

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ  
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT PEDAQOJİ UNİVERSİTETİ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
AZERBAIJAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

ISSN 2221–7576

**Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin  
aktual problemləri**

**Актуальные проблемы музыкальной  
науки, культуры и образования**

**Actual problems of the science, culture  
and education of music**

**[www.adpu.edu.az](http://www.adpu.edu.az)**

**2017**

**№1(2)**

**Redaksiya şurasının sədri**

C.M.Cəfərov

tarix üzrə elmlər doktoru, professor

**Redaksiya şurasının sədr müavini**

A.D.Zamanov

fizika-riyaziyyat elmləri doktoru, professor

**Redaksiya heyəti**

Fərhad Bədəlbəyli

Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, professor

Fərəh Əliyeva

ADMİU-nun rektoru, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Firəngiz Əlizadə

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, xalq artisti, professor

Səyavuş Kərimi

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor

Zəmfira Səfərova

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMEA-nın müxbir üzvü, professor

Rəna Məmmədova

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMEA-nın müxbir üzvü, professor

Gülnaz Abdullazadə

fəlsəfə üzrə elmlər doktoru, professor

Rəna Abdullayeva

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Yuliy Əliyev

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Rusiya)

Əjdər Ağayev

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

Oqtay Rəcəbov

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

Sevda Qurbanəliyeva

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

İmruz Əfəndiyeva

sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Çingiz Abdullayev

kulturologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Vidadi Xəlilov

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

Vladimir Adışev

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Rusiya)

Eduardas Balçitis

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Litva)

Anatoliy Bolqarskiy

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Ukrayna)

Anatoliy Qoremişkin

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Ukrayna)

Rauf Kadırov

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Özbəkistan)

Yelena Nikolayeva

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor (Rusiya)

**Baş redaktor**

Jalə Qədimova

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

**Baş redaktorun müavini**

Tamilla Kəngərli

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

**Elmi redaktor**

Fərrux Rüstəmov

pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor

**Məsul redaktor**

Aliyeva Gülçöhrə

filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Həcər Hüseynova

filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

**Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin**

**Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il, 15 saylı qərarı ilə çap olunur.**

Təsisçi: Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi

**Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti**

Jurnal ildə iki dəfə çıxır.

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri №2  
Bakı, 2017, 144 səh.

Ünvan: AZ 1000, Azərbaycan Respublikası, Bakı, Üzeyir Hacıbəyli küçəsi 68

Адрес: AZ 1000, Азербайджанская Республика, Баку, улица Узеира Гаджибейли 68

Address: AZ 1000, Azerbaijan Republic, Baku, Uzeyir Hajibeyli street 68

Tel.: (99412) 493-00-32

Fax: (99412) 598-10-35

e-mail: elmi.hisse.08@mail.ru

## **Sahələr üzrə redaksiya komissiyaları:**

- **Ümumi pedaqogika, pedaqogikanın və təhsilin tarixi ixtisası üzrə:** pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Tamilla Kəngərli (sədr), pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Şəhla Əliyeva, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nelli Abutidze, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru Arifə Qəribova, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru A.Hüseynova;
- **Təlim və tərbiyənin nəzəriyyəsi və metodikası (Musiqinin tədrisi metodikası) ixtisası üzrə:** pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov (sədr), pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Minarə Dadaşova, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Mədinə Tuayeva, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Firəngiz Hidayətova, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Afət Həsənova;
- **Musiqi sənəti ixtisası üzrə:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva (sədr), sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nailə Rəhimbəyli, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent Ülkər Əliyeva, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaşzadə, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Abdullayeva, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ellada Hüseynova;
- **Kulturologiya ixtisası üzrə:** tarix üzrə elmlər doktoru Fuad Məmmədov (sədr), fəlsəfə elmləri doktoru, professor Mübariz Süleymanlı, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Niyazi Mehdi, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Laçın Həsənova.

---

**11 may 2016-cı il tarixdə Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində  
dövlət qeydiyyatına alınmışdır.**

**Qeydiyyat №: 4050**

## MÜNDƏRİCAT

|   |     |
|---|-----|
| <b>Redaktordan</b> .....  | 7   |
| <b>ÜMUMİ PEDAQOGİKA, PEDAQOGİKANIN<br/>VƏ TƏHSİLİN TARİXİ</b>   |     |
| <b>QƏDİMOVA J.H.</b> Etnomusiqişünaslıq aspektlərinin bütövlüyü xalq musiqisinin tədrisində yeni proqramların formalaşmasının əsası kimi .....                                      | 10  |
| <b>İSMAYİLOVA K.</b> Musiqili-pedaqoji fəaliyyət professional və şəxsi keyfiyyətlərin kompleksi kimi.....   | 24  |
| <b>HÜSEYNOVA N.S.</b> Azərbaycanda musiqili teatrın inkişafı kontekstində vokal məktəbinin yaranması.....   | 30  |
| <b>TƏLİM VƏ TƏRBIYƏNİN NƏZƏRİYYƏSİ VƏ METODİKASI<br/>(MUSİQİNİN TƏDRİSİ METODİKASI)</b>   |     |
| <b>ƏLİYEVƏ M.</b> Təxəyyülün inkişafı – dirijorluq dərslərində yaradıcı şəxsiyyətin formalaşdırılmasının əsas amili kimi.....   | 36  |
| <b>KƏRİMOVA R.H.</b> Musiqi dərslərində yeni pedaqoji texnologiyaların tətbiqinin əhəmiyyəti.....   | 44  |
| <b>HACIYEVƏ S.</b> İbtidai siniflərdə musiqi dərslərində Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin tədrisi metodları .....   | 50  |
| <b>YARIYEVƏ X.</b> İnformasiya texnologiyaları vasitəsilə vokal qabiliyyətlərinin inkişafı.....   | 56  |
| <b>ƏHMƏDOVA A.</b> İnküziv təlim dünya və Azərbaycan təcrübəsində.....  | 61  |
| <b>AXUNDOVA G.</b> Musiqi fənninin tədrisində musiqi ifadəlilik vasitələrinin tərbiyəvi imkanlarından istifadə.....   | 66  |
| <b>KAMİLOVA N.</b> Kiçik yaşlı məktəblilərin “musiqi” fənninin tədrisində hərbi vətənpərvərlik mövzusunda olan mahnıların öyrədilməsi prosesində istifadənin imkan və yolları ..... | 72  |
| <b>MUSİQİ SƏNƏTİ</b>  |     |
| <b>MƏMMƏDOVA R.</b> Musiqi türkologiyasının əsasları .....  | 78  |
| <b>KƏNGƏRLİ-NƏCƏFOVA N.</b> F.Bədəlbəylinin ifasında İ.Haydnın F-dur sonatasının artikulyasiya təhlili.....   | 86  |
| <b>QƏNİYEVƏ A.</b> Ədilə Hüseynzadənin “Vəslin həvəsi” qəzəl-romansı.....   | 101 |
| <b>QƏNİYEV T.</b> Muğam ifaçılığında ədəbi-bədii təsvir və ifadə vasitələri.....  | 106 |
| <b>İSMAYİLOVA A.</b> Sevda İbrahimovanın “Üç polifonik pyesi” .....   | 111 |
| <b>KƏRİMOVA T.</b> Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının erkən dövrü barədə bəzi düşüncələr.....   | 116 |
| <b>KULTUROLOGİYA</b>  |     |
| <b>ƏHMƏDOVA M.</b> Görkəmli musiqişünas-alim İmruz Əfəndiyevanın 80 illik yubileyinə həsr olunur.....   | 127 |
| <b>Qaydalar</b> .....   | 134 |

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| От редактора .....   | 7   |
| <b>ОБЩАЯ ПЕДАГОГИКА, ИСТОРИЯ ПЕДАГОГИКИ<br/>И ОБРАЗОВАНИЯ</b>  |     |
| <b>КАДИМОВА Ж.Г.</b> Целостность аспектов этномузыковедения как основа формирования новых программ в преподавании народной музыки .....                          | 10  |
| <b>ИСМАЙЛОВА К.</b> Музыкально-педагогическая деятельность как комплекс профессиональных и личностных качеств .....  | 24  |
| <b>ГУСЕЙНОВА Н.С.</b> Возникновение вокальной школы в контексте развития музыкального театра в Азербайджане .....  | 30  |
| <b>ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ<br/>(МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ)</b>  |     |
| <b>АЛИЕВА М.</b> Развитие воображения как основополагающий фактор формирования творческой личности на уроках дирижирования .....                                 | 36  |
| <b>КЕРИМОВА Р.Х.</b> Значение использования новых педагогических технологий на уроках музыки .....   | 44  |
| <b>ГАДЖИЕВА С.М.</b> Методы преподавания азербайджанских народных песен и танцев на уроках музыки в начальных классах .....                                      | 50  |
| <b>ЯРЫЕВА Х.Г.</b> Развитие вокальных способностей средствами информационных технологий .....  | 56  |
| <b>АХАДОВА А.А.</b> Инклюзивное образование в мире и в Азербайджане .....  | 61  |
| <b>АХУНДОВА Г.А.</b> Использование воспитательных возможностей средств музыкальной выразительности в преподавании музыки .....                                   | 66  |
| <b>КАМИЛОВА Н.М.</b> Пути и возможности использования песен военно-патриотической тематики в процессе обучения учащихся начальных классов на уроках музыки ..... | 72  |
| <b>МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО</b>   |     |
| <b>МАМЕДОВА Р.</b> Основы музыкальной тюркологии .....   | 78  |
| <b>КЕНГЕРЛИ-НАДЖАФОВА Н.</b> Анализ артикуляции сонаты И.Гайдна F-dur в исполнении Ф.Бадалбейли .....  | 86  |
| <b>ГАНИЕВА А.</b> Гезел-романс Адели Гусейнзаде «Веслин хевеси» .....  | 101 |
| <b>ГАНИЕВ Т.</b> Литературно-художественное представление и средства выразительности в мугамном исполнительстве .....  | 106 |
| <b>ИСМАЙЛОВА А.</b> «Три полифонические пьесы» С.Ибрагимовой .....   | 111 |
| <b>КЕРИМОВА Т.</b> Некоторые соображения о раннем периоде творчества Узеира Гаджибейли .....   | 116 |
| <b>КУЛЬТУРОЛОГИЯ</b>   |     |
| <b>АХМЕДОВА М.</b> Посвящается 80-летию видного ученого-музыковеда Имруз Эфендиевой .....  | 127 |
| <b>Правила оформления статей</b> .....   | 134 |

## CONTENTS

|  |     |
|--|-----|
| <b>From Editor</b> .....   | 7   |
| <b>GENERAL PEDAGOGICS, HISTORY OF PEDAGOGICS<br/>AND EDUCATION</b>   |     |
| <b>GADIMOVA J.H.</b> The entirety of the aspects of ethnomusicology as a basis of formation of new programs in education of folk music .....               | 10  |
| <b>ISMAILOVA K.</b> Musical-pedagogical activity as a complexity of professional and personal qualities .....  | 24  |
| <b>HUSEYNOVA N.S.</b> Formation of vocal school in the context of development of musical theater in Azerbaijan .....                                       | 30  |
| <b>THEORY AND METHODS OF TRAINING AND EDUCATION<br/>(METHODS FOR TEACHING OF MUSIC)</b>  |     |
| <b>ALIYEVA M.T.</b> Development of imagination as a fundamental factor in the formation of the creative person on conducting lessons .....                 | 36  |
| <b>KARIMOVA R.H.</b> The value of the use of new educational technologies at lessons of music .....  | 44  |
| <b>HAJIYEVA S.M.</b> The methods of teaching Azerbaijan folk songs and dances to the music lessons in primary school .....                                 | 50  |
| <b>YARIYEVA H.H.</b> Development of vocal abilities by means of information technologies .....   | 56  |
| <b>AHADOVA A.A.</b> Inclusive education in the world and in Azerbaijan .....   | 61  |
| <b>AKHUNDOVA G.A.</b> The use of educational opportunities of the musical expression means in the music teaching .....                                     | 66  |
| <b>KAMILOVA N.M.</b> Possibilities and means of use of azerbaijani music in the military-patriotic education of the II grade pupils at music lessons ..... | 72  |
| <b>ART OF MUSIC</b>  |     |
| <b>MAMMADOVA R.</b> Principles of music turkology .....  | 78  |
| <b>KANGARLI-NAJAFOVA N.</b> Articulation skills in F.Badalbeyli's performance of I.Haydn piano sonata F-dur .....  | 86  |
| <b>GANIYEVA A.</b> Ghazal-Romances by Adile Huseynzade's "Veslin hevesi" .....   | 101 |
| <b>GANIYEV T.</b> Literary and artistic means of description and expression in mugam performance .....   | 106 |
| <b>ISMAILOVA A.</b> "Three polyphonic plays" by S.Ibrahimova .....   | 111 |
| <b>KARIMOVA T.</b> Some considerations on the early period of Uzeyir Hajybayli's creation .....  | 116 |
| <b>CULTUROLOGY</b>   |     |
| <b>AHMADOVA M.</b> It is devoted to the 80 <sup>th</sup> anniversary of notable musicologist-scientist Imruz Afandiyeva .....                              | 127 |
| <b>Rules</b> .....   | 134 |

## REDAKTORDAN

XXI əsr dünya birliyinin inkişaf tarixində humanizm ideyalarının dirçəldilməsinə və insan fəaliyyətinin bütün sahələrinin humanitarlaşdırılmasına yönəldilən yeni əsrdir. Müasir cəmiyyətin ümumi humanist meylləri elmi-texniki tərəqqinin templərini mənəvi ümumbəşəri mədəniyyətin inkişafı ilə tarazlaşdırmağa çalışaraq, musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin inkişafı sahəsində vəzifələrin **aktuallığını** şərtləndirir.

Elmi idrakin bu sahəsinin əhəmiyyəti bilavasitə müasir cəmiyyətin demokratikləşdirilməsi ideyaları, insan şüurunun humanist dəyərlərə oriyentasiyası ilə bağlıdır. Hazırda musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsili aləmi şəxsiyyətin intellektual və mənəvi təməlinin formalaşdığı xüsusi bir sahədir.

Bu baxımdan musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin inkişafı sahəsində müxtəlif problemlərə elmi-tədqiqat marağının artması və eyni zamanda müvafiq publikasiyalara və mətbu nəşrlərə tələbat şübhə doğurmur.

“Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri” elmi-metodiki və publisistik jurnalının yaradılması və gələcəkdə də dərc olunması ideyası bu mövqedən əsaslandırılır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu elmi toplu **ilk dəfədir** ki, məhz musiqi təhsili sahəsini əhatə edir və musiqi fəaliyyətinin qarşılıqlı əlaqəli üç elmi sahəsini - elm, mədəniyyət və təhsili birləşdirir.

“Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri” elmi-metodiki və publisistik jurnalı – Azərbaycan, rus və ingilis dillərində elmi, metodiki və publisistik məzmununda nəşrləri təqdim edən beynəlxalq dövrü nəşrdir.

Bu elmi nəşrin **məqsədi**:

- musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin müxtəlif problemlərinə elmi-tədqiqat marağının beynəlxalq səviyyədə aktivləşdirilməsi;
  - müxtəlif ölkələrin alimlərinin elmi idrakin bu sahələrində yaradıcılıq ünsiyyəti və əlaqə imkanlarının genişləndirilməsi;
  - alimlərin elmi ideyalarının, praktiki təcrübəsinin və nailiyyətlərinin həyata keçirilməsi üçün real imkanların və şəraitin yaradılması;
  - dərc olunan işlərin müəlliflik hüquqlarına ciddi riayət olunmasından ibarətdir.
- Jurnalın **Mündəricatında** dörd rubrika (ixtisas) təqdim olunub:
- ümumi pedaqogika, pedaqogika və təhsilin tarixi;
  - tədris və tərbiyə nəzəriyyəsi və metodikası (musiqi tədrisinin metodikası);
  - musiqi sənəti;
  - kulturologiya.

Bütün yuxarıda sadalanan sahələr (ixtisaslar) elmi fəaliyyətin tarixi, nəzəri, metodiki və publisistik təcrübəsini birləşdirir. Bütövlükdə, "Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri" elmi-metodiki və publisistik jurnalına müraciətin aktuallığı müasir Azərbaycan cəmiyyətinin sosial inkişafın humanist prinsiplərinin bərqərar edilməsinə və həyata keçirilməsinə yönəldilən mühüm vəzifələri ilə bağlıdır.

## ОТ РЕДАКТОРА

XXI век знаменует новую эпоху в истории развития мирового сообщества, направленную на возрождение идей гуманизма и гуманизацию всех сфер человеческой деятельности. Общая гуманистическая направленность современного социума, стараясь уравновесить темпы научно-технического прогресса с развитием духовной общечеловеческой культуры, обуславливает **актуальность** задач в области развития музыкальной науки, культуры и образования.

Значимость данной области научного познания непосредственно связана с идеями демократизации современного общества, с ориентацией человеческого сознания на гуманистические ценности. В настоящее время мир музыкальной науки, культуры и образования представляет собой особую сферу, в которой формируются интеллектуальные и духовные основы личности. С этих позиций не вызывает сомнений возрастающий научно-исследовательский интерес к различным проблемам в области развития музыкальной науки, культуры и образования и, соответственно, потребность соответствующих публикаций и печатных изданий.

Этим важным положением обосновывается идея создания и последующего издания научно-методического и публицистического журнала «Актуальные проблемы музыкальной науки, культуры и образования». Необходимо отметить, что данный научный сборник **впервые** представляет область сугубо музыкального образования и объединяет три взаимосвязанные научные сферы музыкальной деятельности - науку, культуру и образование.

Журнал «Актуальные проблемы музыкальной науки, культуры и образования» представляет собой международное периодическое издание, в котором предлагаются публикации научного, методического и публицистического содержания, на трёх языках: азербайджанском, русском и английском.

**Целью** настоящего научного издания является:

- активизировать на международном уровне научно-исследовательский интерес к различным проблемам музыкальной науки, культуры и образования;
- расширить возможность творческого общения и контактов учёных разных стран в данных областях научного познания;
- создать реальные возможности и условия для публичной реализации научных идей, практического опыта и достижений учёных;
- осуществлять строгое соблюдение авторских прав публикуемых работ.

**В Содержании** журнала представлены четыре рубрики (специальности):

- общая педагогика, история педагогики и образования;
- теория и методика обучения и воспитания (методика музыкального обучения);
- музыкальное искусство;
- культурология.

Все вышеуказанные области (специальности) объединяют исторический, теоретический, методический и публицистический опыт научной деятельности. В целом актуальность обращения к изданию научно-методического и публицистического журнала «Актуальные проблемы музыкальной науки, культуры и образования» связана с важными задачами современного социума Азербайджана, направленными на реализацию гуманистических принципов социального развития.



## FROM EDITOR

XXI century is a new century directed to revival of the ideas of humanism and humanitarization of all fields of human activity in the history of development of the world community. The general humanistic tendencies of modern society try to balance the paces of scientific and technical progress with development of spiritual universal culture and stipulate the **actuality** of goals in the field of development of the science, culture and education of music.

The importance of this field of scientific cognition is connected directly with ideas of democratization of modern society and orientation of human consciousness to humanist values. At present, the world of the science, culture and education of music is a special field where intellectual and moral foundation of personality is formed.

Increase of scientific and research interests to different problems in the field of development of the science, culture and education of music from that point of view and at the same time, need for proper publications and published editions doesn't evoke suspicion.

The idea of creation of scientific-methodical and publicistic journal of "Actual problems of the science, culture and education of music" and also publication in future is grounded from this position. It is to be noted that, **for the first time**, this scientific collection covers just the field of music education and combines interrelated three scientific fields – science, culture and education of musical activity.

Scientific-methodical and publicistic journal of "Actual problems of the science, culture and education of music" – is international periodicals presented publications in the scientific, methodical and publicistic content in Azerbaijani, Russian and English languages (...).

**Aim** of this scientific publication is:

- activation of scientific and research interest to different problems of the science, culture and education of music in international level;
- extending of creative communication and contact opportunities of scientists of different countries in these fields of scientific cognition;
- creation of real opportunities and condition for implementation of scientific ideas, practical and achievements of scientists;
- strict keeping to copyrights of the published works.

Four items (specialty) are presented in **Contents** of journal:

- general pedagogy, history of pedagogy and education;
- theory and method of education and training (method of music teaching);
- art of music;
- culturology.

All fields (specialties) enumerated above combine historical, theoretical, methodical and activity. As a whole, actuality of appeal to scientific-methodical and publicistic journal of "Actual problems of the science, culture and education of music" is connected with important goals directed to establishment and implementation of humanist principles of social development of modern Azerbaijan society.

## **ÜMUMİ PEDAQOGİKA, PEDAQOGİKANIN VƏ TƏHSİLİN TARİXİ**

UOT 78.01:37.02

**Jalə Qədimova**

Pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor  
Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: jala.gadimova@mail.ru

### **ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ ASPEKTLƏRİNİN BÜTÖVLÜYÜ XALQ MUSİQİSİNİN TƏDRİSİNDƏ YENİ PROQRAMLARIN FORMALAŞMASININ ƏSASI KİMİ**

*Açar sözlər: milli semantika, Azərbaycan mədəniyyəti, yeni kurslar, metodiki parametrlər*

Musiqi pedaqogikasında yaradıcılıq aspektindəki problemlərin həlli üçün, musiqi mentaliteti, musiqi pedaqogikasının tarixinin əsaslarını öyrənməyin əhəmiyyəti böyükdür. Mədəniyyət təcrübəsi onu şərtləndirir ki, Azərbaycan musiqi pedaqogikası qədim tarixə malikdir və onun əsasları bütün dövrlərdə qorunub-saxlamaqla yanaşı həmçinin də daim inkişaf da etdirilib. Belə halda, müasir musiqi pedaqogikasının gələcəkdə daha geniş inkişafı, mövcud möhkəm ənənələrlə qırılmaz bağlılıqdan asılıdır.

**Жаля Кадимова**

### **ЦЕЛОСТНОСТЬ АСПЕКТОВ ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ НОВЫХ ПРОГРАММ В ПРЕПОДАВАНИИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ**

*Ключевые слова: национальная семантика, Азербайджанская культура, новые курсы, методические параметры*

Для решения проблем музыкальной педагогики с точки зрения творчества велика роль изучения музыкального менталитета, основ истории музыкальной педагогики. Культурная практика показывает, что музыкальная педагогика Азербайджана имеет древнюю историю, основы которой не только сохранялись во все времена, но и постоянно развивались. В такой ситуации дальнейшее широкое развитие современной музыкальной педагогики зависит от ее неразрывной связи с существующими прочными традициями.

**Jala Gadimova**

**THE ENTIRETY OF THE ASPECTS OF ETHNOMUSICOLOGY  
AS A BASIS OF FORMATION OF NEW PROGRAMS  
IN EDUCATION OF FOLK MUSIC**

*Key words: national semantics, culture of Azerbaijan, new courses methodical parameters*

For solution of the music pedagogy problems from the point of view creation the role of learning mentality of music, the basis of the history of music pedagogy is very important.

The cultural experience shows that music pedagogy of Azerbaijan have an old history and its grounds are kept at all times and also developed constantly. In this case, further development of modern music pedagogy in future depends on its inseparably link with existing strong traditions.

Musiqi pedaqogikasının əsas problemlərindən biri, millilik ruhunda dünyagörüşü, dünyanı hiss etmək, mentalitet, üslub və musiqi dili ilə bağlı olan hər bir nəzəri fənnin özünün əlavə proqramına yiyələnmə bilməsidir. Azərbaycan mədəniyyətinin qədimliyini, zənginliyini və ən nəhayət unikallığını nəzərə alsaq, qarşıda duran bütün problemlər xüsusi aktuallığa malik olur.

Bu baxımdan ən vacib humanitar problemlərdən biri, azərbaycanlılıq kimi adlanan yüksək məfhumun öyrənilməsi, xarakterizə olunması və arqumentləşdirilməsi işinə böyük yer verilməsi ilə əlaqədardır. Burada birinci dərəcəli hal kimi əsas rolu milli-spesifik xarakteristika məsələsi oynayır.

Pedaqogikanın qarşısında duran əsas məsələ, biliyin, mənəvi dəyərlərin, təkcə müəyyən səviyyədə toplanması deyil, onları həm də aktiv şəkildə mənimsənilməsi, daha sonra isə həyata keçirilməsidir. Milli ənənələrə müraciətin əhəmiyyətini heç cür danmaq olmaz. Bu ümum-humanitar təhsilin tam olması üçün profilləşmiş istiqaməti sintezdə müəyyən etməyə şərait yaradır. Bədii mədəniyyət probleminin həllində, humanitariyanın bədii-estetik proseslərlə səciyyələnməsi məsələlərində, sintez, ümum–humanitar hazırlığın müxtəlif növ informasiya ilə vəhdəti lazımi nəticələri hasil edə bilir. Buna görə, müasir təhsil və tərbiyə məsələlərində, xalq musiqisinin pedaqoq tərəfindən, etnomədəniyyət, morfoloji, milliliyindən asılı olaraq, musiqiyə xas olan orqanikasını işıqlamaqla və dolğun şəkildə çatdırma bilməyi aktual problem kimi qalmaqdadır.

Musiqi məntəlliyini gücləndirmək yolu ilə musiqi təhsilinin məzmununun yeniləşdirilməsi – respublikamızın pedaqoqları qarşısında duran

ən vacib məsələlərdəndir. Lakin Azərbaycan musiqisinin milli xüsusiyyətlərini tam qavraya bilməyin vacibliyi ilə pedaqoji proses zamanı bu vərdişlərin təşkilinin qeyri-mümkün olması barədə biri-birinə zidd olan iki fikir mövcuddur.

Burada müasir musiqi təhsili məsələsinin həlli işində çox vacib bir məqam ortaya çıxır – musiqi yaradıcılıq prosesinin yeni formada modelləşdirmək. Bir məqamı da göstərmək vacib olardı ki, xalq musiqisinin əsaslarını öyrənən tələbə, təkcə informasiyalı, didaktik bilik bloklarını almaqla kifayətlənmir. Onu həm də xalq musiqisinin yaranması və sonradan məişətdə nə cür qalması məsələləri düşündürür. Onun mahnı-instrumental, aşıq və ya muğam yaradıcılığı ilə tanışlığı və mənimsəməsi kifayət etmir, çünki o, özü bu musiqini bəstələyir. Beləliklə, xalq musiqisinin təbiətinin daha dərin qatlarını öyrənmək üçün zəmin yaranır, kreativlik inkişaf edir və tələbənin yaradıcılıq potensialı üzə çıxır. Nəticədə təhsil kurslarındakı musiqi fənlərinin məzmunu xüsusi bilik və vərdişlərin formalaşması üçün yeni şərait yaradır. Bu mənada musiqi təhsili prosesi düzgün təşkil olunduqda, tələbənin intonasiya-əşitmə təcrübəsi, Azərbaycan musiqisinin incəliklərini duya bilməsi və proqramın vacibliyi faktorları nəzərə alınacaq.

Verilənlər Azərbaycan xalq musiqisinin təhsildəki aktuallığını, onda olan spesifik problemləri ayırd etməyə imkan yaradacaq.

1) Milli ideya məzmunu sahəsinə aid olan kateqoriyalı problemlər, mentalitet, estetik dəyərlər. Buraya mədəni tarixi prosesdə xalq musiqisinin funksiyası problemini də əlavə edək, çünki milli spesifik tədris təşkil olunmaqla, tarixi baxımdan dəyişkəndir. Bununla yanaşı, uzun əsrlər boyu ərzində keçmişdən müasiriyyə gəldikdə görürük ki, Azərbaycan mədəniyyəti bənzərsiz, özünəməxsus şəkildə, yalnız ona aid edilən qanunauyğunluqla formalaşa bilmişdir.

2) Aksioloji problemlər. Bu problemlər xalq sənətinə verilən qiymət probleminə aiddir. Folklor və professional sənəti arasındakı qarşılıqlı, bir qayda olaraq, səthi – kompozitor və folklor şəklində öyrənilir.

Tələbənin musiqinin əsaslarının öyrənilməsi, qavraması işində, musiqi pedaqogikasının imkanları genişdir. Musiqi mədəniyyətinin əsasları musiqişünaslıqla sıx bağlıdır. Buna görə, Azərbaycan etnomusiqişünaslığının və musiqi folklorunun əldə etdiyi nailiyyətlərdən xəbərdar olmaq lazımdır, çünki Azərbaycan musiqisinin spesifikasının mənimsənilməsi ən ümdə məsələ olaraq qalır.

Məlum olduğu kimi müasir musiqiçi və dinləyicini tərbiyə etmək üçün, onlarda estetik zövqü tərbiyə etmək lazımdır. Musiqinin estetik funksiyalarının vacibliyini qeyd edərkən, bununla yanaşı digər aspekt olan – etik aspekti də qeyd etmək vacibdir. Musiqinin etik tərbiyədə rolu böyükdür və

etnomədəniyyət təsəvvürü ilə əlaqəlidir. Musiqşşinin etik tərbiyədəki əhəmiyyəti o dərəcədə çoxdur ki, onu mədəniyyətin digər aspektləri ilə heç müqayisə etməyə də dəyməz. Ona görə bu funksiyanın öyrənilməsi öz-özlüyündə vacibdir.

Musiqşşinin öyrənilməsi işinin pədaqoji tərbiyə prosesində həyata keçirilməsi olduqca zəruri hesab olunur. Belə dərslər intellektin əsaslarını qoyur, şəxsiyyətin individuallığını açıqlamaqla milli dəyərlərə yönəldir.

Musiqşş pədaqogikasının müasir problemlərinin həlli üçün, Azərbaycan pədaqogikasının ənənələrinin əsaslarını üzə çıxarıb anlamaq gərəkdir. Musiqşş-pədaqoji proqramların quraşdırılması, daim artan və yeni-yeni metodik parametrlər üzə çıxaran informasiya spektri ilə sıx bağlıdır.

Azərbaycan musiqşşisi – hər bir elementi ümumi struktura tabe olan tam, dolğun orqanizmdir. Azərbaycan milli mədəniyyətinin problemlərinə aktiv maraq, təkcə sosial-siyasi dəyişikliklərlə xarakterizə olunmur, bu həm də musiqşş yaradıcılığın özündə müəyyən dəyişikliklərin baş verməsindən irəli gəlir. Belə ki, musiqşşinin yeni və ən yeni tarixi, informasiya çoxluğu şəraitində, müasir Azərbaycan musiqşşisi haqqında müəyyən bilikləri mənimsəmək ləbüddür. Musiqşş tarixi kursları davam etdirməlidir.

Musiqşş kurslarında qısa bir müddət ərzində əgər polifoniya, harmoniya öyrənilirsə, onda digər kursların, musiqşş mədəniyyətinin tarixi dövrlərinə aid olan, müəyyən üslub formalarını özündə əks etdirənləri də proqrama daxil edilməlidir. Burada söhbət, adekvat olan, bir növ pədaqoji sikllərin təşkilindən, məsələn, “yeni” və “ən yeni” tarixdən gedir. Q.Qarayevin 3-cü simfoniyasından sonra, Azərbaycan musiqşş tarixində yeni bir dövr başlamışdır. Bu da uzun bir yol keçərək, Azərbaycan musiqşş xəzinəsinə lazımı qədər dəyərli əsərlər bəxş etmişdir. Onların bu gün xarakterizə olunması, ən əsas da keçirilən bu yolu təkcə ayrı-ayrılıqda tədqiqatlar vasitəsilə çatdırmaq kifayət etmir, daha vacibi odur ki, zəngin materialın ali məktəb kurslarında fənn kimi aparılsın. Söhbət müasir Azərbaycan musiqşş mədəniyyətinin problemlərinin dərin analizinə yardım etməkdən, həm milli, həm də müasir musiqşş mədəniyyəti kontekstlərindən dünya sivilizasiyasının bütün səviyyələri anlamağı öyrətməkdən gedir.

İnsanlar çox geniş olan dinləyici təcrübəsini toplaya bilmişlər. Səslər mühiti müxtəlif üsul, sistemlərlə boldur. Musiqşşinin əsaslarını öyrənən tələbə, bu əsasları mənimsəməklə birgə, sözsüz ki, musiqşş informasiyaları içində uyğunlaşa bilmək ehtiyacını duyur.

Bu pədaqoji problemin həlli, orta və ali təhsil məktəblərində təhsil alanların musiqşşini duyub-anlaya bilmək işinə düzgün yanaşmaqla bilməklə həll oluna bilər. Bunun üçün, ilk növbədə, öz musiqşş mədəniyyətimizi dolğun şəkildə mənimsəyə bilmək işi əsas baza kimi qiymətləndirilir.

Deyilən problemlərin həlli musiqi təhsilini daha intensivləşdirə, musiqini dərin anlaya bilən insanların sayını xeyli artırmağa bilər. Göstərilən məsləhətlərin məqsədyönlülüyü, Azərbaycan musiqi tarixini müxtəlif dövrlərdə təqdim edə bilmək və musiqi pedaqogikasının müasir metod, həlli yollarını tapmaq arzusundan ibarətdir. Musiqi pedaqogikasının müasir problemlərinin tədqiqatı, pedaqoji prosesə daxil edilə bilən yeni-yeni məsləhətlərin irəli sürülməsi, xüsusi metodik proyektlərin tərtibatı, sözsüz ki, musiqi pedaqogikasının inkişafına, yeni professional, mədəni və intellektual imkanların əldə edilməsinə, ən əsası isə vətəndaşın tərbiyə edilməsinə gətirib çıxarır.

Azərbaycan xalq musiqisinin öyrənilməsi işində, pedaqoji prinsiplərin formalaşdırılmasında aparıcı rol müasir metodoloji problemlərin dərindən qavraya bilməsi oynayır. Musiqini anlama bilməyin inkişaf etdirilməsi problemini üç modelin köməyiylə həll etmək olar. Modellərin birinin başında, tələbənin reproduktiv fəaliyyəti, yəni, topladığı biliyi, bacarıq və əldə etdiyi vərdislər durur. Bu zaman, musiqini anlama bilmək problemi ikinci plana keçir və nəticədə elmi-texnoloji təmayül müşahidə edilməklə, musiqi təhsili metodlarının təşkili tam deyil, ayrı-ayrı elementlər şəklində özünü büruzə verir.

Musiqi tərbiyəsinin digər modeli illüstrativ-təsviri xarakter daşıyır. Burada, bir qayda olaraq, emosional təsiredici faktora daha çox fikir verilir. Adları çəkilən bu hər iki modeli digərindən fərqləndirən cəhət, onların musiqi interpretasiyasına dekorativ-təsviri nöqtəyi-nəzərdən yanaşmalarıdır. Təqdim edilən anlamaların inkişafı üsulları, musiqinin özünün anlaşılmasına mane olur. Üçüncü modeldən istifadə zamanı biz, D.Kabalevskinin musiqini anlama metodlarına müraciət etmiş oluruq ki, burada anlamaların inkişafına ümumi şəkildə yanaşmaq məsləhəti verilir. Bu model, əvvəlki iki modeli realizə etməklə, eyni zamanda, tələbənin intonasiyalı yanaşmağını əlavə edir və beləliklə də onun şüurunu intellektual səviyyəyə çatdırır. Pedaqoqun əsas vəzifələrindən biri – səs oriyentirlərinin düzgün istiqamətləndirilməsi, musiqi zövqünü zənginləşdirilməsindən ibarətdir. Ona görə də intonasiya seçimi, müasir pedaqoji təcrübədə ən optimal variant kimi hesab edilir. V.M.Belyayev hesab edir ki, xalq musiqisinin mənimsənilməsi zamanı, intonasiyalı yanaşmanın düzgünlüyü onunla şərtlənir ki, bu proses zamanı musiqi “əlifbası” əvvəlcədən ixtira olunmur, əksinə, yaradıcılıq təcrübəsindən, ümumi musiqi dilinin inkişafından doğulur.

Azərbaycan xalq musiqisinin tədqiqatında, intonasiyalı yanaşma metodunun şərtləndirilməsinin vacibliyi, ilk növbədə musiqinin incəsənətin bir növü kimi çıxış etməsi xassəsilə bağlıdır. Axı musiqinin təbiəti – intonasiyadır və musiqinin öyrənilməsi məhz intonasiyadan başlanır. Musiqinin intonasiya “forması” özündə həyati mənanı və spesifik musiqi təcrübəsini əks etdirir. Məlumdur ki, melodiya – musiqinin canıdır. Həm Avropa, həm də Asiyanın

müxtəlif ölkələrini təmsil edən musiqşünasların əsərlərində daim konstataziya edilir ki, individuallıq, özünəməxsusluğa baxmayaraq, melodik prosesin məntiqi ümumi xassələri, insan təbiətindən doğan universallığı özündə cəmləyir. Təsadüfi deyil ki, əksər alim – Musiqşünaslar tez-tez melodiya ilə təəssürat, həyəcan anlamlarının adlarını bir sırada çəkir.

Musiqi sənətinin müvəqqəti-intonasiya spesifikasiyasına daxil olması, eşitmə təcrübəsini zənginləşdirir. Müasir musiqi tərbiyəsi, intonasiya – eşitmə təcrübəsinin inkişaf etdirilməsi tendensiyasından və onun paralel izahatından fərqli olmalıdır. Bu işdə zəncirvariyyə adekvat olan – musiqi-pedaqoq-tələbə kimi olan problemin həlli vacibdir. Beləliklə, intonasiyalı musiqiyə analoji olan inteqrasiyalı zəncir yaranır ki, bu da onun təbiətinə zidd çıxmır, əksinə, onu tam şəkildə, bütövlükdə açıqlaya bilir. Spontan, vasitəsiz şəkildə ilk qavrama, pedaqoq tərəfindən aradan götürülməlidir. Tələbə tərəfindən musiqi materialının təcrübə kimi mənimsənilməsi, aləmə emosional dəyərləndirici münasibət kimi qəbul edilməlidir. Bunun nəticəsində, hazırkı musiqi tərbiyəsi üçün vacib olan müəyyən analitik metodika yaranır. Analitik metodika, mədəni, daha dəqiq desək, müasir sosial-mədəni kontekstlə sıx bağlıdır.

Problem ondan ibarətdir ki, differensial eşidə bilməni tərbiyə etməkdən əlavə, eyni zamanda onun tam, bütövlüyünü də çatdır bilmək lazımdır. Təkcə ayrı-ayrı biliklərin cəmindən musiqi mədəniyyəti haqqında ümumi təəssüratı həmişə almaq olmur. Ona görə, musiqini qavrama yalnız o vaxt baş tutur ki, tələbə qavramanı həm özünün konkret xüsusi biliklərinin nəticəsində, həm də musiqini tarixi-mədəni kontekstdə, daha doğrusu, “onun stilistikasını anlamaqla” həyata keçirə bilsin.

Musiqini düzgün qavramaq üçün, doğru istiqamət seçmək vacibdir. Bunun üçün, musiqi əsərinin məğzini, intonasiyalı – dolğun forma vasitəsilə açıqlamaq lazımdır. Beləliklə, intonasiya şüuru formalaşır ki, bunun da nəticəsində intonasiyanı eşitmə plastik şəkildə həyata keçir.

Musiqi pedaqogikasının müasir təcrübəsində ən aktual sayılan problemlərdən biri, “intonasiya lüğətinin” kristallaşdırılmasıdır. Əgər musiqi eşitmənin müxtəlif istiqamətləri “İntonasiya lüğətinin” dolğunluğuna istinad edərsə, onda real nəticələr əldə etmək olar. “İntonasiya lüğəti” milli musiqi üslubunun əldə olunmasına dəlalət edir. Bu mənada, milli musiqi sənətinin intonasiyaya əsas prinsip kimi yanaşması nəticəsində yaranan pedaqoji marağı qanunauyğunluq kimi qiymətləndirmək olar. Musiqiyə məqsədyönlü, özünəməxsus tərzdə yanaşma (milli, epoxal, fərdi), müəllimlə tələbə, bəstəkarla ifaçı arasında sağlam dialoqun yaranmasına imkan verir.

Azərbaycan mədəniyyətinin, mentalitetinin daşıyıcıları – auditoriya ilə və eləcə də pedaqoqların bir-biri ilə bilavasitə kontaktı nəticəsində, xalq yaradıcılığının xassələrinə yeganə konsepsiya ilə nəzər salmaq mümkündür. Bu

mənada pedaqoji təfəkkürün elmi təfəkkürə təsiri barədə konstataciya etmək olar.

Musiqi mədəniyyətinin anlayış və terminoloji fondu böyükdür. Pedaqogikada, xalq musiqisinin həsr edilən əsas kurslarda, müəllimlərin sayı kifayət qədər deyil.

Azərbaycan humanitar elminin milli xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi problemi, Azərbaycan mədəniyyətinin sistemli öyrənilməsi problemi ilə bağlıdır. Bu sistemə pedaqogikanın daxil olması ona görə vacibdir ki, mədəniyyət insan təfəkkürünün fenomeni kimi özündə mürəkkəb konqlomeratı əks etdirir.

Milli Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətlərini öyrənmək, bu sahəyə dərin yanaşmaq işi, Azərbaycan musiqi pedaqogikasında olan bir sıra problemlərlə bağlıdır. Birinci, bu aspektdə mənimsənilmə Azərbaycan musiqisinin mənşəyini bilməyi tələb edir, çünki Azərbaycan xalqının musiqi dilinin öyrənilməsinin və onu çatdırma bilməyin zəruriliyi.

Deyilənlərin mənası ondan ibarətdir ki, pedaqoq təkcə informasiyanı, musiqi dilinin aşkar elementlərini çatdırmaqla kifayətlənməməli, həm də onları açıq-aydın şəkildə aşılmalıdır. Və nəhayət üçüncü, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin xüsusiyyətlərini öyrənərkən, bununla paralel olaraq onun formalarının qorunub saxlanılması prosesi də aparılmalıdır.

Pedaqogika, konkret, özündə elmi bilikləri cəmləyən elm sahəsi olmaqla, yalnız ciddi elmi potensiala əsaslanmaqla, milli müstəqillik hissələrini tərbiyə etmək iqtidarındadır.

Milli müstəqilliyi isə etnomusiqişünaslığın əsasları kursları kimi qəbul etdikdə əldə etmək olar. Etnomusiqişünaslığı yalnız bu istiqamətdə yönəltməklə, xalq musiqisinin öyrənilməsi üzrə fənni keçməklə, müəyyən metodoloji oriyentləri hasil etmək mümkündür.

Ədəbiyyatların analizi göstərir ki, tələbələrin marağı müxtəlif üsul və metodlarla stimullaşdırılır. Bütün stimullar 3 qrupa bölünür:

1) Fənnin məzmunu: praktiki yenilik, yeni materialın keçmişdəki biliklə əlaqəsi, yenilik, elmin yüksək nailiyyətləri, tarix, fənlərarası əlaqə.

2) Pedaqoqun şəxsiyyət kimi nüfuzu: aparan kursu kamil bilmək, onun materialı çatdırma bilmək bacarığı, mühazirənin dərinliyi və dolğunluğu, praktiki və seminar dərslərinin maraqlı aparılması, pedaqoji mədəniyyət.

3) Tələbənin özünün fəaliyyəti: müxtəlif tapşırıqların vaxtı-vaxtında həlli, alınan biliyin təcrübədə istifadəsi, əlavə ədəbiyyatların oxunuşu.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin milli xarakteri, musiqinin məğzi və onun tərbiyəvi əhəmiyyəti konsepsiyasında öz əksini tapır. Hazırda söhbət ali musiqi məktəbləri və kafedralarında milli fenomen probleminin öyrənilməsinin konkret yollarından gedir.



Azərbaycan xalq musiqisinin dərs kimi aparılmasının əsas aspektlərindən biri – vokal, melos, melodiyaalıqdır. Sonuncu, Azərbaycan xalq musiqisini daha parlaq şəkildə nümayiş etdirir.

Buna görə musiqi tərbiyəsi sistemində intonasiya bölməsinə (solfecio) mühüm yer verilir. Yaxşı məlumdur ki, solfecio – təkcə eşitməni deyil, musiqi intellektini də inkişaf etdirir, çünki intonasiya ifa zamanı musiqiçi sanki yeni bir musiqini yaradan insana çevrilir. Belə halda musiqi əsərində eşitmə oriyentiri tarazlaşır, zənginləşir və xalq musiqisini dərinlən mənimsəməyə imkan yaranır. Ona görə tələbəyə xalq musiqisinə xas olan intonasiya-janrlı embrionlardan geniş məlumat vermək, melodiyanın polifunksional dərəcəsinə və s. göstərmək lazımdır.

Solfecionun xüsusi aspektdə təşkili – məğzi anlamaq, Azərbaycan musiqisinin milli xüsusiyyətlərini və onun mənşəyini üzə çıxarmaq, xalq musiqisinin ən gözəl əsərlərini nümunəsində canlılığını göstərmək və s. yalnız müsbət nəticələyə bilər. bizim qarşıya qoyduğumuz məsələ, belə pedaqoji parametrlərin tədqiqatı və həyata keçirilməsidir ki, bu da milli musiqinin xassələrinin öyrənilməsinə yaxından kömək göstərə bilər. Axı məlumdur ki, Azərbaycan musiqisi ilə bağlı olan bütün təhsil proqramları faktoloji xarakter daşmaqla, tələbələrin diqqətini konkret olaraq Azərbaycan musiqi mədəniyyəti istiqamətində cəmləyirlər. Biz isə materialda milli musiqi mədəniyyətini aşkar təyin edən spesifik xarakterli xüsusiyyətlərin bariz şəkildə təqdim olunması təklifini irəli sürürük. Bununla yanaşı, dərslinin əsas metodoloji, praktiki yönümü aşağıdakılardan irəli gəlir.

Düzgün olardı ki, milli xüsusiyyətlər haqqında anlayış tədrisən, özü də etnos və onun formalaşması tarixlərindən başlanaraq aparılsın. Bundan başqa, hər bir konkret kursu (kursun materialından asılı olaraq) müxtəlif milli xassə ilə zənginləşdirilsin. Pedaqoji prosesin əsas, müəyyən psixoloji “auraya” istinad edən etapları nəzərdən qaçırılmasın.

