalar və çoxsaylı detallarla bəzədilmiş relyefli tunc qapılar mühüm yer tutur.

Giberti 1401-1402-ci illərdə baptisteriyanın ikinci qapılarının yaradılması üçün keçirilən məşhur müsabiqədə iştirak etmiş və buradan qalib çıxmışdır. Xüsusilə onun istedadı müsabiqəyə təqdim edilmiş Brunelleskinin relyefi ilə müqayisədə özünü daha çox büruzə verir. Onların süjeti eyni idi – “İbrahimin qurban gətirilməsi”. Onun kompozisiyanın dekorativ həllinin öhdəsindən daha uğurla gəlir.

Heykəltərəşin baptisteriyanın ikinci qapısı üzərində fəaliyyəti uzun dövrü – 1403-1424-cü illəri əhatə etmişdir. Qapının hər iki layı dörd yarpaq çərçivədə verilmiş on dörd relyef kompozisiya ilə bəzədilmişdir. Onların mövzusunun əsasını Əhdi-Cədidən götürülmüş səhnələr, yevangelistlərin və müqəddəslərin obrazları təşkil edir. Gibertinin fiqurları çox incədir, paltarlarının qırıqları yumşaq parabolalar yaradır. Bəzi səhnələrə mənzərə elementləri daxil edilmişdir.

Renessansın bədii prinsiplərinə doğru istiqamətdə kəskin keyfiyyət irəliləyişi Gibertinin baş əsəri – baptisteriyanın üçüncü qapılarında (1425- 1452) nəzərə çarpır. Sənətkarın bu əsəri ona əbədilik, ölməzlik bəxş etmişdir. Bu qapılar ondan 27 il yorulmadan çalışmanı tələb etmişdir.

Zərgər dəqiqliyi ilə yerinə yetirilmiş on mürəkkəb çoxfiqurlu kompozisiya ilə yanaşı, relyeflərin yan tərəflərində yerləşdirilmiş müqəddəslərin kiçik heykəlləri və portret başları da (buraya Gibertinin avtoportreti də aiddir) daxil edilmişdir. Qapı portalının çərçivəsi meyvə, yarpaq və güllərdən ibarət olan ornamental relyeflə bəzədilmişdir.

Üçüncü qapıların bədii xarakteri artıq onun arxitektonikasında özünü büruzə verir; qapı laylarında çoxsaylı kiçik relyeflər yerləşdirmə əvəzinə, Giberti relyefləri iriləşdirir və onları düzbucaq çərçivələrdə verir. Relyeflər üçün süjetlər – İncildən götürülmüş epizodlar – məşhur humanist Leonardo Bruni tərəfindən seçilmişdir. Gibertinin fiqurları ayaq üstə möhkəm dayanırlar, onların proporsiyaları, anatomik quruluşları naturaya uyğun verilmişdir. Yaradıcılığının əsas xüsusiyyəti – obrazların lirik gözəlliyi burada tam gücü ilə özünü büruzə verir.

Canlı təmtəraqlılıq özünü yalnız personajların təsvirində deyil, eyni zamanda hər bir xətdə, hər bir plastik çalarda büruzə verir. Bütövlükdə, sənətkarın tükənməyən bədii fantaziyası, onun obrazlarının gözəlliyi, forma və xətlərin hamar ritmi sayəsində bu əsərin bütün müxtəlif elementləri öz yetkinliyi və möhtəşəmliyi baxımından nadir olan vahid ansamblı birləşirlər. Sonralar Mikelancelo bu qapılar haqqında demişdir: “Onlar elə gözəldirlər ki, cənnət qapıları olmağa layiqdirlər”.

XV əsrin əvvəllərində Florensiya heykəltəraşlığının əsl islahatçısı Donatello (Donato di Pikkolo di Betto Bardidi) olmuşdur (3, 45). O, öz dostları – Brunelleski və Mazaçço ilə birgə İtaliyadakı Renessans incəsənətinin üç dahi banisi sırasına daxil edilmişdir. Donatellonun fəaliyyəti kvatroçentonun mərkəzi xəttini təşkil edərək, özündə bu dövrün realistlik plastikasının həm yüksək inkişafını, həm də böhran məqamlarını cəmləşdirmişdir.

Məhz onun yaradıcılığında heykəltəraşlığın əsas janrları – azad dayanmış monumental abidə, memarlıqla bağlı olan plastika, mürəkkəb mehrab kompozisiyası, atlı heykəl, müxtəlif növlü relyefli plastika özünün dolğun ifadəsini tapmışdır. Titanik əməksevərliyi ilə fərqlənən Donatello sadə sənətkar həyatı sürmüşdür. O, öz şagirdləri ilə ailə üzvləri kimi davranırdı. Corco Vazari onun haqqında yazırdı: “Donatello pula əhəmiyyət vermirdi, onları emalatxanasında, divardan asılan səbətdə saxlayırdı. Tələbələri ehtiyac duyanda soruşmadan ora əl atıb götürürdülər”.

Donatello peşəkar bədii hazırlığını Gibertinin emalatxanasında almışdı. Lakin o, müstəqil fəaliyyətə başladıqdan sonra Gibertinin yaradıcılığında hələ də güclü olan qotika ənənələrinin təsiri altında qala bilməzdi. Buna bariz nümunə kimi Donatellonun erkən əsərlərindən olan Or-San-Mikele kilsəsinin fasadındakı Müqəddəs Mark abidəsini (1411-1412) göstərmək olar.

Fiqurun qoyuluşunda hələ qotik cizgilər saxlanılmışdır: paltarın qırışıqlarında da həmçinin qotik motivin təsiri hiss olunur. Lakin Markın başı güclü səciyyəvi ifadəliyə və məhz Renessans incəsənətinə xas olan real şəxsiyyət keyfiyyətlərinin yüksək tərənnümünə malikdir. 1416 ildə Donatello tərəfindən yaradılmış Or-San-Mikele kilsəsinin fasadındakı “Müqəddəs Georqi”nin heykəli (hazırda Florensiya. Barcello Muzeyi), “Müqəddəs Mark” abidəsi kimi, köhnə qotik taxçada yerləşdirilmişdir.

Bu abidə İtaliya Renessans dövrünün heykəltəraşlığında - qəhrəman şəxsiyyətə həsr olunmuş ilk əsərlərdən biridir. Sonralar bu mövzu öz yüksək inkişafına Mikellancelonun yaradıcılığında çatmışdır.

Donatellonun yaradıcılıq inkişafında böyük rolu onun 1432-ci ildə Brunelleski ilə birgə Roma şəhərinə etdikləri səfəri oynamışdı. Antik abidələrin tədqiqi ona qotik təsirdən, hərəkətlərin bir qədər böyüdülmüş ekspressiyasından azad olmağa kömək etmiş, bədii tipikləşdirmənin yeni vasitələrinin yaradılmasına vasitəçilik etmişdir. Çox ehtimal ki, antik abidələrin doğurduğu təəssüratlar özünü məşhur “David” adlı bürünc heykəlinə bürüzə vermişdir (Florensiya. Milli Muzey).

Renessans heykəltəraşlığında ilk çılpaq heykəl olan bu əsərin dəqiq tarixi məlum deyil; yalnız məlumdur ki, o 1553-cü ildən sonra Mediçilər sarayının həyətində quraşdırılmışdır. Donatellonun Davidi hələ tam formalaşmamış gənc görkəmində təqdim edilmişdir, sağ əli qılınca, ayağı isə Qoliafin başına söykənir.

1453-cü ilə kimi Donatello Paduyədəki “Kondotyer Qattamelatanın atlı abidəsi” üzərində çalışır. Bu abidəni kübar xarakterli ilk obraz hesab etmək olar. Qattamelata azad, öz möhtəşəm atı ilə cəsur idarəçi xarakterində verilmişdir. Kondotyerin sakitliyi və arxayınlığı arxasında böyük daxili ruh yüksəkliyi gizlənir – o sanki qarşısına çıxan hər bir maneəni fəth edə bilən bir insan kimi verilmişdir.

Bundan başqa bu əsərdə Donatello atlı abidənin memarlıq ansamblı ilə aktiv əlaqə

probleminin həlli məsələlərinin öhdəsindən də çox uğurla gələ bilmişdir. Sənətkar abidə və hündür həcmli postament arasında gözəl tarazlıq tapmışdır. Atlı abidə hər bir nöqtədən gözəl görünüşə malikdir. Qattamelatanın monumnti San Antonio kilsəsinin qərb fasadına doğru profildən quraşdırılmışdır, özü də kilsə meydanı ilə ahəngdarlıq yaradan atlının yolu küçəyə tərəf istiqamətlənmişdir.

1450-ci illərdə Donatello, Yudif və Oloferni təsvir edən bürüncdən işlənmiş qrup kompozisiya yaradır. İlk çağlarda o, Mediçi sarayının həyətində yerləşirdi. Hazırda heykəl Vekki sarayının girişində quraşdırılıb.

Bu əsərin ideyası ikilidir. Müasirləri onu tale ilə barışıq tərənnümü kimi qəbul edirdilər, çünki İncil mifologiyasına görə, zəif qadın öz məqsədyönlülüüyü sayəsində Assuriya sərkərdəsi üzərində qələbə çalır. Lakin digər tərəfdən, Yudif obrazı tiranı məhv edən simvol kimi qəbul edilirdi. Donatello ən dramatik səhnəni – Yudifin Olofernin başını bədənindən ayırdığı anda təsvir etmişdir. Onun hərəkətləri inamlıdır, siması nifrətlə doludur.

Ömrünün son illərində Donatello Florensiyadakı San Lorenzo kafedrasının relyefləri üzərində çalışır. Relyeflərin mövzusu – İsanın əzabları, cəhənnəm səhnələri, İsanın ölümü və meracı ilə bağlıdır. Burada da biz güclü ekspressiv xarakterli obrazlar müşayiət edirik.

Bununla da, Donatellonun yaradıcılıq yolu bitir. O dövrün bütün hadisələrinin əhatə olunmasının universallığı baxımından, Donatello ilə heç bir heykəltəraş və ya boyakar rəqabət apara bilməz.

XV əsrin əvvəlində Siyena heykəltəraşı Yakopo della Kverçanın (1374-1438) yaradıcılığı Florensiya heykəltəraşlığı ilə sıx bağlı idi. Giberti kimi Kverça da, öz fəaliyyətinin əvvəlində, Siyenada xüsusilə uzun müddət ərzində güclü olan qotika ənənələrinə yaxın olmuşdur.

Lakin Florensiya incəsənəti ilə tanışlıq, Donatello və Giberti ilə birgə iş onu yeni axtarışlar yoluna istiqamətləndirmişdir. 1406-cı ildə o, Lukka şəhərinin kilsəsində İllari del Karrettonun qəbirüstü abidəsini işləyir.

Öz motivinə görə bu əsər daha çox italyan deyil, vəfat etmişin fiqurunun sarkofaq üzərində yerləşdiyi Şimali Avropa qotika qəbir daşlarına yaxındır. Lakin heykəltəraşlıq hissəsi bir çox baxımdan renessans xarakteri daşıyır. Gənc İllarinin paltarının qırışıqlarında hələ bəzi qotika elementləri nəzərə çarpır, lakin onun sifəti artıq qotik incəsənətdən çox uzaq olan böyük canlılıqla ifadə olunmuşdur.

Dövrümüzə qədər çatmış Kverçanın əsərlərindən ən mühümü Bolonya şəhərindəki San Petronio baş kilsə portalının heykəlləridir (1425- 1438). Məbəd portalını heykəllərlə bəzətmək ideyası qotika dövrünə aid edilir, ancaq burada o, tamamilə yeni xarakter daşıyır. Qotika formalarının əvəzinə giriş hissəsinin çərçivəsində özünəməxsus pilyastrlar yaratmışdır.

Girişin yan tərəflərində yerləşən Əhdi - ətiq süjetlərində relyeflər fiqurların nəhəngliyi və formaların monumental ümumiləşdirilməsi ilə tamaşaçını valeh edir. Kverçanın sənət dili hədsiz dərəcədə yığcamdır, burada mənzərə azca verilib, personajların sayı isə minimum dərəcəyə çatdırılıb.

Heykəltəraşı rəvayətin xırdalıqlarından daha çox süjetin dramatik məzmunu cəlb

edir. Təəccüblü deyil ki, bir çox illər keçəndən sonra bu relyeflər Mikelancelo yaradıcılığına təsir etdi. Kverçanın gətirdiyi yenilik və bədii tapıntılara baxmayaraq, onun yaradıcılığı XV əsrin heykəltəraşları arasında öz davamçılarını tapmamışdır.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. Москва: 1979
- 2.Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. В 2 т. Москва: 1977
- 3.Мелентьева Е.А. Донателло. Повесть о мастере из Флоренции. Ленинград: Детская литература, 1978

**Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: gunay_1979@list.ru*

Gunay Narimanova

DEVELOPMENT WAYS OF ITALIAN SCULPTURE OF THE 15th CENTURY

In the article the actual problems of Italian sculpture of the 15th century are studied. The characteristic features of Italian sculpture differing them from others are shown, it is noted that the main difference of Italian sculpture is the high technical preparation. The materials widely used in Italian sculpture were mainly stone, bronze and wood in a very small way. In the article the activities of prominent representatives of Italian sculpture of the 15th century such as Lorenzo Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia are taken as the main object for the study of that period.

Keywords: *sculpture, activity, Renaissance, Donatello, relief, bronze, Ghiberti*

Гюнай Нариманова

ПУТИ РАЗВИТИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ XV ВЕКА

В статье исследуются актуальные проблемы итальянской скульптуры XV века. Были показаны отличительные черты итальянской скульптуры, и было отмечено, что главное отличие состоит в том, что итальянская скульптура имела высокий уровень технической подготовки. Наиболее широко используемыми

материалами в итальянской скульптуре были камень, бронза и, в меньшей степени, дерево. Статья посвящена творчеству выдающихся представителей итальянской скульптуры XV века - Лоренцо Джилберти, Донателло, Джакомо делла Кверча.

Ключевые слова: *скульптура, творчество, возрождение, Донателло, рельеф, бронза, Гиберти.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 15.10.2021

Son variant 28.11.2021

UOT 792.03

ƏLİ QƏHRƏMANOV*

RƏSSAM YURAN MƏMMƏDOVUN YARADICILIĞI NAXÇIVAN
TEATRINDA VƏ XATİRƏLƏRDƏ

Məqalədə istedadlı rəssam Yuran Məmmədovun həyat və yaradıcılığı işıqlandırılmaqla, onun ecazkar Naxçıvan torpağınının əsrarəngiz gözəlliklərini, əzəmətli dağlarını, geniş vadilərini, daşan çaylarını, kağız, kətan üzərinə köçürdüyündən, bu mənzərələri məhəbbətlə təsvir etdiyindən, bir-birindən baxımlı, uğurlu tablolarını, natürmortlarını, etüdlərini, mənzərə janrında olan əsərlərini bu ecazkar aləmin qoynunda yaratdığından söhbət açılır. Eyni zamanda boyakarlıq və qrafikanın əsas janrlı olan portretlərindən bəhs edilir. Həmçinin bir səhnəqraf rəssam kimi Naxçıvan teatrında tamaşalara bədii quruluş verdiyi klassik və müasir əsərlər xronoloji ardıcılıqla göstərilir. Bunlarla yanaşı akademik İsa Həbibbəyli, Xalq yazıçısı Anar, görkəmli fırça ustaları - Xalq rəssamları: Tahir Salahov, Toğrul Nərimanbəyov, Rusiyanın və Azərbaycanın Xalq artisti Nodar Şaşıqoğlu və digərlərinin Yuran Məmmədovun sənəti haqqındakı fikirləri, xatirələri də məqalədə öz əksini tapır.

Açar sözlər: *Yuran Məmmədov, Naxçıvan, təsviri incəsənət, rəssam, portret, janr, səhnəqraf.*

Çoxəsrlik dövlətçilik ənənələrinə, zəngin mədəniyyətə sahib olan Naxçıvan diyarı mürəkkəb və eyni zamanda şərəfli inkişaf yolu keçmiş, ədəbiyyatı, incəsənəti və xalq yaradıcılığı ilə seçilmişdir. XX əsrin əvvəllərində həyata keçirilən mədəni inqilab nəticəsində Azərbaycanda incəsənətin bir sıra yeni növləri və janrları meydana çıxmış, keçmiş milli-mədəni irsin ən gözəl ənənələrinə və realist dünya sənətinin mütərəqqi nailiyyətlərinə əsaslanan yeni tipli incəsənət yaranmışdır. Azərbaycanda, o cümlədən Naxçıvanda realizm prinsiplərinə sadıq olan istedadlı rəssamların milli yaradıcılıq məktəbləri formalaşmışdır. Azərbaycan təsviri sənət tarixinə professional rəssamlıq sənətinin banisi kimi daxil olan Bəhruz Kəngərli yaradıcılığı ilə çoxəsrlik rəssamlıq sənətimizdə tamamilə yeni olan realist boyakarlığın əsası qoyulmuşdur. Onun yaradıcılıq ənənələri Naxçıvanda rəssamlıq sənətinin formalaşmasında mühüm rol oynamış, yeni inkişaf mərhələsinə daxil olmuşdur. Həmin dövrdə təsviri sənətə yeni nəslinin nümayəndələri – Adil Qaziyev və Şamil Qaziyev kimi gənclərin gəlişylə burada rəngkarlığın gələcək inkişaf perspektivləri müəyyənlanmışdır. Bununla da qədim yurdun təbiəti, tarixi, məişəti və abidələri ilə bağlı gözəl tablolar yaradılır, rəssamların əsərləri bir sıra mötəbər sərgilərdə nümayiş etdirilir. Səhnəqrafiya sənəti də inkişafdan geri qalmır.

Azərbaycan teatr məkanında Naxçıvan teatr rəssamlarının xüsusi yeri və rolu olmuşdur. Naxçıvan teatrı təşəkkül tapdığı gündən bu günə qədər bir çox rəssamların quruluş verdiyi tamaşalar burada özünəməxsusluğu ilə seçilmiş, təkrarsız koloritlə yadda qalmışdır. Bu qocaman teatrın tarixində Bəhruz Kəngərli, Adil Qaziyev, Şamil Qaziyev, Nağı Nağıyev, Əyyub Hüseynov, Məmməd Qasimov, Şəmil Mustafayev, Mircəlil Seyidov, Əbülfəz Axundov, Əli Səfərov, Hüseynqulu Əliyev, Səyyad Bayramov kimi rəssamlar müxtəlif illərdə tamaşalara yaddaqalan bədii quruluşlar vermişlər. Həmin rəssamlardan biri də Naxçıvan səhnəqrafiyasının ən layiqli nümayəndəsi Yuran (Yurist) Əli oğlu Məmmədov idi.

Yuran Məmmədov 1934-cü ilin aprel ayının 15-də Naxçıvan şəhərinin “Şahab” məhəlləsində dünyaya göz açır. Orta məktəbi də Naxçıvanda bitirir. Uşaqlıqdan rəssamlıq sənətinə həvəs göstərən Yuran Naxçıvan şəhər mədəniyyət evində rəsm dərnişinin üzvü olur.

Vətənə, təbiətə, torpağa yurd sevgisi olan balaca Yuran əlinə qələm aldığı gündən Naxçıvanın əsrarəngiz təbiətini, zəhmətsevər insanların ağ vərəqlər üzərinə köçürür. Onun qeyri-adi istedadı ailədə və məktəbdə hamının diqqətini cəlb edir. Qısa zaman kəsiyində şöhrətli rəssam kimi tanınır. Dərin müşahidə qabiliyyətinə, geniş təxəyyülə malik olan bu gənc gözəl əsərlər yaradır. Qədim Naxçıvanla bağlı mövzular onun yaradıcılığında xüsusi yer tutur, saysız-hesabsız tablolar çəkir. Fırçasından çıxan hər bir tablo, müxtəlif süjetli əsərləri ilə o, tamaşaçıları düşündürür. Rəssamlığa olan sonsuz həvəsi sayəsində orta təhsilini başa vuran kimi Bakıya – Əzim Əzimzadə adına Bakı Rəssamlıq Məktəbinə gedir və sənət dünyasına ilk qədəmini atır. 1955-ci ildə rəssamlıq məktəbini bitirir, orada müəllimlik edir və yaradıcılıqla məşğul olur. Sonra Sankt-Peterburqda İ.Y.Repin adına Rəssamlıq Akademiyasında təhsilini davam etdirir. Bu şəhərlər onun bir rəssam kimi formalaşmasında müstəsna rol oynayır. Təhsil illərində təsviri sənətin müxtəlif janrlarının, o cümlədən səhnəqrafiya sənətinin sirlərini mükəmməl öyrənməklə yanaşı, dünya geyimləri tarixini də dərinlən mənimsəyir və bu da onun yaradıcılığında mühüm yer tutur. 1960-cı ildə təhsilini başa vurduqdan sonra bir müddət, yəni on bir il Sankt-Peterburqda rəssam kimi fəaliyyət göstərir. Müəyyən vaxtlar “Lenfilm” studiyasında çalışır, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur. A.S.Puşkin adına Akademik Dram Teatrında baş rəssamın assistenti vəzifəsində işləməsi onun bir teatr rəssamı kimi formalaşmasına təkan verir. Burada rus və dünya dramaturgiyası incilərinin tamaşalarına bədii tərtibat verməklə, bir sıra səhnə əsərlərinin geyim eskizlərini də yaradır. Qədim mədəniyyət beşiyi olan bu böyük şəhərdə özünün ilk rəssamlıq avtobioqrafiyasına imza atır. Bakıda və Sankt-Peterburqda təhsil aldığı illər onun bir rəssam kimi formalaşmasına rəvac verir. Məşhur aktyor Nodar Şaşıqoğlu 2000-ci ildə Bakıda olarkən Yuranın Sankt-Peterburqda olduğu illəri xatırlayır: “Yuranla Sankt-Peterburqda tanış olmuşam. Biz dost idik. Çox vaxt bir yerdə olurduq, istirahət edib gəzirdik. O vaxt Yuran Rəssamlıq Akademiyasında oxuyurdu, çox istedadlı idi. Akademiyanı bitirəndən sonra bizim teatrda çalışdı, gözəl əsərlər yaratdı... 1975-1980-ci illərdə mən bir neçə dəfə Naxçıvana gəlmişəm. Onunla muxtar respublikanın hər yerini gəzmişik. Yuran Məmmədov ilə məni unudulmaz xatirələr bağlayır...” [7]. Tanınmış rəssam Vətən, xalq, doğma yurd sevgisi ilə Bakıya, oradan da Naxçıvana qayıdır. Ömrünün axırınadək bu qədim, ulu torpaqda, vətəninə yaşayır, yaradır. Görkəmli aktyor N.Şaşıqoğlu ilə bağlı bir əhvalatı xatırlatmaq istərdim. O, 1975-cı ildə Yuranın qonağı kimi Naxçıvana gəlir. Mehdi Hüseynzadə rolunun məşhur ifaçısı ilə Naxçıvan Şəhər Mədəniyyət Evinə ictimaiyyətlə keçirilən görüşdən sonra “Böyük bağ”da gəzdiyələri zaman cavanlardan biri səslənir: “Uşaqlar, Mixaylo şəhərdədir...”. Bunu eşidən Nodar Şaşıqoğlu ətrafa baxır. Yuran: “– Sizin sevimli tamaşaçılarınızdır, bizim şəhər uşaqlarıdır” – deyib gülümsəyir.

Naxçıvana qayıdan Yuran burada dəzgah boyakarlığı ilə yanaşı, 1967-ci ildən Naxçıvan teatrında səhnəqrafiya ilə də məşğul olur. Həmin dövrdə teatrın gənc və talantlı rejissoru Vəli Babayevlə yaradıcılıq ünsiyyətlərini genişləndirir, hazırlanan tamaşaların tərtibatında yenilik edir, səhnəqrafiyada avanqard düşüncə tərzinin estetik təəcəssümünü gücləndirir. Onun tərtibatları çağdaş dünya teatr estetikasının bədii məziyyətlərini yüksək peşəkarlıqla etiva etdiyi üçün forma orijinallığı, fəza genişliyi, romantik-psixoloji, lirik-poetik səciyyəsinə görə tamaşaları cəlb edir.

Yuran Məmmədov Naxçıvan teatrında müxtəlif rejissorların hazırladıkları tamaşalara bədii quruluşlar verir. Vəli Babayevin quruluşunda Raymond Kauqverin “Ağır cəza” (27 iyun 1967), Ramiz Heydərin “Bahar qız” (27 iyun 1969), Ramiq Muxtarın “Üfüqlər qızarıanda” (1 oktyabr 1970), “Əgər sevirənsən” (5 dekabr 1977), Əziz Nesinin “Toros canavarı” (25 yanvar 1971), Şıxəli Qurbanovun “Sevindik qız axtarır” (3 iyun 1971), Georgi Xuqayevin “Arvadımın əri” (31 oktyabr 1971), Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” (23 may 1975), “Ölülər” (4 iyun 1977), Avqisenti Saqarelinin “Tiflis yengələri” (“Xanuma”, 30 oktyabr 1976), Nodar Dumbadzenin “Mən, nənəm, İliko və İllarion” (14 yanvar 1978), Yuri Yakovlevin “Oğlum Volodya”

(22 aprel 1980), Çingiz Aytmatov və Kaltay Məhəmmədcanovun “Füdzi dağında qonaqlıq” (8 noyabr 1981), Baxşı Qələndərlinin quruluşunda Süleyman Sani Axundovun “Laçın yuvası” (31 dekabr 1969), Mirzə Fətəli Axundovun “Hacı Qara” (5 dekabr 1971), Məmmədəli Tarverdiyevin “Qəmküsar” (13 dekabr 1974), Cəfər Cabbarlının “Oqtay Eloğlu” (29 noyabr 1975), Həsən Fətullayevin “Alınmaz qala” (25 dekabr 1976), Hüseyin Razinin “Haray səsi” (15 iyun 1977), Həmid Arzulunun “İnam” (31 may 1978), Hüseyin Muxtarovun “Mən nənə ilə evlənirəm” (25 dekabr 1978), Nəcəfbəy Vəzirovun “Hacı Qənbər” (25 aprel 1979), Cahan Əfruzun “Qanqın böyük dalğası” (19 oktyabr 1979), Əli Səmədlinin “Şehirli xalça” (30 dekabr 1980), Əliağa Kürçaylı və Vasif Adıgözəlovun “Boşanaq, evlənərik” (3 noyabr 1982), Novruz Nehrəmlinin “Qəmli günlər” (21 yanvar 1983), İsmayıl Şıxlının “Kosaoğlunun səhvi” (28 oktyabr 1983), Nəsir Sadıqzadənin quruluşunda Sergey Mixalkovun “Vəhşilər” (“Sahildə məhəbbət”, 22 aprel 1972), Altay Məmmədovun “Həmyerlilər” (29 may 1973), İsa Musayevin quruluşunda Süleyman Sani Axundovun “Eşq və intiqam” (22 oktyabr 1972), Arif Ağayevin quruluşunda Şıxəli Qurbanovun “Sənsiz” (12 yanvar 1978), Əliqismət Lalayevin quruluşunda Sabit Rəhman və Emin Sabitoğlunun “Hicran” (4 mart 1981), Loğman Rəşidzadənin “Toya bir gün, bir günorta qalmış” (16 mart 1984), Vaqif Əsədovun quruluşunda Mirzəğa Atəşin “Cırtıdan” (16 yanvar 1982), Əkrəm Əylislinin “Mənim nəğməkar bibim” (24 avqust 1984) əsərlərinin tamaşalarına bir-birindən fərqli bədii quruluşlar verir [2, s. 667; 3, s. 633-634; 4, s. 221].

Yuran Məmmədovun bədii quruluş verdiyi tamaşalar digər teatr rəssamlarının yaradıcılığından tamamilə fərqli olar, öz möhtəşəmliyi və sadəliyi ilə seçilirdi. Onun müasir və klassik dramaturgiya haqqında bilikləri quruluş verdiyi tamaşalarda bir səhnəqraf rəssam kimi səhnə duyumu özünü göstərirdi. Quruluş verdiyi əsərlərdəki dekorasiyalar aktyorların birbaşa hadisələrin içərisinə nüfuz etməsinə kömək edər, tamaşaçını iştirakçıya çevirirdi. Hər bir rejissor üçün onunla işləmək nəinki asan, həm də maraqlı idi. Çünki o, Naxçıvan teatrının klassik ənənələrinə ciddi riayət etməklə, müasir tamaşaçı duyumunu, dünyagörüşünü formalaşdırma bilirdi.

Akademik İsa Həbibbəyli: “Azərbaycanın müxtəlif teatrlarında tamaşaya qoyulan eyni əsərlər Yuran Məmmədovun tərtibatında tamam başqa görüntü və təsir gücünə malik idi. O, fırça ilə işləsə də, ruhən ədəbiyyat adamı idi. Bu qabiliyyət də onun həssaslığından, duyumlu olmasından irəli gəlirdi” [6].

Yuran həyatı boyu Naxçıvan torpağının ecazkarlığından ilham alaraq bu gözəl məkanı öz əsərlərində məhəbbətlə tərənnüm edirdi. O, tez-tez təbiətin qoynunda olar, əsrarəngiz gözəlliklərdən zövq alar, mənəvi duyğulara qovuşar, geniş vadilərin, əzəmətli monumetlərə bənzəyən dağların, axar-baxarlı dərələrin qoynunda, kükrəyib daşan çayların sahilində fırçasını əlinə alar, saatlarla malbertin önündə dayanar, bu mənzərələri kağız, kətan üzərinə köçürürdü. Bir-birindən baxımlı, uğurlu tablolarını, natürmortlarını, etüdlərini, mənzərə janrındakı: “Haçadağ”, “Batabat”, “Araz”, “Möminə-xatun”, “Yusif Küseyir”, “Şahab məhəlləsi”, “Əlixan məhəlləsi”, “Naxçıvanda bahar”, “Əlincə qalası”, “Vayxır kəndi”, “Arpaçay”, “Ordubadın bağları”, “Şahbuz mənzərələri”, “Bizim ailə”, “Vətən uğrunda” və s. əsərlərini bu ecazkar aləmin qoynunda yaradardı.

Türküyinin Afyon Qocətəpə Universitetinin professoru, həmyerlimiz Məmməd Şirzadov sənət dostu barədə: “Yuran görkəmli, yetkin sənətçi, çox istedadlı, intellektual duyumlu, təfəkkürlü bir rəssam idi. Təkcə Azərbaycanda deyil, digər respublikalarda da tanınırdı, onun müasir çalışmaları peyzaj, natürmort, portret, tematik şəkilləri bir-birindən uğurlu idi. Yuranın əsərlərində dünyada tanınan Azərbaycan ruhu vardı. Fəlsəfi düşüncəli, modern sənətkar Naxçıvan rəssamlarının sırasında üstün mövqeyi ilə seçilirdi” [6]. Yuran Məmmədov mənzərə, natürmort və çoxlu sayda tematik kompozisiyaların müəllifidir. Onun portret janrında – “Bizim

ailə”, “Cərrah Mehdi Bağirovun portreti”, “Gənc artist”, “Çoban”, “Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Bahar Talıbovanın portreti” və s. uğurlu əsərləri vardır [1, s. 203].

Yuran çox səmimi insan idi. Onun Naxçıvanda olduğu kimi, Bakıda, Moskvada, Sankt-Peterburqda, Riqada və digər şəhərlərdə də sənət dostları vardı. O, dəfələrlə qonağı olan sənətkarlarla Naxçıvanın dağlarını, çöllərini, göllərini gəzmişdi. Görkəmli fırça ustası, təbiət aşiqi Səttar Bəhlulzadənin məşhur “Naxçıvan dağları”, “Mənim anam” əsərləri bu dağlara Yuran ilə səfəri zamanı yaranmışdı. Səttar Bəhlulzadə: “Yuran bu yerlərin gözəlliklərini dərinləndirir” - deyirdi [6].

Görkəmli rəssam Toğrul Nərimanbəyovu öz ustadı, müəllimi və böyük qardaşı bilən Yuran uzun illər onunla dostluq etmişdi. Bakıya gələndə kimi ona zəng vurur, görüşər və məsləhətləşirdi. Özünə ideal hesab etdiyi T.Nərimanbəyovun əsərlərindən mənəvi zövq və ilham alırdı. Onu və digər dostlarını Naxçıvana dəvət edər, bu diyarın gözib-görməli yerlərini, gözəlliklərini iftixar hissi ilə onlara göstərər, qürur duyurdu. T.Nərimanbəyov: “Yuranın rənglər dünyası insanı heyrətə gətirir” - söyləyirdi [7].

Yuranın xatirəsinə həsr etdiyi “Bir dostum vardı...” məqaləsində Xalq yazıçısı Anar: “Yaxın dost, yaşdaş, nəsiltaş, həmsöhbət itirməyin acısını mən bilirəm axı, Yuran, bir daha niyə bizi bu nisgilə saldın? Sənin ölənlə yaşın deyildi axı. Beynin, qəlbin rənglərlə, cizgilərlə, mənzərələrlə, insan surətləriylə, yeni-yeni tabloların əlvan boyaları ilə dolu idi. Arzuların, niyyətlərin aşırı-şaşırdı... Özündən sonra dil açıb danışan rəsmləri və göyə, yerə səpələnmiş xatirələri qaldı... Yuran Məmmədovun tablolarında qəribə bir cazibə qüvvəsi var” - yazırdı [6].

Onunla uzun illər dostluq edən Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi, teatrşünas Cəlil Vəzirov: “Naxçıvan torpağı Yuran üçün ilham mənbəyi idi... Gözəl dostluğu, yaxşı səfər yoldaşlığı vardı. Yuranın ürəyi uşaq ürəyi idi. Bu da ondan irəli gəlirdi ki, o əsl yaradıcı idi. Həm də bilikli, erudisiyalı idi. Özünə, sənətinə qarşı olduqca tələbkar idi. Bunlar bir toplu halında kamil bir şəxsiyyət formalaşdırmışdı... İyun ayının 18-də uzaq Riqadan göndərilən qəmli bir teleqram bütün vücudumuzu titrətdi. Sağlam bədənli, gümrəh, həmişə səmimi, mehriban olan Yuran ürək ağrısından dünyasını dəyişdi. Axı heç vaxt o, ürəyindən şikayətlənməmişdi” [5].

2004-cü ildə Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi və Rəssamlar İttifaqının təşkilatçılığı ilə Bakıda Vəcihə Səmədova adına sərgi salonunda Yuran Məmmədovun 70 illik yubileyi münasibətilə anım günü və əsərlərinin sərgisi keçirildi. Sənət dostları onun xatirəsini hüznə yad edərək yaradıcılığını yüksək qiymətləndirir və onun bir-birindən maraqlı əsərlərinə baxıb sənət dünyasına səyahət edirdilər.

2005-ci ildə tanınmış Azərbaycan rəssamı Yuran Məmmədovun Moskvada Dekorativ-Tətbiqi İncəsənət Muzeyində “Narın rəngi”, 2010-cu ildə Krokus-Ekspoda “Üslub və müasirlik”, 2012-ci ildə Mərkəzi Rəssamlar Evinə “Tütək səsi”, 2013-cü ildə “Səmanın ənginliyində” adlı sərgiləri keçirilir. 2014-cü ilin iyun ayında Yuran Məmmədovun 80 illik yubileyi münasibətilə Moskvada və Bakıda əsərlərinin fərdi sərgiləri açılır. Sərgilərdə sənət dostları ilə yanaşı, doğmaları, övladları, onun xatirəsini anırlar. O, qısa ömür yaşasa da, yaratdığı və yadigar qoyub getdiyi əsərləri ilə insanların qəlbində sənətə məhəbbət alovu yaratdığından söhbət açır, əsərlərində bir rəssam ömrünün fikir və düşüncələrinin yaşadığını qeyd edirdilər.

2014-cü ilin may ayının 3-də Bakıda Vəcihə Səmədova adına Sərgi salonunda Naxçıvan Muxtar Respublikası yaradılmasının 90 illiyinə həsr olunmuş Naxçıvan rəssamlarının əsərlərindən ibarət sərgi təşkil olunur. Səginin açılışında Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının sədri Fərhad Xəlilov Azərbaycan incəsənətində realist dəzgah boyakarlığının təşəkkülü, portret və mənzərələrin müstəqil janr kimi formalaşması Bəhrüz Kəngərlinin adı ilə bağlı olduğunu bildirir və onun kimi görkəmli sənət xadimləri milli mədəniyyətimizin xəzinəsinə qiymətli töhfələr

verdiyindən söz açır. Fərhad Xəlilov Naxçıvanda Bəhrüz Kəngərli sənətinin davamçıları sırasında Yuran Məmmədovun da adını hörmətlə yad edir.

Yuranın qızı Günel də rəssamdır. Moskvada yaşayır, atasının adını özünə təxəllüs götürüb: Günel Yuran. Atasının yaradıcılıq yolunu davam etdirir. Atasını ilk müəllimi adlandıran Günel, onun yaradıcılıq dəsti-xəttini özünə ideal seçib. Atasını barədə xatirlərində yazır: “Naxçıvanda balaca olanda atamın emalatxanasına getməyi xoşlayırdım. Onun çəkməyinə, işləməsinə tamaşa edərdim. Atam bu vaxtlarda öz söhbətləri ilə məni dünya incəsənəti ilə tanış edər, rəssamların həyat və yaradıcılığı, daha çox xoşladığı, sevdiyi rəssamlar – Anri Matiss, Van Qoq, Modilyani... və başqaları haqqında danışardı... Günel deyir ki, atası təbiətə çox intizarlı, həsədli, həyəcanlı münasibət bəsləyirdi. O, təbiətlə nəfəs alırdı, naturadan, orijinaldan çəkməyi xoşlayırdı. Ona görə də əsərlərinin böyük hissəsi peyzajlardır. Biz ailəliklə tez-tez dağlara gedərdik. Həyatın gözəlliyini və harmoniyasını, uca dağların, otların və səmanın qrafik xətlər dünyasını və rənglər keçidini bizə göstərirdi. Atamın hər işi, lövhəsi, tablosu, rəssamlıq əsəri bir dünya, bütöv tarixdir. Yuran Məmmədovun əsərlərinin ekspozisiyası hər hansı sərginin əsl mirvarisidir, mədəni irsimizin möcüzəsidir” [7].

Sənətsünaslıq namizədi Ofelya Mirzəzadə Yuranın həm insan, həm də rəssam kimi bənzərsiz, qeyri-adi bir adam olduğunu, vaxtsız qırılan ömür yolunu təəssüflə xatırlayır: “Yuran Məmmədov yaradıcı insan kimi hansı sahəyə üz tuturdusa, orda öz sözünü deyər, təkrarsız bir iz buraxa bilirdi. Belə insanlar ucuz tərif sevməzlər. Onlar daha çox yaratdıqlarında görünərlər. Yuranın tablolarına baxmaq kifayətdir ki, doğulduğu Şahab məhəlləsini təsəvvürə gətirəsən, qədim Naxçıvanı yaxşı tanıyasan və bu yurda ürəkdən bağlanasan” [5].

Bu gün Yuranın əsərləri Türkiyə, İran, Macarıstan, Rusiya, Almaniya, Fransa və digər ölkələrin muzeylərində, Rüstəm Mustafayev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət Muzeyində, Naxçıvan Dövlət Tarix Muzeyində və şəxsi kolleksiyalarda saxlanılır.

Yuran Əli oğlu Məmmədov həyatdan vaxtsız getdi, cəmi 50 il yaşadı. 1984-cü ilin iyun ayının 18-də 50 illik yubileyinə hazırlıq görüldüyü bir vaxtda, uzaq Rıqa şəhərində qəfil dünyasını dəyişdi. Azərbaycanda və eləcə də dünyanın bir çox ölkələrində tanınan rəssamın cənazəsi Naxçıvana gətirilərək öz vətəninə torpağa tapşırıldı. Aramızdan vaxtsız getsə də, yaratdığı sənət yadigarları, həyata keçirə bilmədiyi arzuları, yarımçıq işləri qaldı.

ƏDƏBİYYAT

1. Aliyev N. Naxçıvan rəssamlarının portret yaradıcılığı (1950-1990). AMEA Naxçıvan Bölməsinin Xəbərləri (İctimai və humanitar elmlər seriyası), 2013, №- 1, 196-205 s.
2. Qəhrəmanov Ə., İbrahimov S., Cəfərov F. Naxçıvan teatrının salnaməsi. Naxçıvan: “Əcəmi” NPB, 2010, 739 s.
3. Rəhimli İ. Sənət fədailəri. Bakı: Şərq-Qərb, 2018, 680 s.
4. Rəhimli İ., Vəzirov C. Naxçıvan teatri. Bakı: “Aspoliqraf LTD” NPM, 2008, 352 s.
5. Sadıqoğlu A. Rənglərin də səsi var. “Azərbaycan” qəzeti, 27 aprel 2014-cü il.
6. Sadıqoğlu A. Naxçıvan təbiətinin ecazkarlığını sənətdə yaşadan rəssam. “Xalq qəzeti”, 16 may 2014-cü il.
7. Sadıqoğlu A. Ulu torpağa bağlı sənətkar. “Xalq qəzeti”, 28 iyul 2015-ci il.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: aliqehreman@yahoo.com*

Ali Gahramanov

**ARTIST YURAN MAMMADOV'S WORK IN NAKHCHIVAN
THEATER AND MEMORIES**

The article is about the life and work of the talented artist Yuran Mammadov, who painted the mysterious beauties of the wonderful land of Nakhchivan, majestic mountains, wide valleys, overflowing rivers on paper and canvas. It is also mentioned that he described these landscapes with love, and created his pleasant, successful paintings, still lifes, etudes, and works in the genre of landscapes in this wonderful world. At the same time, portraits, the main genre of painting and drawing, are discussed. Also, as a stage artist, his classical and modern works are presented in chronological order in the Nakhchivan theater. The article also reflects the thoughts and memories of academician Isa Habibbayli, People's writer Anar, prominent artists- People's Artists: Tahir Salahov, Togrul Narimanbekov, People's Artist of Russia and Azerbaijan Nodar Shashigoglu and others about Yuran Mammadov's art.

Keywords: *Yuran Mammadov, Nakhchivan, fine arts, artist, portrait, genre, stage designer.*

Али Гахраманов

**ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА ЮРАНА МАМЕДОВА В ТЕАТРЕ И В
МЕМУАРАХ НАХЧЫВАНА**

В статье освещается жизнь и творчество талантливого художника Юрана Мамедова. Речь идет о том, что он перенес на бумагу, холст таинственные красоты удивительной Нахчыванской земли, величественные горы, широкие долины, переливающиеся реки, с любовью изобразил эти пейзажи, создал на лоне этого удивительного мира ухоженные, удачные картины, натюрморты, этюды, произведения пейзажного жанра. В то же время речь идет о портретах, которые являются основным жанром живописи и графики. Также в качестве художника-сценографа в хронологической последовательности показаны классические и современные произведения, которые дают художественную постановку спектаклям в Нахчыванском театре. Наряду с этим, в статье отражены мысли и воспоминания академика Исы Габиббейли, народного писателя Анара, выдающихся мастеров кисти - народных художников: Таира Салахова, Тогрула Нариманбекова, народного артиста России и Азербайджана Нодара Шашигоглу и других об искусстве Юрана Мамедова.

Ключевые слова: *Юран Мамедов, Нахчыван, изобразительное искусство, художник, портрет, жанр, сценография.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 10.11.2021

Son variant 08.12.2021

UOT 792.03

ƏLƏKBƏR QASIMOV*

NİZAMİ GƏNCƏVİ OBRAZI NAXÇIVAN TEATRİNİN SƏHNƏSİNDƏ

Məqalədə dahi Nizami Gəncəvinin 800 illiyi münasibətilə Azərbaycanda, həmçinin Sovet İttifaqının paytaxtında və digər müttəfiq respublikalarda aparılan hazırlıq işlərindən söz açılır. Qeyd olunur ki, Böyük Vətən Müharibəsinin başlanması ilə təxirə salınan yubiley tədbirləri 1941-ci ilin dekabr ayında Leninqradda (Sankt-Peterburqda), 1942-ci ildən isə Azərbaycanda bərpa olunmuşdur. Yubileyə həsr olunmuş əsərlərdən Mehdi Hüseynin “Nizami” pyesi əvvəl Bakıda, 1943-cü ildə isə Naxçıvanda tamaşa qoyulmuşdur. Məhz həmin tamaşa ilə Nizami obrazı ilk dəfə olaraq Naxçıvan Teatrının da səhnəsində görünmüşdür.

Bundan sonra məqalədə sonrakı illərdə bu səhnədə quruluş verilən və Nizami Gəncəvinin həyatından müxtəlif dövrləri və məqamları əks etdirən “Məhsəti”, “Atabəylər”, “Qılınc və qələm” tamaşaları barədə ətraflı məlumat verilir. Həmin tamaşalar təhlil olunmaqla, onların yaradıcı heyətləri və Nizami obrazının ifaçıları da yaxından tanındılır.

Açar sözlər: Nizami, Naxçıvan Teatru, “Məhsəti”, pyes, tamaşa, rejissor, aktyor, obraz.

Dünyaşöhrətli dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin düz 80 il bundan əvvəl – 1941-ci ildə 800 illiyi tamam oldu. Bu münasibətlə təkcə Azərbaycanda deyil, bütün SSRİ miqyasında, o cümlədən müttəfiq respublikaların paytaxtlarında və böyük şəhərlərində yubiley tədbirləri, həmçinin yekun olaraq Bakıda, sonra isə Moskvada təntənəli yubiley gecələrinin keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdu. Bu yubileyə hazırlıq ölkədə demək olar ki, bir il əvvəldən başlamışdı. Təbii ki, Azərbaycanda məxsusi tədbirlərin həyata keçirilməsi planlaşdırılmışdı. Bu tədbirlər içərisində Nizamiyə həsr olunmuş ədəbi və bədii sənət əsərlərinin – şeir, poema, povest, roman, dram, təsviri və dekorativ sənət kiçik və iri həcmli musiqi nümunələrinin, sənədli filmin ərsəyə gətirilməsi də qarşıya məqsəd qoyulmuşdu. Məhz həmin bir il ərzində Üzeyir bəy Hacıbəyov “Sənsiz” və “Sevgili canan” romanslarını, Əfrasiyab Bədəlbəyli “Nizami”, Niyazi “Xosrov və Şirin” operalarını bəstələdilər. Nizaminin “Xəmsə”si əsasında Abdulla Şaiq “Nüşabə”, İslam Səfərli “Xeyir və Şər” pyeslərini, Mehdi Hüseyn isə şairin həyatını əks etdirən “Nizami” dramını yazdılar. Rəssam Qəzənfər Xalıqovun yağlı boya ilə çəkdiyi “Nizami” portreti keçirilmiş ümum-respublika müsabiqəsində birinci yerə layiq görüldü və şairi hərtərəfli əks etdirən əsas rəsm olaraq qəbul edildi.

Lakin 1941-ci ilin iyun ayında Böyük Vətən Müharibəsinin başlanması yubiley tədbirlərinin dayandırılmasına səbəb oldu. Lakin buna baxmayaraq Leninqradda (Sankt-Peterburqda) mühasirənin ilk vaxtlarında – 1941-ci ilin dekabr ayında şəhər ictimaiyyəti tərəfindən Nizaminin 800 illiyi ədəbi-bədii gecə səviyyəsində qeyd olunmuşdu. Azərbaycanda isə yubiley tədbirləri demək olar ki, 1942-ci ildən bərpa olunmağa başlamışdı. Belə ki, həmin ildə Bakıda Niyazinin “Xosrov və Şirin” operası, M.Hüseynin “Nizami” dramı tamaşaya qoyulur. Həmin drama 1943-cü ilin mayında Naxçıvanda, noyabrında isə Gəncədə quruluş verilmişdir.

Naxçıvanda “Nizami” tamaşasının quruluşçu rejissoru dahi şairin həmyerlisi, 1937-ci ildən M.F.Axundov adına Naxçıvan Dövlət Dram Teatrında aktyor, sonrakı illərdə həm də rejissor kimi fəaliyyət göstərən, 1941-ci ildən isə bu qədim sənət ocağının direktoru və baş rejissoru olmuş İbrahim Həməzəyev idi. Tamaşada baş qəhrəmanı – Nizami obrazını quruluşçu rejissorun özü canlandırırdı.

Bu tamaşaya bədii tərtibatı teatrın baş rəssamı Şamil Qaziyev, musiqi tərtibatını isə Tapdıq Hüseynov vermişdi. Şairin ömür-gün yoldaşı rolunu Zəroş Həmzəyeva və Xədicə Qaziyeva, şairə Məhsəti xanım rolunu Firuzə Əlixanova, Nizaminin qardaşı Qivami rolunu isə Əyyub Haqverdiyev ifa edirdilər.

Digər əsas rollarda Sara Azərova və Pakizə Məmmədova (Xədicə), Ağarza Rzayev (Əbdək), Kazım Hüseynov (Toğrul), Tamara Məmmədova (Dəstəgül), Həsən Əliyev (Çingiz), Əşrəf Rüstəmov (Yusif), Səməd Mövləvi (Şirvan hökmdarı), Yusif Haqverdiyev (Vəzir), Mirhəsən Mirişli (Vali) və Rza İsfəndiyarlı (Yunis) iştirak edirdilər. Epizodik rolları isə Əli İmanov (Mühafizəçi), Əli Qurbanov (Cəngavər), Ağalar Əliyev (Qasid), Gültac Allahverdiyeva (Birinci qız), Əfifə Abbasova (İkinci qız), Səfəralı Möhcümov (Şəhərli) oynayırdılar.

May ayının 3-də premyerası olan tamaşanın əsas uğuru ilk dəfə olaraq Nizami Gəncəvi obrazının Naxçıvan səhnəsində görünməsi idi. “Əslində elə tamaşanın ən yaxşı ifası da Həmzəyevə məxsus idi. Aktyor Nizamini mütəfəkkir filosof, dahi şair, Vətəni və vətəndaşları düşünən müdrik insan və pak duyğularla sevən aşıq kimi oynayırdı. Nizami – Afaq və Nizami – Məhsəti səhnələri emosional dolğunluğu və zərif lirizmilə daha canlı alınmışdı” (8, s. 135).

“İbrahim Həmzəyevin oyun üslubunun əsas motivi poetik lirizmə əsaslanırdı. Həmin lirizmdə romantik möhtəşəmlik də vardı, azacıq olsa belə sərt realizm də. Aktyor şair Nizamini lirik çalarlarla, sevən şairi həzin ifadə vasitələri, mütəfəkkir filosofu tünd romantik boyalarla, zamanın mənfurluğundan söhbət açan zəka sahibini fəci zərrəciklər üzərində qərar tutan mürəkkəb drammatizmlə oynayırdı” (7, s. 162).

Nizami Gəncəvi obrazı ikinci dəfə artıq C.Məmmədquluzadənin adını daşıyan Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının bugünkü möhtəşəm binasında pərdələrin ilk dəfə açıldığı gün – 1964-cü il oktyabr ayının 24-də səhnədə göründü. Bu, Kəmalənin (sonralar Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, Prezident təqaüdcüsü) “Məhsəti” mənzum faciəsindəki gənc İlyas – Nizami obrazı idi.

Adından görüldüyü kimi Məhsəti Gəncəvinin həyatından bəhs edən bu mənzum pyes o zamanlar artıq istedadlı gənc şairə kimi tanınan Kəmalə Ağayevanın dramaturgiya sahəsində ilk qələm təcrübəsi idi. Buradaca qeyd etmək yerinə düşər ki, bir müddət sonra o, Naxçıvan Teatrının ilk ədəbi hissə müdiri təyin olunaraq 22 ilə yaxın həmin vəzifədə çalışmışdır.

“Hələ köhnə binada məşqlərinə başlanmış tamaşanın quruluşçu rejissoru, teatra yenicə baş rejissor təyin olunan Baxşı Qələndərli (sonralar respublikanın əməkdar incəsənət xadimi) maraqlı aktyor ansamblı ilə məzmunlu quruluş verməyə nail olmuş, teatrın baş rəssamı Məmməd Qasimov (sonralar muxtar respublikanın əməkdar incəsənət xadimi) isə yeni səhnənin texniki imkanlarından məharətlə istifadə edərək baxımlı dekorlar və geyimlər vermişdi. Bəstəkar Məmməd Ələkbərovun (sonralar muxtar respublikanın əməkdar incəsənət xadimi) gözəl musiqi və mahnıları tamaşanın təsir qüvvəsini xeyli artırmışdı.

Beş gün anlaşıqla davam edən premyera tamaşalarında Naxçıvan Teatrının yeni binasındakı bu ilk ərməğanı böyük hərarət və alqışlarla öz tamaşaçıları tərəfindən layiqli qiymətini aldı. Həmçinin Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının yeni binasında ilk tamaşa sayılan “Məhsəti” musiqili dram əsəri kimi bu janrın tələblərinə yüksək səviyyədə cavab vermiş oldu” (4, s. 68).

Qeyd olunduğu kimi əsərdə əsas obrazlardan biri İlyas – gənc Nizami Gəncəvidir. Burada Məhsətinin təşkil etdiyi “Xərəbat” – şeir və musiqi məclisinin ən fəal üzvü İlyasdır. İlyas bu məclisdə Məhsəti xanıma dərin hörmət və ehtiram bəsləyən bir şeyird, məclisdə səmimiyyət və təvazökarlıq nümayiş etdirən bir şair, Məhsətinin sürgün olunmasına fərman verilən səhnədə Gəncə hökmdarına qarşı qəzəb və tələbkarlığını gizlətməyən çılğın bir gənkdir. Bu obraz teatrın aktyoru və rejissoru İldırım Cabbarovun ifasında istər Naxçıvanda, istərsə də teatrın Bakı, Tbilisi və digər regionlara səfərində tamaşaçılar tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır.

1965-ci il Naxçıvan Teatrının salnaməsində və ümumiyyətlə muxtar respublikanın mədəni həyatında ən unudulmaz illərdən biri olmuşdur. Həmin il iyun ayının 14-dən 21-dək respublikamızın paytaxtında – “Bakıda Naxçıvan MSSR mədəniyyət həftəsi” keçirilmişdir. Muxtar respublikanın şair və yazıçıları, musiqi kollektivləri ilə yanaşı Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı da repertuarında olan üç tamaşa ilə ilk dəfə paytaxt ictimaiyyəti qarşısında hesabat vermişdir.

Teatr paytaxt tamaşaçılarına Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrının səhnəsində demək olar ki, hamısı yerli müəlliflərin əsərlərindən ibarət bir repertuar təqdim etmişdi. O dövrün mərkəzi mətbuatından məlum olur ki, bu tamaşalardan “Məhsəti” daha böyük müvəffəqiyyət qazanmış, ədəbi və teatr tənqidi tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir.

O vaxt tamaşaların Akademik Dram Teatrında keçirilən müzakirəsində və mətbuatda teatrın baş rejissoru, əməkdar incəsənət xadimi Baxşı Qələndərini Naxçıvan Teatrı üçün tapıntı adlandırılan görkəmli alim və ictimai xadim, sənətsüinaslıq doktoru, professor Cəfər Cəfərov yazmışdır: “...Bakıda verilən “Odlu diyar”, “Məhsəti” və “Sahil əməliyyatı” tamaşaları göstərdi ki, teatr əsasən doğru yoldadır, xüsusən “Məhsəti” tamaşası bizi buna inandırır... Bizim gördüyümüz “Məhsəti” göstərir ki, Qələndərli teatr üçün tam mənası ilə tapıntıdır və gələcəkdə böyük xeyir verə biləcəkdir. Ən yaxşı cəhət burasıdır ki, Qələndərlinin rejissorluğunda ciddi bir səliqə, mədəniyyət və müasirlik duyulmaqdadır” (2, s. 312).

Həmin günlərdə “Məhsəti” tamaşası haqqında mərkəzi mətbuat səhifələrində bir neçə resenziya dərc olunmuşdu. Onlardan birinə – şair-dramaturq, teatrşünas Adil Babayevin resenziyasında məhz İlyas obrazı barədəki fikrinə diqqət etmək yerinə düşər: “İlyas surətilə müəllif gənc Nizamini göstərmək istəmişdir. Artist İldırım Cabbarov ustasına (Məhsətiyə – Ə.Q.) sonsuz hörmət bəsləyən, onun fəlakətlərinə can yandıran, taleyi uğrunda mübarizə edən gənc şairin surətini tamaşaçılara sevdirə bilir” (1, s. 170).

Bu tamaşada baş rolu Zərəş Həməzəyeva, əsas rolları Əyyub Məmmədov (Əşrəf), Əkbər Qardaşbəyov (Əmir Əhməd), İsa Musayev (Pərvər baba), Sofya Hüseynova (Tərgül), Tamara Məmmədova (Rəna), Məmməd Quliyev (Gəncə hökmdarı), Mirzə Ələkbərov (Gəncə xətibisi), Xədicə Qaziyeva (Bəlx hökmdarı), digər rolları R.İsfəndiyarlı (Vəzir), Y.Haqverdiyev (I mürid), Ə.Haqverdiyev (II mürid), İ.Məmmədov və T.Mövləvi (Şəhər valisi), K.Hüseynov (Möhnət), M.Mirişli (Tacir) ifa edirdilər.

“Məhsəti” tamaşası uzun illər teatrın repertuarını bəzəmiş və birinci quruluşdan sonra daha iki dəfə yeni quruluşlarda səhnəyə qoyulmuşdur. İkinci quruluşun ilk tamaşası 1976-cı il aprel ayının 30-da olmuş quruluşçu rejissor, quruluşçu rəssam və bəstəkar dəyişilməz qalmış, aktyor heyətində cüzi dəyişiklər edilmişdi. Yeni quruluşda İlyas obrazını teatrın aktyoru və rejissoru, sonralar isə baş rejissoru olmuş Vaqif Əsədov (indi xalq artisti) yeni bir təqdimatda canlandırmışdı. “Vaqif Əsədov dahi Nizamının təmkin və mehribanlığını, ülvi və fəlsəfi duyğularını, idraki qüdrətini... peşəkarlıqla ifa edirdi” (8, s. 258).

“Məhsəti” əsərinə Naxçıvan Teatrında üçüncü səhnə həyatı verən aktyor və “rejissor Rövşən Hüseynov (indi xalq artisti) olmuşdur. Quruluşçu rəssam Səyyad Bayramov (indi muxtar respublikanın əməkdar rəssamı), musiqi tərtibçisi Yusif Əsgərov, rejissor assistentləri Şirzad Abutalıbov və Vüsal Rzayev idi. Rəqslərə Kəklik Novruzova quruluş vermişdi” (6, s. 591). Tamaşada bəstəkar M.Ələkbərovun mahnıları saxlanılmışdı.

Bu quruluşda İlyas rolunda Vidadi Rəcəbli (indi respublikanın əməkdar artisti) çıxış etdirdi. ““Məhsəti”nin birinci və ikinci quruluşlarının həm məsələlərinin, həm də tamaşalarının canlı şahidi kimi qətiyyətlə vurğulaya bilərəm ki, Vidadi Rəcəblinin İlyası tamamilə fərqli bir dəst-xətlə, lazım gəldikdə təmkini, lazım gəldikdə cılızlığı ilə seçilən, humanistliyi, mübarizliyi, vətənpərvərliyi özündə birləşdirən istedadlı bir gənc şair kimi təqdim olunur və tamaşadan sonra

keyli müddət öz müsbət təsirini tamaşaçı hafizəsində saxlayırdı” (3, s. 72).

İlk tamaşası 2007-ci il fevral ayının 17-də olan üçüncü “Məhsəti”də baş rolu Elmira Kərimova (indi respublikanın əməkdar artisti), digər rollarda B.Haqverdiyev, R.Xudiyev, X.Hüseynov, G.Qurbanova, Z.Baxşəliyeva, K.Quliyev, Y.Allahverdiyev, C.Nəbiyev, N.Hüseynquliyeva, R.Hüseynov, V.Rzayev, Ş.Abutalıbov, E.Şeyxov, Z.Fətəliyev iştirak etmişlər. Bu tamaşa müəllifin 70 illik yubileyinə teatrın hədiyyəsi hesab olundu.

Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı 1999-cu il repertuarına Nəriman Həsənzadənin (indi xalq şairi) “Atabəylər” dramını daxil etdi. Əsəri tamaşaya qoymaq üçün Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının quruluşçu rejissoru Mərahim Fərzəlibəyov (indi xalq artisti) Naxçıvana dəvət olundu. Tamaşanın ikinci rejissoru Kamran Quliyev (indi xalq artisti), quruluşçu rəssamı Əbülfəz Axundov (sonralar MR əməkdar rəssamı), musiqi tərtibçisi Yusif Əsgərov, məsləhətçisi İsa Həbibbəyli olmuşdur.

Bu tamaşada da biz Nizami Gəncəvi obrazı ilə rastlaşırıq. Tamaşanın maraqlı hissələrindən biri müəllif təxəyyülü ilə şair Nizaminin memar Əcəmilə Atabəylər yurdunda – Naxçıvanda, Möminə xatın türbəsinin önündəki görüş səhnəsidir. Burada hər iki dahi şəxsiyyət arasındakı dialoq uzun müddət tamaşaçı yaddaşına hopur. Nizami obrazını Həsən Ağasoy (indi xalq artisti) özünəməxsus tərzdə canlandırırdı.

“Premyerası may ayının 10-da olmuş “Atabəylər” tamaşasında əsas rolları Xəlil Hüseynov (Əcəmi), Kamran Quliyev (Qızıl Arslan), Xuraman Hacıyeva (İnanc xatın), Rza Xudiyev (Toğrul bəy), Dəmət Xəlilov (Əbubəkir), Vədadi Rəcəbli (Mahmud), Rövşən Hüseynov (Ayəbə), Bəhrüz Haqverdiyev (Ruz), Yasəmən Ramzanova (Gülaçar), Şirzad Abutalıbov (Abuşər) ifa etmişlər” (5, s. 235).

İlk tamaşadan sonar M.Fərzəlibəyov “Şərq qapısı” qəzetinə verdiyi müsahibədə demişdi: ““Atabəylər” tamaşasını Naxçıvan Muxtar Respublikasının 75 illiyinə həsr etmişik. Bu əsər başda-başa Naxçıvan torpağı ilə bağlıdır. Ona görə də mən əsərin ideyası barədə danışmağı artıq bilirəm. Çünki Azərbaycan oxucusu, Azərbaycan tamaşaçısı “Atabəylər” barədə olduqca geniş məlumatla malikdir. Çox adlı-sanlı ədiblər, teatr tənqidçiləri bu əsərə yüksək qiymət veriblər...” (9). Quruluşçu rejissor bu işində yaradıcı heyətin zəhmətini və uğurunu da dəyərləndirərək kollektivdən razı qaldığını bildirib.

Naxçıvanlı tamaşaçılar “Atabəylər”lə 2000-ci ilin mayında yenidən görüşdülər. Quruluşçu rejissor başda olmaqla birinci tamaşanın əsas yaradıcı heyətində dəyişiklik olmadan əsərə yeni quruluş verildi.

Nizami obrazında yenə də Həsən Ağasoy çıxış edirdi. O, rol üzərində bir qədər də işləməklə, ona yeni çalarlar əlavə edib təkmilləşdirmişdi. Aktyor heyətinin tərkibində cüzi dəyişikliklə tamaşanın premyerası bu dəfə də yubiley töhfəsi oldu.

May ayının 12-də, Naxçıvan Muxtar Respublikasının 80 illiyinin qeyd olunduğu günlərdə təntənəli yubiley yuğıncağının iştirakçılarında Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının “Atabəylər” tamaşası təqdim olunmuşdur. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm İlham Əliyev və birinci xanım Mehriban Əliyeva, həmçinin yubiley mərasiminin rəsmi qonaqları tamaşanı böyük maraqla seyr etmişlər.

Nizami Gəncəvi obrazı Naxçıvan Teatrının səhnəsində bir də 2018-ci ildə göründü. Teatrın quruluşçu rejissoru və aktyoru, respublikanın əməkdar artisti Tofiq Seyidov tərəfindən səhnələşdirilən M.S.Ordubadinin “Qılınc və qələm” əsəri eyni adla tamaşaya qoyuldu. Quruluşu T.Seyidova, bədii tərtibatı S.Bayramova, musiqi tərtibatı A.Ağayevə məxsus olan tamaşanın premyerası iyul ayının 3-də olmuşdur.

Bu tamaşada İlyas – Nizami obrazını Nəsimi Məmmədşad canlandırmışdır.

Əsas rollarda “S.Məmmədov (Fəxrəddin), S.Məmmədova (Rəna), Ə.Quliyev (Atabəy

Məhəmməd), H.Cavanşir (Dilşad), N.Hüseynquliyeva (Məhsəti), M.Mehdiyev (Qızıl Arslan), N.Niftəliyeva (Qətibə), V.Babayev (Hüsəməddin), A.Eyvazov (Sultan Toğrul), B.Haqverdiyev (Əmir inanc), C.Nəbiyev (Şəmsəddin)...” (7, s. 236) iştirak edirdilər.

