



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI ELM VƏ
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

**ISSN 2518-7074 (Print)
ISSN 2522-1618 (Online)**

KONSERVATORİYA

Sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Scientific Studies

№ 1 (62)

Bakı – 2024

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Print ISSN: 2518-7074

Online ISSN: 2522-1612

“Konservatoriya” elmi jurnalı

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətsünaslıq üzrə olduğundan burada musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq elmi ilə yanaşı təsviri incəsənət, xoreografiya, fəlsəfə, teatr və s. bu kimi istiqamətli elmi məqalələr dərc olunur.



“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır. Müasir zamanın yeni tələblərinə görə respublikada mövcud olan elmi jurnallarla bərabər bir daha təftişdən keçdikdən sonra 2020-ci il üçün yenidən nizamlanmış siyahıya daxil edilib. “Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, ingilis, türk, rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.



“Konservatoriya” elmi jurnalı
2016-cı ildən etibarən Print və
Online ISSN almışdır.



“Konservatoriya” elmi jurnalı ROAD (Directory of open access scholarly resources) Elmi qaynaqların açıq əldə etmə resursu üzrə axtarış sistemində qeydiyyatdadır.



PLOS Open Access Public Library of Science (PLOS, İctimai elmi kitabxana)



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)

[License](#).



Scientific Indexing Service (SIS Scientific Group – Elmi indeksasiya xidmətləri) “Konservatoriya” jurnalı bu bazada 6129 nömrəsi altında qeydiyyatdadır. ([Journal ID:6129](#) page 307). Bu bazada [fərdi səhifəmiz](#) mövcuddur.



2019-cu ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı **РИНЦ** (Российский Индекс Научного Цитирования)

ilə müqavilə bağlamışdır ([Müqavilə 257-07/2019](#)). “Konservatoriya” jurnalının 2016-cı ildən etibarən nömrələri [elibrary.ru](#) saytında yerləşdirilir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və “Konservatoriya” jurnalının fərdi səhifəsində həm jurnal, həm də məqalələr barədə bütün informasiya yerləşdirilir.



2024-cü ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı Crossref-ə daxil olaraq DOI almışdır.
DOI prefix: 10.62440

REDAKSIYA HEYƏTİ

Siyavuş Kərimi

Rektor, Xalq artisti, professor

Malik Quliyev

Tədris işləri üzrə prorektor, sənətşünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar
müəllim

Sənubər Bağirova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, Əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Lalə Hüseynova

Elmi işlər üzrə prorektor, sənətşünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət
xadimi, professor

Gültəkin Şamilli

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, Rusiya
Dövlət Sənətşünaslıq İnstitutunun aparıcı
elmi işçisi

Uğur Alpaqut

Professor Dr., Bolu Abant, İzzet Baysal
University, Türkiyə

Saule Uteqaliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Qazaxıstan, Kurmanqazı ad.
Qazax Dövlət Konservatoriyası

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Rusiya, Moskva Dövlət
Konservatoriyası

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi,
dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, Xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Əməkdar müəllim

Məmmədağa Umudov

Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi,
professor

NÖMRƏNİ HAZIRLADI:

Baş redaktor***Lalə Hüseynova***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar
incəsənət xadimi, professor

Baş redaktorun müavini***Ülkər Əliyeva***

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Məsul redaktor və saytın administratoru:***Gülnarə Manafova*****Redaktor:*****Fəzilə Nəbiyeva***

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

Operator:***Gülnar Rzayeva*****Dizayn:*****Gülnarə Rəfiq***

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.

Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26

(Elmi işlər üzrə prorektor:

Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98

(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK – 2024

Mündəricat

2024 – 1

Adgözəl ƏLİYEV

Süleyman Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Sözsüz mahnılar”ı 6

Aşıqşünaslıq

Айдын АЗИМОВ

К вопросу об ашыгских традициях в опере Узеира Гаджибейли “Koroğlu”..... 16

Məqam nəzəriyyəsi

Kudret Abdullah Hülya

Türkiyə və Azərbaycan musiqisində məqam sistemlərinin xüsusiyyətləri
(segah məqamı əsasında) 41

Bəstəkar yaradıcılığı

Kənan SADIQOV - Müasir bəstəkar yaradıcılığında yeni üslub axtarırları: tar
ifaçılığında caz və muğamın vəhdəti..... 51

Fəttah Xalıqzadə – 70 illik yubiley konfransı

Etnomusiqişünaslıq

Lalə HÜSEYNOVA

Fəttah Xalıqzadənin tədqiqatlarında musiqi türkologiyası məsələləri 62

Jalə QULAMOVA

Azərbaycanda etnomusiqişünaslıq elminin inkişafında
Fəttah Xalıqzadənin rolu 68

Akif QULİYEV

Fəttah Xalıqzadənin pedaqoji fəaliyyəti haqqında 76

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

Fəttah Xalıqzadənin əsərlərindən istifadə edilmiş iqtibaslara dair 83

Kəmalə ATAKİŞİYEVƏ

Musiqişünas alim Fəttah Xalıqzadənin mərasim folkloru ilə bağlı
elmi araşdırmaları 89

Zülfüyyə HÜSEYNOVA

Ritm məsələləri Fəttah Xalıqzadənin araşdırmalarında 98

Adgözəl ƏLİYEV

AMK-nın müəllimi, dosent

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.6-15

SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ ÜÇÜN “SÖZSÜZ MAHNILAR”I

***Xülasə:** Təqdim olunan məqalə görkəmli bəstəkar, Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor Süleyman Ələsgərovun yüz illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Məqalədə bəstəkarın yaradıcılıq istiqaməti nəzərdən keçirilir, XÇA orkestri üçün bəstələdiyi “Sözsüz mahnılar” silsiləsinə daxil olan pyeslərin forması, kompozisiya quruluşu, melodik dili, harmoniyası və polifonik ifadə vasitələri, məqam xüsusiyyətləri, orkestrləşmə prinsipi araşdırılır. Bununla yanaşı sözsüz mahnıların bədii ideya məzmununun əhəmiyyəti açıqlanır.*

***Açar sözlər:** Süleyman Ələsgərov, bəstəkar, instrumental janr, sözsüz mahnı, orkestr*

Professional Azərbaycan musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinə, zəngin və tərəvətli irsinə sadıq qalan bəstəkarlar dəstəsinin görkəmli nümayəndələrindən biri respublikanın Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı Süleyman Ələsgərovdur. Sovet dövründə yaşamış bəstəkarlar nəslinə mənsub olan Süleyman Ələsgərov xalq musiqi folkloruna və klassik musiqimizin ənənələrinə arxalanaraq öz yaradıcılığında doğma musiqi mədəniyyətimizin müvəffəqiyyətlərini və sovet musiqisinin nailiyyətlərini təcəssüm etdirir. Bir opera, 11 müxtəlif operetta, çoxlu sayda simfonik, kamera və vokal əsərlər S.Ələsgərovun gərgin yaradıcılıq fəaliyyətinin məhsuludur. Xalq yaradıcılığından bəhrələnmiş musiqi dili, üslubu və fərdi yaradıcılıq prinsipləri onun bütün əsərlərində nəzər diqqəti cəlb edir.

Əsərlərində musiqi dilinin sadəliyi, obrazların təbiiliyi, orkestr səslənməsində milli kolorit və forma rəvanlığı bəstəkara xas olan əsas yaradıcılıq xüsusiyyətləridir [2]. Müasirlik, bədii ideya aydınlığı Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığında həmişə özünü parlaq şəkildə göstərmişdir. Bəstəkar öz əsərlərini vətənə, xalqa, xalqlar dostluğuna, gəncliyə və yaşadığı dövrün tərbiyəvi əhəmiyyəti olan mövzulara həsr etmişdir [4].

Süleyman Ələsgərov 22 fevral 1924-cü ildə Şuşa şəhərində qulluqçu ailəsində dünyaya göz açmışdır. Hələ uşaq yaşlarından musiqiyə böyük həvəs göstərən S.Ələsgərov Şuşa musiqi məktəbinin tar sinfində və Şuşa pedaqoji məktəbində təhsil alır. 1940-cı ildə Şuşa pedaqoji və musiqi məktəbini bitirdikdən sonra S.Ələsgərov Bakıya gələrək Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) nəzəriyyə şöbəsində, 1943-cü ildə isə bəstəkarlıq

ixtisası üzrə (professor B.Zeydmanın sinfində) təhsilini davam etdirir. Böyük Vətən Müharibəsi dövrünə təsadüf edən tələbəlik illərində yazdığı əsərlərin əksəriyyətində o, sovet adamlarının düşməinə qarşı apardığı qəhrəmanlıq mübarizəsini, döyüşçülərin vətənpərvərliyi və rəşadətini tərənnüm etdirir [18, s.214, 218]. Bəstəkarın “Həzi Aslanovun xatirəsinə” həsr etdiyi simfonik poema, “Gözlə məni” (söz. Ə.Şirzad), “Gözləyirəm” (söz. Z.Cabbarzadə) mahnıları, “Məhəbbət gülü” (lib. H.Muxtarov) musiqi komediyası və. s müharibə mövzusunda həsr olunmuşdur.

Konservatoriyada oxuduğu illərdə Süleyman Ələsgərov skripka və fortepiano üçün “Sonata”, violonçel və fortepiano ilə simfonik orkestr üçün ikiqat “Konserst”, “Bayram uvertürası” və. s əsərlərini yazmışdır [5].

Milli zəmində bəstələnmiş Skripka və fortepiano üçün sonata bəstəkarın yaradıcılığına xas olan səmimiliyi, insan qəlbində nəcib hisslər oyadan lirik obrazları özündə cəmləşdirir. S.Ələsgərovun Violonçel və fortepiano ilə orkestr üçün yazdığı ikiqat konserti Azərbaycanda milli konsert janrının yaradılmasında və instrumental musiqinin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bəstəkarın instrumental əsərləri içərisində fortepiano üçün yazdığı “Rəqs-tokkata” öz melodikliyi, fakturası, oynaq səs çalarları ilə diqqəti cəlb edir. Bu illərdə bəstəkar mürəkkəb forma olan simfonik janr sahəsində də bir neçə dəyərli əsərlər yaratmışdır. Yazıldığı vaxtdan bu günədək öz tərəvətini itirməyən “Bayram uvertürası”, 1948-ci ildə diplom işi kimi yazdığı “Vətən” simfoniyası onun simfonik janr sahəsində irəliyə doğru yeni müvəffəqiyyətli və əhəmiyyətli addımıdır. Azərbaycan xalq musiqisini gözəl duyan, professional muğamlarımıza dərinlən bələd olan S.Ələsgərovun “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı bu janrda yazılmış əsərlər sırasında yer alıb [4, 5].

Yaradıcılıq diapazonu ildən-ilə genişlənən S.Ələsgərovun “Gənclik” simfoniyası onun yaradıcılığında əhəmiyyətli yerlərdən birini tutur. Mingəçevir H.E.S qurucularına həsr edilmiş “Gənclik” simfoniyasında bəstəkar Azərbaycan gənclərinin əməyi, həyatı, məişəti, mənəvi aləmi ilə bağlı olan obrazları əks etdirməyə çalışmışdır. Ənənəvi surətdə dörd hissədən ibarət olan “Gənclik” simfoniyası xalq musiqi intonasiyalarına əsaslanaraq yaxşı düşünülmüş yaddaqalan mövzuları, ahəngdarlığı, şən və gümrəh ruhu ilə dinləyicidə gözəl təsir oyadır [16, 17].

Vətəninə, xalqına, qurucu insanlara böyük məhəbbət bəsləyən S.Ələsgərov bu mövzuya aid bir sıra irihəcmli əsərlər də yaratmışdır. Bunlardan xor və orkestr üçün “Vətənə sözüm”, solist, xor və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Bahar tərənəsi” kantatalarını və bəstəkar C.Cahangirovla birlikdə xor və simfonik orkestr üçün “Lenin haqqında poema”sını nümunə göstərmək olar [12].

Musiqinin müxtəlif janrlarında əsərlər yazan S.Ələsgərov opera sahəsinə də müraciət etmişdir. 1961-ci ildə o, Azərbaycan xalqının görkəmli ədibi, dramaturqu, dövlət və ictimai xadimi Nəriman Nərimanovun eyniadlı povesti əsasında “Bahadır və Sona” operasını yazır (librettosu Ə.Bədəlbəyli). Bu operada dini xurafatın qurbanı olan iki aşıqın qəmli hekayəsi təsvir olunur.

Məlum olduğu kimi, Süleyman Ələsgərov musiqili komediya janrına daha çox maraq göstərmiş və bu sahədə öz yaradıcılığına xas olan dəyərli əsərlər yaratmışdır. S.Ələsgərov musiqili komediya janrını əsaslı bilən, onun nəbzini, musiqisi və səhnə xüsusiyyətini dərinlən duyan, bu sahədə müxtəlif forma və məzmunlu layiqli əsərlər yazan bəstəkarlardandır. Bəstəkarın yazdığı operettaların musiqisi melodik, ahəngdar, obrazlı və tez yadda qalandır. Operettaların yumoristik səhnələrində bəstəkar ayrı-ayrı obrazların daxili aləmini, xarakterini açmaq üçün xalq mahnı və rəqs intonasiyalarından ariyalar, duetlər, triolar və kvartettlər-də yaradıcılıqla istifadə edir. Musiqili komediyalarının sırasında “Məhəbbət gülü” (libretto – H.Muxtarov), “Ulduz” (libretto – S.Rəhman), “Özümüz bilərik”, “Milyonçunun dilənçi oğlu” (libretto – Ş.Qurbanov), “Həmişə xanım”, “Hardasan ay subaylıq” (libretto – S.Qədirzadə) və s. bəstəkarın yaradıcılıq uğurlarıdır. Onun kənd həyatından bəhs edən “Ulduz” musiqili komediyasında insanların əməyə olan məhəbbəti, dostluq motivləri əsas yer tutur. “Ulduz” musiqili komediyası keçmiş sovet respublikalarında və Bolqarıstanda tamaşaya qoyulmuş, 1964-cü ildə isə C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası tərəfindən ekranlaşdırılmışdır.