Tələbəyə musiqinin semantikasını eşitməyi öyrətmək, onun daxili eşitmə qabiliyyətini tərbiyə etməyə bərabərdir. Dərs aparma metodikasını elə tərtib etmək lazımdır ki, orada müxtəlif kontekstlərdən asılı olmayaraq milli semantika, hətta onun üçün xarakterik olmayan elementlərlə əlaqəli olan zaman tələbə üçün anlamlı olsun. Milli semantikanın mənimsənilməsi böyük rol oynayır, çünki o, müxtəlif növlü kontekstlərin elementlərini, yeni üslubları qavramağa yardım göstərməklə, onların aparıcısına çevrilir. Məsələn, müasir professional musiqi sahəsində. Musiqi fənlərinin aparılmasında rəhbər ideyalardan biri, Azərbaycan musiqisini metodik şəkildə analizə edilməsidir. Bu tipli metodika müxtəlif materiallarla təchiz edilməlidir ki, bu materiallar da ilk növbədə Azərbaycan xalq musiqisinin formalaşmasında rol oynayan milli, özünəməxsus elementləri arqumentləşdirmək iqtidarında olsun. Burada genesis

və tərəqqinin müəyyən növ pərəstiş arealı nəzərdə tutulur.

“Etnomusiqişünaslığın əsasları” kursunun qarşıya qoyduğu məsələlər tam olaraq konkretidir. Bizim kurs haqqında tərtib etdiyimiz metodik məsləhətlər elə quruluşa malikdir ki, burada müəllim gələcək pedaqoji təcrübəsində öz biliyindən istifadə edə bilsin və məsələni, solfecio dərslərində məqsədyönlü şəkildə materialları toplamaqla musiqi ədəbiyyatı kurslarında əyani şəkildə nümayiş etdirə və bununla yanaşı tələbələrin fikrini Azərbaycan xalq musiqisi aləminə yönəldə bilsin. Bu kursda həmin materiallardan istifadə zamanı, yaxşı olardı ki, Azərbaycan xalq musiqisinin nəzəri və tarixini Şərqi digər musiqi mədəniyyətləri ilə səciyyələndirilib və ya fərqləndirilsin. Azərbaycan musiqisində bəhs edilən kurslardakı janr toru sözsüz ki, müxtəlif növ genetik və tərəqqini əks etdirən məlumatlarla doldurulsun. Belə olan halda, tələbənin elmi təşəbbüslərinin meydana çıxması ilə bərabər, Azərbaycan irsinin əsas ənənəvi özəyi qorunub-saxlanılır.

Dərslərdə məsləhət görülən mövzular praktiki müstəqil biliyin müxtəlif formalarını özündə əks etdirir. Məsələn, inşa, ədəbiyyatların oxunuşu, yazılı və şifahi analiz.

Fənnin yeni olmasını nəzərə alaraq, kursun məzmununa, məqsədini və qarşıya qoyduğu məsələlərin izahatına və Azərbaycan xalq musiqisinin spesifik xassələrini gələcəyin musiqiçilərinə xarakterizə etməyə səbəb yaranır. Bundan əlavə kursun aktuallığı, təciliyi və ümumi proqrama salınmasının vacibliyi vurğulanmalıdır. Xüsusi olaraq kursa etnomusiqişünaslıq nəzəri ədəbiyyatının daxil edilməsinin vacibliyini göstərmək və həmçinin onların layiqli siyahısını təqdim etmək zəruridir.

“Etnomusiqişünaslığın əsasları” kursunun praktiki hissəsinin qarşıya qoyduğu vəzifə, xalq musiqisinin yazı dövrünü öyrətməkdən ibarətdir. Kursun özü üç hissədən ibarətdir. Birinci hissə etnomusiqişünaslığa aid, onun elmi yolu kimi ümumi suallara həsr edilib. Əldə edilən elmi biliklərə əsasən tələbə digər kursun ikinci hissəsinə keçə bilər. Burada Azərbaycan xalq musiqisinin xassələri öyrənilir. Üçüncü hissə – xalq musiqisinin toplusu və yazısından təşkil edilmişdir.

Kursun əsasını mühazirələr, seminar və praktiki məşğələlər (yay tətili zamanı folklor ekspedisiyaları) təşkil edir.

Mühazirələrdə tələbələr üçün rahat olan bütün növ ədəbiyyatlardan, (rus, ingilis, alman və Azərbaycan dillərində) istifadə üçün zəmin yaradılıb.

Musiqi illüstrasiyalarının əhəmiyyəti böyükdür. Burada məşhur Azərbaycan xalq musiqisinin çap olunmuş gözəl nümunələri verilir. Bizə yaxın olan, məsələn türkdilli xalqların musiqi materiallarından da istifadə etmək faydalı olardı. Azərbaycanın, eləcə də onun regionlarının mədəni tarixini, musiqi dialektologiyasını bilmək vacibdir.

Yaradıcılıq iştirakının aktivləşdirilməsi not şifrlərinin açılması ilə bağlı olduğuna görə yaradıcılıq birliyi ilə əlaqəli müxtəlif növ tapşırıqlar verilməlidir ki, bu yolla da folklor nümunəsini bərpa etmək mümkündür. Təkcə not açıqlaması ilə kifayətlənmək məsləhət görülmür və bu prosesi musiqi dilinin analizi ilə daha da dərinləşdirmək olar.

Tələbələr xalq musiqisini sərbəst, dəqiq və düzgün intonasiyaya uyğunlaşdırmağı bacarmalıdır. Bu kursla solfecio mühüm rol oynayır. Söhbət tələbənin verilmiş tapşırığı təkcə düzgün ifa etməsindən getmir “Etnomusiqişünaslıq” ümumi nəzəri kursunun ayrı-ayrı mövzularından tapşırıqlar verilməlidir – melo-rifma formulu, tonik kadensiyanı, aşkar edib, onu oxumaq.

İmtahan dövründə tələbənin biliyinin yoxlanması, verilmiş notların nəzəriyyəsi və analizi, öyrənilən materialın əzbərdən oxunması ilə bağlı olmalıdır.

Kursun qısa tematik strukturu:

- folklorun xüsusiyyəti
- folklorun janrları
- folklorlarda sintetik növ incəsənətin yaranması
- folkloru təşkil edən elementlərin bir-biri ilə qarşılıqlı münasibəti
- folklorlarda yerli ənənələr
- folklor və xalq mədəniyyəti: zəhmətkeşlik, ictimai və ailə münasibətləri, bədii təfəkkür.
- folklorun funksional təbiətinin mədəniyyətin tarixi inkişafı mərhələləri ilə qarşılıqlı əlaqəsi.
- folklorun öyrənilməsinin əsas metodları (üç istiqamət: tarixi-etnoqrafiya, janr-funksional, stilistik).
- folklorun ekspedisiyası – tələbənin etnoqrafik təcrübəsindəki forma kimi.

Artıq bu gün “xalq yaradıcılığı” anlamı birmənalı qəbul olunmur və buna görə də konkretləşməni tələb edir. Bu vəziyyətdə müasir xalq yaradıcılığını folklor strukturu üzərində öyrənilməsi məsləhətdir, çünki folklorun müasir dövrdə mövcudluğu folklorun inkişafının potensial imkanlarından əmələ gəlir.

Folklorun strukturunda baş verən dəyişiklik dinamikası folklorlarda yeni formaların yaranmasından asılıdır. Bunun üçün yeni yaranan kursda folklorun hansı mənzədə yerləşməsi təyin edilməlidir. Söhbət folklor janrının harada birinci dərəcəli inkişaf edib-etməməsinin açıqlamasından gedir.

Sözsüz ki, bu növ məşğələlər folklorun funksional-sosial tədqiqindən başlanır. Folklorun quruluşunu təyin edən sosial mühit musiqini anlama səciyyəsinə olur, yəni burada mühit və yaradıcılığın növü nəzərdə tutulur.

A.N.Veselovskinin nəzəriyyəsinə görə, folklorun bədii tərkibinin – ənənəvi tərifli – “mahni-nağıl-hərəkət-rəqs”, deyilən kursda daha da geniş, musiqinin tətbiqi və təsviri incəsənətə inteqrasiyaya qədər öyrənilir. Öyrənmə prosesində, musiqişünaslığın əsasında duran və incəsənətlə xalqı birləşdirib, yeganə vəhdət təşkil edən, xalq yaradıcılığı əlamətlərini, tələbədə mütləq açıqlamaq lazımdır. Başqa sözlə, bağlılıq aydın göstərilməlidir, məsələn, dekorativ tətbiqi incəsənətin musiqi poetik janrın tamamlığı ilə. Axı folklor poeziyası folklorun təsviri sistemi ilə sıx bağlıdır. Beləliklə, xalq incəsənətinin növləri müqayisə formasında öyrənilir. Buraya aşağıdakı mövzular daxil edilir:

- xalq incəsənətinin növləri arasında bağlılıq
- dilin qanunları ilə xalq incəsənəti növlərinin qarşılıqlı əlaqəsi
- xalq incəsənətinin müxtəlif növlərinin inkişafında dövrlərin əlaqəsi
- xalq incəsənətinin bədii sistemində musiqili folklor
- musiqi folkloru ilə xalq yaradıcılığının dolğun struktur əlaqələri
- dolğun əlaqələr – mövzu, süjet, motivlərin ümumiliyi
- variativ (variantlar və təkrarlar, xalq bədii mədəniyyətinin genetikliyi)
- əlaqələrin təyin edilməsi ənənəvi, tətbiqi və ilaxır.

Musiqi folklorunun öyrənilməsinin başlıca aspekti, onun bədii forma və etno-psixoloji təqdim olunma forması ilə əlaqəli olmasını anlama bilməkdir. Etnopsixologiya sahəsində tədqiqatlar tarixinin əsrdən çox yaşı var. Musiqi pedaqogikasının həlli işində bizi etnopsixologiyanın inkişafının iki planı maraqlandırır. Onlardan birincisi mədəniyyətin bilavasitə insana, ikincisi isə şəxsiyyətin mədəniyyətə təsiridir. Musiqi təhsilinin sosial-mədəni anlayışına görə, musiqi pedaqogikasının perspektivləri məhz bu iki amilin üzərində qurulub. Xalq musiqisinin xassələrini etnopsixoloji anlamda mənimsənilməsi nəticəsində folklorun öyrənilməsi mümkün olur. Musiqi folkloru, həmçinin Azərbaycan pedaqoji elmində, etnosun psixologiyası aspektində, onların etnopsixoloji tərəfdən öyrənilməsi sayəsində, tələbənin xalq mədəniyyəti haqqında biliyini artırır. Məsələn; lay-lay uşaq folkloru kimi qəbul olunur.

Uşaq folkloru musiqi mədəniyyətinin əzəl qatını təşkil edir. Bununla belə, haqqında söhbət apardığımız janr ana tərəfindən ifa olunduğuna görə, qadın məişətində olan musiqi kimi də qələmə verilə bilər. Beləliklə lay-lay, təkcə oxuyanın (qadın-ana) deyil, həm də qulaq asan körpənin etnopsixoloji “aurasını” açıqlayır. Bununla bağlı milli spesifikanın öyrənilməsini “etnik” kollektivdə əldə edilən təcrübədən gəlir. Axı musiqinin sadə “etnik” şəraitdə qəbul olunması elə lay-laydan başlanır.

Dərslik tərəfindən qarşıya qoyulan problemlərin həlli qəbul olunmuş iki planla həyata keçirilir:

1) Verilən tapşırıqların ana dilində öyrənilməsi ilə əlaqədar, yalnız təhsilin köməyi ilə;

2) Yaradıcı, kreativ, Azərbaycan musiqisinin düzgün qəbulunun formalaşdırılması ilə bağlı.

“Etnomusiqişünaslığın əsasları” kursunda müxtəlif tədqiqatçıların verdiyi rəyləri səsləndirmək vacibdir. Bu tələbənin bu və ya digər alimlə tanışlığından başqa, həm də öyrənilən fənnin əsas məğzini anlayaraq duymağa, öz intellektual səviyyəsini yüksəltməyə zəmin yaradır. Bu işdə yardım göstərə bilən mövzular aşağıdakılardır:

- folklor xalq mədəniyyətinin xüsusi mənəvi-maddi sahəsidir
- folklorun tipik xassələri bədii təfəkkürünün sistemi kimi
- folklorun estetik xassələri
- musiqi folklorunun istifadə etdiyi üsulların spesifikliyi-folklorun tətbiqi funksiyası.

- folklorun praktiki vəzifəsi

- şifahilik

- improvizə

- variantlıq

- kollektivlik. Buna iki aspektdə baxılır: yaradıcı kollektiv və məzmunu kollektiv xarakter (kollektiv təfəkkür, dünya anlayışı).

Şifahilik – folklorun məişət üslubudur, yəni, onu yaşadan əsas amildir. T.Qolovinski göstərir ki, əsərin yaranması, qorunub-saxlanması və ötürülməsi yalnız onun dolğunluğuna arxalanaraq, bütöv bir sistem prinsipini, müxtəlif fəndləri irəli sürür, lakin məhdudiyət də var – heç olmasa ona görə ki, insan yaddaşı hüdudsuz deyil. Şifahilik həm də onunla səciyyələnir ki, folklor əsəri özünü yalnız tam, bütöv, ifa və bilavasitə qavramada bürüzə verir.

Şifahilik folklorun bilavasitə sinkretizmi olmaqla, həmçinin onun möhkəm olmaması ilə, qeyri-sabitliyi ilə tanınır. Bu haqda T.Qolovinski qeyd edir ki, şifahilik və ondan gələn nəticə kimi qeyri möhkəmlik, özünü onda göstərir ki, eyni əsər hər dəfə ifa olunduqda, düzgün desək o heç ifa olunmur, yəni yenidən qurulur – bir az ayrı şəkildə. Bu cür yenidənqurmanın mexanizmini açıqlamaqdan ötrü folkloristika ənənə, improvizə, variasiya kimi anamlardan istifadə edir.

Folklorun məişət forması variantlılıqdır. Bu belə qeyd edilir:

- daxili kompozisiyalı təkrar-bütöv variasiya

- variantlıq struktur bədii prinsip kimi

- təkrarın rolu. Təkrar əsasən yadda qalmaq üsuludur və dinləyicinin qavrama aktivliyi kimi səciyyələnir.

Daha sonrakı vacib mövzu, folklorun etnoqrafik əlaqələri:

- məişətdə folklorun fəaliyyəti

- folklorun ənənəvi sinkretik hərəkətlərlə qədim əlaqəsi

Kursun digər tematik qrupu – folklorun metodlarının öyrənilməsidir.

Burada folklorun bir çox elmlər tərəfindən öyrənilməsi haqda söhbət aparılır: estetika, sosiologiya, kulturologiya, etnoqrafiya, linqvistika, ədəbiyyatşünaslıq, musiqişünaslıq, teatrşünaslıq, serniotika.

Folkloristika müstəqil elm kimi özünün metodologiyasını, folkloru öyrənən metodlar və digər elmi rəqursların əsasında yarada bilir.

Folkloristikanın “məktəbi” miqrasiya, antropologiya, etnopsixologiya, tarix və mifologiya məktəb.

Folkloristikanın metodları: genetik, coğrafi-tarixi (ya da tarixi-coğrafi), tarixi-tipoloji, kompleksli, panteoloji analiz metodu (İ.Y.Marr), müqayisəli, struktur-tipoloji, funksiyalı, funksional-sosioloji.

Folklorun öyrənilməsi işində bu və ya digər metodlardan istifadə edilir. Məsələn, tipoloji metod, bir-biri ilə etnik mənada qohum olmayan xalqların folklor mədəniyyətlərini tədqiq etməklə məşğuldur.

Bununla belə, bir neçə diskussiyalı məqamlardan söhbət açaq. Məsələn, V.Qusyev hesab edir ki, tipoloji tədqiqat, tez-tez və ən çox oxşarlıqla, ümumi şəkildə, çoxlu faktın təkrarları ilə maraqlanır. Tipologiyanın qərar verməsi elm üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir. Lakin nə vaxt ki tipoloji metod folklorun bənzərli-tarixi universal metodu kimi elan olunursa, onda bu hal elmin imkanlarını daraldır.

Qanunauyğunluğu tədqiq edərkən, yeganəlik və ümumilik amillərinə qarşı biganə olmaq lazım deyil, xüsusilə də bu qanunauyğunluqlara xas olan həm milli, həm dini, həm də sosial-qrup kimi spesifik keyfiyyətlərə.

Genetik metod, tipolojiden fərqli olaraq folklorlarda bir-birinə etnik qohum olan və mədəniyyətlərində ümumi bir mənşəyə gələn xalqların, yəni janr, süjet, obraz, forma xüsusiyyəti, poeziya tədqiqatını aparır.

Tipoloji metod folklorun müqayisəli şəkildə öyrənilməsi istiqamətinə yönəlib, öz tarixlərində vasitəli və ya bilavasitə mədəni əlaqələrin başqaları ilə olub-olmaması haqda məlumatı olmayanlar buraya aid edilir.

Tarixi-tipoloji metod o hallarda hüquqa malikdir ki, burada bir-birindən asılı olmadan ayrı-ayrı xalqların ümumi tarixi-sosial qanunlarına uyğun mübahisəli məsələ ortaya çıxsın.

Üç anlayışın sintezi: tarixi stadiya – struktura – əlaqə növü, daha bir sıranı verir:

- tarixi-tipoloji metod
- genetik metod
- tipoloji metod

“Musiqişünaslığın əsasları” musiqi təhsilinin zəncirində ən mühüm həlqələrindən biri olmaqla, musiqçinin kompleksli hazırlığında və tərbiyəsində özünə əhəmiyyət kəsb edən yerini tapmışdır. Bu baxımdan, tələbələrin praktik işlərini gücləndirmək və onların müstəqil fəaliyyətlərinə daha çox diqqət

vermək lazımdır.

Tələbənin təhsil alması nəticəsində, hətta optimal, “informasiyalı”, hazırlıqlı tələbə olsa belə, onun bədii mövqeyi artır, individuallığı üzə çıxır.

Vacib əlavə kimi onu da qeyd etməliyik ki, məqsədyönlü təşkil edilən praktiki məşğələlər, şəxsi mövqeyin təyin edilməsinə və yaradıcılıq fəaliyyətinin yaranmasına gətirib çıxarır.

## ƏDƏBİYYAT

1. Abdullazadə G.A. “Şərq və Qərbin qədim və orta əsr mədəniyyətində cəmiyyət, insan və musiqi. Bakı: 1991.
2. Ələkbərova N.İ. “VIII-XVI əsrlərin Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində musiqi”. Bakı: 1996.
3. Vıqotski L.S. “İncəsənətin psixologiyası”. Moskva: 1968.
4. Qusev V.E. “Folklorun estetikası” Moskva: 2007.
5. Ağayev Ə.Ə. “Pedaqoji fikrimiz: dünənimiz, bu günümüz”. Bakı: 2000.
6. Aslanov D.D. “İncəsənət və tərbiyə”. Bakı: 1967.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Tamilla Kəngərli**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 78:378.116

**Kəmalə İsmayılova**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: i-ismailova@yandex.ru

## **MUSİQİLİ-PEDAQOJİ FƏALİYYƏT PROFESSIONAL VƏ ŞƏXSİ KEYFİYYƏTLƏR KOMPLEKSİ KİMİ**

*Açar sözlər: musiqili-pedaqoji sənət, professional və şəxsi qabiliyyətlərin inteqrasiyası*

Məqalədə musiqi müəlliminin professional bilik, bacarıq və qabiliyyətlərinin şəxsi keyfiyyətlərlə qarşılıqlı harmonik əlaqəsinin zəruriliyi nəzərdən keçirilir. Belə qarşılıqlı əlaqə müəllimin pedaqoji fəaliyyətinin səmərəliliyinə kömək edir. Müəllif hesab edir ki, tələbənin gələcək musiqili-pedaqoji fəaliyyətinin yüksək professional səviyyədə hazırlığı təkə lazımı bilik, bacarıq və qabiliyyətlərin əldə olunması ilə deyil, eyni zamanda insan mənaiviyyatının əsasını təşkil edən şəxsi, mənəvi dəyərlər kompleksi ilə müəyyən olunur.

**Кямаля Исмаилова**

## **МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК КОМПЛЕКС ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ**

*Ключевые слова: музыкально-педагогическая профессия, интеграция профессиональных и личных способностей*

В статье рассматривается необходимость гармонического взаимодействия профессиональных знаний, умений и навыков с личностными качествами учителя музыки, благоприятствующими его педагогической деятельности. Автор, считает, что высокий уровень профессиональной подготовленности студента к будущей музыкально-педагогической деятельности определяется не только приобретением необходимых знаний, умений и навыков, но и комплексом личностных, духовных ценностей, составляющих основу человеческой культуры.



**Kamala Ismailova**

**MUSICAL-PEDAGOGICAL ACTIVITY AS A COMPLEXITY  
OF PROFESSIONAL AND PERSONAL QUALITIES**

*Key words: musical-pedagogical occupation, integration of personal and professional abilities*

The article investigates necessity of interaction between music educator's professional skills, experience and personal characteristics. This interaction also facilitates educator's self development. The author emphasizes that highly qualified preparation of future educators depends not only on achieving skills, experience and knowledge, but also on the complexity of personal characteristics and spiritual values that are parts of human nature.

XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəli ölkənin sosial iqtisadi və mədəni inkişafında baş verən yeni mərhələ bir tərəfdən, demokratik proseslərə, dünya təhsil sisteminə inteqrasiyaya və onun normativ standartları ilə ayaqlaşmaya, digər tərəfdən, Azərbaycan xalqının musiqili-mədəni, humanist ənənələrinin dirçəlməsinə gətirib çıxarmışdır.

Tələbələrini dünyanın bədii və humanist dəyərlərinin iştirakçısı etmək – Azərbaycanın ali məktəblərində müasir humanitar elm və təhsilin əsas istiqamətidir.

Respublikada professional musiqili-pedaqoji təhsil sistemi daim təkmilləşir: tədris, tədris-metodik və sorğu-informasiya üzrə ədəbiyyat yaradılır, müəllim hazıqlığı və təkmilləşdirilməsi həyata keçirilir, müxtəlif ixtisaslar üzrə tədris planları və proqramlar yenilənir, ayrı-ayrı fənlər inteqrallaşır, tələbələrin bilik və bacarıqlarına xələl gəlmədən həftəlik dərs yükü ixtisar olunur, tələbənin praktik hazırlığı, onun müstəqil şəkildə çalışqılığı və yaradıcılıq fəallığına xüsusi nəzarət edilir.

Bu islahatlar təhsilə birtərəfli yanaşmanı aradan qaldırmağa, musiqiçi-pedaqoq hazırlığında texnokratik təmayüllərin öhdəsindən gəlməyə, yüksək peşəkar təhsil görmüş mütəxəssislərin yetişməsinə imkan verir, eyni zamanda tək professional (pedaqoji) deyil, həm də müasir cəmiyyətin həyatında və ətraf mühətdə baş verən sosial məsələlərin mürəkkəb problemlərinin həllinə şərait yaradır.

Odur ki, müasir mərhələdə elmi-pedaqoji fikrin inkişafında gələcək mütəxəssisin professional aktivliyinin formalaşmasına əsas yer verilir: pedaqoqun şəxsi keyfiyyətləri və onun öz professional fəaliyyətinin həyata keçirməsinin vacib şərtləri kimi qiymətləndirilir.

Lakin professional pedaqoji bacarıqların artırılmasında tədqiqatçıların fəal axtarışına baxmayaraq, gələcək musiqi müəllimlərinin təhsilində səciyyəvi neqativ meyillərin mövcudluğu hələ də müşahidə edilir. Ali təhsil müəssisələrində tələbələrin professional hazırlıq kompleksinin qeyri-müntəzəmliyi buna misaldır.

Tələbənin gələcək musiqili-pedaqoji fəaliyyətinin yüksək professional səviyyədə hazırlığı təkcə lazımı bilik, bacarıq və qabiliyyətlərin əldə olunması ilə deyil, eyni zamanda insan mənəviyyatının əsasını təşkil edən şəxsi, mənəvi dəyərlər kompleksi ilə, fəal yaradıcılığa sövq edən potensial qabiliyyətlərlə müəyyən olunur. Müasir cəmiyyət yüksək peşə vərdişlərinə, professional bilik və bacarıqlara, yaradıcı qabiliyyətlərə, təşəbbüskarlığa, müstəqilliyə, mədəniyyətə, intellektə, mənəviyyətə, yüksək əxlaqi keyfiyyətlərə malik pedaqoq-şəxsiyyətlərə ehtiyac duyur.

Bu vəzifələr ali tədris ocaqlarında musiqiçi-pedaqoqun professional hazırlığı üçün əhəmiyyətli və mükəmməl islahatların keçirilməsini tələb edir.

Ali tədris müəssisələrində təhsil prosesi gələcək musiqi müəllimlərinin həm şəxsi<sup>1</sup>, həm də professional bacarıqlarının vəhdəti üzərində qurulan kompleksli hazırlıq həyata keçirməlidir. Təlim-tərbiyənin geniş təcrübəsinin öyrənilməsi və təhlili göstərir ki, tələbələr tərəfindən əldə olunan pedaqoji bilik, bacarıq və qabiliyyətlər onların musiqili-pedaqoji professional fəaliyyətinin uğurunu təmin etmir. Bütün digər peşə növləri içərisində məhz pedaqoji sənət insan amili ilə bağlıdır. Çünki müəllim daim inkişaf edən və dəyişilən “canlı material” ilə, yəni insanla işləməli olur. Ona görə də müəllimin səmərəliliyi, effektivliyi və məhsuldarlığı həm də onun şəxsi keyfiyyətlərindən asılıdır.

Dərs vermək – yaradıcı xarakterli mürəkkəb psixi prosesdir. Burada çoxsaylı və müxtəlif amillər birləşir. Pedaqoji işə laqeyd, mexaniki yanaşmaq olmaz – bu ən insanpərvər peşələrdən biridir. A.V.Lunaçarskinin qeyd etdiyi kimi: “Bizim üçün vacibdir ki, pedaqoq – dövlətin ən universal və ən gözəl insanı olsun, ayrı heç bir peşə insan qarşısında belə tələblər qoymur. Pedaqoq özündə insan idealını yetişdirməlidir” [1, s.31].

Musiqi müəlliminin peşəkar təcrübəsi onun şəxsi göstəricilərinə heç də həmişə uyğun gəlmir. Bu isə musiqili-pedaqoji fəaliyyətin ümumi nəticələrinə mənfi təsir edir.

Belə uyğunsuzluq onunla şərtləndirilir ki, ali təhsil ocağında təhsil əsas etibarilə pedaqoji bilik, bacarıq və qabiliyyətlərin əldə olunmasına yönəldilir və gələcək mütəxəssislərin ümumi professional hazırlıq səviyyəsi bununla müəyyən edilir.

---

<sup>1</sup> Hazırkı tədqiqat işində “şəxsi” məvhum altında musiqili-pedaqoji fəaliyyətə əlverişli şərait yaradan müsbət insan bacarıqları nəzərdə tutulur.

Mahiyyətinə görə, tələbələrin bir tək əyani bilikləri onların gələcək pedaqoji ixtisas dərəcəsini təyin edən əsas göstərici olur. Belə olduqda təhsil ərzində tələbə-məzun özünün pedaqoji fəaliyyətinin yalnız nəzəri hazırlığını nümayiş etdirir. Onun şəxsi göstəriciləri isə (şəxsin pedaqoji fəaliyyət üçün səmərəli olan psixi və sosial xüsusiyyətlər kompleksi) nəinki kontrol edilmir, hətta onun ümumi pedaqoji fəaliyyətində iştirak etmir. Bu səbəbdən biz çox vaxt yüksək ixtisaslı müəllimin öz yetirmələri ilə ünsiyyət qura bilməməsi, onları başa düşməməsinin, buna görə də öz bilik və bacarıqlarını tələbələrə çatdırma bilməməsinin, pedaqoji sənətə yiyələnməməsinin şahidi oluruq. Pedaqoji fəaliyyətdə belə bir paradoks təkcə musiqi müəllimləri deyil, həm də başqa ixtisaslar üçün xasdır.

Digər tərəfdən, təcrübə çox vaxt bunun əksini göstərir, misal üçün, zəruri professional bilik, bacarıq və qabiliyyətlərə, müsbət şəxsi keyfiyyətlərə malik olmayan tələbə də həmçinin, öz pedaqoji fəaliyyətinin öhdəsindən uğurla gələ bilmir. Pedaqoji tədris ocaqlarının musiqi fakültələrində tələbə hazırlığı zamanı bu iki hal səciyyəvidir. Onlar gələcək musiqi müəlliminin şəxsi və professional keyfiyyətləri arasındakı uyğunsuzluğu, ali təhsil müəssisəsinin strukturundakı pedaqoji hazırlığa cavab verən şəxsi keyfiyyətlərin mövcud olmamasını təsdiq edir.

Axı şəxsin bu və ya digər fərdi xüsusiyyətləri onun professional müəllim kimi təşəkkülünü çətinləşdirir, hətta ona maneçilik törədə bilər. Məhz buna görə məzun, gələcək müəllim kimi yaxşı dərk etməlidir ki, onun şəxsi keyfiyyətlərindən hansılar pedaqoji sənətə yiyələnməyə kömək edə, ona şərait yarada bilər və o, bu xüsusiyyətlərdən hansıları özündə formalaşdırma, yaxud əksinə, aradan qaldırmağa imkan verir. Özündə pedaqoji istedadı hərtərəfli inkişaf etdirmək üçün iradə, istək, düşüncə tələb olunur. Buna aparan yol isə - özünütərbiyə, özünütəlim və özünüinkişafdır.

Musiqiçi-pedaqoq peşəsi təkcə musiqili-pedaqoji bilik, bacarıq və qabiliyyətlərin, artistizmin zəruriliyini deyil, həm də universal mədəniyyətin, təhsil, etika və tərbiyənin vacibliyini irəli sürür.

Müəllim üçün iti müşahidəçilik qabiliyyəti, yaxşı yaddaş, həssas intuisiya, zəngin təxəyyül və tolerantlığa, professional mütəhərriqliyə və səriştəyə malik olmaq vacibdir. Müəllim fəal, eyni zamanda təmkinli, emosional və nizamlı, inadlı və səbrli olmalı, öz diqqətini cəmləşdirməyi bacarmalı və bir fəaliyyət dairəsindən digərinə yön almalıdır, müxtəlif yaş və xarakterə malik tələbələrlə asanlıqla ünsiyyət yaratmalıdır. Bütün bu proseslər zamanı insan temperamenti, onun xarakteri və psixikasının xüsusiyyətləri öz ifadəsini tapır. Qapalılıq və cəsarətsizlik, hirsliklik və tündməcəzlik, emosional sərtlik və ləng reaksiyalı insan keyfiyyətləri uğurlu pedaqoji prosesə imkan yaratmır. Onlar - pedaqoji fəaliyyət üçün mənfi amillərdir.

Musiqili-pedaqoji fəaliyyət – mürəkkəb, çoxtərkipli kompleksdir, burada mühüm professional və müsbət şəxsi keyfiyyətlər bir-birinə fəal surətdə inteqrasiya edir və onun həyata keçməsinə xüsusi şərait yaradır. Pedaqoji fəaliyyət zamanı insanın professional hazırlığı ilə şəxsi keyfiyyətləri qırılmaz surətdə bir-birinə bağlıdır. Pedaqoji fəaliyyətin uğuru insanın ona meylliliyindən, ondakı pedaqoji bacarıqların mövcudluğundan asılıdır. Öz növbəsində musiqi müəlliminin pedaqoji hazırlığı həmçinin universal bilik, bacarıq və qabiliyyətlərin inteqrasiyasını: pedaqoji, musiqili (ifaçılıq, nəzəri, tarixi), psixoloji, artistik, kommunikativ bacarıq elementlərinin tam şəkildə birləşməsinə tələb edir.

Qeyd olunanlardan belə nəticəyə gəlirik ki, musiqili-pedaqoji sənətin mahiyyəti vacib professional və şəxsi keyfiyyətlərin inteqrasiyasından ibarətdir. “Professional və ictimai funksiyaya malik olan, hər zaman öz tələbələrinin, onların işə həvəslə yanaşan valideynlərinin, geniş ictimaiyyətin ədalətli və qərəzsiz carçısı olan müəllim şəxsiyyətinə, onun mənəvi simasına yüksək tələb vardır. Müəllimə olan ehtiyac - professional keyfiyyətlər sistemi olub, pedaqoji fəaliyyətin uğurunu müəyyən edir” [2, s.240]. Pedaqoji elmdə pedaqoji peşəyə olan tələb məhz belə müəyyən olunur.

Beləliklə, ali təhsil müəssisələrində musiqi müəllimlərinin pedaqoji hazırlığı yetəri dərəcədə həyata keçirilmir, çünki bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə olan iki mühüm amillərin inteqrasiyası: tələbənin professional bilik, bacarıq və qabiliyyətlərinin şəxsi keyfiyyətlərlə qarşılıqlı əlaqəsi kompleksli təhsil sistemində mövcud deyildir. Bu isə pedaqoji peşədə vəhdət təşkil edir və onun uğuru və səmərəliliyini müəyyən edir.

Hazırkı problemin aktuallığı məhz bu mühüm amil ilə müəyyən olunur. Bu isə onun elmi cəhətdən tədqiqinin əhəmiyyətini şərtləndirir və onun praktik olaraq həyata keçirilməsindən ötrü müvafiq üsullar axtarışını zəruri edir. Ali təhsil müəssisələrində tələbələrin professional musiqili-pedaqoji hazırlığı təhsilin arzu olunan istiqaməti ilə hazırda mövcud olan təcrübəsi arasındakı təzadlığı nümayiş etdirir. Hazırda mövcud olan təcrübə göstərir ki, tələbələrin professional və müsbət şəxsi bacarıqları arasında qarşılıqlı, harmonik təsir mövcud deyil.

## ƏDƏBİYYAT

1. Луначарский А.В. О воспитании и образовании. М.: Педагогика, 1976.
2. Подласый И.П. Педагогика: Новый курс: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2-х кн. Кн.1. Общие основы. Процесс обучения. М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 2002.

3. Подласый И.П. Педагогика: Новый курс: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2-х кн. Кн.2. Процесс воспитания. М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2002.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 12.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 10.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 17.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Tamilla Kəngərli**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 78(072)

**Nərgiz Hüseynova**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası  
AZ1014, Bakı ş., Şəmsi Bədəlbəyli küçəsi, 98  
e-mail: n.huseynova@mail.ru

## **AZƏRBAYCANDA MUSIQİLİ TEATRIN İNKİŞAFI KONTEKSTİNDƏ VOKAL MƏKTƏBİNİN YARANMASI**

*Açar sözlər: Azərbaycan, musiqi, vokal, ifaçılıq, opera*

Azərbaycan musiqili teatrında – opera sənətində belə bir təşəkkül prosesi XX əsrin başlanğıcına təsadüf etmişdir. Dünya mədəniyyəti kontekstində bu dövrdə artıq Avropada və Rusiyada opera sənətinin yüksək zirvəsini təşkil edən əsərlər meydana gəlmişdi.

XX əsrin əvvəllərində meydana gəlmiş Azərbaycan operalarını Avropa tipli klassik opera əsərlərindən fərqləndirən əsas cəhət də məhz ifaçılıq ənənələri olmuşdur ki, bu ənənələr operaların musiqi dramaturgiyasını və üslubunu müəyyən etmişdir.

Azərbaycan musiqili teatrının inkişafı səciyyəvi Şərq və Qərb kompozisiya forma və prinsiplərinin sintezi yolu ilə getmişdir. Bu, vokal texnikasının mənimsənilməsinə də aiddir. Bülbülün qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan opera mədəniyyətinin yaranması xanəndələrin də ifaçılıq üslubunun və sənətkarlıq səviyyəsinin yüksəlişinə xidmət etmiş oldu.

**Наргиз Гусейнова**

## **ВОЗНИКНОВЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ**

*Ключевые слова: Азербайджан, музыка, вокал, исполнительство, опера*

В азербайджанском музыкальном театре - в опере подобный процесс становления пришелся на начало XX века. В этот период в контексте мировой культуры в Европе и России уже появились произведения, ставшие вершиной оперного искусства.

Основной особенностью, отличающей азербайджанские оперы, появившиеся в начале XX века, от классических европейских опер,

явились именно исполнительские традиции, определившие музыкальную драматургию и стиль опер.

Развитие азербайджанского музыкального театра происходило по пути синтеза характерных форм и принципов восточной и западной композиции. Это относится и к освоению техники вокала. Как отмечал Бюльбюль, зарождение азербайджанской оперной культуры послужило подъему исполнительского стиля и уровня мастерства певцов.

**Nargiz Huseynova**

## **FORMATION OF VOCAL SCHOOL IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF MUSICAL THEATER IN AZERBAIJAN**

**Key words:** *Azerbaijan, music, vocal, mastery, opera*

Such a formation process in musical theater of Azerbaijan – the art of opera came across to the beginning of XX century. Works arranging high peak of the art of opera already formed in Europe and Russian during this period in the context of the world culture.

The main feature distinguishing Azerbaijan operas formed in the beginning of XX century from European type classic opera works just was performing traditions that, these traditions determined the music drama and style of operas.

The development of musical theater of Azerbaijan went by the way of synthesis of the typical Eastern and Western compositional forms and principles. It concerns mastering of vocal technique. As mentioned by Bulbul, formation of Azerbaijan opera culture served to increase of performing style and mastering level of singers.

Azərbaycan musiqili teatrında – opera sənətində belə bir təşəkkül prosesi XX əsrin başlanğıcına təsadüf etmişdir. Dünya mədəniyyəti kontekstində bu dövrdə artıq Avropada və Rusiyada opera sənətinin yüksək zirvəsini təşkil edən əsərlər meydana gəlmişdi.

Əvvəllər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin Şərq mədəniyyətinin tərkib hissəsi kimi, uzun əsrlər boyu şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığı zəminində inkişaf etməsi bəzən gerilik əlaməti kimi qələmə verilərdə XX əsrdə muğam sənətinin şifahi ənənəli peşəkar musiqi növü kimi yüksək inkişaf mərhələsi, Azərbaycan muğamını Avropa ölkələrində də tanıdan adlı-sanlı xanəndələrin böyük sənətkarlığı bu fikri təkzib etdi.

İlk Azərbaycan operasının yaradıcısı Üzeyir Hacıbəyli onun məhz

peşəkar xanəndələr tərəfindən ifa olunacağını nəzərdə tutmuşdu, çünki muğamlar əsasında yaradılan operanın vokalçılar tərəfindən ifa olunması qeyri-mümkündür. Digər tərəfdən, Üzeyir Hacıbəyli XX əsrin başlanğıcında Azərbaycanda ifaçılığın real imkanlarını, daha doğrusu, azərbaycanlı opera ifaçılarının, azərbaycan dilini bilən və bu dildə opera partiyalarını səlis ifa etməyi bacaran vokalçıların olmaması faktını çox gözəl bilir və nəzərə alırdı. Muğamlara əsaslanan operanın yaranmasının bir vacib şərti də məhz bu reallıqla bağlı idi.

XX əsrin əvvəllərində meydana gəlmiş Azərbaycan operalarını Avropa tipli klassik opera əsərlərindən fərqləndirən əsas cəhət də məhz ifaçılıq ənənələri olmuşdur ki, bu ənənələr operaların musiqi dramaturgiyasını və üslubunu müəyyən etmişdir. Buna görə də həmin operaların janrı «muğam operası» kimi müəyyən olunur ki, bu da sırf muğam mədəniyyətinin – ciddi qanunauyğunluqlarla bağlı yaradıcı-ifaçı ənənələrinin Qərb opera forması ilə qovuşdurulmasından ibarətdir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu operaları yaradan bəstəkarlar muğam sənətinin ciddi çərçivələri ilə məhdudlaşmayaraq, ümumiyyətlə, Azərbaycan aşığı və xanəndələrinin ifaçılıq ənənələrinə əsaslanaraq, ifadə vasitələrini genişləndirir və bu istiqamətdə yeni bir üslubun başlanğıcını qoyurdular.

Üzeyir Hacıbəyli «Leyli və Məcnun»dan sonra daha bir neçə muğam-operası – «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Söhrab», «Əsli və Kərəm», «Şah Abbas və Xurşidbanu», «Harun və Leyla» kimi operalarını yaratdı. Ü.Hacıbəylinin müasirləri olan Azərbaycan bəstəkarları – Müslüm Maqomayev «Şah İsmayıl», Zülfüqar Hacıbəyov «Aşığı Qərib», da bu janrda əsərlər yazdı.

Qeyd edək ki, həm Ü.Hacıbəylinin operalarında, həm də Z.Hacıbəyovun və M.Maqomayevin operalarında artıq «Leyli və Məcnun»dan sonra ənənəyə çevrilmiş cəhətlərlə yanaşı, bir sıra yeni xüsusiyyətlər də özünü göstərir. Bunlar da bir tərəfdən, əsərin janr xarakteristikası və musiqi dili ilə, digər tərəfdən, ifaçılıqla bağlı xüsusiyyətlərdir.

Ü.Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun»dan sonra yaratdığı operaların səhnə həyatı nisbətən uğurlu olmuş, digər operalar isə ifaçı problemi və səhnə tərtibatı məsələləri ilə əlaqədar olaraq, ilk tamaşadan sonra səhnədən götürülmüşdür («Şeyx Sənan»ın notları bəstəkar tərəfindən yandırılmışdır). Bəstəkarın operalarına daxil etdiyi yeni cəhətlərin qəbul edilməməsi, operanın uğursuzluğa düşər olması və bəstəkar tərəfindən məhv edilməsinin bir sıra səbəbləri vardı. Bu da əsasən o dövrdə ifaçılıq problemlərilə, xalq ifaçılığından fərqlənən klassik vokal oxuma tərzində azərbaycan dilində təmiz oxuya bilən müğənnilərin olmaması və azərbaycanlı dinləyici kütləsinin bu kimi yeniliklərə hazır olmaması ilə əlaqədar idi. Lakin dinləyici kütləsinin bəstəkar əsərlərini qəbul etməsi prosesi gedirdi.



Ü.Hacıbəylinin məqalələrində vokal səslərin xarakterizə olunması ilə bağlı bir fikri misal gətirmək istərdik. «İlk Azərbaycan xalq xoru» məqaləsində Ü.Hacıbəyli yazır: «Birsəsli oxuma ənənəsinin təsiri nəticəsində əvvəllər ta inqilabi ərəfəyədək ancaq Azərbaycanda o adam müğənni hesab edilirdi ki, tenor və ya soprano səsə, yəni birinci səsə malik olsun. Bas və bariton ümumiyyətlə səs hesab olunmurdu. 25-30 il bundan əvvəl yaradılmış ilk Azərbaycan musiqili dram əsərlərində adətən mənfi və ya komik surətlər bas və bariton səsi olanlara tapşırılırdı; çünki bu səslərin xarakteri nədənsə mənfi, gülməli görünürdü»<sup>1</sup>.

Tədricən klassik musiqi formalarının Ü.Hacıbəylinin, Z.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin muğam operalarına daxil edilməsi prosesi getmişdir və onlar Azərbaycan milli musiqi üslubunun, həmçinin, milli vokal məktəbinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

Qeyd olunan operalar ilə yanaşı, Ü.Hacıbəylinin «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun» musiqili komediyalarını da milli vokal ifaçılığın formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin bu əsərlərini janr xüsusiyyətlərinə görə, musiqi məzmununun həcminə və əhəmiyyətinə görə «komik opera» və ya «operetta» da adlandırmaq olar. Əsərin ilk tamaşalarında əsasən muğam operalarında çıxış edən artistlər iştirak etsə də, sonradan «Arşın mal alan» təkcə Azərbaycanda deyil, dünyanın bir çox səhnəsində həm opera teatrı, həm də musiqili komediya teatrının səhnəsində oynanılmışdır ki, bu da onun vokal üslubunun klassik musiqi qanunlarına əsaslandığını sübut edir. Buna görə də bu musiqili komediyaları musiqili teatrın və milli vokal ifaçılığının inkişafında mühüm bir pillə hesab etmək olar.

Azərbaycan musiqili teatrının inkişafı səciyyəvi Şərq və Qərb kompozisiya forma və prinsiplərinin sintezi yolu ilə getmişdir. Bu, vokal texnikasının mənimsənilməsinə də aiddir. Bülbülün qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan opera mədəniyyətinin yaranması xanəndələrin də ifaçılıq üslubunun və sənətkarlıq səviyyəsinin yüksəlişinə xidmət etmiş oldu<sup>1</sup>.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında baş verən dəyişikliklər nəticəsində milli mədəniyyətin inkişafında yeni yolların açılması, musiqi təhsilinin genişlənməsi, ifaçılıq sənətinin yüksəlişi prosesi musiqiçilərin də fəaliyyətinin yeni məcrada inkişafını şərtləndirdi. Bütün bu mənbələrə əsaslanaraq, qeyd etməliyik ki, bu dövrdə Azərbaycan musiqili teatrının peşəkarlıq səviyyəsinin və maddi durumunun yüksəldilməsinə yönəldilmiş tədbirlər həyata keçirilməyə başladı: xüsusi təhsil ocaqlarının – teatr,

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. (Cildin redaktoru M.İbrahimov; tərtibat, kommentariya və lüğət Q.Qasımovundur). B.: Azərb. EA nəşri, 1965.

<sup>1</sup> Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri (tərtibçilər: Q.Qasımov və Ə.İsazadə). B.: 1968.

xoreoqrafiya, musiqi məktəblərinin, opera studiyasının, konservatoriyanın yaradılması bu qəbildəndir.

Əlbəttə, inkar etmək olmaz ki, bu dövrdə Azərbaycanda musiqi təhsili sisteminin formalaşması vokalçı kadrların meydana gəlməsinə, Avropa tipli yeni operaların yaranmasına, klassik opera əsərlərinin artıq qastrolçuların deyil, yerli musiqiçi kadrlar tərəfindən səhnələşdirilməsinə, opera repertuarının zənginləşdirilməsinə təkan vermişdi.

Bu dövrdə də ifaçılığın inkişafı bəstəkar yaradıcılığı ilə sıx əlaqədə gedirdi. Muğam opera ifaçılığı öz yolunu davam etdirirdisə də, artıq bu dövrdə muğam opera janrında yeni əsərlərin yaranmadığı müşahidə olunurdu. Dövrün tələbləri dəyişir, Avropa tipli operaların meydana gəlməsi üçün zəmin hazırlanırdı. Bu tipli operalar isə 1930-cu illərdə yaranmağa başladı: bunlar – Reynqold Qliyerin “Şahsənəm”, Müslüm Maqomayevin “Nərgiz” və Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operaları oldu.