Ümidvarıq ki, bundan sonra da dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin parlaq obrazı daim səhnələrimizdə görünəcək və onun əsərləri əsasında neçə-neçə yeni tamaşalar yaranacaqdır.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Babayev A. “Məhsəti”. Naxçıvan Teatrı (məqalələr, xatirələr), Naxçıvan: Əcəmi NPB, 2014, 296 s.
- 2.Cəfərov C. Əsərləri (2 cilddə, I cild). Bakı: Azərneşr, 1968, 364 s.
- 3.Qasimov Ə. Qədim sənət ocağının bərq vuran közü. “Mədəni həyat” jurnalı, № 6, 2014, s. 70-73.
- 4.Qasimov Ə. Naxçıvan Teatrında tərcümə əsərlərinin tamaşaları (1883-2013). Bakı: Avropa, 2016, 176 s.
- 5.Qəhrəmanov Ə. Nizami Gəncəvinin əsərlərinin süjeti əsasında yazılan pyeslər Naxçıvan səhnəsində. AMEA Naxçıvan Bölməsinin “Elmi əsərlər”i, ictimai və humanitar elmlər seriyası, № 3, 2021, s. 230-237.
- 6.Naxçıvan Teatrının Səhnəsi. Naxçıvan: Əcəmi NPB, 2010, 734 s.
- 7.Rəhimli İ. Səhnədə ucalan əzəmət – İbrahim Həməzəyev. Bakı: Çarşıoğlu, 2010, 416 s.
- 8.Rəhimli İ., Vəzirov C. Naxçıvan Teatrı (125 illik yaradıcılıq yolunun salnaməsi (1883-2008). Bakı: Aspoliqraf, 2008, 352 s.
- 9.“Şərq qapısı” qəzeti, 22 may 1999-cu il.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
E-mail: elekberqasimov@mail.ru*

Alakbar Gasimov

THE IMAGE OF NIZAMI GANJAVI ON THE STAGE OF THE NAKHCHIVAN THEATER

The article tells about the preparatory events in connection with the 800th anniversary of the genius of Nizami Ganjavi in Azerbaijan, as well as in the capital of the Soviet Union and in other union republics. It is noted that with the beginning of the Great Patriotic War, the temporarily postponed commemorative events were resumed in December 1941, in Leningrad (in St. Petersburg), and since 1942 in Azerbaijan.

One of the works dedicated to the anniversary, the play "Nizami" by Mehdi Huseyn, was staged on stage, first in Baku, and in 1943 in Nakhchivan. It was with this performance that the image of Nizami first appeared on the stage of the Nakhchivan theater.

After that, the article provides extensive information about the performances "Mekhseti",

"Atabeyi", "Sword and Feather", staged on this stage, which reflect different times and moments of Nizami Ganjavi's life. Analyzing these performances, it is given to know closely with their creative composition and playing the image of Nizami.

Keywords: Nizami, Nakhchivan Theater, "Mahsati", play, play, director, actor, image.

Алекбер Гасымов

ОБРАЗ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ НА СЦЕНЕ НАХЧЫВАНСКОГО ТЕАТРА

В статье рассказывается о подготовительных в связи с 800-летием гения Низами Гянджеви в Азербайджане, а также в столице Советского Союза и в других союзных республиках. Отмечается, что с началом Великой Отечественной войны, временно отложенные юбилейные мероприятия, возобновлены в декабре 1941-го года, в Ленинграде (в Санкт-Петербурге), а с 1942-го года в Азербайджане.

Один из произведений посвященных юбилею, пьеса «Низами» Мехди Гусейна, был поставлен на сцене, сначала в Баку, а в 1943-м году в Нахчыване. Именно с этим спектаклем впервые образ Низами появился на сцене Нахчыванского театра.

После этого в статье дается обширная информация о спектаклях «Мехсети», «Атабейи», «Меч и перо», постановленные на этой сцене, в которых отражается разные времена и мгновения жизни Низами Гянджеви. Анализируя эти спектакли дается близко знать с их творческим составом и сыгравшими образ Низами.

Ключевые слова: *Низами, Нахчыванский театр, «Махсати», спектакль, спектакль, режиссер, актер, образ.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 09.10.2021

Son variant 06.11.2021

UOT 78.03

ŞANƏ MƏMMƏDOVA *

VASİF ALLAHVERDİYEVİN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ ÜÇÜN
YAZDIĞI ƏSƏRLƏRDƏ VƏTƏN OBRAZININ TƏCƏSSÜMÜ

Təqdim edilən məqalədə xalq artisti, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin çağdaş dövrünün istedadlı nümayəndəsi Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığının əhəmiyyətli qollarından birini təşkil edən xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı əsərlərdə mövzu dairəsi, obraz aləmi, milli cəhətlərin təzahürü araşdırılmışdır.

Açar sözlər: tar, ballada, oda, Vətən, obrazlılıq, millilik.

XX əsrin 20-30-cu illəri Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması kimi önəmli mədəni hadisə ilə yanaşı, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin hərtərəfli inkişaf aspektlərinin əsası qoyulduğu dövr kimi qiymətləndirilir. Klassik Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin banisi Üzeyir Hacıbəyli bu dövrdə yaranan bütün musiqi kollektivlərinin əsasını qoymuşdur. Görülən ən mühüm işlərdən biri də xalq çalğı alətlərinin orta ixtisas musiqi məktəbləri, texnikum və ali məktəblərdə tədris olunması idi. Bu da milli alətlərin bu günkü şöhrətinin “təməl” işlərindən hesab olunur. Üzeyir bəyin rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətlərinin professional ifaçılığı üzrə təhsilinin təşkil olunması məcrasında görülən önəmli təşəbbüs çox keçmədən öz bəhrəsini verməyə başlayır. Atılan ən vacib addımlardan biri də ilk ifaçıların, çalğı kollektivlərinin formalaşması ilə bağlı idi. Hələ 1908-ci ildə Şərqi ilk operası “Leyli və Məcnun”un ifası zamanı milli xalq çalğı aləti tar simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilir. Muğam operası olan “Leyli və Məcnun”un dramaturji əsasını təşkil edən muğamlara tar alətinin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi heç də təsadüfi deyildi. Bununla dahi bəstəkar muğam operası şərtini açıq şəkildə həll etmiş olur. Beləliklə, milli alətlərin Qərb ənənəsindən gələn orkestr tərkibi ilə üzvi surətdə uzlaşdırılma prosesi şərqi ilk operasının simasında öz başlanğıcını götürür. Daha sonra Azərbaycan musiqi mədəniyyətində 1931-ci ildə Üzeyir bəyin təşəbbüsü ilə Azərbaycanda ilk dəfə olaraq notlu xalq çalğı alətləri orkestri yaradılır. Bu orkestr tərkibi üçün ilk nümunələr – “Şur” və “Çahargah” fantaziyaları da məhz Üzeyir bəy qələminin məhsulu idi. Dahi şəxsiyyətin təşəbbüsü ilə Səid Rüstəmovun yazdığı “Tar məktəbi” kitabı, həmçinin bir sıra bəstəkar və ifaçılar tərəfindən milli alətlər üçün işləmələr və köçürülən əsərlərin yaranması xalq çalğı alətlərinin inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Tədrisən Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin digər nümayəndələrinin yaradıcılığında da xalq çalğı alətləri üçün müxtəlif janrlı əsərlər meydana gəlir. Tar və simfonik, estrada-simfonik, kamera və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılan nümunələr milli alətlərin gələcək müqəddəratını, inkişafını müəyyənləşdirir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri zaman-zaman yaradıcılıqları boyu xalq çalğı alətləri üçün istər solo, istər orkestr tərkibi üçün iri və ya kiçikhəcmli əsərlər yazmışlar. Bu baxımdan, Səid Rüstəmov, Cahangir Cahangirov, Süleyman Ələsgərov, Zakir Bağırov, Hacı Xanməmmədov, Tofiq Bakıxanov, Nəriman Məmmədov, Ramiz Mirişli, Sevda İbrahimova, Oqtay Rəcəbov, Nazim Quliyev və başqa bəstəkarların yaradıcılıq irsində milli alətlərlə bağlı konsertlər mövcuddur.

Bu ənənə Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığından da yan keçməmişdir. Xalq çalğı alətlərinin bəstəkarın yaradıcılığında yeri və rolunu araşdırarkən ilk öncə Vasif Allahverdiyevin tar aləti ilə ayrılmaz köklərlə bağlılığını qeyd etmək lazımdır. Bəstəkar musiqiyə ilk addımı bu alətlə olmuşdur. Professional tar ifaçısı kimi təhsil alan Vasif Allahverdiyev paralel olaraq İsmayıl

Hacıbəyovun sinfində bəstəkarlıq ixtisasında oxumuşdur. O, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin professional tar təhsili alan ilk nümayəndəsidir. Təbii ki, tar alətinin səciyyəvi cəhətlərinə- bədii və texniki imkanlarına, quruluş xüsusiyyətinə və s. bələd olması Vasif Allahverdiyevin yaradıcılığında milli musiqi və alətlərin ustalıqla istifadəsində böyük üstünlük qazandırır. Heç təsadüfi deyil ki, solo tar üçün yazılmış ilk nümunə bəstəkar yaradıcılığının məhsulu- “Qarabağ haqqında ballada” əsəri olmuşdur. Bəstəkar bu əsərdə tarın ifa imkanlarını genişləndirmiş, tar ifaçılığında yeni istiqamətlərə yol açmışdır. “Əsərin girişindən biz elə tar ifaçılığı üçün yeni yazı üslubu ilə rastlaşırıq ki, bu da iki not sətrindən istifadə edilməsidir. İkincisi, əsər tar üçün yazılmış əvvəlki əsərlərdə və yaxud klassik muğamlarımızın ifasında zəng simlər və “ton” sim ifa zamanı harmonik, melodik, polifonik funksiyalarla ardıcılılaşdırılır” [1, səh.82]. Əsərdə milli koloritin parlaq təzahürünü, tez-tez dəyişən əhval-ruhiyyə, epik, lirik və dramatik cəhətlərin növbələşməsi, balladaya xas həkayə nəqlətmə xüsusiyyətləri müşahidə olunur. Qarabağın acı taleyi, gözəl, bənzərsiz təbiəti, onun haqqında lirik düşüncələr aləmi əsər boyu dinləyicini bir aləmdən digərinə aparır.

Vasif Allahverdiyev xalq çalğı alətləri orkestri üçün də əsərlər yazmışdır. Onun bu sahəyə yanaşması olduqca maraqlıdır. Xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi sədası”, 4 səsli qarışıq xor və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Azərbaycan torpağıyam”, səs və xalq çalğı orkestri üçün “Azərbaycanım” kimi əsərlər yazmışdır. Sadalanan nümunələrin hər birində bəstəkar milli ənənələrlə Qərb qanunauyğunluğunun mükəmməl sintezinə nail olmuşdur.

Əsərlərlə ilkin tanışlıq zamanı diqqətimizi çəkən önəmli cəhət bu nümunələrin mövzu dairəsi arasında oxşarlıqdır. Azərbaycan, Vətən, Qarabağ mövzusu bu əsərlərin əsas ideya qayəsini təşkil edir. Məlumdur ki, bəstəkar yaradıcılığının formalaşma dövrü Azərbaycanda dövlətçiliyin, müstəqilliyin və azadlıq hərəkatının başladığı vaxta təsadüf edir. Həmin dövrdə baş verən hadisələr milli özünədərkən və idealogiyanın yeni mərhələsini başladır. Vasif Allahverdiyev də yaradıcılığı boyu bəstəkar-vətəndaş mövqeyindən çıxış edərək, yaşadığı mühitdə baş verənlərə biganə qalmamışdır. Bu münasibət bəstəkarın həm müraciət etdiyi mövzu, həm də musiqi dilində özünü biruzə verir. Vasif Allahverdiyevin xüsusən də yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz əsərlərində milli musiqi ünsürləri, xalq musiqisinin müxtəlif janr cəhətləri, türkçülük məfkurəsi, arxaik intonasiyalar, Şərq xalqlarının musiqisinə xas boyalara rast gəlinir.

Vasif Allahverdiyevin xor əsərlərinə daxil olan “Azərbaycan torpağıyam” odası dörd səsli qarışıq xor və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmışdır. Oda bədii ədəbiyyat və musiqinin bir janrı olub, hər hansı şəxsə və ya hadisəyə ünvanlanmış təntənəli, patetik, məth etmə xüsusiyyətlərini özündə daşıyır. Bu janr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə ötən əsrin 60-cı illərindən daxil olsa da, 90-cı illərdə daha çox müraciət olunur. Bu da həmin dövrün ictimai-siyasi, sosial həyatında baş verənlər hadisələrin təsviri, vətənpərvərlik obrazların tərənnümü üçün oda janrının uyğun gəlməsi ilə bağlı idi. Vasif Allahverdiyev odaya xas səciyyəvi əzəmətli əhval – ruhiyyəni uğurla əsərdə əks etdirir. Əsərin poetik mətni Azərbaycanın xalq şairi Zəlimxan Yaquba məxsusdur. Hər bir poetik nümunəsində Vətən ətri, el-obanın istisi, sazın nəfəsi, ana dilinin şirinliyi duyulan, xalq ruhunun daşıyıcısı olan həssas qəlbli, nəğməkar dilli şairin şeirini Vasif Allahverdiyev milli musiqi üslubuna xas melodik tərzlə uyğunlaşdırır. “Ölənədək qəbrim qədər Azərbaycan torpağıyam!” ifadəsi şeirin mərkəzi fikrini əks etdirərək, odanın sanki leyt-motivi kimi səslənir.

Bu dağ mənim öz dağımdı,
Mən bu dağın bulağıyam.
Çəmənində közə dönmüş
Şölələnmiş çırağıyam.

Bu daş mənim öz daşımdı,

Öz tarixim, öz yaşımdı.
Qaya məğrur qardaşımdı,
Onun səsi, sorağıyam.

Bu yol mənim öz yolumdu,
O tay, bu tay sağ-solumdu.
Xəzər sinəm, Kür qolumdu,
Xan Arazın fərağıyam.

Əsər özündə ənənəvi kuplet nəqarət formasını ehtiva edir. Odanın müqəddiməsi B nəqarətin mövzusu üzərində qurulub. Orkestr partiyası əsərdə müşayiət anlayışının hüdudlarından kənara çıxaraq, solistlərlə qarşılıqlı duet səciyyəsi daşıyır. Giriş orkestr müşayiəti ilə başlayır. İki cümləli, kvadrat quruluşlu period formasında yazılıb. Birinci cümlə təkrar quruluşlu ibarənin iki dəfə olduğu kimi səslənməsindən təşkil olunub. Melodiya fleyta, klarnet, kanon, saz və udun ifası ilə başlayır. Qoşa nağara və kamanca alətlərində onaltılıq ritmik ostinatlılıq əsərin əhval - ruhiyyəsinə gərginlik gətirir. İkinci cümlə təkrar səslənir, burada birinci cümlənin melodik əsası dəyişilməz qalır. Orkestr partiyasına zurna, qoboy və kamanca alətlərinin qoşulması hesabına melodiya daha monumental səslənir.

A kuplet solistlərin unison ifasında iki təkrar quruluşlu cümlədən ibarətdir. Bu zaman kamanca, kanon, saz alətlərində də melodiya paralel səslənir.

B nəqarət solistlərin ifasında mövzunun parçalanması ilə verilir. Əsas melodik inkişaf altların partiyasında keçir. Nəqarətin davamı tematik cəhətdən B-nin dəyişilmiş variant olub, soprano və bassların ifasında səslənir. Period formasında yazılmış 3 motivdən ibarət cümlə solist, orkestr, solist növbələşməsi ilə verilir.

A refren növbəti dəfə alt və tenor ifaçıların təqdimatında səslənir. Əsərin davamında bu rondovari inkişaf poetik mətnin dəyişilməsi ilə olduğu kimi səslənir. Odanın emosional kulminasiyası sonda verilir. “Öləndə də qəbrim qədər Azərbaycan torpağıyam” xorun bütün səslərində keçir. Orkestr partiyasının tutti ifası əsərin sonluğunu təntənəli şəkildə tamamlayır.

“Azərbaycan torpağıyam” odasında bəstəkarın xorun imkanlarından yararlanaraq polifonik işləmələrin uğurlu təqdimatını görə bilərik. Eyni zamanda orkestrin də rolu bu əsərdə böyükdür. Orkestr partiyası xorla sanki “deyişir”. Bəstəkar bəzən orkestr və xor partiyasında melodiyları kanonik imitasiya şəklində təqdim edir. Bununla da çoxsəsli polifonik üslubda vahid kompozisiya təqdim etmiş olur. Odanın müşayiəti zamanı davamlı eşidilən sinkopa ritmləri saz alətinin ifa cəhətlərini xatırladır. Bu da əsərin milli üslub xüsusiyyətlərini daha da qabardır.

“Cəngi sədası” xalq çalğı orkestri üçün yazılmış kamera instrumental nümunədir. Cəngi qəhrəmanlıq və döyüş ruhunda yazılmış kütləvi Azərbaycan milli rəqslərindən biridir. Bəstəkarın yaradıcılığında bu rəqsin elementlərinə, ritmlərinə qəhrəmanı obrazların tərənnümündə tez-tez rast gəlinir, hətta bəzən Vətən obrazı cəngi ilə ifadə olunur. Təbii bu məqamda Vəlifəhri Alahverdiyevin qədim Azərbaycan diyarı, cənginin vətəni sayılan Naxçıvanda anadan olub, böyüyüb boya çatdığını, xüsusilə vurğulamaq yerinə düşər. O, bu rəqsdən olduğu kimi sitat vermir, özünəməxsus yanaşma ilə təqdim edir.

Allegro tempində, 2/4 ölçüdə yazılmış əsərdə bəstəkar ənənəvi cəngi rəqsinə xas vurğulu punktir ritminə özünəməxsus sinkopalı quruluşun davamlı istifadəsi ilə əsərin qəhrəmanı, döyüşkən ruhunu ön plana çəkir. Bu cəhət onun yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan arxaik intonasiyalar aləmini, Şərqi obrazlarını daha aydın seçməyə imkan verir. Bəstəkar burada maraqlı lad -məqam qarşıdurması təqdim edir. “Ümumiyyətlə əsərə şur və çahargah intonasiyaları xasdır. Əsasən, bu intonasiyaların bir-birini əvəz etməsi motiv və melodik mövzunun təsirli ifadə olunmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır” [2, səh.9].

Əsər rondo formasını özündə ehtiva edir. Təkrar refren və növbələşən epizodlar arasında

kəskin ziddiyət yoxdur. A refren kvadrat quruluşlu sadə period formasında yazılıb. “Fis” mayəli çahargah məqamına əsaslanır. Təkrar quruluşlu iki cümlədən ibarətdir. Xalis oktava intervalı ilə çərçivələnən, dalğavari inkişafli melodik xətt özündə mərd, qətiyyətli intonasiyaları tərənnüm edir. Qeyd etdiyimiz kimi əsərin ümumi əhval-ruhiyyəsinə xas ritmik quruluş ilk xanələrdən orkestrin tutti ifasında eşidilir. Refren hoboy, klarnet və xalq çalğı alətlərinin ifasında səslənərək inadkar, qətiyyətli, çağırış intonasiyalarını özündə əks etdirir. Bu zaman balaban, bas tarlar, fortepiano ilə zərb alətlərinin eyni ritmik şəkili vurğusu cənginin daha ifadəli, qətiyyətli və dəqiq səslənməsinə zəmin yaradır. Mövzular arasında kəskin fərqlənməyən, kiçik həcmli keçid verilir. Birinci dəfə fortepianonun akkordlu fakturasında səslənən kiçik motiv daha sonra ümumiləşdirici xarakter alaraq, daha sonra fleyta, kamançalar və ikinci, üçüncü tarların ifasında imitasiyalı şəkildə səslənir. Bu motiv bütün əsər boyu verilərək, refren və epizodu bağlayan “zəncir” rolunu oynayır.

B epizod “dis” şur məqamında səslənir. Mövzunun inkişafı bir neçə “lay”ın növbələşməsi hesabına baş verir. İlk öncə keçid kvarta intervalı ilə çərçivələnən motiv müxtəlif alətlərin ifasında imitasiyalı dəyişmə ilə səslənir. Kanon, saz və ud alətlər qrupunda A refrendən intonasiyalar eşidilir. Buna cavab kimi həmin intonasiya solo klarnet, tütək və zurnanın ifasında verilir. İnkişafın kulminasiyası birinci və ikinci kamançaların ifa texnikasına xas “qlissando”larla səslənən yeni mövzudur.

A refren 8 xanelik bir cümlə ilə qısaldılmış şəkildə verilir. “Fis” çahargaha qayıdış müşahidə olunur. Mövzu kanon, saz, ud və tar qrupunun ifasında “dublrovka”¹ tərzli ifa ilə daha qətiyyətli, kəskin xarakter alır. Dörd balabanın ifasında funksional dayaq akkordu verilir.

Səslənən C epizod yeni faktura və mövzu ilə ifadə olunur. Forteapianonun ritmik vəhdəti mövzuya harmonik müşayiət rolunu oynayır. Bu zaman subdominanta “qat”larının birləşməsinin nəticəsində T-S akkordlarının funksional sıxlaşma müşahidə edilir. Bu da əsərə yeni rəng qatır. Burada tar və kaman qrupları arasında başlanıcını tardan götürən mövzunun kanonik imitasiyası baş verir. Klarnet və qoboylar mövzuya səsəlti elementlər təşkil edir. Ritmik faktura C epizoda mars əhval-ruhiyyəsi gətirir.

Refren “C” mayəli çahargahda bir qədər dəyişilərək genişlənmiş variantda səslənir. Burada aparıcı mövzu tar qrupuna tapşırılır. C epizoddakı ritmik quruluş nağaraların partiyasına ötürülür. Eyni zamanda fortepianonun ifasında xanənin birinci və sonuncu təqtlərinə düşən vurğulu akkordlar əsərin gərgin dinamik inkişafını daha da qabardır. Yenidən B epizod dəyişilmiş variantda verilir. Bu zaman səslənən motivlər qruplara paylanaraq təqdim olunur.

Koda öncəsi kiçik kadeniyada tar və kamançanın “donmuş” solo ifaları səslənir. “Fortissimo” dinamikasında dəyişmə tərzini yaradan bu “münasibət” fortepiano və zərb alətlərinin kəskin qırıq ritmik müşayiəti, eyni zamanda fleyta və qoboyun səsəlti ifası ilə məxsusi fon yaradır. Kadensiyanın qısa keçməsinə baxmayaraq bəstəkar solo kamançanın alət imkanlarına xas olan “qlissando”, “trel” kimi texniki üsullardan məharətlə bir daha istifadə edir. Eyni zamanda burada müvəqqəti durğunluq sanki kodada səslənəcək kulminasiyanı hazırlayır. Müəllif koda öncəsi ziddiyətli polifonik üsullardan istifadə edərək A epizod və B refrenin mövzularını imitasiyalı dəyişmə ilə qarşı-qarşıya qoyur. Bu zaman alətlər arasında da qruplaşma baş verir. B epizodun sərbəst inkişafli mövzusu kanon, saz, ud və tar qrupunda, A refrenin elementləri isə fleyta, qoboy və kamança qrupunda səslənir. Belə bir qarşıdurmanın verilməsi refren-epizod münasibətinin növbələşərək, artan dinamik inkişafın sonda vəhdət halında məntiqli kulminasiya

1 Dublrovka- alətsünaslıqın yazı üslubu olub, melodiyanın hər hansı interval və ya akkord ilə “ikiləşməsi”, “qatlaşması” kimi başa düşülür. Musiqi fakturasının hər hansı bir funksiyasını gücləndirmək məqsədilə başqa alətlərinin birləşməsidir.

ilə nəticələnməsi kimi qavranıla bilər.

Koda əsərin kulminasiyasıdır. Aramsız inkişafly qammavarı melodik xətt kəskin ritmik vurğulu akkord fakturası ilə növbələşir. Akkord fakturasında D- T münasibəti tonikanın təsdiqlənməsi ilə verilir Kodanın tematik əsasını əldə edən intonasiya sanki bütün tematik başlanğıcların möhürünü vurur.

Əsər boyu bəstəkarın istinad etdiyi çahargah məqamının xarakterik cəhətlərinin əsərdə qabartmasını xüsusilə vurğulaya bilərik. Buna ən bariz nümunə kimib refren və epizodlar arasında keçən keçidi çahargah məqamının “ayaq” vermə üsulu bənzətməsini göstərmək olar. Müşayiət boyu ostinat funksionallıq əsərin lad-məqam əsasını hər bölmədə mükəmməlləşdirərək, çahargah məqamının mayəsini təsdiqləyən “tonika” akkordu ilə ifadə olunur. Bəstəkar xalq çalğı alətlərinin ifa imkanlarını, alətlərin uğurlu qruplaşdırılması, xalq çalğı alətləri ilə Avropa musiqi alətlərinin uğurlu birləşdirmək, qruplaşdırmasını professionalıqla təmin edir. Xalq çalğı alətləri orkestrinə əlavə edilən fleyta, hoboy və klarnetdən harmonik tamliq əldə etmək və imitasiyalı boyaları zənginləşdirmək üçün istifadə olunur. Eyni zamanda kaman və mizrablı xalq çalğı alətlərinin emosional səslənməsinə qarşı nəfəsli milli alətlər qrupuna fleyta, qoboy və klarneti əlavə etməklə müəyyən balans əldə edir.

Bəstəkar “Cəngi sədası” əsərinin ümumi quruluş- kompozisiyasında bütövlük, vahid bir prinsip yaratmışdır. Vasif Allahverdiyev burada milli musiqi folklorunun və şifahi ənənəli musiqinin rəngarəng janr xüsusiyyətlərindən istifadə etmiş, cəngi rəqsinin özünəməxsus cəhətlərini vurğulamışdır.

Vasif Allahverdiyev yaradıcılığında xalq çalğı alətləri orkestrinin rolunu araşdırarkən, eyni zamanda bəstəkarın orkestrləşdirmə dilinin özünəməxsus cəhətlərini qeyd etmək lazımdır. Bəstəkar orkestr boyalarının rəng çalarlarından maksimum yararlanmaqla yanaşı, maraqlı, qeyri-adi səs kombinasiyaları əldə edir. Vasif Allahverdiyev yaradıcılığının özünəməxsus cəhəti klassik üslubla milli xalq koloritinin uğurlu tandemini təqdim etməsidir. Burada klassik orkestr və ansambl tərkiblərinə milli alətlərin müdaxiləsi və ya əksinə xalq çalğı alətləri orkestrinə Qərb ənənəsinin müdaxiləsini aydın görürük. Bəstəkar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin qoyduğu yolu uğurla yaradıcılığında davam etdirən bəstəkarlandır biridir. O, Qərb və Şərq ənənələrinin vəhdətinə nail olaraq, öz üslubunu qoruyub saxlaya bilmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Novruzov Afət. Vasif Allahverdiyevin solo tar üçün “Qarabağ haqqında ballada”. Məqalə. “Musiqi dünyası” jurnalı 3-4/33 2007, səh.82-85
2. Allahverdiyev Vasif. “Cəngi sədası” - Metodik vəsait Bakı 2011
3. Zörabov R.F. Muğam. Bakı: Azərənəşr, 1991, 2019 s.

**Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi,
Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
E-mail: pikkolo.velizade@mail.ru*

Shana Mammadova

THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF THE MOTHERLAND IN THE WORKS WRITTEN BY VASIF ALLAHVERDIYEV FOR THE ORCHESTRA OF

The presented article examines the scope of the theme, the world of images, the manifes-

tation of national features in the works written by national artist, talented representative of the Azerbaijani school of composition Vasif Allahverdiyev for the orchestra of folk instruments, which is one of the important branches of his works.

Keywords: *tar, ballade, ode, Motherland, imagery, nationality.*

Шана Мамедова

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА РОДИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВАСИФА АЛЛАХВЕРДИЕВА ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В представленной статье исследуется тематика, мир образов, проявление национальных черт в произведениях, написанных народным артистом, талантливым представителем азербайджанской композиторской школы Васифом Аллахвердиевым для оркестра народных инструментов, являющегося единым целым и важным отраслем творчества.

Ключевые слова: *тар, баллада, ода, Родина, образность, народность.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəhmova tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 12.10.2021

Son variant 17.11.2021

UOT 78.03

ŞƏBNƏM ŞİRİNOVA *

MUSİQİ SƏNƏTİNİN İNKİŞAF TARİXİ

Məqalədə mədəniyyətin inkişaf tarixindən, orta əsr musiqi mədəniyyətinin yüksək inkişaf səviyyəsindən, Azərbaycan musiqisinin nəzəri problemlərinin işlənilmədən danışıqlı. Müəllif ilk yazılı ədəbi abidəmiz olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında musiqi ilə bağlı bir sıra parçaların mövcudluğu, dastan boyunca müxtəlif musiqi alətlərinin adlarının çəkilməsi musiqimizin qədimliyinə əyani sübut olduğunu aşılrayır. İlk yazılı ədəbi abidəmiz olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında musiqi ilə bağlı bir sıra parçaların mövcudluğu, dastan boyunca müxtəlif musiqi alətlərinin adlarının çəkilməsi musiqimizin qədimliyinə əyani sübut olduğu göstərilmişdir.

Açar sözlər: *Musiqi, ifaçı, mədəniyyət, xanəndə, nəzəri əsasları, opera, orkestr, dirijor.*

Azərbaycanın zəngin musiqi sənəti çoxəsrlik inkişaf tarixinə malikdir. Bu musiqi haqqında ilk məlumatlar arxeoloji qazıntılar zamanı əldə edilən bir sıra abidələrdən, Qobustan (e.ə. XVIII-III minilliklər) və Gəmiqaya (e.ə. III-I minilliklər) qaya rəsmlərindən alınmışdır. “Kitabi Dədə Qorqud”da (VII əsr), Nizaminin, Füzulinin əsrlərində orta əsrlərin musiqi həyatı, musiqi janrları, musiqi alətləri barədə zəngin məlumat verilmişdir. Azərbaycanın Səfiəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqadir Marağai (XIV əsr), Mirzəbəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr) kimi məşhur alimlərinin risalələrində orta əsr musiqi mədəniyyətinin, ifaçılığının yüksək inkişaf səviyyəsi açıqlanmış, Azərbaycan musiqisinin nəzəri problemləri işlənilmişdir. (1.səh25-səh40)

İlk yazılı ədəbi abidəmiz olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında musiqi ilə bağlı bir sıra parçaların mövcudluğu, dastan boyunca müxtəlif musiqi alətlərinin adlarının çəkilməsi musiqimizin qədimliyinə əyani sübutdur. Urməvinin yaratdığı musiqi sistemi, not cədvəli o dövrün ən kamil not sistemi və tabulaturası idi. Marağaidən sonra yaranmış risalələrdə Şərq musiqi nəzəriyyəsinin əsasını təşkil edən bir çox mürəkkəb nəzəri problemlər artıq qoyulmamış və qismən qoyulmuşsa da, müxtəlif variantlarda əvvəlkilərin təkrarı olmuşdur. XIX yüzilin axırlarından etibarən Azərbaycanın bir sıra şəhərlərində musiqi məclisləri, cəmiyyətləri, dərnəkləri təşkil olunur (Şamaxıda Mahmud Ağanın, Şuşada Xarrat Qulu Məhəmməd oğlunun, Mir Möhsün Nəvvabın, Bakıda Məşədi Məlik Mənsurovun). XIX yüzilin 80-ci illərində M.M.Nəvvab məşhur xanəndə Hacı Hüsü ilə birgə yaratdığı “Musiqiçilər məclisi”ndə musiqinin estetik problemləri, ifaçılıq, muğam sənəti müzakirə olunurdu. Məclisə məşhur xanəndə və sazəndələr Məşədi Cəmil Əmirov, İ.Abdullayev, S.Şuşinski, Sadıxcan və b. daxil idi. Şuşa vokal sənətinin görkəmli nümayəndələrindən Xarrat Qulunun tələbəsi Hacı Hüsü idi. O, muğamları bilən müsikişünas və alim olmuş, bir sıra muğamları təkmilləşdirmiş, yeni muğamları yaratmışdır. Mirzə Sadıq Əsəd oğlu (Sadıqcan) XIX yüzilin böyük tar ustası olmuş, tarı rekonstruksiya etmiş və müasir tarın yaradıcısı olmuşdur. Məşədi Zeynal, Məşədi Cəmil Əmirov, Şirin Axundov, Qurban Primov bu məktəbin davamçılarıdır.

Dünyada bir neçə şəhər var ki, musiqi onun hər daşına, qalasına, ab-havasına hopmuşdur. Belə şəhərlərdən Avstriyanın Vyana, İtaliyanın Neapol, Azərbaycanın da Şuşa şəhəridir. Hətta xalq arasında məşhur kəlam var ki, “Şuşada körpələr bələkdə belə muğam üstündə ağlarlar”. Qafqazın konservatoriyası təbirini və təyini haqlı olaraq qazanmışdır. Şuşa

Konservatoriyasının parlaq nümayəndələri dünyanın bütün qitələrində Azərbaycan musiqisini ləyaqətlə təmsil edərək ona şöhrət gətirmişlər. Şuşa Mir Möhsün Nəvvabın, Xarrat Qulunun, Hacı Hüsünün, Sadıxcanın, Məşədi İsinin, Əbdülbağı Zülalovun, Cabbar Qaryağdıoğlunun, Keçəci oğlu Məmmədin, Məşədi Məmməd Fərzəliyevin, İslam Abdullayevin, Seyid Şuşinskinin, Bülbülün, Zülfü Adıgözəlovun, Xan Şuşinskinin, Məşədi Cəmil Əmirovun, Qurban Pirimovun, bəstəkarlardan Üzeyir Hacıbəyovun, Zülfüqar Hacıbəyovun, Fikrət Əmirovun, Niyazinin, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Soltan Hacıbəyovun, Əşrəf Abbasovun, Süleyman Ələsgərovun, müğənni Rəşid Behbudovun vətənidir. Bu hələ Şuşa musiqiçilərinin tam siyahısı deyil. XX yüzilin əvvəllərində ictimai-siyasi və mədəni yüksəliş şəraitində Ü.Hacıbəyov müasir Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətinin əsasını qoydu və şifahi ənənəli milli sənətlə bəstəkar yaradıcılığının sintezini yaratdı. Bu da Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin fəal qarşılıqlı təsirinə səbəb oldu. 1908-ci ildə Ü.Hacıbəyov H.Z.Tağıyevin teatrında qoyduğu “Leyli və Məcnun” operası ilə təkcə Azərbaycan operasının deyil, bütün müsəlman Şərqində opera sənətinin əsasını qoydu, muğam-opera janrının yaradıcısı oldu. Azərbaycan dinləyicisi üçün yeni janrın qavranılmasında çətinlik olacağını dərk edən Ü.Hacıbəyov Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasına və xalq musiqi janrlarına (muğam, mahnı, rəqs) müraciət etmiş, dövrün əhval-ruhiyyəsi, xalqın mənəvi tələbləri ilə səsleşən səhnə əsəri yaratmışdır. XX əsrin 30-cu illəri Azərbaycan musiqisinin yeni yüksəliş dövrü kimi səciyyələnir. Bu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (1921), yeni ifaçılıq kollektivləri, simfonik orkestr (1920, hazırda Ü.Hacıbəyov ad. Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri), xor (1926), ilk notlu Xalq Çalğı Alətləri Orkestri (1931), rəqs ansambli (1936), M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında cəmləşdirildi (1936), Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı (1934), Musiqili Komediya Teatrı (1938, hazırda Ş.Qurbanov adına), Xalq Yaradıcılığı evi (1939), Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində Azərbaycan Xalq Musiqisini toplamaq və tədqiq etmək məqsədilə elmi-tədqiqat musiqi kabineti (1931) təşkil edildi. 20-ci illərdə R.M.Qlier Azərbaycan musiqi folklorundan geniş istifadə edərək “Aşıq Qərib” dastanı əsasında “Şahsənəm” (tamaşası 1927) operasını yazdı. Bu opera dünya musiqi mədəniyyəti nailiyyətlərindən bəhrələnməklə Azərbaycan xalq musiqisi nümunələri əsasında klassik opera yaradılması yolunda ilk təşəbbüs idi.(2.səh14- səh18)

Ü.Hacıbəyov monumental xalq qəhrəmanlıq epopeyası olan “Koroğlu”nu (SSRİ Dövlət mükafatı, 1941) yaratdı. Yüksək sənətkarlığı və əsl mənada novatorluğu ilə fərqlənən bu operada milli ruh və psixoloji dərinlik öz əksini tapmışdır. Ü.Hacıbəyov “Koroğlu” operasında milli musiqinin janr, kompozisiya, məqam-intonasiya əsası ilə klassik opera sənətinin musiqi ifadə vasitələrinin bəstəkar xüsusiyyətlərinin üzvi vəhdətinə nail olmuş, milli opera sənətinin şah əsərini yaratmışdır. Koroğlu obrazını bu rolun klassik ifaçısı Bülbül yaratmışdır. O bu rolu 400 dəfədən artıq ifa etmişdir.1941-1945 illər müharibəsində doğan qəhrəmanlıq və vətənpərvərlik mövzusu mahnılarda, xalq çalğı alətləri üçün yazılmış əsərlərdə (Ü.Hacıbəyov, S.Rüstəmov), Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən” (1945; SSRİ Dövlət mükafatı, 1946) operasında Q.Qarayev, C.Hacıyev və S.Hacıbəyovun Birinci simfoniylərində (Azərbaycan musiqisində simfonik janrın ilk örnəkləridir) öz əksini tapmışdır. Niyazinin “Xosrov və Şirin” (1942) operası, Ü.Hacıbəyovun “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans qəzəlləri də müharibə illərinin məhsuludur. Yeni qəzəl-romans janrının yaradıcısı Ü.Hacıbəyov bu əsərlərdə nitqi, şeiriyatı yüksək sənətkarlıqla işləyərək musiqi dilinə çevirmiş, deklomasiya ilə kantilena tipli melodiyaların sintezini yaratmışdır. Böyük Vətən müharibəsi illərində kütləvi mahnı janrı dövrün tələblərinə uyğun xüsusi inkişaf yolu keçir.Müharibədən sonrakı illərdə milli musiqi yeni yüksəliş dövrü keçirir. Azərbaycan musiqisi istər ölkəmizdə, istərsə də xaricdə böyük nüfuz qazanır. Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti (1952, Nizaminin eyniadlı poeması üzrə, baletmeyster

P.A.Qusev; Azərbaycan Opera və Balet Teatrı) Azərbaycan musiqisində yeni mərhələ oldu. “Yeddi gözəl” ilə Azərbaycan balet sənətində yeni musiqi dramaturgiyasının əsası qoyulmuş, əsər balet janrının təkamülündə önəmli rol oynamışdır. 1.(səh20- səh21) 1958-ci ildə Q.Qarayevin “İldırım yollarla” (Lenin mükafatı, 1967; P.Abrahamsın eyniadlı romanı üzrə; baletmeyster K.M.Sergeyev) baleti Leninqrad Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyuldu. Bəstəkar baş qəhrəmanların faciəli sevgisini kəskin münaqişəyə qədər yüksəldərək mövzu etibarilə çağdaş tamaşa yaratmışdır. Əsər aydın musiqi konsepsiyası, parlaq xarakterləri, Güney Afrika musiqi folklorundan böyük sənətkarlıqla istifadə edilməsi ilə fərqlənir. S.Hacıbəyov müasirlərimizin həyatından bəhs edən “Gülşən” (1950, SSRİ Dövlət mükafatı, 1952) baletini yazdı. F.Əmirovun “Gözün aydın” (1946), S. Rüstəmovun “Durna” (1947), S.Ələsgərovun “Ulduz” (1948) operetları bu janrın örnəkləridir.(3. Səh27-səh 30)50-ci illərdə simfonik musiqi sahəsində xüsusi inkişaf oldu. Dövrün mühüm ictimai-siyasi mövzuları bəstəkarların müxtəlif səpkili simfonik əsərlərində öz ifadəsini tapır. F.Əmirov musiqi tarixində unikal simfonik muğam janrının yaradıcısı kimi məşhurdur. Bəstəkar muğamların məqam, mövzu və digər üslub xüsusiyyətlərini sənətkarına simfonik inkişafa uğratmışdır. Əmirov simfonizminə xas orkestr boyalarının əlvanlığı, janr rəngarəngliyi, obraz zənginliyi bu dövrdə yazılan əsərlərində öz əksini tapır. C.Hacıyev simfonizmi obrazlarının dərin psixoloji fikir yönümü, musiqi inkişafının gərgin drammatizmi, melodikasının geniş epikliyi ilə fərqlənir. S.Hacıbəyovun simfonik yaradıcılığında (2-ci simfoniya; 1946) Böyük Vətən müharibəsi mövzusu dramatik planda açılmış, digər simfonik əsərlərinin musiqisi isə parlaq janr boyaları ilə aşılammışdır.(2.səh25-səh34)C.Cahangirov vokal- simfonik əsərlər bəstələyir (“Arazın o tayında” 1949 poeması, SSRİ Dövlət mükafatı, 1950; “Füzuli” kantatası). “Arazın o tayında” vokal-simfonik poeması özündə həm simfonik, həm də kantata-oratorial musiqinin özəlliklərini toplayan yeni janr idi. Mahnı janrının yüksəlişi S.Rüstəmov, T.Quliyev, R.Hacıyev, C.Cahangirov, Q.Hüseynli, A.Rzayevanın yaradıcılığı ilə sıx bağlıdır. Bu dövrdə bir sıra kinofilmlərə və dram tamaşalarına musiqi bəstələnmiş, ifaçılıq sənəti geniş vüsət almışdı. 1957-ci ildə ilk Dövlət simli kvarteti (A.Əliyev, M.Tağıyev, R.Seyidzadə, S.Əliyev; tələbə və gənclərin 6-cı Ümumdünya festivalı beynəlxalq müsabiqəsinin (1957, Moskva) laureatı) yaradılır. SSRİ xalq artistləri F.Əhmədova (müğənni), L.Vəkilova (balerina), əməkdar incəsənət xadimi Ç.Hacıbəyov (dirijor) və b. ilə təmsil olunmuş yeni ifaçılar nəslı yetişir. 1956-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının (1990 ildən Azərbaycan Bəstəkarlar və Musiqişünaslar İttifaqı) 1-ci qurultayı keçirilir.Opera və balet Azərbaycan bəstəkarlarının çox müraciət etdikləri janrlara çevrilir. A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” (1961), F.Əmirovun “Nəsimi haqqında dastan” (1973; Azərbaycan SSR Dövlət mükafatı, 1974), “Min bir gecə” (1979; SSRİ Dövlət mükafatı, 1980) baletləri geniş şöhrət qazanır.Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik və kamera musiqisi xaricdə geniş ifa edilməyə başlamışdır. F.Əmirovun “Şur” və “Kürd ovşarı”, Niyazinin “Rast” simfonik muğamları, Q.Qarayevin və Ü.Hacıbəyovun simfonik əsərləri bir sıra ölkələrdə səslənmiş və yüksək qiymətləndirilmişdir. 80-ci illərdə A.Məlikov, X.Mirzəzadə, A.Əlizadə, F.Əlizadə, F.Qarayev, C.Quliyev və başqalarının əsərləri Avropa, Amerika, Asiya şəhərlərində uğurla ifa edilmişdir. Azərbaycan ifaçıları tez-tez xarici ölkələrdə qastrollarda olurdular.Xalq artistləri R.Behbudov, Niyazi, Z.Xanlarova, M.Maqomayev və b.(1,55-78)Azərbaycan muğam ifaçılıq və el sənəti ənənələrinin qorunub saxlanması və inkişafında xanəndələrdən xalq artistləri X.Şuşinski, R.Muradova, Ş.Ələkbərova, Ə.Əliyev, S.Qədimova, F.Mehrəliyeva, T.İsmayılova, A.Babayev, İ.Rzayev, əməkdar artistlər Z.Adıgözəlov, H.Hüseynov, Q.Rüstəmov, C.Əkbərov, A.Qasimov, tarzənlərdən xalq artistləri Ə.Bakıxanov, H.Məmmədov, B.Mənsurov, Ə.Quliyev, R.Quliyev, əməkdar artistlər Ə.Dadaşov, M.Muradov, F.Ələkbərov, kamançaçılardan xalq artisti H.Əliyev, əməkdar artistlər H.Mirzəliyev, T.Bakıxanov, Ş.Eyvazova, F.Dadaşov, nağaraçılan əməkdar artist Ç.Mehdiyev,

qarmonçalardan Abutalıb (A.Yusifov), Kor Əhəd, Kərbəlayi Lətif, T.Dəmirov, A.İsrafilov, sazçalan Ə.Nəsibov və b-nin xidməti xüsusi qeyd olunmalıdır. Azərbaycan estrada və caz musiqisi də uğurla inkişaf etmişdir. T.Quliyev, R.Hacıyev 1941-ci ildə yaranmış Azərbaycan Dövlət Caz Orkestri (bədi rəhbəri Niyazi, musiqi rəhbəri T.Quliyev) üçün əsərlər bəstələyirdilər. P.Rüstəmbəyov (saksafon), A.Bünyadzadə, D.Bağırbəyova və b. orkestrin ilk ifaçıları olmuşlar. 1956-cı ildə Azərbaycan Dövlət Estrada Orkestri (bədi rəhbəri R.Hacıyev), 1957-ci ildə “Biz Bakıdanıq” estrada ansamblı, 1960-cı ildə Azərbaycan Televiziya və Radiosunun Estrada Orkestri (bədi rəhbəri və dirijoru T.Əhmədov), 60-cı illərdə “Qaya” kvarteti (sonralar vokal-instrumental ansamblı, bədi rəhbəri əməkdar artisti T.Mirzəyev), 1966-cı ildə Azərbaycan Dövlət Mahnı Teatrı (bədi rəhbər və solist R.Behbudov), 1975-ci ildə Azərbaycan Dövlət Estrada-Simfonik Orkestri (solisti və bədi rəhbəri M.Maqomayev) yaranmış və Azərbaycan estrada sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışlar. Mühəribədən sonrakı illərdə estrada sənətinin bədi səviyyəsinin yüksəlməsinə opera müğənnilərinin (R.Ataşiyev, L.İmanov) təsiri olmuşdur. R.Behbudov və M.Maqomayevin yaradıcılığı estrada sənətini zənginləşdirmişdir. Xalq artistləri Ş.Ələkbərova, G.Məmmədov, M.Babayev, F.Kərimova, E.Rəhimova, Y.Rzazadə, O.Ağayev, İ.Quliyeva, əməkdar artist A.Qəniyev, eləcə də H.Hadiyev, A.İslamzadə və b. estrada mahnılarının təbliğində fəal xidmət göstərmişlər. Azərbaycan caz musiqisinin inkişafında bəstəkar və pianoçu V.Mustafazadənin müstəsna rolu olmuşdur. V.Mustafazadə təşkil etdiyi “Sevil” və “Muğam” ansambllarının rəhbəri olmuş, 8-ci Beynəlxalq caz müsabiqəsində (Monte-Karlo, 1978) 1-ci mükafata layiq görülmüşdür. R.Babayev, V.Sadiqov, A.Hüseynov, C.Zeynallı, Ə.Mustafazadə və başqa ifaçılar da Caz sənətinin inkişafına öz töhfələrini vermişlər. (4.səh 41- səh 44)

Bunların sırasında V.Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi” və “Qəm karvanı” (1999) oratoriyaları, T.Bakıxanovun “Qarabağ harayı” (2001) simfoniyası, A.Əlizadənin “Ana torpaq” (1993) odası, N.Məmmədovun Xocalı hadisələrinə həsr edilmiş 7-ci simfoniyası (1998), R.Mustafayevin “Haqq sənindir, Azərbaycan” (1992) kantatası, H.Xanməmmədovun “Əlimdə sazım ağlar” xalq çalğı alətləri üçün poeması (1991, Qarabağ şəhidlərinə həsr), S.İbrahimovanın “Vətən şəhidləri” (1990) kantatası, tar və simli orkestr üçün “Sənin üçün darıxıram, Şuşam” (1999) və b. xüsusi yer tutur. 2002-ci ildə A.Əlizadənin A.Dümanın əsəri əsasında “Qafqaza səyahət” baletinin ilk tamaşası oldu. Bu illərdə T.Bakıxanovun “Xeyir və şər” (1990) birpərdəli baleti, H.Məmmədovun “Şeyx Sənan”, O.Zülfüqarovun “Əlibaba və 40 quldur” (1990) baleti yazılmışdır. Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarlarının xaricdə müxtəlif musiqi festivallarında, beynəlxalq müsabiqələrdə, dünyanın mötəbər mədəniyyət, musiqi layihələrində iştirak etmək, Azərbaycan musiqisini dünyada təmsil edib, onu bir daha tanıtdırmaq imkanları genişlənir. A.Məlikovun, V.Adıgözəlovun, X.Mirzəzadənin, A.Əlizadənin, T.Bakıxanovun, F.Qarayevin, İ.Hacıbəyovun, F.Əlizadənin, C.Quliyevin, E.Dadaşovanın, R.Həsənovanın, Q.Məmmədovun, F.Hüseynovun əsərləri Türkiyədə, Norveçdə, Hollandiyada, Kiprdə, ABŞ-da, İsveçrədə, Almaniyada, Tailandda və b. ölkələrdə səslənmiş, nüfuzlu müsabiqələrin qalibləri olmuşlar. Türkiyədə A.Məlikovun (7 saylı simfoniyası), V.Adıgözəlovun (“Çanaqqala” oratoriyası), Kiprdə T.Bakıxanovun (“Quzey Kipr fəsilləri”, “Quzey Kipr suitası”) və başqalarının əsərlərinin premyeraları keçirilmişdir. Hollandiyada F.Qarayevin (“Xütbə, Muğam, Surə”, “Babil qiyaməti”), F.Əlizadənin (“İlgım”), R.Həsənovanın (“Səma”) əsərləri ifa edilmişdir. “İpək yolu” layihəsində F.Əlizadə (“Dərviş”), və C.Quliyevin (“Karvan”) iştirakı uğurla nəticələnmişdir. F.Hüseynov UNESCO və Yaponiyanın keçirdiyi müsabiqənin (“Zamana səyahət” simfonik orkestri üçün Konsert) qalibi olmuş, BMT-nin mükafatına (“Qoy dünyada sülh olsun” oratoriyası) layiq görülmüşdür. 1999-cu ildə mahir muğam ifaçısı A.Qasimov muğam sənətinin inkişafı və təkmilləşdirilməsi yolunda nailiyyətlərinə görə UNESCO-nun qızıl medalı

ilə təltif edilmişdir. Fransada keçirilən Beynəlxalq festivalda Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin (bədi rəhbər və dirijor, xalq artisti R.Abdullayev) ifasında Ü.Hacıbəyov, Q.Qarayev və F.Əmirovun əsərləri uğurla ifa edilmişdir. Almaniyada “Ekspo-2000” Beynəlxalq sərgisində Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin, Dövlət Mahnı Teatrının, Dövlət Rəqs Ansamblının və bir qrup incəsənət xadimlərinin parlaq çıxışı da bu çağın musiqi həyatının diqqət mərkəzində olmuşdur. 2003-cü ildə V.Adıgözəlovun Azərbaycan şairəsi Natəvana həsr edilmiş “Xan qızı Natəvan” (2003, dekabr) operasının premyerası oldu. Görkəmli bəstəkarımızın bu əsəri milli operanın inkişaf tarixində layiqli yerini tutdu. 2006-cı ildə Bakıda dünya şöhrətli musiqiçi Mstislav Rostropoviçin təşəbbüsü ilə Şostakoviç Festivalı keçirilmişdir. Festival dahi rus bəstəkarının anadan olmasının 100 illik yubileyinə həsr olunmuşdur. 2007-ci ildə İtaliyada “Vela festival” “Klassik Ariano” festivalında Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin (bədi rəhbər və dirijor, xalq artisti R.Abdullayev) ifasında Ü.Hacıbəyov, Q.Qarayev və F.Əmirovun əsərləri uğurla ifa edilmişdir. 2007-ci ildə Bakıda Vokalçıların Bülbül adına Dördüncü Beynəlxalq Müsabiqəsi keçirilmişdir. Bu mötəbər müsabiqədə Rusiyadan, Ukraynadan, Gürcüstandan, Belarusiyadan, Türkiyədən, Özbəkistandan, Qazaxıstandan 70 vokalçı iştirak edirdi. 2007-ci ildə Heydər Əliyev Fondunun təşkilatçılığı ilə Bakıda Birinci Beynəlxalq Mstislav Rostropoviç Festivalı keçirilmişdir. Festival çərçivəsində Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında bəstəkar Firəngiz Əlizadənin “Qarabağnamə” operasının premyerası böyük müvəffəqiyyətlə keçmişdir. 2007-ci ildə F.Əlizadə UNESCO-nun “Dünyanın artisti” adına layiq görülmüşdür. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin təşəbbüsü ilə 29 ildən sonra 12-13 may 2021-ci ildə “Xarıbülbul” musiqi festivalı ölkəmizin mədəniyyət paytaxtı Şuşanın əsrarəngiz Cıdır düzündə yenidən təşkil olundu. Heydər Əliyev Fondunun təşkilatçılığı ilə keçirilən festivalın ilk günündə ölkəmizdə yaşayan müxtəlif xalqların musiqi yaradıcılığı “Azərbaycan musiqisində multikulturalizm” mövzusunda təqdim edilib. Ölkəmizin müxtəlif bölgələrində yaşayan ayrı-ayrı xalqların musiqi qrupları və ifaçıları öz çıxışları ilə Azərbaycanın millətindən, dinindən asılı olmayaraq hər bir kəsin vahid Vətəni olduğunu, hər bir vətəndaşın da bu torpaq uğrunda yaşadığı ideyasını çatdırıb.(5.səh30- səh37)

ƏDƏBİYYAT

1. İsayadə. Ə.İ. Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən/ Azərbaycan xalq musiqisi. Bakı, 1981
2. İsmayıl S.M. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, Bakı, 1960
3. İsmayılov. M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları .Bakı.1984.
4. Bəstəkarlar təşkilatı, Naxçıvan 2001.
5. Z. Səfərova. Azərbaycanın musiqi elmi XIII-XX əsrlər .Azərneşr Bakı 2006

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
İncəsənət fakültəsi, orkestr alətləri və
dirijorluq kafedrasında baş müəllim
E-mail:shirinova.sh.@mail.ru*

Shabnam Shirinova
HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF MUSIC

The article discusses the history of the development of culture, the high level of development of medieval music culture, the development of theoretical problems of Azerbaijani music. The author insists that the presence of a number of pieces related to music in the epos "Kitabi-Dada Gorgud", our first written literary monument, and the naming of various musical instruments throughout the saga is a clear proof of the antiquity of our music. The presence of a number of pieces related to music in the epos "Kitabi-Dada Gorgud", our first written literary monument, and the naming of various musical instruments throughout the saga are shown as a visual proof of the antiquity of our music.

Keywords: *Music, performer, culture, singer, theoretical foundations, opera, orchestra, conductor.*

Шабнам Ширинова

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается история развития культуры, высокий уровень развития средневековой музыкальной культуры, разработка теоретических проблем азербайджанской музыки. Автор подчеркивает, что наличие ряда произведений, связанных с музыкой, в эпосе «Китаби-Дада Горгуд», нашем первом письменном литературном памятнике, и обозначение различных музыкальных инструментов на протяжении всей саги является ярким доказательством древности нашей музыки. . Наличие ряда произведений, связанных с музыкой, в эпосе «Китаби-Дада Горгуд», нашем первом письменном литературном памятнике, и названия различных музыкальных инструментов в саге показаны как наглядное доказательство древности нашей музыки.

Ключевые слова: *музыка, исполнитель, культура, певец, теоретические основы, опера, оркестр, дирижер.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.11.2021

Son variant 07.12.2021

УДК 745/749

СЕВИНДЖ ГУРБАНОВА*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МИНИАТЮРЫ В СОВРЕМЕННОМ АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ КОВРОТКАЧЕСТВЕ

В статье рассматривается процесс декорирования современного азербайджанского декоративно-прикладного искусства, а также методы и способы, используемые в этом творческом процессе. Одним из наиболее развитых видов декоративно-прикладного искусства в Азербайджане является ковроткачество. Азербайджанское ковроткачество всегда ассоциировалось и было в тесной связи с другими видами искусства - архитектурой, миниатюрой и т.д. В качестве основной темы исследования была выбрана проблема использования миниатюр в азербайджанском ковроткачестве. Автор привлекает к исследованию работы художников М.Гусейнова, К.Алиева, Э.Микаилзаде, А.Раджабова и др. в этом аспекте.

Ключевые слова: ковер, миниатюра, изображение, художник, Низами, Физули, Тебризская школа миниатюры.

В декорировании образцов декоративно-прикладного искусства существуют многочисленные примеры изображений миниатюр, наносящих печать национальной самобытности. Азербайджанские ковры уже многие годы привлекают внимание специалистов по коврам из многих стран мира. Ткачество и технология изготовления, разнообразие сюжетов, узоров и цветовых решений, композиционная структура этих ковров создают широкие возможности для новых исследований. Можно заметить продолжение формировавшихся веками в азербайджанском ковре традиций современными художниками по коврам, а также возникновение новых стилизованных элементов. Поскольку ковроткачество тесно связано с областями литературы, архитектуры, миниатюрной живописи и декоративно-прикладного искусства.

В эпосе «Книга моего Деда Коркута», в произведениях Низами Гянджеви, Хагани и других мыслителей, средневековых писателей можно встретить сведения о шелковых коврах Азербайджана. Ковры, вывозимые из Азербайджана в зарубежные страны в средние века, начали привлекать внимание известных европейских художников своими тонкими элементами узоров, изящными и элегантными переплетениями. Это можно увидеть в их произведениях, миниатюрах.

Тебризская группа освоила в XIII-XIV веках художественные особенности Тебризской школы миниатюры, достигла своего высшего уровня развития в XVI-XVII веках. Безворсовые и ворсовые ковры этой школы отличаются художественным оформлением, цветовой гармонией, разнообразием орнаментальных украшений. Тебризская ковровая школа имеет 2 группы композиционной структуры по Тебризской и Ардебильской группам. Композиции «Тебриз», «Бахшейиш», «Гараджа», «Гераван», «Херис», «Лячактурунч», «Афшан», «Агачлы», «Охота», «Четыре времени года» входят в Тебризскую, а узоры «Ардебиль», «Шейх Сафи», «Шах Аббас», «Сараби», «Занджан», «Мир» и «Ачмаюмма» - в Ардебильскую группу (1, 185-188).

Даже в современную эпоху в творчестве многих художников по ковру проявляются

следы школы миниатюры.

Особо стоит отметить одного из подобных художников - Мамедгусейна Гусейнова. «Мир Физули» находится в ряду успешных произведений М. Гусейнова. Сюжетно-тематические композиции на ковре мастерски адаптированы к национальным орнаментам. Богатство орнаментов и элементов в работе не создает «тесноты», а, наоборот, придает работе живость, жизненность. В основной части дано задумчивое изображение Физули. Задний фон отображает ночь. Взятый ночной мрак в качестве фона художник по ковру, передавая нам образ Физули в белом одеянии, старается представить нам его чистый, светлый мир. Печальный взгляд Физули, облака над его головой объясняют его поэтический мир. Окруженный созданными им образами портрет показывает смешанную, таинственную, любящую и полную страданий среду богатого духовного мира, большого внутреннего мира.

Художник особыми художественными приемами создал на ковре новое отношение и чувства великого мыслителя к человеку, жизни и любви на примере Лейли и Меджнуна. Здесь взаимное изображение орнаментов добавляет особый колорит художественному значению сюжета.

Многие художники по коврам обращались в своих работах к образу Физули. Например, в качестве примера можно привести работу Камиля Алиева с портретом Мухаммеда Физули, сотканную в 1958 году. Портрет изображен в арочной полости обрамленным широкими лепестками. Художественное решение образа философа-поэта, взгляд которого устремлен вдаль, завораживает человека. Здесь выдающийся художник мастерски воспользовался миниатюрами (2, 5).

Художник по коврам Гюльмурад Бабилов является автором множества сюжетных и орнаментальных ковров. Художник, отдающий в своем творчестве предпочтение преимущественно жанру миниатюры, восточному стилю, работал над оригинальными коврами разных размеров из шерсти и шелка. В качестве примера этому, шелковый ковер в жанре портрета, посвященный образу бывшего главы Объединенных Арабских Эмиратов шейха Захида Бен Султана Ан Наханяна, занимает особое место в творчестве Г. Бабилова.

Особо следует упомянуть выдающегося художника Эльдара Микаилзаде, который своим блестящим творчеством в современную эпоху создал бесценные произведения искусства (3, 34). Работа «Космос», занимающая особое место в творчестве художника и привлекающая внимание своим величием, выступает как форма художественно-философского воспевания его личного мировоззрения. Согласно тематике, основная кайма ковра, будучи не просто обрамляющим элементом, раскрывает суть основной части в ритмической форме, добавляя сюжету динамичности (4, 34-37). В определенном смысле расположение элементов в миниатюре выражает причину сотворения человека и его судьбу.

Азербайджанские ковры, основанные на миниатюрах, исторически ткались преимущественно на юге страны. Сюжетную линию таких ковров составляли различные сцены охоты, войны, образ жизни придворных и шахов. В их ткани использовалась весьма высококачественная шерсть и тонкая пряжа. Высокая плотность и тонкий ворс - основные технические свойства этих ковров.

А.Раджабов создал удачные композиции в своих коврах, синтезируя современность с этими традициями. Например, в качестве примера можно назвать «Звездочеты», «Приезд Ширин в Биситун», «Девушка весны», «Восточная красавица», «Юноша, играющий на уде», «Принц, играющий в човган», «Сватовство шаха» и др.

Его работу «Звездочеты» на основе школы османской миниатюры можно считать одним из удачных ковров. Основной идейный источник произведения составляет отно-

сящийся к XVI веку труд «Такюддин и звездочеты в обсерватории». Изображение астрологов в центре, образующее сюжетную линию ковра, является намеком на новые открытия турок-мусульман в астрономии, а также на их особую роль в изучении этой науки. Здесь художник по ковру попытался объяснить астрономические взгляды с помощью красок.

В работе использованы геометрические формы и элементы. Простая композиция ковра диктует зрителям большую идею.

«Принц, играющий в човган» представляет собой ковер, построенный на основе миниатюры (илл. 103). Известная со времен средневековья игра човган широко использовалась в изобразительном искусстве в качестве небольшого фрагмента национального фольклора и народных традиций. Эта тема, которая начала использоваться в произведениях миниатюры лишь в XV-XVI веках, редко встречается на коврах. Основная часть ковра изображает главное - юношу, играющего в човган на спине лошади на зеленой траве. Узоры в обрамленной второй основной части можно рассматривать как декоративные узоры в соответствии с элементами «Гянджа-Газахской» школы. Чтобы не загромождать изображение в основной части, орнаменты в малой кайме построены на имеющих декорированное семантическое значение геометрических фигурах, далеких от сложных орнаментов.

Основанный на миниатюре ковер «Юноша, играющий на уде» можно признать одним из самых интересных произведений художника. Произведение представляет собой композицию «лячакурунч». Изображение дано внутри озера овальной формы в основной части. Остальные элементы и узоры по краю озера, разработанные в основной части, органично соединяясь с основной частью, составляют основу ковра. Тонкие переходы исламских и растительных орнаментов добавляют особый колорит в романтическую, чувственную атмосферу произведения. Изображенные здесь кипарис и расцветшие розовыми цветами деревья имеют символическое значение, прославляют величие и любовь. Растительный орнамент между надписями в малом обрамлении гармонирует с атмосферой в основной части ковра и придает ему безупречный вид.

Художник по коврам Эльдар Гаджиев создавал миниатюрные, религиозного содержания и сюжетные ковры именно на шелковых нитях. Среди этих ковров можно отметить работы, посвященные нарисованным на произведения Низами Гянджеви, Омара Хайяма миниатюрам, религиозно-православным сюжетам, библейским историям.

Художественная структура ковра состоит из среднего поля и рамки. В средней части изображена карта, отображающая свойственные Азербайджану национальные богатства. В самой карте изображены жемчужины, представляющие каждый регион нашей Родины. Из материальных памятников были даны символизирующий Шелковый путь верблюжий караван, Девичья башня, Дворец Ширваншахов, Нефтяные камни в Баку, Храм огнепоклонников в Сураханы, Мардакянская крепость, Шамахинская обсерватория, символ города Сумгаит, наскальные рисунки Гобустана, Мингячевирская ГЭС, гробница Вагифа в Шуше, мавзолей Вагифа в Гяндже, храм Арзу ханум в Кельбаджаре, гробница Юсифа ибн Кусейра в Нахчыване; из духовных сокровищ – Каспийская икра, образцы медного производства, мугамное трио, зурна и балабан, являющиеся символом праздника Новруз сени, шекербура, раскрашенные яйца, праздничные свечи, танцующие девушки и юноши, плантации белого золота – хлопка, виноградные, гранатовые сады. В окаймляющем среднее поле ковра обрамлении было дано изображения буты.

Художественная структура ковра «Искендернаме» по мотивам Н.Гянджеви, выполненного из шелкового материала художника по коврам, состоит из среднего поля и обрамления. В цветной части среднего поля представлены различные сюжеты из

«Искендернаме» Н.Гянджеви в жанре миниатюры.

Размер работы «Хамса-1» Н. Гянджеви - 152x215, плотность - 90x90. Художественная структура ковра изображает различные сюжеты из «Хамсы» в жанре миниатюры в светло-голубом пространстве среднего поля: в сюжете в центре среднего поля придворные изображены на пиршестве. На пиру показаны музыканты, певец-ханенде. Вдоль всего центрального сюжета шах изображен в охотничьей сцене. Здесь охота на газелей, всадники, всадник с соколом в руке, чарующий пейзаж, проточные реки, луга, стреляющий из лука правитель, охотничьи собаки, птицы, зеленые деревья сотканы золотистыми, голубыми, бирюзовыми, коричневыми, бордовыми, синими и другими оттенками цвета.

Шелковый ковер на основе рубаи Э.Гаджиева размером 148x204 был соткан на основе композиции, построенной в жанре миниатюры. Сюжетная линия среднего поля носит иллюстративный характер к стихам, написанным арабской вязью на элементах обрамления, и составлена, будучи украшена различными формами. Наряду с природными и архитектурными сценами изображение фигур придавало сюжету ковра динамизм. В центре ковра художником изображены влюбленные, вокруг них как гармония чистых и ярких цветовых оттенков отображены сюжеты, один насыщеннее другого - в левом верхнем углу Омар Хайям с пиалой в руках, в правой части в окружении облаков и чарующего пейзажа верблюжий караван - жених и невеста, в нижней части ковра – музыкальное собрание.