S.Ələsgərovun irihəcmli əsərləri sırasında tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1, 2 və 3 sayılı konsertləri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Konsertlərin hər biri özünün rəvan forması, zəngin, səmimi və tərəvətli melodik mövzuları ilə seçilir. Burada bəstəkarın özünəməxsus musiqi dili, kompozisiya üslubu və fərdi yaradıcılıq prinsipləri tar alətinin ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə birləşir [12].

S.Ələsgərovun yaradıcılığında bir sıra dramatik mahnı və romanslara, xor və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış əsərlərə də geniş yer verilmişdir [9]. Bəstəkarın klassik şairimiz Məhəmməd Füzulinin 400 illik yubileyi münasibəti ilə yazdığı “Vətənimdir”, satirik şair Mirzə Ələkbər Sabirin 100 illik yubileyinə həsr etdiyi “Bilmirəm”, Mirzə Fətəli Axundovun 150 illik yubileyi ilə bağlı “Romans balladası”, Mikayıl Müşfiqin sözlərinə “Küsməmə” mahnı və romansları bu qəbildəndir [10]. S.Ələsgərov xalq çalğı alətləri orkestri ilə xor üçün “Bahar təranələri” kantatasının, fortepiano ilə orkestr üçün 12 pyesdən ibarət “Sözsüz mahnılar” silsiləsinin də müəllifidir [21, 22].

“Sözsüz mahnı” janrının əsasını XIX əsrin görkəmli romantik bəstəkarı Feliks Bartoldi Mendelson qoymuşdur [19]. Onun fortepiano üçün yazdığı 48 rəngarəng “Sözsüz mahnılar” silsiləsi dünya musiqi tarixinə XIX əsrin lirik sənəti kimi daxil olmuşdur. Yeri gəlmişkən deyək ki, F.Mendelson bu pyeslərə bütün yaradıcılığı boyu müraciət edərək romantik janrın yeni forması olan lirik instrumental miniatürünü yaratmağa nail olmuşdur. Bu janra XIX əsrin dahi rus bəstəkarı P.İ.Çaykovski, XX əsrdə isə dodekafoniya texnikasının yaradıcısı A.Şönberq müraciət etmişlər. “Sözsüz mahnılar”ın bir çox nömrələri məişət obrazlılığı və janr konkretliyi ilə fərqlənir. Bir sıra sözsüz mahnılar proqramlı xarakter daşıyır ki, bunların da hər birinin müəyyən adı vardır. Məsələn: “Ovçular mahnısı”, “Cəhrə”, “Venesiya qayıqçıları”nı nümunə göstərmək olar. Lakin sözsüz mahnıların

əksəriyyətinin heç bir ad daşımamasına baxmayaraq, burada qabarıq obrazlılıq, sadəlik, melodiyanın məişət intonasiyasına istinad etməsi, məqam-harmonik quruluşunun aydınlığı və forması bu mahnıların məzmun səciyyəsinin düzgün qavranılmasına gətirib çıxarır.

Görkəmli bəstəkar S.Ələsgərov öz “Sözsüz mahnı”ları üçün ikinci tərəfi, yəni proqramsız, adsız mahnıları əsas götürür. Azərbaycan milli musiqisində sözsüz mahnı janrının əsasını qoyan S.Ələsgərov bütün yaradıcılığı boyu bu instrumental miniaturə müraciət etmişdir. Onun bəstələdiyi sözsüz mahnıların hər biri müxtəlif illərin rəngarəng təəssüratının bəhrəsidir. Bu mahnılar özünün şirin melodiyası, sadəliyi və səmimiliyi, bədiiliyi, forma aydınlığı və orijinal ritminə görə seçilir. Əsərlərinin hər birində yeni obrazlar yaratmaq, orkestrləşmədə tembr rəngarəngliyi, melodiya rəvanlığı, xalq musiqisi intonasiyalarından ustalıqla istifadə etmək bacarığı və s. xüsusiyyətlər sözsüz mahnılarda da öz ifadəsini tapmışdır [1]. S.Ələsgərovun bu mahnıları Azərbaycan Xalq Çalğı alətləri orkestri üçün bəstələməsi heç də təsadüfi deyil. Məhz sözsüz mahnıların Azərbaycan xalq musiqisi intonasiyaları üzərində qurulması, formasının, ritmik xüsusiyyətlərinin xalq musiqisi üslubuna yaxın olması bu miniatürlərin xalq çalğı alətləri orkestri tərəfindən səslənməsinə zəmin yaratmışdır [6].

“Sözsüz mahnılar”ın melodik dili çox zəngindir. Onların demək olar ki, hamısına ifadəli, aydın, tərəvətli melodiylar xasdır. Burada müxtəlif melizmatik bəzəklərdən – forşlaq, mordent, trel, lal barmaq və s. istifadə olunur. Sözsüz mahnıların əksəriyyəti ritmik girişlə başlanır. Nümunə olaraq 1, 3, 5, 7-ci mahnıları göstərə bilərik.

Nümunə 1. Sözsüz mahnı 1

Дəф
Дəф
Нағара
Нағара

Каманча
Каманча

Тар

ортепиано

Moderato cantabile

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bunlardan fərqli olaraq 2-ci Sözsüz mahnı isə sözlü mahnı janrına məxsus “müqəddimə” epizodu ilə başlanır. Bütün bu cəhətlər instrumental əsər olan sözsüz mahnıların strukturuna daha çox yaxındır.

Nümunə 2. Sözsüz mahnı 2



Mahnıların harmonik dili də maraqlıdır. Burada ahəngdar harmoniyaların biri-biri ilə qarşılaşdırılması əsas şərtlərdəndir. Bəstəkarın harmonik dili, başqa əsərlərində olduğu kimi, öz əsasını klassik harmoniyalardan alır. Bəstəkar bu mahnılarda melodiyanın rəvanlığına və inkişafına mane olmayan sadə harmoniyalardan istifadə etməyə çalışmışdır. Bu baxımdan mahnılarda dolğun harmonik səslənmələrdən məqsədyönlü şəkildə istifadə olunmuşdur. Qeyd edək ki, sadə harmoniyaların işlədilməsi məhz mahnı janrının tələblərindən irəli gəlir.

Sözsüz mahnılarda polifonik üsullara da meyl güclüdür və hər yeni mahnı ilə polifonik ünsürlər inkişaf edir, çoxalır. Bu mahnılarda səsaltı polifoniyadan və orqan punktu (zü tutmaq) üsuluna aydın və geniş yer verilir. Bu cür polifonik ifadə vasitələrinin işlədilməsi öz əsasını məhz xalq musiqi ifaçılığı praktikasından alır. Azərbaycan muğamlarını gözəl bilən Süleyman Ələsgərov sözsüz mahnılarını da bu məqam əsasında yazmışdır. Mahnılarda məqamlardan istifadə məsələsi çox orijinaldır. Onun daha əvvəl bəstələnmiş sözsüz mahnılarında bir mahnı boyu yalnız bir məqama istinad olunmasını görürüksə, sonrakı mahnılarda bir neçə məqamın biri-biri ilə təbii surətdə uzlaşmasının şahidi oluruq. Belə ki, əgər 1, 4, 8, 9-cu sözsüz mahnı segah, 2-ci - çahargah, 3, 7-ci şüştər, 5-ci ur” məqamlarının intonasiyaları üzərində qurulmuşdursa, 4 və 7-ci sözsüz mahnılarda artıq üç məqamın – bayatı-şiraz, şüştər, segah, 6-cı sözsüz mahnıda isə dörd məqam - şüştər, bayatı-şiraz, şur

və segah intonasiyalarını eşidirik. Göründüyü kimi, “Sözsüz mahnılar”ın nömrələri artdıqca onların məqam intonasiya boyaları da genişlənir və rəngarəngləşir.

Nümunə 3. Sözsüz mahnı 3



Mahnıların hamısında demək olar ki, xalq musiqisinə xas olan üç paylı və iki paylı vəznərdən istifadə olunur. Bəzi sözsüz mahnılarda biz ölçülərin dəyişməsinə də rast gəlirik. Məsələn, əgər 2-ci Sözsüz mahnının müqəddimə hissəsi 2/4 vəznədirsə, mahnının qalan hissəsi 3/4 vəznə yazılmışdır. 4-cü Sözsüz mahnıda isə biz 6/8 vəznin 3/4 vəznə ilə qarşılaşdırılmasını görürük.

Nümunə 4. Sözsüz mahnı 4



Təhlildən göründüyü kimi “Sözsüz mahnılar”ın əksəriyyəti üç hissəli formada (2, 3, 4, 6, 7) period (5) və reprizalı iki hissəli (2) formalarda yazılmışdır. Eyni zamanda bunlarda kuplet formasının xüsusiyyətləri də özünü göstərir. Qeyd etmək lazımdır ki, mahnı janrına xas olan simmetrik struktur Süleyman Ələsgərovun sözsüz mahnılarına da sirayət etmişdir. Belə ki, bütün sözsüz mahnılarda biz əsasən mahnıya məxsus səkkiz xanəli (bəzən dörd xanəli) sual və cavab cümlələrini görürük.

Çox zaman cümlələr arasında bağlayıcı frazalara da rast gəlirik. Belə qam-mavari frazalar bəzən müxtəlif formalı əsərlərin hissələri arasında keçir. “Sözsüz mahnılar”ın bir neçəsində kənar hissələrlə orta hissə məqam və ya tonallıq cəhətdən təzad təşkil edir. Bu xüsusiyyət 4 və 7-ci Sözsüz mahnılarda daha qabarıq nəzərə çarpır. Onu da demək lazımdır ki, orta hissənin təzadlı olması, səslənmənin get-gedə qatılaşması, dinamikliyin artması məhz mahnıların kulminasiyasının bu hissəyə düşməsi ilə nəticələnir. Bəzi Sözsüz mahnıların (7-ci) orta hissəsi işlənmə xarakteri daşıyır.

Sözsüz mahnılarda bəstəkar xalq çalğı alətlərinin spesifikasiyasını, bu orkestrin səslənmə prinsiplərinin ansambl boyalarını bacarıqla açmışdır. Xalq çalğı alətləri orkestrinin koloritinin mahir ustadı olan S.Ələsgərov orkestrləşmədə hər qrupun ayrı-ayrılıqda səslənməsinə əsas fikir verir. O, mövzunu bir neçə müxtəlif alətə deyil, ayrı-ayrı qruplara tapşırır. Belə qruplaşma prinsipi Süleyman Ələsgərovun orkestr yazısı, onun dəst-xəttində əsas məna kəsb edir. Çox vaxt alətlər qrupunu bir-biri ilə qarşılaşdırır. Eyni zamanda dialoq şəklində deyişmə də özünü göstərir. Bəzi mahnılarda bəstəkar müəyyən bir aləti (çox zaman nəfəs alətlərini) vokal partiya kimi ayırır. Demək olar ki, bu alət əsas mövzunu bütünlüklə ifa edir. Belə “solo”lara 4 və 6-cı Sözsüz mahnılarda (klarnet və tütək), 7-ci mahnıda (balaban) rast gəlirik.

Nümunə 5. Sözsüz mahnı 6.