Yaranan ənənələr müasir dövrdə də davam və inkişaf etdirilir. Onu da deyək ki, bəstəkarlıq və ifaçılıq sənətlərinin bir-birilə qarşılıqlı surətdə əlaqədar olması nəticəsində milli vokal məktəbi və opera sənəti inkişaf edərək, yeni zirvələr fəth etməyə başladı. Başqa sözlə desək, azərbaycanlı vokalçıların yetişməsi bəstəkar yaradıcılığında da öz əks-sədasını tapdığına görə klassik tipli Azərbaycan operalarının yaranmasına təkan verdi ki, bu da musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni səhifə açdı.

XX əsrin ikinci yarısında da muğam-opera janrının ənənələri Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəslinin əsərlərində öz davamını tapdı: Cahangir Cahangirovun «Xanəndənin taleyi», Şəfiqə Axundovanın «Gəlin qayası» operaları bu qəbildəndir. Lakin bir cəhəti də vurğulamaq lazımdır ki, həmin operalarda Şərq və Qərb oxuma üslubunun yanaşı istifadə edildiyini görürük, yəni əsas rolların ifaçıları xanəndələrlə yanaşı, burada klassik vokalçılar da iştirak edirlər, bu da muğam opera klassik opera ənənələrinin qarşılıqlı təsirinin yaranması ilə bağlıdır. Belə qarşılıqlı təsir prosesini bir sıra opera əsərlərində müşahidə etmək olar ki, onlardan Ramiz Mustafayevin «Vaqif», Vasif Adıgözəlovun «Natəvan» operalarında xanəndələrin müstəqil muğam partiyası ilə əsərə daxil edilməsini göstərə bilərik.

Beləliklə, Azərbaycan operasının meydana gəlməsi bir neçə cəhətdən Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün əlamətdar olmuşdur: yeni opera növünün – muğam operanın, eyni zamanda, onların janr xarakteristikası ilə fərqlənən növlərinin yaranması nəticəsində, musiqili teatrın inkişafı ilə yanaşı bu dövrdə yeni tipli vokal ifaçılığın məktəbinin əsası da qoyulmuşdur.

## ƏDƏBİYYAT

1. Абасова Г.А. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Б.: 1961.
2. Абасова Г.А., Касимов К.А. Очерки искусства советского Азербайджана (1920-1956). Б., ЭЛМ, 1970.
3. Насібəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. (Cildin redaktoru M.İbrahimov; tərtibat, kommentariya və lüğət Q.Qasımovundur). B.: Azərb.EA nəşri, 1965.
4. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri (tərtibçilər: Q.Qasımov və Ə.İsazadə). B.: 1968.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 14.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Tamilla Kəngərli**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

## **TƏLİM VƏ TƏRBIYƏNİN NƏZƏRİYYƏSİ VƏ METODİKASI (MUSIQİNİN TƏDRİSİ METODİKASI)**

**УДК 78:371, 321**  
**УОТ 78:371, 321**

**Маралханум Алиева**

Доктор философии по педагогике  
Азербайджанский Государственный  
Педагогический Университет  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi 68  
e-mail: m.aliyeva@gmail.com

### **TƏXƏYYÜLÜN İNKİŞAFI – DİRİJORLUQ DƏRSLƏRİNDƏ YARADICI ŞƏXSİYYƏTİN FORMALAŞDIRILMASININ ƏSAS AMİLİ KİMİ**

*Açar sözlər: yaradıcı şəxsiyyət, yaradıcı təxəyyül, dirijor interpretasiyası, obrazlı təfəkkür*

Təkamülün hərəkət qüvvəsini yaradıcı şəxsiyyətlər təşkil edir. Yaradıcı şəxsiyyətdə yüksək səviyyəli biliklər və öz fəaliyyətinin nəticəsində obyektiv və subyektiv nailiyyətlərin əldə olunmasına yaradıcı istiqamətlənmə kimi xüsusiyyətlər birləşir. İnkişaf etmiş təxəyyül yaradıcı şəxsiyyətin formalaşdırılması üçün əsas amildir. Psixologiya elmində yaradıcı prosesin üç faza nəzəriyyəsini əsas götürərək biz dirijorluq dərslərində yaradıcı təxəyyülün inkişafının üç mərhələsini müəyyən etmişik: 1) musiqi-əşitmə anlayışlarının qavranılması və toplanması; 2) məntiqi və obrazlı təfəkkürün inkişafı; 3) texniki ustalıq üzərində iş və ifaçılıqda yaradıcı niyyətlərin reallaşdırılması (bədi interpretasiya vasitəsilə).

**М.Т.Алиева**

### **РАЗВИТИЕ ВООБРАЖЕНИЯ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ НА УРОКАХ ДИРИЖИРОВАНИЯ**

*Ключевые слова: творческая личность, творческое воображение, дирижерская интерпретация, образное мышление*

В статье отмечается, что движущей силой прогресса являются

творческие личности. Для творческой личности характерно сочетание высокого уровня знаний и творческой устремленности к достижению объективно и субъективно значимых результатов в своей деятельности. Развитое воображение является основополагающим фактором в формировании творческой личности. Исходя из теории о трех фазах творческого процесса, выдвинутого в психологии, мы определили три этапа развития творческого воображения на уроках дирижирования: 1) восприятие и накопление музыкально-слуховых представлений; 2) развитие образного и логического мышления; 3) работа над техническим мастерством и собственно творческая (интерпретаторски-художественная) реализация замыслов в исполнении.

**M.T.Aliyeva**

### **DEVELOPMENT OF IMAGINATION AS A FUNDAMENTAL FACTOR IN THE FORMATION OF THE CREATIVE PERSON ON CONDUCTING LESSONS**

*Key words: creative personality, creative imagination, the conductor's interpretation, creative thinking*

In the it is stated article presents that creative personality is the driving force of the progress. It is peculiar for the creative personalities to combine the high level of knowledge and creative aspiration in order to achieve the objective and subjective meaningful results in their activity. Developed imagination is the fundamental factor in formation of creative personality. On the basis of the theory of three phases of the creative process that was suggested in psychology we have defined three stages of the development of creative imagination at the lessons of conducting: 1) perception and accumulation of musical and acoustic views; 2) development of visual and logic thinking; 3) work on technical skills and creative (interpretative and artistic) implementation of ideas

Движущей силой прогресса являются творческие личности. Для творческой личности характерно сочетание высокого уровня знаний и творческой устремленности к достижению объективно и субъективно значимых результатов в своей деятельности. Причем, творческий процесс – это не мгновенное озарение, а повседневный и кропотливый труд по приобретению знаний и умений, озарение (или инсайт) не приходит к ленивым. Поэтому совершенно справедливо замечание американской

писательницы Джулии Кэмерон, что «... средств для мгновенного и безболезненного превращения в творческую личность не существует, творческое возрождение (или развитие) – уловимый глазом духовный процесс, которому можно учиться» (5. 15).

В.А.Моляко считает среди прочего основными качествами творческой личности стремление к оригинальности, к новому, отрицание обычного. С подобной трактовкой творческой личности можно согласиться только с некоторыми оговорками, поскольку не всякая оригинальность и необычность является творчеством. Если «оригинальничать» начнет малограмотный и безвкусный человек, то это будет смехотворно. «Важнейшей чертой творца является сильная и устойчивая потребность в творчестве. Такая личность не может жить без творчества, видя в нем главную цель и основной смысл своей жизни» (5.34.).

Формирование таких личностей сегодня является насущной задачей педагогики. В процессе формирования личности человека происходит постепенное изменение всех ее свойств: мировоззрения, отношения к окружающему миру, природе, труду, другим людям и самому себе. Причем, это происходит на протяжении всей жизни человека. «Человек воспитывается на протяжении всей истории человечества с самого рождения и различными способами и методами...» (2.8).

Известно, что на формирование личности влияют три фактора: воспитание, социальная среда и наследственные задатки. Наследственные задатки сами по себе не обеспечивают способностей, хотя они могут служить предпосылками для них. «У каждого человека от рождения имеются предпосылки к различным способностям. Однако, превращение этих предпосылок в способности происходит под сторонним педагогическим влиянием» (8.14. перевод автора). Социальная среда является существенным фактором развития личности, однако поскольку воспитание является специально организованной системой воздействия на человека, в педагогике оно рассматривается как главный фактор формирования личности. Лишь в процессе воспитания, обучения, усвоения знаний и умений у человека на основе задатков формируются творческие способности.

Согласно современной концепции развивающего обучения, самостоятельность является одним из основных факторов для достижения творческого развития личности. Теория развивающего обучения, разработанная в педагогике, была применена Г.М.Цыпиным в области музыкального образования. Он сформулировал принципы развивающего музыкального образования, среди которых принцип продуктивной творческой деятельности предполагал такие активные методы, при которых «с максимальной

полнотой проявлялась бы самостоятельность, творческая инициатива учащегося-музыканта» (10. 318). Развитие самостоятельного музыкального мышления студента, являясь сложным и многогранным процессом, происходит в самостоятельной творческой деятельности, в ходе которой самостоятельность проходит как бы несколько этапов: репродуктивно-подражательный, поисково-исполнительный и собственно творческий этапы.

Основной дидактической проблемой, встающей перед преподавателем дирижерского класса при организации образовательного процесса в вузе, выступает обучение приемам и навыкам творческой деятельности с тем, чтобы студент в последующей практической деятельности в общеобразовательной школе сумел применить всю приобретенную совокупность знаний, умений и навыков.

Недостатком сегодняшних подходов в обучении является то, что педагоги зачастую используют пассивные, «сообщающие» методы, которые не дают полной возможности подготовить будущего учителя музыки как творчески активную, самостоятельно мыслящую личность. Сегодня назрела необходимость комплексного подхода в обучении, т.е. умелого сочетания традиционных, общепедагогических, специфичных музыкальных и инновационных методов обучения.

Обучение в вузе можно рассматривать как своеобразный технологический процесс формирования и развития активной, инициативной, творческой личности, умеющей при опоре на фундаментальные научные знания глубоко анализировать и самостоятельно принимать обоснованные решения при выполнении своих профессиональных обязанностей. Причем преподавателю дирижирования следует учитывать все индивидуальные особенности студентов, все проявления их личности, а именно особенности восприятия, тип мышления, своеобразие эмоций, способности и интересы.

Под воздействием учебно-воспитательного процесса происходит постепенное закономерное изменение личности, всех ее психических процессов, в том числе, и творческого воображения. Воображение имеет большое значение в любом творческом процессе, однако, его роль особенно существенна в музыкальном творчестве. Воображение в музыкальном творчестве допускает более или менее значительный отход от реальности. Не являясь реальностью воображение, тем не менее, не может функционировать без образов реальности.

Зачастую именно воображение определяет действия, мысли, чувства индивида, отношение ко всему в окружающем мире. Грамотный педагог должен уметь использовать это свойство воображения в целях формирования творческой личности. Разбирая в классе какое-либо

музыкальное произведение, важно находить в образах этого произведения нечто созвучное сегодняшней жизненной ситуации, образам реальности, направляя ход мысли обучающегося в поток общечеловеческих ценностей и формируя, таким образом, правильное отношение к окружающему миру.

Хотя мы и считаем, что в творческом процессе главная роль принадлежит воображению, однако, по нашему мнению, оно работает только в единстве с другими психическими процессами, такими как восприятие, память, эмоции, образное и логическое мышление.

А.А.Ализаде выделил три фазы творческого процесса: подготовительную, поисково-мыслительную и реализующую (1. 63). Основываясь на этом, мы попытаемся выделить три этапа развития творческого воображения на уроках дирижирования.

Первым этапом для развития творческого воображения, по нашему мнению, является восприятие и накопление музыкально-слуховых представлений. Мы видим, что здесь задействованы как минимум еще два психических процесса: восприятие и память. **Музыкальное восприятие** – это сложный, чувственный процесс познания, в основе которого лежит способность переживать и сопереживать. В то же время – это подсознательный процесс, в котором переплетаются сенсорные ощущения от услышанного и предыдущий опыт. Восприятие большого количества музыкального материала способствует накоплению музыкально-слуховых представлений студентов, которые откладываясь в подсознании, в дальнейшем участвуют в создании нового образа. Причем, при восприятии музыки у субъекта возникает свое личное эмоциональное отношение к ней. Эмоции вызывают цепочку живых ассоциаций, воспоминаний и сравнений. Чем больше студент слышит музыки, тем богаче становится его память и тем больше создается возможностей для творческой переработки воспринятого музыкального материала.

Поэтому на уроках дирижирования помимо работы над техникой и аналитической работы над выносимыми на экзамен произведениями, следует уделять внимание прослушиванию различных музыкальных произведений, беглому обзору их партитуры. В течение учебного семестра полезно «просмотреть» таким образом, не менее 15-20 небольших произведений. Кроме того преподаватель может организовывать посещения хоровых и симфонических концертов, оперных представлений. В последствие на уроке вместе обсуждать и анализировать услышанное. Для развития музыкально-слуховых представлений на занятиях по дирижированию полезны такие приемы, как подбор музыки по слуху, а также дирижирование с пропеванием произведения поочередно сначала вслух, а затем про себя. Эти методы активизируют работу внутреннего слуха,



посредством которого осуществляется накопление музыкально-слуховых представлений.

Помимо восприятия, эмоции и памяти, процесс воображения всегда протекает в неразрывной связи также и с другим психическим процессом – мышлением. Поэтому вторым этапом развития творческого воображения является развитие музыкального мышления, которое включает в себя единство образного и логического, интуитивного и рационального начал. Мыслительная творческая деятельность, реализуемая как на уровне сознания, так и на интуитивном уровне, характеризуется сложными переходами и взаимодействиями этих уровней. Как отмечает С.И.Сеидов «консенсус ... лежит в признании того факта, что бессознательные акты существуют и оказывают большое влияние на творчество, однако не являются квинтэссенцией процессов творческого мышления» (9. 129). Творческие достижения индивида определяются также уровнем его общего интеллекта, который является необходимым, хотя и не достаточным условием для успешного процесса творчества.

Таким образом, мы видим, что сознательное и бессознательное, эмоциональное и рациональное, интеллект и интуиция взаимодополняют друг друга в процессах творчества и каждое из них, являясь необходимым, само по себе не является достаточным для этого.

В процессе профессионального обучения будущих учителей музыки перед преподавателем дирижерского класса возникают творческие задачи сложного порядка: анализ художественного замысла хорового произведения, осмысление особенностей его языка и стиля, поиски оригинальных путей интерпретации и выбор необходимых исполнительских средств. Но педагог не должен давать готовых «рецептов» студенту. Его цель подтолкнуть студентов к самостоятельной мыслительно-поисковой работе по решению всех этих задач. Преподаватель, развивая и формируя определенные необходимые профессиональные и творческие навыки студентов, должен внимательно наблюдать и при необходимости направлять процесс в нужное русло, корректируя его.

Важным этапом процесса обучения в классе дирижирования является активизация творческого воображения при помощи ассоциативного мышления, необходимого студенту для создания образа исполняемого им произведения, а также передачи образа от дирижера к коллективу исполнителей (например, студенческому или школьному хору). В деятельности музыканта образному мышлению отводится специфичная роль: так как оно характеризуется опорой на жизненные представления и конкретные образы, оно позволяет придать эмоциональную окраску отражаемым в музыке событиям. Однако в деятельности музыканта-дирижера образное мышление обу-

славливает наглядно-действенное и логическое.

Для эффективного развития творческого мышления студентов в дирижерском классе полезно использовать метод интерпретирования музыкального произведения. При этом нужно, чтобы теоретико-музыкальные и историко-культурные знания были обобщены и творчески применялись в интерпретационной деятельности студентов. Интерпретация – это как бы повторение без повторения, это поиск различных вариантов исполнения, каждый из которых имеет право на существование. В то же время она не должна стать субъективным произволом, демонстрацией субъективных ощущений исполнителя. Здесь важно не преступить очень тонкую грань между оригинальным и нелепым. Весь парадокс в том, что интерпретация должна отражать объективный смысл произведения в субъективной манере. Интерпретация как форма творческой деятельности личности может рассматриваться в двух аспектах: как особая форма познания и как элемент творческой деятельности личности.

Таким образом, в процессе восприятия музыки образуется определенная эмоция, перетекающая в мысль, которая даёт толчок образному и логическому мышлению. Это, в свою очередь, способствует творческой переработке воспринятого музыкального материала, интерпретированию и художественно-выразительному исполнению.

Поэтому третьим этапом развития творческого воображения по нашему мнению является реализация творческих замыслов, т.е. исполнение, для успешного претворения в жизнь которого необходимо (но не достаточно) владение техническим мастерством. Согласно современным научным взглядам, движение – это тоже разновидность мыслительной деятельности человека, точнее ее внешнее выражение. Оно является как бы последней точкой в целой цепи действий, направленных на достижение поставленной цели. В процессе движения можно проследить весь комплекс физических, психологических факторов проявлений жизнедеятельности индивида в их взаимовлиянии и взаимосвязи, а также общие устремления творческой личности к практической реализации своих внутренних потенциальных замыслов и художественных идей.

Исполнение, т.е. практика, является критерием правильности образов воображения. Исполнение музыки в своей основе является эмоционально насыщенным действием, а потому оно, конечно же, активизирует музыкальное мышление и воображение, создает условия для эффективного протекания интеллектуальных процессов. В практической деятельности студент создает образы, уточняет, обогащает и изменяет их. Практика позволяет конкретизировать замыслы, делает их более четкими и определенными.

Российский хоровой дирижер и педагог В.Л.Живов считает, что исполнительство – это «творчество на основе уже готового текстового материала, первоначально созданных художественных образов» (3.11,12). А другой дирижер, С.А.Казачков так определял исполнительское творчество: «Исполнительское творчество не менее творчество и не менее значительное, чем композиторское. Значительность исполнительства в том, что оно возрождает к жизни сочиненное композитором произведение... Процесс возрождения произведения идет через расшифровку его текста, что представляет собой сложнейшее и тончайшее искусство, требующее от исполнителя большого дарования и мастерства» (4. 175).

Таким образом, обобщая все выше сказанное, мы приходим к выводу, что важнейшими основополагающими факторами формирования творческой личности является развитие творческого воображения, основанного на взаимодействии в музыке рационального и эмоционального начал. И происходит это путем восприятия и накопления музыкально-слуховых представлений, развития музыкального мышления и апробации полученных знаний на практике, т. е. в исполнении.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Əlizadə Ə.Ə. Şagirdlərin yaradıcı fəaliyyətinin psixologiyası. Bakı: “Maarif”, 1968, 140 s.
2. Багирова Т.А. Синкретизм искусств в воспитании индивида и социума. Баку, «Элм», 2005, 265 с.
3. Кэмерон Дж. Путь художника. М.: «Гардарики», 205, 101 с.
4. Моляко В.А. Психология творческой деятельности. Киев, 1978, 54 с.
5. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л.: «Музыка», 1989, 278 с.
6. O.Rəcəbov.N.Kazımov.Ə.Ələkbərov.F.Hidayətova. Azərbaycan xalq musiqisi və musiqi müəllimi hazırlığı. Bakı: “Mütərcim”, 2012, 242 s.
7. Сеидов С.И. Социальная психология творчества. Диссертация на соиск. уч. ст. докт. психол. наук, Баку, 1995, 335 с.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 20.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 24.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 18.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 76:378.18

**R.H.Kərimova**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: kerimova.r@gmail.com

## **MUSIQİ DƏRSLƏRİNDƏ YENİ PEDAQOJİ TEKNOLOGİYALARIN TƏTBİQİNİN ƏHƏMİYYƏTİ**

*Açar sözlər: musiqi təhsili, müasir texnologiyalar, fəal metodlar, kurikulum*

Müasir zamanda təhsil sahəsində aparılan islahatlar yeni pedaqoji texnologiyaların tətbiqini tələb edir. Bu texnologiyalar gənc nəslin formalaşmasında mühüm rol oynayır, onların təşəbbüskar, zirək, sürətlə dəyişən dünyada tez qərar qəbul etməyi bacaran yaradıcı şəxsiyyət kimi inkişafına qulluq edir.

**Р.Х.Керимова**

## **ЗНАЧЕНИЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НОВЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ МУЗЫКИ**

*Ключевые слова: музыкальное образование, современные технологии, активные методы, куррикулум*

В современную эпоху реформы, проводимые в системе образования, требуют применения новых педагогических технологий. Эти технологии играют важную роль в формировании творческой личности подрастающего поколения, служат развитию у них таких качеств как инициативность, сообразительность, умение быстро принимать решения в стремительно меняющемся мире.

**R.H.Karimova**

## **THE VALUE OF THE USE OF NEW EDUCATIONAL TECHNOLOGIES AT LESSONS OF MUSIC**

*Keywords: music education, modern technologies, active methods, curriculum*

In the modern era the reforms in the education system require the application of new educational technologies. These technologies play an

important role in the formation of creative personality of the younger generation, serve for development of their qualities such as initiative, acumen, the ability to make quick decisions in a rapidly changing world.

Azərbaycanda təhsil sisteminin inkişaf etdirilməsi, onun dünya standartlarının tələbləri səviyyəsinə çatdırılması fəaliyyətin daha çox iki istiqamətdə təşkili ilə səciyyələnilir. Onlardan birincisi, ölkənin daxilində təhsil sahəsində əldə olunmuş nailiyyətlərin öyrənilib, ümumiləşdirilməsi və təhlil edilməsindən ibarət olub, ilk növbədə təlim-tərbiyə sahəsində irəliləyişlərin mahiyyət və məzmununu öyrənməklə təhsilin mövcud durumunu, cəmiyyətin tələb və ehtiyaclarını müəyyənləşdirmək baxımından əhəmiyyət daşıyır və vətəndaş cəmiyyətinin formalaşdırılması istiqamətində nələrin əldə olunduğunu və gələcək üçün hansı potensial imkanların yarandığını meydana çıxarmağa imkan verir. İlk araşdırmalar göstərir ki, respublikada istər müəllimin, istərsə də məktəbin fəaliyyətinin cəmiyyətin tələblərinə uyğun qurulması nəticəsində şəxsiyyətin formalaşdırılması, nailiyyətlərin qiymətləndirilməsi, eləcə də təhsilin idarə olunması sahəsində xeyli qabaqcıl təcrübə toplanmışdır. Ona görə də həmin materialların ümumiləşdirilərək onlardan geniş istifadə olunması təbii ki, Azərbaycan təhsil sisteminin milli zəmində yenidən qurulması baxımından əhəmiyyət daşıyır.

İkincisi, inkişaf etmiş xarici ölkələrin iş təcrübəsindəki mütərəqqi cəhətlərin öyrənilib ümumiləşdirilməsi və milli-mənəvi xüsusiyyətləri nəzərə alaraq tətbiqinin həyata keçirilməsi vacib bir məsələ olub, aktuallığı ilə seçilir.

İstər qabaqcıl təcrübənin, istərsə də xarici ölkələrin təhsil sahəsindəki innovasiyalarının öyrənilməsi məqsədilə sistemli və ardıcıl pedaqoji araşdırmaların aparılması vacibdir. Bu təcrübələrin hər birinin müasirliyini, səmərəliliyini şərtləndirən keyfiyyətin müəyyənləşdirilməsinə, onların yeni şəraitdə forma və məzmun cəhətdən yeniləşdirilərək tətbiq olunmasına üstünlük verilməlidir.

Müasir dövrdə təhsil sahəsində aparılan islahatlar ümumtəhsil məktəblərində fəal təlim metodlarından istifadəni əsas məqsəd kimi qarşıya qoyur. Əlbəttə ki, bu sahədə müsbət nəticələri belə tezliklə əldə etmək o qədər də asan deyil. Lakin, islahat dövrünü yaşayan Respublikamızda təlim məzmununun yeniləşməsi, təlim metod və texnologiyasının müasirləşdirilməsi və s. kimi məsələlər tədricən öz həllini təcrübədə tapmaqdadır.

Müasir təlim proseslərinin həyata keçirilməsi müəllimdən onun nəzəri, pedaqoji, psixoloji, metodik hazırlığından, erudisiyasından, dərslə hazırlaşarkən işini məqsədəuyğun planlaşdırmasından, dərslə zamanı təfəkkürün itiliyindən, çevikliyindən asılı olur. Ümumtəhsil məktəblərində tədris edilən hər bir fənnin, o cümlədən “Musiqi” fənninin də öz səciyyəvi xüsusiyyətləri vardır. Bu

səbəbdən həmin fənlər müvafiq metodikaya əsasən tədris edilməlidir.

Müasir dövrdə “Musiqi” fənninin ümumtəhsil məktəblərində tədrisinin öyrənilməsinin nəticəsi göstərir ki, respublikamızın bir sıra məktəblərində bu fənni yaradıcı surətdə tədris edən müəllimlər heç də az deyildir. Onlar “Musiqi” fənninin sirlərini, fənlə əlaqədar bilik, bacarıq və vərdişləri kifayət dərəcədə məktəblilərə aşılaya bilirlər. Lakin, təəssüflər olsun ki, respublikamızda belə müəllimlərin sayı həm də kifayət qədər deyildir. Çox sayda məktəblərdə “Musiqi” fənninin tədrisi müasir dövrün tələblərinə uyğun gəlmir və şagirdlərin bu fənlə əlaqədar qazandıqları bilik, bacarıq və vərdişlər o qədər də ürək açan deyildir. Bunun əsas səbəbi ümumtəhsil məktəblərində bu fənni tədris edən müəllimlərin hazırlıq dərəcəsinin verilən tələblərə uyğun gəlməməsidir. Bu isə ondan irəli gəlir ki, pedaqoji təmayüllü orta ixtisas və ali məktəblərdə ibtidai sinif müəllimləri hazırlayan fakültələrdə tələbələrə musiqiyə dair nəzəri məlumatlar verilsə də, bu biliklərin praktikada tətbiqinə bir o qədər də diqqət yetirilmir. Beləliklə, bu gün qarşımızda duran əsas vəzifələrdən biri texniki tərəqqi dövründə yeni təhsil islahatından, Milli kurrikulum və fəal təlimin üsul və vasitələrindən xəbərdar olan, İKT-dən istifadə etməklə dərslərini quran müəllimlər hazırlamaqdır. Demək, təlimin səmərəlilik dərəcəsinin artırılması başlıca şərt kimi daim diqqətdə olmalıdır.

Musiqi dərslərində müasir təlim texnologiyalarının istifadəsi şagirdlərə aşağıdakı keyfiyyətləri aşılamalıdır:

- müstəqil düşünmək, sərbəst fikir söyləmək;
- öz təcrübəsini və biliyini təhlil etmək qabiliyyəti;
- özünü qiymətləndirmək;
- əməkdaşlıq etməyi (başqaları ilə işləməyi bacarmaq, ümumi məqsədə çatmaq üçün işin bölüşdürülməsi);
- başqalarını dinləməyi, müxtəlif fikirlərə hörmət etməyi və dözümlü olmağı;
- öz fikirlərini arqumentlərlə izah və sübut etmək;
- yaradıcı təfəkkürün inkişafı;
- birgə həll yollarını müəyyənləşdirmək və qərar çıxarmaq qabiliyyəti.

Müasir təlim texnologiyaları dərse qədər hazırlıq prosesində müəllimin, dərstdə isə şagirdlərin fəallığını tələb edir. Müasir təlim texnologiyalarının köməkliyi ilə təlimin həm təhsilləndirici, həm inkişafetdirici, həm də tərbiyələndirici funksiyaları özünü daha qabarıq şəkildə büruzə verir və təlimin keyfiyyətinin yüksəldilməsinə səbəb olur. Musiqi dərsləri monoloq deyil, interaktiv dialoq şəklində keçirilməlidir. Müəllim bilikləri hazır şəkildə verməli deyil, lakin şagirdləri fəal bilik axtarışlarına yönəltməlidir. Musiqi dərslərində şəxələndirmə, beyin həmləsi, müzakirə və müqayisə kimi fəal təlim

üsullarından da istifadə edilməlidir.

“Musiqi” fənnini tədris edən müəllim proqramdakı mövzuları planlaşdırarkən məktəbdəki şəraiti, onun maddi bazasını, sinfin səviyyəsini, şagirdlərin milli tərkibini, eləcə də özünün pedaqoji hazırlığını nəzərə almalıdır.

Yeni musiqi proqramında müxtəlif incəsənət növləri arasındakı əlaqələr öz əksini tapmışdır. Proqrama daxil edilmiş “Ədəbiyyat olmasaydı, musiqinin vəziyyəti necə olardı?” “Musiqi olmasaydı, ədəbiyyatın vəziyyəti necə olardı?” kimi mövzular müxtəlif incəsənət növlərinin bir-birilə sıx əlaqədar olduğunu müəyyənləşdirir. Yeni musiqi proqramı materialı şagirdlərin beynəlmicilik və vətənpərvərlik tərbiyəsinə də müəyyən təsir göstərə bilər. Bununla əlaqədar “Mənim xalqımın musiqisi ilə digər xalqların musiqisi arasında keçilməz sərhəd yoxdur” kimi mövzulara rast gəlirik. Musiqi dərslərində müəllim mütləq digər fənlərin tədrisində mənimsənilmiş bilik və vərdislərdən istifadə etməlidir. Bu fənlər arasında əlaqənin (inteqrasiyanın) yaranmasına səbəb olan və öyrənilən material şüurlu mənimsənilir. Təcrübə göstərir ki, tədris prosesində fəndaxili və fənlərarası inteqrasiyanın təmin edilməsi bilik və bacarıqların şagirdlər tərəfindən daha asan mənimsənilməsi, dərslərin maraqlı və məzmunlu qurulması uşaqlarda tədqiqatçılıq meyillərinin yaranması üçün lazımdır.

İnteqrasiyalı təlim prosesi şagirdləri biliklərlə zənginləşdirərək onların mədəni səviyyələrini də qaldırır. Fənlərarası inteqrasiya məhz humanitar fənlər sahəsində də (musiqi, ədəbiyyat, təsviri incəsənət, tarix və s.) daha qabarıq və parlaq şəkildə özünü biruzə verə bilər. Bütün bu fənlər özündə mədəni dəyərləri cəmləşdirir, yaxın mövzulara toxunur və oxşar obrazlar yaradır. Sintez şəklində onlar şagirdlərə “gözəllik”, “mərhəmət” kimi anlayışları daha dərinlən anlayıb dərk etməyə imkan yaradır. Musiqi dərslərində inteqrasiyadan istifadə musiqi təlimi prosesinə yenilik və orijinallıq gətirir.

Musiqi müəllimi tədrisdə kurikulumuna əsaslanmalıdır. “Musiqi” kurikulumunun tələblərinə görə təlim prosesi əvvəlcədən müəyyən olunmuş nəticələrə əsaslanır. Bu baxımdan müəllim fəsilatör, şagird isə tədqiqatçı, öyrəndiklərini təqdim və tətbiq etməyi bacaran yaradıcı subyektə çevrilməlidir. Məzmun xətlərinə görə üç məqsəd (öyrədici, inkişafetdirici, tərbiyəvi) göstərilməlidir, inteqrativliyə əməl olunmalıdır: burada fəndaxili və fənlərarası (şaquli və üfüqi inteqrasiya) inteqrasiya nəzərdə tutulur və hər dərs prosesində qiymətləndirmə aparılmalıdır.

Musiqi kurikulumunun ümumtəhsil məktəblərində musiqi təlimi və tərbiyəsinin, musiqi mədəniyyətinin formalaşdırılması və inkişaf etdirilməsi məqsədlərinin reallaşdırılmasına xidmət etməklə musiqi fənni üzrə ümumi təlim nəticələrinə nail olmaq istiqamətində fəaliyyəti əhatə edən konseptual xarakterli sənəddir. Bu kurikulumda şagirdlərin cəmiyyətdə incəsənətin rolunu dərk etmələri, onların bədii zövqünü, musiqi üzrə bacarıq və vərdislərinin inkişafı,

fəal dinləyici kimi yetişmələri mənəvi aləminin zənginləşdirməsi nəzərdə tutulur. Musiqi kurikulumunun dərslikləri, fənnin tədrisi metodikasının hazırlanması, tədris materiallarının planlaşdırılması və müəllimin hazırlığının təkmilləşdirilməsi üçün hazırlanacaq təlimatların, metodik vasitələrinin əsasını təşkil edir.

Kurikulum şagirdlərin təlim nailiyyətlərinin müntəzəm olaraq qiymətləndirilməsi onların inkişafının izlənilməsini nəzərdə tutur: Şagirdlər musiqi təlimi üzrə gündəlik həyatda vacib olan bacarıqların mənimsənilməsinin zəruriliyini şərtləndirir. Milli musiqi və mədəniyyət tariximizin incəsənət sahəsində qədim köklərə malik ənənələrimizin öyrənilməsi, böyüyən nəsildə estetik, hissi-emosional tərbiyənin gücləndirilməsi, ümumi intellektual səviyyənin inkişafı, istedadlı şagirdlərin aşkara çıxarılması kimi əsas tələblərin yerinə yetirilməsində musiqi təlimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Musiqi fəaliyyəti məzmun xətti tədris prosesində mənimsənilmiş biliklərin tətbiqi və şagirdlərin bacarıqlarının üzə çıxarılması nəzərdə tutur. Burada mahnı oxuma, musiqi dinləmə, musiqili-ritmik hərəkət, sadə musiqi alətlərində çalmaq, mənimsədikləri musiqi nümunələrini təsvir etmək, esse yazmaq, səhnəciklər qurmaq, layihələr yaratmaq məzmun xəttinin əsasını təşkil edir. Musiqi fəaliyyəti məzmun xətti üzrə mənimsənilmiş bacarıqlar praktik xarakter daşmalıdır. Bu da musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında mühüm rol oynayır.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Musiqi” kurikulumunda verilən dərslərin məzmunları müxtəlif bilik səviyyəsinə malik olan şagirdlərə aid ola bilər. Dərslər kompleks şəkildə: metodiki vəsait, musiqi dərsliyi və iş dəftərindən birgə istifadə olunaraq keçirilməlidir. Müəllim dərslə hazırladığı zaman klaster üsulu, Blum taksonomiyası nəzəriyyəsi, Venn diaqramına əsaslanaraq yaradıcı yanaşmalardan istifadə etməlidir. Nəzəri və praktiki məsələləri mənimsəmə prosesində şagirdlərin yaradıcı təfəkkürlərinin inkişaf etdirilməsi üçün onları həyat təcrübəsindən və ətraf mühitin müşahidəsindən istifadə etmələrinə yönəltməlidir. Təlim prosesində müəllim materialın mənimsənilməsi zamanı şagirdlərdə, yaradıcı təfəkkürlərindən istifadə edərək konstruktiv şəkildə araşdırma aparmaq, mübahisəli məsələləri aydınlaşdırıb problemlə sualın həllini tapmaq və nəticələr çıxarmaq kimi keyfiyyətlər aşılmalıdır.

Beləliklə, gördüyümüz kimi, müasir pedaqoji texnologiyalar gənc nəslin formalaşmasında mühüm rol oynayır, onların təşəbbüskar, zirək, sürətlə dəyişən dünyada tez qərar qəbul etməyi bacaran yaradıcı şəxsiyyət kimi inkişafına qulluq edir.



## ƏDƏBİYYAT

1. Qədimova J.H. “Musiqinin tədrisi metodikası”. Bakı, ADPU, 2007.
2. “Azərbaycan Respublikasında ümumtəhsilin milli kurikulumu”. Bakı, 2006.
3. Rəcəbov O., Hidayətova F., Məmmədova G. “Pedaqoji təmayüllü ali məktəblərdə musiqi müəllimlərinin hazırlığında musiqi kurikulumundan istifadənin imkan və yolları”. Bakı, 2011.
4. Mehrabov A. Müasir təhsilin konseptual problemləri. Bakı, 2010.
5. [www.prezident.az](http://www.prezident.az). Azərbaycan Respublikasında təhsilin inkişafı üzrə Dövlət Strategiyası.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 21.11.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 22.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 15.03.2016**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:  
pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

**UOT 78.087.681**

**Svetlana Hacıyeva**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: svetahaciyeva@hotmail.com

## **İBTİDAİ SİNİFLƏRDƏ MUSİQİ DƏRSLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN XALQ MAHNI VƏ RƏQSLƏRİNİN TƏDRİSİ METODLARI**

*Açar sözlər: musiqi, mahnı, rəqs, emosional təsir, metod*

Ümumtəhsil məktəblərdə musiqi dərslərində xalq mahnı və rəqslərinin tədrisi metodları müxtəlif ola bilər. Ənənəvi sözlü və əyyani metodlarla yanaşı (müəllimin ön sözü və rəsmlərin və yaxud videosüjetlərin nümayişi) müasir metodlar da geniş tətbiq olunmalıdır. Digər fənlərlə inteqrasiya da böyük əhəmiyyət kəsb edir

**С.М.Гаджиева**

## **МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ТАНЦЕВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ**

*Ключевые слова: музыка, песня, танец, эмоциональное воздействие, метод*

На уроках музыки методы преподавания народных песен и танцев могут быть разнообразными: сочетание традиционных (словесного, слухового и наглядного) с инновационными методами дает хорошие результаты в обучении.

**S.M.Hajiyeva**

## **THE METHODS OF TEACHING AZERBAIJAN FOLK SONGS AND DANCES TO THE MUSIC LESSONS IN PRIMARY SCHOOL**

*Key words: music, song, dance, emotional impact, the method*

In music lessons teaching methods of folk songs and dances can be diverse: a combination of traditional (verbal, auditory and visual) to innovative (interactive, integrative) method gives good results in training.

Məktəbdə tədris olunan digər fənlər kimi “Musiqi” fənni də təlim prosesində tərbiyəedici xüsusiyyətə malik olmalıdır. Dərs prosesində öyrədilən və dinlənən xalq mahnıları isə tərbiyə prosesində əvəzolunmazdır. Mahnı uşaqlara təsir göstərməklə yanaşı həm də onlara özlərini dərk etmək, öz hisslərini duya bilməyə yardım göstərir.

Xalq mahnıları uşaqlara bütöv bir ecaskar aləm açır və yeni-yeni hissləri oyadır. Instrumental musiqi ilə müqayisədə mahnılar uşaqlara daha emosional təsir göstərə bilər. Bədii sözlə musiqinin vəhdəti sayəsində uşaqlar mahnını daha dərindən mənimsəyə və anlaya bilər. A.Səhhət bunun barəsində belə yazırdı: «Musiqinin ən böyük faydası ifadə etdiyi duyğular və tərənnüm etdiyi sözlərdə aranmalıdır... Deməli ki, nəğmə, vəzn sözləri zehinlərdə kökləşdirir, ürəyə qədər nüfuz edir və bu vasitə ilə insanda əxlaqi və vətəni duyğular oyadır».

Mahnılarda musiqidən başqa sözlərin olması həm onun digər janrlara nisbətən asan mənimsənilməsinə və kiçik yaşlı məktəblilərin bədii tərbiyəsinə böyük təsir göstərməsinə səbəb olur. Musiqi dərslərində baş verən birgə ifa isə onlarda kollektivçilik və dostluq hisslərinin oyadaraq inkişaf etdirir. Kütləvi musiqi tərbiyəsinin başlıca və əsas məqsədi Kabalevskinin sözlə desək «bir o qədər də musiqinin özü-özlüyündə tədrisi deyil, nə qədər ki, musiqi vasitəsilə şagirdlərin bütün daxili mənəvi aləmlərinə təsir göstərməkdən ibarətdir».

Bəzi xalq mahnılarından görünür ki, bütün dinlənən və ifa edilən mahnı materialından istifadə etməklə məktəblilərdə mənəvi tərbiyyənin müəyyən keyfiyyətlərini aşılamaq olar. Şagirdlərdə təbiətə, quşlara, heyvanlara sevgi hisslərinin tərbiyəsinə, məsələn, “Bir quş uçdu havadan”, “Üç telli durna”, “Sarı bülbül” və s. xalq mahnıları vasitəsilə həyata keçirmək olar. Bu mahnıları kiçik yaşlı məktəblilərə dinlətdirən və ya oxutduran musiqi müəllimi onun yalnız vokal partiyasını sözlərilə birlikdə ifa etdirməklə işini bitmiş hesab etməməlidir.

Musiqi dərslərində bir-neçə fəaliyyət növü həyata keçirilir: mahnı oxuma, musiqini dinləmə, nəzəri təhlil, sadə musiqi alətlərində çalma, ritmik hərəkətlər və s. Bütün bu fəaliyyət növləri zamanı xalq musiqisindən istifadə etmək vacibdir.

“Musiqi” dərslərlərində xalq mahnı və rəqslərinin öyrənilməsinə böyük yer ayrılmışdır. Məsələn, 1-ci sinifdə musiqinin istiqamətinin öyrənilməsi, dinamik işarələrin tədrisində “Bayatı-Şiraz” təsnifinin (“Laçın” xalq mahnısı əsasında) dinlənilməsi nəzərdə tutulur. Burada bir-neçə hədəf nəzərdə tutulur ki, bunlar xalq mahnısı əsasında baş verir. Digər bir “Çal, oyna” xalq mahnısının tədrisini sinfi kiçik qruplara bölərək və fəaliyyət növlərini differensiallaşdıraraq (rəqs, oxuma, çalma) həyata keçirmək məqsədəuyğundur.

Həmçinin 1-ci sinifdə “Darçını” xalq rəqsinin dinlənilməsi də nəzərdə tutulur. Rəqsi melodiya və ritm cəhətdən təhlil və müqayisə edilməsi üçün müəllim qruplarla iş metodundan istifadə edə bilər. Uşaqlara həmçinin bu rəqsin Ü.Hacıbəylinin “Meşədi İbad” musiqili komediyasında istifadəsi barəsində

məlumat verilməlidir. Həmin üsulla (müqayisəli təhlil) “Azərbaycan”, “Nəlbəki” xalq rəqslərinin də dinlənilməsini keçirmək lazımdır. Həmçinin rəqslər dinlənilən zaman onların ritm vətempində sadə hərəkətləri də həyata keçirmək olar.

2-ci sinifdə proqrama müvafiq “Köçəri” və “Turacı” xalq rəqslərinin dinlənilməsi nəzərdə tutulur. “Köçəri” rəqsin melodiyasını dinləməzdən əvvəl müəllim şagirdləri qruplara bölür və hər qrupa iş vərəqi paylayır. Sonra rəqs səsləndirilir. Müəllim uşaqlara rəqsin xarakteri barəsində 2-3 cümlə yazmağı tapşırır, sonra rəqsi uşaqlara təkrar dinləyəndə şagirdlərə hərəkət etməyi təklif edir. Bundan sonra rəqsdə istifadə edilən musiqi vasitələri barəsində fikir mübadiləsi aparılmalıdır ki, bunun sonunda nəticə çıxarılmalıdır.

Digər bir dərstdə “Turacı” və təkrarən “Köçəri” xalq rəqsləri səsləndirilir və uşaqlara bunların ritm və xarakterinə uyğun hərəkət etmək təklif olunur. Bundan sonra sinif suallarla müraciət edilir: Uşaqlar “Köçəri” rəqsinin xarakteri necədir? Bəs “Turacı” rəqsinin xarakteri necədir? Şagirdlər müqayisəli təhlil apararaq sualları cavablandırırlar.

Xalq mahnı və rəqslərinin tədrisində müqayisəli təhlil ilə yanaşı problemlə metoddan da geniş istifadə edilməlidir. Məsələn 2-ci sinifdə problemlə vəziyyət yaratmaq üçün lövhədən “Bayram şənliyi” mövzusunda şəkil asılır və sonra “Brilyant” xalq rəqsi səsləndirilir. Uşaqlar onu dinləyəndən sonra sinif suallarla müraciət edilir: Bayramlarda necə musiqi səslənir? Onları hansı janra aid etmək olar? Şagirdlər suallara cavab verməlidir. Sinif qruplara bölünür. Hər qrupa üzərində müəyyən bir bayramın təsviri və cədvəl olan iş vərəqləri paylanır və verilmiş mövzuya aid xalq rəqs və mahnıları yada salaraq cədvələ qeyd etmək tapşırığı verilir. Daha sonra qrupların təqdim etdiyi musiqi əsərlərindən bir parça ifa olunur.

2-ci sinifdə proqrama müvafiq həmçinin “İnnabı” xalq rəqsinin dinlənməsi də nəzərdə tutulur. Burada tədqiqat metodunu istifadə etmək olar. Sinif qruplara bölünür. “İnnabı” rəqsi səsləndirilir. Sonra uşaqlara tapşırıq verilir: dinlənilən musiqi əsərinin xarakterini müəyyənləşdirmək musiqinin xarakterinə uyğun rəqs etmək. Sonra əsər təkrar dinlənilir və burada istifadə olunan ifadəlilik vasitələri araşdırılır. İnformasiya mübadiləsi aparılaraq son nəticə əldə olunur.

2-ci sinifdə uşaqlara ritm və ölçü anlayışlarını aşılayarkən cəld tempdə olan “Nəlbəki” xalq rəqsindən istifadə etmək olar. Onu dinləyəndən sonra ritm cəhətdən digər rəqslərlə müqayisə aparılmalıdır. Sonra uşaqlara həmin ritmdə barmaqla stolun üstünə və yaxud barabana vurmaq təklif olunur. Belə məşğələlər uşaqların ritm hissiyatını inkişaf etdirir.

Digər dərstdə isə asta tempdə olan “Gül dəstəsi” xalq rəqsi müəllim tərəfindən əvvəl forte, sonra isə piano nüansında ifa olunur. Sonra sinif sualla müraciət olunur: 1-ci və 2-ci ifa arasında nə kimi fərq vardır? Onların xarakteri necə idi? Sizcə bayram şənliyində hansı ifa daha uyğun olar: forte yoxsa piano? Şagirdlər

sualları cavablandırandan sonra onlara tədqiqat sualı verilir: Səsin gücü musiqi əsərinin xarakterinə necə təsir göstərir? Beləliklə, şagirdlər həm xalq rəqsini dinləyib mənimsəyir, həm də musiqidə dinamika anlayışı ilə tanış olur.

3-cü sinifdə Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin tədrisi davam etdirilir. Tədris ilinin əvvəlində uşaqlara 1-2-ci sinifdən tanış olan “Çal-oyna” xalq mahnısı səsləndirilir. Sonra şagirdlər onu notla oxuyur. Daha sonra lövhədə Venn diaqramı çəkilərək (şək. 2.2.) sinifə sualla müraciət olunur: Uşaqlar, ”Çal-oyna” xalq mahnısını notla oxuyarkən onu müşayiət edən bir alət oldumu? Dinlədiyimiz “Çal-oyna” mahnısı ilə notlarla oxuduğunuz mahnının ifası arasında nə kimi fərq var? Şagirdlər müqayisə apararaq sualları cavablandırırlar.