Основная часть ковра, созданного по мотивам сказки «Тысяча и одна ночь», изображает небесную поверхность в ночное время. Рассеяние звезд, мерцающих среди белых плывущих облаков, изображение луны и звезд дали возможность впитать ковра дух работы со всей своей чувствительностью. В нижней части среднего поля разные сцены из произведения изображены в такой форме, что каждая из них, не мешая, создает переход к другой сцене. Изображения, построенные на основе миниатюры, своим жизнерадостным колоритом воспроизводят на ковре «искренний» вид сказочного мира.

Исследования и анализ всех этих образцов доказывают применение искусства миниатюры с его высокими художественными качествами в современном азербайджанском ковроткачестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азербайджан: путеводитель. - Москва: Вокруг света, 2010.- 259 с. О коврах Азербайджана. - с.155.
2. Абасов, М. Новое дыхание ковра: об эскизах для ковровых изделий студентов Академии Искусств // Бакинский рабочий.- 2011.- с. 5
3. Алиев З. Эльдар Микаилзаде // Альбом-каталог. Издательский дом «Леттерпресс» -2013. (на азерб. языке)
4. Алиев З. Несравненные художники по коврам: художник Гаджи Эльдар Микаилзаде – 50 // Гобустан.- 2006.-№4.- с.34-37. (на азерб. языке)

** Диссертант Азербайджанской Государственной Академии Художеств
E-mail: sevincadra1@mail.ru*

Sevinc Qurbanova

MÜASİR AZƏRBAYCAN XALÇAÇILIĞINDA MINIATÜRDƏN İSTİFADƏ

Məqalədə müasir Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənət sahələrinin dekorlanması prosesindən və bu yaradıcılıq prosesində istifadə olunan metod və vasitələrdən bəhs olunmuşdur. Azərbaycanda dekorativ-tətbiqi sənətin ən inkişaf etmiş növlərindən biri isə xalçaçılıqdır. Azərbaycan xalçaçılığı hər zaman sənətin digər növləri ilə - memarlıq, miniatür və b. s. x şəkildə əlaqədə olmuşdur. Azərbaycan xalçaçılığında miniatürdən istifadə olunması problemi məqalənin əsas tədqiqat predmeti kimi seçilmişdir. Müəllif M.Hüseynov, K.Əliyev, E.Mikayılzadə, A.Rəcəbov və b. rəssamların əsərlərini bu aspektdən tədqiqata cəlb etmişdir.

Açar sözlər: *Xalça, miniatür, obraz, rəssam, Nizami, Füzuli, Təbriz miniatür məktəbi*

Sevinj Gurbanova

USAGE OF MINIATURE IN MODERN AZERBAIJANI CARPET WEAVING

In the article it is said about the process of decorating the areas of modern Azerbaijan decorative and applied art and the methods and tools used in this creative process. One of the most advanced types of decorative and applied art in Azerbaijan is carpet weaving. Azerbaijani carpet weaving has always been associated with other types of art such as architecture, miniature, etc. in close contact. The problem of using miniature in Azerbaijani carpet weaving is chosen as the main subject of the research. The author has involved the works by the artists such as M.Huseynov, K.Aliyev, E.Mikayilzade, A.Radjabov, etc. in the study from this aspect.

Keywords: *carpet, miniature, image, artist, Nizami, Fuzuli, Tabriz miniature school*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 05.10.2021

Son variant 18.11.2021

SEVDA HÜSEYNOVA*

“KOROĞLU” MİLLİ OPERA SƏNƏTİNDƏ QƏHRƏMANLIQ ZİRVƏSİ

Azərbaycan xalqı özünün milli-mənəvi dəyər və ənənələri ilə seçilən qədim bir xalqdır və bütün sahələrdə olduğu kimi musiqi mədəniyyətində də öz orijinallığı ilə fərqlənir. Azərbaycanda peşəkar musiqi mədəniyyətinin əsasını qoyan, şifahi ənənəli milli sənətdə bəstəkar yaradıcılığının sintezini yaradan Üzeyir Hacıbəyli musiqi əsərlərində Avropa klassik musiqisinin bütün janrlarının milli nümunələrini yaratmışdır. Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu” operası Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıqlarla dolu keçmişini musiqi dili ilə ifadə etməsidir. Baxmayaq ki, Azərbaycanda qəhrəmanlıq mövzusunda ilk musiqi əsəri Müslüm Maqomayev tərəfindən yaradılmışdır, Üzeyir Hacıbəyli “Koroğlu” operasında ilk dəfə olaraq xalq musiqisi nümunələri ilə klassik opera ünsürlərinin qarşılıqlı əlaqəsini ustalıqla ifadə etməyə nail olmuşdur. Bu əlaqəni yataрмаq üçün Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisi sahəsində biliklərini dərinləşdirərək, bəstəkarlıq texnikasını inkişaf etdirməyə çalışmışdır. İlk tamaşası Bakıda baş tutan “Koroğlu” operası milli opera sənətinin ilk və ən böyük zəfəridir. Əsərin ilk tamaşasında G. İsgəndərova, M. Bağırov, Ə. Zülalov, Q. Hüseynov, B. Mustafayev ifa etmişlər. Bu əsər sadə, əzəmətli, yüksək emosiyaya malik nümunəvi milli operadır. Bu operanı epik-qəhrəmani musiqili dram kimi də qiymətləndirmək olar. Əsərin qəhrəmani ruhu onun hər səhnəsinin ümumi simasına hoparaq sona qədər əzəmətli inkişaf xətti yaradır. “Koroğlu” operasında Üzeyir Hacıbəyli xalq mərkəzi obraza çevirmək məqsədi ilə kütləvi səhnələrdən, xor nömrələrindən və hadisələrin ardıcılığını təmin etmək üçün leytmotiv prinsipindən istifadə etmişdir.

Açar sözlər: *opera, “Koroğlu”, Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan mədəniyyəti, milli musiqi, klassik musiqi, ideya məzmunu, musiqili dram, milli musiqi nümunələri, novator sənətkar, musiqili epopeya.*

Azərbaycan xalqı bəşər tarixinin inkişafında müstəsna rol oynayan, zəngin milli ənənələri ilə tanınan qədim xalqdır. Azərbaycan xalqının milli-mənəvi dəyərləri onun əzəmətli obrazını müəyyən etmiş, həyat fəlsəfəsinin bir parçasına çevrilərək bütün sahələrdə olduğu kimi musiqi mədəniyyətinin də əsas özəyini təşkil etmişdir.

Heç də təsadüfi deyil ki, XX əsrin ilk onilliklərində formalaşan klassik notlu Azərbaycan musiqi mədəniyyəti öz mənəbəyini milli musiqi nümunələri, muğam sənətinin ecazkar qüvvəsindən götürmüşdür. Bu zəngin mənəbdən bəhrələnən dahi Üzeyir Hacıbəyli yazmış olduğu musiqi əsərləri ilə Avropa klassik musiqisinin demək olar ki, bütün janrlarının ilk milli nümunələrini yaratmışdır. Bəstəkar musiqili əsərlərdə milli xarakteri qabarıq şəkildə əks etdirməyi yaradıcı fəaliyyətinin əsas məqsədinə çevirmişdir. Məhz buna görə də dahi sənətkarın hər bir əsərindəki bədii obraz bu qədər əzəmətli, bu qədər əhəmiyyətli dir.

Ü. Hacıbəylinin Azərbaycan mədəniyyəti tarixində milli musiqi nümunələrini yaradan ilk sənətkar olmasında mühüm rol oynayan bir sıra əhəmiyyətli cəhəti vurğulamaq lazımdır. İlk növbədə bəstəkar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin beşiyi olan Şuşada böyümüşdür. Şuşada dahi muğam bilicilərinin ifasında bu sənətin ecazkarlığına şahid olmaq və muğamları öyrənmək onu yetişdirən ilk mühüm amildir. Digər tərəfdən isə Ü. Hacıbəyli Qori müəllimlər seminariyasında təhsil almış, burada klassik Avropa musiqisi biliklərinə yiyələnmişdir. Bu iki cəhətin vəhdəti nəticəsində onun simasında novator sənətkar obrazı formalaşmışdır [1, s. 22].

Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıqlarla dolu keçmişini musiqi dili ilə ifadə etmək arzusunun böyüklüyü onun yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu” operasında özünü bütün əzəməti ilə ifadə edir. Bu da məlumdur ki, Azərbaycanda qəhrəmani mövzuda olan ilk musiqi əsər Müslüm Maqomayev tərəfindən yaradılmışdır. M. Maqomayevin 1916-cı ildə bitirdiyi “Şah İsmayıl” operası milli opera sənətimizdə ilk qəhrəmani əsərdir. Səfəvilər dövlətinin yaradıcısı Şah İsmayıl Xətai haqqında olan dastanlara əsaslanan həmin operada canlandırılan qəhrəman qadın obrazı Ərəbzəngi eyni zamanda milli musiqi mədəniyyəti tarixində bir ilk idi. Üzeyir Hacıbəylinin yaxın silahdaşı olan Müslüm Maqomayevin belə bir mövzuda maraqlı sənət nümunəsi yaratması hər iki bəstəkarın milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf xəttini müəyyən edən əhəmiyyətli yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsi idi.

Qəhrəmani, mübariz ruhlu obrazlar sferası Üzeyir Hacıbəylinin yazmış olduğu ilk milli opera “Leyli və Məcnun”da da özünü ilkin formada təzahür etdirir. Məlum olduğu kimi “Leyli və Məcnun” operası muğam operadır [2, s. 65]. Məhz bu, əsərin qısa zaman içərisində xalqımız tərəfindən böyük məhəbbətlə qəbul olunması ilə nəticələnmişdir. Çünki muğam Azərbaycan xalqının fəlsəfi təfəkkürünün ən parlaq ifadəsidir. Xalqımızın ruhu muğam sənətinin zənginlikləri ilə yoğrulduğundan “Leyli və Məcnun” operası hər bir azərbaycanlı üçün doğma və əzizdir. Bəstəkarın özü isə ilk musiqili dramında muğam elementlərindən istifadə məsələsinə toxunaraq qeyd edir: “Mən xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan musiqi materialı kimi istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdum. Vəzifəm ancaq Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hədisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi” [3, s. 210].

“Leyli və Məcnun”da özünün “Koroğlu” musiqili epopeyasında yaradacağı qəhrəmani təfəkkürün ilkin zəminini hazırlayan Üzeyir Hacıbəyli bunu operanın qəhrəmanlarından olan sərkərdə Nofəlin musiqili təsviri vasitəsilə həyata keçirir. Nofəl sərkərdədir. O, Məcnunu Leyli ilə qovuşdurmaq üçün cəng etməyə hazırdır. İgid, qəhrəman sərkərdə olan Nofəl təbii ki, öz obrazının xarakterik təriflərini ifadə edən musiqi ilə təsvir olunmalı idi və bəstəkar buna nail olmaq üçün “Heyratı” zərbi-muğamından istifadə etmişdir. Rast məqamına əsaslanan “Heyratı” Mahur-hindi muğamı kökündə gümrəh, nikbin və cəngavər əhval ruhiyyəlidir. Özünün bəstəkar-filosof təfəkkürünün gələcək perspektivini müəyyən etmək üçün bu cür həssas hərəkət edən Üzeyir bəy “Koroğlu” kimi əzəmətli sənət nümunəsini yarada bilmək üçün tam 30 il yaradıcılıq axtarışları ilə məşğul olmuş, müxtəlif əsərlərdə ideyasının ayrı-ayrı detallarını canlandırmağa çalışmışdır. Bu haqda M. S. Ordubadi “Böyük sənətkar barədə xatiratım” adlı məqaləsində qeyd edir ki, o, Üzeyir bəylə “Koroğlu”dan əvvəl “Dəmirçi Gavə” operası üzərində işləyirlər. Lakin bir müddət sonra Üzeyir bəy M. S. Ordubadiyə deyir: ““Dəmirçi Gavə”nin librettosu üzərində çox zəhmət çəkdim, mən də az zəhmət çəkməmişəm, ancaq mən fikrimi dəyişmişəm. Bəzən yaxşı bir iş üçün böyük zəhmətləri qurban verməyin də eybi yoxdur. Biz “Dəmirçi Gavə” operasının əvəzinə elə bir əsər yazmalıyıq ki, onunla xalqımızın varlığına qəhrəmanlıq ruhu aşılamaq mümkün olsun” [4, s. 304].

Üzeyir bəy “Koroğlu” operasını yazmaq istərkən bir tək məzmunun qəhrəmani elementlərlə dolğun olması haqqında düşünməmişdir. O, eyni zamanda bu möhtəşəm əsərdə xalq musiqisi nümunələri ilə klassik opera ünsürlərinin qarşılıqlı əlaqəsini ustalıqla ifadə etməyə nail olmuşdur. Bunun üçün Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisi sahəsində biliklərini dərinləşdirərək, bəstəkarlıq texnikasını inkişaf etdirməyə çalışmışdır. Bəstəkar deyir: ““Koroğlu” operasının yazılmasından daha 20 il qabaq xalq musiqisinin əsaslarını və köklərini öyrənmək işinə başlamışdım. Bu sahədə hazırladığım bir çox məruzələr ətrafında musiqi həvəskarlarının mübahisə və müzakirələrini izləyirdim. Bu yol ilə el musiqisini nə qədər öyrənə bidiyimi sınaırdım, digər tərəfdən, bəstəkara məxsus sənətkarlıq texnikasındakı hiss etdiyim nöqsanların ləğvinə çalışırdım. Opera yazmaq

sənətinin hər bir cəhətini ətraflı öyrənirdim” [3, s. 215].

İlk tamaşası 30 aprel 1937-ci ildə Bakıda baş tutan “Koroğlu” operası milli opera sənətinin ilk, eyni zamanda ən böyük zəfəridir. Əsərin ilk tamaşasında Nigarı G. İsgəndərova, Həsən xanı M. Bağirov, Ehsan paşanı Ə. Zülalov, Həmzə bəyi Q. Hüseynov, İbrahim xanı B. Mustafayev ifa etmişlər. Koroğlu obrazı isə dahi vokal ustası Bülbülün səs tembrinin imkanları nəzərə alınaraq yaradılmışdır. Bu əsərlə Ü.Hacıbəyli sadə, əzəmətli, yüksək emosiyaya malik ilk nümunəvi milli opera yaratmaq arzusunu həyata keçirmişdir. Bu haqda o, deyir: ““Koroğlu” üzərində çalışarkən, mən dolğun Azərbaycan operası yaratmaq məqsədini izləyirdim ki, bu opera bütün sadəliyi və aydınlığı ilə bərabər, yüksək bədii keyfiyyətlərə malik olsun” [3, s. 208].

Ü. Hacıbəylinin “Koroğlu” operası formaca milli, Azərbaycan xalqının qəhrəmanı hiss və duyğularını musiqi dili ilə ən yüksək səviyyədə ifadə edən nadir sənət nümunəsidir. Əsərin qəhrəmanı ruhu onun hər səhnəsinin ümumi simasına hoparaq sona qədər əzəmətli inkişaf xətti yaradır.

“Koroğlu” operasını epik-qəhrəmanı musiqili dram kimi də qiymətləndirmək olar. Burada yaradılan xalqın monumental obrazı əsərin əsas qəhrəmanının xalq olduğunu söyləməyə imkan yaradır. Koroğlu qəhrəman xalqın ümumiləşmiş vahid simasıdır. O, gücünü məhz xalqdan alır və Koroğlunun malik olduğu mənəvi duyğular onun məğrur obrazında xalqın gücünü birləşdirir.

“Koroğlu” operasında xalq obrazı hərtərəfli inkişaf etdirilir. Xalq mərkəzi obraza çevirmək üçün bəstəkar kütləvi səhnələrdən, xor nömrələrindən istifadə edir. Əsərdə xalq əzəmətinin möhtəşəm səhnələrlə yaradılması haqqında S. Qasımova yazır: “Xalqın möhtəşəmliyini aydın təsvir edən monumental kütləvi səhnələrin xüsusi rolu operanı xalq-qəhrəmanlıq dastanı adlandırmağa imkan verir; operada qranit kimi cilalanmış qabarıq səhnələr-nömrələr xalqın obrazını hərtərəfli rəsm edir, onu bir çox cəhətdən işıqlandırır” [5, s. 55].

Bu da qeyd edilməlidir ki, operada hadisələrin inkişafının ardıcılığını təmin etmək məqsədi ilə bəstəkar leytmotiv prinsipindən istifadə etmişdir. Birinci leytmotiv xalqın leytmotividir ki, bu da ilk olaraq uvertüranın giriş bölməsində eşidilir. Operadakı bu prinsip haqqında bəstəkarın özü deyir: “Operada leytmotiv sistemi dəxi keçirilmişdir. Bunlardan biri operanın əvvəlində başlanır və sonra tez-tez təkrar edilir; bu leytmotiv kəndli kütlələrinin məzlum halını göstərir və hər dəfə xanın zülm və sitəmindən söz açıldığı zaman eşidilir. İkinci leytmotiv xalqın gizlin, lakin hər dəqiqə partlamağa hazır olan revolyusion həyəcanını göstərir. Bu leytmotiv hər dəfə xalqın narazılığını, Koroğlunun qisasını xana xatırladır. Üçüncü leytmotiv Koroğlunu sevən və bu sevgi uğrunda canından belə keçməyə hər an hazır olan Nigarın gözəl obrazını verir” [3, s. 209].

“Koroğlu” operası əzəmətli uvertüra ilə başlayır. Əsərin ümumi qəhrəmanlıq ideyası ilk olaraq bu nömrədə öz ifadəsini tapır. Xalqın məzlum simasını göstərən ilk leytmotiv uvertüranın ilk xanələrindən eşitdiyimiz tanış melodiyadır. Uvertüranın əsas mövzusu xalqın ümumiləşdirilmiş qəhrəmanı obrazını canlandırır. Köməkçi mövzu isə Nigarın leytmotivinə əsaslanır.

Koroğlu xalq qəzəbinin əzəmətini nümayiş etdirən ümumiləşmiş obrazdır. Onun qəhrəmanlığı ariozə, ariya, mahnılar vasitəsilə ifadə olunur. Bu obraza xas qəhrəmanlıq çizgiləri demək olar ki, bütün pərdələrdə keçir. Lakin “Koroğlu” operasında vurğulanması gərəkən ən vacib cəhət xalq gücü ilə Koroğlunun qəhrəmanı hisslərinin ümumiləşdirilməsidir. Buna da bəstəkar xor nömrələri vasitəsilə nail olmuşdur. Əsərin mərkəzi bölməsi olan III pərdə bu cəhətdən maraqlıdır. Bu pərdədə səslənən “And” xoru baş qəhrəmanın hisslərini tərənnüm edirsə, “Çənlibel” xoru xalq gücünün əzəməti, onun mübariz ruhunun möhtəşəmliyinin ifadəçisinə çevrilir. Hər iki nömrə xalq və qəhrəmanın əzmindən, üsyankar xarakterindən xəbər verir.

“Koroğlu” operasının ideya məzmununun əsasını xalqın zülmə, istismara qarşı mübarizəsi

təşkil edir. Bu hərəkətdə öz iradəsini nümayiş etdirən xalq kütlələri nəhayətdə zülm zincirlərini qırmağı bacarır. Əsərin ideya məzmunu haqqında S. Qasımova yazır: “Koroğlu”nun əsas ideya məzmunu olan azadlıqsevən xalqın feodallarla mübarizəsi konfliktli dramaturgiyada təcəssümünü tapır; orada Koroğlunun başçılığı ilə xalq kütlələri feodallarla toqquşaraq onlara qarşı qoyulur” [5, s. 55].

“Koroğlu” operası xalqın ədalət uğrunda mübarizəsinin təntənəli yekunu ilə bitir. Bununla da növbəti sənət əsərində azadlıq uğrunda mübarizədə milli iradənin sarsılmazlığı özünün ən möhtəşəm təzahürünü tapır. Xalq obrazının qələbə sevincinin ifadəsində yenə də xor nömrələri əhəmiyyətli rol oynayır. Xalqın səciyyələndirilməsində xüsusi rol oynayan kütləvi səhnələrdə klassik Avropa opera xüsusiyyətləri milli musiqi nümunələri ilə üzvi surətdə ümumiləşdirilir. Bu haqda S. Qasımova yazır: ““Koroğlu” Azərbaycan opera sənəti qarşısında duran ən başlıca vəzifələrdən birini-klassik opera formalarının dərinədən mənimsənilməsi və onların milli zəmin əsasında novatorcasını, özünəməxsus təcəssüm etdirilməsi vəzifəsini həyata keçirdi” [5, s. 31].

“Koroğlu” operası Azərbaycan xalqının milli azadlıq mübarizəsi və bu mübarizənin dönülməzliyini ifadə edən şah əsərlərdən birinə çevrildi. Təsadüfi deyil ki, “Koroğlu” operasının ayrı-ayrı musiqi nömrələri xalqın dilində əzbərə çevrilmiş, onun qəhrəmanlıq hiss və duyğularının tərənnümçüsü olmuşdur. “Koroğlu” operasından uvertüra XX əsrin 80-ci illərindən etibarən Azərbaycanda vüsət alan milli azadlıq hərəkətində əzəməti və möhtəşəmliliyi ilə xalqımızın mübariz ruhunun, iradəsinin sarsılmazlığını ən yüksək şəkildə nümayiş etdirərək xalq kütlələri üçün əsas ilhamverici mənbə rolunda çıxış etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasov A. Ü. Hacıbəyovun sənətkarlığı. Bakı: Gənclik, 1976
2. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, I cild, 1964
3. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985
4. Ordubadi M.S. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1967
5. Qasımova S., Bağırov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1984

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
E-mail: chinashka89@yahoo.com*

Sevda Huseynova

THE PINNACLE OF HEROISM IN THE NATIONAL OPERA “KOROGHLU”

The article talks about the pinnacle of heroism in the national opera “Koroghlu” by Uzeyir Hajibeyli. The opera “Koroghlu” is a masterpiece in the work of Hajibeyli, in which he expressed the heroism of the people led by Koroghlu in musical form. This opera became the basis for a new stage in the development of Azerbaijani art. In this work, Uzeyir Hajibeyli reunited the richest tradition of national musical creativity with modern composer forms. It is shown that “Koroghly” is an Ashig dastan about a peasant uprising and national liberation struggle. The poetic text of the libretto was written by M.S. Ordubadi. Koroghlu is an epic opera with choral and dance scenes. Uzeyir Hajibeyov consistently shows the growing anger of the people with a free song in a scene in the Chenlibel mountains. In the national work “Koroghlu” Ha-

jibeyov managed to realistically reveal the theme of the people's struggle for freedom and independence. Hajibeyov, with the disclosure of the image of Koroghlu, also devoted a significant place to his lyrical feelings - love for Nigar. Koroghlu's aria is distinguished not only by the depth of thought, but also by great melodiousness and cordiality. The significance of the opera "Koroghlu" is not limited to the framework of the national culture. This work is a musical creation, born of progressive searches of the progressive artistic thought of Azerbaijan and as a phenomenon of the world musical fund of national and international significance.

Keywords: *opera, "Koroghlu", Uzeyir Hajibeyli, culture of Azerbaijan, national music, classical music, content of the idea, musical drama, samples of national music, master innovator, musical epic.*

Севда Гусейнова

ВЕРШИНА ГЕРОИЗМА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЕ «КЕРОГЛЫ»

В статье говорится о вершине героизма в национальной опере «Кероглы» Узеира Гаджибейли. Опера «Кероглы» является шедевром в творчестве Гаджибейли, в котором он в музыкальной форме выразил героизм народа во главе с Кероглы. Эта опера стала основой нового этапа в развитии азербайджанского искусства. В этом произведении Узеир Гаджибейли воссоединил богатейшую традицию национального музыкального творчества с современными композиторскими формами. Показано, что «Кероглы» - ашыгский дастан о крестьянском восстании и народно-освободительной борьбе. Стихотворный текст либретто написал М.С. Ордубади. «Кероглы» - эта эпическая опера с хоровыми и танцевальными сценами. Узеир Гаджибеков с последовательностью показывает нарастание гнева народа вольной песней в сцене в горах Ченлибея. В национальном произведении «Кероглы» Гаджибекову удалось реалистически раскрыть тему борьбы народа за свободу и независимость. Гаджибеков с раскрытием образа Кероглы, также уделил значительное место и его лирическим чувствам – любви к Нигяр. Ария Кероглы отличается не только глубиной мысли, но и большой напевностью и сердечностью. Значение оперы «Кероглы» не ограничивается рамками национальной культуры. Это произведение является музыкальным творением, рожденным прогрессивными исканиями передовой художественной мысли Азербайджана и как явление мирового музыкального фонда, имеющего национальное и интернациональное значение.

Ключевые слова: *опера, «Кероглы», Узеир Гаджибейли, культура Азербайджана, национальная музыка, классическая музыка, содержание идеи, музыкальная драма, образцы национальной музыки, мастер новатор, музыкальная эпопея*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlk variant 10.10.2021

Son variant 08.11.2021

UOT 745/749

ROZA HƏSƏNOVA*

NİZAMİ GƏNCƏVİ OBRAZLARI XALQ RƏSSAMI AKİF ƏSGƏROVUN YARADICILIĞINDA

Azərbaycan rəngkarlıq sənəti və heykəltəraşlığında Nizami Gəncəvi yaradıcılığı və obrazlar sistemi hər zaman aparıcı yerlərdən birini tutmuşdur. Azərbaycan incəsənəti tarixində demək olar ki, əksər görkəmli sənətkarlar Nizami yaradıcılığına müraciət etmiş, Xəmsə motivləri əsasında bir-birindən maraqlı sənət əsərləri yaratmışlar. Məqalədə xalq rəssamı Akif Əsgərovun yaradıcılığında Nizami Gəncəvi irsinə müraciət tədqiq olunmuşdur. Rəssam Xosrovun ov səhnələrini, İsgəndər və Nüşabənin görüş səhnəsini, Fitnənin çiyində öküzlə təsviri və b. heykəl kompozisiyaları yaratmışdır ki, məqalədə həmin əsərlər sənətkarlıq baxımından tədqiq edilmişdir.

Açar sözlər: *Nizami Gəncəvi, Xəmsə, Akif Əsgərov, heykəl, obraz, plastika, dinamika, bədi, kompozisiya.*

Xalq rəssamı Akif Əsgərovun maraqlı əsərləri içərisində Şərqi böyük ədibi Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində yer alan əsərlərdən alınma səhnələrin tərənnümünü ifadə edən silsilə barelyeflər mühüm yer tutur. Bu barelyeflərin plastik-forma həlli, mükəmməl kompozisiya quruluşu onların maraqla izlənməsinə səbəb olmuşdur. Barelyeflər əsasən günbəzli oval formada həll edilərək süjetli təsvirlərin realistik janrdakı ifadəsi ilə maraq doğurur. Yaradıcılıq nümunələrindən birində şahın gəlişi dinamik ifadələrlə öz həllini tapmışdır. 23x23 sm. ölçüsündə verilmiş əsərdə mərkəzdə at üzərində başı dəbilqəli atlının möhtəşəm gəlişinin həllini canlı şəkildə ifadə etmək məqsədilə heykəltəraş digər fiqurları bir qədər sönük planda həll etməyi məqsəduyğun hesab etmişdir.

Əsərin sağ və sol hissələrində verilmiş insan təsvirlərində atlının arxasında gələn digər süvarilərin tərənnümündə heykəltəraş məşhur Xosrovun ov səhnəsinin bədi ifadəsini canlandırmışdır. Heykəlin təsvir sahəsində heç bir boşluq buraxılmadan dolğun kompozisiya quruluşunu yaradan rəssam ov səhnəsinin bütün detallarını aydın şəkildə tamaşaçısına çatdırmaq üçün əsərin yuxarı qismində qaçısan ceyran, cüyür, hətta pələng kimi heyvanların incə, daha kiçik formalı təsvirləri ilə ekpressiv təsir gücünü əldə etmişdir. Eyni zamanda, havada təsvir edilmiş oxların olması da hər bir detalın ayrılıqda daşdığı mahiyyət sayəsində əsərdə əldə edilmiş təsvirlərin birbaşa süjetin reallığı ilə deyil, onun mahiyyətini açan plastik sənətin xüsusi təsvir maneraları ilə izləyicisinin marağına səbəb olduğunu göstərir.

Barelyefin aşağı qismində də eyni bədi təsvirlərin daha sıx formada yerləşməsi əsərdəki həyəcanı, emosionallığı xüsusilə qüvvətlənir. Atlı dəstə əsərin sağ hissəsindən sola doğru hərəkət istiqamətində təsvir edilmişdir. Heykəldə çox saylı fiqurun tərənnümü onların pərakəndə təsvir və yaxud barelyef səthini doldurmaq məqsədilə atıldığını tam inkar edərək, onların hər birinin əsərdəki özünəməxsus mövqeyə sahib olduğunu göstərir (1). Məsələn, əsərin sol hissəsində heykəltəraşın sadə insanların adı həyat tərzindən bir səhnənin tərənnümünü ifadə etməsində məqsəd bədi əsərin bütünlükdə məzmun dəyərində toxunaraq məğzinin açılmasına, təəssüratın daha geniş şəkildə əldə edilməsinə çalışması ilə öz izahını tapır.

Silsiləyə məxsus digər bir heykəl kompozisiyasında heykəltəraş səhnə tərtibatı zamanı çoxsaylı fiqurların təsvirini versə də, burada qarışıqlıq olmadan onların hər birinin əsərə bəxş etdiyi təsirlilik yenə də rəssamın yüksək formayaratma səriştəsindən xəbər verir.

Qeyd edilən əsərdə İsgəndər və Nüşabənin görüş səhnəsinin əksi verilmişdir. Məclisin baş hissəsində əyləşmiş iki əsas obraz uyğun forma tərənnümü ilə diqqəti cəlb edir. Bardaş quraraq yerdən bir qədər yüksəkdə olan sərdabənin üzərində əyləşmiş obrazlar digər fiqurlarla müqayisədə daha qabarıq ifadəsi ilə əsas olanın diqqət mərkəzinə cəlb edilməsi məqsədi daşımaqdadır.

Bədii ədəbiyyatdan məlum olan mövzu üzrə İsgəndərin elçi adı ilə Bərdənin qadın padşahı Nüşabə ilə görüşə gəlməsi kimi tarixi bir hadisənin böyük təəssüratı ilə iki böyük hökmdarın qarşılaşmasının psixoloji səhnə tərtibatını verən Akif Əsgərov onları baş hissədə mərkəzi təsvirə çevirərək tamaşaçı diqqətini özünə cəlb edir. Bildiyimiz kimi, Nüşabə bu zaman onun elçi olmadığını anlayır və İsgəndərə ziyafət verərək, onun qarşısına yemək əvəzinə bahalı daş-qaş düzərək ona dərin zəkası ilə cavab verir.

Ümumiyyətlə, bu səhnəyə təsviri sənətin müxtəlif janrlarında çoxsaylı rəssamlar tərəfindən müraciətlər olunmuşdur. Onlardan 1545-1550-ci illərdə yaradıldığı güman edilən Mirzə Əli tərəfindən çəkilmiş miniatürdə bu səhnənin təsvirində rəssam böyük qarşılaşmada Nüşabənin həm qadın zərifliyini, həm də onun hökm vermə qabiliyyətinə malik güclü xarakterikliyi, eyni zamanda, dərin zəkasını, digər tərəfdən isə, ona heyran qalan İsgəndərin obrazını böyük ustalıqla yaratmışdır (2, 34). Eyni zamanda, əsərdəki mühit tərənnümündə onun Şərq üslubuna məxsus, eləcə də hadisə ilə harmoniya yaradan məkan tərənnümünü, köməkçi fiqurların özünəməxsus bədii ifadəsi yüksək məharətlə həyata keçirilmişdir.

Rəngkarlıq qanunlarının daha geniş imkanlarına sığmasına baxmayaraq həmin səhnənin plastik həllini verən Akif Əsgərov bu təəssüratı eyni təsir formasına yüksəldərək təqdim etməyi bacarmışdır. Köməkçi fiqurların sağ və sol hissələrdə tərənnümü sanki mərkəzdən əsas hissəyə doğru yol açaraq onun xüsusi maraqla izlənməsinə imkan yaradır və bunun sayəsində bütün elementlərin əsərdəki əhəmiyyətini də təsdiqləyir.

“Xəmsə”yə daxil olan digər əsərdən alınma səhnə tərtibatında heykəltəraş şah sarayının obrazlı mühitini ifadə edərək fiqurların harmonik ifadəsi ilə uyğunluq əldə etmişdir. Barelyefdə yenə də əsas səhnə sağ və sol hissədə verilmiş fiqurların arası ilə mərkəzə doğru izləyici nəzərlərini arxasınca apararaq mərkəzə doğru götürür. Öz taxt-tacında əyləşmiş şahın bədii ifadəsində rəssam sifət cizgilərinin tərənnümünə yer verməyə belə, onun dərin xarakterik açıqlamasını böyük ustalıqla həyata keçirməyi bacarmışdır. Bunun üçün bədən jestlərinin kəskin, ciddi, hökmlü ifadəsinin özünəməxsusluğu, onun möhtəşəm taxtında əyləşməsi, əl hərəkətləri ilə öz təsirini təqdim edir.

Əsərin hər iki tərəfində saray əyanlarının bədii ifadəsində rəssam eyni təsir gücünü nümayiş etdirməyi bacarmışdır (3, 140). Belə ki, yenə də sifət cizgiləri aydın olmayan çoxsaylı insan fiqurları vasitəsilə onların hər birinin fərdiyyətini ayırd etməyə imkan verən bədii təsvirlər əsərin dolğun və bitkin kompozisiya quruluşuna malik olduğunu təsdiqləməkdədir. Burada şaha yaxın olan vəzir-vəkillər, bir-biri ilə aralarında gizli söhbət edən əyanların hər birinin fərd kimi təqdim edilməsi 23x23 sm. ölçüsündə olan barelyefin təsvir sahəsində aydın şəkildə özünü göstərməkdədir.

Təsvirin aşağı qisminə doğru fiqurlar üst hissədəki elementlərindən fərqli olaraq oturmuş halda verilməklə bütün təsvirlərin aydın görünməsinə imkan yaradır. Bu cür bədii təsvir ifadələrinin sayəsində əsər aşağıdan yuxarıya doğru fiqurların doğru düzülüşü ilə kompozisiyanın bütünlükdə hərtərəfli qavranılmasına imkan verir.

Barelyefin səthində verilmiş qabartmalar boşluqları doldurmaqla bərabər məkan-mühitin dolğun tərənnüm olunmasında da simvolik mahiyyət daşıyırlar. Arxa hissədə divarların üzərində verilmiş sütunları xatırladan təsvirlər, eləcə də müxtəlif heyvan fiqurlarının olduqca incə ifadələri isə sarayın interyer təsvirində onun özünəməxsus aurasının bədii ifadəsi ilə diqqəti cəlb edir.

Məşhur “Fitnə” əsərindən Fitnənin öküzü çiynləri üzərinə alaraq pilləkənləri qalxması səhnəsi olduqca dinamik tərzdə ifadə edilmişdir. Silsiləyə daxil olan digər əsərlərlə eyni ölçüdə olan barelyefin kompozisiya həlli zamanı rəssam çoxsaylı insan və digər detal təsvirlərinin özünəməxsus həllini verərək əsərin realistik janrda həllini məqsədəuyğun hesab etmişdir. Təsvirin sol aşağı qismindən sağ yuxarı hissəsinə doğru uzanan pilləkənlərlə hərəkət edən Fitnənin çiynləri üzərinə qaldırdığı öküzün ağırlığını aydın şəkildə hiss etdirən rəssam digər elementlərin təəccüb dolu ifadələrində psixoloji məqamların dəqiqlik prinsipini əsas tutaraq ustad məharəti nümayiş etdirmişdir.

Barelyefin yuxarı qismində atılmış nöqtəli, dalğalı xətti ifadələr kompozisiyanın daha dolğun, ifadəli görünüşündə əhəmiyyətli dərəcədə rol oynamaqdadır. Digər kompozisiyalardan fərqli olaraq rəssam burada obrazları daha sıx şəkildə qarışıq formada canlandırmaqla bütün diqqətləri əsas olan təsvir mərkəzinə doğru yönəldərək maraqlı oyanmağa nail olmuşdur. Təəccüb dolu xarakteriklik əsərdə bütün elementlərin sıxlıqla bir yerə yönəlmiş diqqətləri ilə öz həllini tapmaqdadır. Əsər bundan əvvəlki “Xəmsə”yə daxil olan əsərlərdən götürülmüş səhnələrdə, məsələn, şah və onun əyanlarının tərənnümündə rəssam hadisəyə qarşı hər bir xarakterin özünəməxsusluğunu nümayiş etdirmişdirsə, burada sadəcə obrazların eyni təəccüblə məlum hadisəyə verdikləri reaksiyanın cəmini real formalarla əks etdirərək əsərin məzmununu açıqlamasını təqdim etmişdir.

2015-ci ildə “Nizami Gəncəvi və Xəmsə” heykəl kompozisiyası Misirdə İsgəndəriyyə kitabxanasında portal hissədə icra edilmişdir. N.Gəncəvinin “Sirlər xəzinəsi” poemasından “Sultan Səncər və Qarı”, “Leyli və Məcnun”, “Xosrov və Şirin”, “İsgəndərnamə” poemasından “Nüşabə və İsgəndərin görüşü” kimi motivlər barelyef kompozisiyalar şəklində ayrı-ayrı lövhələrdə həkk edilmişdir (4, 13). Mərkəzdə isə şair, mütəfəkkir Nizaminin obrazı verilmişdir. Kompozisiyada barelyeflər şairin əsərlərindən götürülmüş motivlərin və buradakı obrazların lakonik həlli, “Xəmsə” müəllifi olan Nizaminin portretinin aşağısında kitabın üzərindəki “Xəmsə” yazısının üç dildə yazılması ilə Akif Əsgərov sanki tamaşaçını bu açıq kitab rolu oynayan əsəri ilə onun daşlaşmış versiyasını oxuyub düşüncələrə dalmağa dəvət edir.

Ümumiyyətlə, relyef kompozisiyalarda adətən məşhur əsərlərdən istifadə edilirdi. Bu ənənəyə hələ qədim zamanlardan başlayaraq divar qabartmalarında, məbədlərdə, məzar daşlarında, stellalarda daha çox rast gəlinir. Həmin relyef kompozisiyalar əsasən rəngli boyalarla boyanmış və memarlığı çox zənginləşdirmişdir. Relyeflərdəki fiqurlar ümumi bir qaydaya sadıq qalaraq yerinə yetirilmişdir. Klassik sənətin müasir dövrdə ənənəvi prinsiplərindən istifadə ilə yanaşı, onun yeni üslubda tətbiqi Akif Əsgərov yaradıcılığında özünün yüksək sənətkarlığını nümayiş etdirir.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
E-mail: afig.hasanov@gmail.com*

ƏDƏBİYYAT

1. Ağasoy-Səfərova H. Müstəqillik dövründə Azərbaycan dəzgah heykəltəraşlığı [Mətn]: sənətsün. üzrə fəls. d-ru elmi dər. al. üçün təq. ed. dis-nın avtoreferatı – Bakı, 2015.
2. Bağirov V. Azərbaycanda kiçik formalı heykəltəraşlığın inkişafı XX əsr. - Bakı 2004.
3. Əliyev Z., Xəlilov A. Azərbaycan İncəsənəti. II-III hissələr. – Bakı: 2011. – 142 s.
4. Ağayev T. Akif Əsgərov yaradıcılığında gözəllik və poetikanın tərənnümü // Palitra. - 2016. - 24 avqust. - s.13.

Hasanova Roza

**NIZAMI GANJAVI'S IMAGES IN THE ACTIVITY OF PEOPLE'S ARTIST
AKIF ASGAROV**

Nizami Ganjavi's activity and the system of images have always taken one of the leading places in the Azerbaijan art of painting and sculpture. In the history of Azerbaijani art, one can say that the most prominent artists appealed to Nizami's activity and created interesting works of art on the basis of "Khamsa" motives. In the article the appeal to Nizami Ganjavi's heritage is investigated in the activity of People's Artist Akif Asgarov. The artist created Khosrov's hunting scenes, the meeting scene of Alexander and Nushaba, the image of Fitna with a bull on her shoulder and other sculpture compositions and in the article those art works are investigated.

Keywords: *Nizami Ganjavi, Khamsa, Akif Asgarov, sculpture, image, plasticity, dynamics, artistic, composition*

Гасанова Роза

**ОБРАЗЫ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО
ХУДОЖНИКА АКИФА АСКЕРОВА**

Всё творчество и образная система произведений Низами Гянджеви всегда занимали одно из ведущих мест в искусстве живописи и скульптуры Азербайджана. Можно сказать, что самые выдающиеся художники в истории азербайджанского искусства обращались к творчеству Низами и создавали интересные произведения искусства на основе мотивов «Пятерицы». В статье исследуется обращение к наследию Низами Гянджеви в творчестве народного художника Акифа Аскерова. Художник создал скульптурные композиции по мотивам сцены охоты Хосрова, сцены встречи Александра и Нушабы, изображения Фитны с быком на плече и др., которые в статье исследованы с точки зрения художественности.

Ключевые слова: *Низами Гянджеви, Хамса/Пятерица, Акиф Аскеров, скульптура, образ, пластика, динамика, искусство, композиция.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.09.2021

Son variant 18.11.2021

UOT 78.03

RƏNA CƏFƏROVA*

PEŞƏKAR PIANO İFAÇISININ SƏNƏT DÜNYASI

Məqalədə fortepiano ifaçılığına aid vərdişlərin mənimsənilməsindən, ifaçılıq sahəsində təqdim olunan tövsiyələrin böyük əhəmiyyətindən, səhnə həyəcanından, müəllimlə tələbənin ifaçılıq sahəsində tətbiq etdiyi metodların müvəffəqiyyətindən, hər bir müəllimin yüksək səviyyədə musiqiçi kadrlar hazırlamasından və ifaçılığın yaradıcı proses kimi əsl sənət peşəkarlığından bəhs edilir.

Açar sözlər: *fortepiano, pianoçu, müəllim, tələbə, ifaçı, sənət*

Musiqi incəsənətin həyati gerçəkləri səslər vasitəsilə təsvir edən sahəsidir. Musiqi əzəmətli, emosional gücə malikdir. O, insanda zərif duyğular yaradır, onu paklaşdırır, aliləşdirir.

Fortepiano ifaçılığı isə digər ifaçılıq sənəti kimi musiqinin xüsusi istedad tələb edən sahələrindən biridir. İfaçılıq sənəti musiqinin hər hansı bir növündən fərqlənir. Fortepiano musiqisinin təbiəti belədir ki, o, müəllifin-bəstəkarın açıqladığı ideyasını öz əlavələri, düşüncələri ilə zənginləşdirir. İfaçılar üçün əsəri düzgün təsvir etmək birinci dərəcəli işdir. İfaçılıq dinləyici diqqətini emosional musiqi obrazlarına cəlb edir. Belə qabiliyyətlər ifa məharəti ilə müəyyən olunur. Musiqiyə böyük həssaslıqla emosional reaksiya vermək bu və ya başqa əsəri hər dəfə ifa edərkən onu yenidən yaratmaq və yaşatmaq ifaçının özünəməxsus imkanı deməkdir. “Çalırım” ifadəsi ilə “İfa edirəm” sözü arasında fərq ondan ibarətdir ki, birinin mənası “tanış oluram, öyrənirəm” digərinin mənası isə “ifa edirəm” yəni əsər elə çalınır ki, sanki əsər ifaçının özününküdür. O, əsərdə sanki bəstəkarın keçdiyi yolla gedir (addımlayır). Nəticədə ifaçı əsəri yenidən canlandırır. Buna görə də ifaçılar musiqi əsərinin ikinci yaradıcıları hesab edilirlər.

İfaçılıq ustalığını formalaşdırmaq üçün fortepianoda çalmağın özünəməxsus çətinlikləri var. Hər bir gənc pianoçu öz təhsilini davam etdirmək üçün musiqi məktəbindən musiqi akademiyasına qədər müəyyən dərəcədə öz musiqi duyumuna və texniki bazasına əsaslanaraq uzun bir yol qət edir.

Müəllimlə tələbə arasında daimi əlaqənin olması pianoçunun hazırlanmasında əsas rol oynayır. Buna görə də tələbə öz müəlliminin göstərişlərinə kifayət qədər diqqət yetirməlidir. Məlumdur ki, hər müəllimin öz üslubu var, bununla yanaşı tələbə oxuduğu illər ərzində müstəqil işləməyi də bacarmalıdır. İstənilən əsərin üzərində işin müvəffəqiyyəti evdə hər şeydən əvvəl, düzgün və səmərəli məşğul olmaq bacarığından asılıdır. Bu isə tələbəyə evdə müstəqil işləməsi, müəllimin yaxşı və bilikli göstərişlərindən çox asılıdır. Hər bir tələbə öz müəlliminin göstərişlərinə kifayət qədər diqqət yetirməli və məsuliyyətlə yanaşmalıdır.

İfaçının mühüm iş komponentləri bunlardır: Əsəri başa düşmək cəhdi, şüurlu şəkildə ona öz münasibəti çaldığı musiqi əsərində öz fikrini təcəssüm etdirmək bacarığı, texniki çətinliyi aradan qaldırmaq, imkanı və s. İfaçı özünü dinləmə, çalğısının müsbət və mənfi cəhətlərini təhlil etmə qabiliyyətinə yiyələnməlidir. O zaman bütün bu keyfiyyətləri özündə tərbiyə edən tələbə ifasının tamamlığına maksimum nail olar, çalğısında yol verdiyi çatışmamazlıqlara laqeyd qalmaz.

Əsərin tələbələrə öyrədilməsi mətnlə tanışlıqdan başlayır. Not mətnini dəqiq oxumaq vərdişi hələ uşaq vaxtlarından zəruri ilkin şərt kimi formalaşır. Müəllim tələbəni ev məşğələlərinə hazırlayarkən başa salmalıdır ki, o, ev işini öz nəzarəti altında saxlamaqla özünün bütün imkanlarından bacarıqla istifadə edə bilsin.

Pianoçu əsərin bədii ideyasını təcəssüm etdirmək və müxtəlif çətinlikləri dəf etmək üçün öz çalğısında mütləq texniki üsullara yiyələnmişdir. Qarşıya çıxan çətinlikləri aradan qaldırmaq və texniki ustalığı artırmaq üçün tələbəyə qamma və arpeciolar, etüdlər, müxtəlif tipli akkordlar və s. texniki üsullardan istifadə etmək tövsiyyə olunur. Texniki ustalığı aradan qaldırmaq üçün saatlarla məşğul olmaq lazımdır. Pianoçu-pedaqoq, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Q.Şaroyev tələbələrinə gündə dörd saat məşğul olmağı tövsiyə edirdi. Onun fikrincə, yalnız bütün fikrini cəmləşdirərək böyük təfəkkür və qavrama qabiliyyətindən istifadə etməklə, eyni zamanda özünə qarşı tələbkarlıqla məşğul olmaq məqsədə uyğundur. Onu da yadda saxlamaq lazımdır ki, texnika üzərində işləmək, bədii əsəri bütünlüklə anlamaq, musiqini daha dərindən duymaq naminə aparılmalıdır.

Hər bir pianoçu öz ifasını dinləmək, məşğələləri fasiləsiz davam etdirmək, özünün bütün fikrini və bacarığını vərdiş halına gətirməlidir. Buna görə də hər ifaçı öz çalğısına tənqidi yanaşmalı, səhvlərini görüb onu düzəltməyə çalışmalıdır.

İfaçılıq yaradıcı prosesdir. İfaçı ifa etdiyi əsərdən zövq almalı dinləyiciləri gözəllik aləminə aparmalıdır. Özünü dinləməyən pianoçu səs obrazının lazım olan xarakterini verə bilməz.

Görkəmli rus pianoçusu K.İ.İqumnov bu barədə yazırdı ki, “Musiqi ifaçılığı elə canlı bir hekayədir ki, burada bütün bölmələr, qarşılıqlı əlaqədə olub, biri digərinə təsir edir. Lakin əlbəttə, təkcə nəql etmək azdır, gərək nəql etdiyin hekayə maraqlı və məzmunlu olsun” [3, səh. 197].

İfaçılıq sənəti insanın mənəvi inkişafının parlaq təzahürüdür. Həyatı səmimi, realistcəsinə təsvir edən pianoçuların sənəti insanların ürəklərinə yol tapır və əsl bədii ifaçılıq nümunəsi göstərir. Elə pianoçular var ki, onların əsər üzərindəki işi səciyyəvi xarakter daşıyaraq təsir vasitəsinə görə ayrı-ayrı mərhələlərə bölünür. Belə ki, əvvəlcə əsəri bütövlükdə ifa edərək onunla bir növ tanış olurlar, sonra ayrı-ayrı parçalar, epizodlar, texniki çətinliyi olan hissələr üzərində səbirlə, diqqətlə öyrənərək nəhayət əsəri yenidən lakin artıq bütöv halda ifa edirlər [1, səh. 88].

Hər hansı yeni tanış olmayan musiqi parçalarını üzdən sərbəst dəqiq oxumaq ustalığı tələb edir. Şübhəsiz ki, buna bir çoxları nail ola bilmir, lakin qənaətbəxş səviyyədə üzdən oxumağa hər bir pianoçu nail ola bilər.

Fortepiano ifaçılığında obrazın dolğun təcəssüm etdirilə bilməsi üçün əsərə aid hər bir detal, səsle əlaqəli bütün elementlər böyük mahiyyət kəsb edir. Səs hər kəsin adi şəkildə başa düşdüyü bir anlayış deyil. Səsin özünəməxsus xarakteri, rəng çaları var. İfaçılıqda səs xüsusi mahiyyət daşıyır. Çünki obrazın təcəssümündə səs anlayışının xüsusi çəkisi var. İfadəli səs əldə etmək isə obrazın bədii cəhətdən yüksək təqdimatının təminatçısıdır. Buna görə də səs ifadəliyi ifaçılıqda musiqili-bədii fikrin çatdırılmasında ən mühüm vasitələrdən biridir. Hələ Filip Emmanuel Bax yaxşı musiqiçiləri, xüsusilə də vokal ifaçılarının dinləməyi tövsiyyə edirdi. Sonra isə frazaların düzgün ifası üçün onları ifaçının özünün oxumasını məsləhət görürdü. F.Şopen öz dərslərində fortepianonun “oxumasına” çalışırdı. O, tələbələrinə virtuoz pianoçulara deyil, gözəl vokal ifaçılarına qulaq asmağı tövsiyə edirdi. Q.Qoldenveyzer tez-tez tələbələri ilə fortepiano ifaçılığı ustalığının mühüm tərəfi - fortepianoda “oxumaq” problemi haqda söhbətlər edirdi. Bəs fortepianoda melodiyanın oxunmasının əsasında nə durur? Bunjm əsasında əlin “nəfəs alma” bacarığı durur. Pianoçunun barmaqları ifa zamanı nəfəs almalı, bir sıra not ardıcılığını “birməfəsə” götürməyi bacarmalıdır.

Əsl sənət peşəkarlıqdan kənar düşünülə bilməz. Mahir fortepiano ifaçılığı özündə peşəkar vərdişləri əsas tutan sənət sahəsidir. İfaçılıqda ən çox danışılan şərtlərdən biri də texnikanın nümayiş olunmasıdır. “Piano ifaçısının texnikası” anlayışı sadəcə hərəkətedici keyfiyyət, azad və təbii ifa bacarığını birləşdirən məhdud məna daşımır. Heç də təsadüfi deyil ki, fransız pianoçusu Marqarita Zonq deyir ki, “texnika ifa zamanı fortepianonun pillələrimə toxunmaq manerası, applikatura, frazirovka qaydası bilikləridir” [2, səh.201].

İfaçının qabiliyyəti onun fərdi yaradıcılığını müəyyən edir. Fortepiano ifaçılığında praktiki nəticələr əldə etmək üçün məqsədyönlü, şüurlu texniki inkişaf mütləq vacibdir. Bütün dövrlərdə fortepiano ifaçılığı ilə məşğul olan onlarla müəllim olmuşdur. Lakin hər müəllim heç də öz dövrünün ən yaxşı ənənələrini ifadə etməyə qadir olmamışdır. Lakin əgər o, buna nail olubsa, bu həmin müəllimin işini yaradıcı prosesə çevirmişdir. Bütün bunların arxasında isə müəllimin şəxsiyyəti, onun daim axtarışlarla məşğul olan təfəkkürü dayanır.

Fortepiano ifaçılığı sahəsində çalışan hər bir müəllim əsas vəzifəsinin musiqiçi yetişdirmək olduğunu unutmamalıdır.

Əsərin əzbər öyrənilməsi, saatlarla məşqlə konsertlərdə çıxış üçün güc və iradə tələb edərək tələbələrdə əsəb gərginliyi yaradır. Bu kimi narahatçılıqlar ifadan duyulan sevinc hissi və alət qarşısında özünü sərbəst ifadə edə bilməkdən alınan zövqlə aradan qaldırılmalıdır. Bir çox pianoçular konsertqabağı az məşğul olmağı məsləhət görürlər. Məşhur pianoçu Qorovits deyirdi ki, “Mən konsert günü alətə heç yaxın getmirəm. Bəziləri elə fikirləşirlər ki, əgər gün ərzində çalmasam, axşam barmaqlarım getməyəcək və əsər müəyyən mənada barmaqların yadından çıxacaq”. Məşhur pianoçuların təcrübəsi göstərir ki, bu cəfəngiyyatdır. Texnika əgər varsa bə o əsdirsə, bir günə itmir. Öyrənilmiş əsər belə tezliklə yaddan çıxmır, əgər gənc ifaçı səhnəyə məşq etməmiş barmaqlarla konsert günü getməyə özündə cəsarət tapmırsa onda 40 dəqiqə məşq etməyi məsləhət görürdik. Təbii ki, ifaçı çıxış etməzdən əvvəl həyəcan keçirir. Nəinki istedadlı, hətta yaxşı təcrübəsi, sağlamlığı belə onu bu həyəcanlardan xilas edə bilməz. İfaçı aylarla, bəzən illərlə aldığı əsərlərin üzərində işləyir.

Nəhayət, həlledici gün, çıxış vaxtı yaxınlaşanda ifaçı qeyri-normal hal keçirir, “səhnəyə tez çıxsaydım” deyir. Artıq həmin an gəlib çatmışdır. Həyəcanlı ifaçı səhnəyə təşvişlə qədəm basır. Alətə on addım atmaq onu çətin gəlir. Nəhayət royalin yanına çatıb tamaşaçılara baş əyir. İndi bir sıra vərdiş olunmuş şərtlərə keçə bilər. İfaçı əyləşir, münasib yer tapır. Stulu alətə yaxınlaşdırır, rahat olub-olmadığını yoxlayır. Daha sonra diqqətini ifa edəcəyi əsərə yönəldir. Deyəsən, hər şey qaydasındadır, indi başlamaq olar.

Dinləyiciləri öz ifaları ilə musiqi dünyasına cəlb etməyi bacaran pianoçular ən xoşbəxt ifaçılardır.

ƏDƏBİYYAT

1. Cəfərova R.Ə. Fortepiano ifaçılığı sənəti. Naxçıvan: Əcəmi NPB, 2020, 224 s.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1988, 415 с.
3. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978, 287 с.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti İncəsənət
fakültəsinin baş müəllimi
E-mail: jafarvarana2@gmail.com*

Rana Jafarova

THE ART WORLD OF PROFESSIONAL PIANO PLAYER

The article talks about mastering the skills of the piano player, the great importance of the recommendations in the field of playing, the excitement of the stage, the success of the methods applied by the teacher and the student in the field of playing, the high level of musician training of each teacher and the real art professionalism of the performer as a creative process.

Keywords: *piano, pianist, teacher, student, performer, art*

Рана Джафарова

МИР ИСКУССТВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПИАНИСТА

В статье рассказывается об освоении навыков игры на фортепиано, о большой значимости представленных рекомендаций в области исполнительского мастерства, о сценическом волнении, об успехе методов, применяемых учителем и учеником в области исполнительского мастерства, о высоком уровне подготовки музыкальных кадров каждым педагогом и об истинном художественном профессионализме исполнителя как творческого процесса.

Ключевые слова: *фортепиано, пианист, учитель, студент, исполнитель, артист*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 15.10.2021

Son variant 28.11.2021

AYNUR İSKƏNDƏROVA*

OKTAY ZÜLFÜQAROVUN FLEYTA VƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN
KONSERTİNİN QURULUŞ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məqalədə Azərbaycanın parlaq simalarından olan Oktay Zülfüqarovun fleyta və simfonik orkestr üçün yazdığı konsertin təhlili təqdim olunub. Bu konsert bəstəkarın yaradıcılıq yolunun son illərinin məhsuludur. Konsert üçhissəlidir, 2007-ci ildə yazılmışdır. Bu konsertdə Oktay Zülfüqarov öz üslubuna xas olan intonasiyaları qoruyub saxlayır. Öz yaradıcı simasına sadıq qalaraq uşaqlara duyduğu dərin məhəbbəti, həssaslığı burada da təcəssüm etdirir. Əsərdə aydın forma, harmonik keçidlər, tonal plan bəstəkar tərəfindən olduqca aydın və çox dəqiqliklə ölçülüb-biçilərək onu tam klassik üsluba aid edir.

Açar sözlər: *fleyta, orkestr, partiya, mövzu, hissə.*

Uşaqlara daim xüsusi sevgi və həssaslıqla yanaşan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq simalarından biri Oktay Zülfüqarov ömrünün altmış ilindən çoxunu uşaq mahnılarının yazılmasına, Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafına həsr etmişdir. O, bir müddət Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında violonçel sinfində oxuduqdan sonra, bəstəkarlıq ixtisası üzrə imtahan vermədən Qara Qarayevin sinfinə qəbul olmuşdur. Sənətkar bir çox janrlarda yazıb-yaratmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığının əsas mərkəz mövzusu isə daima uşaqları cəlb edən obrazlar aləmi olub. Yaradıcılığında uşaq musiqisinə xüsusi yer ayırması Oktay Zülfüqarovu öz müasirlərindən fərqləndirən ən başlıca cəhət sayıla bilər. Onun xarakteri üçün səciyyəvi olan işıqlı, nikbin əhval ruhiyyə, həyati sevər obrazlar, uşaq aləmi ilə bağlılıq, uşaqlarla daim təmasda olması bəstəkarın musiqisində də öz təcəssümünü tapmışdır. O, Zülfüqarov uzun müddət Azərbaycan Dövlət televiziyasında uşaqlar üçün olan verilişin aparıcısı, 2000-ci ildən Dövlət Uşaq Filarmoniyasının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışmışdır. O, uşaqlar üçün üç opera, iki balet, operettalar, teatr tamaşalarına musiqi, mahnı, habelə mahnı məcmuələri və romansların müəllifidir. O, Zülfüqarov yaradıcılığında eyni zamanda instrumental əsərlərə də müraciət olunub. Onun müxtəlif alətlər üçün əsərləri var: 4 əl üçün fortepiano variyasiyaları, fleyta və violonçel üçün pyes, qanun və fortepiano üçün konsert pyesi, truba və fortepiano üçün skerso, klarnet və fortepiano üçün variyasiyalar və s. “Simfonik musiqi sahəsində O. Zülfüqarovun yaratdığı əsərlərdən danışarkən isə “Şənlən mənim xalqım” Uvertürasını qeyd etmək lazımdır. Maestro Niyazinin və bir çox başqa dirijorların təfsirində səslənən bu Uvertürə milli simfonik musiqimizin dəyərli əsərlərindən biri kimi yüksək qiymətləndirilir” [3, səh 4]. O, həmçinin böyük simfonik orkestr üçün “İntizar”, “Sumqayıt”, “Nağıl” simfoniyaalarının, “Kosmosda tufan” simfonik poemasının, “Abşeron üzərində şəfəq” Uvertürasının müəllifidir.

“O. Zülfüqarovun yaradıcılıq bioqrafiyası ilə tanışlıq göstərir ki, o musiqinin mühüm əhmiyyət kəsb edən müxtəlif janrlarında qələmini sınıamış və hər janrdə də öz sözünü deyə bilmiş, orijinallığı ilə sənət bilicilərinin böyük rəğbətini qazanmışdır” [1, səh 139]. Fleyta və orkestr üçün olan konsert (G -dur) 2007-ci ildə yazılmışdır. Elə həmin ildə də Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında dirijor Rauf Abdullayev, solist Əminə Zülfüqarovanın rəhbərliyi ilə ilk ifası baş tutmuşdur. Bəstəkar bu konserti nəvəsi Əminə Zülfüqarovaya həsr etmişdir. Konsertin yaranmasında nəvəsinin böyük rolu olub. Ə. Zülfüqarova bu konsertlə bağlı öz xatirələri ilə bölüşür: “Mən yuxarı sinifdə oxuyanda fleyta ixisasında

oxumağa başladım. Babam bu əsəri mənə görə yazmışdır. Əsərin yazılma ərəfəsində də bir-sıra məqamların, müəyyən parçaların üzərində birlikdə müzakirələr aparırdıq. Konsertin bəzi hissələrini hissə-hissə ifa edirdim, baxırdıq ki, necə alınacaq. Bütün bunların iştirakçısı olmuşam. Konsertin ilk ifaçısı da mən idim.” (Əminə Zülfüqarova ilə söhbətdən)

Konsert üç hissədən ibarətdir və orkestr tərkibi üçlüdür. G dur-da yazılan bu konsert öz mahnıvariliyi, oxunaqlılığı ilə insanın könlünü oxşayır. Birinci hissə sonata alleqro formasında yazılmışdır və orkestrin partiyasında kiçik giriş (4 xanə) ilə açılır. Giriş- Allegro con fuoco G durda başlayacaq əsas mövzuya dominantada hazırlığıdır və bu mövzunun tonikasını hazırlayan avtentik kadans (kD9 bD9 D35 D7#4), təkcə əsas mövzuya giriş xüsusiyyəti daşımır. Bütövlükdə birinci hissə boyunca hər dəfə əsas mövzu daxil olduqda girişdəki D-T münasibətli keçid təqdim olunur. Ekspozisiya- şən, şıltaq, həyatsevər obrazlar aləmini xarakterizə edən əsas mövzu ilə açılır. Əsas mövzunun fakturası homofon-harmonikdir. Lakin tematik inkişaf zamanı polifonik üsullardan istifadə olunub. Əsasən bu mövzunun musiqi ifadəliliyinin təzahürü homofon-harmonik fakturada özünü göstərir.

Əsas mövzu üçhissəli quruluşa malikdir (A+B+A). Birinci hissə (A) iki cümlədən ibarət genişlənmiş period formasında yazılmışdır (8 xanə+18 xanə). İkinci cümlənin genişlənməsi bütöv birinci hissə boyunca əhəmiyyətli tematik inkişafa məruz qalacaq ki, bu da əbəs yerə deyil. Genişlənmə kimi təqdim olunan bu tematik başlanğıc sonrakı inkişaf zamanı yeni mövzuların daxilində özünəməxsus intonasiya çalarları ilə ekspozisiyanın əsas mövzusuna bağlılığı qoruyub saxlamış olur. Tamamlayıcı mövzunun birinci elementi də məhz bu genişlənmənin üzərində qurulmuşdur. Bu cəhətlər onu sanki əsas mövzunun periodundan sonra gələn yeni tematizm kimi də dəyərləndirir. Lakin bu hər bir halda əsas mövzunun birinci periodunun ikinci cümləsinin genişlənməsidir.

Periodun birinci cümləsi (8 xanə) melizmlərlə zəngin olan oxunaqlı mövzudur . Bu cümlə daxilində iki ibarəyə bölünür. Birinci ibarə dominantada, ikinci isə tonikada bitərək birinci cümləni tamamlayır. Əsas mövzu solistin partiyasında səslənir. Fleytanın aparıcı mövzusuna simlilərin pizzicato üsullu ifası ilə T-D funksiyalarının vurğulanması, ağac nəfəs alətlərindən aşağı diapazonlu klarnetlər və faqotlarda ikiləşmə, eyni zamanda arfada isə ümumiləşdirici müşayiət davam edir. İkinci cümlə (10 xanə+8 xanə genişlənmə) birinci cümlənin davamı kimi səslənərək sekvensiyalı təkrarlara görə genişlənilir. Burada ağac nəfəs alətlərindən qoboy da müşayiətə qoşulur. Bu zaman solist ilə orkestr arasında kiçik dialoq baş verir. Bu genişlənmə mərkəzi bölməni tonallıq və tematik cəhətdən hazırlamaq üçündür.