Nümunə 6. Sözsüz mahnı 6

85



Nəticə olaraq deyə bilərik ki, bütün yaradıcılığı boyu bu janra müraciət edən görkəmli bəstəkar S.Ələsgərov sözsüz mahnılara xas olan xüsusiyyətlərin uğurlu həllini tapmaqla bənzərsiz gözəl musiqi nümunələri yaratmağa nail olmuşdur. Bu nümunələrin müfəssəl təhlili həm bəstəkarın üslub xüsusiyyətlərini aşkar etməkdə, həm də milli musiqimizin daxili qanunlarını daha yaxşı anlamaqda əvəzsiz örnekdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Aşurov, M. S.Ələsgərovun sözsüz mahnılarının məqam xüsusiyyətləri. // “Konservatoriya” jurnalı, № 4, 2015, s. 41-45. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1401>
2. Babayev, E.Ə. Bəstəkarlarımızın portreti seriyasından (Süleyman Ələsgərov). B.: Azərənşr, 1993. 29 s.
3. Hacıbəyov, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Elm, 1985, 151 s.
4. Xəlilov, V.C. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. B.: İşıq, 1985, 72 s.
5. Xəlilov, V.C. İlhamını xalqdan alan bəstəkar. Ömür yollarında. Bakı: Nərgiz, 2012, 158 s.
6. Qafarova, M. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov və xalq çalğı alətləri orkestri. Dərs vəsaiti. B.: ADPU, 2012, 226 s.
7. Qafarova, M.A. Süleyman Ələsgərov – 80 URL:http://www.musigidunya.az/new/read_magazine.asp?i
8. Quliyev, S. Süleyman Ələsgərovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün konserti (Metodik tövsiyələr). B.: 1982, 24 s.
9. Niftiyeva, Ü. Süleyman Ələsgərovun lirik mahnılarının forma xüsusiyyətlərinə dair. // “Konservatoriya” jurnalı 2018 № 2 (40). s.91-95. URL:<http://konservatoriya.az/?p=4001>
10. Paşayeva, Z. Süleyman Ələsgərovun “Vətənimdir” qəzəl-romansının bəzi üslub xüsusiyyətləri. // “Konservatoriya” jurnalı 2022 №4 (57), s.78-82. URL:<http://konservatoriya.az/?p=7523>

11. Sadiqova, A. S. Ələsgərovun balaban və orkestr üçün “Xəyala dalarkən” əsərində məqam-intonasiya xüsusiyyətləri. // “Konservatoriya” jurnalı, № 4, 2015, s.46-50. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1393>
12. Şahbəddinov, S. S. Ələsgərovun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 nömrəli konsertində muğam ifaçılıq üsullarının təzahürü. // “Konservatoriya” jurnalı, № 3, 2015, s.28-35. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1284>
13. Süleyman Ələsgərov (Süleyman Əyyub oğlu Ələsgərov) [Mətn]: Biblioqrafiya. Bakı: Azərbaycan Milli Kitabxanası, 2024. 343 s.
14. Süleyman Ələsgərov – 80. Elmi-praktik konfransın materialları. Bakı, ULU mətbəəsi 2005.
15. Süleyman Ələsgərov – 90. Elmi-praktik konfransın materialları. Bakı. 2014.
16. Təhmirazqızı, S.T. Unudulmaz Süleyman Ələsgərov. // Konservatoriya jurnalı, №2, mart-aprel 2009, Bakı, s.229-238
17. Təhmirazqızı, S. (Şirinova Səadət Təhmiraz qızı) Süleyman Ələsgərov xatirələrində. Bakı: Təfəkkür NPM, 2002. 392 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000003458>
18. Касимова, С., Багиров, Н. Азербайджанская советская музыкальная литература (учебник для учащихся музыкальных училищ). Баку, «Маариф», 1986, 264 с.
19. Конен, В. Мендельсон. «Песни без слов» для фортепиано. Belcanto.ru. URL:https://www.belcanto.ru/mendelssohn_lieder.html
20. Тюлин, Ю. Музыкальная форма. Учебник для муз. училищ. Москва, Музыка, 1974, 358 с.

Notoqrafiya

21. Ələsgərov, S. Ə. Sözsüz mahnılar. Azərbaycan X.Ç.A orkestri üçün partitura. Azərnəşr, Bakı-1971, 120 s. http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/sozsuz_mahnilar_partitura.pdf
22. Ələsgərov, S.Ə. “Sözsüz mahnılar”. Klavir. Bakı. İşıq nəşriyyatı, 1980, 56 s. http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/sozsuz_mahnilar.pdf

Адыгозель Алиев
Доцент АМК

«ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

***Аннотация:** Представленная статья посвящена столетнему юбилею видного композитора, народного артиста Азербайджана, лауреата Государственной премии, профессора Сулеймана Алескерова. В статье рассматривается развитие творчества композитора, исследуются форма, композиционная структура, мелодический язык, гармония и полифонические средства выразительности, ладовые особенности и принципы оркестровки сочинений для оркестра народных инстру-*

ментов. Особое значение уделяется раскрытию художественно-идейного содержания песен без слов композитора.

Ключевые слова: Сулейман Алескеров, композитор, инструментальный жанр, песни без слов, оркестр народных инструментов

Adgozel Aliyev

Associate Professor AMK

“SONGS WITHOUT WORDS” BY SULEIMAN ALESKEROV FOR FOLK INSTRUMENT ORCHESTRA

Abstract: The presented article is dedicated to the centenary of the outstanding composer, People's Artist, laureate of the State Prize, Professor Suleiman Aleskerov. The article examines the development of the composer's creativity, explores the form, compositional structure, melodic language, harmony and polyphonic means of expression of his compositions for the Orchestra of folk instruments, the peculiarities of tone and the principle of orchestration. Along with this, the significance of the artistic and ideological content of songs without words is revealed.

Keywords: Suleiman Aleskerov, composer, instrumental genre, songs without words, folk instrument orchestra

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Məmmədağa Kərimov
AMK-nın professoru Ramiz Əzizov

Айдын АЗИМОВ

Профессор, заведующий кафедрой композиции

БМА им. Узеира Гаджибейли

Адрес: Баку, улица Ш. Бадалбейли 98

Email: azimaydin18@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.16-40

К ВОПРОСУ ОБ АШЫГСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ОПЕРЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ “КОРОГЛУ”

Резюме: Статья посвящена анализу музыкального языка оперы Узеира Гаджибейли, в частности, ашугской сюиты из 4-го действия и песни Короглу из 3-го действия. В противовес принятому термину «лад», автор выдвигает определение “макам”, более адекватно отражающее логику развертывания музыкальной формы. В статье акцентируется идея об отличиях ашугских макамов от макамов, присущих дастгяху. Также исследуются истоки характерного для оперы лейт-ритма; при этом анализируются стихотворные размеры, которыми пользуется композитор в указанных но-мерах. Автор обращает внимание на одну из важнейших лейт-интонаций оперы, связанную с ашугским макамом “Qaraşı” («Гараши»). В статье приводятся схемы музыкального анализа и расшифровки ашугской музыки, сделанные автором.

Ключевые слова: Восточная профессиональная система, макаменные принципы мышления, правило, Дивани, Кесме, Дёйме, военные марши – Мехтери, аруз

На сегодняшний день приходится констатировать, что творчество такого гения как Узеир Гаджибейли изучено весьма недостаточно. Да, о нем очень много говорится, какой он великий, но, когда дело доходит до серьезного анализа его творчества, главенствуют умозрительные обобщения, далекие как от живой музыки, так и от знания национальной традиции. Между тем, подобное исследование весьма актуально для любого поколения музыкантов, тем более что на горизонте перед нами новый этап развития азербайджанского музыкального искусства. Считаю необходимым еще и еще раз напомнить, что Узеир бек является наследником восточной профессиональной музыкальной системы, получившей теоретическое обоснование в трудах многих ученых, в частности, Абу Насра аль Фараби, Абу Али ибн Сина, Сафий ад Дина Урмеви и Абдул Кадыра Марагаи, которые были, конечно, прежде всего, композиторами. И если представить азербайджанское композиторское творчество как некое включение в эту древнюю систему, то именно Узеир Гаджибейли наглядно показал, что можно следовать восточным (makam`ным) принципам построения музыкального текста и при этом

находить точки соприкосновения с европейской традицией.

Говоря об этапе развития азербайджанского композиторского творчества после Узеир бека, следует отметить тот неоспоримый факт, что здесь превалировала логика европейских жанров и форм. Это было обусловлено просветительскими задачами времени и сыграло, безусловно, свою положительную роль. Препятствием же в обращении к традициям восточной музыкальной системы являлась и продолжает являться недостаточная теоретическая изученность ее закономерностей и базирующейся на ней композиторской техники. И в этом смысле обращение к опере “*Koroğlu*“, которая, с одной стороны, демонстрирует следование данной традиции, а с другой, - очень смелый индивидуальный подход к ней, может стать огромным подспорьем в применении ее молодым поколением музыкантов.

В пору моей работы на Радио и ТВ мне довелось записывать лучшие образцы *tiğəm* ной и *aşığ* ской музыки; это стало для меня своеобразной лабораторией изучения секретов этих двух основных направлений нашего музыкально-поэтического наследия. И вот сейчас, с высоты этих знаний плюс собственного опыта сочинения музыки в данной технике, мне есть что сказать об опере “*Koroğlu*“, музыкальный язык которой в огромной мере базируется на *aşığ* ских традициях. Сразу оговорюсь, что в опере представлены блестящие образцы творческого, невероятно смелого подхода и к *tiğəm* у: взять хотя бы Увертюру, вступление которой представляет не что иное как спрессованный вариант *bərdəst* и *məyə* из *dəstgah* а *Şur*. (Увертюра – тема, до сих пор недостаточно изученная, требует отдельного серьезного исследования, выходящего за рамки данной статьи).

Когда-то Изабелла Владимировна Абезгауз, преподававшая нам курс оперной драматургии, высказала мысль, которая в то время меня буквально потрясла. Она сказала, что в ряду мировых шедевров “*Koroğlu*“, можно поставить на один уровень с операми: “*Carmen*” *G.Bizet* и “*Don Giovanni*” *W.A.Mozart* а. Тогда, будучи студентом, кажется, третьего курса, я даже позволил себе иронию по этому поводу. И только впоследствии оценил, что это высказывание, как и многие суждения еще одного безмерно почитаемого мною Учителя и музыкального Наставника – Сюзанны Федоровны Шейн, задали ту высокую планку оценки музыки, которой я стараюсь следовать всю свою жизнь.

Начну, пожалуй, с самой общей классификации азербайджанской музыки с точки зрения способов изложения музыкального материала, которые, в свою очередь, неотделимы от национального мышления. Прибегну к *aşığ* ской терминологии – весьма меткой и, к сожалению, недооцененной нашими исследователями. Это:

1. – свободное от метра пение – *boyatı* (не путать с *bayatı*), то, что Узеир Гаджибейли называл *bəhrsiz*;

2. – пение в такт, в рамках метро-ритма – *kəsmə* – то, что Узеир бек называл *bəhrli*; что обозначают эти термины подробно изложил мне *aşığ Şamil* из *Təğləbiyan*’а (Исмаиллинский район) – (Кстати аналогичны выводы выдающегося учёного *M. Sarisözen*’а, о турецком музыкальном мышлении: и там два направления – “*Uzun hava*” – свободное, протяжное – и “*Kırık hava*” – строго метро-ритмическое) [6];

3. – одновременное сочетание метро-ритмического, оstinатного сопровождения и свободного от метра распева – *döymə* (аналогия с *zərbi-muğam*’ом). Эти основные элементы музыкального мышления проявляются, естественно и в инструментальных жанрах: танцах (*oyun havaları*), рянгах (*rəng və diringələr*), пещровах, халайях (*pəşrov və halaylar*) и др.

При том, что в *aşığ*’ской музыке встречаются все три типа изложения, нередко сочетаясь в одном жанре, в опере “*Koroğlu*” композитор прибегает в основном к одному из них – *kəsmə*, и это неудивительно для жанра европейской оперы, к каковому она собственно и относится. Вместе с тем, истоки того метрического оstinато, который проходит, можно сказать через всю оперу, разворачивая действие – страницу за страницей – и превращаясь в своего рода лейт-ритм, лежат именно в *aşığ*’ских *döymə*.

Но прежде, чем говорить о специфике ритмов в “*Koroğlu*”, хотелось бы подчеркнуть, что Узеир бек был в такой же мере гениальным композитором, в какой гениальным драматургом. Достаточно вспомнить “*Leyli və Məcnun*”: перевести огромную поэму Физули в жанр оперы – для этого нужно было обладать недюжинным драматургическим чутьем. Как не упомянуть в этой связи, написанные композитором либретто для музыкальных комедий. Что касается драматургии “*Koroğlu*”, то главным двигателем драматического сюжета, за перипетиями которого следишь, буквально затаив дыхание, является отнюдь не кто-то из главных героев, а... конь. Ведь именно *Qirat* присутствует в каждом действии, и вокруг него разворачивается вся интрига. Здесь Узеир бек, пожалуй, как никто другой, выступает продолжателем традиции Мирза Фатали Ахундова, который в своих пьесах воплотил одну из характерных черт восточного театра, когда двигателем драматического действия является какой-то конкретный предмет. Вспомним того же “Визиря Ленкоранского ханства”, который начинается с поручения о покупке “*nimtənə*” – пеньюара для любимой жены. И далее в каждом действии появляются все новые предметы: “*xəlbir*”, “*fələqqə*” и другие, вплоть до финального “*lodkə*”, которые выступают причиной всех перипетий этой великолепной комедии. Уверен, что пресловутый платок у шекспировского Отелло (мавра) – из той же серии.

В опере “*Koroğlu*” вороной конь *Qirat* является, можно сказать, центральным живым предметом, разворачивающим события, происходящие на сцене, и это прекрасно иллюстрирует музыка. Вполне возможно, что именно

конский шаг в разных видах выступает здесь своеобразной моделью того ритма, который стремительно направляет действие в опере. Убежден, что именно этот образ ярко воплощен в Увертюре, начиная с заглавной темы: прямая ассоциация с вставшим на дыбы конем! И далее мотивы главной партии – по сути разные аллюры коня. Такие вот образные ассоциации. Что же касается чисто музыкальных традиций, то укажу на три источника. Во-первых, метро - ритм одной из сквозных тем оперы напоминает ритмы военных маршей – *mehtəri*. Вспомним вариант той же ритмической фигуры у *Mozart*’а в его *a la Turca*; и если великий австриец услышал и уловил специфику этой музыки, то можно предположить, что и Узеир бек взял эту метро – ритмическую особенность на вооружение.

 Второй фактор, который конкретно прослушивается в ритмике оперы, это аккомпанемент саза. Саз – главный инструмент азербайджанских *aşığ*’ов, и ритмические особенности игры на нем отражают его щипково-плекторную природу. Как известно, существуют три способа игры на сазе: *budarlama* – это удары по всем струнам, которые определяют сильные доли, *təkləmə* - игра на одной струне – более мелкие ритмические фигуры; еще один способ – игра двумя руками: щипки и левой, и правой, так называемый “*şəlpə*”. Но этот способ современными азербайджанскими *aşığ*’ами используется крайне редко (мне доводилось слышать его только у Гусейна Сараджлы и Кямандара Эфенди).