Digər bir dərstdə proqrama müvafiq “Ağacda leylək” xalq mahnısı öyrədilməlidir. Lövhədə mahnının sözləri yazılmalıdır. Mahnının öyrədilməsinə keçməzdən əvvəl müəllim “xalq mahnısı” anlayışını başa salmaq üçün ön sözlə uşaqlara müraciət edir: “Uşaqlar, Azərbaycan milləti çox istedadlı və yaradıcıdır. Kəndlərimizdə, qəsəbələrdə, şəhərlərimizdə xalq mahnılarının sözlərini və musiqisini xalqın içindən olan istedadlı insanlar yaratmışdır, lakin onların adları tarixdə qalmadığı üçün belə əsərlərə xalq mahnısı deyilir”. Sonra müəllim “Ağacda leylək” mahnısını ifadəli şəkildə təmiz səsle oxuyub çalır. İlk tanışlıqdan sonra mahnını parçalara bölərək, hissə-hissə uşaqlara öyrədir. Sonra mahnı tam olaraq bütün sinif tərəfindən ifa olunur. Eyni üsulla “Qaladan-qalaya” xalq mahnısı öyrədilir. Bu iki mahnının xarakter, ritm, temp cəhətdən müqayisəli təhlili aparılır.

3-cü sinifdə 6-cı mövzu “Güloğlan” xalq mahnısının tədrisinə həsr edilmişdir. Burada problemlə-tədqiqat metodunu tətbiq etmək olar. Problemlə vəziyyət yaratmaq üçün əvvəl bir-birilə təzadlı 2-hissəli quruluşa malik olan “Güloğlan” xalq mahnısı dinlənir. Sonra onun melodiyası notların adları çəkilərək oxunulur. Daha sonra müəllim sinifə sualla müraciət edir: - Güloğlan” mahnısı neçə hissəlidir? Bu mahnının hissələri xarakter etibarilə bir-birindən necə fərqlənir? Hər bir musiqi əsərinin forma quruluşu mövcuddurmu?

Şagirdlər sualları cavablandırandan sonra onlara tədqiqat sualı verilir:

- Musiqinin forma quruluşu onun inkişafına təsir göstərə bilərmə?

Tədqiqatın aparılması 7-10 dəqiqə sürür. Uşaqlar mahnının quruluşu və xarakteri barəsində fikirlər yürüdürlər. Musiqi əsərinin quruluşunun musiqinin inkişafında rolu, onun bir ifadəlilik vasitəsi olduğu aydınlaşdırılır. Sonra sinif iki qrupa bölünür. Birinci qrup mahnının sakit hissəsini, ikinci qrup isə cəld hissəsini oxuyur. Bu zaman birinci qrup uşaqları əl çalib rəqs edirlər. Beləliklə, bu üsulla uşaqlar həm mahnını öyrənir, həm də əsərin “forma quruluşu” anlayışını mənimsəyir.

4 sinif “Musiqi” dərslərinə nəzər salsaq burada xeyli xalq mahnı və rəqsləri öz yerini tutmuşdur. Məsələn, hələ ilk dərstdə (mövzu 1) xalq mahnıları “Bağçada

gül” və “Lay-lay” verilmişdir. “Bağçada gül” mahnısında bərəkətli tarlalarımızda işləyən zəhmətkeş insanlar tərənnüm olunur. Bu mahnı vasitəsilə əməyə sevgi, əmək insanlarına hörmət hissləri tərbiyələndirilir. “Lay-lay” mahnısının isə həzin melodiyası və sözləri şagirdlərdə ailə dəyərlərinə hörmət, ananın öz evladına qarşı sevgisini, fədakarlığını tərənnüm edir. Bu mahnı vasitəsilə uşaqlarda gözəl və nəcib keyfiyyətlərin tərbiyəsi baş verir.

Bu mövzu üzərində iş beyin həmləsi, müzakirə, şəxələnmə üsulları ilə aparıla bilər. Müəllim uşaqlara sual verir: Hansı Azərbaycan xalq musiqi janrlarını tanıyırsınız? Sonra sinfi 4 qrupa (sıra ilə) bölür və lövhədə “Azərbaycan xalq musiqisi janrları” mövzusunda şəxələndirmə üsulu (klaster) ilə çəkilmiş qrafikə uyğun hər bir qrupa tapşırıq verilir: I qrup – əvvəlki siniflərdə öyrəndikləri xalq mahnıları, II qrup – xalq rəqsləri, III qrup – aşıq musiqisi və IV qrup – muğamlarımızla bağlı biliklərini yada salaraq fikir söyləməlidirlər. Bir qədər müzakirədən sonra müəllim uşaqlara “Qaladan-qalaya” xalq mahnısını yada salaraq oxumağı təklif edir. Mahnı sona çatdıqdan sonra müəllim uşaqlara sual verir: Oxuduğunuz əsər xalq musiqisinin hansı janrına aiddir? Sonra müəllim “Lay-lay” xalq mahnısını ifadəli şəkildə oxuyub çalır. Sonra uşaqlara bu mahnının məzmununu müəyyənləşdirmək və mahnının notlarını söyləmək tapşırığını verir. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində istifadə etdiyi xalq mahnıları yada salınır.

Daha sonra “Bağda gül” xalq mahnısı şagirdlərə öredilir. Hər qrupa iş vərəqləri və rəngli qələmlər paylanılır. Uşaqlara mahnının məzmununa və xarakterinə uyğun şəkillər çəkmək təklif olunur.

Gördüyümüz kimi, bir dərs çərçivəsində həm keçilən musiqi materialı təkrar olunur, həm xalq musiqisi janrları barədə biliklər yada salınır, həm bəstəkar yaradıcılığına nəzər salınır, həm yeni mahnı dinlənir və öyrədilir, həm də təsviri incəsənətlə inteqrasiya baş verir.

4-cü sinifdə 3-cü və 4-cü mövzular Azərbaycan xalq rəqslərinin tədrisinə həsr olunur. Burada bir neçə xalq rəqsi (“Qaytağı”, “Mirzəyi”, “Tərəkəmə”, “Ceyranbala”, “Yallı”, “Cəngi” və s.) dinlənir və təhlil olunur. Uşaqlara bu rəqslər barəsində məlumat verilir, həmçinin onların videogörüntüsü də nümayiş etdirilə bilər (filmlərdən, konsertlərdən fraqmentlər). Həmçinin rəqslərin tədrisi zamanı istifadə olunan metodlardan beyin həmləsi, müzakirə, müqayisəli təhlil, Venn diaqramı, klaster üsulu və s. ola bilər.

Məsələn, cəld kişi rəqsi “Qazağı”, aramlı tempdə olan “İnnabi” və təntənəli “Cəngi” və ya “Yallı” rəqslərinin hərəsindən bir parça şagirdlərə dinlədir. Bundan sonra dərs interaktiv dialoq şəklində aparılır: müəllim uşaqlara sual verərək onları cavab axtarmağa vadar edir:

- Uşaqlar, dinlədiyiniz birinci rəqs kişilər, yoxsa qadınlar tərəfindən ifa olunur? Bəs ikinci rəqs kim oynaya bilər? Dinlədiyiniz bu üç rəqsdə fərqli və oxşar cəhətlər varmı? Dinlədiyiniz rəqslərin xarakteri barəsində nə deyər?

bilərsiniz?

Sonra sinif iki qrupa bölünür, uşaqlara iş vərəqəsi paylanılır. Birinci qrup dinlədikləri rəqslərin oxşar, ikinci qrup isə fərqli cəhətlərini araşdırmalıdır. 5-10 dəqiqə ərzində fikir mübadiləsi aparılır ki, burada uşaqlar əvvəllər aldıkları bilikləri işə salır (rəqsləri hansı kollektivlər tərəfindən və hansı alətlərin müşayiətilə ifa oduğu yada salınır). Təqdim olunmuş rəqslər arasında əlaqələr müəyyənləşdirilərək, bir nəticəyə gəlinir: Müxtəlif xarakterli xalq rəqslərimiz mövcuddur, onları tək bir musiqi aləti və yaxud xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə ifa etmək olar, xarakterindən və məzmunundan asılı olaraq rəqslər kişilər, qadınlar və ya birgə ifa oluna bilər.

Dərsin sonunda rəqslər bir daha səsləndirilir və uşaqlar musiqi sədaları altında rəqs edir. “Qazağı” rəqsini oğlanlar oynayır, qızlar əl çalır. “İnnabı” rəqsini qızlar oynayır, oğlanlar əl çalır. “Yallı” rəqsini isə bütün sinif birgə oynayır.

Beləliklə, gördüyümüz kimi, xalq mahnı və rəqslərinin ümumtəhsil məktəblərdə musiqi dərslərində tədrisi metodları müxtəlif ola bilər. Ənənəvi sözlü və əyyani metodlarla yanaşı (müəllimin ön sözü və rəsmlərin və yaxud videosüjetlərin nümayişi) müasir metodlar da geniş tətbiq olunmalıdır. Digər fənlərlə inteqrasiya da böyük əhəmiyyət kəsb edir (ədəbiyyat, tarix, təbiətşünaslıq, diyarşünaslıq, təsviri incəsənət və s.).

## ƏDƏBİYYAT

1. O.Rəcəbov.G.Məmmədova. «Pedaqoji təmayüllü orta ixtisas və ali məktəblərdə musiqi tədrisinin metodikası». B., 2009.
2. B.Hüseynli «Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları», I dəf., B., 1965.
3. O.Rəcəbov, N.Kazımov, Ə.Ələkbərov, F.Hidayətova. Azərbaycan xalq musiqisi və musiqi müəllimi hazırlığı. Bakı, 2012.
4. M.S. İsmayılov «Azərbaycanın xalq musiqisinin janrları», B., 1984.
5. O.Rəcəbov, N.Rəcəbova, Ş.Quliyeva. “Musiqi” 1 və 2 sinif / Dərslik, Bakı, 2008, 2009.
6. O.Rəcəbov, N.Kazımov, O.İmanova. “Musiqi” 3 sinif / Dərslik, Bakı, 2010.
7. O.Rəcəbov, N.Kazımov, Y.Axundova. “Musiqi” 4 sinif / Dərslik, Bakı, 2011.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 11.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 15.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 14.03.2016**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

**UOT 78.071**

**Xanım Yarıyeva**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: yariyeva@mail.ru

## **İNFORMASIYA TEXNOLOGİYALARI VASİTƏSİLƏ VOKAL QABİLİYYƏTLƏRİNİN İNKİŞAFI**

*Açar sözlər: informasiya texnologiyası, vokal vərdişləri, pedaqoji şərtlər*

Musiqi təhsilinin kompüterləşdirilməsi günümüzün zəruri tələblərindəndir. Bu texnologiyaların vokalın tədrisində tətbiqi tələbələrdə özünə nəzarət və özünü qiymətləndirmə keyfiyyətləri inkişaf edir, onları səhvləri düzəltməyə, dinlədikləri və gördüklərini obyektiv şəkildə müzakirə edərək, öz səslərinin keyfiyyətini qiymətləndirməyə vadar edir ki, öyrənilən əsərlərlər çox yaxşı səslənsin.

**Х.Г.Ярыева**

## **РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СРЕДСТВАМИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

*Ключевые слова: информационная технология, вокальные навыки, педагогические условия*

Сегодня компьютеризация музыкального образования является необходимым требованием. Применение этих технологий в преподавании вокала обучает студента давать правильную оценку качеству звучания своего голоса, развивает способность к самооценке и самоконтролю, помогает конкретно разобраться в том, какие недостатки нужно устранить, чтобы изучаемое музыкальные произведения прозвучали как можно лучше.

**Н.Н.Яриева**

## **DEVELOPMENT OF VOCAL ABILITIES BY MEANS OF INFORMATION TECHNOLOGIES**

*Key words: information technology, vocal skills, pedagogical conditions*

Today, computerization of music education is a necessary requirement. The application of these technologies in the teaching of vocal teaching students to



give a correct assessment of the quality of the sound of his voice, the ability to develop self-esteem and self-control, helps to understand exactly what weaknesses need to be addressed, to study music sounded as good as possible.

Hal hazırda təhsilin informatizasiyası prosesində yeni vasitə və metodların fəal tətbiqi baş verir ki, bunlar informasiya texnologiyalarına söykənir. Bununla əlaqəli olaraq müəllimin fəaliyyətinin yeni istiqaməti olan informasiya texnologiyalarının işlənməsi prosesi aktuallaşır.

Məlumdur ki, vokal dərslərində düzgün səslənmə barəsində təsəvvürlər adətən səsə göstərmə, sözlə başa salma və müəllim tərəfindən alınan səsin qiymətləndirilməsi əsasında baş verir. Lakin tələbə tərəfindən öz səsinin keyfiyyətinin dəyərləndirilməsi bir qədər çətindir, çünki səs orqanizmin əsəllərindən keçdikdə dəyişilir. Belə olan halda texniki vasitələr (kompüter, video kamera, planşet, smartfon və s.) tələbələrdə belə təsəvvürlərin yaradılması üçün yardım edə bilər. Onların vasitəsilə müəllim və tələbə dərslərini yazılışını bir-neçə dəfə həm eşidə, həm də görə bilər. Özüdə bu zaman alınan səsin dəyərləndirilməsi prosesində təkcə müəllim deyil, həm də onunla birgə öz səsinə kənardan eşitmə imkanını əldə etmiş tələbə də iştirak edir.

Qeyd etməliyik ki, aşağıda bəhs edəcəyimiz texnologiyalar dünyada çoxdan tətbiq olunur, lakin Azərbaycanda hələ istifadə olunmur. Bunun ən başlıca səbəbi xüsusi texnika ilə (kompüter, sintezator, İnternetə çıxış və s.) təchiz olunmuş siniflərin olmaması, digər səbəbi isə musiqi fənlərini tədris edən müəllimlərin multi-media texnologiyalarını bilməməsindən irəli gəlir. Özü də bu vəziyyət musiqi təmayüllü bütün ali və orta məktəblərdə mövcuddur.

Musiqi təhsilinin kompüterləşdirilməsinə həsr olunmuş işlərin təhlili göstərir ki, ölkəmizdə vokal pedaqogikasında bu məsələlərə baxılmayıb. Lakin hamıya məlumdur ki, müasir texnologiyalar tələbələrin musiqi mədəniyyəti, musiqi təfəkkürü, musiqi bilikləri, bacarıqları və vərdislərinin inkişafına müsbət təsir göstərir. Buna görə də onların musiqi fənlərinin, o cümlədən də vokal fənninin tədrisində istifadəsi zəruridir.

Təlim informasiyasının ötürülməsi üçün musiqinin tədrisində istifadə olunan informasiya texnologiyaları üç komponentdən ibarət ola bilər:

- texniki vasitələr (kompüter texnikası və əlaqə vasitələri);
- müxtəlif məqsədlər üçün yararlı olan proqram vasitələri;
- internet-texnologiyalar.

Yeni təlim metodlarının materialları kimi multi-media tədris resursları çıxış edir. Bu növ resurslara elektron kitabxanalar, ensiklopediyalar, not arxivləri, musiqi antologiyaları, virtual muzeyləri (o cümlədən də musiqi alətləri muzeyləri) və təlimedici musiqi proqramların kataloqları aiddir. Yeni

informasiya texnologiyaların musiqi sahəsində səmərəli istifadəsi üçün bir sıra pedaqoji şərtlərin gözlənilməsi vacibdir ki, buraya pedaqoji fəaliyyətin didaktik, psixoloji, təşkilati və digər aspektləri daxildir. Kompüter təlim vasitələrinin istifadəsi cəhətdən pedaqoji şərtlərə müxtəlif metodik üsulların qarşılıqlı əlaqəli cəmi kimi baxılır. Pedaqoji şərtlər dedikdə biz aşağıdakıları nəzərdə tuturuq:

- qoyulmuş hədəflərə nail olmaq üçün kompüter texnologiyalarının tətbiqinin məqsədəuyğunluğu şərti;

- ənənəvi metodların və kompüter texnologiyalarının üzvü şəkildə birləşdirilməsi şərti;

- tələbələrin sosial-mədəni tələbatlarına və maraqlarına yönəlmə prinsipi onların peşəkar realizə olunması üçün yeni informasiya texnologiyalarının imkanlarının istifadəsini nəzərdə tutur ki, bunun nəticəsində tələbələr üçün yeni yaradıcı imkanlar və yeni fəaliyyət növləri aşkarlanır;

- elmi-texniki şərtlər ki, buraya tədris ocaqlarının kompüter texnikası ilə təchizatı nəzərdə tutulur;

- müəllimin xüsusi hazırlığa malik olması şərti;

- texniki vasitələrin istifadəsi üçün müəllimlərin xüsusi metodik tövsiyələr ilə təmin olunması şərti.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, yeni təlim metodlarının realizə olunması üçün müəyyən texniki resursların olması zəruridir. Texniki resurslar dedikdə biz ilk növbədə, səsin və videogörüntünün işlənilməsinə malik olan kompüter, İnternetə çıxış, kifayət qədər stillərə və alətlərə malik olan sintezatoru, keyfiyyətli yazılış aparmağa qadir olan rəqəmsal diktafonu, peşəkar və yarıpeşəkar mikrofonları, karaoke funksiyasına malik olan musiqi mərkəzini, rəqəmsal videokameranı, CD-diskləri və fleş-yaddaşları nəzərdə tuturuq.

Texniki resurslardan əlavə, kadr resursları da vacibdir ki, bunlara vokalçı-müəllim, səs texniki və metodist aiddir.

Müasir tədris üç mərhələdən ibarət olmalıdır:

*1. Hazırlıq mərhələsi – musiqi materialı ilə iş.* Bu mərhələ özünə müxtəlif mənbələrdən (nəsr məhsulu, televiziya, radio) musiqi materialının toplanılmasını daxil edir. Not materialının axtarışı ənənəvi mənbələrdən başqa İnternetdə xüsusi saytlarda həyata keçirilə bilər. Seçilmiş not materialı kompüterdə “midi” faylına köçürülür və bu fayl minus-fonoqramın yaradılması üçün sintezatora salınır. Bu zaman sintezatora daxil olan stillər, alətlər, templər, səs effektləri və s. istifadə olunur. Yaradılmış musiqi materialı kompüterə köçürülür və səs redaktoru vasitəsilə işlənilir. Alınmış fonogram lazımı formatda (wap, mp3, cda) SD-diskə və ya fleş-yaddaşa yazılır. Göstərdiyimiz proqramlarda işləmək üçün xüsusi vərdiş olmalıdır ki, bu vərdiş səs faylları ilə daima iş prosesində əldə olunur. Beləliklə də, texnologiya vasitəsilə tələbələrin fərdi xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq musiqi kompilyasiyasının variasiyalı

istifadəsi mümkün olur.

*2. Dərslərin keçirilməsi mərhələsi.* Bu mərhələdə musiqi materialının öyrənilməsi baş verir: əvvəl fortepiano müşayiəti ilə, sonra isə mənimsənilmiş material minus-fonoqram ilə ifa olunur. Eyni zamanda tələbənin ifası diktofona yazılır ki, dərhal dərstdə onun ifasının səhvləri aşkarlanaraq düzəlişi mümkün olsun. Müzakirə zamanı ifanın üstün cəhətləri və çatışmamazlıqları araşdırılır. Bu mərhələnin vacib məsələlərindən biri vokal vərdişlərinin formalaşdırılmasıdır: intonasiyanın təmizliyi və dəqiqliyi, səsyaradıcılığı, nəfəs və diksiya, həmçinin də minus-fonoqram ilə oxu vərdişləri. Bu mərhələ özünə həmçinin cari nəzarəti, özünənəzarəti daxil edir ki, bunlar vokal vərdişləri üzərində işin keyfiyyətini yüksəldir. Bu texnologiya tələbənin fərdi imkanlarını nəzərə alaraq musiqi materialını seçməyə, tələbənin səs imkanlarını nəzərə almağa və bunula da onun sağlamlığını qorumağa imkan yaradır.

Bu mərhələnin texniki təchizatı özünə rəqəmsal diktofon vasitəsilə öyrənilmiş materialın minus-fonoqram ilə yazısını daxil edir. Həmçinin videoyazılış da aprıla bilər ki, tələbə səhnə davranışı məsələlərini öyrənsin. Sonra dərstdə alınmış videoyazılışa baxılır və müzakirələr aparılır, nəticələr qiymətləndirilir.

*3. Nəticələrin təqdimatı mərhələsi.* Bu mərhələdə nəticələri təqdim etmək üçün musiqi materialının işlənilməsi prosesi baş verir. Bu isə tələbələrə hazırlanmış musiqi materialını audiodisk və ya videodisk şəklində müsabiqə və digər tədbirlərdə təqdim etməyə imkan yaradır. Nəticələri araşdırmaq üçün dərslərdə hazırlanmış fonoqram dinlənilir və videoyazılışa baxılır. Tələbələr informasiyanı müzakirə edir, öz fikirlərini söyləyir, nəticələr çıxarır. Texnologiyalar sayəsində tələbələr daha fəal olur, onlarda yeni nailiyyətlər üçün stimulyar yaranır.

Bu mərhələnin texniki cəhətdən həyata keçirilməsi kompüter vasitəsilə baş verir və özünə səs redaktorları və video redaktorları ilə iş bacarığını daxil edir. Nəticədə hazır film ortaya çıxır ki, tələbələrdə onu baxdıqda özünə inam, gördüyü işdən məmnuniyyət hissləri yaranır və onlar müəyyən təcrübə əldə edir.

Musiqinin tədrisində yeni informasiya-kompüter texnologiyaları hər bir tələbənin şəxsiyyət artımını nəzərdə tutur. Vokal fənninin tədrisində də onların tətbiqindən aşağıdakı nəticələr əldə oluna bilər:

- Tələbələrin ifaçılıq səviyyələrinin artırılması;
- Vokal fənninə qarşı daxili daimi motivasiyanın yaradılması;
- Vokal vərdişlərinin, artistizmin və səhnə davranışının inkişafı;
- Texniki vasitələrin istifadəsi bacarıqlarının əldə edilməsi və İKT-dən istifadə üçün metodik tövsiyələrin yaradılması;
- Tələbələrin qabiliyyətlərinin bütün tamlıqla aşkarlanması, onların əqli

fəaliyyətlərinin fəallaşdırılması və yaradıcı potensialının açılması;  
- Tədris materialının daha asan və səmərəli mənimsənilməsi;  
- Tələbələr üçün iş prosesində alınan nailiyyətlərin, öz fəaliyyətinin nəticələrinin əyyanı olaraq görməsinə, səhvlərin təhlilinin aparılması və düzəldilməsi imkanlarının yaradılması.

Bütün bilik sahələrində elmin sürətli inkişafı mənimsənilən informasiyanın həcmində əhəmiyyətli dərəcədə artmasına gətirib çıxarır. Bu məsələnin həllini tədris saatlarının miqdarının daima artırılması hesabına keçirmək olmaz. Yeni informasiya texnologiyaların tətbiqinin səmərəliliyi vokal fənni üçün proqramda planlaşdırılmış saat çərçivəsində təhsilin keyfiyyətinin xeyli artırılmasında özünü göstərə bilər.

Beləliklə, musiqi təhsilinin kompüterləşdirilməsi günümüzün zəruri tələblərindəndir. Bu texnologiyalar tələbələrdə özünə nəzarət və özünü qiymətləndirmə keyfiyyətləri inkişaf edir, onları səhvləri düzəltməyə vadar edir, dinlədikləri və gördüklərini obyektiv şəkildə müzakirə edərək, öz səslərinin səslənmə keyfiyyətini qiymətləndirməyi öyrədir. Azərbaycanın ali və orta təhsil ocaqlarının texniki təchizata ehtiyacları vardır ki, yeni informasiya texnologiyaları bizim ölkədə də musiqinin tədrisində tətbiq oluna bilsin.

## ƏDƏBİYYAT

1. N.Kamilova “Vokal və onun tədrisi metodikası”, dərslik, Bakı, 2010.
2. N.Kamilova, X.Yarıyeva. “Vokal və onun tədrisi metodikası”, proqram, ADPU, Bakı, 2012.
3. И.В.Заболотская. «Новые информационные технологии в музыкальном образовании», дис. кан. пед. наук, Санкт-Петербург, 2000.
4. О.Н. Пиксаева. «Компьютерные технологии в процессе обучения музыке : на примере вокальной подготовки студентов педагогического факультета» дис. кан. пед. наук, Москва, 2008.
5. Е.М. Панферова. «Мультимедийные образовательные технологии как современное средство воспитания музыкальной культуры у учащихся в дополнительном музыкальном образовании», Теория и практика образования в современном мире (III): материалы междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 2013.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 06.02.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 16.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

**UOT 78:37.02**

**Aygün Əhadova**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: aygunahadova@yahoo.com

## **İNKLÜZİV TƏLİM DÜNYA VƏ AZƏRBAYCAN TƏCRÜBƏSİNDƏ**

**Açar sözlər:** *inklüziv təhsil, şagird, ümumi təhsil, xüsusi şərait*

Əlil uşaqların bir hissəsi istənilən sərt təhsil sistemindən çıxıb gedir. Belə ki, sistem belə uşaqların təhsilə olan fərdi tələbatlarının təmin edilməsinə hazır deyil. Inklüziv yanaşmalar tədrisdə və müvəffəqiyyətin əldə edilməsinə belə uşaqlara kömək edə, bu da onlara daha yaxşı yaşamaq üçün şans və imkanlar yarada bilər.

**A.A.Ахадова**

## **ИНКЛЮЗИВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В МИРЕ И В АЗЕРБАЙДЖАНЕ**

**Ключевые слова:** *инклюзивное образование, учащийся, общее образование, специальные условия*

Из любой жесткой образовательной системы какая-то часть детей-инвалидов выбывает, потому что система не готова к удовлетворению индивидуальных потребностей таких детей в обучении. Инклюзивные подходы могут поддержать таких детей в обучении и достижении успеха, что даст шансы и возможности для лучшей жизни.

**A.A.Ahadova**

## **INCLUSIVE EDUCATION IN THE WORLD AND IN AZERBAIJAN**

**Key words:** *inclusive education, student, general education, special conditions*

From any rigid educational system, some of the disabled children drop out, because the system is not ready to meet the individual needs of such children in education. Inclusive approaches can support such children in learning and achieving success, which will give chances and opportunities for a better life.

Təhsilin insanın yetişməsində, dünyagörüşünün artmasında, cəmiyyətə yararlı fərd olmasında böyük rolu var. Bir ölkənin təhsilinin güclü olması, onun gələcəyinin uğuru deməkdir. Bir millətin gələcəyi isə onun təhsilindən asılıdır. Təhsil almaq hüququ respublikada yaşayan bütün vətəndaşlara şamil olunur. Azərbaycan Respublikasının Təhsil haqqında qanununda da qeyd olunub ki, cəmiyyətin bütün üzvlərinin – istər sağlam, istərsə də sağlamlıq imkanları məhdud insanların bərabər təhsil alma hüquqları var.

Lakin ölkəmizdə sağlamlıq imkanları məhdud olan uşaqların sağlam uşaqlarla birgə təhsildən yararlanması problemlə məsələdir. Belə bir imkanı yalnız inklüziv təhsil yarada bilər. Sağlamlıq imkanları məhdud uşaqların təhsil və tərbiyəsi – orta ümumtəhsil məktəblərinin diqqət mərkəzində durmalıdır. Xüsusi qayğıya ehtiyacı olan bu uşaqların normal vətəndaş və şəxsiyyət kimi formalaşmasında elmin, təhsilin və tərbiyənin rolu böyükdür.

*Inklüziv təhsil* (latınca “include” – daxil etmək, fransızca “inclusif” – özünə daxil olunan) termini xüsusi tələbatları olan uşaqların kütləvi ümumtəhsil məktəblərində təhsil alması prosesini nəzərdə tutur. Inklüziv təhsilin əsasına belə bir ideologiya qoyulur, hansı ki, uşaqların istənilən diskriminasiyasını mümkünsüz edir, bütün insanlara *bərabər münasibəti* təmin edir, lakin xüsusi ehtiyacları olan uşaqlara *xüsusi şəraitləri yaradır*. Inklüziv təhsil – ümumi təhsilin inkişafı prosesidir ki, hamı üçün, o cümlədən də sağlamlığında problemləri olan uşaqlar üçün təhsilin mümkünlüyünü nəzərdə tutur.

Inklüziv təhsilin əsas prinsipləri aşağıdakılardır:

- uşaqlar evlərinin yaxınlığında yerləşən yerli uşaq baxçasına və ya məktəbə getməlidir;
- bütün xüsusi tələbatlara ehtiyacı olan uşaqlar baxçalarda yer almalıdır;
- məktəbdə və sinifdə əlverişli inklüziv mühit yaradılmalı, bütün uşaqlar bütün tədbirlərdə (müsabiqələrdə, tamaşalarda, ekskursiyalarda və s.) iştirak etməlidir;
- uşaqların fərdi təlimi müəllimlər, valideynlər və yardım göstərə bilən hər bir şəxslər tərəfindən aparılan birgə iş ilə təmin olunmalıdır;
- düzgün təşkil olunmuş inklüziv təhsil uşaqların diskriminasiyasının qarşısını almalı və xüsusi ehtiyacları olan uşaqlara cəmiyyətin bərabər hüquqlu üzvü kimi çıxış etməyə yardım etməlidir.

Inklüziv təhsil sistemi özünə orta, peşə və ali təhsili daxil edir. Onun məqsədini maneəsiz təlim mühitinin yaradılması təşkil edir. Bütün tədbirlər kompleksi həm təhsil ocaqlarının texniki təchizatını, həm də müəllimlər və sağlam şagirdlər üçün xüsusi təlim kurslarının işlənilib-hazırlanmasını nəzərdə tutur ki, onların əlil uşaqlar ilə qarşılıqlı əməkdaşlığını inkişaf etdirdirsin. Bundan əlavə, əlil uşaqların ümumi təhsil ocaqlarında adaptasiya prosesinin asanlaşdırılması üçün xüsusi proqramlar lazımdır.

1970-ci illərdən xarici ölkələrdə əlillərin təhsil imkanlarının genişləndirilməsinə yönəlmiş normativ aktların işlənilməsinə başlanmışdır. Bu baxımdan ABŞ və Avropada təhsil sahəsində bir-neçə yanaşmalar inkişaf etmişdir: məktəblərin ayırmasının ləğv edilməsi (desegregation), təhsilin mümkünlüyünün genişləndirilməsi (widening participation), inteqrasiya, aktuallaşma (mainstreaming), inklüziya.

Aktuallaşma (mainstreaming) belə bir strategiyani nəzərdə tutur ki, burada əlil şagirdlər öz həmyaşdları ilə bayramları, müxtəlif tədbirləri keçirir, yəni sosial kontakt imkanlarını yüksəldir, lakin təlim almaq məqsədləri burada qoyulmur.

İnteqrasiya strategiyasında psixi və fiziki qüsurları olan uşaqların tələbat və ehtiyaclarının təhsil sistemi ilə uyğunluğu nəzərdə tutulur (özündə əlil şagirdlər ümumi məktəbə gedərək, heç də həmişə digər uşaqlarla eyni siniflərdə oxumur).

İnklüziya – ən müasir termindir ki, burada məktəblərdə islahatlar və otaqların hələ yenidən qurulması nəzərdə tutulur ki, onlar istisnasız olaraq bütün uşaqların ehtiyac və tələbatlarına uyğun olsun.

1875-1914-cü illərdə ABŞ-da mütləq orta təhsil sistemi qurulanda əlil və yaxud əqli qüsurları olan uşaqları ayrı-ayrı siniflərə yerləşdirirdilər. Həmin dövrdə Milli təhsil assosiasiyası Xüsusi təhsil departamentini yaratmışdır. Bu zaman intellektin ölçülməsi üçün müxtəlif testlər hazırlanmağa başlandı. Ölkəyə köçkün (emiqrant) axını gəlirdi, iş qüvvəsinin sayı artırdı, müxtəlif psixoloji nəzəriyyələr inkişaf edirdi. Bütün bu amillər məktəb sisteminə təsir etmişdir ki, burada fərdi fərqliliklərin və potensialın müəyyən edilməsi və ölçülməsi prinsipləri yer alırdı.

1960-70-ci illərdə məktəb sisteminə qarşı tənqidlər səslənməyə başladı. Məktəbi şagirdlərin uğursuzluğunda günahlandırırırdılar. Bu problemlə məşğul olan ABŞ alimi Ceyn Merser öz tədqiqatlarında qeyd edirdi ki, hər bir sosial sistem insana yeni təriflər verir, buna görə də əlillik sosial danışıqların məhsuludur.

1962-ci ildə Reynolds *xidmətlər kaskadı* anlayışını təklif edir, İ.Deno isə onu təkmilləşdirir. Bu kaskad və ya kontinum ayrı-ayrı şagirdlərin tələbatlarının ödənilməsi üçün xidmətlərin konstruktiv modelidir ki, o ev şəraitində və yaxud xəstəxana yanında təhsildən tutaraq xüsusi məktəblər, xüsusi siniflər və nəhayət kütləvi məktəblərin adi siniflərinə qədər bütün növ təhsil formalarını nəzərdə tutur.

1977-ci ildə qəbul olunmuş “Bütün əlil uşaqlar üçün təhsil” Qanununda əlavə xidmətlərin siyahısı verilir ki, bunlar əlil uşaqlara ixtisas almaq üçün xüsusi təhsil almalarına köməklik edir: nəqliyyat, loqopediya, audiologiya, psixoloji xidmətlər, fizioterapiya, rekreasiya (bərpa, istirahət), okupasiyon

terapiya (occupational therapy - gündəlik işlər vasitəsilə terapiya), erkən müayinə, məktəb həkimi və yaxud tibb bacısı, şəktəb sosial işçisi, psixoloq və s. 1990-cı illərdə ABŞ-da bütün əlil uşaqların təhsili barəsində qanun qəbul olunur ki, bunun əsasına fərdiləmiş təlim prinsipi qoyulmuşdur.

ABŞ alimi M.Reynolde xüsusi təhsil barəsində əlil uşaqların ümumi kütləvi məktəblərə daxil olunmasının tədricən baş verən təkamül prosesi kimi yazırdı. Bu tədqiqatçı məktəblərin yerləşdirilməsi, seçimi prinsipinin düzgün aparılması, kütləvi məktəblərdə təlim şəraitinin yaxşılaşdırılmasının nəticədə xüsusi məktəblərə və siniflərə göndərilən uşaq sayının azalmasına gətirib çıxaracağını deyirdi. Həmçinin o qeyd edirdi ki, müxtəlif əlillikləri olan uşaqlara təqdim olunan tədris proqramları “risk vəziyyətində” olan uşaqlar üçün tərtib olunmuş proqramlardan bir o qədər də seçilmir. Bundan əlavə, o güman edirdi ki, amerika cəmiyyətində məktəblərin yenidən qurulmasına maraq artmışdır ki, onlar bütün uşaqları daxil edəbilsinlər. 1980-90-cı illərdə aparılmış inklüziv təhsilin iqtisadi səmərə nəticələrinin tədqiqatı inteqrasiyalı təlimin faydalarını göstərir.

Bu gün əksər Qərb ölkələrində əlil uşaqların inteqrasiyasının vacibliyi barəsində ümumi bir fikir yaranmışdır. Dövlət və munisipal məktəblər xüsusi ehtiyacları olan uşaqlar üçün büdcədən əlavə maliyyə alır, buna görə də orta məktəblərin rəhbərliyi belə uşaqların sayının çox olmasında maraqlıdır.

Bizim ölkədə də bu sahədə müəyyən işlər görülür. Azərbaycan Respublikasının “Təhsil haqqında” Qanununda sağlamlıq imkanları məhdud şəxslərin təhsil hüquqlarının təmin edilməsi təsbit edilmişdir. Belə ki, Qanunda göstərilir ki:

– dövlət hər bir vətəndaşın təhsil alması üçün müvafiq şəraitin yaradılmasına təminat verir və təhsilin hər hansı pilləsindən, səviyyəsindən və formasından məhrum edilməsinə yol vermir;

– dövlət cinsindən, irqindən, dilindən, dinindən, siyasi əqidəsindən, milliyətindən, iqtisadi və sosial vəziyyətindən, mənşəyindən, sağlamlıq imkanlarından asılı olmayaraq hər bir vətəndaşa təhsil almaq imkanı yaradılmasına və ayrı-seçkiliyə yol verilməməsinə təminat verir;

– vətəndaşlar təhsilin növünü, təhsil müəssisəsini və tədrisin dilini sərbəst şəkildə seçmək hüququna malikdir;

– Azərbaycan dövlətinin təhsil siyasətinin əsasını, vətəndaşlar üçün keyfiyyətli təhsilin təmin edilməsi ilə yanaşı, təhsil islahatlarının aparılması prosesində milli azlıqları, qaçqınları, məcburi köçkünləri təmsil edən uşaqların, həmçinin sağlamlıq imkanları məhdud uşaqların keyfiyyətli təhsil alması üçün bərabər imkanların yaradılması təşkil edir.

Inklüziv təhsilin təşkili istiqamətində Təhsil Nazirliyi tərəfindən 2005-2009-cu illərdə “Xüsusi qayğıya ehtiyacı olan (sağlamlıq imkanları məhdud)



uşaqların təhsilinin təşkili ilə əlaqədar İnkişaf Proqramı” həyata keçirilmişdir. Proqrama əsasən sağlamlıq imkanları məhdud uşaqların təhsil hüququnun həyata keçirilməsi, inklüziv təlimə keçidin reallaşdırılması, təhsil müəssisələrində bütün uşaqların təhsili üçün bərabər imkanların yaradılması, dövlət himayəsində olan uşaqların sosial müdafiəsinin gücləndirilməsi, müvafiq təsnifata uyğun olaraq bütün kateqoriyadan olan sağlamlıq imkanları məhdud uşaqların ölkə üzrə qeydiyyatının aparılması və təhsilə cəlb edilməsi, xüsusi təhsil müəssisələrinin maddi-texniki və tədris bazasının müasir standartlara uyğunlaşdırılması sahəsində əhəmiyyətli işlər görülmüşdür.

Pilot təlim-tərbiyə müəssisələrinin rəhbərləri ilə keçirilmiş görüşlərdə uşaqların bu məktəb və bağçalarda adaptasiya işinin asanlaşdırılması üçün görülməli tədbirlər müəyyən edilmişdir. Hər uşaq üçün ayrılıqda fərdi tədris planında uşağın bacarıqları nəzərə alınaraq, ən yaxın inkişaf zonası nəzərdə tutulmuş və bu zona üçün nəzərdə tutulan fəaliyyət növlərini uşağa yönəltmək üçün yollar, metodlar, əlavə xidmətlər müəyyən edilmişdir. Bütün bunlar böyük işlərin həyata keçirilməsindən xəbər verir.

Lakin hələ görülməli işlərimiz də az deyil. Müşahidələrdən görünür ki, xüsusi internat-məktəblərində təhsil heç də həmişə uşaqların ehtiyaclarına, maraqlarına qulluq etmir. Hazırda ölkəmizdə 60 mindən çox əlilliyi olan uşaq vardır. Onlardan 1105 xüsusi təhsil məktəblərində, 2664 xüsusi internat məktəblərində təhsil alır (onlardan 1353 nəfəri müəssisədə gecələyir), 7750 evdə təhsilə və yalnız 268 nəfər inklüziv təhsilə cəlb edilmişdir. Demək ki, bu sistem hələ tam olaraq işləmir.

Sağlamlıq problemləri olan uşaqlar üçün təhsil xidmələrinin bazarı olduqca məhduddur, xüsusilə də kiçik şəhərlərdə və kəndlərdə sırf iqtisadi səbəblərdən əlil uşaqlar çox vaxt təhsil sistemindən kənar qalırlar. Təcrübə göstərir ki, istənilən sərt təhsil sistemindən uşaqların müəyyən bir qismi atılmış olur, çünki sistem bu cür uşaqların təlimə qarşı olan fərdi tələbatlarını ödəməyə hazır deyil. Belə uşaqlar ümumi sistemdən təcrid olunmağa məhkum olur. Bunu da dərk etmək lazımdır ki, bu hal uşaqların uğursuzluğu deyil, sistemin günahıdır. İnklüziv yanaşmalar belə uşaqlara təlimdə müvəffəqiyyət qazanmaq üçün imkanlar yarada bilər və bununla da onların daha yaxşı həyata, rifahlarının yüksəldilməsinə şans vermiş olar.

Bəziləri inklüziv təhsil terminini xüsusi təhsil ilə qarışdırır. Lakin inklüziv təlim əlil uşaqları “xüsusilikdən” azad etməyi, onları sağlam uşaqlarla birgə təhsil almalarını nəzərdə tutur. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi bərabər münasibət, lakin xüsusi şərait – prioritet prinsip kimi çıxış etməlidir. İnklüziv təhsil formasının, hansı şəraitdə tətbiqinin daha məqsədəuyğun olduğu müəyyənləşdirilməlidir. Uşaqların əqli və fiziki imkanlarından, inkişaf

perspektivlərindən və fərdi psixi keyfiyyətlərindən asılı olaraq, onlar üçün inklüziv təhsilin uyğun gələn ən optimal variantı seçilməlidir.

## ƏDƏBİYYAT

1. «İnklüziv təhsil: təcrübə və qarşıda duran vəzifələr» V Elmi-praktiki konfransın məqalələr toplusu, Bakı, 14-15 oktyabr 2011-ci il.
2. D.Ə.Dostuzadə. İnklüziv təhsil: problemlər və vəzifələr. Bakı, 2014.
3. Zemtsova M.İ. Kor və zəif görənlər üçün olan məktəbin iştirakçılarının xüsusiyyətləri // Defektologiya – 1975.–№ 6, səh. 24-26.
4. Malofeyev N.N. Dəyişən dünyada xüsusi tədris. Moskva, 2009.
5. Tuponoqov B.K. Korreksiyaedici pedaqogikanın əsasları. Moskva, 2008.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 18.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 17.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:  
pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 78:373.5

**Gülərəxanım Axundova**

Dosent

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi, 68  
e-mail: gulara\_akhundova@mail.ru

## **MUSIQİ FƏNNİNİN TƏDRİSİNDƏ MUSIQİ İFADƏLİLİK VASİTƏLƏRİNİN TƏRBIYƏVİ İMKANLARINDAN İSTİFADƏ**

*Açar sözlər: ifadəlilik vasitələri, melodiya, ritm, temp, dinamika, forma, harmoniya, tərbiyə*

Musiqinin bütün elementləri – intonasiya və melodiya, ritm, temp və metr, forma, harmoniya və polifoniya, tembr və dinamik çalarlar, ştrixlər və aksentləşmə bir-biri ilə ayrılmaz şəkildə təzahür edirlər. Musiqi ifadəlik vasitələri bir-birilə vəhdətdə dinləyicilərə güclü təsir göstərərək, məktəblilərin dünyagörüşü, bədii zövqlərinin formalaşdırılması, gözəlliyi duyma bacarığının əldə olunması, təxəyyül və fantaziyalarının inkişafı, təfəkkürlərinin fəallaşdırılması, onlarda insani-mənəvi keyfiyyətlərin tərbiyəsi işində vacib bir vasitə kimi istifadə olunmalıdır.

**Г.А.Ахундова**

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКИ**

*Ключевые слова: средства выразительности, мелодия, ритм, темп, динамика, форма, гармония, воспитание*

Все элементы музыки – интонация и мелодия, ритм, темп и метр, форма, гармония и полифония, тембр и динамические нюансы, штрихи и акцентуация существуют в неразрывной связи друг с другом. Средства музыкальной выразительности, обладающие в своей совокупности мощным воздействием на слушателя, должны использоваться как важное средство формирования мировоззрения, художественного вкуса школьников, средство развития воображения и фантазии, активизации мышления, воспитания у них нравственных качеств и гуманизма.

**G.A.Akhundova**

**THE USE OF EDUCATIONAL OPPORTUNITIES  
OF THE MUSICAL EXPRESSION MEANS IN THE MUSIC  
TEACHING**

**Key words:** *means of expression, melody, rhythm, tempo, dynamics, form, harmony, education*

All the elements of music - melody and intonation, rhythm, tempo and meter, form, harmony and polyphony, timbre and dynamic nuances and touches aktsen-situation are in close connection with each other. Means of musical expression, holding in the aggregate a powerful effect on the listener have to be used as an important means of formation of outlook, artistic tastes pupils means of imagination and fantasy, activate thinking, educating their moral qualities and humanity.

Hər bir incəsənət növünün həyatı əks etdirə bilən həmin incəsənətə məxsus ifadə vasitələri vardır. Yazıçı və şairlər bunun üçün sözlərdən, bu sözlərin bu və ya digər ardıcılıqla müqayisəsindən istifadə edir. Rəssamlar müəyyən bir obrazı əks etdirmək üçün rənglərin çalarlarından istifadə edirlər. Bəstəkarlar isə musiqi əsərlərini yaradarkən səs birləşmələrindən, melodiya, ritm, temp, dinamik nüanslardan, lad və harmoniyadan, müxtəlif registrlərin müqayisəsindən və s. istifadə edirlər.

Musiqinin bütün elementləri – intonasiya və melodiya, ritm, temp və metr, forma, harmoniya və polifoniya, tembr və dinamik çalarlar, ştrixlər və aksentləşmə bir-biri ilə ayrılmaz şəkildə təzahür edirlər.

Musiqi əsərinin mahiyyəti onun melodiyasında öz əksini tapır. Xalq musiqimizdə bədii cəhətdən tam formalaşmış melodiyalar çoxdur. Məsəl üçün “Sarı bülbül” xalq mahnısını göstərmək olar. Burada melodiyanın axıcılığı, rəngərəngliyi təbiətimizin gözəl quşu bülbülün xarakteristikasını məharətlə dinləyicilərə açır.

Musiqi əsərinin canı onun melodiyasındadır. Lakin melodiyanı ritm və tempdən, lad və harmoniyadan, müəyyən tembr və ştrixlərdən kənarında təsəvvür etmək mümkün deyil. Məgər ritmsiz melodiyanı təsəvvür etmək olarmı? Əgər melodiyanı ritmdən məhrum etsək, onda bu melodiyadan yalnız biri-birini əvəz edən və bir məna kəsb etməyən intervallardan başqa heç bir şey qalmayacaq. Musiqi prosesini yaradan melos, intonasiya ritm ilə elə əsaslı şəkildə bir-birinə bağlıdır ki, ritmsiz melodik inkişaf baş verə bilməz. Musiqi və onun ifası üçün ritm qədər digər bir təşkiləddici qüvvə tapılmaz. Ritm öz növbəsində, harmoniya və

ladın, dinamika və başqa ifadəlilik vasitələrin qanunauyğunluqları ilə və ən başlıcası isə melodiyanın xarakteri, obrazlı xassələri ilə qarşılıqlı şəkildə bağlı olur.