Əsas mövzunun mərkəzi hissəsi- B (30 xanə) Des durda yazılmışdır. Mövzu xarakter etibarilə saz musiqisini xatırladaraq, daimi tonika (“des”) ətrafında təkrarlı gəzişmələrdən ibarətdir. Sonrakı inkişafında isə kanonik imitasiyalar təqdim olunur. Onun müşayiəti simlilərin partiyasında sinkopalı ritm ilə ifadə olunmuşdur. Bu zaman bəzi qüvvətli vurğulara ağac nəfəs alətlərinin ifası da qoşulur. Ümumilikdə isə mərkəz bölmənin çox şəffaf fakturası var. Burada qoboy davamlı olaraq solist fleytanın mövzusuna kanonik imitasiya edir. Bir qədər sonra isə klarnet və simlilər də kanonik imitasiyaya qoşulur. Valtornaların səsaltı intonasiyaları axıcı melodik xəttə ziddiyyət təşkil edir və getdikcə müşayiətedici fakturada daha da gərgin obraz əldə edir. Qeyd etmək lazımdır ki, mərkəzi bölmədə sadəcə olaraq zərb alətlərində bir qədər yeni ritmik elementlər artır. Bu da mövzuya xas olan aşıq ritmini daha da çox qabarıq edir. Orta bölmə yenə də girişdəki intonasiyaya əsaslanaraq dominantada ilə bitərək, öz tonikasını, əsas mövzunun birinci motivini hazırlayır. Repriz olduğu kimi birinci hissəni təkrar edir. Burada fakturada dəyişiklik baş verməsə də zərb alətlərində ritmik hərəkət çoxalır. Təkcə periodun ikinci genişlənmiş cümləsi reprizdə sona qədər təkrar olunmur. Bu genişlənmənin inkişaf xüsusiyyətlərindən istifadə edərək köməkçi mövzunun tonallığını hazırlayan bağlayıcı mövzu

başlayır. Bu mövzuda əsas partiyanın nikbin, işıqlı obrazlar aləminə sanki birdən-birə kədər, niskil daxil olur. Onun vəzifəsi köməkçi mövzunun tonallığını e-moll-u hazırlamaqdır. Bağlayıcı mövzu macar lad boyasını xatırladan intonasiya vasitəsilə eyni adlı minorda (g-moll) başlayır və çox maraqlı modulyasiya edərək e-moll tonallığına keçid edir: Əvvəlcə g-moll harmonik subdominantaya bərabər olunaraq D-dur-a, buradan da h-moll-a yönəlir. Yəni, birinci intonasiya “d” tonikalı macar ladının səs sırasına yaxındır. İkinci intonasiya “h” macar ladının səs sırasıdır ki, həmin səsi dominantaya bərabər edərək e-moll tonallığına keçid təqdim olunur. Bağlayıcı mövzu həm onaltılıqlarla aktiv, dinamik hərəkət daxilində baş verən modulyasiyanı özündə ehtiva edir, həm də tədricən bu onaltılıqların sönərək səkkizliklərə, sonradan isə daha uzun ölçüyə ötürülərək axıcı, həzin köməkçi mövzuya gətirib çıxarır. Fleytanın solosu köməkçi mövzuya keçidi qursa da, dərhal başlamır.

Köməkçi mövzuda “Meno mosso” əvvəlcə arpeciolu müşayiət (4 xanə) bərabər şəkildə simlilər və klarnetlərin partiyasına özünəməxus şəkildə paylanaraq növbələşmə ilə davam olunur. Bu zaman arfa və zərb aləti campanelli də müşayiət fonuna qoşulur, mövzunun təsir gücünü artıraraq daha böyük ifadəlilik yaradır. Müşayiətdən sonra solist fleytanın partiyasında e-mollu “dolce”, zərif, oxunaqlı, vahid quruluşlu mövzu səslənir. O, axıcı, böyük kontilenaya xas olan, sanki hər hansı bir süjeti əks etdirən dərin mənanı özündə kəsb edir. Köməkçi mövzu obraz, tonallıq, ölçü, temp baxımından əsas mövzuya ziddiyyət təşkil edir. Köməkçi mövzunun iki keçidi təqdim olunur. Mövzunun birinci keçidi solistin partiyasına, ikinci keçidi isə simlilərdən birinci və ikinci violinaların partiyasına həvalə olunub. Birinci keçid solistin səsləndirdiyi geniş, axıcı ifasını tonikaya həll etdikdə, ikinci keçid həmin məqamdan simlilərin partiyasında daha da emosional səslənərək verilir. Mövzunun ikinci keçidində valtornalar surdinayla mövzuya daxil olur. Bu zaman simlilərin partiyasına solist və orkestrdəki fleytalar da imitasiya edərək qoşulur. Beləliklə, imitasiyalı inkişaf baş verir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu cür faktura, artıq ekspozisiyada köməkçi mövzunun ilkin kiçik işlənməsini xatırladır. İkinci keçid zamanı tədricən köməkçi mövzu inkişaf edib öz axıcı, oxunaqlı, həzin melodik xəttini bitirərək tamamlayıcı bölməyə gətirib çıxardır.

Tamamlayıcı bölmə həm köməkçi mövzunun üzərində qurulub, həm də burada əsas mövzunun ikinci cümləsinin genişlənməsindən elementlər var. Eyni zamanda bu mövzu öz qəfil hərəkətliliyi ilə seçilərək köməkçi mövzudan ayrılır və bütövlükdə ekspozisiyanın layiqli sonluğuna çevrilir. Bu bölmədə də aparıcı tematik başlanğıc solistə həvalə olunub. O, qoboyla bəzən imitasiyalı dialoq qurur. Hansı ki, bu dialoqa hərdən klarnet də qoşulur. Tamamlayıcı mövzunun fakturasını zənginləşdirən truba və valtornaların növbəli şəkildə inkişafa daxil olmasıdır. Mövzu qırıq ritmik quruluşa malikdir. Bu qırıq ritmik quruluş mis nəfəsli alətlər qrupundan valtorna və trubalarda, ağac nəfəs alətlərindən bas klarnet və faqotun partiyasında, əsas aparıcı xətt isə cəmləşdirilmiş şəkildə simlilərin partiyasında təqdim olunur. Zərb alətlərindən isə tamburo bu ritmik quruluşu ifadə edir. Tamamlayıcı bölmə köməkçi mövzunun tonallığı e-moll-da səslənərək hərəkətli, dinamik xarakterə malikdir. O, köməkçi mövzuda itirilmiş intensivliyi bərpa edərək bütün ekspozisiyanı tamamlayır və aktiv işlənmə bölməsini hazırlayır. Beləliklə, ekspozisiyanın tamamlayıcı bölməsində iki tematik başlanğıc mövcuddur. Əgər onlardan biri ekspozisiyanın mövzuları ilə bilavasitə bağlıdırsa, yeni ritmik qırıq intonasiya isə öz geniş inkişafını işlənmə bölməsində tapacaq.

İşlənmə bölməsi Allegro əsas mövzunun G durda birinci cümləsi ilə başlayır. Lakin bu əsas tonallıq çox qıtsadır. Birinci period tam şəkildə genişlənməsiz keçdikdən sonra, modulyasiyaedici işlənmə bölməsi başlayır. Müəllif qoboyun, klarnetin, faqotun, solistin solusunda ekspozisiyanın mövzularından götürülmüş elementləri imitasiyalı şəkildə təqdim edərək bu cür inkişaf qurur: Bu işlənmə zamanı bəstəkar əsas mövzunun köməkçi mövzuya keçidi ilə

genişlənmənin modulyasiyaedici intonasiyasından da istifadə edir. Bu, C durda səslənən yeni elementə gətirib çıxardır. Yeni epizoda qədər isə tamamlayıcı bölmənin intonasiyası klarnetin, qoboyun və solistin partiyasında dialoq şəklində imitasiya edərək inkişaf olunur .

C durda təqdim olunan təmtəraqlı, təntənəli yeni epizod bütünlükdə orkestrin tuttisində səslənir. Bu zaman əsas aparıcı xətt simlilər, ağac nəfəs alətlərindən isə fleytalar və qoboya həvalə olunub. Müşayiət isə klarnetlər və zərb alətlərindən tamburo, piatti cassada davam olunur. Qeyd edək ki, yeni epizod zamanı trubada əsas mövzu təqdim olunur. İki bir-birinə zidd olan mövzu eyni zamanda səslənir. Bununla da gözəl, özünəməxsus kontrast yaranır. Bu epizod çox lakonikdir, bir cümlədən ibarətdir. Buna baxmayaraq müvəqqəti də olsa özünəməxsus yeni bir atmosfer yaradır. Miksolidik boyalarla seçilən C dur epizodu bəzən altıncı bəmləşmiş pilləni də öz sırasına daxil edir. Beləliklə, maraqlı, yeni bir lad boyası yaranır. Bu lad boyasında yeni epizodun cüzi genişlənməsi işlənmə bölməsində əsas mövzunun C dur keçidini hazırlayır. Əsas mövzunun C dur inkişafı dinamik deyil. Bu inkişafda əsas mövzunun müxtəlif elementlərinin qruplara və solistlərə bölünərək işlənməsi təqdim olunur. Belə ki, əsas mövzunun C dur keçidində aparıcı xətt simlilərin, ağac nəfəs alətlərindən fleytanın, zərb alətlərindən isə ksilofonun partiyasında unison səslənir. Bu zaman əsas mövzunun ikinci cümləsi işlənməyə məruz qalır. Yeni inkişaf xəttinə surdinalı tuba və arfanın, sonradan isə ağac nəfəs alətləri və arfanın ikiləşmiş şəkildə təqdim olunan yuxarı istiqamətli, oktavalı pilləvari hərəkətləri qoşulur. Sonra isə kiçik bir bağlayıcı elementi səslənir ki, bu da köməkçi mövzunun işlənmədə yeni inkişafını hazırlayır. Bütün bu inkişaf parçasını özünəməxsus şəkildə orkestr qruplarının və alətlərinin solosu kimi də dəyərləndirmək olar.

Köməkçi mövzunun işlənmədə keçən fərqli inkişafı başlayır. Solistin partiyasında səslənən mövzu, ondan əvvəl başlamış bas klarnetin və violonçellərin ifasına kanonik imitasiya edir. Sonradan isə solistdə aparıcı tematik xətt səslənir və simlilər onun partiyasına imitasiya edir. Özünəməxsus üçqat kanonik imitasiya baş verir (bas klarnet → solist → simlilər). Köməkçi mövzu işlənmə bölməsində böyük inkişafa məruz qalır. Mövzu həm tematik, həm tonal, həm də ritmik dəyişir. Əgər ekpozisiyada köməkçi mövzu e mollda aramlı, zərif, ritmik bərabər və 4/4 ölçüsündə idisə, burada d mollda, 2/4 ölçüsündə təqdim olunur. “Sınıq” ritm bu dəfə köməkçi mövzuya rəqvsarilik bəxş edərək, onu Azərbaycan xalq rəqslərinə yaxın edir. Köməkçinin mövzusu ritmik cəhətdən sərbəstdir. Müəllif burada solist və orkestr arasında özünəməxsus iki intonasiya fərqliliyi qoyur. Baxmayaraq ki, homofon-harmonik fakturadır. Müşayiətin qırılmış, sinkopalı, sınıq ritmi ilə solist tematizmi arasında yeni abu-hava yaranır. Violonçellərin partiyasında solistin partiyasına səsalti intonasiyalar təqdim olunur. Ağac nəfəs alətləri və zərb alətlərindən tamburo ilə gran cassa isə qırıq ritmə ikiləşmə təqdim edirlər. Digər mövzularla müqayisədə ən çox inkişafa məruz qalan məhz köməkçi mövzu olur. Qeyd etmək lazımdır ki, bu qırıq ritmik quruluş hələ ekspozisiyada tamamlayıcı bölmənin ikinci elementində verilmişdir. Burada isə daha qabarıq şəkil alır. Beləliklə, bu cür ritmik, tematik dəyişkənlik işlənmə bölməsində böyük bir durğunluq yaradır. Solo trubalar və arfalarda ritm get-gedə səngiməyə başlayır ki, intensiv hərəkət sanki sönür. Beləliklə, girişdəki D-T hazırlığı verilərək repriz başlayır. İşlənmə bölməsinin maraqlı cəhətlərindən biri də odur ki, o öz inkişafında dinamik reprizə gətirib çıxarmır. Əksinə belə bir sadələşməyə doğru gedən faktura tədricən pizzicato və arco növbələşməsi ilə simlilərdə sul ponticello ifa üsulunda reprizə keçid edir.

Repriz statikdir. Burada ekspozisiyanın bütün mövzuları əsas, eyniadlı tonallıqlarda verilmişdir. Əsas mövzu solistin partiyasında səslənir. Simlilərin ifasında isə yenidən pizzicato və arco növbələşməli imitasiyalı müşayiət təqdim olunur. Əsas mövzunun inkişafı zamanı, o kəskin qırılaraq, heç bir keçid olmadan dərhal öz yerini köməkçi mövzuya verir. Köməkçi mövzu isə g mollda solistin partiyasında səslənir, bu zaman ona simli və ağac nəfəs alətlər qrupu

müşayiət edir. Sonradan reprizdə bağlayıcı mövzu təqdim olunur ki, onun burada rolu əks məna daşıyır. Əgər o ekspozisiyada köməkçi mövzunu hazırlayırdısa, burada bağlayıcı mövzunun intonasiyasında dominantanı hazırlayan giriş elementi və tonikaya həll olan əsas mövzuya keçid alması ilə seçilir və bu keçid üzərində qurulan sonluq birinci hissəni bitirir.

Konsertin ikinci hissəsi Andante cantabile (a-moll) giriş ilə açılır. Giriş (5 xanə) burada da orkestrin ifasında səslənərək solistin partiyasında verilən mövzuya dominantaya hazırlığıdır. İkinci hissə rondo formasında yazılmışdır (A B A C A). Bu formanın mərkəzi C epizodu birinci bölmənin ikinci cümləsinin genişlənməsi əsasında yazılıb.

İkinci hissə 6/8 ölçüsündə olan rəqsi xatırladan lirik valsdir. Həzin, iki insanın sevgi rəqsini xatırladan bu bölmədə vals və marş elementlərinin qarşıdurması sonradan müşahidə olunur. Çünki növbəti refrenlərdə həmin vals, marş xarakteri alaraq, ölçüsünü dəyişib yeni obraz əldə edir.

Rondonun refreni sadə üçhissəli quruluşda yazılmışdır (a b a). Birinci hissə a, iki cümlədən ibarət, təkrar quruluşlu period formasındadır. Birinci cümlə (14 xanə) dolce, olduqca incə səslənərək solistin partiyasında təqdim olunur. Müşayiət isə simlilər, zərb alətlərindən tamburo və ağac nəfəs alətlərinə paylanılıb. İlk cümlə açıq perioddur, dominantada bitir. Refrenin mövzusu geniş nəfəslidir, burada solistin partiyasında neopolitan akkordu üçün səciyyəvi olan "b" intonasiyası çox qabarıq şəkildə istifadə olunur. Periodun ikinci cümləsində (10 xanə) registr dəyişilir, mövzu bir oktava yuxarıda davam olunur. Bu zaman birinci, ikinci violinlər və solistin ikisəsli polifonik münasibəti verilir. Onlar ikisəsli melodik kontilena quraraq, ziddiyyətli kontrpunkt yaradırlar. Müşayiətdə altlar, violonçellər, violalar, ağac nəfəs alətləri, arfa, zərb alətlərindən tamburo, gran cassa, timpani isə harmonik müşayiət fakturası yaradır. Refrenin orta hissəsi b iki cümləli, təkrar quruluşlu, qısalılmış period formasındadır. Birinci cümlədə (16 xanə) simlilər və solist arasında kiçik dialoq şəklində inkişaf təqdim olunur. Burada solistin partiyasında kvarta münasibətli aşağı doğru hərəkət edən sekvensiyalı inkişaf baş verir. İnkişafın sonuna yaxın mis nəfəsli alətlər qrupu, eyni zamanda solo truba, solo trombon da mövzuya daxil olur. Birinci cümlə violinlər və ağac nəfəs alətlərinin unison səslənərək artan dinamikasında bitir. İkinci cümlə (10 xanə) onun davamı kimi solistin partiyasında verilir. Müşayiətdə isə simlilərdə pizzicato və arco növbələşməsi davam olunur. Kiçik keçid (4 xanə) orta hissə ilə refrenin reprizini bağlayır.

Üçhissəli quruluşun reprizində Maestoso valsın mövzusu yeni çalar əldə edir. Eyni zamanda repriz qısaldılmışdır. Birinci hissənin yalnız ilk cümləsi burada səslənir. Reprizdə mövzu bütün orkestrin tuttisində təqdim olunur. Mövzunun ortasından solist də qoşularaq əsas aparıcı xətti davam etdirir. Burada valsın mövzusu ritm, ölçü baxımından dəyişilərək marş janrının xüsusiyyətlərini özündə ehtiva edir.

Rondo formasının B epizodu C durda inkişaf edir. Çox qısa bir hissədir. Hətta, demək olar ki onun verilməsində məqsəd növbəti refrenin tonallığını hazırlamaq üçündür. Bu epizod refreno tam ziddiyyət təşkil edir. Tonallıq, forma, tematik, ölçü baxımından bir-birlərinə əksdirlər. Vahid quruluşdan ibarət period formasında yazılmış bu epizod C durda 2/4 ölçüsündə təqdim olunur. Olduqca işıqlı, nikbin səslənən B epizodu solistin və simlilərin partiyasında ikisəsli özünəməxsus kontrastlı polifoniya təqdim edirlər. Müşayiət fakturası isə ağac nəfəs alətlərindən bas clarinet, faqotlar, zərb alətlərindən tamburo və simlilərə həvalə olunub. Epizodun sonunda C durun tonikası ətrafında solistin və orkestrin təkrarlı gəzişmələri, sonradan solist və ağac nəfəs alətlərinin, zərb aləti ksilofonun dubl qoşalaşib tonallığı təsdiqləməsi ilə refrenin ikinci keçidinə yer verilir.

Refren (A) ikinci dəfə verilməyəndən Dolcissimo dəyişikliyə məruz qalmışdır, çox qısa şəkildə təqdim olunur. Burada o, ölçü, tonallıq, faktura cəhətdən yeni idi. Bu dəfə onun keçidi b molllda

4/4 ölçüsündə inkişaf edir. Solist və yalnız simlilərin müşayiəti ilə səslənən refrenin birinci hissəsinin ilk cümləsi rəqs karakterini itirmişdir. Burada həzin səslənən vals musiqisinə dərin bir kədər, hüzn, böyük bir məyusluq hopmuşdur. Refrenin reprizində səslənən Maestoso əgər marş elementləri ilə zəngin idisə, burada həmin musiqi daha kədərli, hüznü, sanki artıq bitmiş sevginin valsını ifa edirdi. Birinci ilə ikinci cümləni bas clarinetin kiçik keçidi bir-birinə bağlayır.

Refrenin ikinci cümləsində əsas aparıcı xətt violinaların partiyasında təqdim olunur. Solistin partiyasında isə mövzunun variantlı inkişafı verilir. Bu zaman simlilərin partiyasında səslənən əsas tematik xəttin onaltılıqlarla doldurulan daha hərəkətli ifa tərzini, valsın özünəməxsus və maraqlı fonunu yaradır. Həmin həyəcanlı, dramatik müşayiət isə altlar, violonçellər, kontrabaslara ifasında verilir. Varinatlı inkişafın əsasını təşkil edən hərəkətlilik isə gözlənilən idi. Çünki, C epizodunun inkişaf xəttini məhz bu intensiv dinamika təşkil edir. Rondo formasının C mərkəzi epizodunda yeni inkişaf bölməsi baş verir. Bu inkişaf bölməsinin əsasını konsertin birinci hissənin ekspozisiyasından götürülmüş mövzusu təşkil edir. C epizodu, ekspozisiyadan əsas mövzunun ikinci cümləsinin genişlənmə materialı üzərində qurulub. Bu epizod (17 xanə) elə də böyük deyil, C durda inkişaf edir. Lakin özünəməxsus modulyasiyaedici işlənmə xarakteri var. C epizodu refrenə tonallıq, tematik cəhətdən zidd olsa da, digər B epizoduna yaxındır. Ümumi əhval-ruhiyyə, tonallıq, işıqlı obrazlar aləmi onları bir-birinə yaxın edir. C epizodu qoboyun solosu ilə başlayır və solistlə onun arasında xüsusi bir sual-cavab xarakterli dialoq yaranır. Bu dialoq inkişaf edərək yenə də əvvəlki epizodun kadensiyasına əsaslanır. Həm orda, həm də bu epizodda sonda C duru təsdiq edən təkrarlı gəzişmələr təqdim olunur. Sadəcə olaraq burada solistin və ona imitasiya edən qoboy, klarnet və fleytanın partiyasında dominantaya üzərində genişlənmə verilir ki, bu da refrenin son keçidini hazırlamaq üçündür.

Refren- A bu dəfə də statik, qısaldılmış təqdim olunur. Onun bu son keçidində rəqs mövzusu daha emosional, dramatik xarakter alaraq a mollada orkestrin partiyasında başlayır. Sonradan solistin ifası da orkestrə qoşulur. Refrendə periodun yalnız birinci cümləsi iki dəfə təkrar olunur. Valsın sonuncu dəfə keçidi zamanı orkestrin dalğavari sönən dinamika ilə aşağı hərəkəti asta-asta mayəyə doğru istiqamətlənən bayatı şirazi hazırlayır. Pauzalar ilə kəsilən sinkopalı, daha həyəcanlı, dinamik müşayiət ağac nəfəsli alətlər qrupundan klarnetin və arfanın arasında paylanıb. Eyni zamanda müşayiəti ksilofon və simlilərin partiyası da davam etdirir. Sonda isə bayatı şiraz mayəsinin başlanğıc intonasiyası ilə bütün ikinci hissə tamamlanır.

Qeyd etmək lazımdır ki, klassik rondo forması çox vaxt üçhissəli silsilə əsərlərdə sonuncu hissəyə, finala təsadüf edir. Lakin 19-cu əsrdə yavaş hissələr də artıq bu formada yazılmağa başlayır. Burada da məhz ikinci, ağır hissənin rondo formasında yazılması konsertin quruluşuna yeni rəng qatır. Həmçinin, bu hissənin quruluşunu variantlı, sərbəst rondo da adlandırsaq heç də yanılmırıq. Çünki, tonal planında heç bir xüsusi qayda-qanuna əməl olunmayıb. Refren isə hər dəfə variant şəkildə qayıdır və ya yeni tonallıq əldə edir (misal üçün ikinci refren-b moll). Bütün bu nüansları nəzərə alsaq demək olar ki, bu konserti rondo formasının ağır hissələrə təsadüf etdiyi nadir nümunələri sırasına daxil edə bilərik.

Konsertin üçüncü hissəsi Allegro con fuoco (C-dur) birinci və ikinci hissələrdə olduğu kimi mövzunun tonallığını hazırlayan avtentik kadensiya ilə başlayır. Bu bölmə işlənməmiş sonata allegro formasında yazılmışdır. Baxmayaraq ki, işlənmə bölməsi yoxdur, burada ekspozisiya və reprizin daxilində işlənməni əvəz edən inkişaf xarakterli mövzular var (reprizdə əsas mövzunun çoxlu sayda inkişafa məruz qalması). Konsertin üçüncü hissəsində əvvəlki hissələrdən mövzular tam, həmçinin dəyişilmiş, epizodik şəkildə keçir. Buna misal olaraq ikinci hissədən valsın mövzusu, birinci hissədən köməkçi mövzunun sonda epizodik verilməsi, işlənmə bölməsindəki yeni epizodun fərqli obraz əldə edərək təqdim olunmasını nümunə göstərə bilərik.

Ekspozisiyanı açan əsas mövzu olduqca çevik, şıltaq, dəcəl bir obraza malikdir. Bu

mövzunu birinci hissədəki əsas mövzunun variantına bənzətmək olar. Çünki, hər iki əsas mövzu arasında tematik, ritmik, intonasiya, obraz cəhətdən çox sıx bağlılıq var. Əsas mövzu sadə üçhissəli formada yazılmışdır. Bu səbəblə də birinci hissədəki əsas mövzu ilə buradakı əsas arasında forma cəhətdən də bağlılıq yarada bilər. Çünki, hər iki əsas mövzu üçhissəli quruluşa malikdir. Həmin mövzunun birinci hissəsi də təkrar quruluşlu, amma qısaldılmış dövr formasını ehtiva edir. Dövrün birinci cümləsi (6 xanə) C durda yazılsa da lad boyası rəngarəngdir. Səs sırasında eyni adlı major-minor boyalarından istifadə olunur. İkinci cümlə (4 xanə) isə birincinin davam kimi səslənərək, bir oktava yuxarıda registr fərqi ilə təqdim olunur. Hər iki cümlədə əsas tematik xətt solistin partiyasında verilir. Onu simlilər, ksilofon və ağac nəfəs alətləri qrupu müşayiət edir. Simlilərdə collegno-ordinaro ifa texnikasının növbələşməsi müşayiəti bir qədər də zəngin edir.

Əsas mövzunun orta hissəsi (16 xanə) sekvensiyalı yuxarı istiqamətdə inkişafdır. Bu mövzu, birinci hissədəki əsasın genişlənmə materialı üzərində qurulub. Solistin partiyasında təqdim olunan trellərlə zəngin olan bu mövzunu simlilər müşayiət edir. Sonradan trubanın solosu da səs altılar şəklində çox qısa (1 xanə) gəzişmə səsləndirir. Orta hissənin sonuna yaxın ağac nəfəs alətləri ilə timpani, valtorna və trubaların solosu surdinayla mövzuya qoşulur. Orta hissə çevik, cəld tempdə bitir. Yenidən girişdəki avtentik kodans təqdim olunaraq dinamik repriz başlayır. Həmin kodansda ağac nəfəslilərin aktiv hərəkəti solistə və müşayiət edən simlilərə dubl rolunu oynayır. Reprizdə eyni zamanda konsertin birinci hissəsinin əsas mövzusunun qırıq-qırıq işlənmə parçaları da arada təqdim olunur. Repriz çox hərəkətlidir. Burada əsas mövzunun motivi növbəli şəkildə klarnetin, sonradan qoboyun solosunda səslətilər şəklində təqdim olunur. Əsas mövzu inkişaf edərək bağlayıcı mövzuya gətirib çıxarır. Bağlayıcı mövzu iki elementlidir. Birinci element (4 xanə) C durda simlilər və ağac nəfəs alətlərinin partiyasında qətiyyətli, inamlı səslənərək, sanki əsas mövzunu tamamlayırlar. Burada simlilərlə ağac nəfəs alətləri oktava intervalına dubl edilmiş şəkildə təqdim olunurlar. Eyni zamanda bas klarnet və faqotların, viola, violonçel və kontrabasin ifasında əsas mövzu verilir. Bununla isə tematik cəhətdən maraqlı, özünəməxsus kontrapunkt yaranır. İkinci element (8 xanə) isə C durdan a molla modulyasiya edərək solistin partiyasında təqdim olunur. Ağac nəfəs alətlər qrupu, simlilər və arfa səsalı təşkil edərək bağlayıcı mövzuya müşayiət edir. Bu ikinci elementdə onun vəzifəsi köməkçi mövzunun tonallığını hazırlamaqdır. Köməkçi mövzu (a-moll) konsertin ikinci hissəsində səslənən lirik, həzin valsın mövzusuudur. Valsın mövzusu hər iki keçidi ilə təqdim olunur. Sadəcə əlavə edək ki, əgər ikinci hissədə valsın mövzusu 6/8 ölçüsündə idisə, burada 4/4 ölçüsündə təqdim olunur. Köməkçi mövzu yenə də öz obrazı ilə əsas ziddiyyət təşkil edir. Mövzu burada da birinci keçidində solistin partiyasında səslənir. Onu ağac nəfəslilər, arfa və simli alətlər qrupu müşayiət edir. İkinci keçidində isə simlilərdən birinci, ikinci violinlərin solosunda verilir, ona paralel isə solist variantlı inkişaf təqdim edir. Bu zaman mövzunun birinci və ikinci violinlərin solosunda keçən tematizminə fleyta və klarnet unison olaraq dubl ifa nümayiş etdirir. Zərb alətlərindən tamburo və gran cassa da müşayiətə daxil olur. Belə ki, əvvəlki hissədə köməkçi mövzunun özünün daxilində ikinci keçiddən sonra verilən işlənmə xarakterli tematik inkişaf, burada da müşahidə olunur. Burada simlilər və solist arasında çox maraqlı və gözəl dialoq yaranır ki, bu da öz növbəsində inkişaf edərək, tamamlayıcı bölməyə öz yerini verir. Tamamlayıcı bölmə başlamazdan əvvəl burada a-moll sekvensiyalı modulyasiya edərək C dura yönəlir. Tamamlayıcı bölmədə isə valsın həzin, lirik mövzusu qəflətən kəsilərək dinamik, yeni obraz alır. Burada violonçellər, kontrabas, arfanın və faqotun basında təqdim olunan kiçik ostinat üsullu inkişaf (5 xanə) reprizi hazırlayır. Bu bölmədə dominant ətrafında gəzişmə verilir hansı ki, bu da öz-özlüyündə reprizin əsas mövzusunun tonallığını hazırlamaq üçündür. Bu zaman əgər arfa, violonçel və kontrabaslar dominant ətrafı gəzişmə edirlərsə, faqot isə orqan punktu kimi yalnız

basın tonikasını vurğulamaqda davam edir. Həmin inkişafın son xanələrində simlilər və qoboyların dubl yuxarı hərəkəti tam reprizin əsas mövzuna gətirib çıxarır.

Repriz dinamikdir və çox hərəkətlidir. O, əsas mövzu ilə yuxarı registrdə C durda başlayır. Burada əsas partiyanın inkişafı zamanı bəstəkar onu köməkçi mövzu ilə birləşdirir. Bu zaman isə çox maraqlı, mürəkkəb kontrapunkt yaranır. Köməkçi mövzu simlilərdə, əsas mövzu isə solistin partiyasında eyni zamanda səslənir. Köməkçi mövzunun tematik xəttinə bəzən qoboyun solosu da dubl unison verilərək qoşulur. Əsas mövzunun sonuna yaxın bütün orkestrin tutisi ostinat səslənmə ilə bu inkişafı sona çatdırır. Birinci hissədən işlənmə bölməsində verilən yeni epizod (c-moll) burada yenə də simlilərin partiyasında yeni libas geyinərək çox qısa şəkildə (4 xanə) təqdim olunur. Bunları fərqləndirən cəhət tonal müxtəlifliyi və dinamikadır.

Girişin mövzusu ilə bir daha əsas mövzunun son keçidini görürük. Burada əsas mövzu orta registrdə solistin partiyasında səslənir. Bəstəkar əgər reprizdə əsas mövzunun ilk keçidində onu öz köməkçisi ilə birləşdirsə, bu dəfə konsertin birinci hissəsində səslənən köməkçi mövzu ilə yeni, ziddiyyətli kontrapunkt yaradır. Burada o epizodik verilərək qısa şəkildə solistin partiyasında keçir. Bu isə özünəməxsus xatırlatma rolunu oynayır. Əsas mövzunun son keçidi inkişaf edərək başlanğıc motivi ilə üçüncü hissəni tamamlayır. Qeyd etməliyik ki, əsas mövzunun çox sayda inkişafa məruz qalması ilə ekspozisiya və repriz arasında yaranan balans daha çox diqqət doğurur. Beləliklə, müəllif çox maraqlı birləşmələr təqdim edərək, konsertin əvvəlki hissələrindən mövzuları tam və epizodik tərzdə yada salır ki, bu da bütün əsərə maraqlı, özünəməxsus tamlıq verir.

Bu konsertdə Oktay Zülfüqarov öz üslubuna xas olan intonasiyaları qoruyub saxlayır. Öz yaradıcı simasına sadıq qalaraq uşaqlara duyduğu dərin məhəbbəti, həssaslığı burada da təcəssüm etdirir. Konsert öz həyatsevərliyi, nikbinliyi, şıltaqlığı, mahnıvariliyi ilə insanı sanki yenidən uşaq aləminə qaytarır. Bəstəkarın musiqisinə xas olan yumşaq, saf intonasiyalar konsertində də aparıcı xətt kimi davam edir. Bu əsərdə aydın forma, harmonik keçidlər, tonal plan bəstəkar tərəfindən olduqca aydın və çox dəqiqliklə ölçülüb-biçilərək onu tam klassik üsluba aid edir. Hər iki hissənin sonata (birinci və üçüncü hissələr) formasında yazılması da buna sübutdur.

Konsertin finalında isə əvvəlki hissələrdən mövzuların tam və epizod şəklində təqdim olunması hissələr arasında hər hansı bir sıx əlaqə və bağlılıq yaradır. Bu hardasa geniş, hardasa yığcam mənada nümayiş olunur. Oktay müəllimin finala bu cür münasibəti bütün silsiləyə ümumiləşdirici bir bitkinlik verir. Qeyd etməliyik ki, belə bir ənənəyə Fikrət Əmirovun “Nizami” simfoniyasında da rast gəlirik. Bu simfoniyanın finalında da bəstəkar əvvəlki hissələrlə bağlılığa üzvi sürətdə nail ola bilmişdir. Eyni sözləri bura da şamil edə bilərik. Finaldakı bu əlaqə konsertin hissələrini bir-birinə bağlayaraq bütün əsərin ümumi, tam bir məna kəsb etdiyini sübut edir.

Beləliklə, Oktay Zülfüqarovun bu konserti öz oxunaqlığı, mahnıvariliyi, nikbinliyi ilə hələ uzun müddət konsertlərin repertuarında yer alacaq.

ƏDƏBİYYAT

1. Xəlilov V. Bəstəkar Oqtay Zülfüqarov. Bakı “Şur”, 1997, 189 s.
2. Maestro Oqtay Zülfüqarov. Bakı “Şərq-Qərb”, 2014, 95 s.
3. M.Ağamalızadə. Oqtay Zülfüqarovun fleyta və simfonik orkestr üçün konserti. (Metodik tövsiyələr), Bakı “RSXM”-nin mətbəəsi 2009, 36 s.

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı,
“Musiqi tarixi” kafedrasının müəllimi
E-mail: aynur.iskenderova.93@mail.ru*

Aynur Isgandarova**STRUCTURAL FEATURES OF OKTAY ZULFUGAROV'S
CONCERT FOR FLUTE AND SYMPHONY ORCHESTRA**

In this article analyzed concert for flute and symphonic orchestra written by one of famous persons of Azerbaijan Oktay Zulfugarov. This concert result of last creative years of composer. Concert consist of three parts. Written in 2007. In this concert composer saved intonations owned himself. He staying loyal to his creativity, deep love and sensitivity to children. In this work composer, shows clear form, harmonic transition, tonal plan and with this determined his classical style.

Keywords: *flute, orchestra, party, theme, part.*

Айнур Искендерова**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТА ОКТАЯ ЗУЛЬФУГАРОВА
ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРА**

В статье анализируется концерт для флейты и симфонического оркестра написанной одной из ярких личностей Азербайджана Октай Зульфугаровом. Этот концерт плод последних творческих годов композитора. Концерт состоит из трех частей, написан в 2007 году. В этом концерте композитор сохранил интонации присущие только ему. Он, оставшись верным своему творчеству, проявляет глубокую любовь и чувствительность детям. В произведении со стороны композитора с точностью осматривается-ясная форма, гармонические переходы, тональный план с помощью этого определяется его классический стиль.

Ключевые слова: *флейта, оркестр, партия, тема, часть.*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 22.10.2021**Son variant 18.11.2021**

UOT 78.03

NURANƏ ZEYNALOVA*

FORTEPIANO ANSAMBLI İFAÇILIĞI VƏ YENİ METODİK YANAŞMALAR

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycanada ansambl ifaçılığının yaranması, inkişafı araşdırılmış və yeni metodik yanaşmalar üzə çıxarılmışdır. Bu məqsədlə ansambl ifaçılığı barədə mövcud olan ədəbiyyat, fortepiano dueti janrı üçün bəstələnən əsərlər nəzərdən keçirilmişdir. Müasir dövrdə Azərbaycanada fortepiano ansamblının üç istiqamətdə (bəstəkarlıq, metodika və ifaçılıq sahəsində) inkişafı tədqiq olunmuşdur. Bu məqalədə fortepianoda ansambl ifaçılığının metodik əhəmiyyəti vurğulanaraq, müxtəlif metodların tətbiqindən yaranan yeni sistematik dərs vəsaitinin yaradılması və tədris olunmasının əhəmiyyəti üzə çıxarılmışdır.

Açar sözlər: fortepiano ansamblı, ansambl ifa, birgə ifaçılıq, fortepiano dueti, müşayiət, solo, ansambl texnikası.

Fortepiano ansamblı ifaçılığı professional pianoçuların yetişdirilməsində kompleks tədrisin vacib fənlərindən biridir. İfaçı-pianoçunun ansambl texnikasının formalaşması prosesi müasir dövrümüzün aktual problemlərindəndir. Pianoçunun individual texnikasının inkişafı ilə bərabər ansambl texnikasının inkişafı da müasir dövrdə ən çox araşdırılan məsələyə çevrilmişdir.

Ansambl ifaçılığı barədə mövcud olan ədəbiyyatı araşdırarkən görürük ki, bu sahə XX əsrin 60-cı illərindən başlayaraq tədqiq olunmağa başlanmışdır. Burada ən müxtəlif problemlərə – ansambl ifaçılığının həm nəzəri, həm də təcrübi baxımdan çətinliklərin aradan qaldırılması, ansambl ifaçılığının əsas üsulları və metodlarının üzə çıxarılması, musiqiçi-ifaçıların ansambl ifaçılığına psixoloji adaptasiyası, ifaçıların ansambl texnikasının formalaşması prosesinin öyrənilməsi və s. kimi məsələlərə toxunulmuşdur.

Dünya musiqi tarixinə nəzər salsaq görürük ki, fortepiano dueti janr kimi hələ XVIII əsrin II yarısından başlayaraq inkişaf etmiş və musiqi həyatının ən çox yayılan və məşhurluq qazanan janrına çevrilmişdir. Bu janr üçün bəstəkarlar çoxlu sayda və rəngarəng musiqi əsərləri bəstələyərək geniş repertuar yaratmışlar.

XVIII əsrdə ansambl üçün yazılmış əsərlərin fortepiano fakturasına nəzər salsaq görürük ki, əsasən üç növ yazı tipi mövcud idi:

“Səs və müşayiət” – melodiya primo partiyasında, müşayiət isə sekundo partiyasında verilir.

Musiqi materialının növbəli şəkildə həm primo, həm də sekundo partiyalarında müxtəlif registrlərdə keçidi.

Polifonik faktura – hər bir melodik xəttin sərbəst olduğu və primo və sekunda partiyalar arasında müxtəlif variantlı kontrapunktun tətbiqi.

Daha sonralar yeni tendensiya kimi orkestr yazısının təsiri və fortepiano alətinin özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə bağlı olaraq onun geniş registr, dinamik və tembr resurslarının tətbiqi ansambl fakturasının daha da zənginləşməsinə şərait yaratmışdır.

Fortepiano dueti janr kimi formalaşdıqdan sonra (1760 – 1790-cı illər) məhz V.Motsartın yaradıcılığında yüksək zirvəyə qalxır. Motsartın, Şubertin, Şuman, Veber, Ravel, Raxmaninovun duetləri ansambl repertuarında böyük yer tutur. İki fortepiano üçün Bax, Bethoven, Motsart, Şuman, Qriq, Brams, Sen-Sansın əsərlərinin konsert transkripsiyaları da ansambl repertuarını

zənginləşdirir.

Ansambl ifaçılığının çox sürətlə inkişaf etməsi artıq XIX əsrin əvvəllərində zəngin bir repertuarın yaranmasına səbəb oldu. Bu əsərlər içərisində kiçik formalı etüd və pyeslər, sonatalar, variasiyalar, fantaziyalar, süitaları, proqramlı əsərləri və digərlərini qeyd etmək olar. Bu sürətli inkişafın əsas səbəblərindən biri fortepiano duetlərinin demokratikliyi idi. Forteplano aləti artıq tələb olunan bir alətə çevrilərək müxtəlif ansambllarının tərkibinə daxil edilirdi. Həm birgə çalğı, həm də müşayiət funksiyası daşıyırdı. Bundan əlavə dörd əl üçün yazılmış faktura orkestr effektini yaratmağa imkan verirdi.

Əfsuslar olsun ki, XX əsrdə demək olar ki, fortepiano dueti janrı üçün əsər yazmağa o qədər də böyük maraq olmamışdır. Bu dövrdə daha çox simfonik əsərlər və opera musiqisinin köçürülmə və işləmələri geniş yayılmışdır.

Azərbaycanda ansambl ifaçılığına maraq XX əsrin ortalarından etibarən başlamışdır. Sürətli inkişaf yolu keçərək həm ifaçılıq, həm də metodikasını işlənilib hazırlanmışdır.

Belə ki, musiqi incəsənətinin bir çox sahələrində olduğu kimi, ansambl ifaçılığında da ilk təşəbbüs dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. İlk dəfə olaraq Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi altında L.Yeçorova və R.Siroviçin hazırladığı “Fortepianoda çalmaq üçün ibtidai dərslər”də ansambl nömrələrinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. I bölmədə ilk dərslər mahnı materialı üzərində işləməyə həsr olunduğundan uşaq mahnılarının ansambl ifa edilməsi üçün (üç əl və dörd əlin ifası üçün) müəllim və şagird partiyaları yerləşdirilmişdir. Musiqi ifaçılığı haqqında ilk anlayışlar, məhz ansambl ifalı əsərlər üzərində iş prosesi zamanı tədrisə daxil edilmişdir. Burada həm rus, xarici, həm də milli xalq musiqi işləmələri və mahnıları, xor, simfonik və opera musiqisindən fortepianoda sadə ansambl ifa üçün işlənmiş musiqi nömrələrinə rast gəlirik.

Ansambl ifaçılığı alət arxasında düzgün oturuş, əllərin qoyuluşu, klaviaturaya yiyələnmək və s. bu kimi ilkin vərdislər, musiqinin sadə, elementar nəzəri anlayışlarını öyrənməklə bərabər fortepiano ifaçılığında başlanğıc mərhələdə çox böyük rol oynayır. Ansambl ifa kiçik pianoçunu ilhamlandırır, ruhlandırır, stimullaşdırır. Ölçü, xanə xəttləri, güclü və zəif təqtilər, ritm, temp və eyni zamanda tonallıq və tembr xüsusiyyətlərinin izahı üçün olduqca praktikdir. Hətta period formasında olan ən kiçik mahnıda belə şagird motiv, fraza haqqında məlumat almış olur. N.Quliyevanın “Uşaq musiqi məktəblərində başlanğıc mərhələdə ansambl vərdislərinin formalaşması və inkişafı” adlı üç hissəli metodik tövsiyələr toplusunun I hissəsində L.Yeçorova və R.Siroviçin ibtidai dərslərinin bütün ansambl nömrələrinin metodik izahatını vermişdir.

Digər bir dərslər G.Səfərovanın “Pianoçuluğa başlayanlar üçün pyes və ansambl məcəmuəsi” toplusudur. 1995-ci ildə nəşr olunan bu dərslərdə təqdim olunan ansambl nömrələr kiçik yaşlı pianoçuların repertuarında böyük maraqla qarşılır. Tanış olan melodiya və mahnıların səslənmə dolğunluğu, əlbəttə ki, müəllimin partiyası vasitəsi ilə həyata keçirilir ki, bu da şagirdə musiqiyə maraq və həvəs yaradır. Üç əlli və dörd əlli ansambl nömrələri daha çox musiqi materialını mənimsəməyə kömək edir, üzdən oxumanı yaxşılaşdırır.

Dərslərin maraqlı xüsusiyyətlərindən biri də artıq ikinci nömrədə F.Əmirovun “Sevil” operasından Balaşın ariyasından kiçik bir parçada əsas partiya müəllimə, müşayiət partiyası isə şagirdə həvalə olunur.

Burada bir çox nömrələr G.Səfərovaya məxsusdur. Bir çox mahnı və pyeslər özünün ansambl üçün şəxsi işləmələridir. Dərslərin özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biri burada əsərlərin kontrastlıq prinsipi üzrə yerləşdirilməsidir. Bu da şagirdlərin repertuar seçimlərinə müxtəlif obrazlı, xarakterli, tempəli əsərlərin daxil edilməsinə imkan yaradır.

Qeyd etmək lazımdır ki, G.Səfərova ilk dərslərdə kaman açarında sol notunda 3-cü barmaqla ifa etməklə başlaması məsləhət görür.

N.Quliyeva yuxarıda qeyd olunan metodik tövsiyələrin II hissəsində G.Səfərovanın

məcmuəsinin təhlilini vermiş və bu məcmuəyə daxil olan nömrələrin instruktiv-pedoqoji və metodiki əhəmiyyətini vurğulamışdır.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycanda fortepiano ansambl ifaçılığının yaranması və inkişafı XX əsrin II yarısına təsadüf edir. İlk köçürmə və işləmələr, orijinal dörd əlli əsərlər 40-50-ci illərdə yaranmışdır.

N.Quliyeva yazır ki, Azərbaycanda pedaqoji məqsədlə B.Zeydman tərəfindən “Fortepiano da 4 əl üçün pyes” silsiləsini 1949-cu ildə yazmışdır. Bir il sonra bu silsilə Azərbaycan Dövlət Musiqi nəşriyyatında K.Səfərəliyevanın redaktorluğu altında çap olunmuşdur. [1, s.2]

Digər dərslük S.İbrahimovanın “Gənc pianoçuya” adlı musiqi praktikasında tətbiq olunan vəsaitidir. 1994-cü ildə nəşr olunmuş bu dərslükdə solo nömrələrlə yanaşı, ansambl nümunələri də diqqəti cəlb edir. Dərslüyə daxil olan kiçik əsərlər, pyeslər milli intonasiyalar, xalq mahnıları, təsniflərin mövzuları əsasında qurulmuşdur. Əlbəttə ki, bu da kiçik pianoçuların musiqi zövqünün milli köklər, milli dəyərlər üzərində qurulmasını təmin edir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığına aid milli üslubda yazılan əsərləri ifa etmək üçün milli musiqimizə xas olan metro-ritmik, melodik, məqam xüsusiyyətlərini bilmək zəruridir. Bu, müasir fortepiano metodikasında aktual məsələlərdən biridir. Ansambl ifaçılığında da bəstəkarlarımızın milli xüsusiyyətli əsərlərini ifa edərkən milli kökləri araşdırmaq və ifanı milli musiqimizə istinad edərək əsaslandıraraq ifa etmək zəruridir.

Son dövrlər Azərbaycanda ansambl ifaçılığına marağın artması ilə əlaqədar olaraq fortepiano dueti üçün geniş repertuarlı dərslük vəsaitləri tərtib olunaraq çap edilir. Bu dərslüklərə həm Azərbaycan, həm də xarici bəstəkarların orijinal, köçürülmə və işləmə əsərləri daxil edilmişdir. F.Bədəlbəyli, O.Rəcəbov, N.Quliyevanın “Fortepiano ansamblı” (bir-neçə hissədən ibarət) dərslüyü, Fəridə Əhmədbəyova, Natiqə Yaqubova, Natiq Mustafayevin “Azərbaycan bəstəkarlarının iki fortepiano üçün ansambları”, Fəridə Əhmədbəyova, Maya Sadıqzadənin “Xarici ölkə bəstəkarlarının iki fortepiano üçün ansambları” dərslük vəsaitlərini göstərmək olar.

Yeni təhsil konsepsiyası müasir dövrdə peşəkar musiqiçilərin yetişdirilməsində yeni yanaşma üsullarını tələb edir. XX-XXI əsrlərdə yaşayıb-yaratmış bəstəkarların fortepiano musiqisinin öyrənilməsi böyük maraq doğurur. Bu baxımdan N.Rimazi və E.Kəbirlinskayanın “S.Barberin fortepiano da dörd əl üçün “Suvenirilər” pianoçuların tədris repertuarında” dərslük vəsaitində (2014) müəlliflərin ifaçılıq məsələlərinə toxunmaları diqqəti cəlb edir. S.Barberin yaradıcılığının Azərbaycanda az tanındığına görə onun yaradıcılığı haqqında məlumatın yerləşdirilməsi məqsədəuyğundur. Ölkəmizdə ilk dəfə nəşr olunan bu silsiləvi əsərə daxil olan hər bir pyesin obrazlar aləmi, ifaçılıq təfsiri musiqi nümunələri ilə çox aydın və maraqlı ifaçılıq xüsusiyyətləri vurğulanaraq təqdim olunmuşdur.

Müasir bəstəkarların yeni ansambl əsərlərinin çap olunması ansambl ədəbiyyatını zənginləşdirmək cəhətdən olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Yeni intonasiyalarla zəngin, klassik qaydalara zidd əsərləri ifa etmək özünəməxsus keyfiyyətlər tələb edir. Ona görə də müəlliflərin təqdim etdikləri tövsiyələr, ifaçılıq göstərişləri əsərin daha yaxşı mənimsənilməsinə şərait yaradır.

Müasir dövrdə izahlı dərslüklərə böyük ehtiyac vardır. Bu məqsədlə A.Bağirovanın “A.Klassenin “Eskizlər”. İki fortepiano üçün köçürmələr” dərslük vəsaiti metodik baxımdan əhəmiyyətlidir. Burada müəllifin məqsədi musiqiçilərin musiqi dünya görüşünü yüksəltmək, fortepiano çalğı vərdişlərini inkişaf etdirmək, ifaçını müasir musiqi dilinə alışdırmaqdan ibarətdir. Dərslükdə ölkəmizdə əsərləri ilk dəfə nəşr olunan bəstəkar – A.Klassenin yaradıcılığı haqqında məlumat verilmişdir. Hər bir eskizin obrazlı-emosional aləmi, ifaçılığına dair tövsiyələrin yerləşdirilməsi mühüm metodik əhəmiyyətə malikdir.

Bundan başqa, Azərbaycan ansambl ifaçılığının metodikasında fortepiano ansambları üçün

köçürülmə və işləmələr də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. İ.Plyam, Y.Perevertaylo, ilkin dövrlərdə fortepiano işləmələri hazırlamışdılar. Son dövrlərdə S.İbrahimova, N.Quliyeva, O.Rəcəbov, Y.Axundova və digərlərinin adlarını çəkmək olar.

Bu işləmələrə nümunə olaraq simfonik, opera, xor, xalq mahnıları musiqiləri ilə yanaşı, solo fortepiano əsərlərinin dörd əl və yaxud iki fortepiano üçün işləmələrini də misal göstərmək olar. Məsələn, T.Quliyevin “Cəmilənin albomu” – S.Tsinamqvarişvili, Cövdət Hacıyevin iki fortepiano üçün köçürülmüş solo əsərləri – E.Xindrinstanski, Q.Qarayevin yeddi saylı prelüdü – Y.Axundova, F.Bədəlbəylinin “Dəniz” kompozisiyası müəllif tərəfindən ansambl ifa üçün işlənmişdir.

İri formalı orkestr əsərlərinin, simfonik, balet musiqisinin, eləcə də solo fortepiano əsərlərinin ansambl işləmələri metodik baxımından olduqca əhəmiyyətlidir.

Beləliklə, müasir dövrdə Azərbaycanda fortepiano ansambl ifaçılığı əsasən üç istiqamətdə inkişaf etdirilir:

Bəstəkarlıq. Fortepliano dueti Azərbaycan bəstəkarlarının daima diqqət mərkəzindədir. Həm orijinal, həm köçürmə və işləmələr yaranır.

İfaçılıq. Xariclə müqayisədə Respublikamızda bir əsrlik çox qısa müddətdə yaranması və inkişaf etməsinə baxmayaraq duet ifaçıları nəinki öz vətənimizdə, eləcə də sərhədlərimizdən kənar da layiqincə qiymətləndirirlər. Müxtəlif konsertlər, müsabiqə və festivallardakı uğurlu, müvəffəqiyyətli çıxışlar buna sübutdur.

Metodika. Azərbaycan Fortepliano ifaçılığında solo ifaçılıqla yanaşı ansambl ifanın metodikası işlənilib hazırlanmışdır. Yeni proqramlar, dərs vəsaitləri çap edilir, yeni metodik yanaşmalar tətbiq olunur.

Fortepianoda ansambl ifaçılığın olduqca böyük metodik əhəmiyyəti vardır. Ritmikani inkişaf etdirir, üzdən oxumanı asanlaşdırır, müxtəlif ansamblarda lazım olan (o cümlədən fortepiano və orkestr üçün konsertlərin ifası) texniki bacarıqlar və vərdişlər qazandırır, digər ifaçı ilə musiqili ünsiyyət, dialoq qurmaq bacarığı yaradır, musiqi eşitmə qabiliyyətini gücləndirir.

G.Məmmədyarovanın “Fortepiano duetinin spesifikasiyası və onun yaranma tarixi (1760 – 1790-cı illər)” metodik tövsiyəsində daha çox dörd əl üçün klavir duetləri barədə çox maraqlı izahat və araşdırmalarla tanış oluruq. Ən erkən klavir duetlərinin İntibah dövründə İngiltərədə yarandığını vurğulayır. Müəllif yazır: “Britaniya muzeyində N.Karltonun və T.Tomkinsin iki ecazkar pyesi saxlanılır. Bu bəstəkarları dostluq birləşdirirdi və danılmazdır ki, bu əsərlər birgə ifa üçün nəzərdə tutulmuşdur” [2, s.6].

Bundan başqa, İngiltərə Vörcinal məktəbinin nümayəndələri Vilyam Bördün pyesləri, dörd əl üçün yazılmış ilk sonatalardan italyan bəstəkarı Nikkolo Yomelli, Çarliz Berninin əsərləri, İohan Kristian Baxın sonataları, Teodor Smit, Tomazo Cordani və digərlərinin adlarını çəkmək olar. M.Klementi, Y.Haydnın duet janrında əsərləri diqqəti cəlb edir. Haydnın F-dur partitası (iki hissəli sonata “Müəllim və şagird” adlanır), İ.Yustun divertimenti, Q.F.Volfun və İ.V.Geslerin sonataları da çox maraqlıdır və baxmayaraq ki, unudulmuşdur, metodik əhəmiyyətinə görə repertuara daxil edilməlidir.

Hətta üç əl üçün yazılmış ansambları da ifa etmək çox məqsədəuyğundur. Bu ansamblar ifaçılığın ləp başlanğıc mərhələsində tətbiq olunmalıdır.

1950-ci illərdə F.Əmirov və E.Nəzirova iki fortepiano üçün “Alban mövzuları əsasında süita” əsərini bəstələmişdirlər. A.Məlikovun “İki fortepiano üçün Skerso”su ansambl repertuarında sevimli əsərlərdən biridir. M.Mirzəyev, V.Adıgözəlov, S.Fərəcov, S.İbrahimova, E.Dadaşova, A.Dadaşov, C.Allahverdiyev və digər bəstəkarlarımız da fortepiano ansamblı üçün müxtəlif əsərlər yaratmışlar. Azərbaycanda müasir dövr ansambl repertuarında həm xarici, həm

də milli bəstəkarlarımızın əsərlərinə müraciət olunur.

Ansambllar duetlərdə bir çox görkəmli pianoçuların konsert salonlarında çıxışlarını görmək mümkündür. Onlardan M.Argerix, D.Barembom, B.Berezovski, A.Gindin, M.Pletnyov, Y.Kissin, N.Luqanovski, Lanq-Lanq və digərlərinin adlarını çəkmək olar.

Azərbaycanda ansambllar ifaçılığının XX əsrin II yarısından başlayaraq inkişaf etməsinə baxmayaraq, peşəkar pianoçulardan M.Brenner – K.Səfərəliyeva, S.Quliyeva – R.Atakişiyev, İ.Plyam – Y.Perevertaylo, Y.Axundova – Ü.Hacıbəyova, F.Bədəlbəyli – M.Adıgözəlzadə, M.Sadiqzadə – F.Əhmədbəyova, N.Rimazi – E.Kəbirlinskaya və digərlərinin duetlərini qeyd etmək olar.

L.Məmmədova “Ansambllar ifaçılığının əhəmiyyəti, üsul və metodları. Professional musiqiçinin yetişməsində fortepiano ansamblının rolu” metodik tövsiyələrində aktual məsələlərə toxunmuşdur. O yazır: “Konsertdə ifa edən hər bir duetin özünəməxsus müəyyən olunmuş jestləri, baxışları, hətta nəfəslər sistemi olmalıdır, məsələn, əsəri sinxron başlamaq, xanə xaricini savadlı göstərmək, tamamlayıcı akkordu peşəkar götürmək və s. Özü də bu jestlər dinləyicilərə praktik olaraq bildirilməlidir” [3, s.21].

Ansambllar ifanın diqqət mərkəzində olması, peşəkar pianoçuların inkişafında rolu, əlavə ədəbiyyatın, yeni nəşrlərin, metodik vəsaitlərin, tövsiyələrin və dərslərlərin yaranmasında böyük tələbat yaratmış olur.

Bu məqsədlə hazırladığımız “Birgə çalaq” ansambllar üzrə dərs vəsaitində həm şagirdlərin, həm də müəllimlərin üzləşdiyi bir sıra çətinlikləri, çatışmazlıqları aradan qaldırmaq, ansambllar texnikasını yaxşılaşdırmaq, repertuarı genişləndirmək, musiqiçinin dünyagörüşünü artırmaq və s. bu kimi məqsədlər daşıyır.

Dərslərin giriş hissəsində Forte-piano ansambllar haqqında, birgə ifaçılığın əsas xüsusiyyətləri barədə məlumatlar verilmişdir.

Dərslərdə yalnız xarici bəstəkarların yaradıcılığına müraciət olunaraq fortepiano ansambllar üçün metodik əhəmiyyətli və konsert repertuarı üçün müxtəlif janrlı əsərlər yerləşdirilmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarının ansambllar üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərindən ibarət dərslərin hazırlanması yaxın gələcəkdə nəzərdə tutulur. Burada əsərlərin sadədən mürəkkəbə doğru yığılması metodik baxımdan daha rahat tətbiq olunmaq üçün əlverişlidir.

İlk nömrələr çox sadə, unison melodiyların müşayiətlə birgə ifasına aid məşğələlərdir. Bu məşğələlər və etüdlər ansambllar ifaya başlayanlar üçün çox faydalıdır. Bu nömrələri seçərkən hər birində müəyyən musiqi anlayışlarının ölçü, ritm, tonallıq, major, minor lad xüsusiyyətləri və s. bu kimi terminlərin izahı, staccato, legato, pedal kimi ifaçılıq vərdişlərini mənimsəmək kimi məsələlər əsas götürülmüşdür. Hər bir məşğələ və etüddə əsas hansı məqsədlərə fikir verilməsini asanlaşdırmaq üçün izahatlar, məsləhətlər yerləşdirilmişdir. Bu, metodik baxımdan çox vacib və əhəmiyyətlidir. Bu məsləhətlər həm müəllimlər, həm də şagird və tələbələr üçün faydalı ola bilər.

Qeyd etməliyik ki, solo ifada olduğu kimi, ansambllar ifaçılıq texnikasına yiyələnmək üçün üzdən oxumanın yaxşılaşdırılması da vacib məsələlərdəndir. Bu məqsədlə ilk nömrələrdən dərslərdə birgə ifa zamanı üzdən oxuma texnikasını inkişaf etdirmək üçün istifadə etmək də olar.

Dərsləyə etüd və məşğələlərlə yanaşı, müxtəlif əsərlər – pyeslər, opera və simfonik musiqi və baletdən işləmələr, duet üçün yazılmış orijinal əsərlər də daxil edilmişdir. Bir çox bəstəkarların əsərləri Azərbaycanda ilk dəfə dərsləyə salınaraq nəşr edilmişdir. Onlardan Azərbaycanda tanınmayan Ç.Pollet, C.Konkon, F.Şmit və digərlərinin adlarını qeyd etmək olar. Bu bəstəkarların əsərləri ifaçılıq baxımından rəngarəng, maraqlı və məqsədəuyğun olduğu üçün dərsləyə daxil edilmişdir. Azərbaycanda tanınmayan bəstəkarlar haqqında maraqlı məlumatlar

da yerləşdirilmişdir ki, bu da ifaçıların dünyagörüşünün artırılması və maarifləndirilməsi üçün əhəmiyyətli və məqsədəuyğundur.

“Birgə çalaq” ansambl üzrə dərs vəsaiti Azərbaycan Demokratik Respublikasının yaranmasının 100 illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Dərslük İSNB sertifikatlıdır. Yeni dərsliyə 35 bəstəkarın 70-ə yaxın əsəri yerləşdirilmişdir. Bütün nömrələr dərs prosesləri zamanı tətbiq olunmuş və konsertlərdə ifa edilmişdir.

Təqdim etdiyimiz dərs vəsaitinin əsas yenilikləri ondan ibarətdir ki, dərslük ilk növbədə, sistemativ olaraq qurulmuşdur. Buraya məşğələlər, etüdlər, pyeslər, opera və baletlərdən işləmələr, konsert əsərləri, müasir musiqi nümunələri də daxil edilmişdir.

Müasir bəstəkarlardan Didye Van Dammin “Avropa üçün Adagio” əsərinin sadələşdirilmiş formada şəxsi ansambl işləməsi dərsliyə yerləşdirilmişdir. Dərslükdə həm bəstəkar haqqında, həm də əsərin obrazlı-emosional məzmunu və ifaçılığı haqqında məlumatlarla tanış olmaq olar.

D.Van Dammin “Avropa üçün Adagio” əsəri 2018-ci il iyulun 2-də dərs vəsaitinin təqdimat-konsertində BMA-nın kiçik zalında (N.Zeynalova və şagirdi Z.Şükürün ifasında) səslənmişdir.

Beləliklə, ansambl ifaçılığına aid dərs vəsaitinin hazırlanmasında əsas məqsədlər birgə ifaya hazırlıq üçün məşğələ və etüdlər üzərində ifaçılığa aid müəyyən vərdislərə yiyələnmək, sistemativ olaraq məşğul olmaq, müxtəlif xarakterli və texnika növlərinə aid əsərləri ifa etmək, opera, simfonik, balet musiqisi ilə ansambl ifa edərək tanışlıq, müasir musiqi səslənməsini duet ifada qavramaq, dərslükdə yerləşdirilmiş, Azərbaycanda tanınmayan bəstəkarlar haqqında, əsərlərin ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında məlumat əldə etmək və s. kimi məsələlər metodik baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Eyni zamanda dərslükdə ansambl ifa, bəstəkarlar haqqında məlumatlar, bəzi nömrələrin ifaçılığı haqqında göstəriş və izahatlardan həm müəllimlər, həm də şagird və tələbələr yararlanı bilər. Hətta kiçik məşğələ və etüdlər haqqında verilmiş qısa, lakonik ifa göstərişlərini bacarıqlı şagirdlər ev məşğələləri zamanı tətbiq edə bilərlər. Bu izahat və göstərişlər hər bir əsərin ifaçılığına dair vacib məqamlarını əks etdirir.

İnformasiya və texnologiyaların inkişaf etdiyi müasir dövrdə innovativ metodlu dərs vəsaitlərinə çox böyük ehtiyac duyulur.

Qeyd etmək lazımdır ki, təhsilin hər pilləsində ansambl ifa tətbiq olunmalıdır. Çünki ansambl ifa solo ifanın inkişaf etdirilməsi və təkmilləşdirilməsinə imkan yaradır. Birgə ifa özünə inam, əminlik hissini artırır, fortepiano və orkestr üçün yazılmış əsərləri belə ifa edərkən artıq püxtələşərək piano və orkestrin qarşılıqlı münasibətindəki çətinliklərin öhdəsindən gəlmiş olur. Ritm, temp problemləri, səslənmənin hansı güclə olması, boş xanələrin dinlənərək izlənməsi, dinamika məsələləri və s. kimi xüsusiyyətlər aradan qaldırılmış olur.

Ansambl ifa zamanı ən çox yol verilən səhvlərdən say problemini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Boş xanələri saymaq aşağı siniflərdən şagirdlərə aşılmalıdır. Elə əsərlər olur ki, xanəxarici başlayır və yaxud hər iki ifaçı birlikdə ifaya başlamalıdır. Çox zaman bu alınmır. Ona görə də ansambl ifa edən hər bir ifaçı artıq əsər başlamadan əvvəl hansı tempi götürəcəyini bilməlidir və birlikdə qərar verilib müxtəlif yollarla məşqlər edilməlidir.

Ritm və say pozğunluğu tempin sürətlənməsinə və ya geri çəkilməsinə çıxara bilər. Səslərin uzunluqlarına da diqqət yetirilməlidir. Səslərin bir yerdə başlaması kimi çıxarılması eyni dərəcədə əhəmiyyətlidir. Səs vaxtından çox saxlanıldıqda çirкли səslənmələr yaranır, pauzalar bilinmir və çox xoşagəlməz təəssürat yaratmış olur.

Dinamika məsələləri ansambl ifa zamanı xüsusilə işlənəməlidir. Bir alətdə dörd əlli ifa zamanı ifaçılar demək olar ki, bütün klaviaturanı istifadə edirlər. Bu zaman hər iki ifaçı eyni və yaxud müxtəlif nüansda ifa etmələri üçün əllər arasında balansla mütləq fikir verməlidirlər.

Beləliklə, ansambl ifa edərkən hər bir ifaçının hazırlıq səviyyəsi əsas rol oynayır. İfaçılar

bütövlüklə öz partiyalarını dərk edib mənimsədikdən sonra ümumi məqsədə, nəticəyə nail olmaq üçün birgə addımlayaraq davamlı məşqlər etməlidirlər.

Ümumiyyətlə, müasir dövrdə ansambl ifaçılıq mədəniyyəti solo ifaçılıq kimi ifaçıdan yüksək intellekt, bədii zövq, əsərin obrazlar aləmini təsəvvür etmək üçün hissiyyat, ciddi hazırlıq tələb edir. Klassik dövrdən tutmuş müasir dövrdək musiqinin ən müxtəlif üslub və cərəyanlarında, ən müxtəlif janrlarda yazılmış əsərləri ifa etmək ansambl ifaçılarının hər birinin peşəkar musiqiçi kimi yetişməsinə və inkişafına böyük təkan verir.

Beləliklə, Azərbaycanda ansambl ifaçılığı bəstəkarlıq, ifaçılıq və metodika baxımından inkişaf olunur. Metodikada yeni yanaşmalar və proqramlar hər üç sahənin qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində baş verir. Bəstəkarların ansambl üçün yaratdıqları əsərlər repertuarı genişləndirir. Müasir Azərbaycan bəstəkarları fortepiano duetləri üçün ən müxtəlif janrlarda əsərlər yaradırlar.

Son dövrlər milli musiqi təfəkkürünün inkişafı ilə əlaqədar milli musiqi işləmələrinə xüsusilə yer ayrılır. Müasir bəstəkarların milli musiqimizə aid olan muğam, aşıq musiqisinin klassik və müasir bəstəkar yazı texnikası ilə uzlaşdırılması, yeni səslənməli, müasir dövr üslubları ilə səsləşən əsərlərlə yanaşı, bir çox Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri fortepianoda ansambl ifa etmək üçün işlənmişdir. Bu əsərlər ansambl repertuarına daxil olaraq çox həvəslə ifa olunur.