В приведенной мною записи выдающегося поэта – *aşığ*’а Зелимхана Ягуба (см. приложение) наглядно слышатся не только основные ритмические интонации “*Koroğlu*”, но и конкретная цитата из оперы:

Пример №1



Хотелось бы остановиться еще на одной ритмической фигуре оперы:



В основе ее пунктирный ритмический ход. Как мне представляется, здесь прослеживается связь с указанным выше приемом игры на сазе

budarlama и потом *təkləmə*: , создающим впечатление резкого акцента на фоне оstinатного пульса. Аналогичные ритмы мы отчетливо слышим в одном из номеров “*Leyli və Məcnun*”, а именно в “Танце воинов”. Корни подобных акцентов можно также искать и в ритме *əruz*’а, которым пользовался композитор. Как говорил великий Аль Фараби, «Музыка подчиняется синтаксису употребляемого языка. Она следует равно и правилам риторики и поэзии» [2, с.218], а в *aşığ*’ском искусстве эта связь настолько нерасторжима, что порою трудно проследить, что является первоосновой – стихи или музыка. Но не следует забывать и о европейском влиянии. Ведь изначальной целью композитора было создание героической оперы; поэтому он, естественно, обратился также и к общеевропейским традициям героики, как правило, связанным с маршевыми ритмами.

Перейдем к интонационному разбору *aşığ*’ской сюиты из 4-го действия. Сразу скажу, что и в первой, и во второй песнях (в *aşığ*’ском обиходе – “*hava*”) композитор следует закономерностям развития одного из главных *aşığ*’ских макамов – а именно *Divanı*. По этому поводу расскажу существующую в *aşığ*’ской среде легенду. Мне ее рассказывал Гусейн Сараджлы как часть дастана “*Aşığ Ali Əsgərin Gəncə səfəri*”. *Aşığ Ali Əsgər* путешествовал из своих родных краёв (*Göycə mahalı*) в Гянджу. По дороге его застала непогода, и он должен был где-то переждать ее. Он постучался в первый попавшийся дом, и ему открыл пожилой человек. Он пригласил его войти, а увидев в его руках саз, стал особенно приветливым. И вот в беседе за чаем он его спрашивает: – Ты ведь *aşığ*? – Да, я *aşığ*. – Если ты *aşığ*, то скажи, где у саза голова (*baş*), а где ноги (*ayağ*)? На что *aşığ Ali Əsgər* сразу ответил: Голова (*sazın başı*) – это *Divanı*, а ноги (*ayağı isə*) – *Baş Muxəmməs*. И тогда пожилой сказал: теперь я вижу – ты настоящий *aşığ*. Как тут не вспомнить: «*Aşığ olmağına aşığıdır*», произнесенное ценителем *aşığ*’ского пения Гасан ханом.

Но здесь не все так просто. Дело в том, что, при всем глубинном понимании законов национальной музыки, Узеир бек, как правило, преломляет их сквозь призму своего индивидуального стиля (в принципе, по-другому и не может быть, когда речь идет о каноническом искусстве). Так в Первой *aşığ*’ской песне композитор, опираясь в развертывании всей формы на *Divanı*, начинает ее с интонационной канвы другого, не менее важного *aşığ*’ского песнопения, а именно *Qaraşı*. Здесь позволю себе небольшое отступление.

Прежде всего, хотелось бы подчеркнуть следующее: я предпочитаю, употребляемому ныне общему понятию “лад” – как всякий “ладно” упорядоченный устойчивыми и неустойчивыми ступенями звукоряд – более конкрет-

ную формулу: *makam*, своего рода *modus*. *Makam* — это прочная основа для череды интонаций, скоординированных вокруг определенных опорных ступеней, тонов – устоев. Каждый из них превращается во временный центр специфических мелодических образований, речитаций; как справедливо отмечает Санубар Багирова, каждый из подобных устоев «имеет свое мелодическое лицо, свою мелодическую характеристику» [3, с.15].

При внимательном изучении расшифрованных мною образцов *tiğam`ной* и *aşığ`ской* музыки легко было заметить, что *makam`ы*, употребляемые *aşığ`ами*, хоть и ненамного, но отличаются от *makam`ов*, которые распевают *xanəndə*, что очень важно с точки зрения музыкального мышления вообще, а композиторского в особенности. А отличаются эти *modus`ы* именно набором выше указанных тонов-устоев. К примеру, в *Şur`е* вот такой набор: 1-3-4-6-7- 8-9-я и т. д. ступени, а родственному *Divanı* присуща следующая группа ступеней: 1-2-3-4-5-7-8-я. Разница на первый взгляд небольшая, но думаю, очень важная. Или другой пример – *Rast*: 1-2-3-4-5... и т. д., родственный ему *aşığ`ский Qaraşı*: 5-3-1... и т. д. Как говорится, разница налицо. Кроме того, весьма существенные различия наблюдаются в каденционных оборотах, имеющих место в *aşığ`ских qayda, hava* или *şikəstə* и родственным им *tiğam, təsnif, zərbi-tiğam*. Так, например в *Şur`е* при выполнении заключительной каденции при движении вниз к тонике, т. е. 1-ой ступени, в конце концов употребляется 2-я низкая, а в *Divanı* – в аналогичных случаях чаще 2-я натуральная, в очень редких случаях 2-я слегка пониженная (на 25 центов). И таких явлений множество. Другой пример: в *dəstgah`е Rast* очерёдность опевания опорных ступеней *makam`а* начинается с 1-ой ступени и движется последовательно вверх 2-3-4 до 5-ой, а в родственном *Rast`у aşığı`ском Ürfanı* в наборе отсутствует 4-я ст. и т.д. (интересно, что характерная интонация *makam`а Qaraşı* (5-3) целиком перешла в виде отдела *Xocəstə* в *dəstgah Rast*).

Еще одно уточнение: в *aşığ`ской* традиции названия *Divanı* и *Qaraşı* указывают на принадлежность как к определенному жанру – гайда (*qayda*), так и к конкретному *makam*. Ниже привожу вольный перевод ссылки из *Türk Halk Müziğ Sözlüğü*: «*Qayda – это песнопение-canon, сочинённое aşığı`ом-ustad`ом. Со временем музыка этого песнопения превратилась в своеобразный мелодический “шаблон” для определённого вида стихосложения (ğəraylı, qoşta, bayatı и т.д.). Мелодии эти, ввиду художественно-эстетических особенностей и совершенства, вызвали большое одобрение aşığı`ов, получали широкую известность среди слушателей и были популярны настолько, что переходили из одного поколения aşığı`ов в другое, сохраняя свои названия. Само слово qayda означает “отмеченный”, “записанный”, “традиционный”, “законный”. Названия же этих мелодий, превратившихся в классические, были разными: например, авторские (Bəhtanı, Azaflı, Xəlil İbrahimi...),*

связанные с именами героев (*Koroğlu, Kəram...*), названиями стихосложений (*Təcnis, Muxəttəs, Diltərpənməz...*), бытовые, географические, этнические и т.д. При этом новое поколение *aşığ*’ов использовали эти готовые мелодии – “шаблоны” для распевания уже своих стихов» [5, с.195, 196, 275].

Важно отметить, что *qayda* предполагает не только определенный стихотворный размер, но и конкретную интонационную канву. Например, *qayda “Qaraşı”*, согласно правилам, завершается каденцией в мажоре “*Divanı*”. И вот именно этот интересный ход использовал Узеирбек в начале *aşığ*’ского дивертисмента 4-го действия. Остановимся на этом вопросе подробнее. Ниже приводится моя запись *qayda Qaraşı* и рядом аналогичный отрывок из оперы.

Пример №2: Здесь и в аналогичных случаях целыми нотами обозначены опорные ступени.

звукоряд Divanı - Qaraşı

Qarayazılı Söyün Saraclıdan
8. Qaraşı

açılması
Aydın K. Azim

♩=135
qıvrığ, yorğa yorğa...

1 saz, in c

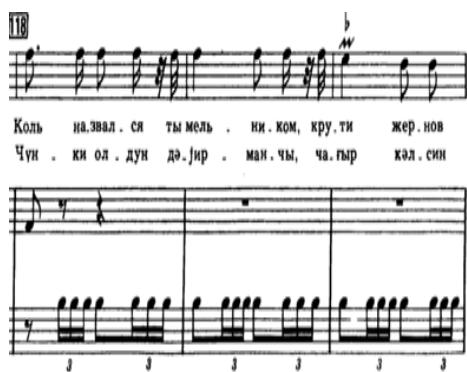
B2304 1976

6 saz, bağ.

9 saz, bağ.

12 saz, bağ.

15 saz, bağ.



Интонационно первая песня *Koroğlu* берет начало с реплики в сторону: “*Çunki oldun dəyirmançı...*”. Здесь в басу задается тоника *b* (*Qaraşı*), на фоне которой следует долгое поочередное опевание квинты лада *f* и спуск к терции *d*. *Aşığ* и называют этот ход *Zarıncı* или *Kəram* (аналогия – раздел *Sarənc v Şur*’e). Далее в оркестровом отыгрыше типичное для *Qaraşı* чередование квинты *f* и тоники *b* с завершением на второй ступени *c*, которая становится тоникой *Divanı*. Вся эта интонационная линия с завершением на каденции в *Divanı* закрепляется в оркестровом отыгрыше: ц.ц.119-123. То есть перед нами как бы проекция последующего интонационного развертывания.

Почему композитор решил подойти к *Divanı* через *Qaraşı*? Думается, что указанный ход (от квинты к терции *Qaraşı*) играет в опере роль своеобразной лейт-интонации, достаточно сравнить первую арию *Nigar*, арию *Koroğlu*, речитатив *Ali* и др. (тема отдельного исследования). Так или иначе, это лишний раз доказывает творческий подход композитора к канонам национальной музыки.

Если рассматривать интонационную логику соотношения трех строф, то она наглядно иллюстрирует следование череде устоев, характерных для макама *Divanı*: первая строфа заканчивается на тонике «с»; вторая строфа – опевается квинта «g»; третья строфа – опевается септима «b» и спуск к «g». Весьма показательно, кстати, что эту логику *Divanı* - от тоники к ответу на септима, а далее спуск к кварте - композитор использует в хоре *Çənlibel* (ответы основной теме фугато):

Пример №3

38 Alla marcia

С.
А.
Хор
Т.
СТАРЫКИ
ГОЧАЛАР

Чен - ли - бель, кре - пость, гор - до сто - нись у - те - сом,
Чен - ли бел өл - көм һәр е - ри мөһ - көм, мөһ - көм

39

так вы - со - ка ты, что не ре - ять здесь и ор - лам, так да - ле - ка ты,
гуш ке - ча бил - маз бу сөн - көр - лә рин үс - түн - дән, гәсд е - дэ бил - маз

40

Чен - ли - бель, кре - пость, гор - до сто - нись у -
Чен - ли - бел өл - көм һәр е - ри мөһ - көм,

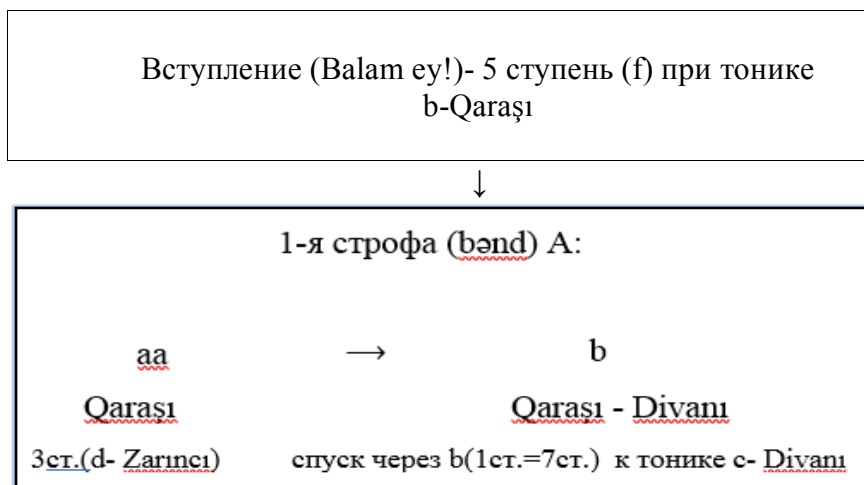
что не быть здесь злоб - ным вра - гам.
бу ер - ла - ра һеч бир душ - ман.

41

те - сом, так вы - со - ка ты, что не ре - ять здесь и ор -
мөһ - көм, гуш ке - ча бил - маз бу сөн - көр - лә рин үс - түн

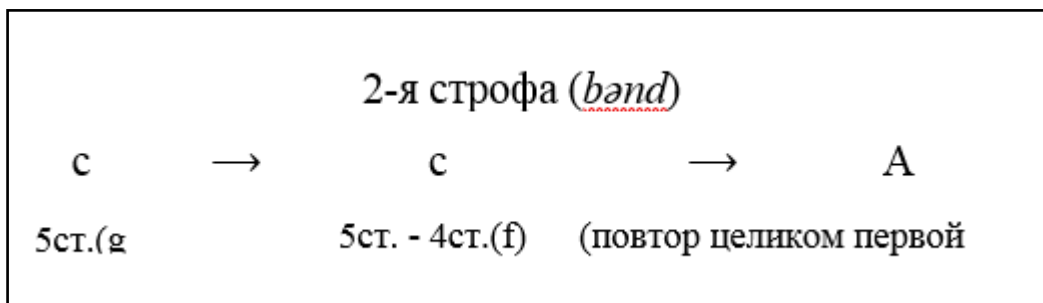
В своем фундаментальном труде, посвященном опере “*Koroğlu*”, Абезгауз отмечая нерасторжимость синтаксиса и мелоса в азербайджанской музыке (вспомним тезис аль Фараби!), вводит понятие «мелосная форма», определяя ее как «процесс последовательного становления мелодических фаз» [1, с.66]. Этот принцип наглядно иллюстрирует вся *aşığ* ская сюита. Остановимся на этом подробнее.

