

## ƏFRASIYAB BƏDƏLBƏYLİNİN MUSİQİ MƏKANI

Könül NƏSİROVA

Musiqi mədəniyyətində nadir irs qoyub - getmiş sənətkarlar sırasında Azərbaycan xalq artisti Əfrasiyab Bədəlbəyli müstəsna yer tutur. Onun keçdiyi çətin, eyni zamanda, şərəfli yolu böyük bir məktəb, mükəmməl bir nümunədir. Ə. Bədəlbəylinin musiqi irsi, geniş elmi-bədii yaradıcılığı - araşdırılmağa, tədqiq edilməyə və örnək göstərilməyə layiqdir. Görkəmli şəxsiyyətin ənənələrini qorumaq və davam etdirmək hər bir azərbaycanlı üçün böyük şərəfdir. Məhz buna görə 2018-ci il fevralın 23-də Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin "İstiqlal" zalında yüksək səviyyədə keçirilən musiqili ədəbi tədbir ictimayət tərəfindən rəğbətə qarşılanmışdır.

Bu tənənəli axşam Ə. Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"nin yeni nəşrinin təqdimatı və sənətkarın 110 illik yubileyi, üç ildən sonra qeyd olunacaq Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyinə həsr edilmişdir. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm

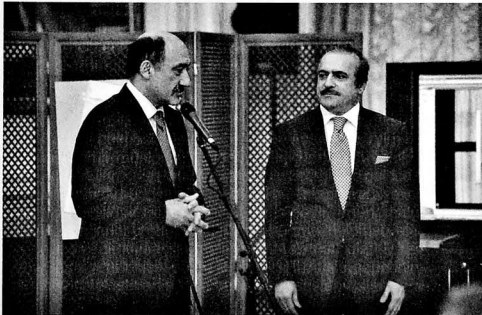
Nazirliyinin, Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin, Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının təşkilatçılığı ilə gerçəkləşən bu gecədə respublikanın tanınmış mədəniyyət və incəsənət xadimləri iştirak etmişdilər.

Əvvəlcə Ə. Bədəlbəylinin sənət yolunu işıqlandıran videoçarx nümayiş olundu. Tədbiri giriş sözü ilə açan Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin direktoru, millət vəkili, akademik Rafael Hüseynov musiqi aləminə gözəl əsərlər ərməğan etmiş görkəmli sənətkarın həyat və yaradıcılıq yolunu işıqlandırdı.

Mədəniyyət və turizm naziri Əbülfəz Qarayev çıxış edərək, unudulmaz sənətkarın musiqi və elmi fəaliyyətindən söz açdı.

Ü. Hacıbəyli adına BMA-nın rektoru, SSRİ xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli və başqa tanınmış ziyalılarımız, böyük şəxsiyyətin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində müstəsna xidmətlərindən danışaraq bildirdilər ki, o, ilk milli baletin və bir sıra başqa dəyərlı əsərlərin müəllifi olmaqla yanaşı, həm də görkəmli alim-musiqişünas idi. Ə. Bədəlbəylinin musiqi elminə verdiyi tövhələr arasında xüsusilə onun "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"ni vurğulayaraq, əhəmiyyəti barədə söz açdılar.

Milli musiqi leksikoqrafiyasının əsasını qoyan bu lüğət 1969-cı ildə işıq üzü görmüş (Bakı, Elm, 1969) və həmin andan nadir kitablar siyahısına daxil olmuşdur. Musiqi mədəniyyətimizin əsas tərkib hissələrindən biri kimi musiqi terminologiyası ilk dəfə məhz Ə. Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"ndə öz əksini tapmışdır. Lakin bir neçə musiqişünaslar nəslı üçün klassik lüğət kirit nümunəsi olan bu tədqiqat vaxtilə kirit qrafikası ilə çap edilmişdir. Bu da müasir





oxucular üçün müəyyən çətinliklər yaradırdı. Lüğət elmi dəyəri və artan tələbatı nəzərə alan Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Azərbaycan ənənəvi musiqi və müasir texnologiyalar" kafedrasının müdiri Təriyel Məmmədov və kafedranın əməkdaşları bu lüğəti latın qrafikası ilə yenidən çapa hazırlamışlar.

Lüğət ilk variantdan bir qədər fərqlidir (Ə.Bədəlbəyli, İzahlı musiqi lüğəti, Bakı, Şərq - Qərb, 2018). Kitaba redaktor və redaksiya heyətinin üzvləri Fərhad Bədəlbəyli, Rəfael Hüseynov, Təriyel Məmmədovun fikirləri və bir sıra əlavələri olmuşdur. Görkəmli sənətkarın həyat və yaradıcılığının tədqiqatçısı İbrahim Quliyevin "Milli musiqimizlə döyünən sənətkar ürəyi" adlı məqaləsi də nəşrdə yer almışdır.

"İzahlı monoqrafik musiqi lüğət"i akademik Rəfael Hüseynovun "Əfrasiyab Bədəlbəyli universitetinin köhnəlməyən dərslisi" adlı məqaləsi ilə açılır. Olmaz sənətkarın yaradıcılığını dövrün tarixi kontekstində işıqlandıran alim bir çox vacib məqamlara toxunur. Burada Ə.Bədəlbəylini maarifçi, bəstəkar, musiqişünas, dirijor və "Mədəniyyət universiteti" verlişlər silsiləsinin dəyərli müəllifi kimi xatırlanır. Alim haqlı olaraq yazır: "Həmin unudulmaz əfir dəqiqələr və saatlarında Əfrasiyab Bədəlbəyli sanki Azərbaycan boyda iri bir sənət otağında millətə ömrü boyu mənimsədiyi bilik və təcrübənin cəvharını qayğıkeç bir müəllim cazibəsi ilə çatdırırdı" (...).