Müasir dövrdə ifaçı-pianoçunun ansambl texnikasının formalaşması prosesində bir çox elmi-nəzəri, pedaqoji və metodiki çətinliklərlə rastlaşırıq. Bu sahə üzrə elmi işlər ansambl ifaçılığının mahiyyətini düzgün başa düşmək məqsədi daşmalı, ansambl ifaçılığı daha çox nəzəri, texniki, metodiki baxımdan araşdırılmalıdır.

Pianoçunun ansambl texnikasının formalaşması və inkişafı prosesinə kompleks şəkildə instruktur xarakterli məşğələlərin, müxtəlif texniki çətinlikləri aradan qaldırmaq üçün etüdlərin, fərqli xarakter və obrazlı pyeslərin daxil edilməsi ilə bu proses daha effektiv ola bilər. Əlbəttə ki, ansambl ifaçılığının üsulları və priyomlarına yiyələnmək mərhələli şəkildə, sadədən mürəkkəbə doğru sistemli tətbiq olunmalıdır.

Hər bir mərhələdə motorlu hərəkət, musiqi eşitmə qabiliyyəti, psixoloji məqamlar, birgə səhnə hərəkətləri və s. kimi ansambl vərdeşləri müəyyən ardıcılıqla izah olunmalıdır.

Azərbaycanda ansambl üzrə müxtəlif layihə və tədbirlərin, müsabiqə və festivalların keçirilməsi üzrə işlər, solo ifaçılığa tətbiq olunan yeniliklərin bu çalğıya da tətbiqi yeni ansambl ifaçılığı metodikası ilə bərabər müntəzəm aparılırsa, ifaçıların marağını da nəzərə alsaq, daha böyük nailiyyətlər nəinki Respublika səviyyəsində, hətta Beynəlxalq səviyyədə yüksək nəticələr almaq mümkündür.

2020-ci il 17 – 24 fevralda keçirilmiş “World Harmony” Beynəlxalq müsabiqəsində müxtəlif nominasiyalarla bərabər ansambl ifaçılığı kateqoriyası da daxil edilmişdir. Hər il müxtəlif ölkələrdə keçirilən müsabiqə 3 mərhələdən ibarət olmaqla 6-40 yaş arası keçirilmişdir.

Beləliklə, ansambl ifa metodik əhəmiyyət daşıması ilə yanaşı xüsusi zövq verən və həvəs yaradan ifaçılıq növüdür. Ansambl ifaçılığının tədrisin bütün mərhələlərində və ifaçılığın müxtəlif səviyyələrində tətbiq olunması çox vacib və məqsədəuyğundur.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Н.А.Кулиева. «Формирование и развитие ансамблевых навыков у учащихся детских музыкальных школ на начальном этапе обучения». Часть III. Баку, 2015.
- 2.Г.Мамедьярова. «О специфике жанра фортепианного дуэта, история его создания (1760 – 1790г.)». Методические рекомендации. Баку, 2008.

3.Мамедова Л. Значение ансамблевой игры, приемы и методы работы. О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта. Методические рекомендации. Баку, 2008.

**Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
Fortepiano kafedrasının və orta ixtisas
musiqi məktəb-studiyasının müəllimi, dissertant
E-mail: nurane19829@gmail.com*

Nurana Zeynalova

THE ENSEMBLE PERFORMANCE ON THE PIANO AND NEW METHODOLOGICAL APPROACHES

The article studies and explores the foundation and development of the ensemble performance on the piano, as well new methodological approaches in Azerbaijan. For this purpose, the literature on the ensemble performance and compositions on piano duet genre were reviewed. Contemporary studies research three development areas of the ensemble performance on the piano in Azerbaijan. Emphasizing the methodological significance of the ensemble performance on the piano, the importance of the design and teaching of the new systematic textbook by applying various methods was revealed.

Key words: *performance on the piano, ensemble performance, collaborative performance, piano duet, accompanying, solo, ensemble techniques.*

Нурана Зейналова

ФОРТЕПИАННОЕ АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И НОВЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

В представленной статье было исследовано создание и развитие ансамблевого исполнительства в Азербайджане и выявлены новые методические подходы. С этой целью рассмотрены существующая литература по ансамблевому исполнению, сочинения для жанра фортепианного дуэта. Развитие фортепианного ансамбля в Азербайджане в период современности исследовано в трех направлениях. В этой статье подчеркивается методологическое значение ансамблевого исполнения на фортепиано и раскрывается важность создания и преподавания нового систематического учебника, основанного на применении различных методов.

Ключевые слова: *фортепианный ансамбль, ансамблевое исполнение, совместное исполнительство, фортепианный дуэт, сопровождение, соло, ансамблевая техника.*

(Sənətsünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.10.2021

Son variant 08.11.2021

UOT 78.03

AYNUR SƏFƏROVA *

MUSIQİDƏ SİMFONİYA JANRININ YARANMASI VƏ FORMALAŞMASI

Məqalədə XVII əsr orkestr musiqisinin mühüm janrlarından olan simfoniya janrının inkişafına təsir edən amillərdən bəhs edilir. Janrın ilk variantlarında onun forma və quruluşuna xas mühüm cəhətlər izah edilir. İtalyan bəstəkarı A. Vivaldinin yaradıcılığında öz başlanğıcını götürmüş üçhissəli kompozisiyalar olan instrumental konsertlərin simfoniya janrının formalaşmasının təsiri haqqında danışılır.

XVII əsrin ortalarında konsert simfoniyası janrının Manqeym məktəbi və erkən Vyana klassikləri M. Mon, H. Vahenzeyl, İ. Haydnın müəllimi H. Fon Reyterin yaradıcılığında geniş yer alması nəticəsində klassik bəstəkarların simfonik təfəkkürünü aydınlaşdıran amillərə işıq tutulur. Manqeym məktəbi nümayəndələrinin, Vyana klassik bəstəkarlarının yaradıcılığında özü spesifikasını müəyyən etmiş simfoniya janrının inkişaf prinsipləri izah edilir.

Açar sözlər: *simfoniya, janr, opera, orkestr, forma, əsər.*

Orkestr musiqisinin mühüm janrlarından olan simfoniya janrının inkişafına XVII əsrin sonunda Almaniyada formalaşan fərqli xarakterli orkestr süitası və ilk əvvəl Antonio Vivaldinin yaradıcılığında öz başlanğıcını götürmüş instrumental konsert güclü təsir göstərmişdir. Vivaldinin əsərləri iti templi kənar və ağır orta hissəyə malik üçhissəli kompozisiyalar idi. Yeni yaranan simfoniya janrına “ripieno concerto” adlanan solo alətlərin iştirakı olmayan orkestr əsərləri də çox yaxın idi.

XVII əsrin II yarısında demək olar ki, bütün bəstəkarlıq məktəbləri sanki digər janrlar inad olsun deyə inkişaf edən operanın güclü təsirini öz üzərində hiss edirdi. Heç bir başqa janr opera ilə nə məşhurluqda, nə peşəkarlıqda, nə də yaradıcı axtarışların genişliyi mənasında rəqabət apara bilmirdi. V. Konen yazır: “XVII əsrin əvvəlində musiqili teatrda kəşf edilən ifadə vasitələri artıq əsrin musiqi dilinin tipik cizgiləri rolunda çıxış edirdi. Simfoniyanın melodikası, harmoniyası, eyni zamanda quruluş və obraz düzülüşü orkestr partiyasının özünəməxsus şəkildə melodik obraz üçün mətnaltı vasitə vəzifəsini icra edərək rəngli təsviri fon yaratdığı operaların təsiri ilə formalaşdı. Orkestr həm də operalara dramatik tamaşalardan keçmiş xarakterik dinamiklik və vəhdət təmin edirdi.

Zaman keçdikcə forma, məzmun və mövzu işləmələri baxımından sərbəst xarakter alan simfoniya öz növbəsində bir çox digər janr və formalara təsir etmiş, instrumental konsertə xas xüsusiyyətləri hazırlamış və bir zamanlar məşhur olan süita janrını musiqi mədəniyyətindən sıxışdırmışdır. XVIII əsrin I yarısında simfoniyalar o qədər məşhur, bəstələnməsi isə heç də çətin olmayan əsərlər idi ki, 1735-ci ildə “Alman məktəblərinin musiqi cəmiyyəti” oxumaq istəyən hər bir namizədin qarşısında qəbul proqramı olaraq özü tərəfindən hazırlanmış simfoniya və ya onun yazılmasına sərf edilən məbləğ həcmində pul təqdim etmək şərti qoyurdu. Həmin dövrdə sabit tərkibli daimi orkestrlərin sayı hələ az idi, bəstəkar yaradıcılığı orkestr tərkibinin sayından, əsasən də simli alətlərdən, bəzən isə bu və ya başqa mənada orkestri dolduran nəfəsləli alətlərin sayından asılı vəziyyətə düşürdü. Bəstəkarlar, ilk növbədə simfonik janrda çox sayda əsər yazan C. B. Sammartini Barokko rəqs süitası, opera və konsert cizgilərindən istifadə edərək simli orkestr üçün üç hissəli silsilə-klassisizm qabağı simfoniyalar hazırlayırlar. Bəzən Venesiya və ya fransız uvertüraları nümunələrinə uyğun olaraq simfoniyaların I hissəsi ağır girişlə verilirdi. Erkən simfoniyalarda iti hissələr adətən rondo və ya qədim sonata formasında olurdu. Za-

manla II hissə olaraq menuet simfoniya daxil edilir. Daha sonra isə o dörd hissəli silsilənin bir hissəsinə - III hissəyə çevrilir. Süitadan əxz edilmiş bu “artıq” hissəni Şimali Almaniya simfonistləri öz əsərlərinə daxil etməkdən imtina etmişlər. “Lirik mərkəz” və final arasına “soxulan” menuet onlara görə qapalı üç hissəni pozurdu. Onun proqram başlığı əsərin mücərrəd xarakterinə zidd idi. Bununla yanaşı menuet ilk əvvəl Mançeym məktəbi nümayəndələrinin simfoniya janrının, daha sonra isə Bethoven ondan imtina edənə qədər klassik simfoniya janrının ayrılmaz parçasına çevrilir.

Öz üzərində opera janrının izlərini daşıyan, XVIII əsrin ortalarında kamera musiqisinin ən zəngin və mürəkkəb janrına, bütün xarakter və bütün ifadəliliyi əhatə edən janra çevrilən sonata simfoniya janrının sonrakı inkişafına güclü təsir göstərir. Kamera musiqisində mövzuların musiqili qarşıdurmasına əsaslanan ziddiyyətli sonata forması epizodlarla dəyişilməz mövzu (refren) növbələşməsinə əsaslanan və hər dəfə epizodların yeniləndiyi rondo formasını sıxışdırır. XVIII əsrin I yarısında Domeniko Skarlattinin bir hissəli klavir əsərlərində və K.F.E.Baxın üç hissəli əsərlərində sonata alleqro forması yaranır. Burada üç mərhələdə-ekspozisiya, işləmə, repriza bölmələrində obraz və ya ideya inkişaf etdirilir. Üç hissəli formanın belə növü Qlyuka qədər opera ariyaları-“da capo”lar üçün də xarakterikdir. Belə ariyalarda üçüncü hissə hərfiyən I hissəni təkrar edir, ziddiyyətli ikinci hissədən sonra dramatik vəziyyətin həlli kimi səslənirdi.

XVII əsrin ortalarında konsert simfoniya janrı Mançeym məktəbi və erkən Vyana klassikləri M.Mon, H.Vahenzeyl, İ.Haydnın müəllimi H.Fon Reyterin yaradıcılığında geniş yer almışdı. Simfoniya janrında şəxsi məktəb yaratmayan, lakin V. A. Motsarta çox şey öyrədən İ. Mısliveçək də eksperimentlər etmişdir. Simfoniya janrı artıq bir tək kübar konsertləri və ya kilsələrdə səslənmirdi. “Simfoniya janrının kilsələrdə səslənməsi” fikri heç də təəccüb doğurmur. Hər halda İtaliyaya səyahəti zamanı ingilis musiqi tarixçisi Çarlz Berni qeyd edirdi ki, Turinada kilsədə simfoniya janrı hər gün, müəyyən zamanda 11 ilə 12 arasında səslənir. Simfoniyanın bir instrumental janr kimi yüksək səviyyədə inkişafı ilk növbədə Almaniyada Mançeym məktəbinin formalaşan bəstəkarlıq məktəbi nümayəndələrinin fəaliyyəti ilə bağlıdır. XVIII əsrdə o dövrlərdə qeyri-adi böyüklüyü ilə seçilən orkestr tərkibi ilə Karl IV Teodorun saray kapellasında fəaliyyət göstərən Mançeym məktəbinin bəstəkarları artıq bir tək simfoniya janrının daxil olduğu orkestr üçün deyil, çox sayda taxta və mis nəfəslilərin də əlavə olduğu böyük orkestrlər üçün alleqro, andante, menuet və finaldan ibarət simfoniya janrını yazırdılar. Mançeym məktəbi nümayəndələrinin əsərləri eynicinsli idi. Bu əsərlərin I hissələrində opera mənbələri aydın şəkildə hiss olunurdu, başlanğıcda qəti, dolğun səslənən akkordlar opera uvertüralarının qəhrəmani fanfarlarını xatırladırdı. İki fərqli xarakterli mövzu operaların ənənəvi qəhrəmani və lirik ariyalarının intonasiyaları ilə oxşarlıq təşkil edirdi. Simfoniya janrının finalında isə musiqili teatrın buffo və xalq məişəti janrlarının obrazlarının intonasiyalarını eşitmək mümkün idi.

Simfoniya janrının XVIII əsrdə yüksək səviyyədə inkişafı Vyana klassik məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığı ilə ifadə olunur. Bu janrda 104 əsər yazan İ. Haydn “simfoniyanın atası” adlandırılır. Onun yaradıcılığında klassik simfoniya janrının formalaşma prosesi yekunlaşıb, onun quruluşunun əsas xətləri-daxili ziddiyyətli, lakin hissələrin ümumi ideyası ilə birləşdirilən ardıcılıq öz təsdiqini tapıb. İ. Haydn, daha sonra isə V. A. Motsartda hər bir hissə sərbəst tematik materiala malik olub. Silsilənin vəhdəti tonal münasibətlərlə, eyni zamanda templərin ardıcılığı və mövzuları xarakteri ilə təmin edilib.

İ. Haydnın yaradıcılığında ilk dəfə proqramlı simfoniya tipi meydana gəlib. Onun VI “Səhər”, VII “Günorta”, VIII “Axşam” və “Vida” simfoniya janrı solo alət və orkestr dialoqu yaradan konsert janrına yaxınlığı ilə diqqəti cəlb edirlər.

Əgər Haydnın simfoniya janrını tematik inkişafın təsviri, frazirovka və instrumentovkada orijinallığı ilə seçilsə, Motsart simfoniya janrına dramatik gərginlik, daha çox üslub vəhdəti gətirib.

Onun son 3 simfoniyası XVIII əsr simfonizminin ən böyük nailiyyət hesab edilir. Motsartın simfonik təcrübəsi Haydnın yetkin simfoniyalarında öz əksini tapıb.

Haydn və Motsartdan fərqli olaraq L. V. Bethovenin simfonik yaradıcılığına qəhrəmani və qəhrəmani-faciəvi intonasiya quruluşu və tematizminin formalaşması baxımından Böyük Fransız inqilabı musiqisinin güclü təsiri olmuşdur. Bethoven simfoniyanın məsəhbətini genişləndirmişdir. Onun əsərlərində hissələr tematik cəhətdən sıx bağlıdır və sislilə böyük vəhdətdə birləşdirilir. Sakit menueti Bethoven emosional skertso ilə əvəz etmiş, ilk dəfə V simfoniyasında qohum tematik material prinsipindən istifadə edərək bütün dörd hissədə silsiləvi simfoniyanın başlanğıcını qoymuş, dəyişkənliyin yeni formalarını, o cümlədən lad dəyişkənliyi-minordan mājora və ya əksinə istifadə edərək tematik inkişafı yeni səviyyəyə qaldırmışdır.

Simfonik orkestrin klassik tərkibi Bethovenin partituralarında qəti şəkildə formalaşmışdır. Bu mənada musiqişünaslıqda “Bethoven orkestri” termini mövcuddur. Bəstəkar orkestrdə simli alətlərlə yanaşı nəfəsli alətlərdən 2 fleyta, 2 klarnet, 2 faqot, . 3 və ya 4 valtorna, 2 truba və litavra cütlüklərindən istifadə etmişdir. V. Konen yazır: “Klassik dövrün musiqi mədəniyyətində simfoniyanın qazandığı əhəmiyyət onun dramatik əlaqələri, məhz uvertüra istiqaməti, Avstriya-Alman məktəbinə əsaslanan daha çox ümumiləşmiş, lakin sərbəst forması ilə izah olunur. Bu simfoniya Maariflənmə dövrünün musiqili teatrının obraz quruluşu sınımışdır. Bethoven üçün klassik simfoniya olduqca teatrlaşdırılmış təsiri bağışlayan “Patetik”dən başlayaraq bir çox mənada fortepiano sonataları üçün də nümunəvi əsərlər olmuşdur. Buna görə də onun sonataları “forteplano üçün simfoniyalar” kimi də dəyərləndirilir.

Klassisizm estetikasının əsas prinsiplərini izləyən klassik simfoniya eyni zamanda Manqeym məktəbi nümayəndələrindən fərqli olaraq daha əhəmiyyətli sərbəstlik təcəssüm etdirərək bu prinsiplərin doqmatizmini də vermişdir. Məhz bu Haydn, Motsart, Bethovenin simfoniyalarını romantizm dövründə nümunəvi əsərlər edir. Bir çox romantik bəstəkarlar üçün klassik kanondan bəzi xüsusiyyətlərinə görə fərqlənən Bethovenin IX simfoniyası dönüş nöqtəsi olur. Çünki bu əsərdə ilk üç hissə finalın proloqu xarakterindədir və Bethoven burada skertso ilə ağır hissənin yerini dəyişmiş və finalda vokal nömrədən istifadə etmişdir ki, bunların da heç biri klassik simfoniya xas xüsusiyyətlər deyildi.

Bethovenə xas tempin kəskin dəyişikliyi, dramatism, dinamik diapazonun genişliyi və mövzuların çoxşaxəli mənası kimi xüsusiyyətlər onun yaradıcılığını bədii mükəmməllikdə ən yüksək norma olaraq qəbul edən romantik bəstəkarlar tərəfindən mənimsənilmişdir. Yaranması fransız burjua inqilabı haqqında təəssüf hissi və Maariflənmə dövrünün ideologiyasına reaksiya ilə əlaqələndirilən Romantizm dövründə-XIX əsrin II yarısında bir çox janrlarda yenilikçi cəhətlər hiss olunmağa başlamışdır. 1822-ci ildə F. Şubert tərəfindən yazılan “Tamamlanmamış simfoniya” yeni istiqamətin intim-poetik əhval-ruhiyyəsini özündə əks etdirən ilk simfoniya hesab edilir. Klassik simfoniyalardan fərqli olaraq “Tamamlanmamış simfoniya”nın I hissəsinin gərgin dramatismi geniş ehtiraslar aləmi canlandırır. Klassiklər üçün daha az əhəmiyyətli hesab edilən mahnı-romans janrında özünü daha cəsur nümayiş etdirən F. Şubert öz simfoniyalarını mahnı mövzuları ilə dolğunlaşdırırdı. Bu mövzuların hər biri mahnının özü kimi müəyyən həyəcan və ehtirasla bağlı idi. Bu yenilik simfoniyanın dramaturgiyasını da dəyişdirirdi. Onun sonata-allegro bölməsində əsas və köməkçi mövzular daha sərbəst və qapalı xarakter alır və işləmə bölməsi Bethovendə olduğu qədər “hadisələr inkişafı” və ya antaqonist mübarizə başlanğıcı prosesi ilə yanaşı, simfoniya çərçivəsində qalan “hadisələr həyəcanı”nı təcəssüm etdirirdi.

İlk dəfə 1865-ci ildə səslənən F. Şubertin “Tamamlanmamış simfoniya”sının erkən romantiklərin yaradıcılığına təsir qüvvəsi olmamışdır. Lakin onun simfonizminin nəğməvariliyi özünün davamını sonrakı dövr romantiklərin- Anton Brukner, Qustav Maler kimi bəstəkarların

yaradıcılığında davam etdirmişdir. Qeyd olunanlardan aydın olur ki, romantik bəstəkarların simfonik yaradıcılığına F. Şubertin mahnılarının böyük təsiri olmuşdur. İlk dəfə onun mahnılarında ifadə olunan tənha mənəviyyatın fəciəvi obrazı uzun illər digər bəstəkarlar, o cümlədən poetik mətnlə birbaşa əlaqəni təcəssüm etdirən R. Şuman və F. Mendelson tərəfindən inkişaf etdirilmişdir. Lakin zaman keçdikcə lirik romansın kədərli intonasiyaları o qədər tipləşdirilmişdir ki, bədii obrazla əlaqə artıq iş hesab edilmişdir. Məsələn İ. Bramsın simfoniyyalarında bu intonasiyalar artıq öz-özlüyündə tənha romantikin mənəvi dünyasını canlandırır.

F. Şubertin son, do major tonallıqlı “böyük simfoniya”sı forma cəhətdən daha ənənəvi və gərgindir. Bu əsər A. Brükner yaradıcılığında davam etdirilən epik simfoniya ənənələrinin əsasını qoymuşdur.

Romantiklərin simfoniyyalarında klassiklərin bir hissədən digərinə əlaqəli keçid tendensiyası inkişaf etdirilir. Elə simfoniyyalar yaranır ki, onun hissələri bir-birinə fasiləsiz keçir. Bu da onlar arasında tematik əlaqəni təmin edir. F. Mendelsonun “Şotland” və ya R. Şumanın IV simfoniyasında özünü hiss etdirən keçid tematizmi artıq Bethovenin IX simfoniyyasında mövcud idi. Romantiklərin yaradıcılığında ümumiləşmiş formada proqramlı simfoniya da sonrakı inkişafını yaşamışdır. Məsələn F. Mendelsonun “Şotland” və “İtalyan”, R. Şumanın “Reyn” simfoniyyalarında əsərin adında və ya epigrafında verilən proqram başlığı əsərə bəstəkarın düşüncəsi kimi daxil edilir. Bu da simfoniyanı yaxşı anlamayan dinləyici kütləsi üçün qəbul edilən janra çevirirdi.

Romantizmin xalq yaradıcılığına, milli-məişət xüsusiyyətlərinə bütün marağı musiqidə də öz əksini tapmışdır. Romantiklərin simfoniyyalarında xalq mahnı və rəqslərinin mövzuları səslənirdi. Bu mövzular arasında Afroamerika, hindulara qədərmüxtəlif xalqlara aid motivlər var. Bu mənada Antonin Dvorjakın “Yeni dünyadan” simfoniyası maraqlı əsərdir.

Bethovenin Almaniya və Avstriyadakı gənc müasirləri F. Şubert, F. Mendelson və R. Şuman eyni ilə sonrakı nəsil nümayəndəsi İ. Bramsın etdiyi kimi simfoniyanın klassik formasını yeni məzmunla dolğunlaşdırmışlar.

Fransa simfonistlərinin özünün sələfi var idi. Bu bəstəkar Fransua Jozef Qossek idi. Haydnın müasiri olan Qossek Manqeym məktəbinin təcrübələrinə müraciət edir, lakin bu zaman orkestrin tərkibini genişləndirir, öz simfoniyyalarında nəfəsli alətləri yeni planda istifadə edirdi. Böyük fransız bəstəkarı Hektor Berliozun simfoniyyaları isə proqramlılıq prinsipi ilə inkişaf etdirilən əzəmətli əsərlər idi. Bəstəkarın simfonizmi öz təbiətinə görə teatrallaşdırılmış səhifələr idi. Tamamilə başqa milli nailiyyətlərin carçısı olan Berlioz simfonik musiqinin dahi yaradıcılarından idi.

Lakin maraqlıdır ki, ona məşhurluq qazandıran milli nailiyyətlər J. Qossekə zamanında həmin uğuru gətirməmişdir. Berlioz və başqa fransız bəstəkarları, yetkin Avstriya-Alman romantikləri üçün ciddi klassik forma məhdud forma idi. Berlioz bədii süjetə əsaslanan romantik proqramlı simfoniyanı yaradaraq öz əsərləri üçün yeni, qeyri klassik formalar tapırdı.

Bu baxımdan onun V “Fantastik simfoniya”, “Harold İtaliyada” simfoniya-konserti, “Romeo və Culyetta” simfoniya-oratoriyası və başqa əsərləri diqqətəlayiqdir. Berliozun ardından Ferents List “Faust simfoniya” sını Dantenin “İlahi komediyasına” simfoniya yazır. F. List simfonik musiqinin digər bir növünü, simfonik poemanı yaradır.

Beləliklə uzun inkişaf yolu qət edərək formalaşan simfonik janr müxtəlif cərəyanların nümayəndələri tərəfindən yeni forma, məzmun, ifadə vasitələri ilə zənginləşdirilərək, müasir zamana qədər əzəmətli janr kimi öz əhəmiyyətini qoruyub saxlayır.

ƏDƏBİYYAT

1. Абезгауз И. В. Об одной закономерности музыки. Ученые записки АГЛ. Серия XIII, 1973, №1
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М: Музыка, 1971
3. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки.— М., 1930. — Т. 2. От начала 17 до середины 19 столетия.
4. V. Konen “Театр и симфония” М. Moskva 1975

**Naxçıvan Dövlət Universiteti
Fortepiano kafedrasını müəllimi
Email: aynursafarova73@gmail.com*

Aynur Safarova

**THE EMERGENCE AND FORMATION OF THE SYMPHONY
GENRE IN MUSIC**

The article discusses the factors influencing the development of the symphony genre, one of the most important genres of orchestral music in the XVII century. The first versions of the genre explain the important features of its form and structure. The influence of instrumental concerts, consisting of three-part compositions, which began in the works of Italian composer A. Vivaldi, is discussed.

In the middle of the XVII century, the Mannheim school of the concert symphony genre and the early Viennese classics M. Mon, H. Vahenzeil, I. As a result of Haydn's extensive involvement in the work of his teacher H. von Reitter, the factors that clarify the symphonic thinking of classical composers are highlighted. The principles of development of the symphony genre, which defined its own specificity in the works of Mannheim school representatives and Viennese classical composers, are explained.

Keywords: *symphony, genre, opera, orchestra, form, work.*

Айнур Сафарова

**ВОЗНИКНОВЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ЖАНРА
В МУЗЫКЕ**

В статье рассматриваются факторы, повлиявшие на развитие симфонического жанра - одного из важнейших жанров оркестровой музыки XVII века. Первые версии жанра объясняют важные особенности его формы и структуры. Обсуждается влияние инструментальных концертов, состоящих из трехчастных композиций, которые начались в творчестве итальянского композитора А. Вивальди.

В середине XVII века мангеймская школа концертно-симфонического жанра и ранние венские классики М. Мон, Х. Вагенцейл, И. В результате активного участия Гайдна в творчестве своего учителя Х. фон Рейттера выделяются факторы, проясняющие симфониче-

ское мышление классических композиторов. Объясняются принципы развития симфонического жанра, определившие свою специфику в творчестве представителей мангеймской школы и венских композиторов-классиков.

Ключевые слова: *симфония, жанр, опера, оркестр, форма, произведение.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 13.10.2021

Son variant 05.12.2021

UOT 78.03

MEHRİBAN KƏRİMOVA*

AZƏRBAYCAN MİLLİ AEROFONLU ALƏTLƏRİNİN FORTEPIANO MÜŞAYƏTİ İLƏ TƏFSİRİ

Məqalədə Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyətinin qanunauyğunluğu, xalq musiqi alətlərimizin inkişafının cəmiyyətimizdə və mədəni həyatımızda vacibliyi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Ü.Hacıbəyli xalq musiqi alətlərində notla ifanı hər zaman fikirləşərək, musiqi məktəblərində tədrisə daxil etmişdir.

Nəfəs çalğı alətlərinin elmi adı aerofon adlanır. Aerofon yunan sözü olub “fon” phone isə “səs” deməkdir. Azərbaycan nəfəsli alətlərinin ifaçıları, digər nəfəs alətləri ifaçılarından bir neçə səhifədən ibarət musiqi parçasını, hətta iri həcmli əsəri fasiləsiz ifa etmək qabiliyyətləri ilə fərqlənir. Bu barədə məqalədə qeyd olunub. Aerofonlu alətlərin səs diapozonu applikaturadan istifadə qaydaları haqqında da geniş məlumat verilir. Bəstəkar Xəlil Cəfərov özünün “Rəqs süütası” da balabana solo ifa aləti kimi böyük bir yer ayırır. Fortepianonun punktirli ritmi ilə ifası düzgün səslənməyə səbəb olur. Məqalədə balabanla yanaşı digər aerofonlu alətlər : zurna, tütək, ney haqqında müəllif geniş məlumat vermişdir.

Aerofonlu alətlərin fortepiano ilə müşayiəti təfsir olunaraq repertuar seçiminin vacibliyi də məqalədə öz əksini tapmışdır. Məsələn, S.Hacıbəyovun, “Bolqar süütası”, X.Cəfərovun “Rəqs süütası”, H.Xanməmmədovun “Simfionetto”, A.Rzayevin “Çoban Qara”.

Konsertmeystr fortepianoda müşayiət edərək müxtəlif musiqi üslubunu hiss edərək repertuar seçimində diqqətli olmalıdır.

Məqalədə aerofonlu alətlərin fortepianonun müşayiəti ilə solo ifası zamanı, konsertmeystrin peşəkarlığı və hər bir alətin xüsusiyyətini nəzərə almaqla fərdi yanaşmasına fikir verməsi, diqqəti cəlb edən məqamlardan biridir.

Açar sözlər: *Fortepiano, aerofonlu alətlər, konsertmeystr, səs tembri, applikatura, repertuar.*

Azərbaycan xalqının uzun əsrlik musiqi mədəniyyətinin spesifik xüsusiyyətlərindən daxili qanunauyğunluqlarından, bədii-estetik keyfiyyətlərindən söhbət açarkən onu xalq musiqi alətlərimizdən ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil. Xalq çalğı alətlərinin inkişafı cəmiyyətin mədəni həyatı ilə sıx bağlıdır. Çalğı alətləri səslənməsinə görə özünəməxsus fərdi xüsusiyyətlərə malikdir. Ü.Hacıbəyli xalq musiqi alətlərində notla çalmaq barədə düşünürdü. O, tarda, kamançada və balabanda notla ifanı təcrübədən keçirərək musiqi məktəblərində tədrisə daxil etmişdir. Hətta bu dərsləri də o özü aparırdı. 1931-ci ildə Ü.Hacıbəyli musiqi texnikumu tələbələrindən ibarət ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri yaradır. Orkestrin tərkibinə əvvəlcə tar, kamança, balaban, dəf, nağara, Avropa musiqi alətlərindən isə royal daxil edilir [3].

Məlumdur ki, hər bir alətin özünəməxsus fərdi ifa xüsusiyyətləri vardır. Məsələn, bəzi musiqi alətlərində kamança və zurnada hansısa bir melodiyanı istənilən tempdə çalmaq mümkün olduğu halda, tütəkdə buna nail olmaq olmaz.

Nəfəs çalğı alətlərinin elmi adı aerofon adlanır. Aerofon yunan sözü olub “fon” phone isə “səs” deməkdir.

Azərbaycan nəfəsli alətlərinin ifaçıları, başqa nəfəsli alətlərin ifaçılarından fərqli olaraq bir neçə səhifəlik not yazısını, hətta böyük bir əsəri fasiləsiz nəfəslə ifa etmək qabiliyyətinə malikdirlər.

XX əsrin əvvəllərində 1922-ci ildə Bakıda, 1923-cü ildə Gəncədə, 1924-cü ildə Ağdamda, 1932-ci ildə Şuşada, 1937-ci ildə Naxçıvanda, 1941-ci ildə Şəkiddə musiqi məktəbləri yaradıldı. Bu məktəblərdə xalq çalğı alətlərimizin yeni metodika ilə tədris sistemi tətbiq olunurdu.

Xalq çalğı alətləri tar, kamança, qanun, nağara ilə yanaşı; nəfəs alətləri; - balaban, zurna; tütək, ney burada xüsusi yer tutur.

Bununla da Azərbaycanda açılan həmin musiqi məktəblərində xalq çalğı alətləri ilə, nəfəs çalğı alətlərinin tədrisinə maraq artır. Bilindiyi kimi Azərbaycan nəfəs çalğı alətlərinin texniki və bədii imkanları o qədər də zəngin deyildir. Bu hər şeydən əvvəl onların səs diapazonunun məhdudluğu ilə əlaqədardır.

Bununla da, Azərbaycanda açılan həmin musiqi məktəblərində xalq çalğı alətləri ilə nəfəs çalğı alətlərinin tədrisinə maraq artır. Bilindiyi kimi Azərbaycan nəfəs çalğı alətlərinin texniki və bədii imkanları o qədər də zəngin deyildir. Bu hər şeydən əvvəl onların səs diapazonunun məhdudluğu ilə əlaqədardır.

Milli nəfəs çalğı alətlərimizin əksəriyyətinin səs diapazonu iki oktavadan kənara çıxmır. Bu alətlərin səslənmə palitrasını zənginləşdirmək və səs gücünün dərəcəsini müəyyən qədər dəyişmək, əlavə rəng qatmaq üçün fortepiano imkanlarından istifadə olunmuşdur. Belə ki, tədris zamanı digər alətlərdə (tar, kamança, qanun, nağara) olduğu kimi, nəfəs çalğı alətlərində ifa edilən əsərlərin müşayiətində fortepiano istifadə edilir. Bu da əsərlərin daha rəngarəng və maraqlı səslənməsinə səbəb olur. Konsertmeyster öz nümunəvi ifaçılığı və müşayiəti ilə istənilən əsərə gözəllik verməlidir. O, müxtəlif qruplara (hordofonlu, aerofonlu, membranofonlu və idiofonlu) aid edilən çalğı alətlərini müşayiət edərkən fərqli yanaşmalar etməlidir.

Son illərdə tədrisə tar, kamança, nağara, qanunla yanaşı nəfəs çalğı alətləri- balaban, zurna, tütək və ney də xüsusi yer ayrılmışdır.

Balaban aləti Azərbaycanda ən geniş yayılmış nəfəs çalğı alətidir. Onun yaranma tarixi çox qədim bir zamanlara təsadüf edir.

Balaban aləti ərik və qoz ağacından hazırlanır. Elm adamları belə söyləyirlər ki, balaban eramızın VI əsrinə aiddir. Balaban ustaları da mütləq bu alətdə ifa etməlidirlər ki, hazırlanma prosesi zamanı müsbət nəticə əldə etsinlər. Əks təqdirdə alətin yüksək səviyyədə alınması mümkün olmayacaq. Balaban alətinə maraq hər zaman olub. Forteplano alətinin müşayiəti ilə isə bu alət özünəməxsus səslənib. Balabanın səsi bəmdir, ona görə də forteplano müşayiəti orta səs tembrində olmalıdır. Balaban aləti gözəl və yumşaq səs tembrinə malikdir. Forteplano müşayiəti belə səs tembrini p (piano); çox nadir hallarda mf (metso forte) dinamik işarələrlə uyğunlaşdırılmalıdır. Balabanda ən müxtəlif sıçrayışları ifa etmək olar. Forteplano aləti də bu dinamik işarələr nəticəsində səs tembrini dəyişir. Əlbəttəki ifa zamanı forteplano ifaçısı sol pedaldan istifadə edir. Bu alətdə ifa olunan melodiyalar olduqca lirikdir. Forteplano müşayiəti də bu lirik incə, zərif melodiyanı əsərə uyğun olan registrdə (sol pedalla) dinləyiciyə sevdilərək çatdırılmalıdır.

Balabanın tək ifası zamanı hansısa bir tənhalıq hiss olunur. Lakin forteplano alətinin müşayiəti ilə səslənmə dolğun, yeni bir obrazda dinləyiciyə təqdim edilir. Balabanın ifa imkanları geniş və çoxcəhətlidir. Bu musiqi alətində muğamlar, xalq mahnıları, rəqslər və instrumental pyeslər bütün çalarları və incəlikləri ilə ifa olunur. Balabanın virtuoz çalğı aləti olması yaxşı məlumdur.

Ü.Hacıbəyov hələ 1931-ci ildə ilk dəfə balabandan müvəffəqiyyətlə istifadə etmişdir. Alətin diapazon etibarilə məhdud olması balaban üçün əsər yazan bəstəkarlardan böyük səriştə tələb edir. Bəstəkarlar balaban partiyası üçün not yazarkən ifaçının imkanlarını nəzərə almalıdır. Balabanda leqato, stakkato, qlissando və trel ştrixləri nəfəs və dodaq vasitəsilə hasil olunduğundan ifaçıdan böyük məharət və gərgin əmək tələb edir. Müasir ifaçılıq təcrübəsində balabanda iki ap-

plikaturadan istifadə olunur.

Birinci applikaturada əsasən “si bemol” və kiçik oktavada “sol” səsləri olmayan tonallıqlarda yazılmış əsərlər ifa olunur. İkinci applikaturadan istifadə olunduqda isə belə çatışmazlıqlar heç bir çətinlik yaratmır. Bəstəkar Xəlil Cəfərov özünün “Rəqs suitası”nda balabana solo ifa aləti kimi geniş yer vermişdir.

Musiqi lövhəsinin kiçik həcmli olmasına baxmayaraq bəstəkar burada balabanın bütün ifaçılıq imkanlarından bacarıqla istifadə etmişdir. Uzun ölçülü not yazıları, triollar, trellər, nəfəsdərilmə və s. bu kimi mürəkkəb ştrixlər böyük məharətlə ifa olunur. Balabanların apardığı əsas musiqi özəyini fortepianonun punktirli ritmi ilə müşayiət etməsi əsərin rəvan səslənməsinə yardım göstərir. Əsərləri yazarkən fortepianonun müşayiəti də, balaban alətinin müşayiəti də balaban alətinin səs tembrinə uyğun tənzimlənməlidir. Çünki əsərə fortepiano aləti əlavə olunduqda, əsərin xarakterini, obrazını daha qabarıq göstərmək imkanı yaranır. Balaban ifaçısında leqato, stakkato, qlissando və trel ifa edərkən bu ştrixlər əsərə uyğun səslənməlidir. Konsertmeyster də fortepiano alətində müşayiət edərkən öz ifasını balabanın səsinə uyğunlaşdırmalıdır.

Azərbaycan xalqının digər qədim nəfəs çalğı alətlərindən biri də zurnadır. Bu alət isə hərbi yürüşlərdə, toylarda, müxtəlif xalq oyunlarında və əyləncələrdə, cıdır meydanlarında səsləndirilir. Zurnadan əsasən ansambl aləti kimi istifadə olunur. Burada birinci zurna (usta) melodiyanı ifa edir, ikinci isə (dəmkeş) dəyişməyən və arası kəsilməyən səslə ustanı müşayiət edir, ona “zü” tutur. Zurnaçılar ansamblına, əsasən, kiçik ağaclarla çalınan nağara, bəzi hallarda isə dəf və qoşa nağara da daxil edilir. Notlu çalğı alətləri orkestri yarandıqdan sonra zurna onun tərkibinə daxil edilmişdir. Qəhrəmanlıq melodiylarının, mahnı və rəqslərinin ifası zamanı xalq çalğı orkestrlərində bir qayda olaraq zurnadan solo aləti kimi istifadə olunur. Ü.Hacıbəyov “Koroğlu” operasında, Ş.Hacıbəyov “Gülşən” baletində və s. bu alətdən məharətlə istifadə etmişlər.

Zurna aləti ərik ağacından hazırlanır. Zurnanın səsi güclü və zildir. İfaçıdan çox gərgin üfurmə və möhkəm nəfəs tələb edir. Zurnada nyuanslardan □pianonu-p□ ifa etmək qeyri-mümkündür. Bu, onunla izah edilir ki, səsin mənbəyini təşkil edən dilçək ifaçının ağızında olur və bununla əlaqədar olaraq, ifaçı dodaqları vasitəsilə ona az təsir edə bilər. Zurnada əsasən forte və fortepiano (ən güclü forte) nyuansları gözəl səslənir.

Fortepiano aləti də zurnanı müşayiət edərkən parlaq, rəngarəng, dolğun səslənmə yaradır. Balabandan fərqli olaraq zurnanın səs tembrini çox güclü və zildir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında mühüm yer tutan zurna həmişə cəngi melodiylarının aparıcı ifaçısı olmuşdur. Cəngini fortepiano aləti də özünəməxsus ustalıqla müşayiət etmişdir. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli burada əsas sözü zurnaya vermiş və olduqca gözəl, dinləyicini rıqqətə gətirən maraqlı bir musiqi əsəri yaratmağa nail olmuşdur. Fortepiano aləti burada ümumi fonu saxlamaqla harmonik fiqurasıyalı müşayiətçi rolunu oynayır. Əlbəttə, fortepianoda zurnanın səs tembrinə uyğun f (forte), lakin təmtəraqlı ifa az tələb olunur, çünki cəngilər qəhrəmanlıq, mübariz əhval–ruhiyəsindədir. Əsərdə əgər fortepianoçu nəfəs alətləri arasında zurnanı müşayiət edirsə, deməli melodiya qəhrəmani, döyüşkən, möhtəşəm və təntənəli bayram əhval-ruhiyyəli xarakter daşıyacaqdır. Zurnanın notları digər nəfəs alətlərində olduğu kimi kaman (sol) açarında yazılır. Alət transpozisiyalıdır, notları yazıldığından artırılmış septima intervalında zil səslənir. Zurna dinamik səs düzümünə malikdir, lakin xromatik səsləri çətin də olsa ifa etmək mümkündür. Bilindiyi kimi, bir sıra qərb alətlərində- klarnet, fleyta, saksafon, qaboy və s. yarımperdələri, yəni diyezli, bemollu səsləri klapan (qapaq) vasitəsilə asanlıqla ifa edirlər. Zurnada isə bu sistem olmadığından xromatik səsləri çalmaq üçün ifaçıdan böyük məharət tələb olunur. Fortepiano alətinin müşayiəti də bütün bu qaydaları nəzərə alaraq, əsərlərin ifası zamanı melodiyanı səs tembrinə uyğun tənzimləyir.

Azərbaycan xalqının digər nəfəs çalğı alətlərindən biri olan tütəyin milli musiqi

alətlərimizin arasında özünəməxsus yeri vardır. Əvvəllər Azərbaycan şəhərlərində tütəkdə çalan peşəkar ifaçıların kiçik ansamblları mövcud idi. Xalq oyunları, kəndirbazların çıxışları, sirk tamaşalarının başlanmasını tütək alətinin səslənməsi ilə xəbər verərdilər. Müasir ansambllarda və xalq çalğı alətlərində tütəkdən başlıca olaraq solo aləti kimi istifadə edilir.

Tütək ərik, qoz və tut ağacından hazırlanır. Lakin qamışdan hazırlanmış tütək daha üstün sayılır. Belə tütəklərdə aşağıdan qamışın bəndi səddindən başlayaraq lülə boyu nəfəs pərdələri (deşiklər) açılır, bayır tərəfdən isə qamış yüngülcə yonulur. Tütəyin səs düzümü 1 oktava daxilində diatonik həcmdədir. Tütəkdə natural səs düzümünün 1-ci səsini, yəni kiçik oktavanın “si” səsini hasil etmək məqsədilə ifaçı sol əli yuxarıda, sağ əli isə aşağıda olmaq şərti ilə şəhadət, orta və adsız barmaqları vasitəsilə alətdəki 7 dəlikdən 6-nı qapayır.

Tütəyin not yazılışı olmadığına görə fleyta pikkolo üçün olan not yazılışı qaydasından istifadə etmək məqsəduyğundur. Tütəyin registrinə gəldikdə isə deməliyə ki, o fleyta pikkolo-dan bir qədər fərqli özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri içərisində tütək geniş texniki imkanlara malik olan alətdir. Bu alətdə kifayət qədər sürətli tempdə diatonik qammalar ifa etmək olar. Bundan əlavə tütəkdə Azərbaycan xalq musiqisində geniş yer tutan leqato, stakkato, forşlaqlar, mordent və trellər də asanlıqla ifa olunur. Məsələn Ş.Hacıbəyovun, “Bolqar suitası” X.Cəfərovun “Rəqs suitası”, H.Xanməmmədovun “Simfonieta”, A.Rzayevanın “Çoban Qara”, əsərlərində tütəkdən solo aləti kimi istifadə olunmuşdur. Tütəkdən bəzi hallarda başqa alətlərə, məsələn, tara, kamançaya tapşırılmış melodiyları bir oktava yuxarı təkrar edən müşayiətçi alət kimi də istifadə olunur.

Tütək alətinin özünü isə fortepiano alətinin müşayiəti ilə dinləmək xüsusi marağa səbəb olur. Bəstəkarlar tərəfindən yazılmış müxtəlif xarakterli əsərlərdə fortepiano-nun müşayiəti dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılır. Tütək balaban alətinə nisbətən zil səslənir. Forte-piano aləti də tütəyi müşayiət edərkən daha zərif, incə yumşaq və sol pedaldan istifadə etməlidir. Tütəyin piano səsi zəif olduğundan bəstəkarlar da nüansdan çox az istifadə edirlər. Forte-piano-çu tütəyi müşayiət edərsə, orta və yuxarı registrə daha çox istinad etməlidirlər. O zaman bu müşayiət yumşaq, zərif, incə, melodik olar və tütək hansı registrdə ifa edirsə forte-piano alətinin müşayiəti də ona uyğunlaşmalıdır. Forte-piano-da əsərlərdə tütəyi müşayiət edərkən orta və yuxarı registrə daha çox diqqət etmək lazımdır. Tütəyin səs tembrinə yaxın forte-piano aləti, hər hansı bir yazılmış melodiyanı melodik, yüngül, klavişlərə yumşaq toxunaraq özünəməxsus peşəkarlıqla müşayiət etməlidir. Əlbəttəki əsərlərin, forte-piano alətinin müşayiəti ilə səslənməsi, tütək alətini dinləyiciyə daha da sevdindir.

Azərbaycanın incə səsli çalğı alətlərindən biri də neydir. Neyin səs tembrini insan səsinə çox yaxın olub nəfəslə çalınan çalğı alətidir. Bu alətin texniki imkanları o qədər də geniş deyil. Forte-piano müşayiəti ney alətini çox çox zərif, incə səs tembrini ilə tənzipləməlidir. “Ney” aləti üçün notlar kaman açarında, bəzən bas açarında səsləri nizamlamaq üçün istifadə olunur [2].

Forte-piano alətinin ifaçısı yenə də səslənməni nəzərə alıb, neyi müşayiət edərkən registrlərə çox diqqət yetirməlidir. Əsərlərin ifası zamanı forte-piano aləti də özünəməxsus texniki imkanlardan istifadə edib, səs tembrini düzgün göstərməlidir. Forte-piano alətinin müşayiətçi kimi nəfəs alətlərinin səslənməsində rolu çox böyükdür. Bu alətlər tək ifa olunaraq o qədər də diqqət çəkmir, lakin forte-piano müşayiəti ilə səslənmə dinləyicidə xüsusi maraqla oyadır.

Təcrübəli konsertmeyster müəllimin göstərişlərinə və istəklərinə qarşı öz narazılığını heç vaxt bildirməməlidir. Konsertmeyster və müəllimin yaradıcılıq prosesi və yaradıcılıq birliyi – qarşıya qoyulan məqsədin bölünməz hissəsidir. Müəllim və konsertmeysterin birlikdə professional ansambl şəklində çıxışı nəinki ifaçılıq, həm də psixoloji planda bir-birini başa düşməyə kömək edir. Nəfəs çalğı alətlərini müşayiət edərkən konsertmeyster səslənmənin balansını müşahidə etməlidir. Məsələn: Tar, kamança, qanun alətlərində registr aşağı olarsa forte-piano

onu üstələməməlidir. Əksinə solistin alətinin səslənməsinin gözəlliyini əks etdirməlidir. Konsertmeysterin fəaliyyətində ən başlıca məqsədi ifaçıya vaxtında güzəşt etmək və solistin səsini və emosiyasını nəzərə alaraq parlaq və ifadəli ifa etməkdən ibarətdir.

Nəfəs çalğı alətlərinin müşayiətində incə səs tembirinin verilməsi pianoçu üçün çox vacibdir. Ona görə də yaxşı konsertmeyster royal arxasında professional ifa etməyi bacarmalıdır. Aktiv və tez reaksiya konsertmeysterin professional ifasında çox vacibdir. Həm də yaxşı konsertmeyster musiqi baxımından fitri istedadla malik olmalıdır. Bütün əsəri görüb və eşitməlidir. Əsərin xarakter və əhval-ruhiyyəsini əhatə etməlidir. Solist bəzən dayanır, bir neçə xanə musiqi parçalarında buraxır-bu az halda belə olmur-konsertmeyster solistin partiyasını izləməlidir.

Müəllim, konsertmeyster və tələbənin sıx birliyi olan zaman uğurlu və professional ifaya nail olursan. Ona görə də konsertmeyster müəllimin istəyini, yaradıcılıq təfəkkürünü olduğu kimi çatdırır.

Konsertmeyster nəinki ansambl texnikasının əsas prinsiplərini bilməlidir, həmçinin solistin alətinin texniki və tembr imkanlarını, tədris və konsert repertuarını onun üslub xüsusiyyətlərini, həmçinin birlikdə ansambl şəklində məşq metodlarını musiqi əsərləri üzərində birgə ifaçılıq işini öyrənməlidir. Konsertmeyster orijinal musiqi xüsusiyyətlərini (səs və artikulyasiya palitrasını, texniki ustalığı, bədii pedalizasiyanı) vacib olan ifaçılıq məsələlərini seçməli, (səs dinamika, artikulyasiya) solistin partiyasını fortepiano-nun müşayiəti ilə təhlil və qəbul etməlidir.

Nəfəs çalğı alətləri ilə müşayiət zamanı solist ilə konsertmeyster arasında emosional kontakt qurulmalıdır, psixoloji dayaq olmalıdır, müxtəlif məşq və konsert şəraitinə uyğunlaşdırılmalıdır.

Məşq və konsert çıxışı zamanı həm ifaçılıqda artistizmə xüsusi yer vermək lazımdır. Həm də emosional və modelli əhval-ruhiyyəni əks etdirmək vacibdir.

Konsertdə çıxış etməmişdən əvvəl konsertmeyster solistin həyəcanını özündən uzaqlaşdırmalıdır. Səhnədə isə müşayiətin ifadəli, parlaq, aydın səhnə yüksəlişi ilə yaradıcılıq əhval ruhiyyəsini solist – ifaçıya ötürməlidir.

Konsertmeysterlik – müəllimin iş prosesini improvizə edir. Tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi konsertmeysterin fəaliyyəti, pedaqoji, psixoloji yaradıcılıq funksiyalarını birləşdirir. Bunları bir-birindən ayırmaq və dərk etmək mümkün deyil. Konsertmeyster ansambl texnikasının əsas prinsiplərini bilməlidir. Bununla yanaşı solist, instrumental texniki, tembr imkanlarını, tədris, konsert repertuarını onun metodlarını və musiqi əsərləri üzərində ifaçılıq işini nəzərə almalıdır.

Solistin partiyasının ifasının təhlilində nəzəri biliyə imkan verib, musiqi əsərlərində fortepiano partiyalarının bədii və texniki cəhətdən müşayiətini təyin etmək, bütöv musiqi obrazı fonunda bədii interpretasiyasını yaratmaq, müxtəlif yanaşmanı göstərmək bacarığına qadir olmaq lazımdır.

Konsertmeysterlik fəaliyyətində pianistin imkanlarını təqdim etməklə yanaşı səs və artikulyasiya rəngləri, texniki ustalığı bədii pedalizasiyaya vacib olan ifaçılıq məsələlərini seçmək (səs, dinamika, tembr) solistin partiyası ilə yanaşı fortepiano partiyasını da qəbul edib təhlil etmək lazımdır.

Konsertmeysterin ən vacib xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, ifaçılıq zamanı solist ilə emosional və psixoloji münasibətdə, müxtəlif konsert və məşq prosesinə hazır olmaq vacibdir.

Son illərdə nəfəs çalğı alətlərinin müşayiətində konsertmeysterin fəaliyyəti konsert həyatında mühüm yerlərdən birini tutur. Nəfəs çalğı alətlərini müşayiət edərkən musiqi pedaqogikasının əsas prinsiplərindən biri, səsləri dərk edərək əsərin xarakterinə uyğun obrazlı şəkildə təqdim etməkdir. Nəfəs çalğı alətlərinin tədris və konsert repertuarı özündə klassik əsərlərin orijinal yazılarını fortepiano-nun iştirakı ilə böyük həcmdə doldurur. Musiqiçi – ifaçı, konsertmeyster kimi öz fikrini toplayıb düzgün bölüşdürməlidir. Nəfəs çalğı alətləri sinfində

səs üzərində iş və onun quruluşu, orijinal nəfəs çalğı alətlərinin repertuarı üstünlük təşkil edir. Klassik piano ifaçı üçün nəfəs çalğı alətlərində ştrixlər səsin və pianist üsullarının axtarışı hər an mümkün olmur. Konsertmeysterin nəfəs çalğı alətləri sinfində işi xüsusi professional hazırlıq səviyyəsində olmalıdır. Bu barədə çox olmayan metodiki ədəbiyyat, onun praktik əlçatmazlığı aktual mövzunun öyrənilməsinə əsaslanır. Metodki göstərişlərin məlumatlarına əsaslanaraq – nəfəs çalğı alətləri sinfində işin spesifik xüsusiyyətləri açılır. Məsələlər bundan ibarətdir:

Konsertmeysterin nəfəs çalğı alətləri ifaçıları ilə işinin əsas məsələlərini təyin etmək

Konsertmeysterin professional-şəxsi keyfiyyətlərini nəfəs çalğı aləti ifaçıları ilə iş zamanı vacib saymaq

Nəfəs çalğı alətlərinin solo ifası kimi repertuarının seçiminin vacibliyini xarakterizə etmək

Konsertmeysterin nəfəs çalğı alətləri üçün yazılmış əsərlərlə işində spesifik məsələlərə baxmaq

Nəfəs çalğı alətlərində iki alət üçün yazılmış əsərlərin işləməsində konsertmeyster fortepiano partiyasını ifa edən zaman qarşısında iki məqsədi irəli sürməlidir: Bunlardan biri nəfəs çalğı alətlərinin spesifikasını nəzərə almaq, digəri isə ifa olunan əsərlərin orijinal səs obrazına yaxınlaşmaq.

Balaban, zurna, tütək və nəfəs çalğı alətlərindən əsərlərin işləmələrində dinamika rəng, xarakterin dinamikası, böyük rəngarənglik və romantik dəqiqlik istəyir [1].

Nəfəs çalğı alətləri üçün növbəti repertuar-orijinal işləmələrdir. Orkestrlə solo alətlərin konsertlərdə ifası konsertmeysterin dirijorluq funksiyalarını daha aydın göstərir. Pianoçu realda ifa edən zaman orkestr səslənməsinə cəhd etməlidir. Müəllif tərəfindən ağır və tez hissələri solistlə birlikdə ətraflı işləmək, konsert çıxışı zamanı həm də məşq prosesində konsertmeysterin bütöv formasını təşkil etmək mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Xalq mahnılarının işləmələri janrı müxtəlif xalq mahnılarının mövzusu üzərində versiyalar nəfəs çalğı alətləri üçün möhtəşəmdir. Forteplano partiyası üzərində işə başlayarkən konsertmeyster ilk növbədə solistin partiyası ilə yanaşı aparıcı melodiyaları yaxşı bilməlidir.

Nəfəs çalğı alətləri ifaçıları ilə müşayiət zamanı alətlərin səs tembirinin fortepiano ilə birlikdə səslənməsinin keyfiyyəti ən vacib amillərdən biridir. “Solist-konsertmeyster” birliyində ifaçıların bərabər hüquqları, ansambl məsələlərinin düzgün yerinə yetirilməsi və işin keyfiyyətli alınması məsuliyyəti konsertmeysterin üzərinə düşür. Nəfəs çalğı alətləri ilə iş zamanı konsertmeyster ansambl texnikasının prinsiplərinin əsasını, solist olan alətin texniki və tembr imkanlarını tədris və konsert repertuarını və onun stilistik xüsusiyyətlərini həm də musiqi əsərləri üzərində ifaçılıq işinin birgə metodlarını göstərməlidir. Nəfəs çalğı alətlərinin çalğı və müşayiəti zamanı səsin balansını ansamblın əsasını təşkil edir.

Nəfəs çalğı alətlərində ansambl ifasını müşayiət edən zaman – səs problemi vacib məsələlərdən biridir. Burada müşayiət olunan alətin səsi – onun bədii təfəkkürü ilə obrazlı şəkildə özünü əks etdirir. Məsələn:

Zurna xalq çalğı alətləri orkestrində əsas və aparıcı alətlərdən biridir. Zurna alətini müşayiət edərkən səs tembri dolğun, parlaq, qabarıq və daha təntənəli olmalıdır.

Balaban alətində isə müşayiət zamanı səs tembri nisbətən zəif, incə, yüngül, daha qıvraq göstərilməlidir.

Tütək alətinin də müşayiəti zamanı zurna və balabanın səs tembrinə nisbətən orta olması lazımdır. Yəni, həm güclü həm də çox zəif ifa etmək lazım deyil.

Nəfəs vasitəsi ilə ifa olunan alətlərdən ən uyğunu zurna balaban, ney və tütəkdir. Nəfəsli alətlər qrupunun səs tembri biraz tutqun və bəm səslərlə icra edilir [2].

Konsertmeysterin müşayiəti ilə bu alətlərdə ifa etmək tək solo şəkildə ifadan fərqlənir.

Sadalanən alətlərin pianoçu konsertmeysterlə yanaşı ansambl səslənməsinə də diqqət

yetirmək lazımdır. Son illərdə nəfəs çalğı alətlərinin repertuarı klassik əsərlərin ifası ilə zənginləşib. Əlbəttə yenə də konsertmeysterin iştirakı bu əsərlərin canlanmasında müstəsna rol oynayır. Hər bir çıxışdan əvvəl solist ilə konsertmeysterin psixoloji və emosional əhvalı eyni olmalıdır. Bu bir neçə əsas prinsiplər konsertmeyster fəaliyyətinin etik qaydalarında öz əksini tapmışdır. Birinci prinsip – solistə kömək etməyə imkan yaradan və solist olan alətin spesifik xüsusiyyətləri konsertmeysterin işində maraq oyatmalıdır.

İkinci prinsip pianistin öz partiyasını yüksək bədii səviyyədə göstərməsi konsertmeysterin professional ustalığının əksidir.

Üçüncü pedaqoji prinsip – təcrübəsiz musiqiçinin ifaçılığında nöqsanları aradan qaldırmaqdan ibarətdir.

Dördüncü prinsip – hər hansı bir təhsilin vəziyyətində konsertmeysterin psixoloji hazırlığı, psixoloji rahat atmosferi, müəllim və tələbənin (şagirdin) pozitiv yaradıcılıq fəaliyyətində öz təsirini göstərir.

Beşinci ümumi etik prinsip - psixo-emosional sahədə konsertmeysterlə solist arasında ümumi bir fikrə gəlmək şərtidir.

Altıncı prinsip – solistin bədii təfəkkürünün formalaşması, instrumental ifaçının dünya görüşü ilə əlaqələndir.

Professionalıq – instrumental sinifdə iş üçün konsertmeysterin şəxsi keyfiyyətlərindən biridir. Solist-konsertmeyster birliyində ansambl məsələsinin yerinə yetirilməsi ümumilikdə ansamblın keyfiyyətli səslənməsi bütövlükdə özünü əks etdirir.

Instrumental əsərlərdə solistin partiyasının mənimsənilməsi müəyyən çətinlik yaradır. Həmçinin fortepianoda onu ifa etmək elə də asan olmur.

Nəfəs çalğı alətləri ilə tembr və dinamik uyğunluğun axtarışında konsertmeyster səsin dəqiq alınmasına can atmalıdır. Belə anlarda pianistə olan leqatonun klaviş üzərində əlin yüngül hərəkəti ilə əvəz olunmalıdır.

Bu üsul dəqiq ritmik ifa ilə yanaşı nəinki müəyyən ştrix problemini həll etməyə həm də virtuoz fraqmentlərdə sinxron ifanı konsertmeysterə həvalə edir. Qeyd etmək lazımdır ki, nəfəs çalğı alətləri ilə iş zamanı konsertmeyster – pianistin yeni üsullarının axtarışına çıxır. Tembr və artikulyasiyanın fortepianonun dəqiq səsi ilə ifasına nail olursan.

Əsasən səs və akkordun eyni vaxtda götürülməsinə çox diqqətlə nəzarət etmək lazımdır. Nəfəs çalğı alətləri ilə fortepianonun müşayiəti zamanı, pianoçu konsertmeysterin təcrübəsiz ifaçılarla solistin səsinin üst-üstə düşməsinə qarşı diqqətli olmalıdır [8].

Hər hansı bir müşayiətdə bas – fakturanın əsasını təşkil edir. Pianoçu sağ əldə müşayiət edərkən “bas akkord”. “harmonik fiqurasiya”, “ahəngdar fiqurasiya” yüngül və şəffaf dinamik tarazlığı qurarkən fortepiano ilə nəfəs çalğı alətlərində olan səslərin quruluşuna akkordların səslənməsinə tremolo, aksentli vurğulara xüsusi fikir vermək lazımdır.

Nəfəs çalğı alətlərində ifa zamanı pedal şəffaf olmalıdır. Konsertmeyster “bas akkord” un tez tempdə ifası zamanı müşayiətdə ondan imtina etməlidir. Forteapianonun solo hissələrində, melodik əsərlərin fraqmentlərində fortepiano rəvanlığı və incəliyi ənənəvi pedalla əks etdirilməlidir. Instrumental ifaçılarla iş zamanı pedalin probleminin həlli çox vacibdir.

Təzə başlayan konsertmeysterlərlə daha təcrübəli ifaçı – pianoçulardan öyrənməlidir. Onların məşq proseslərinə və konsert çıxışlarına diqqətlə dinləməlidirlər. Konsertmeysterin işi və fəaliyyəti – bütöv bir incəsənətdir. Hər bir musiqiçi bilməlidir ki, konsertmeysterlik fəaliyyəti hər bir pianoçuya məxsus olmur. Bəzi məşhur bəstəkarlar – həm də konsertmeyster kimi fəaliyyət göstərmişlər. S.Raxmaninov, F.Şalyapin, N.Metner, K.Şvartkop, M.Musorqski, M.Ly-onova.

Məşhur pianoçular-İ.İqumnov, A.Qoldenveyzer, S.Rixter, Q.Neyqauz, S.Qinzburq və

başqaları ansambli müşayiət edirdilər. Konsertmeysterlik haqqında bir çox praktiki məsləhətlər – D.U.Miçin “müğənni və konsertmeyster” adlı kitabda öz əksini tapıb. Konsertmeysterin fəaliyyətini pedoqoji və psixoloji funksiyalar birləşdirir. Yaxşı konsertmeyster olmaq üçün pianoçu aşağıdakı keyfiyyətlərə malik olmalıdır: Həm texniki həm də musiqili baxımdan royaldə gözəl ifa etməyi bacarmalıdır. Bu baxımdan zəif pianoçu heç vaxt yaxşı konsertmeyster ola bilməz. Yüksək texnikaya malik pianoçu, gözəl qəlb yiyəsi olaraq musiqi kompozisiyalarının daxili lap kiçik motivlərini belə, dinləyiciyə təqdim etmək bacarığına malik olmalı, nailiyyətlər əldə etmək axtarışında və qabiliyyətindədir.

Yaxşı konsertmeyster ən başlıcası musiqi istedadına malik olmalıdır. Yaxşı konsertmeyster- ümumi musiqi istedadına malik olmalıdır. Musiqini yaxşı eşitmə qabiliyyəti, artistizm, müəllifin fikirlərini həyata keçirmək istedadı olmalıdır. Konsertmeyster musiqi mətnini tez mənimsəyib, öyrənməlidir.

Konsertmeyster müxtəlif musiqi üslubunu hiss etmək üçün böyük musiqi repertuarı toplamalıdır. Təcrübəli konsertmeyster yeni musiqi ilə tanışlığa maraq göstərir, müxtəlif bəstəkarların notları ilə tanış olur, onların konsertlərdəki çıxışlarını dinləyir. Nəfəs çalğı alətlərində müşayiət də buna misaldır (zurna, balaban, ney, züü, tütək). Bu alətləri müşayiət edərkən konsertmeysterin ifasının bəzi spesifik xüsusiyyətləri üzə çıxır. Məsələn pianist və solistdə ayrı-ayrılıqda bütöv bir sərbəst yaradıcılıq individuallığı özünü göstərir. Lakin konsertmeyster solistin ifaçılıq maneralarına söykənməlidir.

Konsertmeyster- pianistlər arasında ən geniş yayılmış ixtisasdır. Konsertmeyster hər bir yerdə lazımdır: sinifdə, konsert estradasında, xor kollektivində, opera teatrında, xoreoqrafiyada. Solist və pianist (konsertmeyster) bütöv bir musiqi fikrinin məhsuludur.

Müşayiət bacarığı- bu elə bir ansamblıdır ki, fortepianoya böyük ritmik və harmonik funksiyalı iş verir.

Konsertmeyster- solistlə partiyaları öyrənir, onların ifaçılıqlarının düzgün olmağına nəzarət edir, ifaçılıq spesifikasiyalarını və bəzi üsulları öyrənir.