B.V.Asafyev «Musiqi forması bir proses kimi» adlı kitabında təmmilə haqlı olaraq qeyd edir ki, musiqidə qeyri-ritmsiz intonasiya yoxdur və ola da bilməz. Özlərinin qarşılıqlı qırılmaz əlaqələri ilə ritm və intonasiya musiqi ifadəliliyinin və inamlılığının aparıcılarıdır.

Gördüyümüz kimi, ritmin musiqinin bir ifadəlilik vasitəsi kimi əhəmiyyəti geniş və əhatəlidir. Ritmin mühərrik gücünün təsiri altında qalmaq – insan üçün sevindirici haldır və insanın bütün varlığına, duyğularının dərinliklərinə fəal nüfuz edərək yaradıcı ehtirası, fantaziyanı oyadır.

Bütövlükdə musiqinin intonasiya məzmunu ilə orqanik şəkildə birləşən ritm şüurun, ruh yüksəkliyinin aparıcısına eyni vaxtda Asafyevin dediyi kimi, «zamanın forma qurucusuna çevrilir», musiqi inkişafı qarşısında nəhəng imkanlar açır. Əsərin ritmi musiqinin inkişafını, musiqi imkanlarını istiqamətləndirməklə, insanın musiqi barəsində ideyalarına, hiss və əhval-ruhiyyəsinə aktivlik gətirir. Ritm sanki təkanverici emosional cəryandır.

Lakin musiqinin ifadəlilik vasitələri sırasında ritmlə sıx bağlı olan digər bir kəmiyyət də mövcuddur ki, onun da musiqini düzgün anlamasında əhəmiyyətli rolu vardır – bu tempdir. Hər bir hərəkət, o cümlədən də musiqinin hərəkəti müəyyən sürətə malikdir. Musiqidə bu qanun tempin mövcudluğu ilə ifadə olunur. Əsərin tempindən kənara çıxmaq halları onun bədii məzmununa xələl gətirir. Ona görə də bəstəkarlar əsərin tempini özləri əsərin əvvəlində göstərir.

Əslində temp və ritm biri-birindən ayrılmazdır: musiqi fikrinin melodik uzunluğundan asılı olmayaraq ritm şəkli özünün ifadəsini müəyyən bir tempdə tapır. Məsələn, “Cəngi” xalq rəqsindəki marş tempi və punktir ritmi dəyişərsə onun yürüş xarakterini əldə etmək mümkün olmaz. Buna görə də musiqi aləmində tempo-ritm anlayışı mövcuddur.

Tempo-ritmin düzgün duyulması nəticəsində bütövlükdə musiqi əsərinin anlanılması prosesi baş verir: əsərin melosunun xarakteri, üslubu və dühası, ideyası və məzmunu. Temp anlamı altında onun iki tərəfi başa düşülməlidir: birincisi, əsərin və ya onun ayrı-ayrı hissələrinin, epizodların əsas tempi, yəni musiqi parçasının hərəkətinin özəy sürəti; və ikincisi, – tempin aramlığa və ya sürətlənməyə meyilli olan çoxşəkilli, olduqca incə, bəzən də gözlə sezilən əsas tempə daxil olan çalarları (aqogika). Bu cür temp döngələrinin zərif, incə oyunu olmadan ifa öz parlaqlığını və ifadəliliyini itirmiş olur.

Temp və ritmlə bağlı digər bir ifadəlilik vasitəsi mövcuddur ki, bu əsərlərin metrik ölçüsüdür. Metr musiqinin zaman ölçüsüdür. O, musiqi fikrini müəyyən zaman daxilində hissələrə ayıran forma olub, həm də, musiqi prosesi axarında hərəkətdə olan səs parçasını ölçən üsuldur. Musiqi ifaçılığın prosesində metr

ayrı-ayrı hissələrin nisbətini müəyyən edir. Musiqidə metr ölçüsü geniş rol oynayır. Onsuz böyük məkan və zaman daxilində əhatə edilən musiqinin hərəkət formasını təşkil etmək qeyri-mümkündür. Hərəkət prosesi nə qədər mürəkkəbdirsə, zaman ölçüsü də bir o qədər dəqiq olmalıdır. Adətən, musiqi metri aksentlə qovuşur: musiqi ifaçılığında metrin əhəmiyyətindən söhbət açılanda, nəzərdə əsas etibarilə xanənin güclü və zəif hissələrin növbələnməsi olan metrik aksent nəzərdə tutulur. Əgər güclü hissələri qeyd olunan belə növbələnmə, vaxtlı-vaxtında həyata keçirilsə, onda o, daima bədii məqsədyönlülük və ifadəlilik kimi qiymətləndirilir.

Hər bir dinləyici musiqinin qəmli və ya şən xarakterini ayırd edə bilir. Bu xarakteri musiqiyə digər bir ifadəlik vasitəsi olan onun ladı – major, minor və yaxud milli ladlar verir. Bəstəkarlar şən əhval-ruhiyyəyə malik olan obrazı yaratmaq istəyirsə majordan, qəmli xarakter üçün isə minordan istifadə edirlər. Məsələn, F.Əmirov özünün “Lirik rəqs” fortepiano pyesində qəmli, həzin obrazı yaratmaq üçün melodiya, ritm, temp ifadəlilik vasitələrindən başqa həm də lad xüsusiyyətlərindən də istifadə etmişdir.

Lakin minor ladında yazılmış bir melodiya rəqsvari 6/8 ölçüsündə və cəld tempdə olarsa onda həmin əsər şən xarakterli olur. Eyni zamanda major ladında yazılmış matəm tipli əsərlərə də rast gəlmək mümkündür. Demək ki, musiqi əsərlərinin məzmunu onların metr (ölçü) və tempindən çox asılıdır.

Bəstəkarlar müəyyən bir obrazı yaratmaq üçün ona uyğun gələn tembrlərdən də istifadə edirlər. Məsələn, yuxarıda göstərdiyimiz “Lirik rəqs” pyesi üçün F.Əmirov fortepiano alətinin tembrindən istifadə etmişdir. Sözsüz ki, həmin əsərin orqanda və yaxud trombondada ifa edilməsi bəstəkarın yaratdığı obrazın düzgün əks olunmasına maneçilik törədə bilər.

Ədəbi janrdakı olduğu kimi musiqi əsərlərində də hadisələrin sadə inkişafına rast gələ bilərik. Belə əsərlərdə bir surət əks olunur. Bəstəkarlar bunun üçün bir hissəli formadan istifadə edirlər. Daha çox və mürəkkəb xarakterli surətlər üçün iki, üç hissəli, rondo, variasiya, sonata və s. formalardan istifadə edilir. Deməli, əsərin forması onun məzmununun düzgün əks olunmasında böyük əhəmiyyət kəsb edir. Yalnız forma və muzmunun vəhdəti nəticəsində mükəmməl bədii əsər ortaya çıxır.

Beləliklə, musiqi əsərlərinin bədii obrazı yalnız musiqi elementlərinin, yəni bütün ifadəlik vasitələrinin vəhdətdə olması ilə yaradıla bilər və yalnız bu zaman dinləyicilərə güclü təsir göstərməyə qadir olar.

Məlumdur ki, ümümtəhsil məktəblərində musiqi dərslərində məktəblilərin estetik tərbiyəsi üzrə iş üç istiqamətdə aparılır: mahnı oxuma, nəzəriyyə və musiqini dinləmə. Bütün bu üç fəaliyyət növlərinin məqsədi təkə musiqini qavrama bacarığının əldə edilməsi ilə, müəyyən biliklərə yiyələnməklə kifayətlənmir, əsas məqsəd – musiqi vasitəsilə uşaqları tərbiyə etməkdir.

Tərbiyə işinə tədris prosesinin əlavəsi kimi baxmaq olmaz. Tədris və tərbiyə işi vəhdət təşkil etməlidir. Lakin tərbiyə işi açıq-aşkar aparılmamalı, həddən artıq didaktizmdən qaçınmaq lazımdır, çox vaxt hətta şagird onu hiss etməməlidir.

Tərbiyə işi dərs prosesində həyata keçirilir. Bu zaman onun müxtəlif sahələrinə toxunmaq vacibliyi yaranır. Musiqi əsərlərinin bədii dərinliyinə bələd olan təcrübəli, savadlı müəllim onların obrazlarına, əsas mövzuların onlarda təcəssümünə, bəstəkarın estetik dünyagörüşünün təsvirinə və onun yaradıcılığının ruh aldığı ideallara da toxunmalıdır.

Şagirdin bədii zövqünün formalaşması məsələsini qarşısına qoyan yaxşı müəllim nəinki incəsənətdəki gözəlliyə reaksiya verir, həmçinin bu gözəlliyin məğzini anlatmağa çalışır. Estetik dəyərləndirmə bu kimi hallarda müəllif tərəfindən istifadə olunan musiqi ifadəlilik üsullarının nəzərdən keçirilməsi ilə möhkəmlənir.

İncəsənət əsərinin dərinədən başa düşmək üçün müəyyən hazırlığın olması çox vacib məsələdir. Məktəbli Nizaminin “Sırrlar xəzinəsi” və yaxud “İskəndərnamə” əsərini ilk dəfə oxuyanda onun dərin mənasını dərhal başa düşə bilməz. Çünki məktəblinin həyat təcrübəsi və inkişaf etmiş zövqü olmadığından həmin əsərlərin dərin mənasını başa düşmür və onun keyfiyyətini dəyərləndirə bilmir. Lakin məktəbli böyüdükcə və onun həyat təcrübəsi artdıqca, o daha diqqətli olur bədii əsərlərin əhəmiyyətini dərk etmək, gözəlliyini duymaq qabiliyyətinə malik olur.

Eləcədə musiqi də öz sırrlarını dərhal dinləyiciyə açmır. Musiqi zövqü, musiqini başa düşmək qabiliyyəti yavaş-yavaş, daha doğrusu, tədricən formalaşır. Musiqi əsərinin məzmununu başa düşmək üçün şagirdin ümumi mədəniyyəti və xüsusi hazırlığı olmalıdır. Bu məsələdə dinləyicinin musiqini dinləyərkən əhval-ruhiyyəsinin əsərin məzmununa uyğun gəlməsindən və dinləyicinin diqqətinin fəallığından çox şey asılıdır. Bəstəkarın yaratdığı əsərdə onun hissləri öz əksini tapır. Dinləyici isə həmin musiqi əsərini dinlədikdə bəstəkarın əks etdirdiyi hissləri keçirməyə başlayır. Bu isə o vaxt baş tutur ki, dinləyici bəstəkar əsərini başa düşməyə hazır olsun.

Qeyd etdiyimiz kimi, hər bir musiqi əsərinin tərbiyəvi təsiri onda istifadə olunan bütün ifadəlilik vasitələrinin – intonasiya-melodik quruluş, ritm, metr, temp, lad, tembr, dinamika və kompozisiya quruluşunun (formasının) vəhdətdə olması ilə yaradıla bilər. Məsələn, “Qaçaq Nəbi” xalq mahnısında 6/8 ölçüsü, rəqs xarakteri, yüksək tessitura xalq qəhrəmanının obrazının açılmasında böyük əhəmiyyətə malikdir. Göstərdiyimiz ifadə vasitələrinin biri dəyişərsə, onda istənilən obraz alınmaz. Bütün bu ifadə vasitələri lazımi əhval-ruhiyyə yaradaraq uşaqlarda qəhrəmanlıq, cəsurluq, vətənə sevgi hisslərini tərbiyə edir.

Yuxarıda dediyimiz kimi, formasız məzmun, məzmunuz formanın mövcudluğu mümkün deyildir. Ona görə də uşqlar musiqi əsərlərini başa düşmək üçün musiqi formaları haqqında bilikləri qavramalıdır. Sonata, simfoniya, konsert və digər mürəkkəb musiqi janrları başa düşmək üçün proqramlı, yəni məzmunu əvvəlcədən dinləyiciyə məlum olan əsərlərin uşaqlara dinlədilməsinin böyük əhəmiyyəti vardır. Məsələn, Ü.Hacıbəylinin “Yaxşı yol”, “Cəngi”, Q.Qarayevin “Uşaq pyesləri”, F.Əmirovun “12miniatur” fortepiano pyesləri, “Nizami” simfoniyası, S.Hacıbəyovun “Sülh uğrunda” simfonik poeması və s. proqramlı musiqi nümunələri dərsin musiqini dinləmə hissəsində istifadə edilə bilər. Bütün bu əsərlər yüksək bədii ilə fərqlənərək, uşaqların zövqünü formalaşdırmaqla bərabər onlarda müxtəlif insani keyfiyyətlərin tərbiyəsi üçün də faydalıdır.

Bir sıra vətəni, onun gözəl təbiətini əks edən və məktəblilərin vətənpərvər hissələrini oyadan musiqi əsərləri, məsələn F.Əmirovun “Azərbaycan” simfonik süitəsi, S.Hacıbəyovun “Karvan” simfonik şəkli proqramlı musiqi janrına aid etmək olar.

Uşaqlarda musiqinin qavrama proseslərini fəallaşdırmaq üçün onlara musiqini dinlədikdən sonra bir sıra suallar verilməlidir: Əsəri yazmaqla bəstəkar nə demək istəmişdir? Dinlədiyiniz musiqi əsərindəki məzmun sizin təsəvvürünüzdə yaranan surətə uyğun gəlirmi? Dinlədiyiniz musiqi əsərində sizin hələ dərk etmədiyiniz problem varmı? Bəstəkar nə üçün bu əsəri yazmış və dövrünün hansı cəhətləri onun gözləri önündə canlanmışdır? və s. buna oxşar suallar. İlk baxışdan o qədər də çətin görünməyən bu suallara cavab vermək üçün musiqi əsərini təkrar-təkrar dinləmək, musiqi haqqında müəyyən biliklərə malik olmaq lazımdır. Məhz bu halda musiqi janrları uşaqlar tərəfindən qavranıla bilər.

Musiqi heç bir söz istifadə etmədən, yalnız musiqi ifadəlik vasitələri ilə dinləyicidə istənilən hissələri yarada bilər və bununla da onu tərbiyə edir. Məsələn, 1-ci sinif uşaqlarına Q.Qarayevin həzin, lirik melodiyaya malik olan “Fikrə dalma” pyesini dinlətdikdə, onlara sualla müraciət edilmişdir: bu musiqi nədən bəhs edir? Əsər minor ladında, asta tempdə, piano nüansında və legato səssaparıcılığında olduğu üçün uşaqların əksəriyyəti onun kədərli xarakterini qeyd etmişdir. Lakin bu pyesin ortasında 4 xanə müddətində dinamikanın və hərəkətin canlanması ilə paralel majora kənarlaşma baş verir. Bunu isə yalnız iki uşaq duya bilmişdir. Onların fikrincə, bəstəkar əvvəl nəyəsə qüssələnir, əsərin ortasında isə yaxşı bir şeyi yada salaraq sevinmişdir.

Lakin qəlbin dili olan musiqi çox şeyi deyə bilsə də konkret bir məhfum deyil və onun məzmununu başa düşmək üçün çox zaman fantaziyanın köməyindən istifadə etmək lazım gəlir. Musiqiyə ən yaxın olan incəsənət növü poeziyadır. Söz əvvəl əqlə, ondan sonra isə hissələrə təsir edir. Musiqidə isə



bunun tam əksi baş verir. Vokal-xor əsərlərində, mahnılarda musiqi və söz vəhdət təşkil edərək əsərlərin təsir qüvvəsini daha da artırır. Buradan da belə nəticəyə gəlmək olar ki, hər bir incəsənət növünün sərbəstliyi nisbi xarakter daşıyır və müxtəlif incəsənət növlərinin qarşılıqlı əlaqəsi ilə daha da möhkəmlənir. Buna görə də mahnılar vasitəsi ilə uşaqların tərbiyələndirilməsi prosesi daha tez və asan olur. Bu iş musiqi dərsinin mahnı oxuma bölməsində həyata keçirilir.

İntonasiya musiqi və danışq səslərini daxildən işıqlandırır. İntonasiya insan fikirlərinin və hisslərinin düzgün ötürülməsində böyük imkanlara malikdir. İnsanların inkişafı prosesi ilə əlaqədar zamanla danışq intonasiyası daha da emosional olan musiqiyə daxil olur. Əgər danışqda intonasiya sözlərlə əlaqəli şəkildə onu müşayiət edirsə, musiqidə səslənmədən asılı olaraq müəyyən bir əhəmiyyətə malik olur. D.Kabalevski musiqi intonasiyasını ondan melodiya yaranan toxum adlandırır. Bu toxumdan yaranan melodiya musiqinin qəlb, musiqi əsərinin əsas fikridir. Lakin melodiya sözlərlə birləşdikdə daha asan yadda qalır və tez qavranılır. A.Səhhət bunun barəsində belə yazırdı: «Musiqinin ən byük faydası ifadə etdiyi duyğular və tərənnüm etdiyi sözlərdə aranmalıdır... Deməli ki, nəğmə, vəzn sözləri zehinlərdə kökləşdirir, ürəyə qədər nüfuz edir və bu vasitə ilə insanda əxlaqi və vətəni duyğular oyadır».

Beləliklə, musiqi ifadəlik vasitələri bir-birilə vəhdətdə dinləyicilərə təsir göstərərək, məktəblilərin dünyagörüşünün, bədii zövqünün formalaşdırılması, gözəlliyi duyma bacarığının əldə olunması, təxəyyül və fantaziyalarının inkişafı, təfəkkürlərinin fəallaşdırılması, onlarda insani-mənəvi keyfiyyətlərin tərbiyəsi işində güclü bir vasitə kimi istifadə olunmalıdır.

## ƏDƏBİYYAT

1. J.Qədimova. «Musiqi pedaqogikası: tarixilik və müasirlik». B., 2012.
2. O.Rəcəbov.G.Məmmədova. «Pedaqoji təmayüllü orta ixtisas və ali məktəblərdə musiqi tədrisinin metodikası».B., 2009.
3. F.Hidayətova «Musiqi və vətəndaşlıq tərbiyəsi», B., 2009.
4. O.Rəcəbov, F.Hidayətova «Ümumtəhsili məktəblərində musiqi tədrisi və tərbiyəsi metodikası».B., 2013.
5. B.V.Asafyev «Musiqi forması bir proses kimi», Moskva, 1989.
6. D.B.Kabalevski «Müasir dünyada musiqi tərbiyəsi», Moskva, 1970.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 21.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 25.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 17.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 78.071(379.24):37.03

**Nərmin Kamilova**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti  
AZ 1000, Bakı ş., Üzeyir Hacıbəyli küçəsi 68  
e-mail: nermin.mubariz@mail.ru

## **KİÇİK YAŞLI MƏKTƏBLİLƏRİN “MUSİQİ” FƏNNİNİN TƏDRİSİNDƏ HƏRBİ VƏTƏNPƏRVƏRLİK MÖVZUSUNDA OLAN MAHNILARIN ÖYRƏDİLMƏSİ PROSESİNDƏ İSTİFADƏNİN İMKAN VƏ YOLLARI**

*Açar sözlər: Hərbi vətənpərvərlik, musiqi, müəllim, tərbiyə, şagird, məktəb*

Məqalədə ibtidai sinif şagirdlərinin Azərbaycan musiqisi əsasında hərbi-vətənpərvərlik tərbiyəsi problemləri nəzərdən keçirilir. Tədris prosesində Azərbaycan musiqisinin istifadəsinin xasiyyəti, mənəvi və əxlaqi keyfiyyətləri, doğma torpağa sevgi və vətənpərvərlik hissini formalaşdırdığı, məktəblilərin daxili aləminə böyük müsbət təsir göstərdiyi qeyd olunur.

**Н.М.Камилова**

## **ПУТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЕСЕН ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ**

*Ключевые слова: Военно-патриотическая, музыка, учитель, воспитание*

В статье рассматриваются проблемы военно-патриотического воспитания учеников начальных классов на основе азербайджанской музыки. Отмечается, что использование азербайджанской музыки в процессе обучения формирует характер, нравственные и духовные качества, чувство любви к родной земле и патриотизма, одним словом, оказывает огромное положительное влияние на внутренний мир школьников.

**N.M.Kamilova**

## **POSSIBILITIES AND MEANS OF USE OF AZERBAIJANI MUSIC IN THE MILITARY-PATRIOTIC EDUCATION OF THE PRIMARY PUPILS AT MUSIC LESSONS**

**Key words:** *military-patriotic, education, pupils, music lessons*

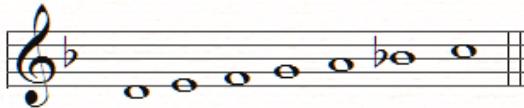
The article deals with the problems of military-patriotic education of primary school pupils on the basis of Azerbaijani music. It is noted that the use of Azerbaijani music in learning forms the character, moral and spiritual qualities, feelings of love for his native land and patriotism, in a word, influences positive effect on the inner world of students.

Şagirdlərin hərbi vətənpərvərlik tərbiyəsi müasir dövrdə, yəni torpaqlarımızın 20%-nin erməni faşistlərinin tapdığı altında olduğu bir zamanda, məktəblərimizin qarşısında duran ən vacib problemlərdən biridir. Ona görə ki, qeyd etdiyimiz torpaqların azad edilməsi gündən-günə güclənən ordumuzun əsgərlərinin, zabitlərinin, generallarının öhdəsinə düşübdür və bu problemin tezliklə həlli onların bilavasitə vəzifə borcudur.

Digər tərəfdən, bu gün böyüməkdə olan gənc nəsil sabahın əsgərləri, zabitləri, generalları, qəhrəmanlarıdır. Axı kimin ağına gələrdi ki, adicə kəndli balası Mübariz İbrahimov xalqımızın milli qəhrəmanı olacaqdır? Gələcəyin Mübariz İbrahimovları bu gün ümumtəhsil məktəblərimizdə təhsil alaraq böyüyürlər.

Böyüməkdə olan gənc nəslin nümayəndələrində belə bir fikir həmişə öndə durmalıdır ki, Qarabağ müharibəsi bizimçün ədalətli, müqəddəs, ermənilər üçün ədalətsizdir. Ona görə ki, biz zəbt olunmuş torpaqlarımızı azad etmək üçün müharibədə iştirak edirik. Digər tərəfdən Azərbaycanı bu müharibəyə güc yolu ilə məcbur ediblər.

Kiçik yaşlı şagirdlərin hərbi vətənpərvərlik tərbiyəsində istifadə etmək üçün Ü.Hacıbəylinin şair M.Seyidzadənin sözlərinə yazdığı “Pilotlar” mahnısı gözəl və lazımlı bir nümunədir. Bu mahnı  $\frac{3}{4}$  xanə ölçüsünə, şən xarakterinə, cəld tempə malikdir. Səs diapazonun I oktavının “re” səsindən II oktavının “do” səsinə kimi olmağı mahnının şagirdlər tərəfindən ifa olunmasına maneçilik göstərmir:



Mahnı “re” minorda səslənməsinə baxmayaraq, onun cəld tempi ona şən əhval-ruhiyyə verir.

“Pilotlar” mahnısının melodiyasının not yazısına diqqət yetirək:

The image shows a musical score for the song "Pilotlar" in 3/4 time, featuring four melodic phrases labeled I, II, III, and IV. The score is written in a single system with two staves. The first staff is in the treble clef and the second in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first phrase (I cümle) is "Və - tə - ni - min bay - ra - mı , ə - ziz gündür dün - ya - da". The second phrase (II cümle) is "Bu bay - ram - da se - vinc - lə biz çı - xı - rıq pa - ra - da da". The third phrase (III cümle) is "Bu bay - ram - da se - vinc - lə". The fourth phrase (IV cümle) is "biz çı - xı - rıq pa - ra - da da".

Mahnı klassik Azərbaycan muğamı olan “Bayatı-Şiraz”-a əsaslanmışdır. Melodiyadan görüldüyü kimi onun bənd hissəsi hərəsi 4 xanədən ibarət 2 melodik cümlədən, nəqarəti də eynilə 2 melodik cümlədən yaranmışdır.

I və II cümlələr “re minor” tonallığının kvintasında bitir, nəqarət isə kvintadan başlayaraq sekvensiya üsulu ilə tonikaya, yəni “re” səsinə doğru aşağıya hərəkət edir.

Melodiyada notlar arasında sıçrayış olmadığından o, əvvəlcə nizamlı yuxarı qalxır, sonradan da nizamlı tonikaya çatır.

Melodiyanın belə sadə üsulla inkişafı mahnının şagirdlər tərəfindən asan qavranılmasına səbəb olur.

Mahnı qəhrəman təyyarəçilərimizə həsr olunub, yəni hərbi vətənpərvərlik mövzusunda olan bir musiqi nümunəsidir. Bu mahnını öyrətməzdən əvvəl müəllim əvvəlcə pilotlar və təyyarəçilər sözlərinin mənaca eyni, lakin müxtəlif cür səsləndiyini şagirdlərə başa salsın. Şagirdlərə aydın olmalıdır ki, pilotlar və təyyarəçilər eyni sənətin adamlarıdır. Eyni zamanda müəllim bu mahnının “9 may” faşizm üzərində olan bayrama həsr olunduğu haqqda məlumat verə bilər. Əlbəttə ki, bu söhbətlərdə müəllim internetdən qəhrəman təyyarəçilərlə əlaqədar çıxartdığı kadrları ekranda göstərə bilər. Müəllimin mahnı ilə əlaqədar verəcəyi məlumatlardan biri də indiki müstəqil Azərbaycanın vaxtı ilə Sovetlər ölkəsi adlanan bir dövlətin tərkibində olması haqqında qısa və aydın məlumatlar ola bilər.

Bakının 20 №-li məktəbinin II<sup>a</sup> sinfində “Musiqi” fənnini tədris edən S.Rzayeva bu mahnının məzmunu ilə əlaqədar şagirdlərə belə məlumat verir:

M.- Uşaqlar, Azərbaycan dövləti çox qədim zamanlardan mövcuddur. Lakin XIX əsrdə Azərbaycan torpaqları Rus-İran müharibəsinin nəticəsində 2 yerə bölünür. Onun bir hissəsi rus imperiyasına, digər cənub hissəsi isə İran dövlətinin tərkibinə verilir. Lakin 1920-ci ildə Azərbaycanda Demokratik Respublika yaransa da, o, cəmi 23 ay yaşayır və 1922-ci ildə yenidən SSRİ

adlanan rus imperiyasının tərkibinə güc ilə qatılır. Nəhayət 1991-ci ildə doğma Azərbaycanımız uzun sürən mübarizədən sonra, böyük qanlar hesabına yenə öz müstəqilliyimizi bərpa edir.

Bu işdə bütün xalqımız, onun silahlı dəstələri ayağa qalxmış və müstəqillik əldə etmişdir. İndi öyrənəcəyimiz dəhi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin “Pilotlar” mahnısının qəhrəmanları qorxmaz təyyarəçiləridir. Onlar hər vaxt qorxmadan Vətənimizin səmalarını düşmənlərdən qoruyurlar.

Bu söhbətdən sonra müəllim adı qeyd olunan mahnını frazalarla, cümlələrlə əvvəlcə özü oxuyur, sonradan şagirdlərlə birlikdə təkrar edərək öyrənirlər.

Mahnı öyrənildikdən sonra müəllim şagirdlərə belə sualla müraciət edir.

M. – Uşaqlar, mahnı xoşunuza gəldimi?

U. – (hamı birdən) Bəli!

M. – Uşaqlar, pilotlarla təyyarəçilər arasında fərq varmı?

Ş<sub>1</sub>- Hər ikisi eynidir.

Ş<sub>2</sub>- Pilotlar təyyarəni sürürlər.

Ş<sub>3</sub>-Pilotlar aeroplan sürür, təyyarəçilər təyyarə.

Cavablardan görüldüyü kimi, müxtəlif cavablar alınsa da onların məzmunu demək olar ki, eynidir. Bundan sonra müəllim şagirdlərə mahnının xarakteri haqqında sual verir:

M. – Uşaqlar, mahnı qəmli, yoxsa şəndir?

U.- (hamı birdən) Şəndir

M.-Uşaqlar, biz artıq sizinlə marş, mahnı, rəqs xarakterli musiqilərlə tanış olmuşuq. Yəni oxumuşuq, dinləmişik. Bəs “Pilotlar” mahnısını oxuyarkən, yaxud dinləyərkən oynamaq, marş hərəkətləri etmək, yoxsa adicə sakit mahnı kimi oxumaq olar?

Bu suala şagirdlərin bir qismi mahnını marşa, bir qismi mahnıya, lakin əksəriyyəti rəqsə bənzətdiyini söylədilər. Araşdırmalar nəticəsində məlum oldu ki, mahnı pilotçuya, yəni əsgərə həsr olunduğu üçün o mütləq marş olmalıdır.

Yaxud, qeyd olunan musiqini oxuduqları üçün o mahnı janrında olmalıdır. Əksər şagirdlər qeyd etdilər ki, düzdür biz bu musiqini oxuduq, lakin o, həm mahnıdır, həm də onun səslənməsi zamanı oynamaq – rəqs etmək olar.

Şagirdlərin gəldikləri son nəticəyə əsaslanaraq müəllim sinifdəki fikirləri ümumiləşdirir:

M. – Uşaqlar, “Pilotlar” mahnısı bizim cəsur təyyarəçilərimizə həsr olunsa da, o, həm mahnıdır, həm də rəqsdür. Eyni zamanda şən xarakterə malik bir mahnıdır. Yəni bu mahnını oxumaqla bərabər, onun təranələri altında rəqs etmək də olar. Belə mahnıları mahnı-rəqs adlandırırlar.

Bu söhbətlərdən sonra müəllim 4 şagirdi lövhə qarşısına rəqs etmək üçün çıxarır, özü piano arxasına keçərək şagirdlərin bir qismi ilə mahnını

oxumaq üçün piano arxasına dəvət edir, qalan şagirdlərdən xahiş edir ki, mahnı oxunan zaman onun ritminə uyğun əl çalsınlar.

Müşahidələr göstərir ki, mahnının bu cür səsləndirilməsi şagirdlərin xoşuna gəlir və onlar müəllimin tapşırıqlarını böyük həvəslə həyata keçirtməyə cəhd göstərirlər.

Dediklərimiz bitdikdən sonra müəllim yenidən şagirdlərə sualla müraciət edir:

M – Uşaqlar, “Pilotlar” mahnı-marş, yoxsa mahnı-rəqsdir.

Alınan cavabların çox əksəriyyəti mahnı-rəqs janrının üstündə dayandırlar.

Müəllim sonradan uşaqlara daha belə bir sualla müraciət edir:

M – Uşaqlar, siz böyüyəndə pilot olmaq istərdinizmi?

Sınıfdə olan 25 şagirdin (15 qız, 10 oğlan) 17-si (15 oğlan, 2 qız) pilot olmaq arzularını bildirdilər. Yəni oğlanların hamsı gələcəkdə təyyarəçi olmaq istədiklərini bildirdilər.

Göründüyü kimi, adicə bir “Pilotlar” mahnısı şagirdlərdə təyyarəçi olmaq arzusunu yarada bilir.

20№-li məktəbin müəllimi S.Rzayeva digər II<sup>b</sup> sinfində də “Pilotlar” mahnısını II<sup>a</sup> sinfində apardığı üsulla deyil, heç bir məlumatlar vermədən, sözlərlə melodiya arasında olan münasibətləri açıqlamadan, xarakteri ətrafında məlumat vermədən şagirdlərə öyrədir və nəticədə məlum olur ki, bu sinifdəki fəallıq, mahnının sözlərinə və melodiyasına münasibət, sərbəst fikir söyləmək kimi keyfiyyətlər özünü II<sup>a</sup> sinfindən zəif göstərir.

Eyni zamanda “Pilotlar” mahnısı adicə mahnı kimi şagirdlər tərəfindən qəbul edilir, həm də onun hərbi vətənpərvərlik hisslərə təsiri də məlum olmur.

Bu deyilənlər aşağıdakı cədvəldə özünü belə biruzə verir.

| Eksperimental sinif (20 şagird)                        |                                       |   | Kontrol sinif (20 şagird)                              |                                       |   |
|--|---------------------------------------|---|--|---------------------------------------|---|
| “Pilotlar” mahnısının xarakterini düzgün təyin edənlər | “Pilotlar” mahnısını düzgün oxuyanlar | “Pilotlar” mahnısı haqqında sərbəst fikir söyləyənlər | “Pilotlar” mahnısının xarakterini düzgün təyin edənlər | “Pilotlar” mahnısını düzgün oxuyanlar | “Pilotlar” mahnısı haqqında sərbəst fikir söyləyənlər |
| 15 ş. (60%)  | 14 ş. (56%)                           | 12 ş.(48%)  | 10 ş. (40%)  | 8 ş. (32%)                            | 9 ş. (36%)  |

## ƏDƏBİYYAT

1. Ağayev Ə.Ə. “Məktəblilərdə vətəndaşlıq borcunun tərbiyə edilməsi” Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, Bakı 1970-ci il, səh.47-48.
2. Fətəliyev X. “Kiçikyaşlı məktəblilərdə vətənpərvərlik tərbiyəsi” “İbtidai məktəb və məktəbəqədər tərbiyə” B.1988, №4, səh.24.
3. N.M.Kamilova “Azərbaycan Respublikasının ümumtəhsil məktəblərində hərbi-vətənpərvərlik tərbiyyəsinin mahiyyəti” metodik tövsiyyə, Bakı-2015.
4. J.H.Qədimova “Musiqi pedaqogikası tarixi və müasirlik” Bakı-2012.
5. Quliyev S.D. “Musiqi inkişafı və musiqi tərbiyəsi” Bakı, API-nin nəşriyyatı 1981, səh.90.
6. Hidayətova F. “Musiqi və vətəndaşlıq tərbiyəsi” B., “Şirvan nəşr” 2009, səh.89, 101.
7. Xəlilov V.C. “Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyyələr” Azərbaycan SSR, Ali və orta ixtisas təhsili nazirliyi, Bakı 1982, səh.44.
8. Xəlilov V.C. “İbtidai siniflərdə Azərbaycan xalq yaradıcılığı nümunələrinin öyrədilməsi estetik tərbiyə vasitəsi kimi” doktorluq dissertasiyası, Bakı 1995, Azərbaycan Pedaqoji Universitetinin kitabxanası, səh. 350.
9. Kəngərlinskaya T.F. “Tələbələrin xüsusi pedaqoji və ifaçılıq hazırlığı sistemində integrativ prinsiplərdən istifadə” doktorluq dissertasiyanın avtoreferatı, Bakı -2007, səh.51.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 07.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 09.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 07.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

## **MUSIQI SƏNƏTİ**

**UOT 168.522**

**Rəna Məmmədova**

AMEA-nın müxbir üzvü,  
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor  
AZ1001, г.Баку, ул. Истиглалият 30  
e-mail: mamedova7@gmail.com

### **MUSIQI TÜRKOLOGİYASININ ƏSASLARI**

**Açar sözlər:** *musiqi, türkologiya, tip, təhlil, millət*

Müqayisəli-tipoloji təhlil – milli musiqi mədəniyyətinin müxtəlif səviyyələrini təhlil prosesinə fəal surətdə cəlb etməyə imkan verən təməl sxemdir. Türk mədəniyyət aləminin müxtəlif vektorlu tədqiqatlarının mövcudluğu şübhəsizdir. Lakin musiqi türkologiyasından müqayisəli musiqişünaslığın bir hissəsi kimi danışarkən, fikrimizcə, bu fenomenin dərk edilməsində ilkin, əsas mərhələ müqayisəli tipoloji təhlildir. Fikrimcə, Azərbaycan musiqişünaslığının ən aktual və eyni zamanda mürəkkəb problemi milli musiqi mədəniyyətinin türk köklərinin tədqiq edilməsidir. Qeyd etmək lazımdır ki, türkdilli xalqların musiqi əlaqələrinin yaranması və bu əlaqələrin genetik təməlinin izahı nəinki türk musiqi sisteminin bütövlüyü və monolitliyi barədə təsəvvürlərin formalaşmasına şərait yaradır, həm də onun ayrı-ayrı komponentlərini daha dolğun xarakterizə etməyə imkan verir.

**Рена Мамедова**

### **ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ**

**Ключевые слова:** *музыка, тюркология, тип, анализ, нация*

Сравнительно-типологический анализ является той самой опорной схемой, которая позволяет активно вовлекать в процесс анализа разные уровни национальной музыкальной культуры.

Безусловно право на существование разновекторных исследований тюркского культурного мира. Но, говоря о музыкальной тюркологии, как части сравнительного музыкознания, на наш взгляд, начальным, базовым звеном в познании этого феномена является сравнительный типологический анализ. На мой взгляд, наиболее актуальной и, вместе с тем, сложной проблемой азербайджанского музыкознания является проблема изучения



тюркских корней национальной музыкальной культуры. Важно подчеркнуть, что установление музыкальных связей тюркоязычных народов и объяснение генетической основы этих связей способствует не только складыванию представления о цельности и монолитности тюркской музыкальной системы, но и позволяет полнее характеризовать отдельные ее компоненты.

**Rena Mammadova**

## **PRINCIPLES OF MUSIC TURKOLOGY**

**Key words:** *music, turkology, type, analysis, nation*

Comparative and typological analysis – is the basic scheme giving an opportunity to draw different levels of national music culture actively to the process of analysis.

The right to be present various vector researches of the world of Turkish culture is doubtless. But, when it is talked about music turkology as one part of comparative musicology, in our opinion, the first and main stage in perceiving of this phenomenon is comparative typological analysis. In my opinion, the most actual and at the same time, most complicated problem of Azerbaijan musicology is investigation of Turkish roots of national music culture. It must be noted that, formation of musical relations of Turkic peoples and explanation of genetic foundation of these relations not only creates a condition for formation of ideas about entirety and firmness of Turkish music system, but also gives an opportunity to characterize its separate components more profoundly.

Musiqi türkologiyası problemlərinin işlənməsində tarixi təfəkkür məntiqi prinsipial əhəmiyyət daşıyır. Onlar ümumtürk musiqi mədəniyyətinin mürəkkəb vahidliyinə tarixi hərəkətdə, onun tərkib hissələrinin bütövlüyü və inkişafı kontekstində yanaşmağa şərait yaradır. Regional müxtəliflik arxasında türk özünüdərkinin tarixi inkişafının magistral ümumi xəttlərini ayırd etmək lazımdır. Daha sonra isə türk musiqi sistemində «fərdiləşən» və «ümumiləşən» səciyyəviliyin nisbətində əks olunan universal kateqoriyalara aid edilə biləcək prosesləri başa düşmək olar. Axı yaradıcılıq simasının özünəməxsusluğuna malik olan hər bir milli ənənə ümumtürk bədii mədəniyyətinin əsas qanuna uyğunluqları məcrasında inkişaf edir.

Ümumtürk musiqi üslubunu «tarixi üslub» adlandırmaq olardı, çünki o, genezisi haqda unikal informasiya daşıyır. Məsələn, türk qəhrəmanlıq eposunu

tədqiq edən V.Jirmunski onun əsasında üç mədəni təbəqə fərqləndirir: «Ən qədim, tarixdənəvvəlki... İkinci təbəqə, əsas etibarilə tarixidir. Axırını, nisbətən son təbəqə eposun müsəlmanlaşmasını müəyyənləşdirmişdir»<sup>1</sup>. Fikrimizcə, analogi struktur ümumtürk musiqi ənənəsinin musiqi məzmununda da mövcuddur. Etnomusiqişünaslığın klassik postulatını yada salaq: «Musiqinin etnik xarakteri müəyyən bir dövrdə musiqidə səs materialının bu və ya digər tarixi mərhələlərə xas olan təşkili üsullarının üstünlüyü ilə müəyyənləşir»<sup>1</sup>. Bununla əlaqədar qeyd etməliyik ki, musiqi türkologiyasının makrosistem kimi ən maraqlı problemlərindən biri kimi ümumtürk etnik mədəniyyətinin ən qədim təbəqələrinin öyrənilməsi, onların müəyyən tarixi yaranma mərhələləsinə müvafiq soy spesifikasiyasının fəaliyyətinə təsir göstərən faktorları aşkarlamaq, onların mövcudluğu və sonrakı üslub qatları ilə qarşılıqlı əlaqəsi mexanizmini müəyyənləşdirmək zəruridir. Daha sonra isə diqqəti bu arxetiplərin türkdilli xalqların bədii yaradıcılığının müxtəlif janr kateqoriyalarında təcəssümünə yönəltmək lazımdır. Buradan da növbəti addım atılmalıdır – ən qədim musiqi intonasiyaetmə formalarının hiss olunduğu janr şaxələrinin ictimai şüura təsiri xarakterinin öyrənilməsi.

Əlbəttə, bu və digər türk xalqının milli ənənələrində arxetipik elementlərin qəlibləşməsi, sabitliyi sərəcəsi prinsipial surətdə müxtəlif ola bilər. Hər bir milli ənənə öz daxili inkişaf məntiqinə malik müstəqil, bütöv, dinamik bir orqanizmdir. Eyni zamanda bir qayda olaraq yaxın əlaqələr müəyyən bir mədəniyyətə bədii yaradıcılığın inkişafı üçün yeni impulslar verir, daxili qüvvələri tez-cə səfərbərliyə alır, müsbət təsir göstərirdi.

Ümumtürk musiqi sistemində bütün mümkün genetik və tipoloji əlaqələr nümunələri vardır. Məhz ona görə də bu sistem kompleks araşdırmalar üçün münbit bazadır. Qeyd edək ki, ümumtürk musiqi mədəniyyəti sistemində lokal (yerli) proseslərin öyrənilməsi prosesində məsələ yalnız bu regiona aid mədəniyyətlər arasında fərqli və oxşar cəhətlərin müəyyənləşdirilməsində deyil. Əsas məsələ bu regionun bədii sistemini ümumtürk spesifikasiyasının çoxsaylı inkişaf variantlarından biri kimi, vahid bədii başlanğıcları, türkdilli xalqların regional musiqi ənənələrinin tipoloji paralellərinin mahiyyətini dərk etməkdir. Bu sistemin tarixinin ayrılmaz parçası olan xalqların mənəvi həyatı ilə əlaqəsini aydınlaşdırmaq vacibdir. Deməli, musiqi proseslərinin milli spesifikasiyasının tipoloji aspektdən öyrənilməsi tarixi proseslərdən təcridəlməzdir. Bunun da nəticəsində tarixi tipologiya problemi musiqi türkologiyasının əsas məsələsi

<sup>1</sup> И.В.Квитка. К вопросу о тюркском влиянии. Избр. труды в 2-х томах. Т.1, М., Сов. композитор, 1971, с.10.

kimi gündəmə gəlir və müqayisəli metodologiyanın ümumi sistemində onun universallığı və çoxcəhətliliyinin təzahürlərindən biri kimi baxılmalıdır.

Tarixi-musiqi proseslərinə münasibətdə Azərbaycan və türk musiqisi müəyyən dövrdə, müəyyən joğrafi sərhədlərdə təşəkkül daxilində tipoloji cəhətdən oxşar musiqi proseslərinə malik tarixi-mədəni zonalar (sonrakı tarixi dəyişikliklərə məruz tapmış qalan) sistemi kimi formalaşmışdır.

Bizim tədqiqatımız kontekstində onlar ümumtürk mədəniyyətinin formalaşması tarixinin öyrənilməsi üçün müqayisə zonalarıdır. İki musiqi mədəniyyətinin müqayisəli təhlili musiqi proseslərinin daha geniş ümumtürk miqyasında müqayisəli araşdırılması üçün təkan nöqtəsidir. Başqa sözlə desək, bu zonalardan kənara çıxaraq, ümumtürk mədəniyyətlərinə daha geniş kontekstdə baxışda bu mədəniyyətlərin makrosisteminin araşdırılmasına yönəlmiş müqayisəli metodun məntiqi formalaşır. Prinsipjə, ümumtürk musiqi üslubunun aparıcı xətlərinin bu cür ümumiləşdirilmiş tədqiqi bu gün tarixən və məntiq baxımından əsaslıdır. Bu da qanunauyğundur, çünki tamamilə aydındır ki, hər iki mədəniyyətdə müqayisəli tədqiqin əsas vahidi kimi tipoloji sıraların nəzəri dərkedilməsindən kənarında musiqi türkologiyasının ümumi qanunauyğunluqlarının öyrənilməsi təsvirji xarakter daşıyacaq. Tədqiqatda əsas halqalar bir tərəfdən musiqi strukturunun məzmun ilə qırılmaz əlaqəsi, digər tərəfdən, həmin strukturların tarixi spiralın yeni dönəmində, fərqli tarixi-mədəni variantlarda təkrarlanması və əlaqələrin xarakteri olacaq. Beləliklə, ümumi tipoloji sıra anlayışı eyni zamanda, həm struktur, həm də tarixi anlayışdır. O, həm müqayisə edilən qurumların (strukturların) sabitliyini, həm də onların dinamik inkişafını əks etdirir. Fikrimizcə, Azərbaycan və Türkiyə xalq musiqisinin tipoloji vahidliyi məhz ümumi dinamiklikdir.

Beləliklə, ümumtürk musiqi mədəniyyəti fenomeni anlayışının formalaşması musiqi şərqşünaslığının mühüm problemlərindən biridir. Tipoloji problemlərin ön plana çəkilməsi, bir tərəfdən, türkdilli xalqların musiqi ənənələrinə qlobal miqyasda, ümumtürk mədəniyyəti dünyasında baxmağa, digər tərəfdən, hər milli sistemin özünəməxsusluğunu, spesifikasını, xüsusiyyətlərini görməyə imkan verəjək.

Ümumtürk musiqi mədəniyyəti araşdırılmalarda müqayisəli metodun əhəmiyyəti heç bir şübhə oymatmır. Bu gün Azərbaycan musiqisini mürəkkəb, çoxtərkipli ümumtürk ənənəsinə daxil olan obyekt kimi araşdıran elmi işlərə rast gəlmirik. Müqayisəli metodun bu istiqamətdə açdığı imkanlar və perspektivlər praktiki olaraq reallaşmamışdır, çünki türk xalqlarının musiqisi sahəsində tədqiqatlar əksər hallarda daha çox fərdi məqamların qarşılaşdırılması ilə məhdudlaşır. Qeyd edək ki, ümumtürk dünyası strukturuna daxil olan müxtəlif milli mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsiri və əlaqəsinin öyrənilməsi bu metodun ardıcıl tətbiqi, onun yeni-yeni tərəflərinin üzə çıxması, daha mürəkkəb və aktual

məsələlərin aşkarlanması ilə müşayiət olunan təkmilləşməsi zəruridir. Ən əsası isə odur ki, tədqiqatçı yalnız bir nəticəni deyil, qarşılaşdırılan obyektlərin fərqləri haqda məlumatların daxil olduğu bütöv bir elmi məlumatlar sistemi qazanacaq.