Məqalədə sənətkarın Cəfər Cabbarlı ilə dostluq münasibəti, milli mədəniyyətini sevan bir insanın iti gələni ilə gördüyü böyük işləri işıqlandırılır.

Tədqiqatçı müzeydə tapdığı dəyərli əyazmalarını ilə Ə.Bədəlbəyliyə qarşı irəli sürülən haqqız fikirləri son qoyur.

"İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" ilə bağlı məziyyətlərdən bəhs edərək, R.Hüseynov kitabın yaranma tarixçəsi və əsas bir məqamı - bu işə xor baxan insanları, onların arxasında dayanan "sovet təbliğat demagogiyasına xas" şəkildə söylənilən itihamları və qərəzli fikirləri rədd edir. Zəmanə özü kimin haqlı-haqsız olduğunu yerbəyər edir və bununla bağlı müəllif belə nəticəyə gəlir ki, "Ə.Bədəlbəyli Universitetinin başlıca dərslisi olan "İzahlı monoqrafik

musiqi lüğəti" də əlinə solmazlıq, köhnəlməzlik yazılmış xoşbəxt qaynaqlardandır" (s. 27).

Redaksiya heyətinin sədri, SSRİ xalq artisti F.Bədəlbəyli "Yeni nəşr haqqında" söhbət açaraq, aparılan redaktə işlərinin keyfiyyətini nəzərə çatdırır. Belə ki, "bəzi yerlərdə sovet hökuməti və kommunist partiyasına yönəlmis fikirlər öz aktuallığını itirdiyinə görə yeni nəşrdən" haqlı çıxarılmasını qeyd edir. Erməni musiqişünası X.Küşnaryovla bağlı fikirlərin saxlanılmasını isə, Ə.Bədəlbəylinin onunla polemika aparması, "ermənilər tərəfindən muğamatın ifa olunması fikrinin elmi" təkzibinin dəyəri və aktuallığı ilə əsaslandırır.

Bundan başqa, yeni nəşrdə rəngli illüstrasiyalardan yer alması, rus terminlərinin təcrüməsi ilə yanaşı, onların Azərbaycan dilində izahını əlavə olunması, "Qeydlər, şərhlər, monoqrafik məlumat" bölməsində öçerklərin fərqli tərtibatda verilməsi göstərilir.

Ə.Bədəlbəyli "ensiklopedist-alim" adlandırılan yeni nəşrin məsul redaktoru T.Məmmədov bu fikri böyük sənətkarın fundamental biliklərinin sahibi olması və yazdığı monoqrafiyanın dəyəri ilə müəyyən edir. İzahlı lüğət - "Azərbaycan xalqının etnik özünəməxsusluğunun və etnogenezinin "katevizisi" kimi" qələmə alan müəllif, Ə.Bədəlbəylini milli "leksikoqrafiyasının uzaq keçmişində təkmilləşərək formalaşdığı musiqi savadı dərslisi" yaradan alim-mediavist kimi gözümüz qarşısında canlanmasını xatırlayır (s. 31).

T.Məmmədov "bu abidə-kitab 100 illik yubileyi 2021-ci ildə təntənəli qeyd olunacaq Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının böyüklüyünü, Azərbaycan musiqi elminin, mədəniyyətinin və təhsilinin tarixi yolunu öz insanı və yaradıcı tələyində əks etdirən görkəmli alimlərin, pedaqoqların, professorların elmi nəşrləri seriyasından birincisi" olmasını oxucuların nəzərinə çatdırır. Təbii ki, bu möhtəşəm hadisə ərfəsində zəngin musiqi və elmi iri qoyub getmiş və hələ sağlığında klassik sənətkar səviyyəsinə yüksəlmiş Ə.Bədəlbəylinin kitabının nəfis tərtibatda "Şərq-Qərb" nəşriyyatında işiq üzü görməsi, elmi və musiqi ictimaiyyəti tərəfindən böyük rəğbətə qarşılandı.

Alimin izahlı musiqi lüğəti bu gün də müasirdir və aktualdır. Təsədüf deyil ki, sonrakı illərdə tərtib olunan yeni musiqi lüğətlərinin hamısı bu mənəbdən bəhrələnmis və ona istinad etmişlər.

Ə.Bədəlbəylinin "İzahlı musiqi lüğəti" ilk dəfə 1969-cı ildə nəşr olunmuşdur (Bakı, Elm, 1969, 446). Lakin alimin terminologiya sahəsində müraciəti illər öncə başlamışdır. Belə ki, Azərbaycan Respublikasının Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda Terminologiya Komitəsinin üzvü olan alim, 1956-cı ildə "rusca terminlərinin lüğəti"ni çap etdirir. Bu lüğət iki dildə - rusca və Azərbaycanca qarşı-qarşıya qoyulmuş, tərcümə edilmiş musiqi terminlərdən ibarət idi. Bundan bir neçə il sonra Ə.Bədəlbəylinin tamamilə yeni, "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" işiq üzü qörür.

Kitabın əvvəlində alim lüğətin hansı sistem üzrə bölünməsi barədə yazır, burada Azərbaycan musiqi incəsənətinin əsas leksika fondu ilə izahının vəhdəti, sonra isə musiqi praktikasında geniş istifadə olunan rus, başqa xarici termin və sözlərin izahını verməsi haqqında oxucuların xəbərdar edir. Heç sübhəsiz, kitabın birinci və "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" adlı hissələri xüsusi elmi marağa səbəb olur.