Konsertmeyster fəaliyyətində yaradıcılıq, pedaqoji və psixoloji funksiyalar vəhdət təşkil edir. Yaxşı konsertmeyster olmaq üçün pianist bəzi keyfiyyətlərə malik olmalıdır: (həm texniki həm də musiqi duyumu). Zəif pianoçu heç vaxt yaxşı konsertmeyster ola bilməz, həmçinin yaxşı pianoçu da ansambl münasibətlərinin qanunlarına solist və müşayiətin qanunauyğunluqlarını mükəmməl hiss etməsə yüksək nailiyyət əldə edə bilməz.

Yaxşı konsertmeyster ümumi musiqi istedadına malik olmalıdır. Musiqini eşitmə qabiliyyəti yaxşı olmalıdır, artistizm və obrazla müəllifin fikirlərini üzə çıxartmalıdır. Konsertmeyster bütün partiyaları əhatə edərək musiqi mətnini tez mənimsəməlidir.

Konsertmeyster müşayiət edərkən tranpozisiya olunan partiyalarda fakturanı ifa etmək o qədər də vacib deyil əsas komponentləri seçmək kifayət edər. Yarım ton transport edərkən işarələri dəyişmək olar.

Transpozisiyanın qaydaları bu ardıcılıqdadır. Əvvəl artırılmış prima, sonra kiçik və böyük sekunda daha sonra tersiya. Tersiya yuxarı olanda skripka açarındakı notlar basda yazılan kimi sayılır, iki oktavada yuxarı. Tersiya aşağı olanda isə bas açarının bütün notları skripka açarında yazılan kimi sayılır ancaq 2 oktava aşağı mənasında olur.

Konsertmeyster solisti tez və dəqiq hiss edib müşayiət etməlidir-əsər boyu bir konsepsiyada olub kulminasiyada zərif,incə köməkçi kimi qalmalıdır.

Konsertmeyster notu üzündən tez oxuması üçün müxtəlif fortepiano fakturalarını ifa etmə qabiliyyəti olmalıdır. Konsertmeyster həm də müxtəlif xarakterli musiqi üslubunu hiss edib geniş repertuar yığmalıdır. Yaxşı konsertmeyster olmaq üçün yeni və müasir musiqiyə maraq göstərməli, notlarla tanış olub, bu bəstəkarların konsertlərdən olan lent yazılarına qulaq

asmalıdır.

Konsertmeyster –psixoloji keyfiyyətlərə də malik olmalıdır.: həm solisti nəzarətdə saxlamalıdır, həm də öz əllərinin hərəkətini dəqiq izləməlidir.

Müəllimin köməkliyi ilə konsertmeyster alətin səsinin balansını dəqiq tutub müşayiət etməlidir. Musiqi üslubunun da rolu burada çox böyükdür. Milli musiqi alətlərinin ifa tərzinə uyğun olaraq, müşayiət də xüsusi bədii obrazla, xırda melizmləri, forşlaq, mordent göstərməklə yüksək səviyyədə olmalıdır [4].

Konsertmeysterlik incəsənəti hər musiqiçiyə nəsib olmur. Bu yüksək bədii ustalıq, musiqi yaradıcılığının professionallığını tələb edir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi konsertmeyster yaradıcılığının keyfiyyətləri zəngindir- bəstəkarın yazdığı əsərdə onun bütün daxili aləmini, obrazlı təfəkkürünü solisti müşayiət edərək göstərməlidir. Əsasən də nəfəs çalğı alətləri ifaçıların müşayiət edərkən notu üzündən tez oxuma, transpozisiya etmək, musiqi mətnini tez qavrama, vacib detalları xüsusi vurğulamaq lazımdır. Konsertmeysterin bütöv professional fəaliyyəti həm də şəxsiyyəti həm də şəxsiyyətin psixoloji keyfiyyətinin kompleksinin təyin edilməsi, yaddaş və diqqətin geniş vüsət alması, gözlənilməz situasiyalar, möhkəmlik, pedaqogi takt və incəlikdən ibarətdir. Konsertmeysterlik- solist və instrumental ifaçılarda özünün xüsusi spesifikasiyasına malikdir. Onun hansı şöbədə fəaliyyət göstərməsi bilik və bacarığının müxtəlif spesifik xüsusiyyətlərini daha qabarıq şəkildə üzə çıxarır.

Konsertmeyster burada hər bir alətin səslənmə xüsusiyyətlərini, repertuara uyğun adekvat səs məsələsini və pianizm üsullarını, alətlərdə olan ştrixlərin ekvivalentliyini klassik pianizm məktəbinin ənənəsinə uyğun olması ilə də vacib bilməlidir. İmtahanlarda, müsabiqələrdə, konsertlərdə çıxış zamanı konsertmeyster solo ifaçıya çox böyük kömək edir; zəif şagird və yaxud da tələbənin ifasını canlandırır, bəzi çətin olan passajlarda onu qoruyur. Belə mürəkkəb anlardan biri də solistin gözlənilmədən ilişməyidir. Konsertmeyster partiyayı əzbərləməlidir ki, ifa zamanı hər bir qəfil nöqsanlarda solistə dayaq olsun. Bu zaman konsertmeyster müşayiət zamanı dirijorluq fəzifəsini yerinə yetirmiş olur. Tembrli eşitməni inkişaf etdirməlidir, xalq çalğı alətlərinin səslənməsi haqqında təəssüratı olmalıdır və bütöv bir ansambli öz ardınca aparmalıdır.

İfaçı- instrumentalist münasibətlərində pozulma olarsa o zaman yaradıcılıq sərbəstliyindən danışmaq olmaz.

Bir-birilə partnyor olmaq konsertmeysterin pedaqoji funksiyasını asanlaşdırır, belə olan halda müəllim ifaçılıq problemləri üzərində işini görür.

Pianoçu- konsertmeyster ilk öncə konsert və imtahan çıxışları zamanı solisti səhnədə çətin, mürəkkəb anlarda vəziyyətdən çıxartmaq yollarını da ətraflı düşünməlidir. Bundan başqa pianist-konsertmeyster təşkilatçılıq haqqında da düşünməlidir. Bu faktlardan biri də odur ki, ifa zamanı notu vaxtında çevirmək, bas notu və ya akkordda səslərdən biri olmasa ifaçıda qəfil reaksiya əmələ gələr, hətta bu əsərin dayanmasına səbəb ola bilər.

Konsertdə və imtahanda ifaçı (zurna, balaban, ney, zü, tütək) kökləyən zaman konsertmeyster –pianoçu əlini fortepianonun üzərinə qoyaraq diqqətlə gözləməlidir. Əlbəttə ki, konsertmeysterə hazır olmağı barədə höstərməlidir, sonra isə çıxışa başlamaq olar. Bəzən də konsertmeyster özü ilə solistə başlamaq işarəsini verir.

Konsertmeyster-pianoçu və müəllim var gücləri ilə solistə möhkəm ritm və tempi saxlamaq üçün sərbəst imkanlar yaradırlar. Onlar öz müsbət enerjilərini solo ifaçıya hiss etdirməlidirlər.

Konsertmeyster- pianoçunun səhnədə hər bir vəziyyətə hazır olması, solist-instrumental ifaçının ifası zamanı həyəcan, qorxu riskini azaldır.

Hər bir vəziyyətdə yaxşı konsertmeyster öz ifası ilə “solistin kölgəsində” qalmaqla onun çıxışının ən parlaq tərəflərini qeyd etməlidir.

Konsertmeyster-həm pianoçu- müəllim- köməkçi. Anajeman edən həm də müəllimin sağ

və yeganə bütöv qoludur.həm də özünün professional məsələlərinin məqsədyönlü həlledicisidir.

Çox istərdim ki, nəfəs alətləri zurna, balaban, tütək, neylə yanaşı “tulum”, “sümsü” kimi qohum alətlər, xalq çalğı alətləri orkestrində etnoqrafik nəfəs aləti kimi konservatoriyada istifadə olunsun

Onlar tədris edilsin və bu alətlərin də diapazonuna, bədii-texniki imkanlarına uyğun olaraq bəstəkarlarımız yeni-yeni əsərlər yazsınlar. Bu mövzu ilə bağlı mənim konfrans çıxışım da olub.

Konfrans çıxışında da nəfəs çalğı alətlərinin fortepiano ilə daha gözəl səslənməsinin spesifik xüsusiyyətləri haqqda və bu alətlərin inkişafının daha qabarıq şəkildə dinləyiciyə çatdırılması barədə xüsusilə qeyd etmişəm.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Nəcəfzadə A. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqonoloji-tarixi tədqiqat). Bakı, 2010.
2. Nəcəfzadə A. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında çalğı alətləri.Bakı:Elm və təhsil, 2017.
3. Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri.Bakı:İşıq, 1979.
- 4.Nəcəfov İ. Aerofonlu çalğı alətlərində tənəffüs xüsusiyyətləri. Metodik tövsiyə. Bakı, 2018.
5. Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri.Bakı: İşıq, 1981.
- 6.Abdullayeva S. Xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq- orqanoloji tədqiqat). Bakı:Adiloğlu, 2002.
- 7.Orxanbəyli O. Tar tədrisinin metodikası. Bakı:İşıq,1976.
8. Umudov M. Alətsünaslıq. Bakı, 2016.
9. Qafarova M. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Bakı, 2012
- 10.Nəcəfzadə A. Etnoorqanologiya. Bakı, 2016.

**AMK-nın baş müəllimi, dissertant
E-mail:abdinzad55@bk.ru*

Mehriban Karimova

INTERPRETATION OF AZERBAIJANI NATIONAL AEROPHONE INSTRUMENTS WITH PIANO

The article emphasizes the legitimacy of the musical culture of the Azerbaijani people, the importance of the development of our folk musical instruments in our society and cultural life. U.Hajibeyli always thought about playing notes on folk musical instruments and included them in teaching in music schools.

The scientific name of wind instruments is aerophone. Aerophone is a Greek word and "background" phone means "sound". Performers of Azerbaijani wind instruments differ from other wind performers by their ability to perform a piece of music consisting of several pages, or even a large work without interruption. This is stated in the article. The sound range of aerophone instruments also provides detailed information on the rules of using the applicator. Composer Khalil Jafarov in his "Dance Suite" has a great place as a solo instrument in the balabana. The piano's dotted rhythm makes it sound right. In the article, along with the balaban, the author gave extensive information about other aerophone instruments: trumpet, flute, ney.

The importance of choosing a repertoire by interpreting the accompaniment of aerophone instruments with the piano is also reflected in the article. For example, S. Hajibeyov's "Bulgarian Suite", H. Jafarov's "Dance Suite", H. Khanmammadov's "Symphony", A. Rzayev's "Shepherd Black".

Accompanied by a pianist, he must be careful in choosing the repertoire, feeling the different musical styles.

One of the highlights of the article is the solo performance of aerophone instruments with piano accompaniment, the professionalism of the concertmaster and his individual approach, taking into account the characteristics of each instrument.

Keywords: *Piano, aerophone instruments, concertmaster, timbre, applique, repertoire.*

Мехрибан Каримова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ АЭРОФОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С ФОРТЕПИАНОМ

В статье подчеркивается легитимность музыкальной культуры азербайджанского народа, важность развития наших народных музыкальных инструментов в нашем обществе и культурной жизни. У. Гаджибейли всегда задумывался об игре нот на народных музыкальных инструментах и включил их в преподавание в музыкальных школах.

Научное название духовых инструментов - аэрофон. Аэрофон - это греческое слово, а «фоновый» телефон означает «звук». Исполнители азербайджанских духовых инструментов отличаются от других исполнителей на духовых инструментах тем, что могут без перерыва исполнять музыкальное произведение, состоящее из нескольких страниц, или даже большое произведение. Об этом говорится в статье. В звуковом диапазоне инструментов аэрофона также представлена подробная информация о правилах использования аппликатора. Композитор Халил Джафаров в своей «Танцевальной сюите» занимает прекрасное место как сольный инструмент в балабане. Пунктирный ритм фортепиано заставляет его звучать правильно. В статье, наряду с балабаном, автор дал обширную информацию о других аэрофонных инструментах: трубе, флейте, ней.

В статье также отражена важность выбора репертуара при интерпретации аккомпанемента аэрофонных инструментов с фортепиано. Например, «Болгарская сюита» С. Гаджибекова, «Танцевальная сюита» Х. Джафарова, «Симфония» Х. Ханмамедова, «Черный пастух» А. Рзаева.

В сопровождении пианиста он должен осторожно подходить к выбору репертуара, чувствуя разные музыкальные стили.

Одним из ярких моментов статьи является сольное исполнение на аэрофонных инструментах под аккомпанемент фортепиано, профессионализм концертмейстера и его индивидуальный подход с учетом особенностей каждого инструмента.

Ключевые слова: *фортепиано, аэрофонные инструменты, концертмейстер, тембр, аппликация, репертуар.*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 01.11.2021

Son variant 08.12.2021

UOT 745/749

GÜNAY QASIMXANLI*

“KİRPİ” JURNALINA ÇƏKİLMİŞ
İLLÜSTRASIYALARDA OBRAZLILIQ

Azərbaycan karikatura sənətinin inkişafında əhəmiyyətli yerlərdən birini “Kirpi” satirik jurnalı tutur. 1952-ci ildə nəşr olunmağa başlayan bu jurnalda dövrün qabaqcıl karikaturaçı-rəssamları öz əsərləri ilə çıxış etmiş, yumor və satiranın kəskin dili ilə dövrün eybəcərliklərini ifşa etmişlər. Məqalədə “Kirpi” jurnalındakı illüstrasiyaların sənətkarlıq xüsusiyyətləri öyrənilmişdir. Müəllif əsasən Sadıq Şərifzadənin, Vs. Ternavskinin, Nəcəfqulu İsmayılovun, Q.Buldun, A.Anisovanın və b. karikatura və illüstrasiyalarına müraciət etmiş və onların bədii xüsusiyyətlərini obrazlılıq baxımından təhlil etmişdir.

Açar sözlər: karikatura, Kirpi, jurnal, təsvir, qrafika, satira, kompozisiya.

Seçilmiş mövzuların yumorlu və ya iynələyici olması üçün şişirdilmiş kompozisiyalarla diqqət çəkən karikatura janrı “Kirpi” jurnalında fərqli obrazların qabardılmış bədii ifadə tərzii ilə fərdi xüsusiyyətlərinin meydana çıxardılmasında böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Hadisə və onun mərkəzində dayanan insan amili rəssamların xüsusi peşəkarlığı ilə fərdiyyətlərinin ön planda olması şərti ilə xarakterik bədii ümumiləşdirmə ilə diqqət mərkəzində olmuşlar. İnsan və onun cəmiyyətdəki mövqeyi, mühitə göstərdiyi müsbət və ya mənfi təsirlər həmin kompozisiyalarda oxucu və tamaşaçıda aydın təsəvvürün yaranmasında xüsusi rol oynayır. Bəzən sevincin, bəzən kədərin, bəzən xarakterikliyin, bəzən isə xaraktersizliyin, güclü və cılız daxili dünyanın açılmasında bir təsvirin verdiyi böyük imkanlar məhz həmin şişirtmələrin, cizgi və pozların qabarıqlığı ilə öz həllini tapmışdır.

Qeyd olunanlara misal olaraq, 1953-cü ildə görkəmli rəssam Sadıq Şərifzadənin böyük rus şairi Nikolay Alekseyeviç Nekrasovun 75 illiyinə həsr edilmiş kompozisiyasında bütövlükdə bir cəmiyyətin xarakterikliyinə meydana çıxarılan cəhdi diqqəti cəlb edir. Bildiyimiz kimi, sovet ideologiyasının incəsənətin qarşısına qoyduğu ən böyük tələb insanların xoşbəxt cəmiyyətin vətəndaşı olduqlarını iddia edən əsərlərin yaradılması idi. Bu mənada özünün dərin inandırıcılığı və təbiiliyi ilə, böyük ruh yüksəkliyinin tələq edildiyi əsərdəki optimizm hər şeydən öncə diqqəti cəlb edir. Bunun üçün rəssam çoxfıqurlu kompozisiya - gülümsəyən adi vətəndaşların toplu bədii ifadəsini yaradarkən onların sevincini gülümsəyən gözlərində, rahat yaşamın verdiyi sifət cizgilərində real formada canlandırmağı məqsədə uyğun hesab etmişdir.

Ön səhnədə əlində gül buketi saxlayaraq onu şairə təqdim edən pionerin gözlərindəki sevinc, həm də qürur iştiraklarının təqdimi ilə diqqəti cəlb edir. Şairin bir əlində kitab tutaraq insanlara tərəf baxan nəzərlərində bir qürur, sevinc vardır. “...biz yaxşı və xoşbəxt yaşayırıq” kəlmələrini söyləyən gəncin cizgilərində də eyni məmnunluğu və bu məmnunluğun şəxsi deyil, bütövlükdə bir xalqın, bir cəmiyyətin sevincinə bağlı olduğunu iddia edən səhnə təəssüratı maraqlı oyadır (1, 11). Burada ictimaiyyətçilik, xoşbəxt xalqın xoşbəxt vətəndaşları ideyası bir növ onları fərdilikdən çıxararaq ümumiyyə tabe edir ki, bu da dövrün ideologiyasından irəli gələn əsas kimi meydana çıxır.

Və yaxud 1953-cü ildə rəssam Vs. Ternavski tərəfindən yaradılmış digər bir illüstrasiyanın təqdim etdiyi pafoslu çıxış bir şüar kimi səslənərək “Bütün yer üzərində, yoldaş insanlar, elan edin: müharibə olmayacaqdır! Bizim sülh çağırışımız – zəiflərin etdiyi rica deyil şübhəsiz...” kəlmələrini bütün dünyaya bəyan edən dahi rus şairi və dramaturqu Vladimir Mayakovskinin

simasındakı kəskinlik, ciddiyyət, güclü iradə, sarsılmazlıq, mübarizlik olduqca qabarıq formada ifadə edilmişdir. Onun bir əlində "dünyaya sülh, hər bə hər b" kəlmələrinin yazıldığı vərəqi, digər əlində isə üzərində imzası olan kitabı saxlaması təsirləri daha güclü etməyə imkan yaradır. Kəskin təzadlar kompozisiyada sadəcə rəng həlli ilə deyil, ölçülərin nisbəti ilə də əsərin təsir gücünü qüvvətləndirməkdədir. Məsələn, Mayakovskinin obrazı parlaq qırmızı fon üzərində daha iri formada əks olunmuşdur. Sarı rəngli fon olan hissədə isə hündür binaların boz görüntüsü önündə özünün kiçik dünyasına malik olduğunu təsdiqləyən mənfur amerikalı siyasətçilərin iyirənc əməllərə sahib obrazları xüsusilə kiçik ölçüdə öz əksini taparaq sənətkar məqsədini həyata keçirmişdir.

Jurnalda dərc olunan illüstrasiyalarda əsasən cəmiyyətdəki yaltaqlıq, şəxsi manefeyinə düşkünlük, riyakarlıq kimi mənfə xüsusiyyətləri açıqlayan karikaturalarda şişirdilmiş sifət cizgiləri, qabarıq bədən jestləri ilə həll edilmiş uyğun kompozisiya quruluşları özünün komik planda olan təsvir gücü ilə yanaşı, həm də reallığa güzgü tutaraq onu insanlara nümayiş etdirirdi (2, 45). Belə nümunələrdən misal olaraq yenə də Şərifzadənin dərginin 1953-cü ildə dərc edilmiş növbəti saylarından birində verdiyi illüstrasiyasını göstərmək olar. Kəndlərə təhkim edilən bəzi təhkimçilərin göndərildikləri mərkəzə bir istirahət gözü ilə baxmaları onların şəxsi eqolarını ifşa edən karikatura nümunəsinin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur. Əyləşərək qarşısına nemətlərin düzüldüyü təhkimçinin simasında vəzifəsini ehmal etməsi onun bütün cizgilərində aydın formada öz əksini tapmışdır. Hətta rahat gecə geyimində əyləşərək öz istirahətinə davam edən səhnədə qarşısındakı kolxoz sədrindən ümumi vəziyyəti soruşduğu zaman, kolxoz sədrinin də ona şəxsən təhkim olduğu üçün hadisələrdən xəbərsiz qalması bərbad hala gəlmiş bir qurumun əsas səbəbkarlarını təqdim edir. Əlində meyvə sinisini daşıyan sədrin üzündəki yaltaqlıq profildən verilərək xarakterik cizgilərin qabarıqlığı ilə maraqları üzərinə çəkir.

S.Şərifzadənin yenə də həmin ildə yaratdığı digər bir illüstrasiyada isə acı həqiqətin yaratdığı yumorlu səhnə hər bir tamaşaçıda qeyri-ixtiyari istehza yaradıcı gücə malikdir (3, 45). Bəzi lektorların auditoriyaya hazırlıqsız gəlmələri, eləcə də onların özündən razı saxtakar alim cildinə girməsi və bunun zaman gəldikdə onları ən ağır formada ifşa edən şəxsi əməlləri rəssamın həyata keçirdiyi triptixin olduqca maraqlı kompozisiya quruluşunda təqdim edilir.

Birinci hissədə dolu auditoriyada leksiyanı dinləməyə gələn insanların üzündə bir marağın var olması tərənnüm edilmişdir. Tribunada özünü ağıllı göstərməyə çalışan obrazın əllərini yuxarıya qaldıraraq sanki özünü hər kəsdən yüksəkdə görən cılızlığı onun yumor yaradan sifət cizgilərinin qabarıq bədii ifadəsi ilə əsərin marağını yüksəldir. Kompozisiyanın ikinci hissəsi leksiyanın "ortasında" olduğu zamanı tərənnüm edir.

Burada artıq bir qədər boşalmış zal və yuxulayan insanların olması, bir qədər arxa planda isə dinləyicilərin yorulduğunu, hətta üzücülüynü ifadə edən cizgilərin acı reallığı komik planda əks olunması ilə maraq yaradır. Bütün gücü ilə əlindəki kağızı belə zorla oxuyan alimin maraqsız çıxışı bütün təfərrüatı ilə özünü təsdiq edir. Son hissədə isə tamamilə boş qalmış auditoriya və üzündə həyəcan yaranan "yalançı alim" obrazı ilə qarşılaşırıq.

Yaltaqlığı, yüksək rütbə sahiblərinin qarşısında özünü kiçik görən insanların cılız dünyasını üzə çıxaran insanların obrazını qabarıq formada ifadə edən illüstrasiyalardan biri jurnalın 1976-cı il aprel ayında dərc edilmiş nömrəsində görkəmli rəssam Nəcəfzadə İsmayılov tərəfindən həyata keçirilmişdir (4, 17). Əsərdə yaltaqlığın son həddi bir obrazın deyil, onun ailəsinin simasında daha geniş planda öz əksini tapmışdır. Rüsvəti hədiyyə olaraq qəbul etmələrini qeyd edən obraz iri qarınlı, uzun burunlu, böyük ağız olan qırıxıq simalı orta yaşlı kişi obrazında təqdim edilmişdir. O yalançı, saxta gülüşü ilə qarşısında dayanmış vəzifəli şəxsə müraciət edir. Qarşı tərəf isə rüsvəti öz həyat tərzinə çevirmiş acgöz xarakterin qabarıq təqdimi ilə maraq doğurur. Əynində açıq yasəmən rəngli kostyum geyinmiş, seyrək saçlı kişi dolu sifətində itən

mənasız gözləri ilə ona rüşvət verən insana tərəf sanki daxilində istehza edərək bu “hədiyyənin” arxasında nələr dayandığını yaxşı bildiyini ifadə edir. Onun kiçik sifətində iri burnu bir qədər də irəli gəlmiş, boynu köklükdən tamamilə yoxa çıxmışdır. Rəssam həmin obrazın daxili çirkinliyi ilə xarici görünüşü arasında sintez yaradaraq uyğun xarakterik cizgilərin dərin ifadəsini meydana çıxarmışdır.

Arxa planda isə iki qadının yalançı səmimiyyəti diqqəti cəlb edir. Onlardan biri rüşvət verənin, digəri isə rüşvət alanın xanımıdır. Hər iki qadın şişmanlığı, iri cüssəsi və uyğunsuz, şişirdilmiş bayağı bəzəkləri, geyim tərzləri ilə xarakterikliklərini ifadə edirlər. Rəssam tünd isti sarı fon üzərində obrazları təsvir etməklə kəskin təzad yaradaraq hər bir obrazın daha aydın və qabarıq ifadəsinə nail olmağı bacarmışdır.

Cizgilərin qəsdən qabardılması, şişirdilmiş təsvir vasitələri, bədii improvizələr bəzən jurnalda çap edilmiş kompozisiyalarda ağ və qara təzadı ilə də özünün dərin bədii həllini təqdim edir. Məsələn, son dövrlərin səhiyyəsi ilə bağlı acı reallığın təqdim edildiyi səhnə ifadəsinə həsr edilmiş rəssam Q. Buldun müəlliflik etdiyi kompozisiya bu mənada diqqətəlayiqdir. Əsərdə “su içində susuzluq” anlayışı ilə diqqəti cəlb edən illüstrasiyada qadın məsləhətxanasına gələn hamilə qadın üçün savaşan iki tibb işçisinin həkim psixologiyasından uzaq şəxsi mənafeyini güdən obrazları acı həqiqəti çılpalıqlı ilə meydana çıxardır.

Hər iki həkimin xəstənin qolundan yapışaraq onu sağa- sola doğru dartması burada şəxsi istəkləri üçün mübarizə aparan, xəstənin halı üçün o qədər də narahat olmayan sənətindən sui-istifadə edənlərin ifşası əsərin əsas məzmunun ifadə edir.

Bunun üçün rəssam həkimlərin cizgilərində oxşar xarakterik cizgilərin ifadəsini canlandıraraq bu mühitin pərdə arxasında qalan səhnəsinə işıq salmışdır. Bayağı bəzəkləri, qabardılmış cizgiləri ilə ağrı çəkən xəstənin vəziyyətindən daha çox özünü düşünən həkimlərin mənfur simaları, onların səhiyyəyə zidd xarakteriklikləri, həm də acgöz fərdi xüsusiyyətlərini açıqlayır. Bütün bunlar isə acı yumor yaradaraq hər birimizə təəssüf hissi yaşadır.

Və yaxud rəssam A. Anisovanın müəlliflik etdiyi digər bir illüstrasiyada qaydaları rüşvət yolu ilə həll etməyi həyat tərzinə çevirən insanın bədii ifadəsində yenə də ümumiləşdirilmiş bədii təsvir vasitəsi ilə qarşılaşırıq. Avtomobil ilə hərəkət edən sürücünün yol hərəkəti qaydalarına məhəl qoymaması onu saxlayan şoferə “işarəni görmədiyini halda onu görəcəyini” bildirməsi hər şeyin bir həlli yolu olduğunu və bu həllin rüşvətlə reallaşdığını çəkinmədən qeyd etməsi bir çox hallarda reallığı tərənnüm edir.

Bunun üçün xüsusi rəng effektlərinin istifadəsi olmadan da dərin cizgi ifadələri ilə məqsədinə nail olacağını bilən rəssam sürücünün uzun nazik burnunu, arıq sifət quruluşuna məqsədli şəkildə uyğunlaşdıraraq onun cılız dünyasını, saxta mədəniyyətini dərin təsir formasında meydana çıxarmağı bacarmışdır. Qarşıda dayanmış polisə reaksiyasını göstərməyən rəssam burada əsas vurğunu sürücünün üzərinə salaraq hadisənin qarşı tərəfdən alınan reaksiyasını bir qədər boş qoymağı məqsədə uyğun hesab etmişdir.

Polis bir barmağını qaldıraraq işarəni göstərən sürücüyə onu görmədiyini soruşur. Kompozisiyada qanun işçisinin sadəcə öz vəzifə borcunu yerinə yetirməsi ilə bütün qəbahəti, baş verən özbaşınalığın, qanun pozuntularının rüşvət verəndə olması prinsipi əsərin əsas məzmununu təşkil edir.

1990-cı ildə verilmiş bir illüstrasiyada qanun pozuntusunun adı hal halması acı yumorla öz ifadəsini tapmışdır. Bir ovçunun “... ələ ov da düşməməsi, nə bir ceyran, nə də bir turacın olmamasından” qəzəblənmə səhnəsi əks olunur. Maralı olan isə ovun dövlət qoruğu olmasıdır. Burada ondan əvvəl bu hadisənin çox sayda təkrarlanması, meşədə, yəni dövlət qoruğunda belə qoruğa alınan heyvanların tükənməsi yenə də acılı bir təsvir manerası ilə tamaşaçısında qəzəb yaratmağa davam edir. Burada rəssam obrazı klassik ovçu geyimində, üzündə isə bir savadsızlıq,

cahillik ifadəsi ilə əks etdirməyi kompozisiyanın ifadə etdiyi məzmununa uyğun təqdim etməyi məqsədə uyğun hesab etmişdir. Baxmayaraq əsərdəki təsvir məkanı yaşıllığı, meşə sahəsini tərənnüm edir, rəssam burada rənglərin ifadəsi olmadan da təzadlı münasibətləri, qabarıq ifadələrlə həll etməyə böyük ustalıqla nail ola bilmişdir.

"Kırpi" jurnalında dərc edilmiş illüstrasiyalarda obrazlılığın qabarıq şəkildə xarakterizə olunmasında bədii ümumiləşdirmə ilə yanaşı, eyni zamanda şəxsi fərdi ifadə edəcək özünəməxsus bədii xüsusiyyətlərlə bu əsərləri yüksək dəyərləndirməyə əsas vermişdir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Əliyev Z. Rəssam fırçasının qüdrəti //Azərbaycan. - 2013. - 3 iyul. - s.11.
- 2.Hacızadə B. Azərbaycan karikaturasının inkişafı. – Bakı: Səda, 2008
- 3.Hacızadə B. 100 illik karikatura tariximiz. - Bakı: Səda, 2006.
- 4.Nəcəfov M. Azərbaycanın karikaturaçı rəssamları. - Bakı: İşıq, 1972.

* *Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq
Akademiyasının dissertantı
E-mail: qasimxanligunay@gmail.com*

Gunay Gasimkhanli

FIGURATIVENESS IN THE ILLUSTRATIONS OF THE JOURNAL "KIRPI" ("HEDGEHOG")

One of the important places in the development of Azerbaijan cartoon art is occupied by the satiric journal "Kırpi" ("Hedgehog"). In the journal, which began to be published in 1952, the leading cartoonists and artists of the time performed with their works, exposing the deformities of the era with the sharp language of humor and satire. In the article the artistic features of illustrations in the journal "Kırpi" ("Hedgehog") are studied. The author is mainly applied to the cartoons and illustrations by Sadig Sharifzade, Vs.Ternavski, Najafgulu Ismayilov, G.Bulud, A.Anisova, etc. and analyzed their artistic features according to the figurativeness.

Keywords: *cartoon, Hedgehog, journal, description, graphics, satire, composition*

Гюнай Касымханлы

ОБРАЗНОСТЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ЖУРНАЛА «КИРПИ» («ЁЖ»)

Одно из важнейших мест в развитии азербайджанского карикатурного искусства - сатирический журнал «Кирпи» («Ёж»). В этом журнале, вышедшем в 1952 году, ведущие карикатуристы того времени представили свои работы, обнажая безобразие того времени острым языком юмора и сатиры. В статье исследуются художественные особенности ил-

люстраций журнала «Кирпи» («Ёж»). Автор в основном обратился к карикатурам и иллюстрациям художников Садыга Шарифзаде, Вс.Тернавского, Наджафгулу Исмаилова, Г.Бульда, А.Анисова и др. применили к карикатурам и иллюстрациям и проанализировал их художественные особенности с точки зрения образности.

Ключевые слова: *карикатура, «Кирпи» («Ёж»), журнал, изображение, графика, сатира, композиция*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 21.10.2021

Son variant 28.11.2021

UOT 745/749

GÜLƏR MƏMMƏDOVA*

GƏNCƏDƏKİ NİZAMİ HEYKƏLİNİN
MEMARLIQ MÜHİTİ İLƏ ƏLAQƏSİ

Məqalədə Azərbaycanın xalq rəssamı Fuad Əbdürrəhmanovun heykəltəraşlıq fəaliyyətində önəmli yerlərdən birini tutan işi – Gəncə şəhərində ucaldılmış Nizami heykəlinin sənətkarlıq xüsusiyyətləri tədqiq edilmişdir. Bu heykəlin ümumxalq məhəbbəti qazanması, ilk növbədə, heykəltəraşın yaradıcılıq məharətindən xəbər verir. Qeyd etmək lazımdır ki, heykəl F.Əbdürrəhmanovun yaradıcılığının ilk dövrlərinə - lap gənc yaşlarına təsadüf edir. Bu sənət əsərinin ucaldılardan cəmi bir il sonra - 1948-ci ildə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülməsi də gənc heykəltəraşın öz əsərində yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirdiyinin nümunəsidir.

Açar sözlər: *Fuad Əbdürrəhmanov, Nizami, Gəncə, heykəl, memarlıq, şəhər, monument, bədi, plastika.*

Çoxəsrlik tarixə malik olan Nizami - Cavadxan yurdunun qədimliyini təsdiqləyən faktorlardan biri burada şəhərin keçmiş tarixinə işıq sala biləcək memarlıq abidələrinin mövcudluğudur. Gəncə ünvanlı Comərd Qəssab türbəsi, İmamzadə kompleksi, Gəncə körpülərinin dayaqları, Gəncə qapıları və digər qədim tikililər də dediklərimizi təsdiqləyir. Uzaq X əsrdə nəzərəçarpacaq inkişafına görə “Aranın anası” adını qazanan və Eldəgizlər sülaləsinin hakimiyyətinin müəyyən mərhələsində Gəncə Yaxın Şərqi abad şəhərlərindən biri kimi tanınmaqla yanaşı, 1139-cu ildə burada baş verən dəhşətli zəlzələ və monqolların hücumu zamanı duyulması dərəcədə dağıdılır. “XIV-XV əsrlərdə Gəncə Cəlililər, Qaraqoyunlular, Ağqoyunlular kimi güclü dövlət qurumlarının tərkibində qalır. Gəncə tarix-diyarşünaslıq muzeyində saxlanan qoç heykəlləri bu dövrün ən yaxşı yadigarları hesab edilir. 1501-ci ildə Azərbaycanda Səfəvilər dövlətinin yaranması ilə qısa fasilələr nəzərə alınmazsa, Gəncə 300 ilə yaxın Qacarların nüfuzlu Ziyadoğlular şəcərəsinin irsi idarəçiliyində qalır. XVI əsrdə isə XVII əsrin əvvəllərində Gəncə müharibə meydanlarından birinə çevrilir. 1606-cı ildə I Şah Abbas Gəncəni öz dövlətinin tərkibinə qatdıqdan sonra müasir Gəncənin bünövrəsini qoyur. I Şah Abbas Gəncədə xeyli quruculuq və tikinti işləri aparmışdır. Avropa səyyahı Korneli de Brüyən yazırdı: “Gəncə Şamaxıdan 4 dəfə böyükdür. Gəncə ikimərtəbəli binaları, gözəl enli küçələri, böyük karvansaraları, şəhər hakiminin böyük və enli sarayı diqqəti cəlb edir”. XX əsrin əvvəllərində Gəncə Xeyriyyə Cəmiyyəti tərəfindən bir sıra tarixi əhəmiyyət kəsb edən tikililərdə bərpa-təmir işləri aparılmışdır. Qala bürcü, Cümə məscidi, Ozan məscidi, Çökək hamam, Şah Abbas karvansarası, Alban məbədi, Qazaxlar məscidi, Qızılhacılı məscidi, Cavad xan dəftərxanası və memarlıq nümunələri xalqın tarixi keçmişini öyrənmək üçün qiymətli mənbədir” (1, 17)

Yuxarıda adları çəkilən memarlıq nümunələri, xüsusilə də dini tikililər Avropadan fərqli olaraq heykəllərlə bəzədilməsələr də, ümumi tutumlarındakı hörgü və rənglə ifadə olunan bədi-estetik çalarlara bələndiklərindən şəhərin ümumi görkəmini, ayrı-ayrı meydan və küçələrin özünəməxsusluğunu şərtləndirməkdə əhəmiyyətli rol oynamışlar. Başqa sözlə desək, Gəncənin memarlığına Azərbaycanın böyük şəhərlərində və bölgələrində olduğu kimi, heykəltəraşlıq nümunələrinin daxil edilməsinin tarixi sovet dövrünə təsadüf edir.

Bakıda və respublikanın digər şəhər və rayonlarında olduğu kimi, burada da ictimailəşdirilən ilk heykəltəraşlıq əsərləri əsasən inqilab və dövlət rəhbərlərinin obrazları

olmuşdur. Şəhərin daha çox canlanma duyulan Vağzalyanı meydanında ucaldılan V.İ.Leninin abidəsi qədim şəhərin memarlıq aurasına daxil olan ilk plastika nümunəsi olmuşdur (2, 24). İyirminci illərdə ərsəyə gətirilmiş abidədə sosialist inqilabının rəhbəri ayaq üstə təsvir olunmuşdur. Betondan hazırlanmış fiquru hərəkət daşıyıcısı kimi təqdim edən müəllif, bununla da abidənin dinamikliyinə nail ola bilmişdir. Ümumi hündürlüyü yeddi metrə çatan (fiqurun hündürlüyü 2,7 metrdir) abidənin məkanın dominantına çevrilməsi təbiidir.

İyirminci illərdə Azərbaycana rəhbərlik etmiş S.M.Kirovun öldürülməsindən bir il sonra – 1935-ci ildə onun xatirəsinin əbədiləşdirilməsi məqsədilə Cavad xanın uğrunda əziz canından keçdiyi Gəncənin Kirovabad adlandırılmasına qərar verildi. Dinamik pozada təqdim olunmuş abidə üçün Gəncə çayı üzərində salınmış körpünün lap yaxınlığında – indiki Kukla teatrının qarşısındakı ərazi seçilmişdi. Bundan on iki il sonra - 1947-ci ildə bu abidənin qarşısında – körpünün o tayındakı sahədə isə Nizami Gəncəvinin abidəsinin qoyulması düşündürücü idi. Görəsən respublikanın o vaxtkı rəhbərləri zamanında Gəncənin işğalını həyata keçirən təcavüzkar general Sisianovun xələfi olan Kirovun heykəlinin qarşısında bu torpağı dünyada şöhrətləndirən Nizamiyə abidə ucaltmaqda məqsədləri nə idi? Belə ki, çox dar bir çərçivədə həyatı və əməlləri bir-birinə təzad təşkil edən iki adamın abidəsini qarşı-qarşıya qoymaq, əslində, bu plastika nümunələrinin şəhərin nəinki memarlıq, hətta mənəvi-psixoloji aurasına mənfi təsir göstərəcəyi birmənalı idi. Amma bununla belə, gəncəlilər ölkəmizin müstəqillik qazanmasına kimi bu xoşagəlməz auradan yaxa qurtara bilmədilər. Bu yerdə əlavə edək ki, Kirovdan fərqli olaraq şəhərdə - Nizami Gəncəvinin vətəninə dahi söz xiridarının abidəsinin açılması hələ də özünü Gəncəli hesab edən yerli sakinlərin böyük sevincinə səbəb oldu. Abidənin o vaxt qədim Nizami yurdunda ucaldılması isə bilavasitə keçmiş SSRİ məkanında şairin anadan olmasının 800 il-liyinin qeyd olunması ilə bağlı olmuşdur.

Məlum olduğu kimi, 1941-ci ildə keçirilməsi planlaşdırılan bu yubiley İkinci Dünya Müharibəsinin başlanması ilə ertələnmişdi. Yalnız müharibənin qələbə ilə bitməsindən sonra – 1947-ci ildə yubileyin keçirilməsinə icazə verildi. 1939-cu ildə şairin rəngkarlıq və heykəltəraşlıq obrazının yaradılması üçün elan olunmuş müsabiqədə SSRİ-nin bir çox məşhur sənətkarları iştirak etsə də, münisflər heykəltəraşlıq sahəsində gənc azərbaycanlı Fuad Əbdürrəhmanovun təqdim etdiyi iki layihə-kompozisiyanı uğurlu hesab etmişdi. Onlardan birinin Bakıda, digərinin isə şairin doğma yurdunda ucaldılması qərara alınmışdı. 1947-ci ildə yubiley tədbirinin baş tutması ilə əlaqədar Gəncədəki heykəlin açılışı baş tutdu, Bakıda isə açılış iki il sonra – 1949-cu ildə keçirildi. Bu gün şəhərdə “Gəncə” mehmanxanasının yaxınlığında – iki böyük küçənin kəsişdiyi yerin qonşuluğunda ucalan 9 metrlik abidənin (kursünün hündürlüyü 5 metrdir) monumentallığını şərtləndirən başlıca səbəb şair fiqurunun plastik həllində müəllifin çox inamlı və tərəvətli yapma manerasına üstünlük verməsi olmuşdur.

Dahi söz xiridarının ağ mərmər kursünün üzərində (memarı Mikayıl Hüseynov və Sadıq Dadaşov) ucalan tunc abidəsinin məkanda uğurlu yerləşdirilməsindən qaynaqlanan siluetinin ifadəliliyini və onun hər tərəfdən yaxşı müşahidə olunmasını şərtləndirdiyindən, plastik formaların uğurlu tapılmış nisbətləri ilə monumentallığı ümumi tutumunda təmin olunmuş heykəl məkanın dominantı kimi çıxış etməkdədir. Nizami fiqurunun bədii həllində də diqqətçəkən məqamlar kifayət qədərdir. İlk növbədə, onun geyiminin - əbasının ifadəliliyi göz oxşayır. Belə ki, ayaqlarının və kitablı əlinin nisbi hərəkəti ilə ilhamlı vəziyyətdə təsvir olunduğu hiss olunan şairin geyimi, tunc fiqurun bələndiyi bol işığın sayəsində onun təsirliliyini gücləndirən işıq-kölgənin yaranmasını şərtləndirmişdir. Başqa sözlə desək, heykəltəraş fiqurun bütün əzalarını şairin mənəvi-psixoloji yaşantılarını üzə çıxarmağa təsir göstərə biləcək cəlbedici bədii tutuma bələyə bildiyindən və əsərdə obrazın məna-məzmun daşıyıcılığını onun bədii-dekorativ görkəmi ilə qoşalaşdırdığından abidələmiş Nizami Gəncəvi məkanın ayrılmaz hissəsi kimi

qəbul olunur.

Heç şübhəsiz, bu abidənin həm xalq tərəfindən sevilməsinin, həm də ən tələbkar mütəxəssisləri belə razı salmasının kökündə onun plastik tutumunun özünəməxsus traktovka ilə gerçəkləşməsi və bunun sayəsində abidənin duyulması dinamikaya bələnməsi durur. Əksinə, müəllifin Bakı üçün nəzərdə tutulan abidəsinin cəlbedici bədii məziyyət almasını isə onun ciddi və simmetriyaya tapınan silueti, bunun sayəsində əldə olunan monolitliyi şərtləndirir.

Həm Gəncə, həm də Bakı heykəlinin bədii həllində onun yaradıcısının davamlı axtarışlar apardığı bir çox tədqiqatçılar tərəfindən də qeyd olunmuşdur. Sənətsünas Ziyadxan Əliyev bu barədə yazır: “Əslində bizim günlərə portreti gəlib çatmayan Nizaminin hamını razı sala biləcək obrazını yaratmaq çox çətin məsələ idi. Belə ki, Nizami dünyasına bələd olan hər kəsin təxəyyülündə bir şair obrazı vardır. Odur ki, heykəltəraş abidənin yekun variantına qədər şairin büstünü yaratmış, abidə ilə bağlı çoxlu sayda eskizlər çəkmiş, eləcə də fiqurun mənalı duruşunu tapmaq yönündə neçə-neçə variantı sınaqdan çıxarmışdır. Heç şübhəsiz, bu mənada onun bu ədalətli qələbəsini Nizami Gəncəvinin həyat və yaradıcılığını dərinlən öyrənməsi, əldə etdiyi məlumatların şair obrazının yaradılmasında ustalıqla ifadəsi şərtləndirmişdir. Qənaətimizcə, şairin kürsü üzərindəki inamlı və düşüncəli duruşu şair obrazının inandırıcı təqdimatı üçün məntiqli bədii tapıntı idi. Şairin başının qürurlu tutumu istər-istəməz tamaşaçıya onun xalqa müraciətlə söylədiyi sözləri xatırladırdı: “Baş qeyrətin və şöhrətin bayrağıdır, onu heç kimin qarşısında əyməyin!” Doğrudan da, Fuad Əbdürrəhmanovun yaratdığı abidədə özünün vurğuladığı mənəvi-psixoloji tutumu duymaq və əyani görmək mümkündür. Başqa sözlə desək, üz cizgilərinin yaradılmasında rəssam Qəzənfər Xəlilovun (o, şairin rəngkarlıq portreti üçün keçirilən müsabiqənin qalibi olmuşdu) ərsəyə gətirdiyi portretə tapınan Fuad Əbdürrəhmanov sözün əsl mənasında xalqın xəyalında gəzdirdiyi obraza plastik tutum verə bilmişdi” (3, 27).

Doğrudan da, bu iki abidənin uğuru sənətsünasın da vurğuladığı kimi, onlarda Fuad Əbdürrəhmanovun xalqın qan yaddaşında gəzdirdiyi şairin ideal obrazını yarada bilməsi ilə bağlı olmuşdur. Düzdür, Nizamiyə həsr olunmuş Gəncə abidəsi Bakıda iki ildən sonra açılışı baş tutacaq və monumentallığı birmənalı olan digər heykəl kimi məkanın cəlbedici dominantına çevrilməsə də, daşdığı yüksək bədii-estetik tutuma görə tək cə Azərbaycanın yox, bütünlükdə keçmiş SSRİ məkanında plastika sənətinin böyük uğuru kimi dəyərləndirildi. Elə əsərin bir ildən sonra - 1948-ci ildə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülməsi də gənc heykəltəraşın öz əsərində nümayiş etdirdiyi və tərəfimizdən vurğulanan estetik dəyərlərə verilən yüksək qiymətin ifadəsi oldu.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan incəsənəti / müəlliflər: Kərimov K., Əfəndiyev R.S., Rzayev N.İ., Həbibov N.D. – Bakı: İşıq, 1992. - 344 s.
2. Azərbaycan incəsənəti / ensiklopedik məlumat kitabı / müəlliflər Əliyev Z., Xəlilov A. – Bakı: Letterpress, 2010. - 80 s.
3. Əliyev Z. XX əsr Azərbaycan heykəltəraşlığının inkişaf mərhələləri. – Bakı: 2016. - 192 s.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq
Akademiyaşının dissertantı
E-mail: Rəssam-memar@mail.ru*

Gular Mammadova

THE RELATIONSHIP OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT WITH THE MONUMENT OF NIZAMI IN GANJA

In the article the artistic features of the monument of Nizami erected in Ganja city by People's Artist of Azerbaijan Fuad Abdurahmanov, which occupies one of the most important places in the sculptural activity, are studied. The fact of gaining national love, first of all, shows the creative skill of the sculptor. It should be noted that the monument dates back to early years of F.Abdurrahmanov's activity - at a very young age. This work of art was awarded with the USSR State Prize in 1948 and it is also an example of the fact that a young sculptor had demonstrated high mastery in his work.

Keywords: *Fuad Abdurrahmanov, Nizami, Ganja, sculpture, architecture, city, monument, artistic, plasticity*

Гулар Мамедова

СВЯЗЬ ПАМЯТНИКА НИЗАМИ В ГЯНДЖЕ С АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДОЙ

В статье исследуются художественные особенности одной из работ известного народного художника Азербайджана Фуада Абдурахманова – памятник Низами, установленный в Гяндже, который занимает важное место в скульптурной деятельности художника. Тот факт, что эта скульптура завоевала любовь народа, в первую очередь свидетельствует о творческом мастерстве скульптора. Следует отметить, что памятник датируется ранним периодом творчества Ф. Абдурахманова. Присуждения Государственной премии СССР этому памятнику в 1948 году - всего год спустя после установки, доказывает, что это образец мастерства молодого скульптора.

Ключевые слова: *Фуад Абдурахманов, Низами, Гянджа, скульптура, архитектура, город, памятник, искусство, пластика.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Cəfər Qiyasi tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.10.2021

Son variant 08.11.2021

UOT792.03

MAHİRƏ QAYIBOVA*

AKTYOR YARADICILIĞININ LİRİK-PSIXOLOJİ ÜSLUBDA TƏZAHÜR İMKANLARI (GƏNCƏ TEATRİNİN SƏHNƏ TƏCRÜBƏSİ ƏSASINDA)

Gəncə teatrının müasirlik kontekstində janr axtarışları lirik-psixoloji üslub baxımından zəngindir. Tetarda 1950-1990-cı illərdə səhnələşdirilmiş tamaşalarda lirik-psixoloji üslubun aktyor yaradıcılığında təcəssümü probleminin öyrənilməsi göstərdi ki, teatrın ilk dəfə 1965-ci ildə müraciət etdiyi bu üslub rejissorları və aktyorları müasir səhnə oyunu yozumlarının axtarışına yönləndirmiş, aktyorlar qarşısında yeni üslubun sənət vərdişlərinə yiyələnməsi üçün geniş meydan açmışdır. Lakin hadisəçiliyin deyil, psixoloji münasibətlərin əsas olduğu lirik-psixoloji üslub teatrın oynadığı bir sıra tamaşalarda maraqlı alınmasa da, ümumən bu tamaşalar rejissorlara mövzuları tamamilə yeni ifadə vasitələrində canlandırmağa, aktyorların isə obrazların səhnə təfsirinə yanaşma prinsiplərindəki yeniliyi düzgün istiqamətləndirməyə imkan vermişdir. Bu üslubdakı tamaşalar eyni zamanda teatrın repertuarına tematik yenilik, xarakter orijinallığı, aktyor oyununa zənginlik, fərdi üslub çalarlarının ifadəsini gətirdi.

Açar sözlər: *Gəncə teatri, aktyor, rejissor, səhnə, lirik-psixoloji üslub*

Məsələnin qoyuluşu: Gəncə teatrının müasirlik kontekstində janr axtarışları lirik-psixoloji üslub baxımından zəngindir [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9 və s.]. Sənət ocağının bu istiqamətdə yaradıcılıq fəaliyyəti 1965-ci ildə oynadığı “Sən həmişə mənimləsən” tamaşası ilə başlayır. Bu üslub rejissorları müasirlik axtarışlarında yeni-yeni axtarışlara səslədiyi kimi, aktyorları da təzə sənət vərdişlərinə yiyələnməyə kökləmişdir.

İşin məqsədi: Tədqiqatın aparılmasında başlıca məqsəd Gəncə teatrının səhnə təcrübəsi əsasında aktyor yaradıcılığının lirik-psixoloji üslubda təzahür imkanları məsələlərini araşdırmaqdır.

İ.Rəhimli yazır ki, “lirik-psixoloji pyeslərdə (mövzusundan asılı olmayaraq) hadisələr deyil, bilavasitə insanlar arasındakı psixoloji münasibətlər əsas götürülür. Obrazın zahiri təfərrüatından daha çox personajın daxili aləmi, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri, psixoloji dönüşləri, davranışlarının ictimai xüsusiyyətləri vicdan və əməl problem dairəsində dramaturqun diqqət mərkəzində durur” [10, s.110]. Gəncə teatrında bu üslubda tamaşa hazırlayan rejissorlar Yusif Bağirov, Həsən Ağayev, Vaqif Şərifov, Nəsir Sadıqzadə dramaturqların yaradıcılıq prinsiplərinə arxalanmaqla, mövzuları tamamilə yeni ifadə vasitələrində canlandırmaq, aktyorların obrazların səhnə təfsirinə yanaşma prinsiplərindəki yeniliyi düzgün istiqamətləndirmək üçün səylə çalışmışlar.

Lirik-psixoloji üslublu tamaşalar Gəncə sənət ocağına mövzu yeniliyi, xarakter təzəliyi, teatrın aparıcı sənətkarının, eləcə də truppadakı bəzi gənc aktyorların yaradıcılıqlarına zənginlik, fərdi üslublarına əlvanlıq gətirdi. Düzdür, bu janrda

hazırlanmış bütün tamaşaları uğurlu saymaq olmaz. “Mənim anam sənsən” (Məcid Şamxalov) “Dağ çiçəyi” (Məhərrəm Əlizadə), “Ürək güzgüsü” (Əli Kərim), “Fərəh” (Rza Şahvələd), “Bir tavan altında” (Tofiq Firidunbəyli), “Məhəbbət körpüsü” (Novruz Gəncəli), “Qaytarılmış məhəbbət” (Akif Bayramov), “Boş barılar” (Əhməd İsayev), “Qonşular” (Fəridə Əlyarbəyli), “Oxşarlar” (Qərib Mehdiyev) pyesləri dramaturji baxımdan zəif idi, janrın bədii-estetik tələblərinə cavab vermirdi, aparıcı obrazların xarakter təsvirləri sönük və zəif idi. Bu qüsurlar rejissor işinə də mənfi təsir göstərmiş və aktyorların səhnədə sönük, cansız, dərin psixologizmdən məhrum obrazlar təqdim etmələrinə səbəb olmuşdu.

Ancaq onu qeyd etmək lazımdır ki, lirik-psixoloji tamaşaların əksəriyyəti rejissor axtarışlarına və aktyor ifalarına görə maraqlı alınmışdı. Həmin tamaşalar həm də reper-tuarda uzunömürlü olmuşdur.

Dediyimiz müsbət cəhətləri “Sən həmişə mənəmləsən”də Ələddin Abbasov (Həsənzadə), Sədayə Mustafayeva (Nargilə), Rəmziyyə Veysəlova (Nəzakət), “Sənsiz”də Rəmziyyə Veysəlova (Sevinc), Ələddin Abbasov (Tərən), Ələddin İsmayılov (Fərhad), Zemfira Əliyeva (Maral), “Yadımdamı?..”da Ələddin Abbasov (Zaur), Sədayə Mustafayeva (Gülsüm), Zülfüqar Baratzadə (Dinar), Məmməd Bürcəliyev (Səlim), “Aygül diyarı”nda Qurban Abbasov (Kənar adam), Xuraman Hacıyeva (Aygül), Rəmziyyə Veysəlova (Zülxəbirə), Məmməd Bürcəliyev (Karlo Pigkio), Kərim Sultanov və (Yaqafar Muratşin), Mənsurə Cəfərova (Yuzem), Ağa Məmmədov (Kadiryan Yabaqayev), Solmaz Orlinskaya (Zalifa) öz ifalarında daha qabarıq və daha sənətkarcasına reallaşdırma bilmişdilər:

“Mənim günahım”da Rəmziyyə Veysəlova (Nurcahan xanım), Ələddin Abbasov (Sahib), Xuraman Hacıyeva (Ayrıqız), Ağa Məmmədov (Almurad), Vaqif Şərifov (Xansu), “Son məktub”da Solmaz Orlinskaya və Firuzə Bədirbəyli (Gülbacı), Elmira Yaqubova (Səbirə), Faiq Qasımov (Rzabala), “Unuda bilmirəm”də Kərim Sultanov (Möhsünzadə), Mənsurə Cəfərova (Səadət xanım), Xuraman Hacıyeva və Zemfira Əliyeva (Nərmin), Ələddin İsmayılov (Kamran), “Araba hələ aşmayıb”da Ələddin Abbasov (Aqabo Boqveradze), Rəmziyyə Veysəlova (Kesariya), Faiq Qasımov (Dito), Telman Əliyev (Durmuşxan), Qurban Abbasov (Buxuti), Şərqiyyə Məmmədova (Tsaqo), “Dairəni genişləndirin”də Sədayə Mustafayeva (Aliyə), Məmməd Bürcəliyev (Musa), Rəmziyyə Veysəlova və Firuzə Bədirbəyli (Məryəm), Şərqiyyə Abbasova (Nərminə), Ələddin Abbasov (Şabanov) psixoloji lirizmin dramatik ahəngini yüksək sənətkarlıqla ifa edirdilər.

“Yağışdan sonra”da Məmməd Bürcəliyev (Qədimbəy baba), Ələddin Abbasov (Aslan), Qurban Abbasov (Cığatay), Əli Allahverdiyev (Əmin), Şərqiyyə Abbasova (Reyhan), Telman Əliyev və Əlican Əzizov (Rüstəm), “Unutmaq istəyirəm”də Pərvanə Qurbanova (Ülviyyə), Qurban Abbasov (Əhməd), Alim Məmmədov (Nicat), Sədayə Mustafayeva (Zümrüd), Ələddin Abbasov (Əli müəllim), Rəmziyyə Veysəlova (Bayaz xala), “Cavan qadına yaraşan kişi”də (“Kərgədan buynuzu”) Alim Məmmədov (Rauf), Zemfira Əliyeva (Xalidə), Rza Nadirov (Qayınata), Rəmziyyə Veysəlova (Qayınana), Əlican Əzizov (Arif), Telman Əliyev (Ağasəfa), “İnsan ömrü bir nəğmədir”də Küşvər Şərifova (Zərqələm Abbasova), Alim Məmmədov (Ələddin Əmrahov), Rəhilə Məmmədova (Sara), Pərvanə Qurbanova (Diləfruz Qaraxanova), Ramiz Vəliyev (Elşad),

“Böyük ürək”də Qurban Abbasov (Rüstəm), Telman Əliyev (Pərviz), Əli Allahverdiyev (Səməd), Elmira Əhmədova (Leyla), “Sən yanmasan...”da Ələddin Abbasov və Kərim Sultanov (Yanar), Sədayə Mustafayeva (Sədayə), Mənsurə Cəfərova (Dürdanə xanım), Elnaz Yusifova (Tənzilə) öz ifalarında lirizmi zərif və ifadəli psixoloji səpkidə açmaları ilə xoş təsir bağışlayırdılar.

İ.Rəhimli yazır: “İlyas Əfəndiyev üçün “Unuda bilmirəm” publisist fikrinin bir neçə poetik qatı var. Müəllif boric və hiss, Vətən və insan, cəmiyyət və şəxsiyyət problemlərini bu kontekstdə göstərir” [10, s.22]. Yusif Bağırov “unutmamaq” anlayışını estetik kateqoriya kimi götürmüşdü və bu psixoloji anlamda hər obrazın öz fikir yükü vardı.

Möhsünzadə (Kərim Sultanov) və Kərəm kişi (Əli Məmmədov) Arazın o tayında qalan əzizlərini, Kamran (Ələddin İsmayılov) Nərminə bəslədiyi saf məhəbbətin ülvyyətinini, Nərmin (Xuraman Hacıyeva və Zemfira Əliyeva) Kamranlı qayğısız, sevgili günlərini, Səadət xanım (Mənsurə Cəfərova) var-dövlət hərislyini, Cəmil (İbrahim Əliyev) şəxsi karyerası üçün hər cür riyakarlığa hazır olduğunu unuturlar. “Unuda bilmirəm” tamaşasında çox zərif və kövrək, həzin və poetik psixologizm ahəngi vardı.

Altay Məmmədovun “Yadımdamı?” pyesinə quruluş vermək üçün lirik-psixoloji üslubun Azərbaycan teatrında yaradıcısı, Akademik Milli Dram Teatrının baş rejissoru Tofiq Kazımov dəvət olunmuşdu. Dramaturq, B.Bağırovun yazdığı kimi: əsərdə “insan və cəmiyyət, mütəxəssisin vətəndaşlıq borcu məsələlərinə toxunmuşdur.

Psixoloji planda yazılmış bu əsərdə biz müxtəlif xarakterlərə malik, mənəvi ləyaqət və insani borcu dərk baxımından ayrı-ayrı qütblərdə dayanmış insanlarla tanış oluruq... Zülfüqar Baratzadə Dinarın mənəvi eybəcərliyini, daxilən puçluğunu, peşəsinə gəlir mənbəyi kimi baxdığını, rahatlığını təmin etməkdən ötrü cilddən-cildə, dondan-dona girmək qabiliyyətini çox ustalıqla, özünəməxsus bir sənətkarlıqla ifa edir...

Ələddin Abbasov öz məharətli oyunu ilə həqiqi həkim – vətəndaş obrazını yaradır. Zaur – Ələddin Abbasov, hər şeydən əvvəl, vətəndaşdır, insanlığın sağlamlığı keşiyində dayanan bir mücahiddir, yalnız xəstəni, onun taleyini düşünən fəal şəxsiyyətdir” [1, s.114]. Sədayə Mustafayeva (Gülsüm) və Məmməd Bürcəliyev (Səlim) də tamaşanın janr-üslub prinsiplərinə həssaslıqla əməl edə bilirdilər.

Məşhur başqırd nasir və dramaturqu Mustay Kərimin “Aygül diyarı” lirik-psixoloji pyesi keçmiş SSRİ-nin bir sıra teatrlarının repertuarında layiqli yer tutub. Bu məşhur əsərə Azərbaycanda ilk dəfə Gəncə teatri müraciət etdi.

Təcrübəli tərcüməçi Hüseyn Şərifin dilimizə çevirdiyi əsərə səhnə quruluşunu rejissor Həsən Ağayev vermişdi. İ.Kərimov yazır: “Əsərdəki bütün hadisələr Aygül diyarında, Aygül obrazı ətrafında cərəyan edir.

Ana torpağa möhkəm bağlanan, öz qəlb nəğməsini cəsarətlə oxuyan, ürəyində ana məhəbbətini, ana həsrətini yaşadan, çarpışan, axtaran, üzüntülər keçirən Aygül kamala yetəndə, hadisələrin mahiyyətinə nüfuz etməyə başlayır.

Quruluşçu rejissor, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Həsən Ağayev və əsas rollarda çıxış edən aktyorlar Rəmziyyə Veysəlova (Zülxəbirə), Solmaz xanım (Zalifa), Məmməd Bürcəliyev (Karlo Pikkio), Kərim Sultanov (Yaqafar), Reyhan Tağıyeva (Banat), Firuzə Bədirbəyli (Minelay), Mənsurə Cəfərova (Yuzem), Ağa Məmmədov

(Kadriyan), Xuraman Hacıyeva (Aygül), İbrahim Əliyev (Riçard), Ələddin İsmayılov (Eldar) gözəl, qüvvətli bir tamaşa yaratmışdılar” [8, s.84-85].

Güclü aktyor ansamblı olan [bax: 2] tamaşada Xuraman Hacıyeva oynadığı Aygülün emosional zərifliyini gərgin psixoloji vəziyyətlərdə həssaslıqla tamaşaçılara çatdırırdı. Rəmziyyə xanım isə dramatik-fəci səciyyəli Zülxəbirənin daxili sarsıntılarını psixoloji dərinliklə və təbii ki, kövrək lirizmlə canlandırırdı.

Lirik-psixoloji üslublu tamaşalar sənət ocağına mövzu yeniliyi, xarakter təzəliyi, teatrın aparıcı sənətkarının, eləcə də truppadakı bəzi gənc aktyorların yaradıcılıqlarına zənginlik, fərdi üsullarına əlvanlıq gətirdi. Düzdür, bu janrdə hazırlanmış bütün tamaşaları uğurlu saymaq olmaz.

“Mənim anam sənsən” (Məcid Şamxalov) “Dağ çiçəyi” (Məhərrəm Əlizadə), “Ürək güzgüsü” (Əli Kərim), “Fərəh” (Rza Şahvələd), “Bir tavan altında” (Tofiq Firidunbəyli), “Məhəbbət körpüsü” (Novruz Gəncəli), “Qaytarılmış məhəbbət” (Akif Bayramov), “Boş barılar” (Əhməd İsayev), “Qonşular” (Fəridə Əlyarbəyli) pyesləri dramaturji baxımdan zəif idi, janrın bədii-estetik tələblərinə cavab vermirdi, aparıcı obrazların xarakter təsvirləri sönük və zəif idi. Bu qüsurlar rejissor işinə də mənfi təsir göstərmiş və aktyorların səhnədə sönük, cansız, dərin psixologizmdən məhrum obrazlar təqdim etmələrinə səbəb olmuşdu.

Gəncə teatrı lirik-psixoloji janrdə “Aygül diyarı”ndan əlavə gürcü dramaturqu Otia İoselianinin “Araba hələ aşmayıb” (quruluşçu rejissor Nəsir Sadiqzadə), özbək ədibi Əbdüqəhhar İbrahimovun “İlk busə” (quruluşçu rejissor Vaqif Şərifov) pyeslərini də tamaşaya hazırlayıb.

Bu öz dövrü üçün populyar olan pyeslərin tamaşalarının ilkin uğuru Altay Məmmədovun tərcüməsinin yüksək keyfiyyəti ilə bağlı idi. Dram janrının prinsiplərinə dərinləndirən bələd olan Altay Məmmədov hər iki əsəri yazdığı lirik-psixoloji üslubun dil- ifadə dəqiqliyi ilə tərcümə etməsi ilə bağlı idi.

Rejissorlar janrın estetik prinsiplərinə yüksək sənətkarlıqla əməl edərək Azərbaycan tamaşaçısı üçün də maraqlı olan mövzunu müasir təfəkkürə uyğun tərzdə səhnədə canlandırmışdılar. “Araba hələ aşmayıb”da Ələddin Abbasov (Aqabo Boqveradze), Rəmziyyə Veysəlova (Kesariya), Zülfüqar Baratzadə (İovel), Faiq Qasımov (Dito), Telman Əliyev (Durmuşxan), Qurban Abbasov (Buxuti), Sədayə Mustafayeva (Qoqola), Zemfira Musayeva (Jujuna), Elnaz Yusifova (Landa), Şərqiyyə Məmmədova (Tsaqo), Məmməd Cəfərov (Karpe), “İlk busə”də Fizulət Rzayeva (Çaros), Əli Allahverdiyev (Həmid), Vəliəhd Vəliyev (Şakir), Elmira Əhmədova (Firuzə), Şərqiyyə Məmmədova (Rahət), Alim Məmmədov (Qasım), Telman Əliyev (Nadir), Məmməd Cəfərov (Yolçu), Məmməd Bürcəliyev (Adil) tamaşaların psixoloji lirizmini yüksək peşəkarlıqla canlandırmaqla janrın estetik gözəlliyini daha da gücləndirirdilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, lirik-psixoloji tamaşaların əksəriyyəti rejissor axtarışlarına və aktyor ifalarına görə maraqlı alınmışdır. Həmin tamaşalar həm də repertuarda uzunömürlü olmuşdur.