Схема первой песни (*hava*) с указанием опорных тонов:



Далее все идет в Divanı:

Орк. Отыгрыш - опевание нового устоя – 5 ст.(g)



Орк. отыгрыш (*Zilləmə*) - опевание 8-й ступени (с)
и ход через 7-ю (b) к пятой (g)

3-я строфа (*bənd*) С (*Zilləmə*):

е	→	с1	→	В	→	А
7ст. (b)		спуск к 5ст. (g)		повтор 2-й строфы		повтор 1-й строфы

Как видим, логика продвижения формы объясняется *makam`*ными канонами *Qaraşı* и *Divanı*.

В целом, руководствуясь европейской классификацией, всю форму первой песни условно можно определить как вариантно-строфическую. При этом важную роль в формообразовании играет рефренность, поскольку и вторая, и третья строфы, начинаясь с нового материала, возвращаются к точному повторению предыдущих строф. Абезгауз метко определяет эту «особенность азербайджанского национального синтаксиса» [1, с.74] как «объединение двух или нескольких построений (равных или приблизительно равных по масштабам) на основе общности окончаний при различии начал» [1, с.73].

Та же интонационная и синтаксическая закономерность развития по канве макаменных устоев наблюдается в *Gözəlləmə*, построенном на основе *makam`a Divanı* с тоникой g.

Схема *Gözəlləmə* с указанием опорных ступеней:

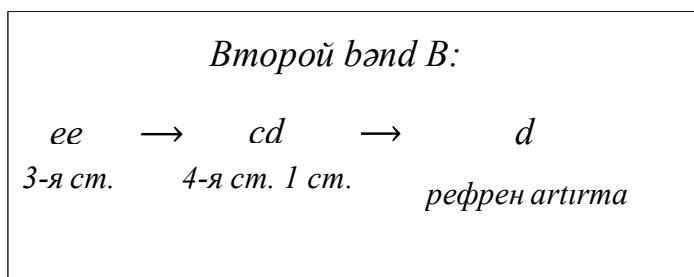
Оркестровое *Moderato*: экспонируется *makam g-divanı*– в
аккордах тоника(g), квинта (d), кварта (с).



Первый *bənd*

а	б	аа	→	с	→	д
7-я ст.(f)	5-я ст. (d)	7-я ст.(f)	5-й ст. - 4-я(с) - 1-я(g)	1-я(g) =		
		рефрен (<i>artırma</i>)				

Artırma – в аşığ`ских песнопениях это своеобразная форма рефрена в виде дополнений-украшений, или маленьких допевов, завершающих *bənd*

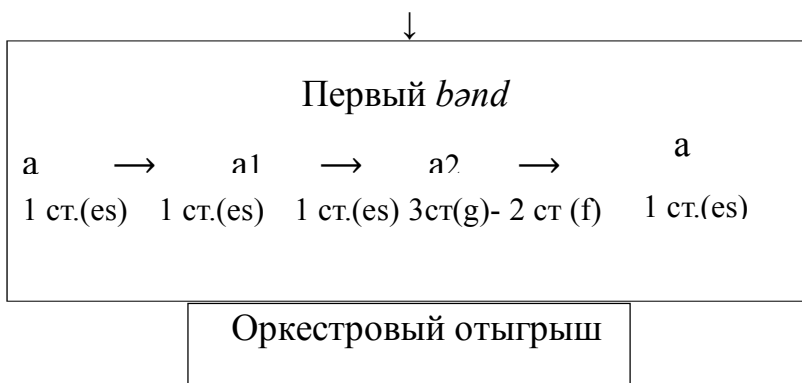


Как видим, в обоих первых номерах аşığ`ской сюиты особенности как интонационной, так и синтаксической структуры легко объясняются, если рассматривать их с точки зрения *makam`a Divanı*.

Точно таким методом проанализируем третий номер – *Şikəstə*, в основе которого аşığ`ский *makam` Ürfan*. Его можно считать родственным *makam`u Rast*, с той разницей, что функцию опорных, опеваемых ступеней выполняют здесь 2-я, 3-я и 5-я и далее, но никак не 4-я (отдел Hüseyni в *Rast`e*). Ниже

Оркестровое вступление (ц.189) (*a la Şirvan döyməsi*)
акцентирует 1, 5, 2, 3 ступени макама *Ürfanı*

приводится схема:



Второй *bənd* – точное повторение первого

Важно отметить, что в басу все время акцентируются 1-я и 2-я ступени – характерные опорные звуки макама *Ürfan*.

Как видим, так называемые «загадки» становления формы во всех трех номерах *aşığ`ской* сюиты объясняются очень просто, если рассматривать его с точки зрения *aşığ`ских makam`ов*.

Подобная же логика следования *makam`ным* устоям, на этот раз *tuğam`a Dügah* (родственного *Rast`у*) наблюдается в песне *Koroğlu* из 3-го действия “*Mərd igidlər*”. Считаю уместным проанализировать ее в рамках рассматриваемой темы. Интересно, что оркестровое вступление к этому номеру, написанное в *makam`е Rast*, базируется сплошь на лейт-интонациях оперы: сначала главная тема Увертюры – опеваётся 8 ст. (f) *İrak`a* (отдела *Rast*), а затем интереснейший момент – цитируется указанная выше характерная лейт-интонация оперы, в основе которой ход 5ст. → 3ст.

Qaraşi=отдел`а *Xocəstə*. В этой интонации отчетливо слышится мотив: “*Oldun sən Koroğlu*”:



(ср.: “*Səni qördüm*”).

Далее следует сольный номер в *Dügah*, особенность которого состоит в наличии двух (!) тоник: f и d. (Кстати, в этом *makam`е* сочинены любимые народом песни, такие как “*Qalanın dibində*”, “*Bu gələn yar olaydı*” и др).

Приводим схему “*Mərd igidlər*”:

Звукоряд *Dügah*:



В данном случае тониками являются f и d второй октавы.

Первая строфа (*bənd*)

a → a1 → a2 → в

1ст.(f) 5ст.(с)-1ст.(f) 3ст.(а)-1ст.(f) 2ст(g) -спуск к 6-й - тонике (d)

Второй *bənd* повторяет интонационно и синтаксически первый

Из всего вышеизложенного следует, что мелодическое развертывание в указанных номерах объясняется не столько «синтезом различных *ладо-интонаций*» (Şur, Rast, Segah и.т.д.) – традиция, к сожалению, прочно укоренившаяся в азербайджанском музыковедении, сколько логикой развития одного определенного *makam*`а (не важно, *aşığ*`ского или *tiğam*`ного) как целостной системы интонаций.

Теперь – о жанрах. Вопрос о следовании Узеир беком специфике *aşığ*`ских жанров требует детального изучения. Выскажу здесь только некоторые соображения.

Вновь отмечу, что жанровая система *aşığ*`ского творчества базируется, как уже упоминалось, на нерасторжимой взаимозависимости музыки и стихотворного текста, причем, не только (и не всегда) его образного содержания, но и стихотворной формы. Зачастую именно стихотворная форма диктует те или иные особенности метроритма. В свою очередь, метроритм становится важным маркером жанра.

Самый наглядный пример воспроизведения специфических особенностей *aşığ*`ского жанра мы наблюдаем в *Gözallamə*. Здесь и содержание – хвалебная песня, и трехдольный размер соответствуют первоисточнику. *Makam*`ная основа может быть самой разной. К. Дадашзаде в своей книге справедливо указывает на конкретный первоисточник *Gözallamə* в опере – а именно – *Cəngi Koroğlu* [4, с.154]. Даже в тех вариантах, которые распеваются сейчас (в том числе, и на различных шоу), широкому слушателю нетрудно уловить это сходство. Но при этом, не нужно ломать копий и выискивать некий синтез «героического» с «лирическим». Дело в том, что название «*Cəngi Koroğlu*» указывает на адресат восхваления и относится главным образом к стихам, посвященным храброму воину *Koroğlu*, а по музыке – это жанр *Gözallamə*. Кстати, в упомянутом уже турецком словаре терминов народной музыки упоминаются существующие в тюркском наследии *Gözallamə* под названиями: *Koroğlu Gözallaməsi*, *Qirat Gözallaməsi* и др [5]. Последнее представляется интересным и свидетельствует о том, что композитор имел весьма обширные представления об *aşığ*`ском наследии.

Касательно *şikəstə*, этот жанр не предполагает какого-то определенного типа содержания, здесь композитор взял за основу специфический, пунктирный ритм, типичный для этого жанра. Но важно отметить, что для *aşığ*`ского *şikəstə* характерно сочетание оstinатного аккомпанемента с импровизированной, согласно определённой модели, мелодией, т.е. – *Döymə*; Гаджибейли же обращается здесь к *kəsmə* – регламентированному метро-ритму. Конечно, все это влияет на жанровое содержание, здесь, по-видимому, включаются законы оперной драматургии (тема, выходящая за рамки данной статьи).

Некая стилизация под *döymə* наблюдается в песне “*Mərd iqidlər*”, ритм которой соответствует жанру ширванского *şikəstə*.

Самое сложное – определить жанр первого номера. Казалось бы, названия макамов *Qaraşı u Divanı*, а главное, логика интонационного развития, нацеливают на жанр *qayda*, где существуют формы с одноименными названиями. И действительно, как уже было сказано, композитор во вступлении и первой строфе четко следует *makam`*ной линии *qayda Qaraşı*, для которой характерна в конце модуляция в *Divanı*, соответственно, в последующих строфах – опять же к *makam`*у *Divanı*. То есть вроде бы можно говорить о соединении двух *qayda*. Но жанру *qayda* не соответствует в данном случае стихотворная форма.

Дело в том, что Узеир бек обращается здесь, как и в последующих номерах, к...*əruz`*у. Скорее всего, это тоже объясняется условиями помещения *aşığ`*ских жанров в систему европейской оперы, а именно, особенностями текста оперного либретто (проблема, требующая своего отдельного изучения). Ниже привожу стихотворные размеры *əruz`*а:

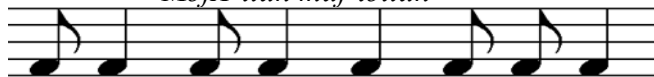
Rəməl

*Səni gördüm aşiq oldum dərdə saldım canımı
Ala gözlər, dadlı sözlər,
qara qaşlar, işvə nazlar
Can alan yar tökdü nəhaq qanımı
fəilAtun fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilün*



Rəcəz

*Eşitsin xanlar paşalar
Eşitsin bəylər ağalar
Eşitsin arif atalar
Eşitsin şanın Qıratın
MəfA`ilün müf təlün*



Rəməl

*Nazlı yarım vəslə çatdım keçti hicran günləri
Aşiqəm mən kuyi dilbər vəslə canan istərəm
fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilün*



Rəməl+ Səri`

Mərd igidlər nə`rə çəksin davada
Şikar etsin tər lan kimi havada
Devran etsin misri qılinc davada
Bağırsağ cəmdəyə dolanmaq gərək.
fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilün məfA`İlün məfA`İlün fA`ilün



Исходя из вышеизложенных стихотворных особенностей, первая песня представляет собою свободный, композиторский вариант формы, основанной на *makam`* ной логике *aşığ`* ских *qayda Qaraşı u Divanı*, но отходит от стихотворного канона жанра.

Как видно из данной статьи, круг проблем, связанных с темой отношения Узеира Гаджибейли к национальным традициям, охватывает множество аспектов, требующих подробного изучения. Здесь и проблемы национальной (именно национальной, а не европейской!) жанровой специфики тех или иных оперных номеров; здесь и тема творческого преломления *makam`* ного канона как *tiğata*, так и *aşığ`* ской музыки; здесь и особенности синтаксиса и метро-ритма. Только ответив на подобные вопросы, можно приблизиться к главной проблеме и загадке творчества Гаджибейли: равноправного (!) взаимодействия двух профессиональных традиций в индивидуальном композиторском творчестве. В фундаментальном труде И.В. Абезгауз, созданном около полувека назад, сделана очень серьезная попытка разобраться в музыкальном языке композитора, попытка, осуществленная исследователем извне, с точки зрения законов европейских жанров и форм. Но тот феномен, который представляет собой опера “*Koroğlu*”, как следует из всего вышеизложенного, явно не укладывается в европейские схемы и определения и требует глубокого изучения со стороны специалистов, находящихся «внутри»

национальной традиции. Приведенный в данной статье анализ некоторых примеров из оперы представляет собою именно такую попытку, указывающую, в том числе, и на необходимость дальнейших исследований в подобном направлении.

Приложение:

Divanı

Zəlimxan Yaqub

deşifrə

Aydın K. Azim

B09052021





Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

♩=120>

♩=110

2



♩=110

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

The image displays six staves of musical notation for a Saz instrument. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as ♩=110. The staves are labeled 'Saz' on the left. The first staff has a 3/4 time signature and contains six measures of music. The second staff has a 2/4 time signature and contains four measures. The third staff has a 5/8 time signature and contains six measures. The fourth staff has a 2/4 time signature and contains six measures. The fifth staff has a 3/4 time signature and contains four measures. The sixth staff has a 2/4 time signature and contains four measures. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with accents (>). The staves are connected by a horizontal line at the bottom.