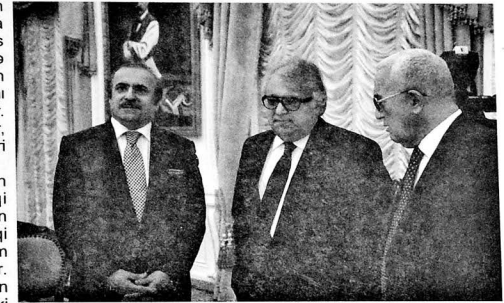
Mələmdür ki, musiqi mədəniyyətinin özünəməxsus spesifik dili - musiqi terminologiyası mövcuddur. Milli dilin nisbətən müstəqil parçası olan musiqi terminologiyası həm musiqişünaslar, həm də dilçilər üçün böyük maraq doğurur. Elmlərarası tədqiqat obyektı olan Azərbaycan musiqi terminologiyası, nainki dilin, ümumiyyətlə mədəni ənənələrin dərin qarşılıqlı əlaqəsindən xəbər verir. Məhz bu fikrə Ə.Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"nin əsasını təşkil edir və imkan yaradır ki, sözün semantikası əsasında, müəyyən etnosun tarixi və mədəniyyəti ilə bağlı köklərini aşkarlasın.

O, musiqi mədəniyyətinin formalaşmasını - özündə müxtəlif hadisələri cəmləşdirən uzun tarixi proses hesab edir. Bu zaman etnoqenez, etnosun coğrafi xəritəsi, onun başqa etnoslarla siyasi, iqtisadi və mədəni münasibətləri nəzərə alınır. Belə geniş yanaşma, təbii ki, Ə.Bədəlbəylinin yüksək eruditsiyalı, geniş müttəllib şərqşünas alim olması ilə əlaqəli idi. Çoxsaylı mənbələri orijinal dillərdə mənimsəyən müəllifin bilikləri imkan verirdi ki, Azərbaycan musiqi terminoloji sistemi semiotika çərçivəsində araşdırın, musiqi mədəniyyəti və ədəbi dilin mürəkkəb inkişafı ilə bağlı bəzi məqamları üzə çıxarsın. Belə ki, lüğətə əsasən aydın olur ki, Azərbaycan musiqi terminologiyası türk, ərəb-fars, Avropa, yeni müxtəlif musiqi sivilizasiyalının vəhdəti nəticəsində formalaşmışdır.

İzahlı lüğətin empirik materialını orta esr Şərq musiqişünasları S.Ümməvi, A.Marağai, Fərabı, İbn Sina, Nəvvab, şifahi və yazılı ədəbi, tarixi və başqa mənbələr təşkil edir. Bu çoxsaylı terminoloji sözlərdən alim Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün həm işlək, həm də yaddan çıxan terminləri seçir və bununla da onların gələcək nəsilə təörtülürməsinə mühüm rol oynayır.

Faktiki olaraq, milli musiqi lüğətini rekonstruksiyaya edən Ə.Bədəlbəyli, müxtəlif mənbələr əsasında müəyyən sözü tarixi kontekstə araşdırır, çünki hər bir mənbə - terminin "müasiridir" və mənə dəyişicisidir. Bu terminlər Azərbaycan musiqi tarixinin inkişaf yollarını, ənənəvi janr, musiqi nəzəriyyəsi, musiqi alətləri, ifaçılıq tərzini və s. problemlər haqqında ətraflı məlumat verir.

Ümumiyyətlə, Ə.Bədəlbəyli terminləri tarixi, kulturoloji və filoloji baxımdan araşdırır. Belə yanaşma musiqi termininin hansı tarixi dövrdə yaranmasını, semantikasının dəyişməsi və ya itması; başqa yaxın mədəniyyətlərdə ekvivalent terminlərlə müqayisəsi;



terminin - dilin bir hissəsi kimi, qenezisinin tədqiqinə yol açır.

Ə.Bədəlbəyli musiqi termininin spesifikasını ümumi termin əsasında işıqlandırır, onun dil-mənəviyi aşkar edir və tarixi inkişaf prosesində baş verən dəyişiklikləri göstərir. Nəticədə bəzi musiqi terminlərinin qeyri-adi keyfiyyətləri, strukturlarında konnotasiyaların və variantlığın olması üzə çıxır. Məsələn, "Qaynatma" terminini alim "nəğməkarın vurduğu zəngulədə müəyyən bət notun boğazda trel tərzində sürətlə və iti sürətlə növbələşməsi" və ya "Musiqar" sözünün üç mənada işlənməsini - "üfləmə ağac musiqi aləti; musiqi sənətinin simvolu olan əvsənəvi quşun adı; musiqiçi" diqqətə çatdırır.

Ə.Bədəlbəyli musiqi terminologiyasını sistemli şəkildə tədqiq edərək, iki xəlti - musiqi termininin Azərbaycan (türk) və xarici dil-mənəvi əsasında formalaşdığını nəzərə çatdırır. Türk komponenti melodiyada və səsini çalarını göstərən terminlərin çoxluğunda, musiqi alətləri və aşiq yaradıcılığı ilə bağlı sözlərdə özünü ifadə edir.

Ərəb-fars isə universal klassik tipoloji formalar, musiqili -poetik janrlarla bağlı terminlərdə görünür. Bu sözlərin bəziləri vaxtilə orta esr Şərq alimlərinin fundamental əsərlərində öz izahını tapmışdır - pərdə, nəqam, avaz, lahn, nəğmə, aruz və s.

Hərden folklor ənənədə işlək türk sözlərə, həmin termini ifadə edən fars-ərəb ləkəməsi əlavə olunur. Məsələn, Ə.Bədəlbəylinin lüğətində "müğənni, nəğməkar, xanəndə, avaz ilə oxuyan, münşid, mütrüb, avaxəzan, pəstəxan, zaccal" terminləri sinonim kimi işlənir.