Dediyimiz müsbət cəhətləri öz ifalarında daha qabarıq və daha sənətkarcasına reallaşdırıb bilmişdilər: “Sən həmişə mənimləsən”də Ələddin Abbasov (Həsənzadə), Sədayə Mustafayeva (Nargilə), Rəmziyyə Veysəlova (Nəzakət), “Unuda bilmirəm”də

Kərim Sultanov (Möhsünzadə), Mənsurə Cəfərova (Səadət xanım), Xuraman Hacıyeva və Zəmfira Əliyeva (Nərmin), Ələddin İsmayılov (Kamran), “Yağışdan sonra”da Məmməd Bürcəliyev (Qədimbəy baba), Ələddin Abbasov (Aslan), Qurban Abbasov (Cığatay), Əli Allahverdiyev (Əmin), Şərqiyyə Abbasova (Reyhan), Telman Əliyev və Əlican Əzizov (Rüstəm), “Cavan qadına yaraşan kişi”də (“Kərgədan buynuzu”) Alim Məmmədov (Rauf), Zəmfira Əliyeva (Xalidə), Rza Nadirov (Qayınata), Rəmziyyə Veysəlova (Qayınana), Əlican Əzizov (Arif), Telman Əliyev (Ağasəfa), “Böyük ürək”də Qurban Abbasov (Rüstəm), Telman Əliyev (Pərviz), Əli Allahverdiyev (Səməd), Elmira Əhmədova (Leyla), “Sən yanmasan...”da Ələddin Abbasov və Kərim Sultanov (Yanar), Sədayə Mustafayeva (Sədayə), Mənsurə Cəfərova (Dürdanə xanım), Elnaz Yusifova (Tənzilə).

Dramaturji materialda janr-üslub baxımından müəyyən zəifliklər olan əsərlərin tamaşalarında da aktyorların səyi nəticəsində tamaşaçıların maraq dairəsində özünə yer edə bilmişdi.

“Mənim günahım”da Rəmziyyə Veysəlova (Nurcahan xanım), Ələddin Abbasov (Sahib), Xuraman Hacıyeva (Ayqız), Ağə Məmmədov (Almurad), Vaqif Şərifov (Xansu), “Son məktub”da Solmaz Orlinskaya və Firuzə Bədirbəyli (Gülbacı), Elmira Yaqubova (Səbirə), Faiq Qasimov (Rzabala), “İnsan ömrü bir nəğmədir”də Küşvər Şərifova (Zərqələm Abbasova), Alim Məmmədov (Ələddin Əmrahov), Rəhilə Məmmədova (Sara), Pərvanə Qurbanova (Diləfruz Qaraxanova), Ramiz Vəliyev (Elşad), “Dairəni genişləndirin”də Sədayə Mustafayeva (Aliyə), Məmməd Bürcəliyev (Musa), Rəmziyyə Veysəlova və Firuzə Bədirbəyli (Məryəm), Şərqiyyə Abbasova (Nərminə), Ələddin Abbasov (Şabanov), “Unutmaq istəyirəm”də Pərvanə Qurbanova (Ülviyyə), Qurban Abbasov (Əhməd), Alim Məmmədov (Nicat), Sədayə Mustafayeva (Zümrüd), Ələddin Abbasov (Əli müəllim), Rəmziyyə Veysəlova (Bayaz xala) bu baxımdan daha məzmunlu ifaya nail olmuşdular.

İ.Ysrafilov yazır: “Ədəbi materialdakı gərəkli keyfiyyətləri, ilk roldan tutmuş finala qədər olan dramaturji keyfiyyətlər məcmusunun səhnə həyatındakı estetik dəyəri, məhz tamaşanın bütüvlüyünə “işləyən” rejissor konsepsiyasının uğuru ilə bağlıdır. Bu mənada Tofiq Kazımov üçün ədəbi məsələlərdən daha çox estetik problemlər önəmli olmuşdur” [6, s.188].

Buna görə də onun dəvətlə çağırılıb Gəncə teatrında quruluş verdiyi “Yadımdamı?..” (Altay Məmmədov) tamaşasında ecəzkar cazibə, son dərəcə koloritli lirik-psixoloji zəriflik vardı. Tamaşada cəmi dörd ifacı vardı. Rejissor və təbbi ki, ifaçı aktyorlar Ələddin Abbasov (Zaur), Sədayə Mustafayeva (Gülsüm), Zülfüqar Baratzadə (Dinar), Məmməd Bürcəliyev (Səlim) tamaşanın janrına elə həssaslıqla yanaşmışdılar ki, səhnə əsərində çox dinamik ritm ahəngi vardı.

Şıxəli Qurbanovun “Sənsiz” pyesinin də dörd iştirakçısı var. Pyes repressiya dövrünün müsibətlərindən, insan faciələrindən bəhs edən ilk dram əsərlərindəndir. Toy axşamı gənc omasına baxmayaraq, məşhur geoloq Tərlandı həbs edirlər. Müəllimə işləyən Sevinc 19 il nakam sevgisi Tərlandı həsrəti ilə qovrulur, gərgin psixoloji sarsıntılar keçirir və nəhayətdə, onlaq bir-birinə qovuşurlar.

Rejissor Yusif Bağirov repressiya dövrünün faciəsini lirik-psixoloji janr əsasında

həssaslıqla saxlaya bilmişdi. Rəmziyyə Veysəlova Sevincin ilk və son məhəbbəti Tərlana olan sədaqətini, Ələddin Abbasov sürgündə ayağının birini şaxta vurmuş Tərlanın vətən və sevgilisinə olan ülvi ehtiramını, Ələddin İsmayılov Fərhadın öz peşəsinə vurğunluğunu və emosional tərəddüdlərini, Zemfira Əliyeva Maralın gənclik ehtirasını, Fərhada bəslədiyi ülvi eşq duyğusunu janr-üslub harmoniyasında heyranlıqla canlandırırırdılar.

İşin yenilik və nəticələri: Məqalədə aparılmış təhlillər bizə aşağıdakı nəticələrə gəlməyə imkan verdi:

a) Gəncə teatrında 1950-1990-cı illərdə səhnələşdirilmiş tamaşalarda lirik-psixoloji üslubun aktyor yaradıcılığında təcəssümü probleminin öyrənilməsi göstərdi ki, teatrın ilk dəfə 1965-ci ildə müraciət etdiyi bu üslub rejissorları və aktyorları müasir səhnə oyunu yozumlarının axtarışına yönləndirmiş, aktyorlar qarşısında yeni üslubun sənət vərdişlərinə yiyələnməsi üçün geniş meydan açmışdır.

Lakin hadisəçiliyin deyil, psixoloji münasibətlərin əsas olduğu lirik-psixoloji üslub teatrın oynadığı bir sıra tamaşalarda maraqlı alınmasa da, ümumən bu tamaşalar rejissorlara mövzuları tamamilə yeni ifadə vasitələrində canlandırmağa, aktyorların isə obrazların səhnə təfsirinə yanaşma prinsiplərindəki yeniliyi düzgün istiqamətləndirməyə imkan vermişdir.

Bu üslubdakı tamaşalar eyni zamanda teatrın repertuarına tematik yenilik, xarakter orijinallığı, aktyor oyununa zənginlik, fərdi üsüb çalarlarının ifadəsini gətirdi.

b) Lirik-psixoloji üslubda hazırlanmış tamaşalar Gəncə teatrının estetikasına bir sıra yeni konseptlər gətirdi. Məsələn, İ.Əfəndiyevin “Unuda bilmirəm” tamaşası “unut-mamaq” konseptinin estetiki kateqoriya kimi hər bir obrazın semantik yükündə uğurlu tənəsübünün tapılması ilə yaddaşlarda qaldı.

c) Gəncə teatrı 1965-ci ildən müraciət etdiyi lirik-psixoloji üslublu tamaşalarda bir sıra ilklərə imza atdı. Bunlardan biri teatrın A.Məmmədovun “Yadımdamı?” pyesini səhnələşdirmək üçün lirik-psixoloji üslubun Azərbaycan teatrında yaradıcısı T.Kazımovu Akademik Milli Dram Teatrından dəvət etməsi idi.

Digər ilklərdən biri teatrın Azərbaycanda ilk dəfə olaraq başqırd dramaturqu Mustay Kərimin “Aygül diyarı” lirik-psixoloji pyesinə müraciət etməsidir. Bu səhnə əsəri iki əsas cəhəti – emosional zərifliyin gərgin psixoloji vəziyyətlərdə həssaslıqla tamaşaçılara çatdırılması və daxili sarsıntuların psixoloji dərinliklə və kövrək lirizmlə canlandırılması ilə tamaşaçıların yaddaşında qaldı.

ç) Təhlil göstərdi ki, teatrın lirik-psixoloji üslubda hazırladığı bir sıra tamaşaların zəifliyi, uğursuz alınması daha çox müasir Azərbaycan müəlliflərinin bu üslubdakı pyeslərinin dramaturji tutumunun olmaması ilə bağlı idi.

Həmin əsərlərin lirik-psixoloji üslubun bədii-estetik tələblərinə cavab verməməsi, əsas surətlərin səciyyəvi cəhətlərinin sönük və zəif təsviri kimi qüsurlar rejissorlara bu zəif mətnləri öz yozumları ilə gücləndirmək üçün “manevr etməyə” imkan vermədiyi kimi, aktyorların da bu zəif xarakterli obrazlar əsasında canlı xarakter yaratmasının da qabağını alırdı.

Ancaq bununla bərabər, bədii mətndəki zəifliklər onların tamaşa təcəssümündə aktyorların səyi və peşəkar oyunları ilə müəyyən qədər kompensasiya olunurdu. Lakin

bu qeyd olunan cəhəti əksər tamaşalara aid etmək olmaz.

Belə ki, lirik-psixoloji üslubda səhnələşdirilmiş tamaşaların əksər hissəsi rejissor peşəkarlığı və istedadının gücü, aktyorların yaradıcı ifaları sayəsində teatrın repertuarında uzun müddət yaşamışdır.

e) Ümumiyyətlə götürdükdə Gəncə teatrında lirik-psixoloji üslubda hazırlanmış tamaşalarda professional dramaturqların lirik məni səhnə əsərinin lirik ahəngini tənzimləyir və emosionallığı gücləndirir, konflikt qəhrəmanın lirik məni ilə cəmiyyət arasında olduğu üçün psixologizmə geniş meydan açılır, bu vəziyyət öz növbəsində rejissorun qanadlı fikirlərinə rəvac verir, dramaturqun əsas fikrinin (ana ideyanın) sözlü mənalarda verildiyi mətnlərdə aktyorlar bir neçə planda dialoqa girir, bu da tamaşalara güclü lirizm, psixoloji dərinlik aşılayırdı.

Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti ondan səhnə təcrübəsi əsasında aktyor yaradıcılığının lirik-psixoloji üslubda təzahür imkanları mövzusunda aparılacaq digər tədqiqatlarda nəzəri qaynaq kimi istifadə imkanları, praktiki əhəmiyyəti isə ali məktəblərdə aktyor yaradıcılığının lirik-psixoloji üslubda təzahür imkanları məsələlərinin tədrisi prosesində praktiki vəsait kimi istifadə imkanları ilə müəyyənləşir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bağırov, B.B. 60 il xalqın xidmətində. Bakı: İşıq, 1981, 151 s.
2. Bağırova, Q. “Aygül diyarı”. – “Kirovabad kommunisti”, 7 mart 1972.
3. Cəfərov, C.H. Azərbaycan dram teatri. Bakı: Azərnəşr, 1969, 416 s.
4. Cəfərov, C.H. Azərbaycan teatri. Bakı: Azərnəşr, 1974, 314 s.
5. Hüseynov, R.A. Cəfər Cabbarlının tarixi dramlarının səhnə təcəssümü. – Bakı, Maarif, 1971, 290 s.
6. İsmayılov, İ.R. Zaman. Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası. Bakı: Elm, 2001, 311 s.
7. İsmayılov, İ.R. Zaman. Rejissor. Poetika. Bakı: Mars-Print, 1999, 272 s.
8. Kərimov, İ.S. C.Cabbarlı adına Kirovabad Dövlət Dram Teatri. Bakı: Azərnəşr, 1974, 86 s.
9. Kərimov, İ.S. Sovet Azərbaycanının Gənclər Teatri. Bakı: Elm, 1969, 173 s.
10. Rəhimli, İ.Ə. Dramaturgiya və teatr. Bakı: İşıq, 1984, 146 s.

**Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının dissertantı
E-mail: mahire2020@gmail.com*

Mahira Gayıbova

**POSSIBILITIES OF MANIFESTATION OF ACTOR'S CREATIVITY IN
LYRICAL-PSYCHOLOGICAL STYLE
(BASED ON THE STAGE EXPERIENCE OF GANJA THEATER)**

Genre search in the context of modernity of Ganja theater is rich in terms of lyrical-psychological style. The study of the problem of the embodiment of lyrical-psychological style in the works of actors staged in the theater in 1950-1990 showed that this style, which was first applied by the theater in 1965, led directors and actors to search for interpretations of modern stage play, opened up a wide field for the actors to master the art skills of the new style.

However, the lyrical-psychological style, which is based on psychological rather than eventuality is not interesting in a number of theatrical performances. Performances in this style also brought to the theater's repertoire thematic novelty, originality of character, richness of acting, expression of individual shades.

Keywords: *Ganja theater, actor, director, stage, lyrical-psychological style*

Махира Гаибова

**ВОЗМОЖНОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СТИЛЯ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
(НА ОСНОВЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В
ГЯНДЖИНСКОМ ТЕАТРЕ)**

Жанровые поиски Гянджинского театра в современном контексте богат с точки зрения лирико-психологического стиля. С 1950-1990 г.г. театральные постановки в лирико-психологическом стиле, воплощенные в творчестве актеров при их изучении определяют то, что впервые, в 1965 году обращаясь к этому стилю, режиссеры и актеры направили современную сценическую игру, и этим самым дали возможность для актеров шире рассмотреть новый сценический стиль для овладения профессиональных навыков.

Но не для впечатлений, а на основе лирико-психологических стилей, которыми являются психологическими проявлениями, при игре ряда неудачных театральные постановок, но, вообще при этих постановках режиссеры проявляют их в совершенно новом повествовании, а актеры в этих образах определяют верное направление своих сценических возможностей.

Постановки в этих стилях одновременно привносят тематические новшества в репертуар театра, и проявляют оригинальность характера, богатство актерской игры и разнообразность индивидуального стиля.

Ключевые слова: *Гянджинский театр, актер, режессер, сцена, лирико-психологический стиль*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 13.10.2021

Son variant 18.11.2021

UOT 78.03

LEYLA ABBASOVA*

AŞIQ MUSIQİSİNDƏN İLHAMLANAN BƏSTƏKAR

Məqalədə məşhur bəstəkarlarımızdan biri Qəmbər Hüseynlinin həyat və yaradıcılığı geniş işıqlandırılır. Onun keşməkeşli həyat yolu təhlil edilərək əsərləri – mahnıları, operaları, simfonik və xalq çalğı alətləri orkestrləri üçün yazdığı musiqilər barədə söhbət açılır.

Q.Hüseynlinin böyük təşkilatçılıq bacarığı, idarəetmə qabiliyyətinə də burada diqqət yetirilir. Bəstəkarın gənc musiqiçilərlə apardığı iş, onların istedadının üzə çıxarılmasına sərf etdiyi yorulmaz zəhmət xüsusi vurğulanır. Azərbaycan musiqisinin inkişafı naminə onun verdiyi yaradıcı töhfələrdən, yüksək səviyyədə göstərdiyi xidmətlərdən və səmərəli pedaqoji fəaliyyətindən də ətraflı bəhs edilir.

Burada bəstəkarın yaradıcılığında aşıq musiqisinin müstəsna rol oynadığı məxsusi vurğulanır.

Açar sözlər: *Qəmbər Hüseynli, bəstəkar, musiqi, ansambl, mahnı, məktəb.*

Qəmbər Məşədi Muxtar oğlu Hüseynli 1916-cı il aprelin 16-da, Gəncə şəhərində anadan olmuş, 1925-ci ildə buradakı birinci dərəcəli məktəbdə təhsil almışdır. Qəmbər artıq S.Ə. Şirvaninin, A.Səhhətin, M.Ə.Sabirin bir çox şeirlərini əzbər bilən və musiqiyə sonsuz marağı olan balaca Qəmbərə Gəncənin musiqi mühiti, çal-çağır məclisləri, xüsusilə Qarabağ el şənlikləri və konsertlərə dəvət olunan görkəmli xalq sənətkarlarının çıxışları böyük təsir göstərirdi. O dövrdə Gəncədə tez-tez aşıq musiqisi gecələri də təşkil olunurdu. Aşıq İslam Yusifov, Aşıq Əsəd, Hüseyn Bozalqanlı, Aşıq Nağı, Teymur Hüseynov, Aşıq Qədir və başqalarının sazlı-sözlü dünyası balaca Qəmbərin musiqi sənətinə olan marağını daha da artırır.

O, 1927-ci ildə, orta məktəbdə oxuya-oxuya Gəncə Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin tar sinfinə qəbul olunur. Tarda yaxşı ifa etməyi mənimsəyərək 1929-cu ildə Gəncə Pedaqoji Texnikumuna qəbul olunur. Təhsil illərini sonralar Azərbaycanın böyük bəstəkarı olan Fikrət Əmirov və tarzən Zərif Qayıbovla birgə addımlayırdı. “Rast”ı, “Şur”u, “Zabul segahı”nı və başqa muğamları tarda məharətlə ifa edən gənc və istedadlı Qəmbər hələ tələbə ikən aşıq və el havalarını toplayıb nota alırdı.

1934-cü ildə texnikumun tar sinfini fərqlənmə diplomu ilə bitirən Q.Hüseynli pedaqoji kollektivin qərarı ilə təhsilini davam etdirmək üçün Bakıya göndərilir. Ona Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin violonçel sinfində təhsil almaq təklif olunanda tərəddüd etmədən razılıq verir. İki il müddətində tanınmış musiqi pedaqoqu A.S.Şvartsın violonçel sinfində təhsil alır. Qərb ölkələrində geniş yayılan bu aləti fitri istedadı ilə “özününküləşdirməyi” bacarır.

Lakin musiqi bəstələməyə olan hədsiz marağı Qəmbəri bir an belə, rahat buraxmır. Bu cəhət o dövrdə məktəbin görkəmli musiqi pedaqoqlarının da diqqətindən yayınmır və nəhayət Qəmbəri bəstəkarlıq şöbəsinə keçirirlər. O, burada Q.Z.Buruşteynin sinfində təhsilini davam etdirir. Çox keçmir ki, Qəmbərin bəstəkarlıq üçün zəruri olan qabiliyyətləri özünü göstərir. O, görkəmli dramaturq Cəfər Cabbarlının sözlərinə “Tellər oynadı” romans-mahnısını bəstələyir. Bu gün də 80 ildən artıq bir müddətdə dillərdən düşməyən bu gözəl vokal əsəri ilə gənc Qəmbər istedadlı bir bəstəkar olacağını təsdiqləyir (3).

Qəmbər Hüseynli 1939-cu ildə milli musiqimizin beşiyi olan Şuşaya, Musiqi Texnikumunun direktoru vəzifəsinə göndərilir. Burada cəmi bir il çalışsa da, əhəmiyyətli işlər görməyə müvəffəq olur.

Bir il sonra onu yenidən Bakıya dəvət edirlər. Məhz bu zaman gənc bəstəkarın dahi Üzeyir

Hacıbəyovla şəxsi tanışlığı gerçəkləşir. O, Dövlət Filarmoniyasının nəzdində fəaliyyət göstərən Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri Orkestrində dirijor köməkçisi vəzifəsində çalışmaqla yanaşı, Üzeyir bəyin tövsiyəsi ilə həmin illərdə yaranan “Sazçı qızlar” Ansamblının təşkilatçısı olur, həm də onun bədii rəhbəri işləyir. Q.Hüseynli gənc sazçı qızlardan ən fəal olan Rəhilə Həsənovanı ansamblın konsertmeysteri təyin edir.

Qəmbər Hüseynli 1938-ci ildən fəaliyyət göstərən Gəncə Dövlət Filarmoniyasına direktor təyin olunaraq burada çox səmərəli fəaliyyət göstərir. Məhz burada onun dünyaşöhrətli “Cücələrim” mahnısı yaranır. 1949-cu ildə bəstəkar şair Tofiq Mütəllibova bir musiqi dinlədir və ondan bu musiqiyə söz yazmasını xahiş edir. O dövəmlər uşaq şeirləri yazan Tofiq Mütəllibov musiqiyə söz yazır. Ancaq nədənsə bəstəkar gələcəkdə dünya miqyasına çıxacaq bu əsərini xeyli müddət gizli saxlayır. “Cücələrim” mahnısı yazıldıqdan düz 6 il sonra məşhurlaşmışdır (5)..

1951-ci ildə Q.Hüseynli yenidən Bakıya qayıdıb A.Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin bəstəkarlıq şöbəsinə daxil olaraq professor B.İ.Zeydmanın sinfində təhsilini davam etdirir. Eyni zamanda Azərbaycan Radio Verilişləri İdarəsinin orkestrində çalışır və “Sazçı qızlar” Ansamblını bərpa edir.

Üç ildən sonra gənc bəstəkar tanınmış şair M.Seyidzadənin librettosu əsasında diplom işi kimi “Qızıl quş” operasını yazır və 1954-cü ildə Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbini müvəffəqiyyətlə bitirir. Elə həmin ildə yaxın dostu, gənc şair Nəriman Həsənzadənin sözlərinə bəstələnən və sovet dövründə hələ mövcud olmayan milli orduya ithaf olunmuş ilk və yeganə musiqi əsəri – “Azərbaycan ordusu” marşı yaranır.

Görkəmli bəstəkarın yaradıcılığında “İlk məhəbbət”, “Ay işığında”, “Gecələr uzanaydı”, “Düşür yadıma”, “Gülə-gülə”, “Tel nazik”, “Sənsən” “Ceyran”, “Düşər yadıma”, “Tellər oynadı”, “İnsafsızsan sən yaman”, “Qonşuda qız sevənin”, “Bizə niyə gəlmirsən?”, “Qoy dolanım başına”, “Nə vaxta qaldı?” kimi mahnı və romansları mühüm yer tutur. Burada maraqlı bir məqamı qeyd etmək yerinə düşər. Unudulmaz sənətkarın romans lirikasının zirvəsi sayılan “Ay işığında” əsərini müəllif qatarda, kupe pəncərəsindən süzülən Ay işığını seyr edərək bəstələmişdir.

Qəmbər Hüseynli “Çəsmə başında”, “Gəraylı”, “Yar yanında günahkaram”, “Xoş gəldin”, “Saz çalan olsa”, “Maral”, “Qadan alm”, “Yaz olur” və sair bu kimi aşıq mahnıları da bəstələmişdir.

Bəstəkarı məşhurlaşdıran “Cücələrim” qədər geniş yayılan, milyonlarla uşaqların və böyüklərin, zövqünü oxşayan ikinci bir Azərbaycan mahnısı yoxdur. Sənətşünasların, musiqişünasların, sənət bilicilərinin yekdil rəyinə görə, indiyə kimi “Cücələrim” qədər öz müəllifini bütün dünyada tanıtdıran ikinci mahnı olmayıb.

Q.Hüseynli ömrünün son illərində “Simurq quşu” adlı opera üzərində yaradıcılıq işinə başlamış, lakin 1961-ci ilin əvvəllərindən onu yaxalayan ağır və üzücü xəstəlik ucbatından ikinci operasını tamamlaya bilməmişdir.

Simli kvartet, fortepiano üçün pyeslərin, dram tamaşalarına yazılmış musiqi və mahnıların, o cümlədən onlarla mahnı və romansın müəllifi olan Qəmbər Hüseynli “Şərəf nişanı” ordenilə təltif olunmuş, Respublika Ali Soveti Rəyaət Heyətinin 1961-ci il 11 may tarixli Fərmanı ilə “Azərbaycan SSR əməkdar incəsənət xadimi” fəxri adına layiq görülmüşdür. Cəmi üç ay keçməmiş bəstəkar haqq dünyasına qovuşmuşdur. Q.Hüseynli 1961-ci il iyul ayının 31-də, 45 yaşında, Bakıda dünyasını dəyişmiş, avqustun 3-də Gəncəyə gətirilən cənazəsi şəhər mərkəzindəki “Məktəblilər bağı”nda torpağa tapşırılmışdır.

“Qəmbər Hüseynli tez-tez vurğulayırdı ki: “Mən xalq musiqisini əsaslı surətdə öyrənməyincə böyük əsərlər yazmağa tələsməmişəm”. Onun sənətə məsuliyyəti buradan qaynaqlanırdı” (1).

Azərbaycan musiqisinin görkəmli nümayəndələrindən olan, istedadlı və unudulmaz bəstəkarın adı Gəncə Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin, həmçinin bu şəhərin küçələrindən birinin adında əbədiləşmişdir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin “Qəmbər Hüseynlinin 100 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” 25 noyabr 2015-ci il tarixli Sərəncamı (4) və Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisinin Sədri Vasif Talibovun 2 dekabr 2015-ci il tarixli Sərəncamı ilə təsdiq olunmuş “Bəstəkar Qəmbər Hüseynlinin 100 illik yubileyinin Naxçıvan Muxtar Respublikasında keçirilməsi ilə əlaqədar Tədbirlər Planı”na əsasən 2016-cı il aprelin 15-də, Naxçıvan şəhərində Muxtar Respublika Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, AMEA Naxçıvan Bölməsi, MR Bəstəkarlar Təşkilatı, Naxçıvan Dövlət Universiteti və Musiqi Kollecinin birgə təşkilatçılığı ilə görkəmli bəstəkarın 100 illiyi münasibətilə “Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin zənginləşməsində Qəmbər Hüseynlinin rolu” mövzusunda elmi konfrans keçirilmişdir (2).

ƏDƏBİYYAT

- 1.Sərdarqızı T. Bir mahnıyla şöhrət qazanan bəstəkar. Mədəniyyət, 16 aprel 2010-cu il.
- 2.ameanb.nakhchivan.az/p=918
- 3.[https:// az.wikipedia.org/wiki/ Qəmbər Hüseynli](https://az.wikipedia.org/wiki/Qəmbər_Hüseynli)
- 4.[https:// president.az/articles/16887](https://president.az/articles/16887)
- 5.Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin tədris portalı.

**Naxçıvan Dövlət Universiteti*
E-mail: arzunadirxanova@gmail.com

Leyla Abbasova

THE LUCKY COMPOSER OF THE ASHUG SONG

The article covers the life and creativity of one of the famous Azerbaijani composers Gambar Huseynli. By analyzing his covert way of life and talks about his works, songs, operas, music for symphonic and folk instruments orchestras. It also focuses on Gambar Huseynli's great organizational skills and managerial skills. The tireless work that the composer has done with the work of young musicians, and his talent to discover. His contributions to the development of Azerbaijani music, his high level of service and his effective pedagogical activity are discussed in detail.

Keywords: *Gambar Huseynli, composer, music, song, school, ensemble.*

Лейла Аббасова

КОМПОЗИТОР ВДОХНОВИВШИЙ ОТ АШУГСКОЙ МУЗЫКИ

В статье всесторонне освещается жизнь и творчество один из знаменитых композиторов Азербайджана Гамбара Гусейнли. Уделяется внимание на его организаторские способности .

Анализируя его трудный жизненный путь рассказывается о его песнях, об операх, о музыках, написанных для оркестров как симфонического, так и народных инструментов.

Здесь особо подчеркивается источник вдохновения композитора, которым является ашугская музыка.

Ключевые слова: *Гамбар Гусейнли, композитор, музыка, песня, школа, ансамбль.*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 09.10.2021

Son variant 06.11.2021

UOT 745/749

ELNUR HÜSEYNOV*

ƏYYUB HÜSEYNOVUN MƏNZƏRƏ ƏSƏRLƏRİNDƏ ƏNƏNƏ VƏ VARİSLİK

Məqalədə Azərbaycan incəsənətində ənənə və varislik məsələsi tədqiq edilmiş, incəsənətdə ənənə və ənənəyə sadiqliyin təzahür formaları, işlənmə imkanları araşdırılmışdır. Tədqiqat obyektini kimi əməkdar incəsənət xadimi Əyyub Hüseynovun zəngin yaradıcılığı götürülmüşdür. Əyyub Hüseynovun mənzərə janrında çəkdiyi “Meşədə”, “Payız”, “Dağ mənzərəsi”, “Qədim qoz ağacı”, “Çay kənarında”, “Arpa çay”, “Xəzər” kimi əsərlərində ənənənin təbiət motivlərinin əksi şəklində özünü göstərdiyi qeyd olunmuşdur. Məqalədə bu mənzərə əsərlərinin bədii-texniki cəhətləri də tədqiq edilmişdir.

Açar sözlər: Rəssam, təsvir, ənənə, mənzərə, kolorit, varislik, kompozisiya

Bədii ənənələrin varisliyi məsələsi sənət aləminin ən çətin həll olunan problemlərindən olsa da, onun hər bir yaradıcıya özünəməxsusluq bəxş edə biləcəyi həqiqətinin danılmazlığı qarşısında, onu öz yaradıcılıqlarına tətbiq etməyə çalışanlara bütün XX əsr boyu rast gəlmək mümkündür. Görkəmli fırça ustası, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi Əyyub Hüseynov da bunların sırasına daxildir, desək, yanılmırıq.

Bu yerdə deyək ki, əslində “ənənə” və “varislik” anlayışlarında bir-birinə nə qədər yaxınlıq duyulsa da, yaradıcı şəxsiyyətin bədii irslə qarşılıqlı əlaqəsinin mahiyyətinə varmaq o qədər də asan məsələ deyil. Belə ki, bu iki anlayışın özü də yaradıcılıq prosesində müasirliyə qovuşmaqla gerçəkləşəndə - bədii görkəm alanda arzulanan nəticəni almaq olur.

Əllinci illərin ikinci yarısından başlayaraq rəssamın kətana münasibətində ciddi dəyişikliklər baş verməyə başlayır. Bunun kökündə nə qədər rəssamın dəst-xətt axtarışı dururdusa, bir o qədər də əllinci illərin sonu-altmışıncı illərin əvvəllərində sovet rəssamlıq məkanında “Sərt üslub”un geniş yayılması dururdu. Bunu onun həmin dövrdə çəkdiyi “Meşədə”, “Payız”, “Dağ mənzərəsi”, “Qədim qoz ağacı”, “Çay kənarında”, “Arpa çay”, “Xəzər” və s. əsərlərində görmək mümkündür (1, 7).

“Meşədə” lövhəsində şaquli kompozisiyadan istifadə edən müəllif baş-başa vermiş ağacları keçilməzlik təəssüratı yaradan meşənin bir guşəsini görüntüyə gətirmişdir. Növbəti dəfə müəyyən guşəni fraqment şəklində təqdim edən rəssam bu qabarıqlıqda məkanın daşdığı bakirə gözəlliyi tamaşaçıya çatdırmağa çalışmışdır.

Qənaətimizcə, onun görüntünün bədii şərhində aydınlıq əvəzinə, kətan səthinin fırça ilə yanaşı mastixindən (metal vasitə) ustalıqla istifadə etməsi, məhz arzulanan təbiiliyin inandırıcı ifadəsinə imkan vermişdir. Üst-üstə “qalalanmış” rəng qatının bir-biri ilə əlaqəli “sərhədsiz” durumunda görüntünün aydınlığını şərtləndirən bədii xüsusiyyət rəssamın məntiqlə kətan boyu səpələdiyi işıq - kölgədir. Bu yaxı “sərbəstliyi”nin kompozisiyaya daxil edilmiş bütün detalları əhatə etməsinin və bunun sayəsində ifadəliliyə nail olmağın nə qədər çətin olmasının qarşılığında rəssamın bu mənzərədə nümayiş etdirdiyi bədii-texniki sənətkarlıq heyranedicidir.

Əyyub Hüseynovun iki il sonra işlədiyi “Payız” lövhəsində qarşısına daha çətin yaradıcı vəzifə qoyması elə ilk baxışdan duyulandır (2, 16). Belə ki, əgər “Meşədə” əsərində meşənin bir guşəsinə qabarıqlığı duyulan bədii tutum vermişdisə, o, “Payız”da ağacların arasından süzülüb gələn işıq selinin yaratdığı əsrarəngiz gözəlliyin “əsiri” olduğuna estetik məziyyət verməyə çalışmışdır.

Əminliklə demək olar ki, bu motivin bədiiləşdirilməsində də Əyyub Hüseynovun gördüklərindən heyrətlənmək amili əsas rol oynamışdır. Şaquli kompozisiyanın sol tərəfindəki iri ağac gövdəsini fraqmentvari təqdim edən rəssam, arxa planda işığı və görkəmi günəş şüalarından sarımtıl-qızılı çalarlara bələnən ağacları təsvir etməklə, həm planlar arasında “məsafə” yaratmış, həm də işığın təsirinin bədiiliyini əyaniləşdirmiş olmuşdur. Bədii-texniki ifadə vasitələrinin orijinallığına görə bu əsər Azərbaycan rəngkarlığında oxşarı olmayan sənətkarlıq nümunəsidir, desək, yanılmazdır.

Rəssamın daha sonra ərsəyə gətirdiyi “Qədim qoz ağacı” lövhəsində də onu təbiət motivindəki estetik qaynağın qabarıqlığı olmuşdur. Bütün yaradıcılığı boyu daha çox təbiətdə rast gəlinən adi, çoxlarına görünməyən motivlərin bədiiləşdirilməsinə, cəlbedici, bir çox hallarda isə düşündürücü görkəm almasına üstünlük verən Əyyub Hüseynov bu əsərində də “payızını” yaşayan qoz ağacının artıq hamıya əyan olan tutumunu bədiiləşdirmişdir. Günəşli bir payız günündə rəssam baxışlarına tuş gələn ağacın “torpaqsızlaşan” kötüyü, insanları onun onlara gərəkli olan keçmiş günlərini xatırlatmağa yönəlir. Ancaq rəssamı daha çox ağacın üryanlaşan kötüyündə hifz olunan estetik qaynaq cəlb etdiyindən, o, qozun ümumi görkəmini yox, bilavasitə, onun taleyinə “bədi güzgü” tutan torpağa işləyən hissəsini görüntüyə gətirmişdir. Elə müəllifin icra sənətkarlığı da məhz ağacın aşağı hissəsinin işlənilməsində üzə çıxmışdır (3, 15). Belə ki, iri yaxırlarla o, yerin və onun “sinə”sində ömrünün payızına az qala “ağı” deyən qoz ağacının “ayrılıq nəğməsi”ni təsirli tutumda bədiiləşdirə bilmişdir...

“Qədim qoz ağacı” ilə eyni ildə yaradılan “Çay kənarında” lövhəsində də rəssamın geniş yaxırlarla yüksək sənətkarlıq nümunəsi sərgiləməsinə şahidlik etmək mümkündür. Meşə zolağını və onun yaxınlığından axıb gedən çayı əks etdirən kompozisiyada isti rəng çalarlarından ustalıqla istifadə edən müəllif, arxa planda görüntüyə gətirilən və payız rənglərinə bələnən ağacların bədii şərhində nisbi lakonikliyə nail olsa da, orta və ön hissədə yaxı və mastixinin köməkliyi ilə torpağa və suya məxsus faktura rəngarəngliyini cəlbedici tutumda əks etdirə bilmişdir. Bir o qədər də böyük olmayan əsərdə müxtəlif ölçülü və dəyişkən istiqamətli yaxırlarla kətan səthinə duyulası dinamiklik bəxş edən rəssam, incəliyi kifayət qədər görünən rəng çalarlarından bütövlüyü duyğulandırıcılıq aşılaman kolorit yaratmağa nail olmuşdur.

Əyyub Hüseynovun “Dağ mənzərəsi” lövhəsində görüntüyə gətirilən motiv birbaşa həyatdan götürülsə də, onun bədii şərhində mənzərəyə obrazlı görkəm vermək istəyi duyulmaqdadır. Başdan-başa mastixinlə yaradılan rəng qatında rəssamın əldə etdiyi bütövlüyün həm də motivin möhtəşəmliyinin əldə olunmasına yönəldilməsi milli rəngkarlığımızda az-az rast gəlinən yüksək sənətkarlıq nümunələrindən sayılmağa layiqdir. Zirvəsi qarlı örtülmüş dağların ətəklərindəki qayalıqların arası ilə axan Araz çayına yetirilən yaradıcı nəzərdə ilk növbədə çoxlarına qayaların bir o qədər də cəlbedici görünməyəcək adi görkəmində başqalarını da duyğulandıra biləcək estetik qaynaqları üzə çıxarmaq istəyi mövcuddur (4, 12). Bu yaradıcı istəyin arzulanan bədii tutumda gerçəkləşdiyini isə şaquli kompozisiyanın rəng qatında bir-birini əvəzləməklə, “Türkmənçay” və “Gülüstən” müqavilələrindən sonra həm də “Ayrılıq” nəğməsi oxuyan Araz çayının və onu əhatələyən qayaların rənglərin yangısı” hiss olunan qızartılı görkəmində görmək mümkündür. Uyarlığı şübhə doğurmayan müxtəlif rəng çalarlarını böyük ustalıqla bir-birinə qovuşdurən Əyyub Hüseynov, həm də bədii-texniki vasitələrdən istifadə etməkdə bənərsiz olduğunu təsdiqləmiş oldu.

Onun kənd və şəhər motivlərinin bədiiləşdirilməsi sahəsində zəngin təcrübəsinin olması qarşılığında, müharibədən sonra daha çox təmasda olduğu dənizə münasibəti maraq doğurur. “Xəzri”li – “Gilavar”lı dənizə bədii münasibət bildirən rəssamın, o qədər də böyük olmayan “Xəzər” lövhəsində bu məkanın obrazını yaratmağa çalışdığını söyləməliyik. Belə ki, o, dənizin şıltaqlığı ilə yanaşı həm də təbii sərvət məkanı olduğunu əks etdirməyə nail olmuşdur. Kom-

pozisiyada üfük xəttini aşağı salmaqla tamaşaçı nəzərlərini birbaşa su hövzəsinə yönəldən müəllif, əsas fikir daşıyıcılarının məhz burada olduğuna işarə etmişdir. Doğrudan da burada təsvirə gətirilən neft buruqları və onu əhatələyən məkanda “Xəzri”li anını yaşadığını sərgiləyən dalğalar Xəzər haqqında tamaşaçıda müəyyən fikir yaratmaq gücündədir. Bu yerdə Əyyub Hüseynovun bulanlıq suyun ara-sıra “qəzəbləndiyi”nin görüntüsü olan köpüklü dalğalara bədii tutum vermək ustalığını xüsusilə qeyd etmək istərdik. Bəyaz rəng çalarlarının mastixinlə su üzərinə ritmik “səpələnməsi”ndən duyğulandırıcı bir mənzərə yaranmışdır, desək, yanılmazıq.

Əyyub Hüseynovun “Arpa çay” lövhəsində də onun texniki vasitədən-mastixindən ustalığıla istifadə etməsinə şahidlik etmək mümkündür. Bozuntul qayalı sahilədən çayın sularına göz qoyan rəssam, gördüyü mənzərədə sərtliyi qabarıq duyulan mənzərənin duyğulandırıcı, bəlkə də xəyalları pərvazlandıracaq ovqat daşıyıcılığını tamaşaçısına çatdırmaq istəmişdir.

Elə adı ilə “Sel Saranı aldı qaçdı...” misrasını xatırladan bu çayın köpüklü durumunda hələ də duyulan “acliği” rəssam müəyyən bədii işarələrlə ifadə edə bilmişdir (5, 13). Çayın “qaralmış” və daşlara dəyərək köpüklənən sularında, o biri sahili əhatələyən ağacların “qaralmış” çalarlarında müəllifin üz-üzə, göz-gözə qaldığı məşhur çaya onun həm də sənətkarlığından qaynaqlanan bədii münasibətini görmək mümkündür..

Rəssamın yetmişinci illər mənzərə yaradıcılığında yaxşı ekspressiyasının yeni bədii keyfiyyətlərlə zənginləşdiyini görürük. Bunu onun “Çay kənarında”, “Qoca palıd”, “Mənəzərə”, “Dağ mənzərəsi”, “Toran”, “Ağaclar”, “Bakı”, “Neft daşları” və s. əsərlərində görürük. “Çay kənarında” lövhəsində kompozisiyanın möhtəşəmliyini əldə etmək üçün növbəti dəfə payız görkəmini məna-məzmun daşıyıcısına çevirməklə, artıq neçənci dəfə adi təbiət motivində də gözəllik şərtləri aşkar etməyin mümkünlüyünü əyaniləşdirmiş olmuşdur.

Bu mənzərədə də fırçadan daha çox, mastixinin ifadə gücünü sərgiləməyə üstünlük verən rəssam, bu texniki vasitənin kətan boyu dinamik hərəkətinin qoyduğu “iz”lərin nə qədər cəlbedici və yaddaqalan olduğunu göstərə bilmişdir. Soyuq çay suyunun, bəyaz ağac gövdəsinin və yaşıl, sarı və narıncı yarpaqların bir araya gətirilməsini bədii bütövlüyün əldə olunmasına yönəldə bilən Əyyub Hüseynov, son nəticədə mənzərənin duyğulandırıcılığına nail olmuşdur.

“Qoca palıd” əsərində isə elə adından da göründüyü kimi ömrünü başa vurmaqda olan ağacını payız fəslində görüntüyə gətirən rəssam, kətan səthini təşkil edən rəng qatını bilavasitə mastixinlə gerçəkləşdirməklə gövdə və budaq fakturasının inandırıcılığını əldə etmişdir. Bu inandırıcılığın əldə olunmasında onun nümayiş etdirdiyi icra ustalığının da duyulası rolu olmuşdur. Neçənci dəfə şaquli kompozisiya formatına müraciət edən müəllifin bu dəfə niyyətinin mayasını əvvəlki qürurlu yüksəlişinə “Əlvida” demiş ağacın qaralmaqda olan gövdəsində və ritmini itirmiş budaqların xaotik durumunda yaşanan “həyat şərtləri”nin artıq itməkdə olduğunu göstərmək təşkil edir. Müəllifin ağaclararası sahəni ənənəvi işıqlı tutum əvəzinə, tünd boylarla ifadə etməsi də məkanda pessimist ovqatın yaşandığına işarə kimi qəbul olunur.

ƏDƏBİYYAT

1. Ağaoğlu T. Təsviri sənət zirvəsində // Azərbaycan, 2009, 21 aprel, s.7.
2. Əliyev Z. Dünyaya gerçəkçi baxışın poetikası // Kəsp, 2016, 18 sentyabr, s.16
3. Həsənzadə C. Əyyub Hüseynov. Bakı: Nurlan, 2006, 96 s.
4. Hüseynov E. Tarixin rəngləri: Əməkdar incəsənət xadimi Əyyub Hüseynovun yaradıcılığına milli-tarixi tematika // Mədəniyyət, 2014, 15 oktyabr, s.12.
5. Sadıqov S. Əyyub Hüseynov. Bakı: 2016.

**Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
E-mail: elnur65@rambler.ru*

Elnur Huseynov

**TRADITION AND INHERITANCE IN THE SCENIC WORKS BY
EYYUB HUSEYNOV**

In the article the problem of tradition and inheritance is studied in the art of Azerbaijan, forms of manifestation of devotion to tradition and tradition in art, possibilities of development are investigated. The rich activity of Honored Art worker Eyyub Huseynov was taken as the object of research. In the works painted by Eyyub Huseynov in the genre of landscape such as “In the forest”, “Autumn”, “Mountain landscape”, “An ancient walnut tree”, “On the bank of the river”, “Arpa River”, “Khazar” it is noted that the tradition manifests itself as a reflection of natural motifs. The artistic-technical aspects of these scenic works are also studied in the article.

Keywords: *artist, description, tradition, landscape, coloring, inheritance, composition*

Эльнур Гусейнов

**ТРАДИЦИЯ И ПРЕДАННОСТЬ ТРАДИЦИЯМ В ПЕЙЗАЖНЫХ
РАБОТАХ ЭЙЮБА ГУСЕЙНОВА**

В статье исследуется проблема традиции и наследственности в азербайджанском искусстве, формы проявления преданности традиции и традиции в общем в искусстве и возможности ее развития. Объектом исследования были избраны богатые работы заслуженного художника Эйюба Гусейнова. Работы Эйюба Гусейнова в жанре пейзажа, такие как «В лесу», «Осень», «Горный пейзаж», «Древнее ореховое дерево», «У реки», «Арпа чай», «Каспий» отражают природные мотивы и традиции. В статье также исследуются художественные и технические аспекты этих пейзажных работ.

Ключевые слова: *художник, описание, традиция, пейзаж, цвет, наследственность, композиция.*

(AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 10.11.2021

Son variant 09.12.2021

UOT 78.781

GÜNEL BƏKİROVA*

ROMANTİZM DÖVRÜ QƏRBI AVROPA FORTEPİANO MUSIQİSİNDƏ ORNAMENTİKANIN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Aparılan tədqiqatda romantizm dövrünün fortepiano musiqisində ornamentikanın xüsusiyyətləri və təzahür formaları tədqiq edilmişdir. Romantizm dövrünün fortepiano musiqisində sərbəst ornamentika daha çox inkişaf etmişdir. Qeyd edək ki, romantizm dövrünün ornamentikasına haqqında məlumatları həmin dövrün bəstəkarlarının əsərlərində və fortepiano üçün yazılmış metodik kitablarda əldə etmək mümkündür. Romantizm dövründə trel, mordent, qrupetto və s. melizmlərin ifası ilə bağlı dəyişikliklər edilmişdir. Bu dövrün fortepiano musiqisində digər yeniliklərdən biri də müxtəlif çətinlik dərəcələrini özündə birləşdirən ornamental məşğələlərin yazılmasıdır.

Açar sözlər: ornamentika, melizmlər, Qərbi Avropa fortepiano musiqisi, romantizm, etüd “Chasse-neige”, ornamental məşğələlər və etüdlər, metodik kitablar.

Romantizm dövrünün klavir musiqisinin ornamentikasının xarakterik xüsusiyyətlərindən danışarkən burada ən gözəl vasitə müxtəlif dövrlərin qarşılaşdırılmasıdır. Verilmiş nümunələrdə barokko, klassisizm və romantizm dövrlərində fəaliyyət göstərən bəstəkarların klavir musiqisindən kiçik parçalar göstərilmişdir:

Barokko dövrü:



Q.F.Hendel suite № 7 HWV 432 g-moll

İ.S.Bax.YTK I, Fuqa D-dur.

Klassisizm dövrü:



İ.Haydn piano sonata № 49 cis-moll Hob. XVI/37



V.A.Motsart piano sonata K 332 F-dur II hissə



Romantizm dövrü:

F.List Transendental etüd № 4 D-dur “Mazepa”

Verilən nümunələr vasitəsilə hər üç dövrün qarşılaşdırılması barokko, klassisizm və romantizm dövrünün klavir (fortepiano) musiqisində ornamentikanın xüsusiyyətləri haqqında müəyyən fikir əldə etməyə yardımçı olur. Göründüyü kimi, klassisizm dövründə bəzəklərə olan münasibətdə yığcamlıq müşahidə edilir. Barokko və romantizm musiqisində isə müəyyən sərbəstlik vardır. Bu məqamı barokko və romantizm dövrünün klavir musiqisində ornamentikanın oxşar xüsusiyyəti kimi də qəbul etmək mümkündür. Bu sərbəstlik xüsusilə, XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq özünü daha parlaq şəkildə göstərmişdir (L.Bethovenin son sonataları). Digər bir tərəfdən romantizm dövrünün klavir musiqisində əsasən sərbəst ornamentika yüksək səviyyədə inkişaf etmişdir. Sərbəst ornamentikadan istifadə özünü barokko və romantizmdə fərqli formalarda göstərir. Eyni zamanda romantizm dövründə bəzəklər və onların bir-biri ilə kombinasiyaya uğraması daha da mürəkkəbləşmişdir. Romantizm ornamentikasının xüsusiyyətlərini araşdırarkən tempo rubatodan irəli gələn improvizəlilik, eləcə də melodik ornamentikanı da qeyd etmək lazımdır. Əlbəttə, ornamentika sənətinin qızgın inkişafı barokko musiqisinə təsadüf edir və ornamentika burada ən mühüm ifadə vasitəsi rolunda çıxış etmişdir. Ancaq romantizm dövründə ornamentikanın ifadə imkanları daha da genişləndirilmişdir. Bu isə bir başa olaraq alətlərin təkmilləşdirilməsi, estetik və fəlsəfi konsepsiyanın dəyişilməsi ilə bağlı idi. Bu isə bizə romantizm dövründə bəzəklərin daha sərbəst və geniş imkanlara malik olması qənaətinə gəlməyə imkan verir. Eyni zamanda qeyd etmək istərdik ki, XVII-XVIII əsrlərdə mövcud olan terminologiya, ifaçılıq, üslub və s. klassisizm dövründə bütün Qərbi Avropada standartlaşdırılırdı və romantizmdə bu standartlaşma özünün yüksək inkişaf xəttinə çatdı. Romantizmdə ornamentikanın ifadə imkanlarının genişlənməsi ilk növbədə bu dövrün musiqisinin xarakterik xüsusiyyəti ilə bağlıdır. Ornamentikanın ifadə imkanlarının genişlənməsi XX əsr klavir musiqisinə də öz təsirini göstərmiş oldu.

F.Listin məşhur transendental etüdlərindən olan 12 nömrəli “Qasırga” (“Chasse-neige”) tamamilə ornamentika üzərində qurulmuşdur. Burada arpecio, tremolo, passaj kimi sərbəst ornamentikadan istifadə edilmişdir.

Ümumiyyətlə, F.Listin “Qasırga” etüdü bir çox aspektlərdə ornamentaldır. Belə ki, burada ilk növbədə fakturanın ornamentallığını qeyd etmək istərdik. Bu əsərin müəyyən fraqmentlərini deyil, bütövlüklə əhatə edir. Eyni zamanda əsərdə tremolo ritmik, harmonik funksiyanı da yerinə yetirir. Burada bəzəklər estetik məqsədli deyildir, konstruktiv və effekt yaradıcı mahiyyətlidirlər. Tremolo etüddə əsas istifadə olunan bəzək növüdür və əsər məhz bu bəzəyin üzərində qurulmuşdur. Eyni zamanda romantizm dövründə barokkoda olduğu kimi təqlid mühüm yer tutur və bu baxımdan tremolo ilə bəstəkar qasırga təəssüratını verməyə çalışmışdır. Bəstəkar

dəqiqlik üçün not mətninə tremolonu işarələr vasitəsilə deyil, tam şəkildə fiksasiya etmişdir. Etüdü işarələr vasitəsilə belə qeyd etmək mümkündür:

Andante con moto



Nümunə № 1

Eyni zamanda məlum olduğu kimi, romantizm dövründə bəzəklərin tərkibi daha da mürəkkəbləşmişdir. F.Listin “Qasırga” etüdü nümunəsində burada istifadə olunan mürəkkəb bəzək növlərinə aydınlıq gətirək:

Etüdün 18-24-cü xənələrində akkordlar vasitəsilə tremolo verilməsi (cüt əllə);

Hər iki əldə tremolo verilməsi;

Üç oktava həcmində arpejionun olması (romantizm dövrünün bəstəkarlarının əsərlərində daha böyük həcmli arpejiolara rast gəlinir);

Fortepianonun bütün diapazonunu əhatə edən passajlar (G-g4) (65-ci xanə);

İkili bəzəklərin təbiiqi. Əsərdə müxtəlif bəzəklərin kombinasiyasına rast gəlinir və onlar bu etüdün mahiyyətini təşkil edir. Burada, tremolonun arpejio ilə eyni anda başlamasını (5-ci xanə) , tremolo və passajın eyni anda verilməsini (48-ci xanə) göstərmək olar.

Əsərin girişindən sonuna qədər melodiya və ornamental qatın paralel şəkildə hərəkət etməsi. Bəzən əsərdə üç qatın olmasını müəyyən etmək olar. Burada iki qat ornamentaldir (bas və orta səs), üçüncü (ən yuxarı) qat isə melodiyadır.

F.Listin belə əsərlərindən biri də “Mazepa” (D-dur) etüdüdür. Burada da sərbəst ornamentikadan istifadə edilmişdir. Əsərin girişi arpejiolu akkord və passajlardan təşkil edilmişdir (1-2 xənələr). Burada verilən passajın interval həcmi “A2-f4” intervalın əhatə edir. Qeyd edək ki, etüddə mövzu iki dəfə müxtəlif variantlarda təqdim edilir. Mövzunun hər dəfə fərqli şəkildə təqdim olunmasında isə ornamentika yaxından iştirak edir. Birinci dəfə arpejio, ikinci dəfə isə forşlaqdan istifadə edilir. Mürəkkəb passaj növlərindən isə akkordlarla verilmiş passajları göstərmək mümkündür. Beləliklə, F.List əsərin fakturasının mürəkkəbləşdirilməsində ornamentikadan məharətlə istifadə etmişdir və bu onun etüdlərində əsas ifadə vasitəsi rolunda çıxış edir:



Nümunə № 2

Romantizm dövrünün digər görkəmli nümayəndəsi F.Şopenin də yaradıcılığında ornamentika mühüm yerə malikdir. Burada da müxtəlif bəzəklərlə yanaşı, sərbəst ornamentika növlərindən də istifadə edilmişdir. Bəstəkarın musiqisini ornamental aspektdə tədqiq edən zaman onunda yaradıcılığında müxtəlif bəzək kombinasiyalarına rast gəlinir. Amerikalı tədqiqatçı, Luziana Universitetinin doktoru Yakob Qran “F.Şopenin op. 9 nöqtürlərində ornamentika və motiv inteqrasiyası” adlı məqaləsində ornamentikanı motiv olaraq təhlil etmişdir [5]. Onun əldə etdiyi nəticələr maraqlı olduğundan bəzi məqamları diqqətinizə çatdırmaq istərdik. Musiqişünas alim tədqiqatında F.Şopenin op.9 №1 nöqtüründə verilmiş passajın (3-4-cü xanələr) müxtəlif bəzəklərin kombinasiyasından yaranmasını qeyd edir. Göründüyü kimi, passajın qrupetto, appoggiatura və keçici səslərdən ibarət olması göstərilmişdir:

Nümunə № 3



Y.Qranın məqaləsində əldə etdiyi qənaəti bəstəkarın digər əsərlərinə şamil etmək mümkündür. Misal olaraq op. 32 № 2 nöqtüründə 22-ci xanədə verilmiş passajı qrupetto, keçici səslər və arpediodan təşkil olmasını qeyd etmək olar. Əlbəttə, belə nümunələrin sayı çoxdur.

Nümunə № 4



Əgər klassisizm dövründə bəzəklər reqlamentləşdirilmişdirsə, romantizm dövründə bəzi melizmlərin ifa qaydalarında dəyişiklikləri müşahidə etmək mümkündür. Onlardan bəzilərini diqqətinizə çatdırmaq istərdik.

Trel.

Trel bu dövrdə ən geniş yayılmış bəzək növlərindən biri olmuşdur. Romantizm istifadə olunan trellərin fərqli xüsusiyyəti onların əsas notdan başlayaraq ifa edilməsidir. Əgər treldən əvvəl forşlaq və ya kiçik ölçüdə hər hansı bəzək verilmişdirsə, trel bu zaman aşağı və ya yuxarı səsdən başlaya bilər. Amerikalı tədqiqatçı H.Ferquson romantizm dövründə istifadə olunan trelləri iki qrupa ayırmışdır [4, s.123]:

Qısa trel

Uzun trel

Qısa trelin 16-lıq və ya 32-lik notlarla verilməsi əsərin tempindən asılıdır.

Qeyd etmək istərdik ki, romantizm dövrünün bəzəklərin xüsusiyyətləri haqqında bu dövrdə yazılan fortepiano metodikası kitabları və ya bəstəkarların fortepiano musiqisindən əldə etmək

mümkündür. Əgər klassisizm dövrünün bəzəklərinin xüsusiyyəti haqqında K.F.E.Baxın kitabı əsas mənbə rolunda çıxış edirdisə, romantizm dövründə bu İ.N.Hummelin “Pianofortedə çalmaq incəsənəti” (1827) adlı traktatıdır [7, s.43]; [6]. İ.N.Hummel ilə yanaşı, K.Çerni, L.Adam Perenin də bəzəklərlə bağlı müəyyən izahatları romantizmin fortepiano musiqisində bəzəklərin xarakterik cəhətlərini özündə aydın şəkildə əks etdirir [1]; [2]; [3, s.148-150].

İ.N.Hummelin “Pianofortedə çalmaq incəsənəti” (1827) adlı traktatının üçüncü hissəsi bəzəklər və onların ifasına həsr olunmuşdur. Burada ən çox verilən bəzək trel və onun müxtəlif növləridir. Eyni zamanda trelə yanaşı, mordent, qrupetto, forşlaq, anşlaq və şleyfer kimi melizmlər də t’qdim olunmuşdur. Bəstəkar burada beş trel növünü müəyyən etmiş və onların aşağıdakı ifa variantlarını təklif etmişdir.

1.sadə trel:



Nümunə № 5

2.Prefikslə verilmiş trel. Qeyd edək ki, bu zaman prefiks əsas nota nəzərən aşağı və ya yuxarı istiqamətli ola bilər. Eyni zamanda prefiks kimi verilən xırda not müxtəlif ölçülərlə qeyd edilir:



Nümunə № 6

3. İ.N.Hummelin trelində maraqlı məqamlardan biri də bəzəyin sonlanmasıdır. Burada iki növü müəyyən edə bilərik. Birinci qrupa sonluğu göstərilmiş trel aiddir. Əgər əsas not bir pillə aşağıya doğru istiqamətlənirsə, bu zaman trel sonluq vasitəsilə ifa edilir:



Nümunə № 7

4. Əgər trel ardıcıl olaraq müxtəlif səslərdə təkrarlanırsa, bu zaman trel sonluqsuz ifa edilir:

**Nümunə № 8**

5. Bəstəkarın kitabında ikiqat, appoggiaturalı, akkordlu, tremolo vasitəsilə verilmiş trellərə də rast gəlinir:

**Nümunə № 9**

5. İ.N.Hummelin verdiyi trel növlərindən biri də nöqtəli notlarda trelin ifasıdır:

**Nümunə № 10**

Fransa klavir məktəbinin nümayəndəsi A.Pere də trelin müxtəlif növlərini təklif edir. Burada da görüldüyü kimi A.Pere trelini əsas notdan başlayaraq ifa edilməsini göstərir:



Nümunə № 11

L.Bethovenin tələbəsi olan və fortepiano üçün bəstələnmiş çoxsayda texniki məşğələləri ilə tanınan XIX əsrin görkəmli bəstəkarlarından biri olan K.Çerni də trellərin əsas səsdən başlamasını “Yenicə başlayanlar üçün pianoforte məktəbinin kiçik nəzəri təcrübəsi” (op.584) adlı kitabında qeyd etmişdir:



Nümunə № 12

Mordent.

Romantizm dövründən başlayaraq mordent iki səsdən təşkil edilir: əsas, köməkçi və yenidən əsas not. Bir qayda olaraq bəzək əsas notdan başlayaraq aid olduğu notun ölçüsü hesabına ifa edilir. Bəzən özündən əvvəlki notun hesabına da səslənən mordentlərə rast gəlinir. Mordentlər böyük və kiçik sekunda intervalı həcmində olur. Mordentlər işarə və ya xırda ölçülü notlar vasitəsilə qeyd edilirlər.

İ.N.Hummel traktatına nəzər yetirsək bəstəkarın yalnız aşağı qısa mordentə nümunə



vermişdir:

Nümunə № 13

A.Perenin kitabında isə mordentin fərqli şəkildə izahı göstərilmişdir. Burada fərqliliyi yaradan məqam müəllifin səkkizlik not üzərində mordenti göstərməsidir. Bu səbəbdən mordent 32-lik notlarla izah olunmuşdur:



Nümunə № 14

Qrupetto.

XIX əsrdən başlayaraq qrupetto tədricən not mətninə daxil edilməyə başlanılmışdır. K.F.E.Baxın zamanında qrupettonun bir çox ifa variantları var idisə, romantizm dövründə qrupettonun ifa variantları azlıq təşkil edir. Bu səbəbdən qrupettonun ifası ilə bağlı bəzi məqamları vurğulamağı məqsəduyğun hesab edirik:

Əgər qrupetto notun üzərində verilmişdirsə, onda bəzək cəld ifa edilməlidir;

Əgər qrupetto iki not arasında verilmişdirsə, bu zaman bəzək birinci notun ölçüsü hesabına ifa edilir;

Qrupettonun ifası zamanı notun ölçüsünü və əsərin tempi mütləq şərt rolunda çıxış edir.

Not üzərində olan zaman qrupetto triol və ya dörd səsdən ibarət ola bilər. İki notun arasında verildə isə triol, dörd və ya beş səsdən olaraq təşkil edilə bilər. Dörd səsdən olan zaman bəzək yuxarı köməkçi səsdən, beş səsdən isə əsas notun özündən başlayaraq ifa edilməsi mümkündür.

İ.N.Hummelin traktatında iki növü qrupetto növünə rast gəlinir. Burada qrupetto notun üzərində, həm də iki not arasında ola bilər. Not üzərində verilən qrupetto həm də forşlaq vasitəsilə də verilməsi mümkündür. İki səs arasında çıxış edərkən isə qrupetto bu zaman bağlayıcı funksiyasını yerinə yetirir. Qeyd edək ki, qrupetto not üzərində verilərkən üç, iki not



arasında olan zaman isə dörd səsdən ibarət olur:

Nümunə № 15



A.Pere isə qrupettonun aşağıdakı variantları təqdim edir:

Nümunə № 16

Romantizmin fortepiano musiqisində də forşlaqlar tez-tez istifadə edilən bəzək növlərindən biridir. Burada xıra ölçülü notlarla verilmiş qısa forşlağa daha çox rast gəlinir. Uzun forşlaqlar isə əsasən mətnə fiksasiya edilir. Forşlaqlar əsas notun ölçüsü hesabına ifa edilir. İ.N.Hummel



isə forşlaqların iki növünə də nümunə verir və onların ifa variantlarını göstərir:

Nümunə № 17

Romantizm dövründə ornamentika ilə bağlı digər fərqli məqamlardan biri də bəstəkarların müxtəlif bəzəklərin ifaçılığını özündə əks etdirən məşğələlər yazmasıdır. Aparılan tədqiqatda K.Çerni və İ.N.Hummelin məşğələlərinə nəzər yetirilmişdir.

K.Çerni “Bəzək məktəbi” (op.355) kitabında 70 məşğələ verilmişdir. Həmin məşğələlər müxtəlif növ forşlaq, mordent, qrupetto, arpecio üzərində qurulmuşdur. Burada bəzəklərin müxtəlif templərdə, fərqli mövqələrdə verilməsi məşğələlərin texniki çətinliyini müəyyən edən məqamlardandır. Bu məşğələlərin əsas məqsədi ifaçıda texniki səviyyənin inkişaf etdirilməsidir. Məlum olduğu kimi, bəzəklər xırda və iri texnika növünün bir parçasıdır. Onlar həm də virtuozluğun göstəricisi rolunda çıxış edir. Məcmuədə verilən mürəkkəb texniki çətinliyə malik



əsərlərdən biri də 36-cı nömrədir:

Nümunə № 18

Burada tersiya intervalı həcmində olan ikili mordent xanənin bütün vurğularında verilmişdir. Məşğələnin də tersiyalar üzərində qurulması onu ikiqat çətinləşdirir. Əsərin tez tempdə (Allegro vivace) səslənməsi isə ifaçıdan virtuoz texnikaya malik olmasını tələb edir. K.Çerninin “Yenicə başlayanlar üçün pianoforte məktəbinin kiçik nəzəri təcrübəsi” (op.584) kitabında da bəzəklərlə bağlı məşğələlər təqdim olunmuşdur. İ.N.Hummelin yuxarıda adı çəkilən traktatında da müxtəlif texniki çətinlikli bəzəklərdən ibarət 60-dan çox məşğələ vardır.