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

♩=120

♩=110

Saz



ЛИТЕРАТУРА:

1. Абезгауз, И. В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). – Москва: Советский композитор, 1987. – 232 с.
2. Аль-Фараби. Естественно-научные трактаты. Перевод с арабского. Изд. «Наука» Казахская ССР. Алма-Ата-1987, 496 с.
3. Багирова, С. Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады. Баку, Элм, 2007, 289 с.
4. Дадаш-заде, К. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). Баку, AMF, 2014, 232 с.
5. Duygulu, M. Türk Halk Müziği Sözlüğü Balgat- Ankara, Pan Yayınevi, 2014, 515 s.
6. Sarısözen, M. Türk Halk Müziğinin Usulleri. - Ankara, Resmli Posta Matbaası, 1956, 315 s.

Aydın ƏZİMOV

Professor,

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

bəstəkarlıq

kafedrasının müdiri

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASINDA
AŞIQ ƏNƏNƏLƏRİNƏ DAİR**

Xülasə: Məqalə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının 4-cü pərdədəki aşıq süütaşının və 3-cü pərdədəki “Koroğlunun nəğməsi”nin musiqi dilinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Qəbul edilmiş “lad” terminindən fərqli olaraq, müəllif musiqi formasının inkişaf məntiqini daha adekvat əks etdirən “makam” anlayışını irəli sürür. Məqalədə aşıq məqamları ilə dəstgahlara xas olan məqamlar arasındakı fərq göstərilmişdir. Eləcə də, operanın xarakterik leytritminin mənşəyi də araşdırılmışdır. Eyni zamanda, bəstəkarın göstərilən cədvəllərdə istifadə etdiyi poetik mətnlər də təhlil edilmişdir. Müəllif operanın ən mühüm leytintonasiyalarından birini aşıq havası kimi tanınan “Qaraşı” havası ilə də əlaqələndirir. Məqalədə müəllifin hazırladığı aşıq musiqisinin musiqi təhlili və deşifrə sxemləri verilmişdir

Açar sözlər: Peşəkar Şərq sistemi, təfəkkürün makam prinsipləri, qayda, “Divani”, “Kəsmə”, “Döymə”, hərbi yürüş havası – “Mehtəri”, “Əruz” vəznı

Aydın AZIMOV

Professor, Head of the Department of Composition

Baku Music Academy named after Uzeir Hajibeyli

**ON THE QUESTION OF ASHUG TRADITIONS IN UZEYİR HAJIBEYLİ'S
OPERA “KOROĞLU”**

Abstract: The article is devoted to the analysis of the musical language of Uzeyir

Hajibeyli's opera, in particular, the Ashug suite from the 4th act and the Koroglu song from the 3rd act. In contrast to the accepted term “mod”, the author puts forward a definition of “makam”, which more adequately reflects the logic of the development of the musical form. The article emphasizes the idea of differences between Ashug maqams and maqams inherent in destgah. The origins of the opera's characteristic leit rhythm are also explored; At the same time, the poetic meters used by the composer in the indicated numbers are analyzed. The author draws attention to one of the most important leit intonations of the opera, associated with the Ashug maka “Garashi”. The article provides diagrams of musical analysis and decoding of Ashug music made by the author.

Keywords: *Eastern professional system, makam principles of thinking, rule, “Divani”, “Kesme”, “Doyme”, military marches – “Mehteri”, “Aruz”*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Abdullayeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sənubər Bağirova

Kudret Abdullah HÜLYA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı

Elmi Rəhbər: fəlsəfə elmləri doktoru,

professor Gülnaz Abdullazadə

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç. 98

Email: hulya.kudret.1993@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.41-50

TÜRKİYƏ VƏ AZƏRBYCAN MUSIQİSİNDƏ MƏQAM SİSTEMLƏRİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ (SEGHAH MƏQAMI ƏSASINDA)

***Xülasə.** Məqalədə Azərbaycan və Türkiyə musiqisində məqam sistemlərinin xüsusiyyətlərinə nəzər yetirilir. Bu sahəni araşdırmış müxtəlif alimlərin tədqiqatlarına əsasən Azərbaycan musiqisindəki şur və segah məqamlarının quruluşu, oxşar və fərqli cəhətləri üzə çıxarılır. Müşahidələrə əsasən qeyd olunur ki, Qars bölgəsində Qarapapaq etnik qrupunun istifadə etdiyi məqamlar arasında hüseyini və segah məqamları ən çox istifadə olunan məqamlar sırasındadır. Lakin məqam quruluşundakı oxşarlıqlar arasında ilkin səslər və intervallar oxşar olduğu halda, Türk və Azərbaycan musiqisində segah məqamının qalan səs intervalları tamamilə fərqlidir. Bu, hər bir mədəniyyətin musiqi quruluşunun unikallığını və orijinallığını diqqətə çatdırır.*

***Açar sözlər:** segah, səssırası, xalq ozanı, məqam, komma, Qarapapaq etnik qrupu*

Azərbaycan və Türkiyə musiqisinin oxşar və fərqli cəhətləri barədə az yazılmayıb. Bu məqalədə biz məsələnin məqam tərəfinə diqqəti yönəldəcəyik. Tədqiqatda Hüseyn Sadəddin Arelin klassik nəzəriyyə məktəbindən istifadə olunmuşdur. Bunun üçün bəzi anlayışların açmasını vermək niyyətindəyik. **Məqam anlayışı:** tədqiqatçı və bəstəkar Gülçin Yəhya məqamı müəyyən addımlar və intervallarla formalaşan musiqi hərəkəti kimi təsvir edir [14, s.53]. Başqa bir perspektivdən baxsaq, tədqiqatçı Ökrəm Karadeniz, məqamı səslərin birləşməsindən əmələ gələn, özünəməxsus harmonik ardıcılığa malik, musiqiyə rəng verən ahəngdar və qulağa xoş gələn konfiqurasiya kimi təsvir edir. **Komma:** Ahmet Say, kommanın tərifini belə izah edir: bir tonun 9 bərabər hissəyə bölünməsi kimi müəyyən etmişdir. Ahmet Say bildirib ki, bu mikro intervalların hər biri Komma adlanır. Lakin Qərb sisteminə baxarkən qeyd etdi ki, bu 9 mikro aralıq 4,5 kommaya uyğun olaraq ikiye bölünür [12, s.289]. **Məqam dizisi (səssırası):** Musiqidə “məqam dizisi” müəyyən bir məqamın tərkibində olan və ya ona xas olan ardıcılığın müəyyən sırasına aiddir. Hər bir məqamın özünəməxsus quruluşu, xarakteri var və bu xüsusiyyətlər müəyyən ardıcılıqla düzülmüş notlarla ifadə olunur. Məqam ardıcılığına adətən

konkret məqamın tərkibində olan notlar və bu notlardan istifadəni müəyyən edən qaydalar daxildir. Klassik Türk musiqisində istifadə olunan məqam dizisi anlayışı Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsində məqamın səs sırası kimi qavranılır.

Türkiyənin Qars bölgəsində Qarapapaq etnik qrupunun istifadə etdiyi məqamları araşdırarkən aşağıdakı elementləri müşahidə edə bilərik: Qars bölgəsində məqamların istifadəsinə baxdıqda, ən mürəkkəb və keyfiyyətli məqamlardan biri olan Hüseyni və Segah məqamlarının daha çox istifadə olunduğunu müşahidə edirik. Məlumdur ki, Qarapapaqlar bu gün Azərbaycan, Türkiyə, Gürcüstan, Dağıstan və İran kimi ölkələrdə yaşamlarını davam etdirirlər. Xüsusən Borçalı bölgəsi (indiki Gürcüstan ərazisi) Qarapapaq xalqının mərkəzi kimi qəbul edilir və eyni zamanda Qarapapaq türklərinin ata yurdu kimi tanınır. Qarapapaq etnik qrupunun müxtəlif dövrlərdə Türkiyəyə köçü öz növbəsində müxtəlif təsirlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu gün Qarapapaq türkləri Şimali Qafqaz mənsubiyyətli bir Türk boyu və bəzi mənbələrdə Tərəkəmə adı ilə də tanınır. Türkiyənin Şərqi Anadolu bölgələrində onlar (Qars, Ərdahan, Ərzurum, Muş) mədəniyyətlərini qorumağa çalışırlar. Qarapapaqlar Türkiyənin digər bölgələrində də yayılmış şəkildə yaşayırlar, ancaq Qars və Ərdahan bölgələrində daha sıx məskunlaşmışlar [15].

Bu köç dalğası ilə birlikdə bir çox aşığılar da Türkiyəyə gəlmişdir. Burada xüsusilə Aşiq Şənliyin adını çəkməyə bilərik. Aşiq Şənlik bölgə mədəniyyətinə və xalq musiqisinə təsir etmiş tanınmış bir şəxsdir. Bu təsirlərin daha yaxşı başa düşülməsi və təhlil edilməsi məqsədilə məqam strukturları müzakirə edilməlidir. Azərbaycandan Türkiyəyə köçən Kars (Qars) Qarapapaq xalq ozanlarının səsləndirdikləri əsərlər araşdırıldıqda, ən çox istifadə olunan məqamın Segah və Hüseyni məqamı səs sırası (türk musiqisində buna *dizi* deyilir) olduğu müşahidə olunmuşdur. Mədəniyyətlərin təsir mübadiləsini anlamaq üçün Segah və Hüseyni məqamının Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsi ilə müqayisə edib mənbəyə istinad etmək vacibdir.

Azərbaycan və Türkiyədə bəzi hallarda məqam adlarının tətbiqi eyni olaraq qalsa da (məsələn “Segah” məqamının adı hər iki ölkədə eynidir) məqamın quruluş qaydalarında fərq vardır. Segah məqamının xüsusiyyətləri və quruluşu, həmçinin onun tətbiq edilməsi şərtləri fərqlidir və bu, Türkiyə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində ayrıca araşdırılmalıdır. Bəzi hallarda isə məqamların fərqli adlarla ifadə edilməsi müşahidə olunur: məsələn Hüseyni makamı Azərbaycanda şur məqamı ilə oxşardır. Araşdırmaçı Hüseynəli Hüseynəliyevin yazdığı “20. Yüzyıl Azərbaycan Ve Türk Senfonik Müzik Eserlerinde Kullanılan Muğam-Makam Ezgileri” adlı tədqiqatında Azərbaycanda istifadə olunan şur və segah məqamlarının türk musiqisində oxşarlığı məsələsinə toxunulmuşdur [6, s.23].

1968-ci ildə, Azərbaycanın tanınmış musiqiçisi Fikrət Əmirov, Türkiyədə Necil Kazım Akses, Ülvi Cəmal Erkin və Əhməd Adnan Saygunla görüşmələr keçirmişdir. Bu görüşlərdən sonra F.Əmirov Türkiyədə olmaqdan çox məmnun olduğunu və türk musiqisi ilə Azərbaycan musiqisinin əslində çox oxşar olduğunu qeyd

etmişdir. Həmçinin o, həmin dövrlərdə Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" və "O olmasın, bu olsun" ("Məşədi İbad") əsərlərinin Qars, Ərzurum, İstanbul kimi şəhərlərdə bəzi özfəaliyyət kollektivləri tərəfindən ifa edildiyini və bu tamaşaların uğurlu alındığını xatırlatmış və bu müşahidələrini "Musiqi səhifələri" kitabında ifadə etmişdir [4, s.113-114]. Özəlliklə, Ərzurum və Qars bölgələrinin qeyd olunması mühüm bir əhəmiyyət daşıyır, çünki bu bölgələr həm də azərbaycanlı mühacirlərin sıx yaşadığı yerlərdir. Bu dövrdə həvəskar kimi sərgilənən əsərlərin Qars və Ərzurumda ifa edilməsi də bu bölgələrdə Azərbaycan təsirinin güclü olduğunu bir göstəricisidir.

Araşdırmaçı F.Soyşalın tədqiqatları Bakıda Sovet dövrünün təsiri altında, xüsusən 1920-ci illərdə, musiqidə qarbləşmənin baş verdiyini göstərir. F.Soyşal "Rast Muğamı Çərçivəsində Azərbaycan Muğam Kavramı" adlı kitabında yazır ki, sovet işğalı ilə başlayan Azərbaycan musiqisinin qarbləşmə çalışmaları daxilində ən əhəmiyyətli musiqişünaslardan biri, nəzəriyyəçi və bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli olduğunu bilir. Onun fikrinə görə Üzeyir Hacıbəyli dövrün şəraitinə əsasən Azərbaycanın ənənəvi musiqisinə təhlükənin olduğunu hiss etmiş, uzaqgörən siyasət nəticəsində milli musiqi mədəniyyətini müxtəlif yollarla dirçəltməyə çalışmışdır [11, s. 24].