Beləliklə, Azərbaycan musiqi terminoloji sistemdə alim bir neçə terminoloji qrupu araşdırır: estetik kateqoriyaları, ifaçılıq və musiqi - nəzəri anlayışları, musiqi və musiqili-poetik janrları, musiqi alətlərinin terminologiyasını.

Ə.Bədəlbəyli izahlı lüğətinin ikinci bölməsində dünya musiqi praktikasında geniş yayılmış musiqi terminlərinin tərcüməsi ilə kifayətlənmiş. O, Azərbaycanca istifadə olunan bəzi anlayışlar haqqında məlumat verir - araçılıq, keşişoğlu, qaval, rəng, zəngulə



və s. Müəllif qeyd edir ki, lüğətin ikinci bölməsində rus musiqi terminologiyasını əsas götürür və istifadə etdiyi mənabəlin siyahısını göstərir. Lakin onları mexaniki şəkildə tərcümə etmir, bu terminlərin Azərbaycan dilində konkret məhəmunu dəqiq ifadə edən terminləri tapır. Rus leksikonunda kök salmış beynəlxalq terminləri eynilə qəbul edir, lakin onların şəkildəliyini müvafiq Azərbaycan şəkildələri ilə əvəz edir (məsələn, tonalnostğ - tonallı).

Lüğətin "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumatlar" bölməsi dərin elmi-nəzəri biliyə malik müəllif tərəfindən yazılıb. Monoqrafik öçlər və tarixi xülasə prinsiplərinin uzlaşması yolu ilə gedərək, Ə.Bədəlbəyli oxuculara Azərbaycan musiqi sənətinin XIII əsrdən başlayaraq XX əsrə qədər inkişafını göstərməyə nail olub. Burada orta əsr Azərbaycan musiqişünasları Səfəddin Ürməvi, Mömin Yusif, İbn Fəhri Ürməvi, Əbdülqadir Qayıb, Əl-Hafiz, Əl-Marağəinin bioqrafiyası, əsərləri, dünyagörüşü, mülhəzələri, əsərlərinin saxlanıldığı kitabxanalar haqqında məlumat verilir. Eyni zamanda milli musiqi mədəniyyətinin görkəmli simaları - Mirzə Sadıx Əsəd oğlu, Ü.Hacıbəyli, Q.Primov, Ş.Axundov, M.Mansurovun fəaliyyəti monoqrafik öçlərdə ehatəli şəkildə öz əksini tapır.

Lüğətin bu bölməsində alim milli rəqslər, onların toplanılması, ayrı-ayrı hərəkətlərlə bağlı terminlərin formalaşması, danışıq mənasına görə fərqli olması, yeni içtihadı siyasi dövrə əlaqədar müəyyən havalann yaranması barədə olduca maraqlı məlumat verir.

Ə.Bədəlbəylin kitabının son bölməsində yerləşən "Mirzə Sadıx" və onun daxilindəki "Tənn rekonstruksiyası" adlı bölməsi xüsusi elmi mənə kəsb edir. Alim bu görkəmli musiqçinin fəaliyyətini hərtərəfli şəkildə işıqlandırır, onun muğam sənətinin keçmiş ilə gələcəyi arasındakı həddini müəyyənləşdirir. Tarzənin çoxşaxəli yaradıcılığını təhlil edən Ə.Bədəlbəyli, onun çalğı priyoritlərinin zənginləşdirilməsi barədə məlumat verir. Qeyd edir ki, ifaçılıq fəaliyyətinə tələbkar olan Mirzə Sadıx yeni inkişaf dövrü keçirən milli musiqi sənətinin, keyfiyyət etibarilə tamamilə yeni səslənmələrə

biləcək musiqi alətinin yaradılması, ya da mövcud olan tarın əsaslı təkmilləşdirilməsi haqqında düşünürdü. Müəllifin fikrincə bu mürəkkəb vəzifəni Mirzə Sadıx öz üzərinə götürmüş və muğamat ifaçılığında tam bir dönüş yaratmışdır.

Tarın rekonstruksiyasından danışan müəllif, bu alətin akustik - fiziki cəhətdən təkmilləşdirilməsini əsas məqsəd hesab edir. Burada ilk növbədə tarın gövdəsinin tamamilə başqa biçimdə hazırlanmasının lazımı olduğunu vurğulayır və əlavə edir ki, Mirzə Sadıx ixtiraçı-usta kimi bu işin öhdəsindən bacarıqla gəlir. Nəticədə bu musiqi alətinin səslənmə xüsusiyyətləri xeyli dərəcədə dəyişir. Bundan başqa, simlərin sayını iki dəfə artırmaq məqsədi ilə o, qolun bənd olunduğu yer ilə simlərin bənd olunduğu yerin tuşundan bir ağac dayağ keşf etməsinə nəzər çatdır.

Ə.Bədəlbəyli qeyd edir ki, Mirzə Sadıx son dərəcə çətin bir problemi həll edir. O, səgah tonikasının ucaldığını həmişəlik olaraq testi edir, bu isə "Səgah" muğamının Azərbaycanda tamamilə başqa bir tərzdə səslənməsinin təməlini qoyur. Beləliklə alim, Mirzə Sadıxın tarıda apardığı texniki rekonstruksiya, bu zaman musiqisinin nə məqsəd yürütməsi, tarın yenilikləri problemlərini etrəflı şərh edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, lüğətin bu bölməsindəki öçlərin hər biri əsaslı şəkildə yazılıb və müəllifin dəyərlı mülhəzələri ilə zəngindir. Onlar yeni elmi araşdırmalar üçün yol açır və bu gündə dəyərlı mənə kimi çıxış edirlər. Heç sübhəsiz ki, yeni variantda təqdim olunan bu kitabın dəyəri çox böyük əhəmiyyətə malikdir.