Azərbaycan və Türk xalqlarının xalq yaradıcılığı ilk növbədə musiqi mədəniyyətlərinin genetik laylarının kəsiyində özünü büruzə verən qohumluq parametrlərinə malikdir. Bu layların dinamik imkanlarını – məkan (tarixi-mədəni) və zaman (müasir tarixi mərhələyə aiddən) xasiyyətnamələrini üzə çıxarmaq üçün müqayisəli təhlilin iki sinxron və diaxron, başqa sözlə, funksional və müqayisəli-tipoloji istiqamətini sintezləşdirmək lazımdır. Sinxron nəzər bir sıra arxetiplərin xarakter və funksiyasını, onların vahid sistemin variantları kimi korrelyasiyasını öyrənməyə imkan verir. Musiqi ənənəsinin, onunla münasibətlə xarici faktor rolunu oynayan amillərlə (dil, mifologiya, maddi mədəniyyət, mərasim), dövrün xarakteri ictimai şüur formaları və s. ilə qarşılıqlı əlaqələrin açılması diaxron müqayisəni müəyyənləşdirir. Bunun nəticəsində arxetiplərin müxtəlif milli və regional sistemlərdə musiqi inkişafının təkamülü prosesində yarana biləcək yeni aspektlər və xassələr üzə axacaq. Müqayisəli təhlili cəlb olunan materialın miqyası geniş olduqca müqayisəli metodun sinxron və diaxron aspektləri daha üzvü şəkildə qovuşur. Bu tədqiq olunan materialın obyektiv məzmunu ilə bağlıdır. Beləliklə, araşdırılan istənilən material «üfqü» və «şaquli» kəsiklərin çarpazlaşmasında işıqlandırılır, yəni özünün tam xasiyyətnaməsini alır.

Beləliklə, Azərbaycan və Türkiyə xalq musiqisinin müqayisəli təhlili metodologiyasında dörd mərhələdən ibarətdir:

- 1) hər iki xalqın folklorunda arxetiplərin müəyyənləşdirilməsi;
- 2) onların fəaliyyət sferalarının qarşılaşdırılması;
- 3) milli özünəməxsusluğun, fərqlərin müəyyənləşdirilməsi məqsədi ilə arxetiplərin təsnifatının aparılması;
- 4) onlar arasında intonasiya-tipoloji əlaqələrin açılması indi isə bu təzislərin daha müfəssəl izahına keçək.

İndi isə bu təzislərin daha müfəssəl izahına keçək.

Artıq qeyd olunduğu kimi, janr analogiyaları iki mədəniyyəti vahid musiqi məkanında birləşdirir. Xalq musiqisinin fundamentini təşkil edən identik intonasiya modelləri bütöv strukturun melodik cəhətdən ifadəli və əhəmiyyətli komponentləridir. Axırıncılar isə ladintonasiya prosesində mühüm funksiya yerinə yetirərək onun müxtəlif formalarının kristallaşmasının əsasına çevrilir. İntonasiya modellərinin sabitliyi və stabilliyi onların türksoylu tayfaların musiqili-nitq genofondu ilə genetik əlaqələri ilə sərtlənmişdir. Onlar müəyyən məna yükünə malik formul intonasiya dönmələrindən ibarət tipoloji təbəqəni yaradır. Burada tipoloji səhiyyənin ilkin protontonasiya və genetik kodu,

formulluğu müəyyənləşdirən qanunauyğunluqları fəaliyyət göstərir. Hər bir musiqi hadisəsi öz dövrü ilə rəngarəng əlaqələrdə olur. Bu əlaqələr bədii xüsusiyyətlərdə də öz əksini tapır.

Azərbaycan və türk xalqının musiqi praktikasında əsrlər boyu bir çox ifaçı və müğənninlərin yaradıcılıq təcrübəsində ümumiləşdirilmiş formula ladintonasiya dönmələri kristallaşmışdır. Bu sabit kanonlaşmış modellər qeyri-adi, həssas xalq yaddaşında həkk olmuşdur. Şübhəsiz, bu cür tipoloji dönmələr müəyyən vaxtdan sonra qanunauyğunluqlar statusu almış müəyyən qarşılıqlı əlaqələrə əsaslanır: «hər vasitənin ifadəli imkanları bu və ya digər təbii müqəddəm şərtlərə (akustik, bioloji, psixoloji) dayaqansa da, əhəmiyyətli sərəcədə hər hansı bir musiqi sistemindəki yerindən və rolundan asılıdır. Müxtəlif sistemlərdə eyni və ya oxşar vasitələrin funksiyaları və mənası müxtəlif ola bilər». Bu tezis bizim nəticələrimizi təsdiq edir: əgər Azərbaycan və Türkiyə musiqisində qohum funksional mənalı analogi ladintonasiya dönmələri mövcuddursa, deməli bu iki musiqi ənənələrinin formalaşması eyni bir bədii sistemdə baş vermişdir. Bu zaman baş verən proseslər üçün xarici impulslar tarixi faktorlardırsa, bu proseslərin müəyyən bədii sistemdə üzə çıxmaq imkanları strukturun öz daxili, məxfi potensialları ilə şərtlənmişdir. Strukturun daxili genetik imkanları öz «energetik» imkanlarını semantik əhəmiyyətli, genetik müəyyənləşmiş arxetiplərin fəaliyyətində reallaşdırır. Bu cür müqəddəm şərtlər onların tipikləşməsi və janr mənsubluğu üçün gözəl imkanlar yaradır. Şübhəsiz, ladintonasiya modelləri mahiyyət etibarilə, xalqın bədii yaddaşının tarixi inkişafı mərhələlərini əks etdirir. Onlar əsrlər boyu kristallaşaraq tipik intonasiya cövhərinə – folklor ənənəsinin dərinə dərk olunması səviyyəsində fəaliyyət göstərən semantik «işarə»yə çevrilir. Bununlada biz ümumtürk musiqi sisteminin «intonasiya kökünü» üzə çıxarmağa, onun tipoloji sırasının dərk edilməsinə yaxınlaşa bilərik.

İndi bizim problemlə bağlı «tipolocı sıra» anlayışının bəzi xasiyyətnamələrini aşkarlayar.

1. Tipoloji sıra anlayışı ümumtürk musiqi mədəniyyəti tarixində üzə çıxan proses və olayların obyektiv mövcud olan (özü də sinxron və diaxron mühitdə) tipoloji ümumidiyidir.

2. Bu anlayışda bütün rəngarəng materialdan keçən sabit melodik tiplər cəmləşir. Eyni zamanda tipoloji sıra anlayışı bu tiplərin fəaliyyət göstərdiyi formaların tarixi dəyişiklərlə korrelyasiya edir. Şübhəsiz, axırıncı amil ümumi «göstəriciləri» saxlamaq şərtlə müəyyən bir «intonasiya müstəvisi»nin hüdudları ilə tənzimlənir.

3. Ümumtürk musiqi mədəniyyətinin müqayisəli oyrənilməsinin şəxələnmiş və çoxpilləli sistemində tipoloji sıra anlayışı tədqiqatın iri vahidi rolunu oynayır. Bu zaman vahidlərin iriləşməsi miqyası, yeni hər dəfə tipoloji

sıra anlayışı ilə bir yerə toplanan konkret materialın diapazonu universal deyil, mütəhərrikdir. Bəzi hallarda bu miqyas ümumtürk musiqisinin mikrohəcmi, məsələn, bir regiona aid iki qohum musiqi sisteminin inkişafının müqayisəli aspektini əhatə edir. Başqa bir halda o, ümumtürk mədəniyyətinin bütün mənzərəsinə aid edilir, onu prosesin özünə sinxron nəzər çərçivəsində, ya da uzun müddətli tarixi zaman ərzində, yəni diaxron səviyyədə araşdırır.

4. Nəzəri ümumiləşdirmələrə şamilən, tipoloji sıra anlayışı həm konkret sənət nümunələrinə, həm də onların yaranmasının qanunauyğunluqlarına aiddir. İlk növbədə bizi musiqi proseslərinin elə xüsusiyyətləri maraqlandırır ki, onlarda ümumtürk mədəniyyətinin magistral qanunauyğunluqları ilə qarşılıqlı əlaqələr aydın surətdə sezilir. Bu cür ümumiləşdirmələri yalnız müxtəlif dairələrdə (ibtidaidən tutmuş alilərə qədər) qarşılaşdırmaların aparılması ilə formalaşdırmaq olar (biz ilkin folklor intonasiyaetməsi – nümunələrindən şifahi ənənəli peşəkar formalara aparın yolu nəzərdə tuturuq).

5. Eyni zamanda, musiqi sənəti sahəsində fəaliyyət göstərən tipoloji sıralar heç də hərəkətsiz qurumlar deyil. Onların hər birinin hüdudlarında milli mədəniyyətin və ya bütün bir zamanın xüsusiyyətlərinə, müəyyən tarixi şəraitə müvafiq çoxcəhətli inkişaf formalarını aşkar etmək olar.

6. Nəhayət, tipoloji sıra anlayışı – özündə cəmləşdirdiyi təzahürlərin sabitliyini və eyni zamanda onların variantlı çoxcəhətliliyini nəzərdə tutan dinamik anlayışdır.

Belə ki, ümumtürk musiqi məkanının fenomenləri rolunda çıxış edən sinxron və diaxron tipologiyalar tarixin özü ilə paralel dəyişir. Qeyd edək ki, bu anlayışın dinamikası yalnız tarixi inkişafın gedişi ilə yaranan dəyişikliklərdə üzə çıxır. O həm də bir musiqi epoxası hüdudlarında milli, regional və başqa səviyyələrin geniş spektrli variantlarında özünü büruzə verir.

Tipoloji sıra anlayışı ümumtürk dünyasının tarixi və musiqi proseslərinin – dövrləşdirmə, «tarixi coğrafiya» (burada biz milli, zona və regional sistemlərin dəyişilmiş xəritəsini nəzərdə tuturuq) kimi mühüm koordinatlarının bilavasitə yaxınlığında yerləşir. Bu anlayış ali tarixi-musiqi elmi sintezinin əldə olunması üçün zəruri olan, müasir musiqişünaslığın aparıcı nəzər anlayışlarına bütün parametrləri ilə uyğun əgəlidir. Beləliklə milli, zona və regional musiqi qurumlarının ümumi tipoloji xüsusiyyətlərinin aşkarlanması tarixin musiqi türkologiyası «güzgüsündə» sistemli şəkildə əks olunması üçün zəruri hazırlıqdır. O, hər milli mədəniyyətin yolunun ümumtürk musiqi dünyası kontekstində müqayisəsi üçün müqəddəm şərtlər yaradır. Şübhəsiz, ümumtürk musiqi mədəniyyəti kimi çoxsaylı musiqi sistemlərinə malik mədəniyyətin tədqiqində yalnız ümumi kateqoriyaların deyil, həm də vahid prinsiplərin işlənməsi zəruridir.

Bir daha musiqi sahəsində müqayisəli təhlilin ən məhsuldar və universal prinsiplər kimi – ümumi tipoloji sıranın keyfiyyət xassələrinin müəyyənləşdirilməsini qeyd etdikdən sonra yenidən əvvəlki fikirlərə qayıdaq. Beləliklə, öz işimizdə biz xalq musiqi toxumasında tipologiyanın eđə sabit elementlərini aşkarlamaq istəyirik ki, onların funksional mahiyyəti Azərbaycan və Türkiyə ənənələrində analoji əhəmiyyətə malik olsun. Nəticədə verilmiş melodik siniflər üçün ümumi tipoloji sıranın fəaliyyət radiusu üçün ideal şərait yaradılacaq. Bu zaman müəyyən tipoloji sıralar öz daxilində əhəmiyyətli sərəcədə fərqlənən inkişaf mərhələlərindən ibarət uzun müddətli tarixi fəaliyyət həuddlarına malik ola bilər. Digər tipoloji sıralar nisbətən qısa zaman çərçivəsində izlənə bilər. Qeyd edək ki, bu yalnız musiqi tarixi baxımından deyil, nəzəri baxımından da prinsipial əhəmiyyətə malikdir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Мамедов Ф. Генезис нациоанльного самосознания азербайджанцев. Баку, 1999.
2. И.В.Квитка. К вопросу о тюркском влиянии. Избр. труды в 2-х томах. Т.1, М., Сов. композитор, 1971, с.10.
3. Qazimihal M.R. Türk nəfəsli çalğıları. Ankara, 1975.
4. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, 1989.
5. Древнетюркский словарь. Л., наука, 1969.
6. Öztuna Yılmaz. Türk musikisi ansiklopedisi. İstanbul, 1974, c.II.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:  
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva ADPU-nun  
Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.**

**УДК 78.07**  
**УОТ 78.07**

**Наргиз Кенгерли-Наджафова**

Диссертант

Бакинская Музыкальная Академия

AZ1014, г.Баку, улица Шамси Бадалбейли, 98

e-mail: nargiz\_kengerli@mail.ru

## **F.BƏDƏLBƏYLİNİN İFASINDA İ.HAYDNİN F-DUR SONATASININ ARTİKULYASIYA TƏHLİLİ**

*Açar sözlər: İ.Haydn, sonata F-dur., Fərhad Bədəlbəyli, ifaçılıq sənəti, artikulyasiya problemi*

Məqalədə Azərbaycanın xalq artisti FəBədəlbəylinin ifaçılıq sətəmində artikulyasiya ustalığı ümümləşdirilir. Müəllif artikulyasiya prosesinin vacib keyfiyyətlərini araşdırır: intonasiya aydınlığı, ifadəlik və oxunaqlıq. Ümümlikdə, müəllif belə bir elmi nəticəyə gəlir ki, ifa artikulyasiyası musiqi əsərinin üsulundan asılıdır.

**Н.Кенгерли-Наджафова**

## **АНАЛИЗ АРТИКУЛЯЦИИ СОНАТЫ И.ГАЙДНА F-DUR В ИСПОЛНЕНИИ Ф.БАДАЛБЕЙЛИ**

*Ключевые слова: И.Гайдн, Соната F-dur. Фархад Бадалбейли, исполнительское искусство, проблема артикуляции*

В статье обобщается мастерство артикуляции в исполнительском искусстве народного артиста Азербайджана Ф.Бадалбейли. Автор раскрывает как важные качества процесса артикуляции как интонационная ясность, выразительность, певучесть. В целом, автор обосновывает научный вывод о том, что исполнительская артикуляция в значительной степени обусловлена стилем музыкального произведения.

**N.Kangarli-Najafova**

## **ARTICULATION SKILLS IN F.BADALBEYLI'S PERFORMANCE OF I.HAYDN PIANO SONATA F-DUR**

*Keywords: I.Haydn, sonata F-dur, Farkhad Badalbeyli, performing art, the problem of articulation.*



The articulation skills in performing art of the National artist of Azerbaijan F.Badalbeyli are generalized in the article. The author investigates important characteristics of the process of articulation such as intonation clarity, melodiousness, emotional expressiveness. In general, the author comes to the scientific conclusion that performing articulation is largely depended on the music style.

Слушая запись сонаты, отметим, прежде всего, исключительную чистоту интонирования, артикуляционную ясность, техническое совершенство, ритмическую стройность и драматургическое единство. Запись сонаты И.Гайдна в исполнении Ф.Бадалбейли сделана фирмой «Мелодия» в 1994 году, он исполняет её очень ярко, выразительно, ритмически чётко и вместе с тем, просто, строго, без лишних эмоций, в полном соответствии с духом раннего классицизма. Пианист точно выполняет все, указанные в нотном тексте репризы.

Первая часть Сонаты И.Гайдна исполняется в темпе *Allegro moderato* и начинается с динамического указания *piano*. Пианист точно придерживается указанного авторского темпа, но начинает главную тему более полным звучанием, чем оттенок *piano*. Он играет первое проведение главной темы, состоящей из шести мотивов очень целостно, ритмически чётко и интонационно ясно. Каждый мотив заканчивает снятием лиги и штрихом *marcato*, которое подчёркивает не столько сильную долю такта, сколько ясность мелодического произношения. При этом, важно отметить, что все звуки, исполняемые штрихом *marcato* в правой и в левой руке (интервалы: терция, септима и терция), придавая интонационную выразительность мелодическому развитию темы, не дробят её, а, наоборот, создают ощущение слитности, как бы не полного снятия мотивных лиг. Все мотивы в его исполнении ясно разделены и, вместе с тем, как бы объединяются, несмотря на то, что каждый из них разделён лигой. Фактически пианист пользуется и лигами, и штрихом *marcato*, чтобы добиться выразительной ясности всей музыкальной мысли. Он рассматривает лигу не как снятие руки, а штрих *marcato*, как тяжёлое *staccato*, а как средства, с помощью которых можно выразительно произнести исполняемое.

В первом проведении главной темы пианист, чётко артикулируя мотивное членение мелодии, устремляет общее движение к последнему шестому мотиву (сильная доля пятого такта), и тем самым добивается выразительно-законченного (целостного) произношения всей главной партии. Очень выразительно и ритмически ровно звучит мордент над

нотой си, (такт №3) пианист точно укладывает мелизм в ритмическую длительность данного звука. Второе проведение расширенное проведение главной темы (такты №4-12) наполняется энергией, за счёт движения тридцатьвторых нот и вновь штрих *marcato*, как в правой, так и в левой руках, придаёт исполнению интонационную ясность.

### Пример № 1

The image shows a musical score for a piano piece, titled "Пример № 1" (Example No. 1). The tempo is marked "Allegro moderato". The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 12. The music is in a 2/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and tenuto marks.

Во втором произведении пианист также точно выполняет артикуляцию, но при этом исполняет целостно, так как не дробит мелодическое движение на мелкие мотивы, а объединяет его общим направлением к сильной доле заключительного мотива (такт №12). Интересно, как пианист, исполняет три нисходящих арпеджированных пассажа (такты №6,7,8) и подчёркивает в них последние четвертные ноты: «ля», «си» и половинную - «ми бемоль». Первая «ля» подчёркивается слегка, вторая «си» - более ясно и, наконец, последняя половинная нота - «ми бемоль» (такт №9) подчёркивается с выразительным *tenuto* и почти незаметным *ritenuto*, сразу переходящим в дальнейшее движение двойных терций в левой руке, вновь создавая ощущение ровности музыкального движения. Данное музыкальное произношение настолько выразительно звучит во всей экспозиции сонаты и запоминается в слуховом сознании, что заставляет внимательно вникнуть в нотный текст, и в результате мы обнаруживаем, что нота «ми бемоль» является единственной половинной длительностью во всей экспозиции сонаты и самым низким звуком в партии правой руки. Это, подчёркивание (осознанное, либо подсознательное) делается просто идеально, оно исполняется настолько изящно, галантно, естественно, что заставляет обратить на себя внимание слушателя.

В обоих проведениях главной темы гармонически очень слитно и мягко звучат терции в левой и последовательность терций в правой руках. Пианист добивается прозрачности звучания за счёт безупречно точного выполнения пауз, не передерживая ни один звук.

В третьем проведении главной темы Бадалбейли добивается яркого контраста, максимально используя звучание верхнего регистра. Тема исполняется с блеском, на *mezzo forte*, нисходящие мотивы в правой руке на *marcato* буквально искрятся, а движение шестнадцатых в сопровождении (альбертиевы басы) звучат как чёткий ритмический фон. Указанное в такте №16 *crescendo* пианист не выполняет, а играет всё последнее проведение главной темы и переход к связующей на единой динамике, добиваясь целостности и непрерывности исполнения.

Ритмически чётко звучит и переход к связующей партии: последовательность из трёх терций сначала в правой, и последняя в левой руке (такт №20).

### Пример № 2

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of descending eighth-note chords, with some notes marked with fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the same musical material, with a *cresc.* marking in the treble staff. The notation includes various dynamics, fingerings, and articulation marks.

Первые два мотива в связующем эпизоде пианист исполняет с ярким контрастом, точно придерживается указанных в тексте динамических оттенков *mezzo forte* (такт №21) и *piano* (такт №24). Мотив в такте №27 он исполняет на небольшом *crescendo*, а последующий аналогичный мотив с ещё более ярким *crescendo*, создавая контраст звучания. Вновь выразительно и ритмически чётко звучат нисходящие терции в правой руке (такт №28), а *sforzando* на синкопированном ритме в тактах №30-31 звучит мягко, бархатно, без толчков.

Переход к побочной теме сонаты почти незаметен, тем более, что она интонационно близка главной. Побочная тема звучит в партии левой руки на фоне репетиций тридцать вторых нот в правой руке (такты №33-40).

В её исполнении пианист создаёт яркий контраст с помощью динамических сопоставлений, указанных в тексте: *mezzo forte*, *piano*, *mezzo forte*, *piano*. Интересно, что пианист, исполняя тему в левой руке и используя лишь смену динамики, создаёт иллюзию звукового тембрового контраста. Создается ощущение, что повторяющийся на нюансе *piano* мотив (ми- фа- ми) исполняется в верхнем регистре. Данный тембровый контраст придаёт, в сущности, мало содержательности побочной партии, яркость и выразительность, делает её звучание более насыщенным и значительным. При этом всё музыкальное развитие, не останавливаясь, устремляется вперёд.

### Пример №3

The musical score for Example No. 3 consists of three systems of piano and bass staves. The piano part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ten.* (tension), and *f* (forte). Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The bass part provides a steady accompaniment with occasional melodic lines.

Не снижая энергии движения, пианист направляет её к заключительному эпизоду (такты № 44-45) и с помощью яркого *crescendo* завершает экспозицию на *Forte* (тоника C-dur).

Слушая всю экспозицию и анализируя ясность музыкального произношения, были выявлены два основных момента, к которым была устремлена вся исполнительская драматургия: конец первого периода (такт №12) и заключительный аккорд экспозиции такт №46. Таким образом, вся экспозиция в исполнении пианиста представляет собой фактически две музыкальные мысли: первая лаконичная, вторая - крупная. При этом, важно отметить, что если в первой пианист делает две более ясные (такт №4 и 9) и две почти незаметные (такты №7,8) интонационные опоры, то во втором их нет, вся музыкальная мысль выражается на едином дыхании.

Внимательное изучение авторского текста, показало, что все интонационные опоры - это единственные четвертные и одна половинная («ми бемоль») ноты во всей экспозиции сонаты. Фактически пианист исполнил экспозицию сонаты, выразив две разные по содержанию и объёму музыкальные фразы (в ней два знака препинания - две музыкальные точки). При этом, в первой были сделаны две интонационные музыкальные «запятые», а во второй их не было.

Точно выдержав, длительность последнего заключительного аккорда и восьмую паузу (неполный такт №46), пианист исполняется репризное повторение экспозиции и переходит к разработке, которая начинается с проведения главной темы. Вновь пианист начинает её не с оттенка *piano*, как указано в тексте, а с *mezzo piano*, как бы подчёркивая ритмическую чёткость затакта. Очень выразительно и контрастно звучат мотивные переключки в правой и левой руках (такты №50-53). Ритмически чётко звучит в разработке эпизод, основанный на арпеджированном движении тридцатьвторых нот (такты №69-77). Пианист, точно артикулируя, воссоздаёт единый поток движения.

#### Пример №4

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures with eighth and sixteenth notes, some with slurs and fingerings (1-5). The bass staff has a few notes with fingerings (1, 2, 3). The second system continues the piece, starting with a *cresc. sempre* marking. The treble staff features a complex, arpeggiated texture with many sixteenth notes, while the bass staff has a more rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. Dynamics like *mf* are also present.

Слушая разработку и репризу, также выявляются аналогичные интонационные знаки препинания: первая музыкальная точка в завершении первого периода (такт №61), втора осуществляется пианистом в завершении всей репризы. Конец разработки в такте №86 воспринимается как вопросительное окончание мысли, требующей завершения, которое естественно завершает сокращённая по своему объёму реприза. Именно по этой причине аналогичная в репризе первая интонационная точка экспозиции отсутствует, однако, сохраняются такие

знаки музыкального препинания, как запятые в тактах №51 (четвертная нота); №90 (четвертная нота) и такт №95 - половинная нота. Ещё две ритмические опоры слышны в тактах №108 и №110 на фоне выдержанного остинатного звучания трели в левой руке, которые по длительности также являются четвертными.

В целом, анализируя исполнение первой части можно отметить несколько, еле заметных, ритмически неровных момента: первый в экспозиции при переходе к двум заключительным тактам (№44,45); здесь после трели, указанной на ноте «ми» (вводный тон F-dur) и разрешаемой в тонику «фа» пианист чуть торопится, беря сразу терцию «си-ре», создавая ощущение краткой «суеты». Но затем всё сразу моментально и ритмически чётко уравнивается.

Второй, в разработке (такт №97), когда после мордента в правой руке последовательность нисходящих терций в левой звучит «чуть суетливо», теряя артикуляционную ясность звучания. И третий, в репризе, в моменте, аналогичном первому (такт №126).

Представим процесс исполнения Ф.Бадалбейли первой части сонаты, как музыкальную речь<sup>1</sup>

**Экспозиция:**

Такты №:

1      4      9      12

~~~~, ~~~~~, ~.

13

46

~~~~~.

**Разработка:**

Такты №:

47      51      61

~~~~, ~~~~~.

62

86

~~~~~?

**Реприза**

Такты №:

87      90      95      108 110

128

~~~~, ~~~~~, ~~~~~~, ~, ~~~~~~.

<sup>1</sup> Указанный в тексте знак ~ соответствует одному такту.

Таким образом, в исполнении Ф.Бадалбейли всё музыкальное содержание первой части, состоящее в основном из мотивного развития, состоит всего из четырёх музыкальных мыслей: первые два утвердительные, второе - вопросительное и последнее четвёртое - также завершается утвердительно. При этом отметим, что все указанные музыкальные знаки препинания соответствуют ритмическим опорам музыкального развития первой части сонаты. Всего два момента (в обоих случаях единственные половинные ноты «ми бемоль»), пианист ясно выделяет небольшим *ritenuto* и выразительным *tenuto*, не нарушая, при этом, ровность ритмического движения.

Вторая часть *Larghetto* исполняется пианистом не совсем медленно, хотя в тексте указан темп *Adagio*. Ясно ощущается внутреннее движение, которое позволяет избежать статичности исполнения. Отметим, что исполнение медленных частей классических сонат свидетельствует о мастерстве пианистов, так как они представляют собой особую сложность, связанную с темпом, обуславливающим часто растянутость, неясность формы, трудностью достижения драматургической целостности.

Вторая часть (тональность f-moll) представляет собой двухчастную форму, при этом каждая часть репризно повторяется. В интерпретации пианиста она звучит божественно, не применяя педаль, пианист достигает почти идеальной плавности, певучести и мелодической ясности исполнения.

Непередаваемая по красоте главная тема исполняется пианистом нюансом *dolce* на фоне ровного движения триолей в сопровождении левой руки.

Первое предложение завершается в такте №4 на доминантовом звуке «до», и здесь фактически выявляется первая опорная точка.

### Пример №5 *Adagio*

The image displays a musical score for a piano piece, labeled 'Пример №5 Adagio'. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) playing a melodic line with a 'dolce' marking and the left hand (bass clef) playing a rhythmic accompaniment of triplets. The second system continues the piece, with the right hand playing a more complex melodic line and the left hand providing a steady triplet accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) for both hands. The tempo is marked 'Adagio'.

Обратим внимание на то, как интересно завершает пианист эту музыкальную мысль. Всё четырёхтактовое построение состоит из двух коротких (такты № 1 и 2) и одного более длинного мотива (такты №3-4). Вся музыкальная мысль в его исполнении движется к тонике «фа» (первый звук четвёртого такта), который он, после только что уже прозвучавшего «фа», чуть-чуть оттягивает небольшим tenuto и тем самым, подчёркивает, делает более значительным, чем полное (фактическое) завершение всей мысли на последнем доминантовом звуке «до».

Всё дальнейшее музыкальное развитие, осуществляемое на интонационном материале главной темы, непрерывно движется к концу первой части Larghetto - второму опорному моменту - тонике «фа» (такт №20). Помимо этих двух опор, пианист выделяет дополнительно ещё три, которые звучат несколько необычно, так как во всех случаях они попадают на слабую долю такта: в такте №9 - звук «ре», в такте №11 - звук «фа» и в №17 - звук «соль».

При внимательном изучении текста, выясняется, что эти музыкальные знаки препинания, (музыкальные запятые) являются единственными заливочными нотами во всей второй части сонаты. Вторая заливочная нота не исполняется, поэтому звучание первой длится дольше, создавая в сочетании с левой рукой необычный синкопированный эффект - *«одинокое повисшего в пространстве звука»*.

Второй раздел Larghetto звучит в новой тональности - b-moll и в ней также выявляются две основные ритмические остановки: первая в такте №23 заливочный звук «ля» звучит как бы с вопросительной интонацией и завершающая всю вторую часть тоника «фа» - такт №39.

### Пример № 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Larghetto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The word 'dolce' is written above the piano staff, and 'stacc.' is written above the bass staff. There are also some performance instructions like '2', '1', '4', '5', '12 4', '8', '3', '2', '3', '8', '3', '3', '1', '2' written above or below the notes. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Таким образом, несмотря на непрерывное мотивное членение музыкального развития, вся вторая часть исполняется пианистом на едином дыхании, драматургически целостно и классически стройно, выделяя *четыре музыкальные запятые в содержании первого раздела, вопросительный знак в такте №23 и две музыкальные точки в завершении каждой части.*



Исполнительская артикуляция *Largetto* выглядит следующим образом:

**Первая часть:**

Такты:

1 4 9 11 17 20

~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ , ~ , ~ ~ ~ ~ ~ , ~ ~ .

**Вторая часть:**

Такты:

21 23 39

~ ~ ? ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ .

Третья часть сонаты зажигательный, сверкающий *Finale* исполняется в темпе *Presto* на динамическом оттенке *mezzo forte*. Изложение главной темы составляет первый период такты №1-16 (не считая затакта)<sup>1</sup>. Она строится из двух восьмитактовых предложений, каждое из которых состоит из четырёх мотивов. Артикуляция мотивов очень сложная, так как почти каждая его нота исполняется разным штрихом и в определённой последовательности: первая - *marcato*, вторая и третья - *legato*, четвёртая и пятая - *non legato* и шестая и седьмая - *legato*. Во втором мотиве штрих *non legato* заменён *legato*, в третьем он вновь возвращается, а в четвёртом опять исполняется *legato*.



В целом, мелкие мотивные членения характерные всему музыкальному развитию *Finala*, обуславливают предельно внимательное отношение к его артикуляции, то есть музыкальному произношению. Быстрый темп *Presto* и преобладание малых мотивных структур создаёт ощущение «*музыкальной скороговорки*», при которой исполнитель не только правильно произносит интонацию музыкального текста, но и ясно, разборчиво проговаривает его в быстром темпе.

<sup>1</sup> Вся дальнейшая нумерация тактов начинается с первого полного такта, не считая затакта.

Пианист очень чисто и ясно интонирует окончание каждого мотива - четвертные ноты: «фа», «си», «до диез» и «фа». При этом все последующие восьмые ноты, не считая последней, звучат не только как окончание мотива, но и как своеобразная отгалкивающая опора для последующего начала мотива, поэтому мотивное развитие объединяется в единую мелодическую линию, завершающую первое предложение музыкальной запятой (такт №8).

Аналогичным приёмом пианист объединяет мотивы второго предложения и ставит вторую музыкальную запятую в такте №16. Сравнивая одинаковое количество мотивов в первом и во втором предложениях, обнаруживается существенная разница в их артикуляции: в первом предложении пианист подчёркивает окончание всех четырёх мотивов, а во втором они присутствуют, но не выделяются, вся музыкальная мысль выражается без интонационных опор до такта №16 (доминанта F-dur). Поэтому в первом предложении ощущаются три tenuto, а во втором нет. Все эти знаки музыкальной выразительности в исполнении пианиста обоснованы, так как совпадают с указанными в тексте четвертными нотами.

Третье предложение более расширенное, и в его завершении пианист осуществляет две близкие по времени музыкальные опоры: четвертные ноты в такте №26 и №27. Вторая опора (такт №27) фактически звучит как дополнение к первой, она как бы утверждает её. Далее на нюансе forte четырёхтактовый связующий эпизод (такты №28-31), который музыкально недосказан (субдоминанта F-dur) и его звучание напоминает по своей интонации многоточие.

Второй период (такты №33-52) вновь возвращает музыкальную скороговорку, состоящую из малых интонационных ячеек, которые завершаются в такте №40 и 48 музыкальным утверждением - точкой, а в конце экспозиции (такт №52) всё же ощущается больше восклицание ! нежели утвердительное завершение.

В целом, слушая запись экспозиции Finala в исполнении Бадалбейли, обнаруживается довольно многочисленное количество и разнообразие знаков музыкального произношения, которые звучат ясно и выразительно, обуславливая мастерство в столь довольно сложной и богатой артикуляции.

Важно отметить ещё один артикуляционный принцип, который использует пианист для достижения целостности исполнения экспозиции Finala. А именно, он подразделяет музыкальные точки на главные и относительно главные, то есть побочные. В его исполнении наиболее утвердительно звучат всего два опорных момента: такт №26 и такт №48,

остальные музыкальные точки звучат менее утвердительно, несмотря на то, что являются последними в музыкальной мысли. Интересно, что в обоих случаях это такты, после которых фактически звучит их дополнительное утверждение.

Разработка Finala (g-moll) начинается с восходящего движения шестнадцатых нот на динамическом отгнке forte, которые устремляются сначала к четвертной ноте «ми бемоль» (такт №55), затем к «ре» и опять к «ми-бемоль» и «ре».

Это частое чередование ритмических опор воспринимается не как завершение мысли, а скорее как своеобразное подчёркивание акцентирование, аналогичное тактам №37-38 и №45-46 в экспозиции.

В тексте первая шеститактовая фраза завершается на четвертной «ре» (такт №58) и вполне естественно, что данная ритмическая опора слышна, однако, пианист не выделяет её ясно и, повторяя её, продолжает музыкальную мысль дальше. В тактах №60, 62, 64, 66 вновь следует череда ясных подчёркиваний, попадающих на четвертные ноты сначала в правой, затем в левой руках.

Затем движение устремляется к сильной доле (четвертная нота) такта №74, здесь краткое tenuto, которое повторяется на четвертных нотах (до-диез и ля) в тактах №75, 76, и как бы утверждает завершение, ещё более яркое, чем в аналогичных тактах №26,27 экспозиции Finala.

Далее следует связующий эпизод (такты №77-85), звучащий на forte. Пианист слегка выделяет в левой руке четвертные ноты и заканчивает утвердительно, то есть музыкальной точкой. Начиная с такта №86, вновь начинают звучать малые интонационные мотивы, в которых исполнитель чуть-чуть подчёркивает сильные доли в тактах №87, 89, 90, 91, 92, как бы подготавливая последнюю музыкальную точку в конце разработки - такт №93.

### Пример № 7

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with sixteenth-note runs and quarter notes, marked with dynamics like *f* and *p*. The bass staff provides harmonic support with chords and quarter notes. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and dynamics such as *mf* and *p*. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Реприза начинается с такта №94 и возобновляется частота мотивного членения. Пианист почти незаметно подчёркивает сильную долю в тактах 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, а затем единым развитием подводит движение к первой музыкальной точке репризы такт №111. Вторую ритмическую опору (музыкальную точку) он осуществляет в такте №122, подчёркивая еле заметным акцентом такты №113, 115, 119. Затем последний раз ярко звучит пятитактовый связующий эпизод, вновь оставаясь недосказанной мыслью, то есть многоточием в такте №127.

На *mezzo forte* (вместо указанного в тексте *piano*) начинает звучать материал главной темы *Finala* с частым *tenuto* на четвертных длительностях, которая завершается в такте №135 музыкальной запятой. Далее она повторяется последний раз с аналогичными ритмическими *tenuto* и в такте №143 утвердительно завершается первый раз, а в заключительном такте №147 второй раз.

Представим схему исполнительской артикуляции всей третьей части сонаты.<sup>1</sup>

**Экспозиция**

**Такты №:**

1 2 4 6 8 16

~ ~ ~ ~ ~ ~ , ~ ~ ~ ~ ~ ~ .

17 24 26<sup>2</sup> 27

~ ~ ~ ~ ~ ~ ? ~ . .

28 32

~ ~ ~ ~ ....

33 34 36 37 38 40

~ - ~ - ~ - - ~ .

41 42 44 45 46 48

~ - ~ - - - ~ .

49 52

~ ~ ~ .

**Разработка**

**Такты №**

53 55 56 57 58 60 62 64 66 74 75 76

~ ~ - - - - - ~ - - - - ~ ~ ~ ~ ~ ~ . . .

77 85

~ ~ ~ ~ ~ ~ .

86 87 89 90 91 92 93

<sup>1</sup> Знак - означает *tenuto*, то есть, подчёркивание звука.

<sup>2</sup> Эта музыкальная точка в исполнении звучит более значительно, чем последующая.

|                                                 |            |
|-------------------------------------------------|------------|
| ~ - ~ - - - - .                                 |            |
| <b>Реприза</b>                                  |            |
| <b>Такты №</b>                                  |            |
| <b>94 95 97 99 100 101 102 103 104</b>          | <b>111</b> |
| ~ - ~ - ~ - - - - - - ~ ~ ~ ~ ~ .               |            |
| 112 113 115 119 122                             |            |
| ~ - ~ - ~ ~ ~ - ~ ~ .                           |            |
| 123 127                                         |            |
| ~ ~ ~ ~ ...                                     |            |
| 128 129 131 132 133 134 135 137 139 140 141 142 |            |
| 143                                             |            |
| ~ - ~ - - - - - , ~ - ~ - - - -                 |            |
| 144 147                                         |            |
| ~ ~ ~ .                                         |            |

Таким образом, обобщая процесс артикуляции в Finale сонаты можно сделать вывод о том, что пианист максимально обогащает его, делает более выразительным и разнообразным. В экспозиции всего четыре музыкальные мысли первая музыкальное высказывание разделяется запятой и завершается точкой (такт №16), вторая мысль завершается вопросительной интонацией (такт №24) и утверждением в такте №26 и его дополнением в такте №27. Третья музыкальная мысль завершается многоточием в такте №32, четвёртая в такте № 40 и последняя пятая в такте №48, которую дополняет завершение в такте №52.

В разработке три музыкальные мысли утвердительно характера: в тактах №74, 85, 93. В репризе четыре музыкально-утвердительные фразы, среди которых одна (третья) недосказана (многоточие).

Фактически пианист исполнил Final сонаты (самую крупную часть), выразив 11 разных по содержанию и объёму музыкальных фраз, используя помимо утвердительных точек, такие знаки музыкального препинания, как частое акцентирование (tenuto), запятые, восклицание, многоточие. Данное многообразие подтверждает, что Final сонаты, являясь наиболее сложным по своей артикуляции, в исполнении пианиста заметно обогащается и при этом звучит безупречно. Ему удаётся не только ясно «проговаривать» короткое мотивное развитие, но и мастерски объединять их в целостные построения, создавая драматургическую целостность исполнения в полном соответствии и с нотным текстом.

Исполнительская артикуляция Ф.Бадалбейли в сонате И.Гайдна, безусловно, является одним из лучших примеров в общей истории её интерпретации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Сборник статей. Вып.1. / Ред. Ф.Ш.Бадалбейли, Баку: Адильоглы,2006,208 с.
2. Браудо И.А. Артикуляция. Изд. второе. /Под редакцией Х.С.Кушнарёва. М.Музыка, 1973, 110 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. 4-ое изд. М.: Музыка, 1982, 300 с.
4. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Аз. Гос. Изд., 2006, 272 с.
5. Bədəlbəyli F. Məqalələr. Materiallar. Bakı: Qəpp-poliqraf, 1991,182 s.
6. Hüseynova K.G. Musiqimizin Fərhadı. Bakı, Adiloğlu, 2007, 352 с.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.**

**UOT 78:08**

**УДК 78:08**

**Afaq Qəniyeva**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Sumqayıt Dövlət Universiteti

AZ5001, Sumqayıt şəhəri, Z.Hacıyev küç.1

e-mail: qeniye.v.telman@gmail.com

## **ƏDİLƏ HÜSEYNZADƏNİN “VƏSLİN HƏVƏSİ” QƏZƏL-ROMANSI**

*Açar sözlər: bəstəkar, yaradıcılıq, folklor musiqisi, qəzəl-romans*

Azərbaycan milli musiqisi intonasiyalarından, aşıq havalarından, muğamlarımızdan bəhrələnərək, həmçinin dahi Ü.Hacıbəylinin ənənələrinə sadiq qalaraq, öz yaradıcılığında bu cəhətləri əks etdirən bəstəkarlardan biri də Azərbaycanda bəstəkarlıq təhsili almış ilk azərbaycanlı qadın bəstəkar Ədilə Hüseynzadədir.

**Афаг Ганиева**

## **ГЕЗЕЛ-РОМАНС АДЕЛЯ ГУСЕЙНЗАДЕ «ВЕСЛИН ХЕВЕСИ»**

*Ключевые слова: композитор, творчество, народная музыка, газель-романс*

Одной из первых азербайджанских композиторов-женщин, в чьем творчестве нашли свое отражение интонации преимущественно народной и ашугской музыки, и где четко находят себя традиции выдающегося азербайджанского композитора У.Гаджибекова, является Аделя Гусейнзаде.

**Afag Ganiyeva**

## **GHAZAL-ROMANCES BY ADILE HUSEYNZADE'S “VESLIN HEVESI”**

*Key words: composer, creative, folk music, ghazal-romances,*

One of the composers who was inspired by Azerbaijan national music intonations, ashig music and mughams, also being devoted to genius

U.Hajibeyli's traditions reflected these features in her activity is the first education azerbaijani woman composer in Azerbaijan Adile Huseynzadeh.

“Mənim üçün musiqidən ayrılmaq həyatımın ən böyük kədəridir”. Bu sözlər Azərbaycanda təhsil almış ilk qadın bəstəkarımız Ədilə Hüseynzadəyə məxsusdur. Ədilə Hüseynzadə 1916-cı ildə incəsənətin bütün növlərinə, xüsusən musiqiyə böyük hörmət bəsləyən təhsilli bir ailədə anadan olmuşdur. Anası gözəl qarmon ifaçısı olduğundan kiçik yaşlarından Ədilə xanım musiqiyə böyük həvəs göstərmişdir. Uşaq vaxtlarında qonşu uşaqlarını başına toplayıb şeirlər oxuyar, musiqi dinləyər və konsertlər təşkil edərtilər. Xüsusən uşaqlar ilə birlikdə müxtəlif səhnələr göstərmək onun çox xoşuna gəlirdi və səhnələrin ifası zamanı o, hər zaman əsas rol aparmağın tərəfdarı idi. Artıq 6 yaşında musiqi ilə ciddi məşqul olmağa başlayır. Lakin musiqi ilə yanaşı onun riyaziyyat fənninə də böyük marağı vardı. Bu istək onu sənaye texnikumuna, ordan isə Sənaye institutuna aparıb çıxarır. İnstitutu mühəndis-texnoloq diplomu ilə bitirir.

Ə.Hüseynzadənin musiqiyə olan həvəsi onu tərk etmir. Beləliklə, 1942-ci ildə Azərbaycan Dövlət konservatoriyasına Ü.Hacıbəyovun yanına gəlir və ona oxumağı öyrənmək istəyini bildirir. Ü.Hacıbəyov Adilə xanıma qulaq asır və onun gözəl metso-soprano səsə malik olmasını təyin edərək, onu konservatoriyaya qəbul edir. Burada o, Bülbüldən dərs alır.

Bəstəkarın poeziyaya olan böyük həvəsi onun uşaqlıq illərindən qaynaqlanır. Belə ki, bəstəkar öz xatirələrində belə qeyd edir ki, “atam savadlı bir insan olmuşdur. Hər zaman işdən sonra bizə Sədinin, Ömər Xəyyamın, Nizaminin, Füzulinin əsərlərini ərəb dilində oxuyardı”.

Ailəsinin musiqiyə, poeziyaya olan münasibəti təbii ki, gələcək bəstəkara təsir etməyə bilməzdi. Məhz bu baxımdan da o, yaradıcılığa mahnı janrı ilə qədəm qoyur. Bəstəkarın mahnı və romansları onun yaradıcılığı şah zirvəsini təşkil edir desəm yəqin ki, yanılmaram. Onun Nizami, Füzuli, Nəsimi, S.Vurğun, Rəsul Rza, Xurşudbanu Natəvan, Nigar Rəfibəylinin sözlərinə gözəl mahnı və romanslar bəstələmişdir.

Adilə xanım ilk bəstəkar işi olan “Yadigar” mahnısını Üzeyir bəyə göstərir, Üzeyir bəy onu dinlədikdən sonra ona bəstəkarlıqdan və azərbaycan ladlarından dərs keçəcəyini söyləyir. Adilə xanımın bəstəkar kimi yetişməsində Üzeyir bəyin böyük rolu olmuşdur.

Onu da qeyd edək ki, Adilə xanımın mahnılarının ilk ifaçısı Bülbül olmuşdur. Onun yaradıcılığının əsasını, vokal əsərlərinin üstün olduğu kamera musiqisi təşkil etsə də, Ədilə xanım bir sıra iri həcmli əsərlər də yaratmışdır. Bəstəkar violonçel və fortepiano üçün sonata, simli kvartet,



simfonik poema kimi iri həcmli əsərlər yazmışdır. Bununla yanaşı M.Füzulinin sözlərinə qarışıq xor və fortepiano üçün “Qəzəl”, İ.Nəsiminin sözlərinə “Aldanma”, S.Vurğunun sözlərinə “Ceyran”, “Şair nə tez qocaldın sən”, “Qarayazı məşəsində” və s. vokal əsərlərini bəstələmişdir.

1944-cü ildə Ü.Hacıbəyli ona Nigar Rəfibəylinin sözlərinə “Vətən haqqında mahnı” yazmağı təklif edir. Bəstəkar mahnını yazır və ilk dəfə Bülbül onu ifa edir. olur. Bəstəkar həmçinin R.Rzanın sözlərinə “Yaşamaq”, “Mənim arzum”, “İnsanları sevməsəydim” mahnılar bəstələmişdir.

Adları çəkilən əsərlər və mahnılar ilə yanaşı N.Gəncəvinin sözlərinə “Vəslin həvəsi” qəzəl-romansını bəstələyən bəstəkar öz müəllimi dahi Ü.Hacıbəylinin dəsti-xəttini davam etdirmişdir. Belə ki, əsərin fakturasına nəzər saldıqda və ilk dəfə onu dinlədikdə dahi bəstəkarın üslubu nəzərə çarpır. Onu da qeyd edək ki, Nizaminin anadan olmasının 800 illik yubileyi ilə bağlı həmin dövr bəstəkarları şairin qəzəlləri əsasında romanslar bəstələmiş və “Vəslin həvəsi” qəzəl-romansı da daxil olmaqla 11 qəzəl-romans 1947-ci ildə F.Əmirovun redaktorluğu ilə çap olunmuşdur.

Azərbaycan xalq musiqisinə xas çoxsəslilik, milli lad-intonasiya xüsusiyyətləri, sinkopalı ibarələr, cümlələr, ostinatolu səslənmələr və digər cəhətlər daima mugamlarımız, təsniflərimiz və aşıq havalarımızda mövcud olmuşdur. Bu cəhətlərə sadıq qalan bəstəkarlar öz yaradıcılıqlarında həmin prinsiplərin daha dolğun əks olunmasına nail olmuşlar.

Bəstəkarın məcmuəyə daxil olan «Vəslin həvəsi» adlı qəzəl-romansının əsasını qeyd etdiyimiz cəhətlər təşkil edir. Bu qəzəl-romans *Con mota tempində*, 6/8 ölçüdədir. Bu əsər A+B+A<sub>1</sub> quruluşunda, kuplet variant formasındadır. Qəzəl-romans giriş xanələri ilə başlayır. Period şəklində təqdim olunan giriş xanələri oktava yuxarı variasiyalı şəkildə təkrar olunur. Əsərə ilk baxışda Ü.Hacıbəylinin qəzəl-romanslarına faktura baxımından oxşarlıq nəzərə çarpır.

Bəstəkar Ə.Hüseynzadə «Vəslin həvəsi» qəzəl-romans da N.Gəncəvinin 5-beytdən ibarət «Bəslin həvəsi ömrümü son anə yetirdi» adlı qəzəlinin 2-ci beytindən başqa digər bütün beytlərindən istifadə etmişdir. Qəzəlin tərcüməsi Ə.Vahidindir [2].

A bölümündə 5 beytlik qəzəlin 1-ci beytindən istifadə olunur. Burada genişlənmiş period öz əksini tapıb. Bu bölümün səslənməsi zamanı şur intonasiyaları eşidilir və bu intonasiyalar fa diyez şur məqamının səssirasına uyğun olur [1]. Periodda fa diyez şur məqamına məxsus hicaz pərdəsinə *ritenuto* nüansında rast gəlinir. Lakin periodların sonluqları isə əsasən mayə pərdəsində bitməklə başa çatır. Burada periodlar arası birləşmələr giriş xanəsindən götürülən submotivlərin variasiyası şəklində öz əksini tapır.

*Con moto*

Piano

Нас — дни на — во — си ом — ру — му сон  
В то — ске по — те — бе аесь и ис — чал.

а — по — е — тир — ли. Гыч  
смерт — ный нас — хил чаг. Я

B bölümü periodları isə bütövlükdə 3-cü və 4-cü beytlərin əsasında. Burada əsasın şüştər intonasiyaları eşidilir. Bu intonasiyalar si şüştər məqamının səssirasına uyğun gəlir. Lakin burada si şüştər məqamının tərkib pərdisinə sual və cavab cümlələrinin əvvəlində sinkopa zərbələrində rast gəlinir. Bəstəkar burada B bölümünün fermatosunda si şüştər məqamının tam kadans pərdəsini bir oktava yuxarı istifadə etməklə əsərin kulminasiyasını yaradır.

Бош — ки эа — ми — си  
Ах, жэл — ни лад — и

(Bəqələ sətəzi)

Ах!

ом — ру — му — ади неэф о — ну руз — аар Чош —  
гвет — ся, ну — ста, го — ре, го — ре ным! Л



Bəstəkar A<sub>1</sub> bölümünə keçidi si şüştərin tam kadans pərdəsinə enməklə təzahür etdirir. Burada tam kadans pərdəsi fa diyez pərdəsinə enməklə eyni zamanda fa diyez şur məqamının mayə pərdəsinə giriş edir. Bu bölüm qəzəlin 5-ci beyti əsasında. Əsərin bu bölümü şur intonasiyaları ilə sona çatır.

Ə.Hüseynzadə yaradıcılığından uzaqlaşmadan uzun illər Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbində qabiliyyətli uşaqlara kompozisiyanın əsaslarını tədris etmişdir. Onun tələbələri Sevda İbrahimova, Firəngiz Əlizadə, Elnarə Dadaşova, Zümrüd Dadaşzadə və digərlərinin adlarını qeyd etmək olar.

## ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. 1985, 145 s.
2. Gəncəvi N. Lirikə, B., Lider nəşriyyat, 2004, 160 s.
3. Николаева Р. Аделя Гусейнзаде, Баку, Ишчык, 1985, 47с.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 14.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 10.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 15.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 78.071 (479.24)

**Telman Qəniyev**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
Azərbaycan Milli Konservatoriyası  
AZ5001, Sumqayıt şəhəri, Z.Naclyev küç.1  
e-mail: [qeniyeve.telman@gmail.com](mailto:qeniyeve.telman@gmail.com)

## MUĞAM İFAÇILIĞINDA ƏDƏBİ-BƏDİİ TƏSVİR VƏ İFADƏ VASİTƏLƏRİ

*Açar sözlər:* muğam, ədəbi-bədii dil, xanəndə, vokal-instrumental

**Xülasə:** Məqalə instrumental muğam ifaçılığında və xanəndəlik sənətində ədəbi-bədii təsvir və ifadə vasitələrindən istifadə etməklə, muğam dəstgahlarının mövzu zənginliyinə nail olmağın mümkünlüyünə həsr edilmişdir.

**Тельман Ганиев**

## ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МУГАМНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

*Ключевые слова:* музыка, литературный язык, певец, вокально-инструментальный

Данная статья посвящена теме о возможности достижения тематического богатства мугам-дэстгахов в мугамо-инструментальном и певческом искусстве, где используется искусство литературного выражения и описания.

**Telman Ganiyev**

## LITERARY AND ARTISTIC MEANS OF DESCRIPTION AND EXPRESSION IN MUGAM PERFORMANCE

*Key words:* music, literary language, singer, vocal-instrumental

The article was dedicated to the possibility of achieving themes wealth of mugham destgahs using fiction-literary and expression tools in instrumental mugham performing and singing.

Muğam sənəti dünyəvi və qədim bir sənət növü olub Şərqi musiqisi sahəsində daima ən əhəmiyyətli və aparıcı rola malik olmuşdur. Şərqi xalqlarının muğam sənəti sahəsində öz yerini tutan Azərbaycan muğam sənəti də öz əhəmiyyəti ilə seçilmiş, ifaçılıq ənənələri ilə dövrümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Dövlətimiz tərəfindən muğama verilən qiymət və mütəmadi olaraq keçirilən muğam festivalları bu sənət növünün, bu janrın müxtəlif xanəndə və instrumental ifaçıların yetişməsində də mühüm rol oynadığını labud olaraq göz önünə gətirir.

Təbii olaraq muğam sənətində təsvir və ifadə vasitələri söz və musiqinin vəhdəti zəminində meydana gəlir. Lakin, bədii təsvir və ifadə vasitələri dedikdə isə biz mədəniyyət, incəsənət və ədəbiyyat sahəsində yaranan müxtəlif tipli əsərlərin insan cəmiyyətinə təsiri, onların bədii estetik tərbiyəsinin formalaşmasında yaranan müxtəlif janrlı əsərlərin təsir üsullarını nəzərdən qaçırmamalıyıq. Bədii əsərlərin yaradılmasında yazıçı və şairlər söz və ifadə vasitələrindən, rəssamlar palitra və rənglərdən, bəstəkarlar, söz və səslərdən istifadə edirlər. Lakin bu cəhətlər instrumental muğam ifaçılığında xanəndələrin dilindən oxunan muğamların şöbə və güşələrində daha çox nəzərə çarpmaqdadır.

Zaman-zaman musiqi və sözün vəhdəti xanəndədən ədəbi-bədii dilin qayda-qanunlarına riayət etməyi, ona dərindən bələd olmağı, qramatik qaydalara yiyələnməyi tələb etmişdir. Bununla bağlı bədii dilin təsirli və nüfuzedici olması, poetik mətnlərin, sözlərin yerli-yerində işlədilməsi, cümlələrin mənalı və məntiqli qurulması, şairə nitq mədəniyyəti xüsusiyyətlərinin ümumiləşdirilməsi üçün bədii təsvir və ifadə vasitələrinin düzgün yerinə yetirilməsi vacib şərt kimi qarşıya qoyulmuşdur. Muğam tədris və təlim üsullarının öyrənilməsi və ifa prinsiplərinin tələbləri, xanəndə və muğənnilərin sənət aləmində yetişmələri və yadda qalan yaradıcılığa malik olması üçün mühüm əhəmiyyət daşmışdır.

Muğam intonasiyalarının hər bir muğama adı olan şöbə və güşələrin düzgün ifa elementləri ilə yerinə yetirilməsi üçün əsas vasitələrdən və vacib cəhətlərdən biri də mətn xüsusiyyətlərinin tətbiqi ilə bağlıdır. Bu cəhət ədəbi-bədii dil, obrazlı poetik dildir. İfa zamanı bədii obrazlılıq o halda yaranır ki, ifaçı səsi və sözü, tələffüzü ilə yaratmaq istədiyi obrazın surətini təsvir etmiş olsun. Bu zaman ədəbi dilin sadəliyinə, tələffüzün aydınlığına diqqət vermək vacib şərtlərdəndir. Bu halda məşhur rus yazıçısı Lev Nikolayeviç Tolstoyun “Sadəlik mənəvi gözəlliyin əsas şərtidir” sözlərinin yada salmaq yerinə düşərdi. Əsil sadə dil isə poetik dilə əsaslanan xalq dilidir. Xalq dilindən, xalq yaradıcılığından bəhrələnən istər şair, istər yazıçı, istərsə də musiqiçi-xanəndə həmişə xalqın yaddaşında və qəlbində özünəməxsus yer tutur.

Muğam sənətində mövcud olam motiv, submotiv, ibarə və cümlə quruluşlarına nəzər salsaq, o zaman biz melodik gedişatın və bədii intonasiya ardıcılışmalarının məhz poetik mətnin tətbiqindən daha çox asılılığının labud olaraq görə bilərik.

Qədim dövrlərdən başlayaraq dövrümüzə qədər yaranaraq inkişaf edən musiqi sənətinin hər bir növünün bədii ədəbiyyatla üzvü surətdə bağlılığı məsləsi dünyəvilik kəsb edərək hər bir xalqın həyatında əhəmiyyət daşımışdır. Bu cəhət isə əsasən Azərbaycan muğam sənətində vokal-instrumental şəkildə ifa edilir. Bu zaman klassik Azərbaycan ədəbiyyatında həm xalqın dilindən söylənilən bayatı, qoşma və müxtəlif Azərbaycan şairlərinin şer, qəzəl və digər janrlarda yazılmış poetik əsərlərindən geniş istifadə edilərək həyata keçirilir.

Muğam şöbə və güşələrində hər bir melodik cümlənin genişlənməsi məsələsi də əsas amil kimi göz önünə gəlir. Praktiki surətdə apardığımız araşdırmalarımızda hər bir muğam şöbəsində əsasən 1, 2 və ya 3 prirodun iştirak etməsi də diqqət çəkir. Çox zaman burada sual cümlələrinin daha çox olması periodun genişlənməsinə səbəb olur. Bu cəhət məhz poetik mətnin tələbindən daha çox aslı olur.

Məhz bu cəhətlər Azərbaycan vokal-instrumental muğam ifaçılığы sənətində də öz təzahürünü tapmışdır. Elə buna görə də muğam ifaçılığы sənətində söz və musiqinin vəhdəti öz əhəmiyyəti baxımından diqqət çəkir. Söz və musiqinin vəhdəti poetik qanunauyğunluqların muğam intonasiyaları ilə müqayisələnməsi şərtlərini də meydana gətirir. Bu baxımdan aşağıdakı müqayisələnmələrə nəzər salaq:

Muğamların ifası zamanı təcrübəli sənətkarlar poetik mətnin, qəzəlin, musiqi cümləsinin və instrumental ifadənin məntiqli alınması üçün ədəbi-bədii təsvir və ifadə vastələrindən məharətlə istifadə edirlər. Bu vasitələrdən “Ricət,” və “Rücu”, “Təkrir”i nəzərdən keçirək.

**“Ricət” və “Rücu”** – hər iki söz eyni mənşəli söz olub, luğəvi mənası “qayıtmaq, geri dönmə” deməkdir. Bədii ədəbiyyatda bunu bir ifadəni və ya fikri daha da qüvvətləndirmək üçün ondan əl çəkmək, yaxud dönmək, onu daha təsirli və qüvvətli şəkildə ifadə etməyə deyilir[1].

Məsələn: Abbas Səhətin “Sabir” şerindən bir bəndə nəzər yetirək:

Necə qan olmasın sınıq könlüm?  
Səni çox tez ayırdı bizdən ölüm.  
Yox, yox əsla sən ölmədin, dirisən,  
Ən böyük qəhrmanlardan birisən

Birinci beytdə şairin ölümündən bəhs edildiyi halda, ikinci beytdə bu fikir “inkar” edilərək təsdiq olunur ki, o, ölməmişdir.

Rücuda istifadə etməklə şairin fikri daha da təsirli çıxmışdır. Ovqat etibarını ilə birinci qəm, kədər, ələm əhval-ruhiyyəlidirsə, ikinci beyt birincinin əksinə olaraq fərəh, sevinc dolu əhval-ruhiyyədədir. Belə hal bədii ovqatın xarakterini qəfildən dəyişməsi muğam ifaçılığında da təzahür edir.

Məsələn: “Çahargah” muğamında kulminasiya şöbəsi olan “Mənsuriyyə” cox əzəmətli, təntənəli və qələbə himni kimi səslənir. Bu ovqat, “Do” mayəli “Segah” muğamına rücu edilməklə tamamilə fərqli olan lirik, həzn, sevgi, məhəbbət ovqatı ilə əvəz edilir. Qısa, epizodik ifadan sonra yenə əvvəlki mövzuya “Mənsuriyyə”yə dönüş edilir.

“Bayatı Şiraz” muğamında da belə təsvir vasitələrinin təzahürünə rast gəlinir. Minor əhval-ruhiyyəli “Zil Bayatı Şiraz” şöbəsindən major ovqatlı “Xavəran” şöbəsinə və ya şaqraq xarakterli “Hüzzal” şöbəsindən “Rast” muğamının lirik, kövrək xarakterli “Şikəsteyi fars” şöbəsinə keçid və əvvəlki mövzuya qayıdışı da nümunə gətirmək olar. Bu zaman muğamın əsas sujet xətinə əlavə edilən bu kimi təsvir və ifadə vasitələri muğamın əsas mövzusunun kölgədə qoymamamalı, nəticədə “Ricət” və “Rücu” öz uzunçuluğu ilə dinləyicini yorub, diqqəti əsas mövzudan yayındırmamalıdır.

“**Təkrir**” – nitqi, fikri, ifani daha da təsirli qüvvəli etmək üçün bədii təsvir vasitəsi kimi “Təkrir”dən də istifadə edilir [2].

Bir-birinə yaxın sözlərin, musiqidə hər hansı bir musiqi cümləsinin, və ya frazanın müxtəlif yüksəklikdə, intonasiyalarda təkrarı təkrir yaradır.

Bədii əsərlərdə eyni sözün təkrarı “Təkrir” adlanır. Lakin musiqidə isə musiqi ifadəsinin eyni tonda, ucalıqda sabit təkrarı kanonik sekvensiya adlanır ki, bunu da biz muğam sənətində söz və musiqinin vəhdətindən irəli gələn “Təkrir” təsvir vasitəsi ilə də müqayisə edə bilərik.

Məsələn: “Mən baxıram”, “Mən görürəm”, “Mən sevirəm” cümlələrində “Mən” sözünün üç dəfə təkrarlanması ifadəni gücləndirmir, bu sadəcə təkrardır. Təkrar isə fikri, təsviri, ifadəni qüvvətləndirmir daha da zəiflədir. Təkrarı “Təkrir”dən ayıran başlıca cəhət, təkrarın qeyri-bədii təsir bağışlamasıdır.

Süleyman Rüstəmin

Üsyan yarat, üsyan yarat, üsyan yarat, üsyan!

Bu əsrdə məsud yaşamaq haqq yolu tapmaq,

Üsyanladır, üsyanladır, üsyanladır ancaq.

və yaxud Cəfər Cabbarlının

Qoy gülləri ya qan sulasın, yaxud ədalət,

Qoy ya bəşəriyyət yaşasın, yaxud ədalət!

-kimi misralarında “Üsyan yarat” və “Üsyanladır” ifadələrinin, habelə “Qoy” sözünü təkrarı fikiri daha da qüvvətləndirir və ifadəli edir.

Instrumental muğam və xanəndə ifaçılığında da bədii təsvir və ifadə vastəsi kimi təkrir elementləri kifayət qədərdir.

Məsələn: ”Sol” mayəli “Rast” muğamının “Əraq” şöbəsinin bir instrumental cüməsinə diqqət edək:



Bu cümlə “Rast” ailəsinə daxil olan “Orta mahur”, “Mahur hindi”, “Bayatı Qacar” muğamlarının da tərkib cümlələrindən biridir. “Orta mahur” muğamında bu gəziş “Dad” adlanır. Metro-ritmik və intonasiya baxımından tam oxşar olduqlarından adı çəkilən qohum muğamlarda da bu cümləni “Dad” adlandırmaq olar.

Təqdim olunan not nümunəsi bitkin bir fikiri ifadə edir. Əgər burada mövcud olan motivləri təkrar etsək, heç bir bədii təsvir və ifadə aydınlığı olmayacaq, əksinə yorucu bir təkrarlıq ortaya çıxacaq. Lakin, muğam ifası zamanı melodik cümlənin kanonik sekvensiyaya əsaskan diatonik hərəkətlə yuxarı istiqamətdə kresşendo ilə hərəkəti bədii təsir və ifadəliliyinin daha da qüvvətləndirir.

Ustad xanəndələr də öz ifalarına rəvnəq və zənginlik vermək üçün “Təkrir”dən istifadə etmiş və hal-hazırda da etməkdədirlər. Bunun üçün ifa zamanı qəzəlin düzgün seçilməsi, bəhrin dəqiq təyini vacibdir. Qəzəldə uyğun misra və ya sözlər varsa, onları oxunan şöbə və ya guşənin avazatına uyğunlaşdıraraq “Təkrir” yaratmaq olar.

Məşhur xanəndə, xalq artisti Hacıbaba Hüseynovun Az.TV-də 1975-ci ildə ifa etdiyi “Zabul segah dəstgahında (lent yazısı məqalə müəllifinin arxivində qorunur) yaratdığı “Təkrir” bu cəhətdə maraqlıdır [3]. Dəstgahın “Mayə” şöbəsində S.Ə.Şirvaninin

Fələk ədavət edər xatiri – müşəvəş ilə,  
Bular nəki nədir bu aşiqi bəlakeş ilə.

mətləli qəzəlinin “Üzün, gözün, dəhənin, qamətin, iki gözün” misrasında böyük sənətkar çox ustalıqla “Təkrir” yaradaraq mətnin və muğam şöbəsinin bədii təsir gücünü artırmış, gözəl obrazının əlamətlərini “Təkrir”dən istifadə etməklə daha da cazibədar etmişdir.





Adi halda, əgər misra monoton, bəsit bir avaz üzərində oxunardisa, bu zaman misranın heç bir bədii-estetik təsir gücü olmazdı. Klassik ədəbiyyata və onun qayda-qanunlarına dərinədən bələd olan H.Hüseynov bu misrada “Təkrir” yolu ilə sözlə muğamın, ideya-məzmunun vəhdətini yarada bilmişdir.

Xanəndələr və instrumental muğam ifaçıları ədəbi-bədii təsvir və ifadə vasitələrindən istifadə etməklə muğamla sözlün, bədii obrazla ideya-məzmunun vəhdətinə nail olar və öz yaradıcılıq imkanlarını daha da genişləndirə bilirlər.

## ƏDƏBİYYAT

1. Hacıyev C.X. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi (8-10-cu siniflər üçün). Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı. Bakı,1958.
2. Yusifov R.Ə. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. “Sabah” nəşriyyatı. Bakı,2001.
3. Hüseynov H.H. Xanəndə. Xalq artisti “Zabul segah” dəstgahının lent yazısı.
4. Əhmədov K.Ə. Tarzən. Respublikanın Əməkdar Mədəniyyət işçisi. Muğam ifalarının lent yazıları.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 19.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 24.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 18.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**sənətsünashq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

UOT 78:373.5

**Arzu İsmayılova**

Ü.Насибəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası  
AZ 1014, Bakı, Şəmsi Bədəlbəyli 98  
e-mail: arzu\_ismailova68@mail.ru

### **SEVDA İBRAHİMOVANIN “ÜÇ POLİFONİK PYESİ”**

*Açar sözlər: S.İbrahimova.. Üç polifonik pyes. Öyrənilmə xüsusiyyətləri*  
Məqalədə pianoçunun inkişafında polifonik musiqinin əhəmiyyəti araşdırılır. Müəllif hesab edir ki, ibtidai təlim mərhələsində gənc musiqiçilərin repertuar seçimini polifonik quruluşa malik milli musiqi nümunələrinə istinadən həyata keçirilməsi daha effektiv və münasibdir.

**Арзу Исмаилова**

### **«ТРИ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» С.ИБРАГИМОВОЙ**

*Ключевые слова: С.Ибрагимова. Три полифонические пьесы. Особенности изучения*

В статье рассматривается роль полифонической музыки в развитии пианиста. Автор считает, что на начальном этапе обучения роль образцов национальной музыки полифонического склада является наиболее эффективным и оптимальным учебным репертуаром для юного пианиста

**Arzu Ismailova**

### **“THREE POLYPHONIC PLAYS” BY S.IBRAHIMOVA**

*Key words: S. Ibrahimova. Three polyphonic plays. Educational features*

The article uncovers the role of polyphonic music in the pianist's development. The author considers that the most optimal and effective repertoire for a young pianist at the starting point of musical education should be presented by polyphonic national compositions.

Polifonik repertuarın öyrənilməsi fortepiano təliminin bütün mərhələlərində müəyyən çətinliklər doğurur. Rast gələn çətinlikləri minimal həddə endirmək üçün tədris prosesinin əlverişli qavrayış, müntəzəmlik, ardıcılıq, davamlılıq, fərdi yanaşma, nəzəriyyə və təcrübənin qarşılıqlı əlaqəsi kimi məlum prinsiplərinə dayaqlanması zəruridir.

Polifonik repertuarın öyrənilməsinin hər bir mərhələsində qeyd olunan təlim prinsipləri sonradan daha mürəkkəb materialın qavrayışı üçün əsaslı bünövrə təşkil edir. Bu baxımdan, məşhur Azərbaycan bəstəkarı Sevda İbrahimovanın “Üç pyesi” ibtidai təlim mərhələsində polifonik musiqinin tədrisi üçün çox maraqlı musiqi materialıdır.

Müəllif əsərin musiqi materialı zəminində gənc ifaçıları polifonik faktura və ona dair ifa xüsusiyyətləri ilə tanış edir. Şübhəsiz ki, pedaqoq təlim prosesində ilk öncə bu terminin mənasını sadə və maraqlı tərzdə izah etməli, polifonik musiqi, onun növləri və özünəməxsus xüsusiyyətləri haqqında elementar təsəvvür yaratmalıdır.

Vacib məqamlardan biri də, şagirdin royal alətinin çoxsəsli səciyyəsiindən qaynaqlanan üstünlüyünü dərk etməsidir. Yəni, pianoçu daim çoxsəsli musiqini ifa edərək qavramalı, təlim prosesində şagirdə fortepiano fakturasının həm ayrı-ayrı üfqi, həm də bütöv şaquli elementlərini eşitmə və dərk etmə bacarıqları aşılmalıdır. A.B.Qoldenveyzer qeyd edirdi: “Ən sadə melodiya belə müşayiət ilə birgə artıq iki xətdən ibarətdir. Yalnız hər bir xəttin sərbəst axıcılığı və eyni zamanda bir-birindən asılılığı yaxşı ifanın təminatçısıdır. Pianoçuların çox az qismi mürəkkəb fakturanı elə ifa etməyə müvəffəq olur ki, dinləyici öz diqqətini yalnız bir elementə yönəltdiyi təqdirdə bu elementin özlüyündə canlı, bədii xətti təmsil etdiyini hiss edir” (1, s.62).

Məlumdur ki, polifoniya ifa və qavranılmasının çətinliyinə rəğmən, təlim repertuarının mütləq janrları siyahısındadır. İfaçılıq əngəllərinin aradan qaldırılması üçün polifonik əsərlərin kifayət qədər zəngin repertuar seçimi mövcuddur. Repertuar seçimi isə məqsədəuyğun, ardıcıl şəkildə həyata keçirilməli və aşağıdakı müddəalara əsaslanmalıdır.

Polifonik repertuarın tədris prosesi öyrənilən əsərlərin ardıcıl seçiminə əsaslanmalı, yəni, şagirdin qavrayışı üçün daha anlaşılqı və bəsit musiqi nümunələrindən daha mürəkkəb əsərlərə doğru tənzimlənməlidir. Şagird ilk öncə polifoniyanın səsaltı, təzadlı və imitasiyalı elementləri ilə tanış olur. Uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuş fortepiano ədəbiyyatında təzadlı səs sırasının səsaltı yaxud imitasiyalı elementlərlə uyğunlaşdırılmasına rast gəlinir. Nəzərə almaq lazımdır ki, şagirdin ifa repertuarı polifonik quruluşun bütün növləri, polifonik yazının fərqli xüsusiyyətləri ilə əhatələnməli, həmçinin gənc ifaçı polifonik repertuarın zənginliyi haqqında geniş məlumat qazanmalıdır. Təklif olunmuş polifonik repertuar şagirdə bədii-estetik baxımdan da maraqlı

olmalıdır.

Polifonik repertuarın öyrənilməsinin ilkin mərhələsində ən sadə növlərə istinad olunması metodik baxımdan daha məqsədəuyğundur. Bu qəbildən olan pyeslərə ritmik ostinato, uzun səslənən bas ahəngi, ən sadə kanon, səsaltı və təzadlı polifoniya nümunələri aid edilə bilər. Yalnız polifonik qavrayış və ifa bacarıqlarının kifayət edəcək səviyyədə inkişaf etdirildiyindən sonra imitasiyalı polifoniya nümunələrinin mənimsənilməsinə keçid almaq məqbuldur. “Fortepiano təliminin ilk illərində tədris olunan sadə polifoniya nümunələrini üç qrupa bölmək olar. Birinci qrupa səsaltı quruluşla səciyyələnən xalq mahnıları aiddir. Burada ikinci səs (yaxud bir neçə səs) müstəqil deyildir. İkinci səs melodiyanı yalnız zənginləşdirir, dəstək rolunu oynayır. İkinci qrupa iki təzadlı səsdən ibarət pyeslər aid edilir. Bu nümunələrin əksəriyyətində ifadəlilik baxımından əsas melodiya yuxarı səsin payına düşür. Müstəqil, intonasiya cəhətdən daha az əhəmiyyət kəsb edən bas xətti (təzadlı polifoniya) əsas melodiya qarşı qoyulur. İfa və qavrayış üçün imitasiya quruluşlu pyeslər daha çox çətinlik doğurur” (2, s.149).

Polifonik repertuarın tam mənimsənilməsi üçün tədris prosesinə musiqi fəaliyyətinin dinləmə, ifa, improvizə etmə və bəstələmə kimi növləri daxil edilməli, şagirdə polifoniya üzərində işin sadə, rəsonal üsulları və onların tətbiq yolları öyrədilməlidir. Polifonik repertuarın öyrənilməsinə yaradıcı yanaşma şagirdləri maraqlandırmaqla yanaşı, musiqi materialının mənimsənilmə prosesini də səmərəli edir.

S.İbrahimovanın üç polifonik pyesinin öyrənilməsi pianoçunun qarşısına mürəkkəb vəzifələri irəli sürür. Bu mürəkkəb məqamlara hər iki səsin keçidi və dinlənməsi, həmçinin sağ və sol əllərin fərqli hərəkətlərinin uyğunlaşdırılması aid edilə bilər. Yetərinə inkişaf etmiş eşitmə qabiliyyəti və polifonik əsərlərə xas ifa təcrübəsinin olmaması səbəbindən şagird çox zaman yalnız yuxarı səsi eşidir, aşağı səs xəttini isə qeyri-iradi və təxmini ifa edir. Digər halda, şagirdin eşitmə diqqəti bir səsdən digər səsə yönələrək, yalnız ayrı-ayrı, nisbətən daha ifadəli məqamları qabartmağa müvəffəq olur. Pedaqoq əsər üzərində işin ən ilkin mərhələsindən şagirdin eşitmə və hərəkəti təcəssüm arasında əlaqəni itirməsinə yol verməməlidir. Həmçinin, təlim prosesində gənc musiqiçinin polifonik qavrayışı tərbiyə olunmalı, şagirdə hər iki səsi eyni zamanda eşitmək bacarığı aşılmalıdır. Hər üç polifonik pyes kantilena və imitasiyalı polifoniya əsasında bəstələnərək, mövzu keçidini daha diqqətlə dinləməyə sövq edir və musiqiyə parlaq emosional reaksiya oyadır.

Birinci pyes C dur tonallığında yazılaraq, müləyim Moderato tempində ifa olunur. Pyes bütövlükdə pedalsız, rabitəli legato qeydinə əsasən təfsir olunur. Belə ki, pedallama şagirdin səslərin melodik müstəqilliyini səliss eşitməsinə ciddi maneə törədə bilər.

Mövzunun ilk keçidi yuxarı səsdə, piano dinamik çalarında yer alır. Aşağı səsin giriş xanələri nisbətən dərin, tembr rəngarəngliyini qabartmaq məqsədi ilə mezzo forte dinamik işarəsində ifa olunur. Beşinci xanədə aplikaturaya məxsusi diqqət yetirilməli, səs ardıcılığının melodik əlaqəsinin qırılmaması üçün sol əlin “do” notunda ikinci barmaq beşinci ilə əvəzlənməlidir.

7-8 sayılı xanələrdə səslənmə *crescendo* dinamik işarəsinə uyğun bir az güclənməli, forte ahəngində olan kiçik kulminasiyaya doğru yaxınlaşmalıdır. Motivun sonrakı təkrarı piano çalarında səslənir. Daha sonra səslənmənin güclənməsi ilə müşahidə olunan dinamik inkişaf son akkordun forte ifası ilə yekunlaşır.

İkinci pyes e moll tonallığında bəstələnərək, hərəkətli *Con moto* tempində ifa olunur. Pyesin ilk mövzu keçidi aşağı səsdə, sol əlin partiyasında çalınır. Mövzunun piano dinamik işarəsində ifa olunduğu səbəbindən, sağ əlin uzun not ahəngi aydın və davamlı səslənməlidir. Pyes əsas etibarilə sakit dinamik nüanslarda ifa olunur. Yalnız beşinci xanədə müəllifin mezzo forte dinamik qeydi yuxarı səsin fəal və dolğunluğunu tam mənasında vurğulayır. Pyes tədricən pianoya doğru səngiyən sonluq ilə bitir.

Temp baxımından ən sürətli olan üçüncü pyes imitasiyalı polifoniyaya əsaslanır. Pyes qeydə uyğun *Allegro* tempində ifa olunur. Əsər dinamik təzadlı qarşılaşmaları, forte və pianonun növbələşməsi ilə səciyyələnir. Bu pyes də nəzərdən keçirilən birinci və ikinci pyeslər kimi legato qeydinə münasib rəbitəli ifa olunur. Burada yuxarı və aşağı xətlərin intonasiya səsləşməsinin ifadəliliyi vurğulanır. Bu musiqi dialoqları sağ və sol əllərdə enerjili hərəkətlə ifa olunmalıdır. Pyes tədrisi *crescendo poco a poco* dinamikasının hər iki əldə qəfil pauzalar səbəbindən qırılması və üç səsdən ibarət yığcam yekun motivin forte nüansında ifası ilə tamalanır.

Hər üç pyesin ayrı-ayrı səslərlə öyrənilməsi metodik baxımdan daha məqsədəuyğundur. Bu halda əsərləri şagird öncə tək, daha sonra isə müəllimlə ansamblda ifa etməlidir. Polifonik musiqinin ifasında gərəkli təcrübənin və kifayət qədər inkişaf etmiş pedallama bacarığının olmamasına görə, şagirdin pedaldan istifadə etməsi məsləhət görülmür. Həmçinin ifada metrik bölgü, ritmik durğunluq və dinamik passivliyə yol verilməməli, əsər irəliyə doğru məqsədli, daxili hərəkət və enerji ilə ifa olunmalıdır.

Hazırlıq səviyyəsi yüksək olan şagidlərin hər üç pyesi yeganə polifonik silsilə şəkilində ifa etmələri məsləhətdir. Pyeslərin silsilə şəkilində ifası şagirdlərə polifonik şərhin səciyyəvi xüsusiyyətləri və obraz təzadlığını daha yaxşı anlamağa imkan verəcəkdir. Ümumilikdə, bu pyeslərin öyrənilməsi gənc pianoçuların polifonik eşitmə qabiliyyəti və təfəkkürünü inkişaf etdirməklə yanaşı, daha mürəkkəb əsərlərin ifası üçün hazırlıq rolunu da

oynayır.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək vacibdir ki, məhz milli-xalq musiqi materialına əsaslanan ən sadə polifonik faktura növləri ibtidai təlim mərhələsində istinad olunan çox qiymətli və effektiv tədris-pedaqoji repertuardır. Məhz bu baxımdan, S.İbrahimovanın üç polifonik pyesi qeyd olunan aspektdə əhəmiyyətli və dəyərli görünür.

## ƏDƏBİYYAT

1. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. / В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып.2, М.: «Музыка»,1958.
2. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ. Киев: МузичнаУкраїна, 1979.

**Мəqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 12.10.2016**

**Мəqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 14.11.2016**

**Мəqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 19.03.2017**

**Мəqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**

УДК 78/071/1  
УОТ 78/071/1

**Таира Керимова**  
Бакинская Музыкальная Академия  
AZ1014, г.Баку, улица Шамси Бадалбейли 98  
e-mail: tarirakerimova@mail.ru

### **НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ О РАННЕМ ПЕРИОДЕ ТВОРЧЕСТВА УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

*Ключевые слова:* музыка, культура, опера, марш, восприятие музыки

В данной статье исследуются особенности музыки Узеира Гаджибейли с точки зрения этновосприятия музыки. В этом аспекте анализ маршевой музыки Узеира Гаджибейли весьма интересен. Здесь предлагается сравнительный анализ определенных жанровых форм, обосновывающих роль этновосприятия марша в творчестве Узеира Гаджибейли.

### **Tahirə Kərimova** **ÜZEYİR HACIBƏYLİ YARADICILIĞININ ERKƏN DÖVRÜ** **BARƏDƏ BƏZİ DÜŞÜNCƏLƏR**

*Aşar sözlər:* musiqi, mədəniyyət, opera, marş, musiqini qavrama qabiliyyəti

Bu məqalədə musiqinin etnoqavranılma qabiliyyəti nöqteyi nəzərindən Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin xüsusiyyətləri tədqiq olunur. Bu cəhətdən Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında marş musiqisinin təhlili çox maraqlıdır. Burada Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında marşın etnoqavramanın rolunu əsaslandırın müəyyən janr formalarının müqayisəli təhlili təklif olunur. Məqalədə böyük Azərbaycan bəstəkarının musiqi istedadı fenomeninin sintezə əsaslanması nəzərə çarpdırılır.

### **Tahira Karimova** **SOME CONSIDERATIONS ON THE EARLY PERIOD** **OF UZEYİR HAJYBAYLI'S CREATION**

*Key words:* music, culture, opera, march, hearing.

Peculiarities of Uzeyir Hajybayli's music from the point of view of ethnohearing are studied in this article. In this aspect the analysis of march

music in Uzeyir Hajybayli's creation is very interesting. There is proposed the analysis of certain genre forms of march, arguing the role of ethnohearing in Uzeyir Hajybayli's creation. In the article there is accentuated the phenomenon of musical gift of the great Azerbaijan composer based on the syntesis.

Историки науки отмечают, что самые смелые открытия всегда совершаются на стыке веков. Узеир Гаджибейли – это именно та фигура, чья деятельность и творчество формировались на сломе эпох и мировоззрений. Начало ее протекало в русле становления национальной идеи, национального самоопределения азербайджанских тюрков. После 1920 года все дальнейшее развитие деятельности было направлено на сохранение этого пафоса, но уже в рамках музыкально-общественной работы и композиторского творчества.