Ali Uçan'ın iddiasına əsasən, "Türk musiqisinin 4'lü harmoniya sistemi Qərb musiqisinin 3'lü sistemindən təsirlənmiş və ondan ilham almışdır" [13, s. 202]. Qərbin üçlü sisteminə alternativ olaraq dördlü harmoniya ilə əsər tənzimləmələri həyata keçirilmişdir. Lakin bu akkordları sıralayarkən səs sırasını və quruluş qaydalarını bilmək lazımdır, intervalların hesablanması mühüm bir amildir. Bu, əsərlərdə oxşarlıqları görmək imkanını yaradır. Həmçinin, intervalların quruluşunun tərkibinə nəzərən Azərbaycan musiqisinə bənzədiyi görünür. Məsələn daha aydın izah etmək üçün nəzəriyyəyə üz tutaq: klassik Türk musiqisində və Türkiyədə istifadə olunan xalq musiqisi notlarında hər biri 1-3-4-5-8-9-12 komma bemol və ya diyez işarələri vardır. Komma dəyərləri aşağıdakı kimidir (Nümunə 1). Musiqiçi əsəri bu istiqamətdə ifa edir. Halbuki, məqamları Qərb sisteminə köçürməklə, bu sistemə uyğunlaşdırmaqda bəzi çətinliklər yaşanır. Türk musiqisində məqamların bünövrəsi dördlülər üzərində beşlilərin (interval 4-lü, 5-li) formalaşmasıdır. Onların hər biri müxtəlif yollarla tərtib edilmişdir. Bir və ya üç komma bemollar və ya diyezlər qərb sisteminə köçürülməklə, heç bir işarə ilə göstərilməsə də, verdikləri hissiyyət oxşardır. Amma bunu bütün məqamlar üçün söyləmək düzgün olmazdı. Bəzi mikrotonal aralıqlar Qərb musiqi sistemində tamamilə inteqrasiya edilməyib və bu səbəbdən Türk musiqiçiləri tərəfindən qəbul edilmir. Mikrotonal musiqi quruluş qaydaları (komma), ənənəvi Qərb musiqisindən fərqli bir anlayışa malikdir və müxtəlif mədəni tarixlərə, musiqi ənənələrinə və səslərə əsaslanır. Qərbi musiqisi xüsusən yarım ton aralıqlarına əsaslanır, amma mikrotonal musiqi daha kiçik aralıqları da əhatə edə bilər. Beləliklə, Qərbi musiqi

notasiyası və musiqi alətləri, mikrotonal musiqidəki incə aralıqları ifadə etməkdə yetərli olmaya bilər.

Türk musiqi sistemindəki mikro intervalların şəkilləri və not dəyərləri aşağıdakı kimidir:

Nümunə 1. [9, s.48]

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA və ya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	#	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	♭	K
TANINI	9	×	b b	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Qərb üçlü sistemindən ilhamlanan bu sistem, türk musiqisində Arel-Ezgi kimi tanınan quruluşun təsiri ilə (komma diyez və komma bemolların səbəbi ilə) tam inteqrasiya edilmədiyinə görə çoxsəslilik baxımından arzulanan nəticəni vermədi. İlk cəhdlərdə yetərincə uğurlu olmadığı üçün, çağdaş türk musiqisi bəstəkarları arasında dəyişiklik yaratmadı [10, s.35].

Necdət Leventin təşəbbüsü ilə, türk musiqisindəki dördə bir harmonik sistemi Qərb sisteminə uyğunlaşdırarkən, akkord səslərinin kök səsin üstündə və altında dördə bir intervallardan istifadə edildiyini müşahidə etmək mümkündür [9, s.10-30]. Bu baxımdan Azərbaycanda Üzeyir Hacıbəylinin inkişaf etdirdiyi sistemə oxşayan bir struktur ortaya çıxır. Azərbaycan və Türkiyə məqam nəzəriyyələrinin bənzərliklərinə toxunarsaq, əvvəlcə Azərbaycan məqam nəzəriyyəsinə nəzər salmalıyıq. Məmmədsaleh İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” kitabında göstərildiyi kimi, müasir muğam musiqisində “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüşter”, “Zabul”, “Çahargah”, “Hümayun” adları ilə dəstgah şəklində ifa olunan müstəqil muğamlar mövcuddur. Həmçinin, həmin kitabda ifadə olunan digər düşüncəyə görə, “Rast” və “Segah” muğam variantları, Şərq ölkələrində yayılmış olanlarla müqayisədə, Azərbaycanda özünəməxsus milli xüsusiyyətlərə malikdir” [7, s.80-81]. Məmmədsaleh İsmayılovun kitabında göstərildiyi kimi, bir çox iranlı musiqiçilər segah məqamının yalnız Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə məxsus olduğuna inanır. O, bunun əsas səbəbinin Azərbaycan musiqiçilərinin segah məqamını xüsusi bir ustalıqla ifa etmə bacarığında olduğunu iddia edir.

Segah, yalnız məqam adı olmayıb, həm də Türkiyədə klassik Türk musiqisinin qaydaları çərçivəsində “pərdə” adı ilə tanınır. Segah sözü fars dilindən mənbəllənmişdir və “üçüncü ev” mənasına gəlir. Bu məqam, kədər mənasını da daşısa da, zahidlik və sadə gəliş mənasını da ifadə edir [2, s.1193]. Segah məqamı ilə bağlı Türkiyədə və Azərbaycanda aparılan araşdırmalar, bu məqamın ən qədim məqamlardan biri olduğunu göstərir.

Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında segah məqamında musiqi bəstələmək qaydalarını izah edərkən, onu dörd muğam şöbəsi əsasında ortaya qoyur: Mayeyi-Segah, Şikəsteyi-Fars, Mübərriqə və Əraq şöbələri [5, s.81-83]. Digər tərəfdən, XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində yaşamış Mirzə Fərəc Rzayev Zabul segahını iyirmi əsas şöbəyə ayırır. Bu mənbələr nəzərə alındıqda, Azərbaycan və Türkiyə musiqi mədəniyyətləri arasında əhəmiyyətli oxşarlıqlar müşahidə edilir. Ancaq fərq komma strukturundadır. Musiqi sisteminin fərqli görünməsiylə bərabər, əslində bəzi cəhətləri çox sadədir. Məsələn, Azərbaycan xalq musiqisində geniş istifadə olunan tar ilə türk xalq musiqisində bağlama alətində olan komma səslər arasında oxşarlıq müşahidə edə bilərik. Azərbaycan musiqisi nəzəriyyəsində bəzi səslər yazılmasa da, ifaçılar əsəri ifa edərkən onlardan istifadə edə bilirlər.

Araşdırmaçı Ferit Bulutun (Bu nəzəriyyə Hüseyn Sadəddin Arelin sisteminə əsaslanmaqdadır.) sözlərinə görə Segah məqamı Segah beşlisinə, Hicaz dörtlüsünün əlavə edilməsi ilə formalaşır [1, s.48]. Segah beşlisini incələdikdə (Nümunə 2,3), dayaq nöqtəsi (si) nəzərə alsaq, komma işarətlər sırasında 1 komma bemol Sİ, 1 komma bemol Mİ, 4 komma diyez FA alterasiya işlərini görə bilərik. Təbii ki, bu ardıcılığı müxtəlif səslərə köçürmək mümkündür. (Nümunə 2.)

Türkiyə ilə müqayisədə segah məqamının quruluşu özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Segah məqamı türk musiqisi sistemində; Yerində tam Segah beşlisinə, Eviç'tə Hicaz Dörtlüsünün (interval) əlavə edilməsi ilə əmələ gəlir [1, s.48]. Yeddinci səsi Lya diyezdür. Bu cəhətlərdən yola çıxaraq, Türkiyə və Azərbaycan musiqi sistemləri arasında müəyyən fərq olduğu aydın olur.

Qarapapaq melodialarını araşdırdığımızda, xüsusən “Cığalı Təcnis” adlı əsərində iki fərqli məqamın təsirindən yarandığını müşahidə edirik. Bu məqamlardan birincisi Hüseyni, digəri isə Segahdır. Türk musiqisi nəzəriyyəsinə görə bəzi əsərlər ümumiyyətlə şur məqamına oxşarlıq göstərir, amma bəzi hissələrdə si bemol (Türk musiqi sistemində görə mikrotonal intervalları təmsil edən bağlama alətində tapılan səs) ilə istifadə olunur. Lya notası ilə başlayıb, segah məqamına keçidi təmin edən si notu ilə bitən melodiya, Türk xalq musiqisində “Azərbaycan ayağı” kimi tanınan xüsusi bir tərzdə sonlanır. Araşdırmaçı Atınç Emnalara görə Türk xalq musiqisində “ayaq” anlayışı türk xalq musiqisinin xalq melodialarında müəyyən xarakterik səsləri ehtiva edən not qruplarının adıdır [3, s.7-8].

Professor Həsən Tahsin Sümbüllünün “*Geleneksel Türk Halk Müziği Kuramı Açısından Aşıklık Geleneğinde Kullanılan Ayak Kavramı*” (Aşık nəzəriyyəsi

kontekstində ənənəvi türk xalq musiqisində 'ayaq' anlayışı) adlı əsərində Qars bölgəsində yaşayan xalq aşığılarının, xüsusilə də Buselik, Rast və Segah kimi məqamlardan istifadə etdiklərini xüsusilə vurğulamaqdadır [16, s. 46-47]. Bu ifadədən aydın görünür ki, bu məsələnin əsası əvvəlki tarixə əsaslanır. Türkiyəyə köçən Azərbaycanlı Qarapapaqlar özlərinin musiqi və ənənələrini qoruyub davam etdirirlər.

Segah məqamının variantlarını görmək mümkündür. S-T-K-T kodu ilə işarələnmiş yerlər, segahın tam beşli versiyasını təmsil edir. Beləliklə, Segah məqamı bu kodlara uyğun formalı bir şəkildə təsnif olunur. Segah beşlisinin detallı tərifı aşağıdakı kimidir: Do və Si arasında normal olaraq 4 komma mövcuddur. Lakin si notu bir komma bemol işarəsi aldıqda, si və do arası 5 kommaya çatır. Bu interval "Kiçik Mücennep" kimi adlandırılır və S hərfi ilə göstərilir. Do və Re arasında 9 komma mövcuddur. Bu interval "Tanini" adlanır və T hərfi ilə simvolizə edilir. Re və Mi arası normallaşdırılmış olaraq 9 komma mövcuddur. Lakin görüldüyü kimi Mi notu bir komma bemol alıb. Bu, intervalı daraltmış və 8 kommaya çatdırmışdır. 8 komma "Böyük Mücennep" kimi adlandırılır və K hərfi ilə simvolizə edilir. Segah beşlisinin son hissəsində 1 komma bemol Mi və 4 komma diyez Fa yer alır. Bu, ümumiyyətlə 9 kommaya çatır və "Tanini" adlanır, T hərfi ilə işarələnir. S-T-K-T işarəsi əslində Türk musiqisinin əsas sistemlərinə əsaslanır.

Nümunə 2.



Qeyd etmək lazımdır ki, klassik türk musiqisi sistemində hər bir alterasiya işarəsi özlüyündə müxtəlif komma saylarına bərabərdir. Nümunə 1-də qeyd olunan alterasiya işarələrinin neçə komma sayı verdiyini görə bilərik.

Segah Beşlisinin üzərinə qurulan Hicaz Beşlisini quruluş baxımından araşdırsaq şifrəsi bu şəkildədir: S-A13-B olaraq qurulur. Əlbəttə ki, bunu Eviç pərdəsində quraraq düşünməliyik. Segah Dörtlüsünü daha geniş bir şəkildə analiz edərsək; 4 komma diyez Fa və sol notlarının arası 5 kommadır (Nümunə 3). Beş komma Küçük Mücennəp'tir. Küçük Mücennəp həmçinin S ilə simvolizə edilir. Sol və 4 komma diyez Lya arası A13 olaraq adlandırılır. A13 aralığı bəzən A12 olaraq da göstərilir. Son olaraq, Segah dörtlüsünün son bölümünü təşkil edən Segah məqamı son notaları 4 komma diyez Lya və Si arası 4 kommadır. Dörd komma Bakiyə olaraq adlandırılır. Bakiyə həmçinin B hərfi ilə simvolizə edilir. Aşağıda gördüyünüz Segah dörtlüsü nümunə olaraq Iya (dügah) pərdəsi üzərindən verilmişdir. Məqam dizilərini fərqli səslərə köçürmək əlbəttə mümkündür. Bunları köçürərkən əsas məqam aralıqlarını gözəl bir şəkildə hesablamaq vacibdir. Segah məqamı başqa pərdələrə köçürülə bilsə də, yerindən səsləndirildikdə Si, yəni türk musiqi nəzəriyyəsinə görə, yerindən səsləndirildiyində segah pərdəsi üzərində qurulur.

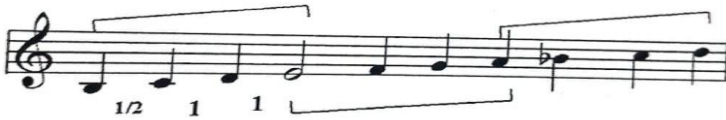
Ferit Bulut “Makamsal Dikte ve solfejler” kitabında segah məqamını bu şəkildə göstərmişdir; (Şəkildə yer alan **Y**: yeden səsi, **D**: durak pərdəsini, **G**: güclü-sünü, **TD**: tiz durak pərdəsini ifadə etməkdir.) F.Bulut kitabında Segah məqam nöqtələrinin ardıcılığını belə təqdim etmişdir: (Y: başlanğıc notu, D: keçid, G: kök notu, TD: yüksək keçid nöqtəsi) [1, s.48].

Nümunə 3.



Azərbaycan məqamlarının tədqiqatı ilə məşğul olarkən, segah məqamının strukturunun diqqət çəkici bir şəkildə fərqli olduğunu müşahidə edirik. Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan muğamlarının ən ünlü tədqiqatçılarından biri kimi tanınır. Onun tədqiqatları, Qərb musiqi temperasiyasının alternativ istifadəsinin, müəyyən səs strukturlarının fərqi ortaya çıxarmağa imkan verir. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları və inkişafı haqqında dəyərli fikirlər səsləndirib. Azərbaycan musiqisində segah məqamının strukturu, tetraxordların formaya görə qurulması ilə əldə olunur. Segah məqamının quruluşu: $\frac{1}{2}$ -1-1 formulu üzrə qovuşuq (zəncirvari) üsulla qurulmuş üç bərabər tetraxordun birləşməsindən əmələ gəlir. Azərbaycan musiqisində orta tetraxordun ilk səsi Segah məqamının mayəsidir. Bu qaydaya görə, bu məqam müxtəlif tonlara köçürülə bilər [5, s.78].