Ə.Bədəlbəyli tarzən Mirzə Sadığa həsr olunan öçəri onun sözləri ilə başlayır: - "Sənətkar olmaq istəyən, - gərəkdir əvvəlcə peşəkar olsun!". Bu sözləri əsas götürərək, demək olar ki, Azərbaycan musiqisini bilmək istəyən, əvvəlcə alimin "izahlı monoqrafik lüğəti"nə müraciət etsin.

## "ZƏRİFLİK" BEYNƏLXALQ MUSİQİ FESTİVAL

Ceyran MAHMUDOVA

2018-ci il 27-30 aprel günlərində Gəncədə akademik Zərifə Əliyevanın 95 ılıyına həsr edilmiş "Zəriflik" Beynəlxalq Musiqi festivalı keçirilmişdir. Festival şəhərin gələcək mədəni həyatında, sözsüz ki, böyük rol oynayacaq F.Əmirov adına Gəncə Dövlət Filarmoniyasının möhtəşəm binasında baş tutdu. Dörd gün ərzində Gəncə sakinləri və şəhərin qonaqları klassik Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının musiqi əsərlərini dinləmək imkanı qazanmışdı. Tamaşaçılar Azərbaycan, ABŞ, Ukrayna, İsrail, Rusiya, Gürcüstandan gələn tanınmış musiqiçilərin çıxışlarını böyük maraqla dinlədilər. Onların arasında SSRİ xalq artisti Fərhad Bədəlbəyli, Azərbaycanın xalq artisti Murad Adıgözləzadə, Aygün Bayramova, Samir Cəfərov, əməkdar artistlər Fəridə Məmmədova, Səbinə Əsədova, İlahə Sadıxzadə və digər tanınmış musiqiçilərin adlarını çəkəmk olar. Musiqişünas, professor Ceyran Mahmudova konsert öncəsi çıxış edərək, dinləyiciləri tərtib olunmuş proqram və ifaçılarla daha yaxından tanış edirdi.

İlk konsert aprelin 27-də filarmoniyanın kamera zalında baş tutdu. Burada musiqisevərlər kamera musiqisinə aid müxtəlif şəkli musiqi əsərləri - solo nömrələr, duetlər, triolar dinlədilər. Konsertdə Dmitri Yablonski (violonçel), Fəridə Rüstəmov (violin), Şükür Səmədov (klarnet), Fərhad Bədəlbəyli və Murad Adıgözləzadə (fortepiano), Fəridə Məmmədova, Səbinə Əsədova, Olqa Naqornaya, Anastasiya Barun, İqor Korostilyovun (vokal) çıxışları maraqla qarşılandı.

Aprelin 28-də "Zəriflik" festivalının təntənəli açılış mərasimi artıq filarmoniyanın böyük zalında baş tutdu. Festivalın açılış mərasimində Gəncə Şəhər İcra Hakimiyyətinin başçısı Elmar Vəliyev və Festivalın bədi rəhbəri, professor Fərhad Bədəlbəyli tamaşaçılar qarşısına çıxaraq, akademik Z.Əliyeva haqda, festivalın nədən məhz "Zəriflik" adlandırılması, Gəncə şəhərinin mədəni həyatında Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin xüsusi göstərişi ilə möhtəşəm filarmoniya binasının tikilməsinin böyük əhəmiyyətindən söz açdılar. Çıxışların ardınca xalq artisti R.Abdullayevin rəhbərlik etdiyi Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri çıxış etdi. Gecədə Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, A.Zeynalı, F.Bədəlbəyli, xarici bəstəkarlardan Ş.Quno, R.Leonkovo, C.Puççini və digər dünya şöhrətli bəstəkarların əsərləri ifa olundu. Ukrayna Opera Teatrının solisti Olqa Naqornaya, Rusiya Federasiyasının Böyük Teatrının solistləri İqor Korostilenko, Anastasiya Barun, Aleksandr Anasenko, Gürcüstanın xalq artisti Teymuraz Ququşvili, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının solistləri Fəridə Məmmədova, Səbinə Əsədova, Taleh Yəhyayev,

Aygün Bayramova, F.Əmirov adına Gəncə Dövlət Filarmoniyasının direktoru Samir Cəfərovun çıxışları xüsusi hərarətə qarşılandı.

29 aprel tarixində festivalın növbəti konsertində Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestri çıxış etdi. Bu konsertdə Bakıdan gəlmiş tanınmış musiqiçilərlə yanaşı Gəncə şəhərini təmsil edən gənclər də səhnəyə çıxdı. Gəncə şəhəri Fikrət Əmirov adına 1 saylı musiqi məktəbinin yetirmələri Məryəm İslamova (qanun), Rəna Sadıxova və Nəzərin Kərimova (violin) bu möhtəşəm səhnədə öz istedadlarını inamla nümayiş etdirdilər. Orkestr və onun bədi rəhbəri, Azərbaycanın xalq artisti Teymur Göyçəyev dinləyiciləri qarşısına xüsusi şüvələ ifa etdi. Konsert proqramı Ü.Hacıbəyli, F.Əmirov, Q.Qarayev, A.Rzayev, İ.S.Bax, V.A.Motstart və digər bəstəkarların əsərlərindən tərtib olunmuşdu. Bu axşam da xalq artisti Samir Cəfərovun əsası tamaşaçıların ruhunu oxşadı. Onun ifa etdiyi "Küçələrə su səpmişəm" Azərbaycan xalq mahnısı, "Məni unutm" - E.Kurtisın bəstəsi gurultulu alışıqlarla qarşılandı.