Исследователи творчества Узеира Гаджибейли до сих пор обходили вниманием проблему композиторской оснащенности молодого Узеирбека. Вместе с тем, уникальность этой творческой личности заключалась в том, что уже первые его сочинения – опера «Лейли и Меджнун» и оперетты «Не так, так эта» (Мешади Ибад) и «Аршин мал алан» перешагнули столетний рубеж своей сценической жизни и стали памятниками культурного ренессанса Азербайджана начала XX века. Раскрытию секрета популярности этих сочинений было посвящено устное сообщение автора данной статьи. [1]

Здесь же мы кратко обозначили два положения из этого доклада, о претворении концепции этнослуха И.Земцовского в анализе стиля композитора и о проблеме маршевости в ранних сочинениях Уз.Гаджибейли.

Профессиональная оснащенность двадцатитрех летнего автора первой на мусульманском Востоке оперы [2] и оперетт состояла в следующем:

1. Полученное в детстве музыкальное образование восточного типа, знание мугамов и игра на таре;
2. Впечатления от музыкальной среды Шуши в целом и конкретно от участия в постановке А.Ахвердиева «Меджнун на могиле Лейлы»;
3. Начальное музыкальное образование европейского типа: нотная грамота, попытки записи и обработки народных песен, игра на скрипке, гобое, баритоне;
4. Впечатления от оперных постановок Тифлиса, Баку и Петербурга.



Этот список был бы неполным, если не добавить главное: талант от Бога!

Все наши исследования творчества Уз.Гаджибейли так или иначе сводятся всего лишь к подтверждению аксиомы о музыкальной гениальности этого человека.

Нам музыковедам лучше, чем другим поклонникам музыки, известно, что гениальность не расчленяется на составные части, на аккорды, мелодии, тембры, ритмы... Потому мне как этномузыковеду правильнее будет вести дальнейший разговор о тех звуковых контактах, которые делают музыку Уз.Гаджибейли близкой, родной, приносящей истинное наслаждение человеку её воспринимающему.

Такой подход созвучен концепции И.И.Земцовского, изложенной в статье «Апология слуха» [3], и которая помогла мне кое-что понять в феномене популярности нашего корифея.

Обращаясь к этномузыковедам, Изалий Иосифович рекомендует отвлечься от анализа письменных музыкальных текстов и попытаться уловить всё значимое, уникальное в сочинении в контексте социальной, акустической, исторической актуальности его функционирования.

Взяв за основу «программную» статью Б.Асафьева «Слух Глинки», И.Земцовский цитирует ученого, который рекомендует исследователям биографии композитора «изучения малейших деталей его происхождения, окружения, воспитания и образования, его контактов с музыкой и музыкантами разных стилей и т.д., обращается к становлению главного инструмента музыкального мышления – слуху композитора» [3].

Тому слуху, который И.И.Земцовский предлагает назвать этнослухом. Именно этим слухом был феноменально одарен Уз.Гаджибейли. Ведь говоря о первой опере, как о первом опусе (!) и музыкальных комедиях, невозможно делать выводы о музыкальном мышлении их автора. Оно будет складываться постепенно с освоением техники письма и обретением своего стиля. А на первом этапе творчества композитор опирался именно на свой этнослух. Это качество помогло ему ухватить в океане звукового самовыражения этноса типическое, психологически значимое, уловить те частоты, которые наилучшим образом резонировали бы со звуко-идеалом своего этноса.

«Творец – это тот, чьё восприятие (через исключительную «поисковость» его композиторского слуха) находит как бы «слабое звено» в мелосфере и стремится заполнить его своей трансформационной силой», - пишет И.И.Земцовский. Создается такое впечатление, что эта фраза полностью адресована Уз.Гаджибейли в его смелом и рискованном

предприятии – написать оперу для азербайджанского слушателя начала прошлого века [3].

Безоговорочную и спонтанную популярность «Лейли и Меджнун» мы объясняем единой этнослуховой настройкой слушателей и создателей этой оперы. Фрекансы были настолько «унисонными», что и записывать основную ткань оперы было ни к чему: достаточно было одной договорённости композитора и исполнителей (ты поёшь такой-то раздел мугама, а ты – начинаешь с такой-то тональности). То, что в свое время музыковедам виделось как примитивизм, на деле было редким взаимопониманием между композитором – исполнителем – слушателями, таким диалогом, о котором композиторы письменной культуры могли бы только мечтать.

Конечно, следует подчеркнуть, что не Узеир-бек придумал данный тип музыкально-театральной коммуникации. Она существовала в Азербайджане в рамках траурных представлений Шабах, где новхеханы договаривались о тонально-ладовой последовательности исполняемых ими номеров, о чередовании хора и солистов в этой мусульманской литургии. Означает ли вышеобозначенная параллель, что авторы оперы Узеир-бек и Джейхун Гаджибейли всего лишь воспользовались этим клише, подменив в опере религиозное содержание на светское, столь же трогательное, как и в марсие и новха? То есть, означает ли это, что успех оперы «Лейли и Меджнун» целиком и полностью обязан этому сходству? Здесь ответ не может быть однозначным.

Конечно же, ассоциации сделали первую восточную оперу столь близкой слушателю, ибо многое в его этнослухе резонировало эстетике трагического, воспитанной ежегодными траурными ритуалами. Язык и слог газелл М.Физули, положенных в основу оперы, был знаком слушателю как по его же траурным гасиде, исполняемым в Шабах, так и по газеллам, исполняемым в светских музыкальных меджлисах.

С другой стороны, чисто театральная, а именно оперная эстетика, с успехом претворенная авторами, конечно же далеко уведут «Лейли и Меджнун» от копирования Шабах. Созданная Уз.Гаджибейли этнослуховая атмосфера оперы и первых музыкальных комедий базируется на всем многоцветии, точнее многозвучии устной традиции тогдашнего Азербайджана. Мимо его тончайшего этнослуха не проходит ничего из обрядового и городского фольклора, не говоря уже о светском музицировании. Хочу обратить внимание, что исследовательская работа Узеира Гаджибейли как этномузыковеда началась именно в «Лейли и Меджнун» и «Мешади Ибаде», а затем нашла свое продолжение в программной статье об азербайджанской народной музыке 1924 года, в

«Основах народной музыки» и в читаемом им самим курсе народной музыки в консерватории.

При уникальной этнослуховой встроенности ранних сочинений Узеира Гаджибейли в музыкальный быт народа, композитор свободен от простого цитирования (за исключением мугамов, хотя и здесь многое было скорректировано). А причиной этого было уже чутьё и вкус композитора-драматурга.

Особо хочу остановиться на драматургической роли зерби-мугамов в опере «Лейли и Меджнун». Композиторское чутьё, тот же этнослух подсказали создателю оперы альтернативу статуарным мугамным фрагментам, которые при всей их красоте, семантической значимости для слушателя могли просто «загубить» драматургию оперы, превратить её в сценический мугамный меджлис. (Предполагаю, что так и происходило с бесчисленными копиями мугамных опер, которые, по свидетельству исследователей, возникали как грибы после дождя, стремясь повторить сценический и, конечно же, кассовый успех «Лейли и Меджнун»).

В своем замечательном исследовании «Театр и симфония» В.Ж.Конен высказала провидческую мысль о том, что симфония выросла из танца. Динамический потенциал, заключенный в азербайджанской инструментальной музыке, будь то ренги, танцы или зерби-мугамы, явились той кинетической силой, которая как локомотив справлялась с задачей поступательного развития драматургического действия в национальных операх и опереттах.

Если искрометная танцевально-ритмическая стихия сыграла решающую роль в мировой популярности «Аршин мал алана», то именно зерби-мугамы «Лейли и Меджнун» явились несущей конструкцией оперы. Развивая далее эту мысль, отметим, что раскрепощение метроритмической потенции этой пружины впоследствии дало импульс к созданию азербайджанских балетов, симфоний, симфонических мугамов, жанров инструментальной музыки (и здесь нельзя не вспомнить «Аразбары» самого Узеира Гаджибейли).

Как и в случае с песнями, теснифами, в отношении зерби-мугамов Узеир-бек занимает сходную позицию: не цитирование, а переосмысление, если надо переинтонирование традиционного жанра. Это является главным его композиторским приемом в начале творческого пути.

Так, например, зерби-мугам «Хейраты» преломляется как в инструментальном варианте (вступление к опере), так и в вокальной интерпретации (ария Нофеля). Вокализация же широкой по диапазону инструментальной мелодии нетипична для азербайджанской песенности.

Поэтому ария звучит в контексте оперы и в окружении мугамных фрагментов очень необычно, нарочито театрально. Конечно, свою роль в «инакости» арии сыграл и баритоновый тембр, нехарактерный для национального вокала.

Говоря о динамическом потенциале зерби-мугамов, мне хотелось бы обратить внимание на происхождение самого жанра и его функции в истории азербайджанской музыки устной традиции.

Специалистам по средневековой культуре известно, что при дворцах восточных правителей существовали военные оркестры, состоящие из ударных и духовых инструментов. В османских дворцах они назывались мехтерами, а при дворцах Ирана и Южного Азербайджана они именовались нагарахана. Оркестры эти сопровождали правителей во всех выходах в свет, будь то поход на войну, охоту и т.д. и были привилегией самих шахов и султанов. По великому распоряжению тот или иной правитель рангом ниже имел право содержать при своём дворе играющих у его ворот музыкантов на ударных инструментах, т.е. состав нагарахана.

Известно также, что всякая высокая традиция со временем демократизируется и затем происходит некий взаимообмен: нечто из дворцовой культуры начинает жить в фольклоре и, наоборот, некий принцип музицирования профессионализируется, становится основой для новых более развитых форм (например, мугамное музицирование в Азербайджане).

В фольклоре азербайджанских и османских турков свое стабильное, закреплённое многовековой традицией место занимает инструментальная музыка свадьбы. Известные всем нам мелодии зурны с сопровождением ударных во время встречи и проводов невест бытуют как у нас, так и в турецкой свадебной обрядности. Функция их почти такая же, как в нагарахане – подчеркнуть социальную значимость фигур жениха и невесты, когда во время свадьбы они становятся главными фигурантами торжества. Совершенно не случайно на свадьбах существует своеобразный жанровый дубль этого – игра в Хана (место Хана поручается одному из друзей жениха). Именно её впервые зафиксировал Уз.Гаджибейли в комедии «Мешади Ибад».

На существование в прошлом искусства инструментального музицирования не обрядового, а самостоятельного, профессионального свидетельствует укоренившаяся на Ширване развитая традиция игры на духовых и ударных инструментах. На мой взгляд это связано прежде всего с тем, что в Шемахе – столице Ширваншахов с XI века был свой двор, и соответственно атрибут дворцовой культуры – нагарахана.

Недалеко от Шемахи есть местность с названием Нагарахана, есть и материальное свидетельство, подтверждающее это предположение. Во время раскопок был найден кувшин XV века, где с одной стороны изображен правитель на троне, с другой – богатырь, побеждающий дракона, а на третьем и четвертом медальонах отлиты два исполнителя на нагаре [4].

Если историки могли бы недоумевать по поводу смысла данной символики, то этномузыковеду она говорит о наличии в это время на Ширване традиции нагарахана – придворного церемониала, включающее обязательное (и почётное!) наличие своего ударного – духового оркестра. И как об этом свидетельствуют миниатюры и дворцовые фрески, функции оркестра не сводились только лишь к демонстрации статуса правителя.

Однако, с потерей независимости и статуса шахского дворца военные оркестры в ханствах Азербайджана превратились в элемент дворцового развлечения, и далее оркестры переродились в ансамбли в составе зурны, балабана, нагара и гоша-нагара.

Предполагаю, что одна ветвь развивалась в направлении школы духового музицирования (Шемаха, Девичи), а другая соединилась с мугамом и послужила основой для инструментальных жанров внутри дестгах – ренги, дерамед и, собственно, зерби-мугамы.

Возвращаясь к вопросу о ранних сочинениях Уз.Гаджибейли, отметим, что маршевость явилась одной из важных составляющих раннего периода творчества, в особенности оперы «Лейли и Меджнун» и комедии «Мешади Ибад».

Вспомним начало оперы. Ритмическая формула есть ничто иное, как рефрен зерби-мугама «Симаи шемс», на музыку которого композитор положил хор «Leylini qouma mektebe getsin». А что это означает в драматургии оперы – это завязка! Именно здесь начало тому общественному осуждению, которое погубило в итоге двух молодых влюбленных. С другой стороны, это активная интонация как нельзя лучше подходит для начала увертюры, функции которой - призыв ко вниманию. Далее, как известно, звучит хор «Sabu hicran», где воплощена вторая классическая задача увертюры: смысловое предвосхищение трагедии. (Чем не увертюра к «Кармен» Бизе?).

Добавим, что все три увертюры (опера и две комедии) с блеском выполняют свою роль, предвосхищая драматургические коллизии. На вопрос – где этому мог обучиться выпускник учительской семинарии? – ответу всё тем же. Слух. Узеир Гаджибейли получил устное образование при слушании опер в Тифлисе и Баку.

Как уже отмечалось, феномен марша имеет связь с государственностью, с городской культурой, и еще точнее – с ее мужским аспектом. Потому и неудивительно, что маршевые ритмоинтонации занимают важное место в оперетте «Мешади Ибад». Ведь за исключением Гюльназ и Сенем все остальные персонажи и масса – мужчины (параллель с «Ревизором» Н.В.Гоголя).

Сравним метроритмические формулы, положенные в основу зербимугамов и некоторых сочинений Уз.Гаджибейли (таблица 1).

Если не смотреть на названия, то можно заметить здесь все классические признаки жанра марша, описанные в учебниках элементарной теории музыки (двух- и четырехдольный метр, пунктирный ритм, ходы на кварту и т.п.). Известно, что Узеирбек по Способину не учился, и маршевость могла быть им воспринята только этнослухом. Но откуда? Имею четыре предположения, которые, впрочем, могут и взаимопроникать.

Первое. Напомню высказанную выше мысль о том, что в Азербайджане маршевая музыка была, но с потерей государственности ушла из обихода. (Хочу обратить внимание на тот факт, что одним из первых шагов правительства Азербайджанской Демократической Республики было уже в 1918 году объявление конкурса на лучший гимн/марш республики). А до того маршевые метроритмические формулы растворились в профессиональной музыке устной традиции, в тех же зерби-мугамах.

Второе. Несмотря на то, что известные нам факты биографии Уз.Гаджибейли не демонстрируют его непосредственных связей с культурой Турции (поездки, общение и т.д.), османская военная музыка повлияла на его слух вследствие общих корней ударной (военной) музыки. В XIX и начале XX века Турция и Азербайджан не были разделены «китайской стеной», сам Узеирбек демонстрирует прекрасное знание турецкого языка, на что указывает монолог Рза-бея из «Мешади Ибада».

Для восполнения этого утерянного звена нашей музыки требуется кропотливая работа по музыкальной тюркологии, которую как мы знаем проводит в жизнь этномузыковед Рена-ханум Мамедова.

Третье. Если говорить об этнослухе Уз.Гаджибейли как о его «университетах», то неверно было бы обойти вниманием музыку русского духового оркестра, существующего в Баку с конца XIX века и дававшего концерты на открытом воздухе.

И наконец четвертое. Не довольствуясь написанными им маршами-гимнами Узеирбек ищет и находит собственно азербайджанский,

фольклорный вариант инструментального марша. Это – Джанги. Найдя его, композитор осваивает этот жанр пишет свой вариант Джанги. Переложенное для оркестра из зурн, балабанов и ударных гаджибековское Джанги с блеском прозвучало в Москве на декаде 1938 года. Добавим, что музыканты и их знаменитый руководитель – выдающийся зурначи Али Керимов были уроженцами ширванской зоны. Тем самым Узеир Гаджибейли восстанавливает традицию маршевой, военной музыки этого региона.

Вероятнее всего в этнослухе Узеир-бека соединились все эти (а возможно и другие, нам пока неизвестные) музыкальные впечатления. Маршевость, имевшая место в «Лейли и Меджнун», еще более ярко проявилась в комедии «Мешади Ибад», вплоть до параллелей с его собственным маршем 1918 года. В комедии же он трактует маршевость иронически, пользуясь им как интересным драматургическим приемом.

Со свойственной Узеир-беку юмором он представил Мешади Ибада в роли антипода Меджнуна.

Позвав гочу, сам становится рыцарем-защитником любви.

В 1918 году Узеир-бек был готов к созданию национальных маршей для Азербайджанской Демократической Республики. Как сообщает автор цитированной книги о турецких маршах, «*Azərbaycan milli marsi*» был написан для конкурса, который был объявлен 14 ноября 1919 года, а его условия опубликованы в газете «*Azərbaycan*» № 246. Сочинение Уз.Гаджибейли заняло первое место, было публично исполнено в 1920 году, а ноты и текст были отправлены в школы для изучения и исполнения.

Что же касается «*Azərbaycan marşı*» (нынешнего гимна), то он, как пишет автор, был исполняем в Азербайджанской Военной школе каждый день перед началом занятий в 1918-20 годах.

**Нотное приложение**

**Таблица 1**

|                                |        |                                                                                      |
|--------------------------------|--------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Вступление к «Лейли и Меджнун» | 2<br>4 |    |
| Хор «Лейлины гойма»            | 2<br>4 |    |
| Зерби мугам «Симаи Шемс»       | 4<br>4 |    |
| Зерби мугам Хейраты            | 4<br>4 |    |
| Хор из «Мешеди Ибад» № 14      | 2<br>4 |    |
| Хор из «Мешеди Ибад» № 17      | 2<br>4 |    |
| Хор из «Мешеди Ибад» № 18      | 2<br>4 |    |
| Хор из «Мешеди Ибад» № 24      | 2<br>4 |   |
| Азербайджан Милли Марши        | 2<br>4 |  |
| Гимн Азербайджана              | 4<br>4 |  |
| Советский гимн Азербайджана    | 4<br>4 |  |
| Хор «Ченлибель» из Кероглы     | 4<br>4 |  |

**Таблица 2**




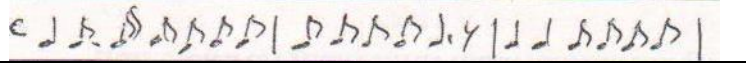

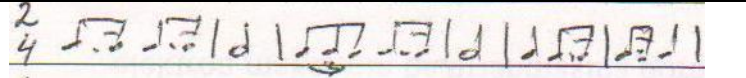
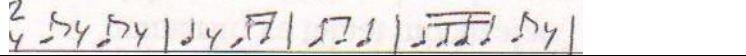

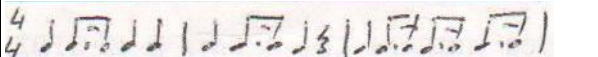
| №  | Марши               | Ритмы                                                                              |
|----|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | Тюркюз              |  |
| 2. | Кавкасия            |  |
| 3. | Харакет<br>Ордусу   |                                                                                    |
| 4. | Текбир<br>Дженк     |  |
| 5. | Шахзаде<br>Сулейман |  |
| 6. | Мехтер              |  |

Таблица 3

|                   |                                                                                    |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Тюркюз            |  |
| Азербайджан маршы |  |

### ЛИТЕРАТУРА

1. Сообщение Т.Керимовой на тему «Размышления о раннем периоде творчества Уз.Гаджибейли» было сделано 10.11.2016 году в Доме-музее Узеира Гаджибейли.
2. Автор статьи приводит исторический факт обращения к поэме Физули «Лейли и Меджнун» турецкого композитора Мустафа. Фазиля Эфенди в 1869 году. Она не имела успеха и была поставлена всего один раз.
3. И.И.Земцовский. Апология слуха. «Музыкальная Академия» 2002, с. 7-12.
4. Г.А.Джидди. Средневековый город Шемаха IX-XII века. Баку, Элм, 1981, ч. 111.
5. Этем Гюнгёр. Тюрк маршлары. Анкара, 1956 (на турецком языке).

Мəqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 05.10.2016

Мəqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 07.11.2016

Мəqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 10.03.2017

Мəqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətsünəşliq üzrə elmlər doktoru, professor Nəriminə Quliyeva

ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.

## KULTUROLOGİYA

UOT 78:821.111

**Mehriban Əhmədova**

Əməkdar İncəsənət Xadimi,  
sənətsünaslıq namizədi, professor  
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası  
AZ1014, Bakı ş., Şəmsi Bədəlbəyli küçəsi, 98  
e-mail: m.ahmadova@mail.ru

### GÖRKƏMLİ MUSIQİŞÜNAS-ALİM İMRUZ ƏFƏNDİYEVANIN 80 İLLİK YUBİLEYİNƏ HƏSR OLUNUR

**Mehriban Əhmədova:** İmruz xanım, bildiyimiz kimi, musiqişünaslıq elminin əsası Azərbaycanca dahi Ü.Hacıbəyli qoymuşdur. Onun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı kapital elmi tədqiqatı bu gündə musiqişünaslarımızın masaüstü kitabıdır. Bu sahədə Ü.Hacıbəylinin davamçıları kim olub?

**İmruz Əfəndiyeva:** Azərbaycan musiqişünaslığı böyük, şərəfli və maraqlı yol keçmişdir. Nəinki, bəstəkarlıq yaradıcılığında, eləcə də musiqi elmimizdə hər bir yenilik dahi Ü.Hacıbəylinin adı ilə sıx bağlıdır. Xatırladaq ki, şərəfli yol keçmiş ilk musiqişünaslarımız – Fatma Səmədova, Fatma Zeynalova, Xurşud Ağayeva, Məmməd Saleh İsmayılov, Əminə Eldarova. Əlbəttə, bu siyahını davam etdirmək də olardı.

Bu gözəl alimlər musiqi elmimizin təməl daşını qoydular.

50-ci illərdə orta nəsil musiqişünaslar meydana gəlir. Gülarə Əliyeva, Elmira Abbasova, Əhməd İsadadə, Davud Məmmədbəyov, Qəmər İsmayılova. Onlarla yanaşı digər millətlərin nümayəndələri, o cümlədən görkəmli müəllimlərimiz: musiqişünaslarımız – N.S.Çumakov, E.M.Nikomarova, Q.Z.Burşteyn, B.İ.Yermolayev, L.V.Karagıçeva, L.Y.Məlikova yeni kadrlar hazırlayırdılar.

Müəllimlərimizin sırasında xüsusi olaraq Zakir Bağirovun adını çəkməliyəm. O, P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasını uğurla bitirmişdir. Məhz bu dəyərli müəllimlərin yetişdirmələri bu gün Bakı Musiqi Akademiyasında və digər sənət ocaqlarında işləyir. Mən 16 dekabr 1935-ci ildə Bakı şəhərində anadan olmuşam. Görkəmli dövlət xadimi, teatrşünas-alim, maarifçi və dramaturq Məmməd Sadıx Əfəndiyevin qızıyam. M.S.Əfəndiyevin teatr haqqında bir neçə monoqrafiyaları var, o cümlədən «Proletar teatrosu uğrunda», «Что должен знать Бакинский рабочий о своем тюркском театре»

və b. O, Azərbaycanda Bakı Türk İşçi Teatrı yaradıb və onun direktoru olub. Ü.Hacıbəylinin «Koroğlu» operası haqqında ilk tədqiqat işi yazıb.

Anam Quliyeva Müsələt xanım, tanınmış uşaq həkimi olub.

**M.Əhmədova:** Ü.Hacıbəyov adma Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına Nə vaxt daxil olmusunuz? Sonrakı illər necə keçib? Siz aspiranturamı bitirmirsiniz, uğurla müdafiə etmisiniz, hansı mövzu üzərində işləmişiniz ?

**İ.Əfəndiyeva:** Mən 1955-ci ildə Ü.Hacıbəyov adma Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olmuşam. 1960-cı ildə Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını «Musiqişünaslıq» fakültəsini uğurla bitirmişəm və həmin ildən «Musiqi tarixi» və «Musiqi nəzəriyyəsi» kafedralarında işləməyə başlamışam. 1960-cı ildən başlayaraq, mən dövrü mətbuatda müxtəlif bəstəkarlar haqqında məqalələr yazıram. Arzum ilk növbədə aspiranturaya daxil olmaq, maraqlı mövzu üzərində tədqiqat işi aparmaq idi.

Konservatoriyanı bitirəndən sonra mən Azərbaycan Respublikası Elmlər Akademiyasının (indiki Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası) nəzdində olan Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aspiranturama qəbul olundum və uğurla bitirdim. 60-cı və sonrakı onilliklərdə Bakınm, Moskvanm, Leninqradın, Kiyevin, Tiflisin, Almatanm, Daşkəndin, Kişinevin və digər şəhərlərin ən nüfuzlu jurnal və qəzetlərində problemlə məqalələrim çap edilib, musiqi ictimaiyyətinin hörmətini qazanmışam.

Təsədüfi deyil ki, 1968-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına yekdilliklə qəbul olunmuşam. 1982-ci ildə «Azərbaycan sovet mahnısı» mövzusunda sənətsünaslıq namizədi dissertasiyasımı Tiflisdə müvəffəqiyyətlə müdafiə etdim. Elmi rəhbərim Leninqrad Dövlət Konservatoriyasının professoru, sənətsünaslıq doktoru, dünya şöhrətli alim Arnold Naumoviç Soxor idi. Bu görkəmli alimin tələbəsi olmağı hamı istəyirdi. Onu elmi rəhbər kimi seçmək çox çətin idi. Azərbaycandan bir çox musiqişünaslar Leninqrada getmişdi, lakin A.N.Soxorun onları qəbul etməyə vaxtı olmamışdı. Mənə bu məsələdə unudulmaz Qara Qarayev kömək etdi. Qara müəllim Arnold Naumoviçə məktub yazdı və o, cavab məktubuna razılıq verdi.

Bildiyimiz kimi Qara Qarayev dahi bir şəxsiyyət və müəllim kimi hər bir musiqçinin həyatında əvəzsiz iz buraxmışdır.

**M.Əhmədova:** Bu xeyirxahlığı mən də hiss etmişəm. Baxmayaraq ki, «Bəstəkarlıq» fakültəsində oxuyanda mənim müəllimim professor, tanınmış bəstəkar Cövdət Hacıyev idi, Qara müəllim bizim hamımıza dəstək olurdu. O, mənim atam Fikrət Əhmədov ilə dost idi.

**İ.Əfəndiyeva:** Onun xeyirxahlığından, yüksək insani keyfiyyətlərindən danışmaq istərdik. Qara müəllim haqqında çoxlu sayda məqalələrim var. Dahi bəstəkarın böyük ürəyi, səmimi münasibətləri, atalıq qayğısı, bizə etdiyi

Yaxşılıqlar heç vaxt unudulmur. Yaxşı yadımdadır, 1964-cü il noyabr ayının 24-dü idi. Həmin gün ixtisasdan («Azərbaycan musiqisinin tarixi») imtahan verməli idim. Komissiyanın üzvləri: sədr – akademik, sənətsünaslıq doktoru M.Useynov, akademik Qara Qarayev, tarix elmləri namizədi Q.Qasimov idi. Bütün suallara cavab verəndən sonra, Qara müəllim mənə müraciət edərək dedi: «Bilirəm ki, siz «Azərbaycan sovet mahnısı» adlı mövzu üzərində işləyirsiniz. Tənqidi məsələlərə toxunacaqsınız? Xüsusilə, dissertasiyada qeyd etməlisiniz ki, A.Ostrovskinin «Пусть всегда будет солнце» mahnısı faktiki olaraq Q.Hüseynlinin «Cücələrim» mahnısının kopyasıdır. Mən Qara müəllimə dedim ki, mütləq dissertasiyada bayağı, zəif mahnılar tənqid olunacaq. Amma, etiraf etdim ki, A.Ostrovski tərəfindən Azərbaycan bəstəkarının mahnısının mənimsənilməsini bilmirdim. Qara müəllim gülümsədi, not kağızını mənə uzadaraq təklif etdi ki, həmin mahnıların melodiyasını yazıb, müqayisə edim. Tezliklə yazıb, diqqətlə mahnıların melodiyalarını müqayisə edərək, gördüm ki, A.Ostrovskinin mahnısının nəqaratı dəqiqliklə Q.Hüseynlinin əsərinin birinci bölməsinin kopyasıdır. Sadəcə olaraq, A.Ostrovski ritmik strukturu genişləndirib (daha dəqiq desək, Q.Hüseynlinin mahnısının xor bölməsində səslənən səkkizlik notlar-yarım və çərək notlarla əvəz olunub). Qara müəllim soruşdu: «Fikrinizcə, nə üçün A.Ostrovski bilə-bilə məhz bu mahnıya arxalanıb?» Bu sual üzərində mən çox düşündüm... Qara müəllim sualına özü olduqca aydın cavab verdi: «Çünki, A.Ostrovski bilirdi ki, Q.Hüseynlinin «Cücələrim» mahnısı nəinki Sovet İttifaqında, eləcə də bütün dünyada populyar olaraq hamının sevimli mahnısı olacaqdır. Məhz buna görə, A.Ostrovski ən yadda qalan musiqi frazalarını istifadə edir, «Cücələrim» mahnısının ritmini modifikasiyaya uğradır, yeni tematizmin yaranmasına nail olur». Bir az fikirləşdikdən sonra, qətiyyətlə dedi: «Siz, bu haqda dissertasiyanızda mütləq ətraflı yazmalısınız! Biz Azərbaycan mahnılarının dəyərini ucaltmalıyıq, geniş təbliğ etməliyik və düşünürəm ki, belə hallar olanda, biz açıq mətbuatda, radio və televiziya da çıxış etməliyik!» Açığını deyim ki, Qara müəllim bu sözlərini həyəcanla, qətiyyətlə dedi. O, ilk növbədə, Azərbaycan mahnısının gələcək inkişaf yolları haqqında düşünürdü...

**M.Əhmədova:** Keçdiyiniz yaradıcılıq yolu olduqca məhsuldar və şərəflidir. Hansı elmi işləriniz işıq üzü görüb?

**İ.Əfəndiyeva:** İlk dəfə musiqi tarixində Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığına həsr edilmiş tədqiqat işi aparmışam və bu sahədə bir neçə kitab və monoqrafiyalarım çap olunub: «Новое в азербайджанской песне» (Баку, 1974), «Азербайджанская советская песня» (Баку, 1981), «Тельман Гаджиев» (композитор) – «Баку, 1983), 1996-cı ildə «Гордость азербайджанского народа» adlı kitabım çap olunur. Bu kitab dahi müğənni Rəşid Behbudovun yubileyinə həsr olunmuşdu. Faktiki olaraq bu kitabda görkəmli yazıçılarımızın, bəstəkarlarımızın, musiqişünaslarımızın məqalələri

toplanıb. Həmin kitabda 3 çap vərəqi həcmində böyük məqaləm var. Bu məqalədə R.Behbudovun vokal sənətinin novatorluğundan, bədii xüsusiyyətlərindən, incəliyindən, yüksək sənətkarlığından söhbət açıram. Müğənninin repertuarında olan mahnıları dəqiqliklə təhlil edirəm. Bu tədqiqatların sırasında Sevda İbrahimovaya həsr olunmuş «Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой» kitabım xüsusi yer tutur. Səmərqəndə S.İbrahimovanın operasının premyerasına xüsusi olaraq dəvət olunmuşdum. Həmin opera bu kitabda təhlil olunur (uşaq mövzusunə aid digər əşərlərlə yanaşı).

**M.Əhmədova:** Sizin ən sanballı, miqyaslı işlərinizdən biri – V.Adıgözəlova həsr olunmuş monoqrafiyadır. Bu haqda ətraflı məlumat eşitmək istərdik.

**İ.Əfəndiyeva:** Mənim irihəcmli kitablarımdan biri, böyük bəstəkarımız Vasif Adıgözəlov haqqında monoqrafiyamdır. «Vasif Adıgözəlov» adlı monoqrafiyamda ilk dəfə olaraq sənətkarın yaradıcılıq yolunu, ənənə və novatorluğunu, yüksək peşəkarlığımı, vətəndaşlıq mövqeyini, ictimai fəaliyyətini açıqlayıram. Digər tərəfdən ilk dəfə olaraq bəstəkarın yaradıcılığında musiqi-nəzəri problemləri qoymuşam və araşdırmışam. Bu monoqrafiyada işlətdiyim bəzi terminlər, onların təfsiri artıq musiqişünaslarımızın elmi məqalələrində, çıxışlarında istifadə edilməkdədir.

V.Adıgözəlov yaradıcılığına həsr olunmuş doktorluq dissertasiyasını («Milli ənənələr kontekstində V.Adıgözəlov yaradıcılığı») müvəffəqiyyətlə 2005-ci ildə müdafiə etdim. Bəstəkarın 80 illiyinə həsr olunmuş tədbirlərdə fəal iştirak edərək, bir neçə nüfuzlu jurnal və qəzetlərdə V. Adıgözəlova həsr olunmuş məqalələri çap etdim. Azərbaycan televiziyasının müxtəlif kanallarında və radioda (105 FM-də) onun haqqında səmimi olaraq çıxış etdim.

**M.Əhmədova:** Siz uzun illərdir ki, xalq harmoniyasını tədqiq edirsiniz. Müxtəlif məqalələr bu sahədə yazmışınız, beynəlxalq konfranslarda çıxış etmişiniz.

**İ.Əfəndiyeva:** Son illər Azərbaycanda xalq harmoniyasının tədqiqi problemlərinə həsr etdiyim elmi məqalələrimi müxtəlif toplularda çap etmişəm. Bu baxımdan böyük məqalələrimdən biri olan «Azərbaycan milli harmoniyasının bəzi bədii qanunları haqda» adlı məqaləsi daha çox alimlərimiz tərəfindən rəğbətlə qarşılandı. Xalq harmoniyasının tədqiq etmə məsələsi, həmçinin son illər çap olunmuş harmoniya və solfecio fənnindən tərtib etdiyim proqramlarda öz əksini tapmışdır. İlk dəfə olaraq, xalq harmoniyası anlayışını böyük alimimiz İ.V.Abezqauz «Опера Кероглы Узеира Гаджибекова» (Москва, 1987 г.) bəstəkarın monoqrafiyasında istifadə etmişdir (səh.184). Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş fəsillərdə musiqi dilini, nəzəri problemlərini araşdıraraq, xalq harmoniyasının əhəmiyyətini vurğulamışdır.

Xalq harmoniyası və Azərbaycan milli musiqisinin janrları əsasında 200 sekvensiya bəstələmişəm və bu dərs vəsaiti kimi çap olunmuşdur. Həmçinin milli musiqi əsasında imlalar bəstələmişəm və metodik vəsait yazmışam. Mənim şəxsi arxivimdə Vaqif Mustafazadəyə aid çoxlu materiallar və not yazıları mövcuddur. Yeri gəlmişkən qeyd etməliyəm ki, V.Mustafazadənin əsərlərinin çox hissəsini bəstəkar və musiqişünas Pərviz Quliyev nota yazmışdır (vallardan). Dərs zamanı caz harmoniyasının qanunlarını, caz musiqisinin tarixini və caz üslubunda yazılan əsərləri təhlil edirəm. Burada millilik və müasirlik çox orijinal səviyyədə birləşir. Xalq harmoniyası caz musiqisi ilə birləşərək gözəl nəticələr verir. Bu, V.Mustafazadənin yaradıcılığında öz əksini tapır.

**M.Əhmədova:** Siz Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1968-ci ildən üzvüsünüz. Orada həmçinin «Uşaq musiqisi» adlı bölmənin rəhbərisiniz. Fəaliyyətiniz haqqında ətraflı danışdıq.

**İ.Əfəndiyeva:** 1968-ci ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvüyəm. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının xətti ilə hələ sovet məkanında, bütün respublikalarda keçirilən elmi simpoziumlarda, konfranslarda, qurultay və plenumlarda mütəmadi olaraq çıxış edirdim. Azərbaycan bəstəkarları haqqında müxtəlif səpkili məqalələr çap etmişəm. Vaxt var idi filarmoniyada heç bir konserti buraxmırdım. Ən çox «Bakı» və «Bakı» qəzetlərinə məqalə yazırdım. İrihəcmli məqaləm Vasif Adıgözəlov olmuşdur. Məqaləni mənə baş redaktor Nəsir İmanquliyev tapşırırmışdır. Ruhu şad olsun-olduqca diqqətli, səmimi və xeyirxah insan idi. Musiqini çox gözəl bilirdi və dəyərli məsləhətlər verirdi. Hal-hazırda Bəstəkarlar İttifaqında «Uşaq musiqisi və gənclərin estetik tərbiyə» bölməsinin rəhbəriyəm. Burada bir neçə konfranslar keçirmişəm.

**M.Əhmədova:** Siz «Musiqi nəzəriyyəsi» kafedrasının aparıcı müəllimlərimizdən birisiniz. 55 ildir ki, səmərəli pedaqoji fəaliyyətiniz göz qabağındadır, vicdanla işləyirsiniz. Sizin sayənizdə tələbələr bu işə cəlb olunur. Xatırlayıram, 1985-ci ildən 1991-ci ilə qədər keçmiş Sovetlər zamanında sizin təşəbbüsünüz ilə Bakıda ilk dəfə musiqişünaslıq üzrə «Ən yaxşı tələbə elmi işi» devizi ilə Ümumittifaq müsabiqə keçirilmişdir. Sizin qayğıkeşliyiniz nəticəsində bizim tələbələrimiz Ümumittifaq müsabiqəsinin diplomlarına layiq görülmüşlər.

**İ.Əfəndiyeva:** Bununla əlaqədar Azərbaycan Respublikasının Ali və Orta İxtisas Təhsil Nazirliyi Kollegiyasının 14 may 1986-cı il tarixli qərarı ilə tələbələr arasında elmi tədqiqat işlərinin təşkilində qazandığım müvəffəqiyyətlərimə görə «Fəxri Fərman»la təltif olunmuşdum. Mən gənclərin qayğısına qalırım, onlar haqqında həmişə düşünürəm və isti, səmimi münasibətimi tələbələrimdən əsirgəmirəm.

2005-ci ildə doktorluq dissertasiyama müdafiə edərək, sənətşünaslıq doktoru alimlik dərəcəsinə aldım. Həmin il və 2012-ci ildə Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin kollegiyasının qərarı ilə yüksək ixtisaslı

musiqiçi kadrların hazırlanmasında uzun müddət səmərəli elmi-pedaqoji fəaliyyətimə görə, anadan olmağının 70 və 75 illiyi münasibəti ilə «Fəxri Fərman»larla təltif edilmişəm. 2008-ci ildə isə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı ilə «Əməkdar İncəsənət xadimi» fəxri adına layiq görülmüşəm.

**M.Əhmədova:** Pedaqoji fəaliyyətinizlə yanaşı, daha hansı işi aparırsınız? Son vaxtlar hansı kitablarınız nəşr olunub? Bildiyimiz kimi, sizin haqqınızda iki kitab çap olunub. Bunlardan birisi – «Musiqidə keçən ömür» və faktiki olaraq bu kitab yaradıcılıq fəaliyyətinizi cəm şəkildə ümumiləşdirən sanballı, «Bibliografiyadır» və Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin qərarı ilə çap olunub. Musiqişünaslığımızın tarixində önəmli hadisədir. Bu nəşri M.F.Axundzadə adına Azərbaycan Milli Kitabxanası hazırlayıb. Diqqəti cəlb edən bir faktor var. Bu kitabda sizin haqqınızda yazılan böyük şəxsiyyətlərin məqalələri, rəyləri, söylədikləri dəyərli sözləri öz əksini tapmışdır. Bu haqda və yeni kitablar haqqında məlumat verərdiniz.

**İ.Əfəndiyeva:** Səmimi olaraq deməliyəm ki, mən Bakı Musiqi Akademiyasında böyük məmnuniyyətlə və həvəslə bir neçə ictimai iş aparıram. Hər bir tapşırılan işə məhəbbətlə yanaşıram. BMA-nın kafedra müdiri və dekan vəzifələrinin tutulması ilə bağlı müvafiq komissiyanın sədriyəm. Tələbə Elmi Cəmiyyətin sədri və elmi rəhbəriyəm. 2014-cü ildə mənim yeni kitabım işıq üzü gördü. Bu, «Axtarış yollarının bəhrəsi» kitabıdır. Burada müxtəlif illərdə qələmə aldığım və çap olunmuş məqalələrim öz əksini tapmışdır. Bu kitabda bəstəkarlar, musiqişünaslar və ümumiyyətlə görkəmli, tanınmış şəxsiyyət haqqında elmi məqalələr, xatirələr, esselər, oçerklər daxil edilmişdir. O cümlədən, Azərbaycan peşəkar musiqisinin dahi banisi Ü.Hacıbəyli, böyük bəstəkarlarımız Q.Qarayev, S.Rüstəmov, T.Quliyev, görkəmli ictimai xadim, pedaqoq Nəsir İmanquliyev, tanınmış teatrşünas, görkəmli dövlət və ictimai xadim Məmməd Sadıx Əfəndiyev, dahi musiqişünas-alim Arnold Soxor və digərləri haqqında məqalələrim öz əksini tapmışdır.

Kitabda dahi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına həsr olunmuş elmi-nəzəri məqalələr öz dolğunluğu ilə diqqəti cəlb edir. Məsələn üçün bəstəkarın yaradıcılığında sonata formasının işlənməsini, Ü.Hacıbəylinin bu sahəyə, bu çətin və mürəkkəb formasına gətirdiyi yeniliyi aydın şəkildə izah edirəm. Bir çox musiqişünas-alimlərimizdən, o cümlədən İ.V.Abezqauzadan, fərqli olaraq biz bu problemə öz münasibətimizi bildiririk. Ü.Hacıbəylinin harmoniyaya gətirdiyi yeni bir üsulu dəqiq aydınlaşdırırıq, Q.Qarayevin «Leyli və Məcnun» simfonik poemasında harmoniya sahəsinə gətirdiyi yeniliyi konkret vurğulayıırıq və İ.V.Abezqauzun fikri ilə razılaşıırıq. Kitabda xüsusi olaraq bəstəkarlar haqqında portretlər xüsusi yer tutur. Bu portretlərdə bəstəkarın, ifaçının, musiqi xadiminin, məhz ona mənsub olan, onun yaradıcılığım ehtiva edən xüsusiyyətlərini

dəqiqliklə araşdırırıq, dəyərli keyfiyyətlərini açır və oxucunun qarşısında canlı, dərin mənalı gözəl bir obraz canlandırırıq.

Düşünürəm ki, bu kitab musiqi tariximizin səhifələrini açmış dəyərli bir dərs vəsaiti kimi öz geniş auditoriyasını artıq tapmışdır. Mənim haqqımda çap olunan «Musiqidə keçən ömür» kitabım siz diqqətlə oxumusunuz. Təşəkkür edirəm. Çap olunduqdan sonra, mən şəxsi arxivimdə bir çox qəzet və jurnal tapdım. İkinci dəfə çap olunsa, inşallah, (80 illiyimə həsr olunmuş) yeni məlumatlarla yanaşı, köhnə materialları əlavə edəcəyəm. Tanınmış musiqişünas, sənətşünaslıq doktoru Ceyran Mahmudova mənim haqqımda kitab yazıb. (Bakı: Şərq-Qərb, 2014). Həmin ildə mənim Emin Sabitoğlu haqqında kitabım çıxıb. Vaxtilə Emin haqqında mətbuatda bir neçə məqaləm çap olunub, konfranslarda onun haqqında çıxış etmişdim və s. Ulu öndər Heydər Əliyevə həsr olunmuş elmi konfranslarda çıxış etmişdim. Bu konfranslar Bakı Musiqi Akademiyasında, Bakı Slavyan Universitetində, Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasında yüksək səviyyədə keçirilmişdir və bütün materiallar, məruzələr çap olunmuşdur.

**M.Əhmədova:** Böyük yazıçı-tənqidçi Abbas Zamanov demişdir: «Alim-mütəfəkkirin bütövlükdə ömür və sənət taleyi elmdə də, həyatda da məhz sadəliyin, təvazökarlığın və ziyalı əxlaqın, mənəvi qələbəsinin ifadəsi və təsdiqidir». Siz hər bir işdə ürəklə çalışmısınız. Açıgını deyək, bu gözəl sözlər sizin fəaliyyətinizə, gördüyünüz dəyərli işlərə çox yaraşır və bu gün də əzmlə, yorulmadan çalışırsınız. Bəlkə də yorulursunuz, amma üzünüzdə həmişə təbəssüm var və sanki gözləriniz xəbər verir: «Mən yenə də işləməyə hazırım və işimə vurğunam».

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 14.10.2016**

**Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 18.11.2016**

**Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 16.03.2017**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:**

**sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva**

**ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 sayılı qərarı ilə çap olunur.**



## QAYDALAR

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin «Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri» jurnalında məqalələr Azərbaycan, rus və ingilis dillərində çap olunur. Məqalənin əlyazmasını kompüterdə Microsoft Word redaktorunda Azərbaycan, rus və ingilis dillərində, Times New Roman şrifti ilə, 12 ölçüdə, 1 intervalla, A4 formatlı ağ vərəqdə tərtib etmək lazımdır. Məqalənin həcmi 4-5 səhifədən az olmamalıdır.

Məqalənin başlanğıcında məqalənin UOT indeksi, müəllifin soyadı, adı, atasının adı, işlədiyi müəssisə və onun ünvanı, vəzifəsi, elmi adı, elmi dərəcəsi və ya fəxri adı, e-mail ünvanı, daha sonra, məqalənin adı, məqalə hansı dildə yazılmışsa həmin dildə qısa xülasəsi və açar sözlər (6-10 söz) verilməlidir. Məqalənin sonunda elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair aydın şəkildə verilməlidir.

Daha sonra digər iki dildə xülasə (müəllifin adı və məqalənin adı həmin dillərdə göstərilməklə) («Резюме» və «Summary») və həmin dillərdə açar sözləri («Ключевые слова» və «Keywords») verilməlidir. Məqalələrin müxtəlif dillərdə olan xülasələri bir-birinin eyni və məqalənin məzmununa uyğun olmalıdır. Xülasələr elmi və qrammatik baxımından ciddi hazırlanmalıdır.

Məqalədə verilən ədəbiyyat siyahısı əlifba ardıcılığı ilə deyil, istinad olunan ədəbiyyatların mətnində rast gəlinədiyi ardıcılığı ilə nömrələnməli və məsələn, [1] və ya [1, s. 119] kimi işarə olunmalıdır. Eyni ədəbiyyata mətnə başqa bir yerdə təkrar istinad olunarsa, onda istinad olunan həmin ədəbiyyat əvvəlki nömrə ilə göstərilməlidir.

### **Kitab və jurnallara istinad aşağıdakı qaydada verilməlidir:**

1. Müəllifin soyadı və inisialı. Kitabın adı. Cildin nömrəsi. Şəhər: nəşriyyat, nəşr ili, ümumi səhifələrin sayı;
2. Müəllifin soyadı və inisialı. Məqalənin adı // Jurnalın adı, nəşr ili, buraxılış nömrəsi, başlanğıc-son səhifələr.

### **Məqalənin quruluşu:**

- Məqalənin UOT indeksi;
- Müəllifin soyadı, adı, atasının adı;
- İşlədiyi müəssisənin adı, vəzifəsi, elmi adı və elmi dərəcəsi, fəxri adı (və ya doktorant və ya dissertant olduğu təşkilatın adı, təhsilin forması);
- İşlədiyi müəssisənin (və ya doktorant olduğu təşkilatın) ünvanı (poçt nömrəsi göstərilməklə);

- Müəllifin e-mail ünvanı;
- Məqalənin yazıldığı dildə qısa xülasəsi və açar sözlər (6-10 söz);
- Baş hərflərlə məqalənin adı;
- Məqalənin mətni;
- İstinad olunmuş ədəbiyyat siyahısı;
- Digər iki dildə məqalənin adı və müəllifin adı və soyadı göstərilməklə qısa xülasəsi və açar sözlər (6-10 söz).

**Məqalə aşağıdakı hissələrdən ibarət olmalıdır:**

- Giriş;
- Məsələnin qoyuluşu;
- Məsələnin həlli;
- Nəticə (elm sahəsinin və məqalənin xarakterinə uyğun olaraq işin elmi yeniliyi, tətbiqi əhəmiyyəti, iqtisadi səmərəsi və sair);
- Ədəbiyyat.

**Məqalənin redaksiyaya təqdim olunması:**

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxədə) və onun elektron variantı Compact Diskdə (CD və ya CD-RW) və məqalənin çap olunması üçün müəssisə tərəfindən təsdiq olunmuş müvafiq sənədlərlə (məqaləyə 2 rəy və təşkilatın (kafedranın) iclas protokolundan çıxarış) birlikdə jurnalın məsul katibinə (Üzeyir Hacıbəyli küçəsi 68, ADPU, AZ 1102) təqdim edilməlidir.
- Ayrıca vərəqdə müəllif haqqında anket-məlumat əlavə olunmalıdır. Məlumatda müəllifin soyadı, adı, atasının adı, elmi dərəcəsi, elmi adı, müəssisənin adı, müəssisənin ünvanı, ev ünvanı, e-mail ünvanı və telefon nömrəsi göstərilməlidir.
- Məqalə jurnalın İnternet səhifəsinə göndərilə bilər. E-mail: n\_s\_q@mail.ru; emma\_fn@mail.ru; hacerrhuseynova@mail.ru.
- Lazım gəldikdə jurnalın redaksiyası məqalənin nəşri üçün əlavə sənədlər tələb edə bilər.
- Məqalənin əlyazması və CD geri qaytarılmır.

***Qeyd: Qaydalar Ali Attestasiya Komissiyasının tələblərinə uyğun tərtib olunub.***

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

В журнале «Актуальные проблемы музыкальной науки, культуры и образования» Азербайджанского Государственного Педагогического Университета статьи публикуются на азербайджанском, русском и английском языках. Рукопись статьи должна быть набрана на компьютере в программе Microsoft Word на азербайджанском, русском и английском языках шрифтом Times New Roman, размером 12, интервалом 1, форматом А4. Объем, статьи должен быть не менее 4-5 страниц.

В начале статьи дается индекс УДК, фамилия, имя, отчество автора, место работы (адрес учреждения), должность, ученое звание, ученая степень или почетное звание, e-mail, затем дается название статьи, краткое резюме и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написана статья. В конце нужно четко и ясно показать новизну, практическую значимость и эффективность работы в соответствующей области науки.

Далее дается краткая аннотация на двух других языках (указать автора и название статьи) («Резюме» и «Summary») и ключевые слова («Ключевые слова» и «Key words») на этих языках. Все резюме должны отражать содержание и подготовлены очень строго с научной и грамматической точки зрения.

В статье список литературы дается не по алфавитному порядку, а по порядку цитат, например, [1] или [1, с.119]. Цитата из одной и той же литературы дается предыдущим номером.

### **Цитаты из книг и журналов даются в следующем порядке:**

1. Фамилия и инициалы автора. Название книги. Том. Город: издательство, год издания, количество страниц.
2. Фамилия и инициалы автора. Название статьи // Название журнала, год издания, номер издания, начальная и последняя страницы.

### **Последовательность оформления (структура) статьи:**

- Индекс УДК;
- Фамилия, имя, отчество автора;
- Название учреждения, место работы, должность, ученое звание, ученая степень или почетное звание (или название организации докторанта или диссертанта, форма учебы) адрес учреждения (или организации докторанта), где работает (указать почтовый номер);
- e-mail автора;

- Краткое резюме и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написана статья;
- Название статьи прописными буквами;
- Текст статьи;
- Список использованной литературы;
- Краткое резюме на двух других языках (с указанием автора и названия статьи) и ключевые слова(6-10 слов) на этих языках.

**Статья должна состоять из следующих частей:**

- Введение;
- Постановка проблемы;
- Решение проблемы;
- Выводы (новизна, практическая значимость и эффективность работы в соответствующей области науки);
- Литература.
- **Представление статьи в редакцию:**
- Рукопись статьи (1 экземпляр) и ее электронный вариант на Compact Disk (CD или CD-RW) и соответствующие документы для публикации статьи, утвержденные учреждением (2 рецензии и выписка из протокола заседания организации (кафедры)) должны быть представлены ответственному секретарю журнала (улица Узеира Гаджибейли 68, АГПУ, AZ 1102).
- Анкета-справка об авторе представляется отдельно. В справке нужно указать фамилию, имя, отчество автора, ученое звание, ученую степень, название и адрес учреждения, домашний адрес, e-mail и номер телефона.
- Статью можно послать на Интернет-страницу журнала. E-mail: n\_s\_q@mail.ru; emma\_fn@mail.ru; hacherhuseynova@mail.ru.
- В случае необходимости редакция журнала может потребовать дополнительные документы для публикации статьи.
- Рукопись статьи и CD не возвращаются.

***Примечание: Правила составлены в соответствии с требованиями  
Высшей Аттестационной Комиссии***

## RULES

In the journal of «Actual problems of the science, culture and education of music» of Azerbaijan State Pedagogical University articles are published in Azerbaijani, Russian and English languages. Articles must be written on the computer in Microsoft Word with Times New Roman type of 12 size, 1 interval and on a white paper of A4 format. Pages of the article must be not less than 4-5.

At the top of the article it must be noted UOT index of article, name and surname of the author, his place of work and post address, scientific degree, honorary title, e-mail, title of the article, its short summary, and key words (6-10) At the end of the article it must be clearly written about scientific novelty of the article, importance of its research, economical benefit etc.

At the end of the article it must be noted list of references, in two languages title of the article, name of the author summary and keywords.

Content of the summaries in two languages must be same and suit to the content of the article. Summaries must be written grammatically and scientifically. List of references must not be given in alphabetical order but in the order of their place in the article, for example, [1] or [1, p. 119]. If any literature is used in the article repeatedly it must be noted by the previous number.

### **Reference to books and journals must be given as below:**

1. Surname and initials of the author. Title of the book. Number of the volume. City: edition, publication year, number of pages.
2. Surname and initials of the author. Title of the article// Name of the journal, publication year, issue number, the first and the last pages.

### **Structure of the article:**

- UDC index of the article;
- Name and surname of the author;
- Place of work and post, scientific degree, honorary title (it must be noted name of the institution where one is a candidate for a degree or a doctor for a degree);
- Address of work (or institution where one is a doctor for a degree);
- E-mail of the author;
- A short summary and keywords (6-10 words) of the article in the same language that was the article written in;
- Title of the article in capital letters;
- Text of the article;
- List of references;

- Short summary and key words by indicating the name of article, name and surname of author in other two languages (6-10 words).

**The article must consist of the following parts:**

- Introduction;
- Putting of task;
- Solution of task;
- Conclusion (scientific innovation, applied significance, economic benefit of the work conforming to character of the scientific field and article, etc.);
- Literature.

**Submission of the article to revision:**

- The printed manuscript of the article (in 1 copy) and its electron variant is to be submitted to the responsible secretary of the journal in Compact Disc (CD or CD-RW) together with proper documents certified by institution for printing of the article (2 references to the article and extract from meeting protocol of the organization (department)) (68, Uzeyir Hajibayli str., ASPU, AZ 1102).
- Information form about author is to be attached in separate sheet. Surname, name, father's name, scientific degree, scientific title of author, name of institution, address of institution, home address, e-mail address and phone number is to be indicated in the information.
- The article may be sent to internet page of the journal. E-mail: n\_s\_q@mail.ru; emma\_fn@mail.ru; hacershuseynova@mail.ru.
- If necessary, revision of the journal may require further documents for publication of the article.
- Manuscript of the article and CD is not returned.

***Note: The rules framed in accordance with the requirements of the Higher Attestation Commission***

Çapa imzalanmış: 13.04.2017.  
Kağız formatı 70×100<sup>1/8</sup>. 18,0 ç.v.  
Sifariş 156. Sayı 200.

---

—  
**ADPU-nun mətbəəsi**  
Bakı, Ü.Hacıbəyli küçəsi, 68  
Tel.: 493-74-10