Beləliklə, Qərbi Avropa klavir musiqisində romantizm dövründə ornamentika uzun tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Klassisizm dövründə bəzəklər reqlamentləşdirilmiş və terminologiya standartlaşdırılmışdır. Məhz bu dövrdə istifadə edilən bəzəklərin işarələri müəyyən edilmiş, barokko dövründə mövcud olan çoxsaylı eyni növlü melizmlər bir qrupda birləşdirilmiş, sayı azaldılmışdır. Müasir dövrdə, bizə yaxşı məlum olan trel, qrupetto, mordent kimi əsas bəzək növləri klassisizm illərində standartlaşdırılmışdır. Daha sonralar bu xüsusiyyət romantizm görkəmli nümayəndələri olan F.List, F.Şopenin yaradıcılığında daha da inkişaf etdirilmişdir. F.Şubertin əsərlərində istifadə etdiyi melizm daha çox klassisizm ənənələrini xatırladır. Əlbəttə,

romantizm dövründə ornamentikanın xüsusiyyətlərinin əhəmiyyətli dərəcədə genişlənməsi həm də fortepiano alətinin daha da təkmilləşdirilməsi, yeni düşüncə tərzinin gəlməsi ilə bağlı idi. Burada həmçinin bəzi bəzəklərin ifasında da müəyyən fərqliliklər müşahidə edilir. Belə ki, trelin əsas notdan başlaması, forşlaq, mordent və grupettonun səs tərkibinin müəyyən edilməsi bu yeniliklərdən hesab olunur. Eyni zamanda dövrün bəstəkarlarının yaradıcılığında ornamentika bir ifadə vasitəsi kimi imkanları daha da genişləndirilmişdir. Burada bütün klaviaturanı əhatə edən passajlar, registr ekspansiyası, bəzəklərin həm də təqlid funksiyasını yerinə yetirməsini göstərmək olar. Bu dövrün digər mühüm xüsusiyyəti bəstəkarların ornamental etüd-məşğələlər yazmasıdır. Həmin məşğələlər müxtəlif çətinlik səviyyəsini əhatə etməklə bərabər, fərqli mövqeyi də əhatə edir. Bu məqam romantizm dövrünün fortepiano musiqisində də bəzəklərin mühüm əhəmiyyətə malik olmasını göstərir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Czerny, C. Die Schule der Verzierungen, Vorschlage, Mordenten und Triller in 70 Studien op.355 [Notlar]: / – Vienna: Diabelli Hofmeister’s Monatsbericht, –1835, – 71 p.
- 2.Czerny, C. Kleine theotisch-praktische Pianoforte-Schule für Anfanger op.584 / C.Czerny. – Vienna: Anton Diabelli, – 53 p.
- 3.Dannreuther, E. Musical Ornamentation (Part II) / E.Dannreuther. – London; New York: Novello, Ewer and Co, – 1893, – 185 p.
- 4.Ferguson, H. Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century / H.Ferguson. – New York; London: Oxford University Press, – 1975, – 211 p.
- 5.Gran, J. Ornamental and Motivic Integration in Chopin’s Op. 9 Nocturnes // – Indiana: Indiana Theory Review, – 2017. Vol. 34, № 1-2, – pp. 23-49.
- 6.Hummel, I.N. Anweisung zum Piano-Forte-Spiel / I.N.Hummel. – Vienna: Tobias Haslinger, – 1827, 475 p.
- 7.Lloyd-Wats, V., Ornamentation: A Question & Answer Manual / V.Lloyd-Wats, C.Bigler. – New York: Alfred Music, – 1995, – 64 p.

**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı
E-mail: bakirova_gunel@mail.ru*

Gunel Bakirova

THE AGE OF ROMANTISM IN WESTERN EUROPEAN PIANO MUSIC FEATURES OF ORNAMENTICS

The study examines the features and forms of ornamentation in piano music of romanticism. Free ornamentation was more developed in the piano music of the Romantic period. It should be noted that information about the ornamentation of romanticism can be found in the works of composers and in teaching aids for the piano. In romantic piano music, changes have been made to the characteristics of melismas like trill, mordent, grupetto, etc. Another innovation in piano music from this period was the writing of ornamental exercise lessons, combining different levels of difficulty.

Key words: *ornamentation, melismas, Western European piano music, the period of romanticism, study “Chasse-neige”, ornamental exercises and studies, methodological books.*

Гюнель Бекирова

**ЭРА РОМАНТИЗМА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ
МУЗЫКЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТИКИ**

В исследовании исследуются особенности и формы орнаментики в фортепианной музыке эпохи романтизма. Для фортепианной музыки романтизма характерен свободный орнамент

Свободная орнаментика была более развита в фортепианной музыке романтического периода. Следует отметить, что сведения об орнаментике периода романтизма можно найти в произведениях композиторов и в методических пособиях для фортепиано. В романтической фортепианной музыке внесены изменения в характеристики мелизмов как трель мордент, группетто и т.д. Еще одно нововведение в фортепианной музыке этого периода – написание орнаментальных упражнений-уроков, сочетающих разные уровни сложности.

Ключевые слова: орнаментика, мелизмы, западноевропейская фортепианная музыка, период романтизма, этюд “Chasse-neige”, орнаментальные упражнения и этюды, методические книги.

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 13.09.2021

Son variant 04.11.2021

UOT 78.03

LEYLA ZALIYEVA*

PIKƏ AXUNDOVANIN “MƏHSƏTİ” OPERASINDAN XOR SƏHNƏLƏRİNİN DRAMATURJİ ROLU

Məqalə Azərbaycan müasir bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndəsi, istedadlı bəstəkar Pikə Axundovanın “Məhsəti” operasında yer alan xor nömrələrinin təhlilinə həsr olunur. Musiqi sənətində pianoçu, bəstəkar və tədqiqatçı kimi tanınan Pikə Axundova görkəmli bəstəkar Arif Məlikovun sinfində təhsil almışdır. “Məhsəti” operasına qədər Pikə Axundovanın müxtəlif janrlarda iri və kiçik həcmli əsərləri musiqi ictimaiyyətinin diqqət və rəğbətini qazanmışdır. Məqalədə bəstəkarın yaradıcılıq yoluna nəzər salınmış və “Məhsəti” operasının yazılma tarixi, librettosu, əsas musiqi nömrələri haqqında məlumat verilir. Əsas tədqiqat obyektinə isə xor nömrələridir ki, burada geniş şəkildə təhlil olunur. Operada dörd xor nömrəsi müstəqil, iki xor səhnəsi isə duetlərin tərkibində yer almışdır. Operada yer alan xor səhnələri xarakteri etibarilə üç əsas obraz səciyyəsi daşmışdır. Bunlardan xalq obrazını təmsil edən qızlar və oğlanların xoru, eləcə də sonda ümumxalq kədərini ifadə edən xor səhnələri; Əhməd və Mənicənin məhəbbətini tərənnüm edən xor səhnələri; ikinci şəkildə sultan və Mənicənin duetində saray əyanlarını təmsil edən xor bölmələri ilə səciyyəvidir. Xor partiturasının təşkilində bəstəkar qadın və kişi xorunun növbəli çıxışına əsaslanan quruluşa üstünlük vermişdir. Bu quruluş son xor nömrəsindən başqa, demək olar ki, bütün xor nömrələrində tətbiq edilir. Bundan başqa bəzi xor səhnələrində musiqi materialının unison ifası, divizilər, akkordlu vertikal inkişaf prinsipi təhlil edilən xor nömrələrində müşahidə edilir.

Açar sözlər: *Pikə Axundova, Məhsəti, opera, xor, vokal, üslub.*

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin müasir mərhələsi bir sıra istedadlı və dolğu yaradıcılıq potensialına malik gənc bəstəkarlarla səciyyəvidir. Belə bəstəkarlardan biri də Pikə Axundovadır. Bəstəkarlıq sənətinin sirlərini görkəmli bəstəkar Arif Məlikovun sinfində almış P.Axundova öz yaradıcılığında müəlliminin tövsiyələrinə sadıq qalmaqla yanaşı, özünəməxsus fərdi üslub yaratmağa nail olmuş, milli köklərə dayaqlanan və müasir yazı texnikasının incəliklərindən bəhrələnən musiqi əsərləri ərəsəyə gətirmişdir. Bəstəkarın iki simfoniyası, xor, solist və simfonik orkestr üçün “Məbəd mələyi” vokal simfonik poeması, fortepiano və simfonik orkestr üçün Konsert, “Qarabağ” kantatası, M.Füzulinin sözlərinə “Su” oratoriyası, kamera orkestri üçün “Diptix”, “Vals və iki prelüd”, “Kapriççio”, “Lirik fantaziya”, violin və fortepiano üçün “Rapsodiya”, “Variasiyalar”, fortepiano və estrada-simfonik orkestri üçün “Çılgın Xəzərim”, tar və fortepiano üçün “Sonata”, iki tar üçün “Konsert pyesi”, klarnet, violonçel və fortepiano üçün “Trio”, fortepiano üçün üçhissəli Sonata, 12 prelüd, “Kontrast lövhələr” silsiləsi, xoral prelüd və fuqa, “Yeni arzum”, Süita və digər əsərləri musiqi ictimaiyyətinin maraq və rəğbətini qazanmışdır. Musiqi sənətinə pianoçu bəstəkar kimi daxil olan P.Axundova bir sıra beynəlxalq müsabiqələrdə, o cümlədən 2000-ci ildə Rusiyanın Sankt-Peterburq şəhərində keçirilən “Pianoçu-Bəstəkarların I beynəlxalq müsabiqəsi”ndə, 2004-cü ildə həmin şəhərdə keçirilən A.Rubinşteynə həsr olunan “Gənc Pianoçu-Bəstəkarların IV Beynəlxalq Müsabiqəsi”nin laureatı və ən yaxşı əsərə görə birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür. Hər zaman öz üzərində çalışan bəstəkar yaşının gənc olmasına baxmayaraq ümumbəşəri mövzulara müraciət edərək, ciddi problemlərə yaradıcı təfəkkürün etik və estetik musiqi dilinin rəngarəng ifadə vasitələri ilə tərənnüm etməyə nail olur. Belə əsərlərdən biri də XII əsr Azərbaycan poeziyasının parlaq simalarından biri şairə Məhsəti Gəncəviyə həsr edilmiş “Məhsəti” operasıdır.

Opera 2019-cu ildə yazılmış və səhnələşdirilmişdir. "Əsər "Əmir Əhməd və Məhsəti" dastanı əsasında yazılmışdır" [4]. Libretto müəllifi Leyla Qədirzadədir. Əsərin həsr edildiyi mövzu XII əsrin görkəmli şairəsi Məhsəti Gəncəvinin obrazının tərənnümü ilə bağlıdır. Şairənin obrazı həm də onun həyatı ilə bağlı mənbələrdə yer alan "Məhsəti və Əmir Əhməd" dastanında verilən məlumatlarla səsləşir. Eyni zamanda bəstəkar şairənin rübailərinə müraciət edir və onun obrazının lirik və hüznü xarakteri məhz bu şeir parçalarında öz əksini tapmışdır. P.Axundova operada daha çox obrazın bu yöndə təcəssümünə üstünlük versə də, əsərdə yer alan xor səhnələri süjet xəttinin xalq-məişət istiqamətini aparmaqla bərabər, həm də şairənin yaradıcı təfəkkürünün xalqa yaxın olması, onun dilində düşünməsi və danışması məzmununda çıxış edir. Bundan başqa qeyd etmək lazımdır ki, P.Axundova şairənin yaradıcılığına ilk dəfə müraciət etmir. Belə ki, hələ 2013-cü ildə Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyi münasibətilə P.Axundova onun rübailərinə mahnılar yazmışdı [6, s.85].

Bir pərdə, dörd şəkildən ibarət operada ümumi dörd xor səhnəsi yer almışdır. Əsərin lirik başlanğıcı ilk nömrə "Üvertüra"da öz təcəssümünü tapır. Burada bəstəkar Məhsətinin obrazını məhəbbət mövzusu ilə vəhdətdə təqdim edir. "Opera ağır, təmkinli xarakterli üvertüra ilə açılır ki, bununla əsərin faciəvi sonluğu sanki məlum olur. Burada Məhsətinin leytmotivi, əsas qəhrəmanların musiqi səciyyəində xüsusi yer tutan məhəbbət mövzusu (C-dur) səslənir və leytmotivə çevrilərək bütün opera boyu keçir" [3, s.58].

Təhlilə cəlb etdiyimiz ilk xor səhnəsi I şəklin başlanğıcında qərarlaşır. Bu nömrə dörd səsli qarışıq xor tərkibi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Üç hissəli reprizli quruluşa malik xor nömrəsinin sxemini belə təqdim etmək olar: A B A. Hər bölmədə iki period cəmləşir. Bir mövzu üzərində qurulan xor nömrəsində bəstəkar əsas mövzunun ifasını növbəli şəkildə Soprano və Tenor partiyaları arasında bölüşdürür. Alt və Bas səsləri isə ostinatolu müşayiət tipinə xas olan partiya ilə təqdim edilir.

Dörd səsli xorda bəstəkar səsləri sanki qruplaşdıraraq cüt-cüt təqdim etməyə üstünlük vermişdir. Belə ki, ifaya əvvəlcə Soprano və Alt səsləri başlayır. Sopranoda xorun əsas mövzusu verilir. Alt səsləri isə mövzunun ritmik təşkilinə əsaslanan ostinatolu müşayiət partiyasını ifa edir.

Nümunə 1. P.Axundova "Məhsəti" operası, I şəkildən Xor.

The image shows a musical score for a four-part choir and piano accompaniment. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Azerbaijani: "Çim - dim Gən - cə ça - yun - da Ba - ha - rın da ya - yun - da". The piano accompaniment (Pno.) is shown below the vocal parts. The score includes a first ending bracket over the final measure of the vocal lines.

Xorda yeganə mövzu kimi çıxış edən əsas melodiya bayatılardan təşkil edilmiş poetik mətne əsaslanır. Onun xarakteri xalq mahnılarına yaxınlaşır, sanki baharın gəlişini qeyd edən qız-gəlinlərin çay kənarında şən-lən-məsini təsvir edir. Kuplet formasına əsaslanan xor nömrəsində bəstəkar modal prinsipə əsaslanır və musiqi milli ladlara köklənən məzmun nümayiş etdirir.

Xor nömrəsi səkkiz xanəlik orkestr girişi ilə başlanır. Girişdə xorun əsas mövzusunda müəyyən motivlər eşidilir. Xüsusilə, dördüncü xanədə yer alan kadans motivini qeyd etmək olar.

İlk kuplet birinci cümlənin daxilində yer alır və hər misra bir ibarədə səslənir. Maraqlıdır ki, bəstəkar ikinci kupletin ilk iki misrası da həmin melodik ibarəyə əsaslanır. Birinci kuplet həm də xor nömrəsinin birinci periodunu əmələ gətirmişdir. Cümlələr bir-birindən yalnız eyni ibarənin kadans xanəsinin variantlaşması ilə fərqlənir. İkinci kupletin ilk iki misrası da həmin qaydada təkrar edilir. Üçüncü və dördüncü misralarda melodik sətrin yeni variantı bir qədər yuxarı registrə doğru meyillilik nümayiş etdirir. Cümlənin təkrarı zamanı melodiya ikinci oktavanın “fa” səsinə qədər yüksəlir.

Birinci period Soprano və Alt səslərinin ifasında, ikinci period isə Tenor və Bas səslərində təqdim olunur. Sonuncu cümlənin təkrarı zamanı isə bütün səslər ifaya qoşulur. Lakin sonuncu xanədə yenə ifaya Alt və Soprano səsləri davam edir. (3) rəqəmindən başlayan növbəti iki cümləli period yenidən qadın xorunun ifasında verilir. Bu periodun cümlələri bir ton aşağı sekvensiya ilə səciyyəvidir. Bəstəkar səsləri bu dəfə oktava unisonunda vermişdir. Eyni zamanda əvvəlki periodun sonuncu cümləsində olduğu kimi, burada ikinci cümlə yuxarı registrə doğru hərəkət edən melodik sətri ifadə edir. İkinci cümlədə həmçinin Alt partiyası əsas melodiyanı seksta münasibətində davam etdirir.

Dördüncü periodda bəstəkar iki kuplet bayatı ilə təşkil edir. Burada hər xanə bir misranı əhatə edərək, dörd xanəlik bir cümlə daxilində bütöv kuplet cəmlənir. Nəticədə, periodun ikinci cümləsində xor “a” hecası ilə ifanı davam etdirir. Orta bölmənin sonuncu periodu da iki cümlədən təşkil olunur. Burada birinci cümlə kişi xorunun ifasında səslənir. Xor partiyaları iki oktava həcmində unisonla verilir. İkinci cümlədə isə bütün xor ifaya qoşulur, bu zaman Bas, Tenor və Soprano səsləri unison, Alt səsinə seksta aşağı melodik xətt özünü göstərir.

Repriza bölməsində bəstəkar əsas mövzunu Sopranonun ifasında tersiya yuxarı səsləndirir. Eyni zamanda qadın və kişi xorunun növbələşməsi ənənəvi şəkildə davam etdirilir. Birinci period qadın xorunda yer alır. Növbəti periodda mövzu Tenor və Bas səsinə yenidən təkrar olunur. Periodun sonunda yenidən bütün xorun səslənməsini müşahidə edirik ki, burada son xanələr “A” hecası ilə verilir. Reprizanın növbəti periodu orta bölmədən verilən ikinci periodun kvarta aşağı yüksəklikdə, variantlı şəkildə təkrar edilməsi ilə özünü büruzə verir. Burada qadın və kişi xorunun növbələşməsi hər cümlədən bir baş verir və bəstəkar son cümlədə xorun ilk cümlələrində səslənən bayatını yenidən təkrar etməklə nömrəyə tamlıq, vahid quruluş gətirmiş olur.

Operada xor növbəti dəfə Əhməd və Mənicənin duetində eşidilir. Burada Tenor və Soprano səslərində qızlar və oğlanların sevgililəri əhatə edərək oxuduğu zarafatlı mahnı verilir. Eyni zamanda Tenor səslərini ifa edən oğlanların mövzusu həm də Əhmədin, Soprano səslərini ifa edən qızların mövzusu isə Mənicənin obrazını davam etdirir. Xüsusilə Tenor partiyasının reçitativ-deklomasiyalı xarakteri Əhmədin ifasını sanki davam etdirən musiqi obrazı ilə səciyyəvilik təşkil edir. Maraqlıdır ki, Soprano partiyasında yer alan melodiya bir qədər birinci şəkildən xorun mövzusunda xatırladır ki, bu da xor səhnələri arasında dramaturji bağlılıq yaradır. Çünki həmin mövzu həm də Məhsətinin obrazı ilə bağlıdır və bu xorda həmin obraz səciyyəsi Soprano partiyası vasitəsilə davam etdirilir.

Nümunə 2. P.Axundova "Məhsəti" operası, "Əhməd və Mənicənin dueti"ndən xor səhnəsi

Bu xor nömrəsində bəstəkar sanki səslər arasında duet yaratmışdır. Çünki partiyaların paylanması da sual-cavab xarakterli, növbəli duetlə təşkil olunmuşdur. İlk olaraq Tenor səsləri ifaya başlayır. Bu partiyanın melodik və poetik məzmunu Əhmədin mövzusunu davam etdirir. Soprano səslərində isə mahnı xarakterli melodiya səslənir və Tenor səslərində Soprano partiyasının poetik mətnindən müəyyən ifadələr replika şəklində verilir. Sonuncu cümlədə səslər birləşir ki, bu prinsip əvvəlki xorda da müşahidə edilmişdi.

Xorun ikinci bölməsindən əvvəl on iki xanəlik orkestr keçidi verilir. Keçiddə səslənən akkordlar və gərgin sıçrayışlar sanki operada hadisələrin gələcəkdə daha dramatik xarakter alacağından xəbər verir. "Xor və solistlərlə orkestr arasında vəhdəti əsərin maraqla qarşılanmasının əsas səbəblərindən hesab etsək deyə bilərik ki, bu cəhət operada müsbət məcradadır" [7]. S.Təhmirazqızının "Məhsəti" operası haqqında söylədiyi bu fikir xor nömrəsində öz əksini parlaq şəkildə tapmışdır. Burada həm xor və solistlər arasında, həm də orkestr partiyasının qarşılıqlı əlaqəsi operanın ümumi dramaturgiyasının səciyyəvi cəhəti kimi təqdirəlayiqdir. Əsasən, operalarda yer alan xor səhnələri daha çox xalqın simasını təmsil edir və çox az halda solistlərlə bağlılıq nümayiş etdirir. P.Axundovanın operasında isə bu problem öz həllini uğurlu şəkildə tapır və Ü.Hacıbəylinin, V.Adıgözəlovun operalarında izlənən ənənələri davam etdirmiş olur.

Xorun növbəti bölməsi Moderato tempində davam edir. Yenidən Tenor partiyasında reçitativ deklomasiyalı melodik xətt yer alır. Yenidən Əhmədin Mənicəyə müraciətini əks etdirən mövzu səslənir. Bu dəfə Tenor partiyasının musiqi mətni melodiyanın yuxarı registrə doğru hərəkət etməsi, sekvensiyalı passajlar və yüksək səslərdə kulminasiyanı təsdiqləyərək cavab enişləri ilə səciyyəvidir. Yeddi xanəlik orkestr keçidində bəstəkar sanki gərginliyi azaltmaq məqsədilə musiqini yenidən aşağı registrə doğru yönəldir.

Soprano partiyası bu dəfə Tenorun mövzu üslubunu sanki davam etdirir və yenidən melodiya yuxarı istiqamətli passajla başlanır. Melodiyanın inkişafı yenidən ikinci oktavanın "sol", "lya" səslərinə qədər çatır və kiçik dayanıqlarla yenidən cavab xarakterli enişlər edir. Bu dəfə Soprano partiyası reçitativ-deklomasiyalı xarakter alır və onun da mövzusu Mənicənin Əhmədə cavabı

kimi çıxış edir.

Üçüncü cümlə bu dəfə yenidən Tenor səslərində verilir. Melodiyanın yuxarı istiqamətdə passajlarla inkişaf tipi saxlanılır və son altı xanədə hər iki səs unison şəkildə ifaya qoşulur. Kulminasiya nöqtəsində tamamlanan vokal partiyanı daha sonra orkestr davam etdirir və instrumental kodadan sonra xor nömrəsi tamamlanır.

Bu xorun ardınca növbəti xor səhnəsi gəlir ki, operanın xalq musiqi janrlarının ruhunda yazılmış növbəti nömrəsini təşkil edir. Xor nömrəsi kişi və qadın xoru ilə yanaşı, Əhməd, Mənicə və Qasidin də partiyalarını ehtiva edir. Nömrədə əvvəlcə xorun çıxışı verilmişdir. İki hissəli formada yazılmış xor nömrəsi səkkiz xanəlik orkestr girişi ilə başlayır. Girişdə musiqi nömrəsinin ritmik quruluşuna əsaslanan akkordlu faktura özünü göstərir. Bəstəkar mahnının melodiyasına istinad etməsə də, ritm amili ilk təəssüratı yaratmağa imkan verir. İlk dörd xanədə xromatik passaj aşağı istiqamətdə hərəkət edir, növbəti dörd xanə isə müşayiət partiyasının hazırlıq mərhələsini təşkil edir.

“Gəlinə bax” xor nömrəsi toy mərasiminə aid olan “Gəlinə bax, gəlinə” xalq mahnısının abu-havasını özündə əks etdirir. Ənənəvi olaraq yenə də ifaya qadın xoru başlayır. Soprano və Alt səslərində verilən mövzu iki cümləli periodun bir neçə dəfə təkrarlanması ilə səciyyəvidir. Bayatı formasında poetik mətn hər kupleti dörd misradan ibarət kupletli quruluşu əmələ gətirir ki, bu period həmin kupletin iki misrasını əhatə edir. Nəicədə ikinci kupletdə dəyişiklik poetik mətnə baş verir. Növbəti periodlar isə birincinin melodik məzmununu yeni mətnlə təkrar edir. Xorun çıxışında bəstəkar tempi Allegro non troppo – dan Meno mosso-ya dəyişir. Birinci period Soprano və Alt partiyasının unison ifası ilə “Gəlinə bax, gəlinə; Zülfün alıb əlinə” misralarının ifası ilə qurulur. İlk intonasiyalar melodiyanın “a” mayəli şur məqamına əsaslanır və məqamın VII pərdəsi ilə başlayır və mayə pərdəsinə doğru hərəkət edir. İkinci cümlə birincinin variantlı təkrarıdır, sadəcə burada melodiya mayə səsindən VII pərdəyə sıçrayışla başlayır. Daha sonra həmin sıçrayış doldurulur və mayə səsində kadans baş tutur. Qeyd edək ki, şur məqamı burada ənənəvi alterasiyalı kadansla deyil, natural şəkildə özünü göstərir.

İlk period növbəti dəfə olduğu kimi təkrar edilir və bununla da xor nömrəsinin birinci bölməsi sona çatır. İkinci bölmədə xorun bütün səsləri çıxış edir. Bəstəkar bu bölmədə imitasiya prinsipindən istifadə edir. Kupletin birinci misrası əvvəlcə unison şəkildə Soprano və Alt partiyalarında təqdim edilir, həmin misra ikinci dəfə Tenor və Bas səslərində imitasiya edilir. Burada unison iki oktava həcmində baş tutur. Qeyd edək ki, bölmənin melodik məzmunu birinci periodu təkrar edir və reprizlilik ənənəvi olaraq ikinci periodda deyil, birinci periodda baş verir. İkinci period xor nömrəsinin kulminasiyasını təşkil edir.

Bu bölmədə xor partiyalarının təşkili də fərqli şəkildə təqdim olunur. Belə ki, əsas melodiya Soprano səsində verilir. Digər səslər isə müəyyən xanələrdə unison, bəzən də tersiya münasibətində verilir. Alt, Tenor və Bas partiyalarına “es” səsindən qurulan major üçsəslisi musiqinin yeni ton yüksəkliyinə adlamasına işarə edir. Artırılmış sekunda bölmənin ikinci periodunun birinci cümləsində eşidilir və eyni zamanda məqam intonasiyaların bir qədər şüştərə yaxınlaşması ümumi əhval-ruhiyyənin xarakterinə də təsir göstərir. İkinci cümlədə yuxarı istiqamətli passaj sekvensiyalı motivlərdən təşkil olunur.

Nümunə 3. P.Axundova "Məhsəti" operası, "Gəlinə bax" xoru

The image shows a musical score for a chorus. It is divided into two systems, 45 and 46. Each system has four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are written below the staves. The tempo/mood is marked 'f brillante'.

Bölmənin sonuncu periodunda birinci cümlə xor nömrəsinin birinci periodundan birinci cümləni təkrar edir. Lakin xor səsləri burada seksta münasibətində qurulur və məqam tərkibi şura qayıdır. Seksta münasibəti Soprano və Alt, tenor və Bas səsləri arasında gözlənilir.

İkinci cümlədə yenidən yuxarı istiqamətli sekvensiyalı passaj tətbiq olunur. Bu cümlədə xor boyu müşahidə edilən kadans bir qədər genişlənilir və "a" mayə səsində tamamlanır. Qeyd edək ki, kadans xanələrində səslərin münasibəti seksta əhatəsindən çıxaraq daha çox harmonik tərkibi dəstəkləyir.

Səkkiz xanəlik parçada Əhməd və Mənicənin dueti yer alır ki, burada metro-ritmik quruluş dəyişir və marşvari xarakter alır. Bu parçanın tamamlanması yenə də xora həvalə edilir. Bütün səslərdə sonluq xanələri marş əhval-ruhiyyəsinə davam etdirir və bəstəkar musiqini aydın hiss ediləcək şəkildə B-dur tonallığına yönəldir. Lakin bu həmin tonallığa keçid deyil, D-dur üçün VI pərdə kadansı rolunu daşımış olur. Çünki xor nömrəsi birbaşa "Rəqs" nömrəsinə keçid alır ki, bu nömrə D-dur tonallığında başlanır.

İkinci şəkildə xorun çıxışı Sultanın ariyasında bəzi parçalarla səciyyələnir. Bu replikalar Sultanın şəninə söylənən ifadələrlə təqdim edilir. Bu şəkildə xorun çıxışı həm də Sultan və Mənicənin duet səhnəsində müşahidə edilir. Bu dəfə xorun replikaları daha aktiv xarakter alır. Qeyd edək ki, bu səhnədə xor saray əyanlarını təmsil edir. Onun obraz-emosional məzmunu da bununla bağlı formalaşmışdır. Xorun ilk replikası (69) rəqəmində verilir. Burada Sultanın Mənicəyə Məhsəti adı verməsini təsdiqləyən ifadələr altı xanəlik keçiddə yer alır. İlk dəfə bəstəkar Soprano partiyasında divizidən istifadə etmişdir. Burada homofon-harmonik faktura tətbiq edilir. Xorun hər partiyası müəyyən harmonik tərkibi təşkil edir və xorun musiqisi vertikal inkişafa məruz qalaraq orkestrlə vəhdət yaradır. Qeyd edək ki, harmonik tərkibdə artırılmış üçsəslinin vurğulanması müşahidə edilir. Bununla da sanki bəstəkar sultanın obrazına, onun Mənicənin gözəlliyinə valeh olsa belə, həm də nə qədər qəddar bir insan olmasına işarə edir. Xüsusilə, 199-200-cü xanələrdə Soprano partiyasında kvartaların xromatik paralel hərəkəti gərgin əhval-ruhiyyəni bir qədər də yüksəldir. İkinci keçiddə xor səslərində yaranan unisonlar səs qatlarını bir qədər azaltmış olur. Mənicənin şaha etiraz etməsi bu nömrənin kulminasiya anını təşkil edir. Burada xor ff nüansı ilə ifa edilir, Soprano və Tenor səslərində kvarta sıçrayışı daha sonra xromatik sekundalarla doldurulur. Bu motiv iki dəfə fasilələrlə təkrar olunur. (75) rəqəmindən isə yenidən xor səslərinin növbəli ifasını müşahidə edirik. Bu dəfə ifaya Tenor və

Bas səsləri başlayır, iki xanə sonra həmin motiv Soprano və Alt səslərində imitasiya edilir. 258-ci xanədən bəstəkar müxtəlif partiyaların melodik xəttini digərində bir xanə, bir xanə yarım fasiləli gecikmə ilə verir və burada imitasiya əhval-ruhiyyəsi yaranır. Bu proses Soprano-Tenor, Alt-Bas səsləri arasında baş verir. Xorun çıxışı kulminasiya anını tamamlayır və daha sonra nömrə orkestr partiyasında başa çatır. Operada növbəti xor səhnəsi üçüncü şəkildə (106) rəqəmindən başlanır və “Ölüm gerçəkdir” adlanır. Dörd səslə qarışıq xorda yenə də nrvbələşmə prinsipi özünü göstərir. Belə ki, xorun birinci bölməsi qadın səsləri tərəfindən ifa edilir. İkinci bölmədə kişi xoru təqdim edilir və bu bölməni sonda qadın xoru tamamlayır. Matəm əhval-ruhiyyəsi daşıyan xor nömrəsində həm vokal, həm də orkestr partiyasında şəffaflıq müşahidə edilir. Orkestrdə a-moll-un tonika səsləri üzərində orqan punktu və uzun ölçülü notların ifası faciə əhval-ruhiyyəsinə bir qədər də artırır. Xor Alt partiyasının ifası ilə başlanır. “e” səsi üzərində ifa edilən “Hərçəndi dünyada ölüm gerçəkdir” ifadəsi daha sonra kvinta yuxarı yüksəklikdə Soprano partiyasında eşidilir. Eyni vəziyyət Soprano divizisində də baş verir. Tersiya münasibətində divizi səsləri yenidən həmin ifadəni təkrar edir və üç səs qatı yaranır. Xor nömrəsinin 109-cu xanəsindən (108 rəqəmi) kişi xoru ifaya başlayır. 12 xanəlik bu cümlədə də xorun çıxışı eyni prinsipə əsaslanır. Xüsusilə intervalların xromatik hərəkəti ümumi əhval-ruhiyyəni davam etdirir. 121-ci xanədən etibarən ifaya yenidən qadın xoru davam edir və nömrə faciəvi notlar üzərində tamamlanır. Maraqlıdır ki, xor nömrəsi ilə bitən şəklin ardınca növbəti IV şəkil də xorla başlanır ki, bu da operanın dramaturji xəttinin inkişafı ilə bağlıdır. Məhsətinin ölümünün ardınca onun sənətinin, yaradıcılığının ölümsüzlüyü müəllifin həyatla bağlı əsas ideyasını aşkara çıxarır. “Ölməz şairlər” xoru əslində həyatda sənətin, yüksək idealların əbədi olduğunu və heç bir zülmün, qəddarlığın bunu dəyişdirəməyəcəyini tərənnüm edən nömrə kimi çıxış edir. Musiqi nömrəsinin məzmunu əslində həm də əvvəlki xorun davamı və sanki ona qarşı çıxan inkar mövzusu kimi çıxış edir. Bununla belə xorun humayun məqam-intonasiyalarına əsaslanması xalqın dərin kədərini əks etdirən əsas ifadə vasitəsi kimi çıxış edir. “Final səhnəsi xor ilə açılır. “Lya” mayəli humayun və şüştər ladlarının, eləcə də natural major və minor ladında olan xorun musiqisi dərin kədər hissini tərənnüm edir” [3, s.60]. Yeni də ifaya qadın xoru başlayır. İlk dörd xanədə h-moll-un tonika, subdominant akkordları aydın eşidilir. Soprano divizisi akkord tərkibinin tam şəkildə xorun ifasında yer almasına imkan verir. İlk beş xanədən sonra bütün xor ifaya qoşulur. Tenor və Bas partiyasında başlanan mövzu daha sonra Sopranoda davam edir. Bu zaman Tenor səsinə həmin melodik xəttin istiqamətində kvinta aşağı melodiya verilir və (111) rəqəmindən Soprano ilə unison şəkildə davam etdirilir.

Böyük orkestr keçidindən sonra xorun növbəti bölməsi başlanır. Bu dəfə xor “Dahilər heç zaman ölməz” ifadəsi ilə bütün səslər birlikdə ifaya başlayır. Bu dəfə xorun səsləri “as” Nümunə 4. P.Axundova “Məhsəti” operasından final xoru

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is for the final chorus of the opera 'Məhsəti' by P. Axundova. The lyrics are: 'nu ya - - - şa - dir ga - lən na - sil - lə.' The score is written in a common time signature (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The Soprano part is in the treble clef, Alto in the alto clef, Tenor in the bass clef, and Bass in the bass clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is numbered '111' in a box at the top left.

səsindən qurulmuş major üçsəslisini əmələ gətirmişdir. art.4 intonasiyasının üstünlük təşkil etdiyi bu nömrədə modulyasiyalar da eyni məsafədə (e-moll - As-dur) baş verir. Xor partiyalarına nəzər saldıqda, Soprano və Tenor səslərində melodiya unison, Alt səsində həmin melodiya seksta aşağı yüksəklikdə keçir. Bas səsində harmonik tərkibin əsas səsi üzərində daha passiv melodik xətt yer alır. Qeyd edək ki, xorun ikinci bölməsində verilən mövzu həm də birinci şəkildən Əhməd və Mənicənin duetində səslənən məhəbbət mövzusunə əsaslanır ki, bununla da bəstəkar bir daha saf məhəbbətin, ali hislərin heç zaman ölməməsini, hər cür haqsızlığa və zülmə qarşı ayaqda qalaraq yaşamasını göstərmək istəmişdir.

Beləliklə, gənc yaşda böyük və mürəkkəb səhnə janrına müraciət edən Pikə Axundova bu məsuliyyətli işin öhdəsindən ustalıqla gəlmiş, Azərbaycan səhnəsinə mütəfəkkir qadın obrazını tərənnüm edən daha bir əsər bəxş etmişdir. Operanın təqdimatında müasir üsulların yer alması (opera səhnəsində monitordan istifadə, 3D formatlı fonlar və s.) bu janrın müasir inkişaf istiqamətinə işarə edən bir addım kimi dəyərləndirilə bilər. Operada yer alan xor səhnələri xarakteri etibarilə üç əsas obraz səciyyəsi daşmışdır. Bunlardan xalq obrazını təmsil edən qızlar və oğlanların xoru, eləcə də sonda ümumxalq kədərini ifadə edən xor səhnələri; Əhməd və Mənicənin məhəbbətini tərənnüm edən xor səhnələri; ikinci şəkildə sultan və Mənicənin duetində saray əyanlarını təmsil edən xor bölmələri ilə səciyyəvidir. Xor partiturasının təşkilində bəstəkar qadın və kişi xorunun növbəli çıxışına əsaslanan quruluşa üstünlük vermişdir. Bu quruluş son xor nömrəsindən başqa, demək olar ki, bütün xor nömrələrində təsadüf edilir. Bundan başqa bəzi xor səhnələrində musiqi materialının unison ifası, divizilər, akkordlu vertikal inkişaf prinsipi təhlil edilən xor nömrələrində müşahidə edilir. Qeyd edək ki, xor partiyalarının quruluşu sadə və xüsusi çətinliklərlə müşayiət edilməyən, vokal ifa üslubunun tələbələrinə cavab verən musiqi məzmunu ilə diqqəti cəlb edir. Bu təsadüfi deyildir, çünki bəstəkar P.Axundova öz yaradıcılığında vokal janrlara çox üstünlük verir və onun melodist istedadı artıq özünü dəfələrlə göstərmişdir. Öz müsahibələrindən birində bəstəkar bu barədə qeyd etmişdir: "Mən bəstəkarlığa vokal əsərləri yazmaqla başlamışam, hər zaman da yazmışam". (medeniyyət) Bu cəhət özünü operanın vokal nömrələrində, eləcə də xor partiyalarında aydın büruzə verir. Ümid etmək olar ki, gənc və istedadlı bəstəkar Pikə Axundova opera sahəsində öz yaradıcılıq təcrübəsini gələcəkdə də dəyərləndirərək Azərbaycan musiqisinə yeni-yeni əsərlər bəxş edər.

ƏDƏBİYYAT

- 1.Azərbaycan opera səhnəsində bir ilk - "Məhsəti" operası 3D ilə təqdim olundu / 1 oktyabr 2019-cu il / <https://news24.az/medeniyyet/24269>
- 2.Axundova P. "Məhsəti" operası. Klavir, Bakı, 2019, 129 s.
- 3.Babayeva M. Pikə Axundovanın "Məhsəti" operası // Bakı: Musiqi dünyası, 2019. 4(81), s.56-61.
- 4."Məhsəti" operasının premyerası olub / AZƏRTAC, 28 sentyabr, 2019-cu il / <http://mct.gov.az/az/umumi-xeberler/10662>
- 5.Mirməhəmməd G. Səhnəyə yeni opera gəlir / Mədəniyyət.az qəzeti, 13 sentyabr, 2019-cu il / <https://medeniyyet.az/page/news/49891/Sehneye-yeni-opera-gelir:-Mehseti.html>
- 6.Qulamova N. Pikə Axundova - daim axtarışda olan bəstəkar // Bakı: Konservatoriya, - 2018. № 3 (41), - s.84-86
- 7.Təhmirazqızı S. Musiqimizə daha bir töhfə /Mədəniyyət.az qəzeti, 18 oktyabr, 2019-cu il / <https://medeniyyet.az/page/news/50338/.html?lang=az>

*Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı
e-mail:leyla_zaliyeva@mail.ru*

Leyla Zaliyeva

**DRAMATIC ROLE OF CHORAL SCENES FROM OPERAS
AKHUNDOV'S PEAKS "MEKHSETI"**

The article is devoted to the analysis of choral numbers in the opera "Mahsati" by the talented composer Pika Akhundova, a representative of the Azerbaijani school of modern composition. Known as a pianist, composer and researcher of musical art, Pika Akhundova studied in the class of the outstanding composer Arif Malikov. Before the opera Makhsati, Pika Akhundova's large and small works in different genres attracted the attention and sympathy of the musical community. The article examines the creative path of the composer, provides information on the history of writing the opera "Mahsati", the libretto, the main musical numbers. The main object of research is choral numbers, which are widely analyzed here. In the opera, four choral numbers were independent, and two choral scenes were included in duets. There were three main characters in the choral scenes of the opera. These include a choir of girls and boys, representing the image of the people, as well as choral scenes that ultimately express national sorrow; Choral scenes celebrating the love of Ahmed and Maniji; in the second picture, the duet of the Sultan and Maniji is characterized by choral scenes depicting courtiers. In organizing the score for the choir, the composer preferred a structure based on the alternating performance of female and male choirs. This structure is found in almost all choir numbers, with the exception of the last choir number. In addition, in some of the choral scenes in the analyzed choral numbers, the unison performance of musical material, separation, and the principle of vertical development with chords are observed.

Keywords: *Pika Akhundov, Makhsati, opera, chorus, vocals, style.*

Лейла Залиева

**ДРАМАТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ХОРОВЫХ СЦЕН ИЗ ОПЕРЫ
ПИКИ АХУНДОВОЙ «МЕХСЕТИ»**

Статья посвящена анализу хоровых номеров в опере «Махсати» талантливого композитора Пики Ахундовой, представительницы азербайджанской школы современной композиции. Известная как пианистка, композитор и исследователь музыкального искусства, Пика Ахундова училась в классе выдающегося композитора Арифа Маликова. До оперы «Махсати» большие и маленькие произведения Пики Ахундовой в разных жанрах привлекали внимание и симпатию музыкальной общественности. В статье рассматривается творческий путь композитора, приводится информация об истории написания оперы «Махсати», либретто, основных музыкальных номерах. Главный объект исследования - хоровые номера, которые здесь широко анализируются. В опере четыре хоровых номера были самостоятельными, а две хоровые сцены включены в дуэты. В хоровых сценах оперы было три главных героя. К ним относятся хор девочек и мальчиков, представляющий образ народа, а также хоровые сцены, которые в конечном итоге выражают национальную скорбь; Хоровые сцены, прославляющие любовь Ахмеда и Маниджи; на второй картине дуэт султана и Маниджи характеризуется хоровыми сценами, изображающими придворных. В организации партитуры хора композитор предпочел структуру, основан-

ную на попеременном исполнении женского и мужского хоров. Эта структура встречается почти во всех номерах хора, за исключением последнего номера хора. Кроме того, в некоторых хоровых сценах в анализируемых хоровых номерах соблюдается унисонное исполнение музыкального материала, разделения, принцип вертикального развития с аккордами.

Ключевые слова: *Пика Ахундова, Махсати, опера, хор, вокал, стиль.*

(Sənətsüinaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma tarixi: İlkin variant 13.09.2021

Son variant 04.11.2021

YENİ ƏSƏRLƏR, ELMİ YENİLİKLƏR, RƏYLƏR**ƏBÜLFƏZ QULİYEV*****YÜZİLLİK YUBİLEYƏ SANBALLI ƏRMƏĞAN: “MÜASİR NAXÇIVAN”**

Muxtariyyətimizin yaşadı, maarifin, elm və ictimai fikrin inkişafına böyük töhfələr vermiş “Şərq qapısı” qəzetinin 100 yaşı tamam olur. Bu mətbuat orqanı çoxox şərəfli inkişaf yolu keçmişdir. Ona görə də bu mötəbər sənət məbədinin inkişaf yolu haqqında dəyərli tədqiqat əsərləri yazılıb və bu iş bu gün də davam etməkdədir. Belə dəyərli əsərlərdən biri də Əməkdar jurnalist, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Mehriban Sultanın bu günlərdə “Əcəmi” nəşriyyatında nəşr olunmuş irihəcmli “Müasir Naxçıvan” kitabıdır. Onu da qeyd edim ki, ilk qələm təcrübələrindən sırası jurnalistliyə, Naxçıvan Dövlət Universitetinin mətbuat şöbəsinin müdürindən muxtar respublikanın aparıcı dövlət mətbuat orqanı olan “Şərq qapısı”nın baş redaktoru kimi məsul vəzifədəki fəaliyyətinə qədər yaradıcılığını maraq və həvəslə izlədiyim Mehriban Sultanın kitabda toplanmış publisistik əsərlərinin böyük əksəriyyətini gündəlik mətbuatdan mütləq etmiş, müsbət fikirlərimi fürsət düşdükcə ziyalı dostlarımla, müəllifin özü ilə də bölüşmüşdüm. Bu məqaləni yazarkən mətnşünas səriştəsi ilə müxtəlif janrlar üzrə xronoloji ardıcılıqla qruplaşdırılan məqalə, oçerk, müsahibə və digərlərini yenidən gözdən keçirdim.

İlk növbədə onu deyim ki, Mehriban Sultan neçə illərdir ki, jurnalist-pedaqoq, alim-ziyalı kimi elmi-ictimai mühitə kifayət qədər tanışdır. O, ötən əsrin 20-30-cu illərində nəşr olunmuş “Yeni yol” qəzeti ilə bağlı mətbuat və ədəbiyyat tariximizin qaranlıq səhifələrinin elmi tədqiqinə həsr olunan, dövrün Cəlil Məmmədquluzadə, Məmməd Səid Ordubadi, Əli Nəzmi, Bayraməli Abbaszadə, Eynəli bəy Sulatnov kimi görkəmli maarifpərvər ziyalılarınun publisistikasına işıq salan elmi-tədqiqatların müəllifidir. Müəllifin bununla bağlı nəşr olunmuş “Mollanəsrəddinçilər “Yeni yol”da”, “Milli mətbuat tariximizdə “Yeni yol” qəzeti” adlı kitabları mətbuat tariximizin öyrənilməsi baxımından dəyərli mənbələrdir. Mehriban xanımın Naxçıvan Dövlət Universitetinin 50 illik yubileyi münasibətilə 2018-ci ildə nəşr etdirdiyi “Mənim universitet dünyam” kitabı isə muxtar respublikada ali təhsil quruculuğu tarixini müxtəlif rəqəmlərdən öyrənmək üçün elmi-publisistik faktlarla zəngin olan qiymətli nəşrdir. Bəhs olunan kitablar və “Müasir Naxçıvan” adlı yeni nəşr müəllifin tədqiqatçı kimi milli publisistik irsi öyrənərək, onu müasir dövrümüzdə yaradıcı şəkildə inkişaf etdirərək istedadlı qələm sahibinə çevrildiyini, mənbəşünas və mətnşünas kimi dövrü mətbuat materiallarına, qəzetçilik üslubuna və janrlarına dərindən bələd olduğunu bir daha təsdiq edir.

Yeni kitabın “Müstəqil dövlətçilik və milli ideologiya işığında” adlı ilk bölməsində nəşr olunan məqalələr analitik-siyasi təhlil baxımından müəllifin aydın dövlətçilik mövqeyi və əqidəsini, millilik ideologiyasına sədaqətini nümayiş etdirən, tam mənası ilə deyərdim ki, ümumilikdə, Naxçıvan mətbuatında siyasi publisistikanın mükəmməl nümunələridir. Bu məqalələrdə ümummilliyət lider Heydər Əliyevin mənalı və şərəfli ömür yoluna, Milli Qurtuluş, müstəqilliyət və muxtariyyət tariximizə, muxtar respublikamızın hərtərəfli inkişafına, siyasi-tarixi nailiyyətlərinə siyasi şərhçi, politoloq səviyyəsində nəzər salınıb, siyasi-tarixi proseslər fundamental şəkildə təhlil edilib. Bu bölmədə yer alan və elə mətbuatda dərc olunarkən müəllifə müsbət münasibət bildirdiyim “Tarixi zəfər sonrası səfər”, “Müasirləşən Naxçıvan” və “Siyasi sadiqlik əzmi” məqalələrini xüsusilə qeyd etmək istərdim.

Kitabın “Ümummilliyət liderimiz Heydər Əliyevin arzularının gerçəkləşdiyi müasir məkan

– Naxçıvan” bölməsində verilmiş icmalların hər birində muxtar respublikanın aylıq siyasi mənzərəsi peşəkarcasına və bütün dolğunluğu ilə əks olunur. Tədbirlərin sadəcə xülasəsi olmayıb, həm də onların siyasi təhlilini, mahiyyətini əlaqəli şəkildə təqdim edən bu materiallar mətbuat vasitəsilə müasir tariximizin salnamələşdirilməsi baxımından əhəmiyyətlidir. Bu icmallarda müəllif dövlətçiliyə və milliliyə sadıq bir vətəndaş, ictimaiyyətçi kimi, aydın ziyalı mövqeyindən çıxış edir.

Digər bölmədəki hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda yazılan məqalələrdə Naxçıvanda ordu quruculuğu prosesi, Vətən Müharibəsində ölkə başçısının nümayiş etdirdiyi siyasi qətiyyət, dövlət-xalq-ordu həmrəyliyi nəticəsində qazanılan hərbi zəfər və siyasi qələbə haqqında dərin analitik təhlillər yer alıb. Müasir hərbi jurnalistikanın təkmil nümunələri olan bu məqalələri oxuduqca şərəf və qürur tariximiz olan yaxın tariximizə müəlliflə birgə yenidən böyük qürur və zövq hissi ilə səyahət edir, onunla birgə iftixar hissi yaşayırsan. Əmin olursan ki, Mehriban xanım bu proseslərin biganə seyrcisi olmayıb mahiyyətinə vara və bəzən də proqnozlaşdırma bilən, publisistik düşüncələri ilə bu fikirlərin arxasında əsl vətənpərvər bir ürəyin döyündüyünü oxucusuna inandıra bilən mahir qələm sahibi kimi çıxış edir.

Digər bölmədə yer alan mətbuat tariximiz, ölkədə və muxtar respublikamızda aparılan mətbuat və informasiya siyasəti ilə bağlı məqalələrdə müəllif jurnalistikanı tədris edən pedaqoq kimi də özünü doğruldur. Yeri gəlmişkən, tövsiyə edərdim ki, jurnalistika sənətini seçən gənclərimiz, tələbələr yaradıcılıq baxımından püxtələşmək, praktik vərdislər formalaşdırmaq istəyirlərsə, bu kitabı dərinləndirən müəlliflə əlaqə etsinlər, ona tez-tez müraciət etsinlər.

Kitabda muxtar respublikada elm və təhsilin inkişafı, xüsusilə də Naxçıvan Dövlət Universiteti təmsilində ali təhsil quruculuğu, ziyalı mühitinin formalaşması, müxtəlif ziyalılarımız haqqında məqalələr (xüsusilə də alim həmkarım Hüseyn Həşimli haqqında ürək yangını ilə yazılmış rekviyem tipli məqaləni təsirlənmədən oxumaq mümkün deyil), akademik İsa Həbibbəyli, Lətif Hüseynzadə kimi tanınmış ziyalı-pedaqoq və digərlərindən alınan müsahibələr, müxtəlif yol qeydləri müəllifin də aydın ziyalı mövqeyini ortaya qoyur. Bu məqalələr Mehriban Sultanın peşəkar jurnalistikaya ziyalı mühitdən, pedaqoji prosesdən gəldiyini və özünü təsdiqlədiyini bir daha təsdiq edir.

Onun oxunması zəruri olan kitablarla bağlı məqalələri, yeni nəşrlərlə bağlı resenziyaları da ziyalı mövqeyi bildirən, müəllifə müntəzəm meyilli bir qələm sahibi, resenzent olduğundan soraq verir. İstər Naxçıvan Dövlət Universitetinin Tələbə Teatr Studiyasının səhnələşdirdiyi əsərlər, istərsə də Cəlil Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının yeni tamaşaları haqqında Mehriban xanımın yazdığı resenziyalar da bədii publisistikanın mükəmməl nümunələri olmaqla həm də müxtəlif səhnə əsərlərini, obrazlı dərinləndirən, tamaşanın ideya və mahiyyətini açan sanballı teatrşünaslıq materiallarıdır. Bu resenziyalar tamaşaya baxmayanlarda belə, səhnə əsəri haqqında kifayət qədər təəssürat formalaşdırma bilən, mədəni nailiyyətlərimizi təbliğ etməklə tamaşaçıyı teatra cəlb edən əsərlər, publisistik düşüncə materiallarıdır.

Mehriban Sultanın bədii yaradıcılıq sahəsində də qələmini uğurla sınaması, özünün də ifadə etdiyi kimi, ruhu ilə baş-başa qalarkən qələmə aldıqları incə bədii təxəyyülün məhsulu kimi maraqlı doğurur, ictimai qınaq xarakterli yazılarda isə müəllif kəsərli mövqeyi ilə seçilir. Kitabdakı ssenarilər müasir publisistika nümunəsi olmaqla həm də dolğun bədii düşüncədən ərsəyə gələn mətnlərdir.

Ümumiyyətlə, bu kitabı oxuduqca, müəllifin aydın yaradıcılıq dəst-xətti, özünəməxsus oxunaqlı üslubu, axıcı dili və zəngin söz ehtiyatının onu oxucuya sevirəcəyindən qətiyyətlə əmin olursan. Bir məqamı da vurğulamaq istərdim ki, bu məqalələrin irihəcmliyi heç də təkrarçılıq və sözçülük, uzunçuluq deyil, əksinə, Mehriban xanımın mövzunun bütün təfərrüatı

ilə mahiyyətinə, dərinliyinə varmaq istəyindən irəli gəlir. Bu məqalələri oxumaq özü mütləq mədəniyyəti, müəllifin özü qədər səbr, təmkin tələb edir. İlk baxışdan adamın “gözünə duran” məqalələr ilk sətirdən başlayaraq oxucunu öz arxasınca apara bilir. Bu məqalələr müəllifin səmimi hiss və duyğuları, təlatümlü düşüncələri ilə oxucusunda zəngin təəssürat yarada, düşüncəsində uzunmüddətli iz qoya bilir.

Mehriban Sultanın “Müasir Naxçıvan” kitabında topladığı məqalələrin əksəriyyəti baş redaktor səviyyəsində yazılan, baş məqalə xarakterli məqalələr olub həqiqətən də müasir Naxçıvanımızın publisistik xəritəsini yarada biləcək maraqlı və oxunaqlı əsərlərdir. Kitab dövrümüzün salnaməsini yazan “Şərq qapısı”nın maraqlı və rəngarəng səhifələrini özündə əks etdirir. Yeni nəşr Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi Sədrinin “Şərq qapısı” qəzetinin 100 illik yubileyinin qeyd olunması barədə” 2021-ci il 1 iyun tarixli Sərəncamının icrası baxımından yuzillik yubileyə layiqli töhfə sayıla bilər. İstər şəxsi həyatında, istərsə də elmi-pedaqoji və jurnalistlik fəaliyyətində əsl Azərbaycanşünas mövqeyindən çıxış edən müəllifə - hörmətli Mehriban Sultana gələcək fəaliyyətində uğurlar arzu edirəm.

**AMEA Naxçıvan Bölməsi İncəsənət, Dil
və Ədəbiyyat İnstitutunun baş direktoru,
AMEA-nın müxbir üzvü, professor
E-mail: ebulfez1950@mail.ru*

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ

1. Jurnalın əsas məqsədi elmi keyfiyyətə cavab verən orijinal elmi məqalələrin dərc edilməsidir.
 2. Jurnalda başqa nəşrlərə təqdim edilməmiş yeni tədqiqatların nəticələri olan yığcam və mükəmməl redaktə olunmuş elmi məqalələr dərc edilir.
 3. Məqalənin həmmüəlliflərinin sayının üç nəfərdən artıq olmamalıdır.
 4. Məqalələrin keyfiyyətinə, orada göstərilən faktların dəqiqliyinə müəllif birbaşa cavabdehlik daşıyır.
 5. Məqalələr AMEA-nın həqiqi və müxbir üzvləri və ya redaksiya heyətinin üzvlərindən biri tərəfindən təqdim edilməlidir.
 6. Məqalələr iki dildə – Azərbaycan və rus dillərində çap oluna bilər. Məqalənin yazıldığı dildən əlavə digər 2 dildə xülasəsi və hər xülasədə açar sözlər verilməlidir.
 7. Məqalənin mətni jurnalın redaksiyasına kompyuterdə, A4 formatında “12” ölçülü hərflərlə, səhifənin parametrləri yuxarıdan və aşağıdan 2 sm, soldan 3 sm, sağdan isə 1 sm məsafə ilə, sətirdən-sətrə “defislə” keçmədən, sətir aralığı 1,5 interval olmaqla hazırlanmalıdır.
 8. Məqalə rus və Azərbaycan dilində yalnız Microsoft Word proqramında Times New Roman hərfləri ilə yazılmalı, CD, DVD daşıyıcıda, həmçinin elektron poçt vasitəsilə jurnalın məsul katibinə təqdim edilə bilər. Mətnə olan şəkil və cədvəllər yalnız JPG formatında şəkillərin keyfiyyətinə üstünlük verilməklə sayı 3 ədəddən çox olmamalıdır.
 9. Səhifənin ortasında “12” ölçülü qalın və böyük hərflərlə müəllifin (müəlliflərin) adı və soyadı yazılır.
 10. Bir sətir boş buraxılmaqla “12” ölçülü böyük hərflərlə məqalənin adı yazılır və məqalənin yazıldığı dildə “10” ölçülü əyri hərflərlə xülasə və açar sözlər yazılır. Xülasələr 150 – 200 söz aralığında məqaləni əhatə etməlidir. Müəllifin işlədiyi təşkilatın adı, elmi dərəcəsi və e-mail ünvanı, “12” ölçülü əyri və qalın kiçik hərflərlə ədəbiyyat siyahısından sonra sağdan yazılır. (məs.: AMEA Naxçıvan Bölməsi; e-mail: axtarislar@mail.ru).
 11. Mövzu ilə bağlı elmi mənbələrə istinadlar olmalıdır və istifadə olunmuş ədəbiyyat xülasələrdən əvvəl “12” ölçülü hərflərlə, kodlaşdırma üsulu və əlifba sırası ilə göstərilməlidir. “Ədəbiyyat” sözü səhifənin ortasında qalın və böyük hərflərlə yazılır. Ədəbiyyat siyahısı adı hərflərlə verilir. İstifadə edilən mənbələrin sayı 3-dən az, 15-dən çox olmamalı, müstəqillik dövrü və latın qrafikası ilə çap olunmuş ədəbiyyatlara üstünlük verilməlidir.
- Nümunə.
- Kitab:
Quliyev Ə.A. Qədim uyğur türklərinin onomastikası, Bakı: AzAtaM, 2014, 208 s.
- Kitab məqaləsi:
Həşimli H.M. Ərtoğtol Cavidin bədii yaradıcılığı / Əğtoğrol Cavid: taleyi və sənəti, Naxçıvan: Əcəmi, 2019, s. 15-25.
- Jurnal məqaləsi: Allahverdiyeva H.R. Mikayıl Abdullayevin yaradıcılığında portret janrı // AMEA Naxçıvan Bölməsinin Axtarışları, 2020, № 1, s. 107-110.
12. Məqalənin xülasəsində müəllifin adı və soyadı “12” ölçülü kiçik, qalın hərflərlə; mövzunun adı böyük, qalın hərflərlə; xülasənin özü isə adi hərflərlə yazılır. Xülasə məqalənin məzmununu tam əhatə etməli, əldə olunan nəticələr ətraflı verilməlidir.
 13. Məqalədəki istinadlar mətnin içərisində verilməlidir. Məsələn: (4, s. 15)
 14. Məqalələrin ümumi həcmi fotolar, cədvəllər, ədəbiyyat siyahısı və xülasələrlə birlikdə 6-9 səhifədən çox olmamalıdır.
 15. Məqaləyə müəlliflər haqqında məlumat (soyadı, adı, iş yeri, vəzifəsi, alimlik dərəcəsi və elmi adı, ünvanı, e-mail adresi, əlaqə telefonu) mütləq əlavə olunmalıdır.
 16. Məqalənin məzmununa əsaslanan UOT kodu yuxarı sol tərəfdən mütləq qeyd olunmalıdır. QEYD: AMEA Naxçıvan Bölməsinin “Axtarışlar” jurnalına təqdim olunan məqalələr yuxarıdakı qaydalara uyğun hazırlanmış halda jurnalın redaksiya heyəti üzvlərinə təqdim olunur və müsbət rəy verildikdən sonra çapa tövsiyyə edilir.

INFORMATION FOR AUTHORS

1. The main purpose of this journal is to publish original scientific papers that meet the criteria of scientific quality.
2. The journal publishes compact and perfectly edited scientific papers, which are the results of new research and have not been published in other publications previously.
3. The number of collaborators exceeding three is undesirable.
4. The author is directly responsible for the quality of papers and the accuracy of the facts presented.
5. The papers must be submitted by full members and corresponding members of ANAS or one of the Editorial Board members.
6. The papers can be published in two languages – Azerbaijani and Russian. In addition to the language in which a paper is written, an abstract should be provided in two other languages and keywords should be pointed.
7. A paper text is submitted to the editor-in-chief of the journal along with an electronic copy, it must be printed on a personal computer, on white A4 paper, in Times New Roman font, font size “12”, page parameters 2 cm above, 2 cm below, 3 cm on the left, 1 cm on the right, without hyphenation, in 1.5 interval, and in one of the languages mentioned above. Margins for figures and tables inside the text should be 3.7 cm left and right.
8. The name and surname of the author (authors) are indicated in bold and capital letters in the center of the page, font size “12”.
9. Below, after one blank line, the title of the paper is indicated in capital letters, font size “12”. Then there is abstract including keywords in the language of the paper, font size “10”, italics. The organization name, the author’s scientific degree and e-mail address are written below the references in lowercase letters, font size “12”, bold italics (for example: Nakhchivan branch of ANAS; E-mail: tusinesr@gmail.com).
10. Reference should be made to scientific sources on the subject, the list of references should be given before the abstract, in accordance with the encoding rules, in alphabetical order, the font size “12”. The word “references” in the middle of the page is highlighted in bold and in capital letters. References are in lowercase letters in the language in which this edition has been published. The used sources mustn’t be more than 15. Eg.:
Books:
Gasymov V.I. Ancient monuments. Baku: Light, 1992, 321 p.
Book papers:
Habibbeyli I.A. Science and culture in Nakhchivan / Nakhchivan in the history of Azerbaijan. Baku: Science, 1996, p. 73-91.
Journal papers:
Bakhshaliev V.B., Guliev A.A. Writing elements in the drawings of Gemigaya // Proceedings of the Nakhchivan Branch of ANAS, 2005, №. 1, p. 74-79.
11. The author’s name and surname in the abstract are indicated in lowercase letters in bold font, size “12”; the title of the paper is capitalized in bold; and the abstract itself is in lowercase letters. The abstract should correspond to the full content of the paper; the results are to be given in detail.
12. Links in the paper should be in the text. Eg.: [4, p. 415].
13. The total amount of a paper including graphic materials, photographs, tables, formulas, references, and reviews should not exceed 5-8 pages.
14. Authors’ data must be specified additionally (last name, first name, patronymic, place of

work, position, degree and academic title, address, email address, work and home phone numbers).

15. A paper's code based on UDC should be indicated on the left.

NOTE: Taking into account the large number of papers submitted to the "Proceedings" journal of the Nakhchivan section of ANAS, and the limited capabilities of the "Tusi" publishing house, it is assumed that only one paper of each author will be published in one issue.

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

1. Основной целью журнала является публикация оригинальных научных статей, соответствующих требованиям науки.
2. Журнал публикует содержательные и в совершенстве отредактированные научные статьи, являющиеся результатами новых исследований и не опубликованные ранее в других изданиях.
3. Желательно, чтобы число соавторов не превышало трех.
4. Автор несет прямую ответственность за качество статьи, достоверность представленных в них фактов.
5. Статьи должны быть представлены действительными членами и членами-корреспондентами НАНА или одним из членов Редколлегии журнала.
6. Статьи могут быть представлены на двух языках – азербайджанском и русском. Аннотацию и ключевые слова необходимо представить на двух других языках.
7. Текст статьи представляют в редакцию журнала в электронной форме и в бумажном экземпляре на бумаге формата А4, шрифт Times New Roman, размер шрифта – 12 pt., параметры страницы: верхнее поле – 2 см, нижнее – 2 см, левое – 3 см, правое – 1 см, без переносов, межстрочный интервал – 1,5 см.
8. Статьи на азербайджанском и русском языках должны быть набраны по программе Microsoft Word на компьютере шрифтом Times New Roman и посредством компактных дисков CD, DVD отправлены Ученому секретарю журнала электронной почтой по адресу.

Имеющиеся в статье рисунки и таблицы исключительно в формате JPG и не должны превышать 3-х единиц.

9. В правом верхнем углу первой страницы заглавными жирными буквами размером шрифта 12 pt. пишется фамилия, имя и отчество автора (авторов) статьи.
10. После пропущенной строки размером шрифта 12 pt. заглавными буквами пишется название статьи, ниже размером шрифта 10 pt. курсивом на языке статьи пишутся аннотация и ключевые слова. Объем аннотации должен находиться в пределах 150-200 слов. Справа после списка литературы размером шрифта 12 pt. курсивом жирными строчными буквами указывается место работы, научная степень и электронный адрес автора, например, НАНА, e-mail: axtarislar@mail.ru
11. В статье следует указать ссылки на научные источники по тематике, список использованной литературы указывается перед аннотацией в соответствии с правилами кодирования в алфавитном порядке размером шрифта 12 pt. Слово «Литература» пишется посередине страницы жирными заглавными буквами, список литературы составляется обычными буквами. Количество использованных источников должно быть не менее 3-х и не более 15-ти, отдается предпочтение источникам, вышедшим в свет после установления независимости и напечатанным латинской графикой.

Образец:

Книга: Гулиев А.А. Ономастика древних тюрков уйгуров. Баку: Азатам, 2014, 208 с.

Книжная статья: Гашимли Г.М. Художественное творчество Эртогрул Джавида. Нахчыван: Аджами, 2019, с. 15-20.

Журнальная статья: Аллахвердиева Г.Р. Портретный жанр в творчестве Микаила Абдуллаева // Нахчыванское отделение НАНА, Поиски, 2020, № 1, с. 114-117.

12. В аннотации статьи фамилия, имя и отчество автора пишутся строчными жирными

буквами. Аннотация пишется строчными буквами, она должна полностью охватывать статью и отражать результаты исследования.

13. Ссылки должны быть представлены в статье в следующем виде, например, (4, с. 15).

14. Общий объем статьи, фотографии, рисунки, таблицы, список литературы и аннотация, не должны превышать 6 – 9-ти страниц.

15. Обязательно указываются сведения об авторе: фамилия, имя и отчество, место работы, должность, адрес, электронный адрес, рабочий телефон.

16. Необходимо указать слева в верхней части код УДК статьи.

Примечание.

При соответствии статей выше указанным условиям они будут представлены Редакционной коллегии журнала

«Поиски» Нахчыванского отделения НАНА и после положительного отзыва будут опубликованы.

AMEA Naxçıvan Bölməsinin elmi nəşri
№ 4 (41)

Baş redaktor:	Zülfiyyə Məmmədli
Redaktor:	Sara Cəfərova
Korrektor:	Yelena Muxtarova
Operatorlar:	İlhamə Əliyeva, Aynur Təhməzova, Taleh Maxsudov

Yığılmağa verilmişdir: 15.09.2021

Çapa imzalanmışdır: 10.12.2021

Kağız formatı: 64x90 1/8

34.5 çap vərəqi. 276 səhifə

Sifariş № 162. Tiraj: 150.