Ümumiyyətlə, "Zəriflik" festivalı təkcə filarmoniya binasının gözəlliyi və akustik imkanları ilə deyil, tamaşaçıların musiqi mədəniyyətinə olan böyük marağı ilə yadda qaldı. Hər uşurlu ifa zala toplaşan Gəncə dinləyicilərinin hərarətli alışıqları ilə müşayiət olunurdu. Bu sözləri festivalın sonuncu günü - aprelin 30-da baş tutmuş konsertdə də şamil etmək mümkündür. Bağlılaş konsertində səhnə yerli musiqi kollektivləri və ifaçıların ixtiyarına verilmişdi. Bu konsert Gəncənin musiqiçilərinin güclü potensialını bir daha nümayiş etdirdi - istər bəstəkar, istər də xalq musiqisi nümunələrinin ifası yüksək səviyyəsi ilə seçildi.

Beləliklə, Azərbaycanda keçirilən festivallar cərgəsinə biri də əlavə olundu - "Zəriflik". Zənnimizcə, Gəncənin əlaqədar təşkilatları və ilk növbədə, Şəhər İcra Hakimiyyəti festivalının yüksək səviyyədə keçirilməsi üçün əllərindən gələni etdilər. Bu, sözün əsl mənasında böyük musiqi bayramı idi. Ümid edirik ki, festival ənənəvi xarakter daşıyacaq, Gəncədə keçirilən belə möhtəşəm tədbirlər gələcəkdə də musiqisevərləri sadəcə edəcək.









Məktəbi, müəl. - S.Sinamdzqvarışvili, S.Ibrahimova), Lənkəranda Sudana Cavadzadə (C.Cabbarlı ad. 1 №-li Uşaq Musiqi Məktəbi, müəl. - S.Əliyeva), Gəncədən Fidan Bayramova (4 №-li Uşaq Musiqi Məktəbi, müəl. - M.Mirzəyeva, M.Paşayeva), Göyçaydan Şölexanım İbrahimli (A.Məmmədov ad. Uşaq Musiqi Məktəbi, müəl. - X.Veysəlova, A.İslamova), Şirvandan Fidan Əkbərli (Uşaq Musiqi Məktəbi, müəl. - Ə.Nağıyeva), Yevlaxdan Sevdə Feyzullayeva (Xaldan kənd Uşaq Musiqi Məktəbi, müəl. - Ü.Kərimova, B.Kərimova, E.Nəcəfova) seçilmişlər. Pianoçuların Respublika elmi ifaçılıq müsabiqəsinə Laureatların Qala konserti ilə yekun vuruldu.

Müsabiqənin tam qalibi olaraq BMA-nın Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasının şagirdi Daniil Tyurin I dərəcəli laureat adı ilə təltif olundu. Düşünürəm ki,

Daniilin müsabiqəyə yekun vuran, bütün dinləyiciləri valehedici, yaşına görə təəccübləndirən piano çalğısı da onun haqlı olaraq bu yerə layiq görülməsinin sübutudur. BMA-nın Orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasında təcrübəli və işinə qarşı tələbkar yanaşan müəllimlərimizdən olan Nərgiz Mansurovanın sinfində bir ildən az müddətdir ki, təhsil almağına baxmayaraq, o, bu müəllimdən bəhrələnərək artıq iki konsert və bir müsabiqədə iştirak edərək, mükəmməl qələbə əldə etmiş və dinləyicilərin də ən yüksək rəyini qazanmışdır. Öz növbəmdə bu məktəbin nümayəndəsi olaraq, göstərilən nəticəyə görə əməkdaşımız Nərgiz xanımı, eləcə də şagirdimiz Daniil Tyurini, onun valideynlərini ürəkdən təbrik edir, gələcək müvəffəqiyyətlərə də yolunuzun açıq olmasını diləyirəm.

Sevindirici hal kimi, laureatlar arasında rayonların hətta uçqar kəndlərindən olan şagirdlərin də yer tutmasını qeyd etmək istərdim. Məsələn, Sevdə Feyzullayeva adlı iştirakçı Yevlaxın Xaldan kəndinin Uşaq Musiqi Məktəbini təmsil edərək III dərəcəli laureat adına layiq görülmüşdür.

Sonda isə əvvəldə gətirdiyim sitata qayıdaraq, Q.Qarayevin milli dəyərlərə və eləcə də onun qədər əhəmiyyətli olan tədris və ifaçılığa həssas yanaşaraq, onların toxunulmazlığına xidmət etməklə bərabər keçilməmiş yollar, yeni metodlar, fərqli tərzlər açaraq onu muzey eksponatı kimi deyil, daim inkişafa yönələn novator üsullarla tərəvətli saxlamaq lazımdır. Məhz, bu əqidənin sahibi olan T.Seyidovun innovasion layihələrinin də əhəmiyyəti danılmaz, həyata keçirilməsi isə böyük bir nəsil üçün əsl məktəbdir.

✎

## Musiqişünaslığın aktual problemləri

### ИНФОРМАЦИОННАЯ СИММЕТРИЯ В МУЗЫКЕ: МЕЖДУ ГЛУБИНОЙ И ПОВЕРХНОСТНОСТЬЮ ИНФОРМАЦИЯ И СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СООБЩЕНИЯ

Константин ЗЕНКИН (Россия)

В статье «Смысл и информация» В. В. Медушевский, дискутируя с А. Энфиадджаном, говорит о месте информации в искусстве и в бытии и о ее роли «инструмента» в отношении духовных явлений. Сопоставление двух понятий в названии статьи Медушевского призвано подчеркнуть первичность первого — «смысла» и сугубо инструментальную, вторичную роль второго — «информации»: «...информация — не исчерпывающее понятие. За ее пределами остается главное — само бытие» [1]: 3]. Поводом для дискуссии стал вопрос, поставленный Энфиадджаном и квалифицированный им как «ключевой»: «Могут ли привносить в музыку эти [музыкально-цифровые] технологии какую-либо духовность?» [17]. К этому вопросу мы вернемся позже; пока же отметим, что дискуссия уважаемых коллег имела скорее публицистический, нежели научный характер.

Да, в искусстве информация как таковая — вовсе не самое главное, и, как мы увидим, ценность художественного произведения отнюдь не прямо пропорциональна количеству информации, которую оно несет. Либо же под «художественной информацией» необходимо понимать нечто специфическое, не вполне совпадающее с обычным, общепринятым понятием информации.

В то же время, коль скоро искусство включает в себя такие неизбежные составляющие, как язык, техника и, что особенно важно в свете нашей темы, текст, то отказаться от анализа столь значительной стороны художественного смысла,

как информация, вряд ли было бы правильно. Начиная с нескольких наивных изысканий А. А. Моля [13] существует немало искусствоведческих работ, оперирующих этим понятием. К понятию информации более результативно прибежал Ю.М.Лотман — один из крупнейших ученых-гуманитариев советской эпохи, представитель тартуско-московской семиотической школы; именно ему принадлежит термин «информационная симметрия». Специальное внимание проблеме «информация и искусство» посвятили свои труды Г.А.Голицын [5], В.М.Петров [14] и ряд других ученых, глубоко понимающих суть и специфику художественного творчества.

Проблема информации имеет свои особенности применительно к различным видам искусства. Например, совершенно очевидно, что произведения живописи, скульптуры, литературы, театра (включая оперу и балет) и кино сообщают определенную художественную информацию о современной жизни или об истории. Конечно, вовсе не эти сведения являются специфически художественной информацией, хотя они также входят в текст, в художественную форму и, так сказать, приобщаются к искусству. Но всё же картины и романы пишут не только ради тех или иных сведений (а если только ради них — то это не настоящее искусство). Художник дает свое видение мира и человека, которое он внедряет в сознание зрителя (читателя, слушателя) в качестве программы преобразования личности: это и есть настоящая задача подлинного искусства.

поэтому художественное произведение должно давать информацию главным образом о такой программе.

Условимся называть художественной информацией всё то, что содержится в тексте и что воспринимает слушатель (читатель, зритель), независимо от степени понятности текста. Отсюда очевидно, что специфически художественная информация существенно отличается от информации в привычном смысле, поскольку не сводится к передаче определенных однозначных смыслов. Художественный текст всегда балансирует на грани информации и энтропии. Предварительно можно сформулировать ряд положений:

- информация, содержащаяся в искусстве, касается прежде всего содержания самого искусства (художественная информация), и лишь факультативно — жизненной реальности вне искусства. Данное положение доводится до своего максимума в музыке, которая практически ничего не сообщает нам о жизни;

- источником художественной информации является всё произведение в целом: картина, статуя, роман, симфония и т. д.;

- предыдущий тезис, применительно к произведениям, развертывающимся во времени (литература, театр, кино, музыка), дополняется следующим: целостное содержание произведения раскрывается постепенно, и самим процессом восприятия управляют определенные закономерности передачи информации; здесь становятся актуальными такие понятия, как вероятность, неопределенность, избыточность и т. д.;

- единый процесс передачи художественной информации имеет две стороны: с одной стороны, это информация о событиях художественного мира произведения, о его содержании — «материале», «образах», «идеях»; с другой стороны, это информация, предоставляемая самой структурой произведения, то есть информация художественной структуры о себе самой — о языке, грамматике, логических связях, композиции; используя выражение Ю. М. Лотмана, «информация о коде» [10: 238];

- художественная информация является «порождающей» в отношении той информации, которую в итоге восприятия произведения получит зритель (читатель, слушатель).

На последнее из приведенных положений всегда обращал особое внимание Ю. М. Лотман. Ученый пишет о таких видах информации, для которых главное — не передача сведений, а именно возбуждение творческой активности. Более того, Лотман рассматривает два вида передачи информации, в которых собственно объем сведений не увеличивается.

Один из них — передача по каналу «Я—Я», в которой «речь идет о возрастных информации, ее трансформации, переформулировке, причем

входятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице» [8: 36]. В этом случае «текст несет тройные значения: первичные — общезыковые, вторичные — возникающие за счет синтагматической реорганизации текста и сопротивления первичных единиц, и третьей ступени — за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных» [8: 35]. Тут же Лотман делает важный вывод: «Нет необходимости доказывать, что описанный нами механизм одновременно может быть представлен и как характеристика процессов, лежащих в основе поэтического творчества» [там же].

Другому виду передачи уже известной информации Лотман посвящает работу «Каноническое искусство как информационный парадокс» [9]. Под каноническим искусством понимается искусство, основанное на «эстетике тождества» и не претендующее на новизну. Сила и выразительность ритуальных форм искусства заключается в их постоянной повторяемости в неизменном виде. К эстетике тождества Лотман относит средневековое искусство, фольклор и, может от себя добавить, множество форм искусства неевропейских культур. Добавим также, что между эстетикой тождества и эстетикой изобретения, или новизны, пролегал (и логически не может не пролегал) переходная эпоха. Вероятно, музыка Возрождения, барокко и раннего классицизма (до вершинских достижений венских классиков) образует именно такой переходный период; при этом расцвет эстетики новизны в музыке связан уже с XIX и XX веками.

Различие между двумя типами искусства с точки зрения информации Лотман характеризует следующим образом: «Получатель произведения XIX в. прежде всего слушатель — он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной» [9: 245]. И здесь Лотман делает важное для нас замечание: «Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа» [там же]. Иными словами, вся музыка (а не только средневековая и фольклорная) работает на возбуждение активности слушателя, а не на передачу информации. В то же время эстетика новизны ярчайшим образом проявилась в музыке от Л. Бетховена до Х. Лахенмана, и каждое создаваемое произведение вносило что-то существенно новое. В связи со сказанным необходимо, во-первых, критически взглянуть на мысли Лотмана об информационном воздействии

искусства двух противоположных типов, а вторых, выявить, хотя бы в самых общих чертах, информационную специфику музыки.

Действительно, реалистическая литература XIX века была устроена так, что содержала много нехудожественной информации в качестве существующей реальности — политике, экономике, социальной сфере и т. д. Но даже такая литература полностью не отменяла воздействия, стимулирующего творческий процесс читателя и сравнимого с воздействием фольклора или музыки. Эстетика изобретения, или новизны, также стимулирует творческую активность, но в литературном реалистическом творчестве способна создать иллюзию, будто все смыслы заведомо прозрачны, что чревато опасностью поверхностного чтения. Смысловая глубина текста нередко может скрываться и обнаруживаться только при очень вдумчивом чтении, сопровождающемся генерированием широкого потока внетекстовых ассоциаций.

Музыка XIX века, смысл которой также формируется в значительной степени благодаря внетекстовым (прежде всего жанровым) ассоциациям, имела иную судьбу отношений с аудиторией, нежели литература или живопись. Именно в XIX веке идея музыки, обладающей особой смысловой глубиной и, в силу этого, требующей полного и безоговорочного внимания слушателя, утверждается с максимальной силой. Именно в XIX веке произошел эпохальный разрыв между музыкой «глубокой» («настоящей», «серьезной», «академической» и т. д.) и «развлекательной» («поверхностной», «легкой», даже «пошлой»). Отмеченный разрыв имеет прямое отношение к проблеме информационности искусства, поскольку ясно, что в данном случае имеется в виду отнюдь не качество музыки, художественно-эстетическое или духовно-этическое (ведь трудно усомниться в гениальности и вальсов Иоганна Штрауса, ничего общего не имеющих с банальностью и пошлостью), а именно нечто, связанное с информационной насыщенностью текстов. Этот вопрос напрямую подводит нас к обсуждению роли симметрии в художественном высказывании.

#### СИММЕТРИЯ, ПЕРЕДАЧА И ХРАНЕНИЕ ИНФОРМАЦИИ В ИСКУССТВЕ

В двух отмеченных выше сторонах передачи художественной информации (информация, с одной стороны, о материале, в том числе о фактических событиях, и, с другой стороны, о структуре и ее внутренних связях) роль симметрии оказывается прямо противоположной. По словам Ю. Лотмана, «если хранение информации наиболее надежно обеспечивается симметрическими структурами, то генерирование связано с механизмами асимметрии» [8: 103]. Когда мы

слышим какой-то новый музыкальный материал (непривычное созвучие, не встречавшееся прежде), мы получаем художественную информацию принципиально иного, более высокого уровня. Но если посмотреть на то же самое звучание с точки зрения не материала, а структурных связей, то мы констатируем, что это новое звучание нарушает наши сложившиеся представления, ставит в тупик наши ожидания и предполагает, иными словами, предельно уменьшает информацию о структуре. Иными словами, чем выше предсказуемость музыкального развития, тем меньше слушатель получает новой содержательной информации и, в то же время, тем больше он информирован о форме и о структурных связях. Когда Д. Банни пишет о том, что симметричные структуры гармонии вносят неопределенность, а значит, беспорядок, и несут минимальную информацию (поскольку допускают широкий выбор разрешений), он фактически имеет в виду именно информацию о структуре, то есть, только одну из сторон музыкальной информативности [19: 353].

С другой стороны, Шёнберг считал, что чем меньше в музыке повторов, чем меньше ее можно предугадать и чем больше нового материала, который сваливается «как снег на голову», тем более плотной становится музыка с точки зрения транслируемой информации и, соответственно, тем менее доступной постижению слушателя. В данном случае Шёнберг имеет в виду другую сторону информации — о материале произведения. Н. О. Власова, размышляя о Шёнберге, применяет понятия «парадигматика» и «синтагматика» [4: 32], используя также Л. О. Аюлюк и близкие отмеченным сторонам художественной информации: «Синтагматически сильной считается такая позиция элемента, когда его смысл определяется главным образом инерцией развертывания текста, высокой мерой его связности, <...> парадигматически сильная позиция определяется мерой «узнаваемости» элемента, его ассоциативным потенциалом, позволяющим распознать в нем некое начало, объединяющее его с другими элементами» [1: 8–9]. Из сказанного ясно, что синтагматика дает информацию о структурных связях, а парадигматика — о материале. Классическая форма выработала механизмы равновесия различных сторон художественной информации (о структуре и о материале), которые действуют по принципу взаимодополнения, в идеале никогда не достигая предельных величин и «уступая место» друг другу.

Обратим внимание, что постижение структуры целого при восприятии музыки связано в огромной степени именно с хранением информации в сознании слушателя, необходимым для целостного «единомоментного» представления, интегрирующего весь процесс восприятия (вспомним