Nümunə 4. [5, s.39].



Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" tədqiqatında yeddi əsas məqamı müşahidə etmək mümkündür. Bu məqamlar: Rast, Şur, Segah, Şüştər, Çahargah, Hümayun və Bayatı-Şirazdır. Lakin tetraxordların birləşməsi prosesi öz qaydalarına malikdir və Azərbaycan musiqisində bu birləşmə üsulları fərqlidir. Birləşmələri analiz edərkən, Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycandakı sistemi və Türkiyədə məqamla bağlı araşdırmaları təhlil olunduqda, təbii ki, oxşar cəhətlərlə yanaşı, fərqli cəhətləri də görmək mümkündür. Klassik Türk musiqisi nəzəriyyəsinə əsasən Segah makam dizisi Qərb sisteminə köçürüldükdə təbii olaraq 1, 3 və komma diyez, ya da bemollar natural kimi ifa edilirlər. Başqa sözlə, Si 1 komma bemolu təbii səs kimi qəbul edilməlidir. Segah dörtlüsündə qarşımıza 4 komma diyez, fa və lya səsləri kimi aşağıda verilən nümunədə (Nümunə 5) qarşımıza çıxma bilər.

Nümunə 5. [9, s.45]



Göründüyü kimi bir komma bemollar təbii hesab olunur. Bu Qərb sisteminə görə segah beşlisini 1/2-1-1-1 intervalları görərik. Eynilə Hicaz dörtlüsü üçün bu sistemə görə intervallar 1 - 1,5 – ½ olacaqdır. Səs diapazonu Si notundan yüksək Si səsinə qədər uzanır. Bu beşlikdəki intervallar ilə Üzeyir Hacıbəylinin göstərdiyi tetraxordlardakı intervallarla oxşarlıqlar müşahidə edilir. Məqam bu sistemə adaptasiya edildikdə, Türkiyədə istifadə olunan segah makamı dizisinin ilk dörd notu bənzər intervala malikdir. Bu durum, bəzi oxşar məqamların eşitmə zamanı bənzəməsindən dolayı məqam hissiyyatının da ortaya çıxmasına səbəb olur. Klassik Türk musiqisi nəzəriyyəsində Segah makamı, Segah beşlisinə Hicaz dörtlüsünün əlavə edilməsi ilə qurularkən, Azərbaycandakı segah məqamının səs qatarı dördlü (tetraxord) şəkildə qurulur.

Nəticə

- Nəzəri cəhətdən yanaşdıqda, Türkiyə və Azərbaycanın musiqi sistemləri arasında segah məqamında aydın fərqlər və oxşarlıqlar var. Türk və Azərbaycan musiqisinin öz strukturu, nəzəri yanaşmaları, hər birinin öz xarakterik xüsusiyyəti var.
- Türkiyədə segah məqamlarının beşli və dördlülərlə qurulan bir quruluşu var. Türk musiqisində 1 ton özlüyündə 9 hissəyə bölünür və məqam dizisi dəyərləri nəzərə alınmaqla simvollarla göstərilir. Halbuki, Azərbaycan musiqisində segah məqamı tetraxordlara əsaslanan quruluşa malikdir. Tetraxordlar formaya görə qurulur və komma səsləri mövcud olsa da, simvollarla göstərilir. Bu, iki musiqi ənənəsinin əsas strukturunda əhəmiyyətli fərqi təmsil edir.
- Bundan başqa, Türkiyədə “muğam” anlayışı yoxdur. Azərbaycan musiqisində isə “muğam” anlayışı önəmlidir. Bu da iki musiqini bir-birindən fərqləndirir.
- Məqam quruluşundakı oxşarlıqlar arasında ilkin səslər və ilk bir neçə səs intervalları oxşar olduğu halda, Türk və Azərbaycan musiqisində segah məqamının qalan səs intervalları tamamilə fərqlidir. Bu hər bir mədəniyyətin musiqi quruluşunun unikallığını və orijinallığını diqqətə çatdırır.
- Yekun olaraq, Türkiyə və Azərbaycanın musiqi sistemləri arasında segah məqamındakı nəzəri fərqlər hər iki mədəniyyətin musiqi zənginliyini və müxtəlifliyini əks etdirir. Hər birinin özünəməxsus sistemləri və nəzəri yanaşmaları olsa da, segah məqamı hər iki mədəniyyətdə mühüm yer tutur və dərin mədəni irsə malikdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bulut, F. Makamsal Dikte ve Solfej / F.Bulut. – Ankara: Arkadaş Yayıncılık, – 2014. – 232 s.
2. Devellioğlu, F. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat / – Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, – 2013. – 1712 s.
3. Emnalar, A. Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Ve Nazariyatı / – İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, – 1998. – s. 940
4. Əmirov, F.C. Musiqi səhifələri – Bakı: İşıq, – 1978. – 143 s.
5. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Apostrof Çap Evi, – 2010. – 175 s.
6. Hüseynəli H. 20. Yüzyıl Azərbaycan Ve Türk Senfonik Müzik Eserlerinde Kullanılan Muğam-Makam Ezgileri: / Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü yüksek lisans tezi / – Ankara, 2021. –86
7. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları – Bakı: Mütərcim, – 2023. – s 136
8. Levent, N. Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni – İzmir: Diztek, – 1995. – 95 s.
9. Özkan, İ.H. Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri / – İstanbul: Ötüken Yayınları, – 1987. – 688 s.
10. Spatar, M.H. Müzik Yazıları / – İstanbul: Pan Yayıncılık, – 2007. – 197 s.
11. Soysal, F. Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı: / İlahiyat Ana Bilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi / – İstanbul, 2012. – 258 s.
12. Say, A. Müzik Ansiklopedisi [4 cildə] / A.Say. – Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, – c.1. – 1992. – 1279 s
13. Uçan, A. Türk Müzik Kültürü / A.Uçan. – Ankara: Evrensel Müzik Evi, – 2005. – 416 s.
14. Yahya-Kaçar, G. Türk Mûsikîsi Rehberi / – Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım, – 2009. – s.
15. Yıldız, M. Karapapak-Terekeme Türklerinin Kültür Tarihi: [Elektron resurs] / Rusen Haber. – 13 iyun, 2018. URL:<https://www.rusen.org/rusenhaber-karapapak-terekeme-turklerinin-kultur-tarihi/>
16. Sümbüllü, H.T. Geleneksel Türk Halk Müziği Kuramı Açısından Aşıklık Geleneğinde Kullanılan 'Ayak' Kavramı // – Ankara : Sanat dergisi, – 2007. № 12. – s. 59

Кудрет Абдулла Хюля
Докторант БМА имени Уз. Гаджибейли

ОСОБЕННОСТИ ЛАДОВЫХ СИСТЕМ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ И ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКЕ (НА ОСНОВЕ ЛАДА СЕГЯХ)

Аннотация: В статье рассматриваются особенности ладовых систем в музыке Азербайджана и Турции. На основе исследований различных учёных, изучавших эту область, выявляются структура, сходства и различия макамов шур и сегях. Наблюдения показывают, что среди макамов, используемых этносом Гарапапах в Карском районе Турции, макамы Хусейни и Сегях являются одними из наиболее используемых. Однако, несмотря на сходство структуры макама, при сходстве начальных звуков и интервалов, остальные звуковые интервалы макама сегях в турецкой и азербайджанской музыке совершенно различны. Это подчеркивает уникальность и своеобразие музыкальной структуры каждой культуры.

Ключевые слова: сегях, звукоряд, ашыг, мугам, комма, карапапах

Kudret Hülya
PhD student of Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

FEATURES OF MAQAM SYSTEMS IN AZERBAIJANI AND TURKISH MUSIC (BASED ON MAQAM SEGAH)

Abstract: The article examines the features of modal systems in the music of Azerbaijan and Turkey. Based on the research of various scientists who have studied this area, the structure, similarities and differences of the shur and segah maqams are revealed. Observations show that among the maqams used by the Garapapagh ethnic group in the Kars region of Turkey, the Huseyni and Segah maqams are among the most widely used. However, despite the similarity of the maqam structure, with the similarity of the initial sounds and intervals, the remaining sound intervals of the segah maqam in Turkish and Azerbaijani music are completely different. This emphasizes the uniqueness and originality of the musical structure of each culture.

Keywords: segah, series, folk bard, asygh mode, mugham, comma, karapapak

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə

Kənan SADIQOV

AMK-nın doktorantı

Elmi rəhbər: Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Lalə Hüseynova

E-mail: kanan.sadiqov3@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.51-61

MÜASİR BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA YENİ ÜSLUB AXTARIŞLARI: TAR İFAÇILIĞINDA CAZ VƏ MUĞAMIN VƏHDƏTİ

***Xülasə:** Məqalədə müasir Azərbaycan bəstəkarı Adilə Yusifovanın tar və fortepiano üçün “Meh gətirdi” fantaziyasının təhlilinə yer ayrılır. Kompozisiya semantik məzmunu, pastorallığı, musiqi ifadə vasitələri və ifaçılıq artikulyasiya üsullarının zənginliyi, interpretasiya məsələləri, məqam-muğam qanunauyğunluğu, məqam səs sistemi ilə caz üslubunun sintezi kimi bir sıra cəhətlərinə görə maraq kəsb edir. Tar ifaçılıq sənətinə nəzərən bu aspektlərin tədqiqi və fantaziyanın əsas cəhətlərinin müəyyən edilməsi hazırkı araşdırmanın başlıca məqsədini təşkil edir.*

***Açar sözlər:** tar ifaçılıq sənəti, xalq çalğı alətləri üçün müasir repertuar, Adilə Yusifova*

Müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında tardan məxsusi tərzdə istifadə hallarına ötən əsrdə müşahidə etdiyimiz qədər böyük maraq olmasa da, simfonik və kamera-instrumental əsərlərdə, eləcə də musiqili-səhnə janrlarında rast gəlmək mümkündür. Bununla yanaşı, konsert və tədris repertuarında tar üçün müxtəlif janrlarda yeni-yeni köçürmə və işləmələr meydana gəlməkdədir. Belə olduğu halda, tar repertuarında yeni yaranmış əsərlərin müxtəlif aspektlərdən təhlili aktuallıq kəsb edir.

Uzun müddət xalq musiqi yaradıcılığına əsaslanaraq inkişaf edən tar ifaçılıq sənətinin repertuarında XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Qərb musiqisinə inteqrasiya məsələsi dayanırdı. Tar repertuarına dünya musiqisindən nümunələr daxil edilməsi bu alətin ifaçılıq oriyentasiyasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. XX əsrin yarısından etibarən müxtəlif janrlarda kiçik və irihəcmli orijinal bəstəkar əsərlərinin, eləcə də işləmə və köçürmələrin sayı xeyli artır. Bu dövr tar ifaçılıq sənətinin inkişafında yeni mərhələ təşkil edir. Tar üçün yeni-yeni köçürmələrin meydana gəlməsi, müxtəlif ifaçılıq priyomları, yeni çalğı üsullarının kəşfi, bu alət üçün daha mürəkkəb orijinal bəstəkar əsərlərinin

yanarmasına zəmin yaratmışdır. Tar üçün bu günədək yazılmış kamera-instrumental əsərlər müxtəlif mövzu və məzmunu əhatə etməkdədir.

Bununla yanaşı ifaçılıq praktikasında çağdaş təmayüllərin geniş rakursda şaxələnməsi tar ifaçılıq sənətinin repertuar cığırına böyük təsir göstərmiş və bəstəkar yaradıcılığında, o cümlədən ifaçıların fəaliyyətində yeni prinsiplər üzə çıxarmışdır [6]. Beləliklə, çağdaş dövrün populyar musiqi tərzinin sınaqdan keçirilməsi və ənənəvi musiqi ilə sintezi tar ifaçılığında yeni istiqamət formalaşdırır. Xüsusən də caz və muğam janrlarının sintezi öz aktuallığını bu gün də qoruyur. Bu kimi müasir ifaçılıq nailiyyətlərinə arxalanaraq bəstəkar yaradıcılığında da yeni kompozisiya yanaşmaları meydana gəlməkdədir. Bu mənada müasir Azərbaycan bəstəkarı Adilə Yusifovanın fəaliyyəti xüsusi maraq kəsb edir. O, böyük bəstəkarımız Cövdət Hacıyevin bəstəkarlıq sinfinin layiqli nümayəndəsidir.

A.Yusifovanın yaradıcılığında ən müxtəlif janrlar - musiqili tamaşa, konsert, süita, kantata, uşaq xorları, müxtəlif alətlər, habelə ansamblar üçün yazılmış əsərlər (duet, trio, kvartet), fortepiano üçün pyeslər, kamera-vokal musiqi təmsil olunub. Piano və orkestr üçün “Konsert”, fleyta və piano üçün “Üç miniatür”, qoboy və piano üçün “Triptix”, kamera orkestri üçün “Beş konsert pyesi” və “Xalq mahnı işləmələri” ilkin yaradıcılıq dövrünün məhsullarıdır. Tar və piano üçün “Alov” və “Meh gətirdi” fantaziyaları da yaradıcılıq fəaliyyətində xüsusi yer tutur.

Fantaziya (yun. *“phantasia”* – xəyal, təsəvvür) çox vaxt “fikir zənginliyi” mənasında istifadə edilir. Musiqidə isə ənənəvi forma dairəsindən kənara çıxan sərbəst, müstəqil quruluşa malik instrumental musiqi kompozisiyasına fantaziya deyilir [1, s. 184]. Azərbaycan musiqisində yer alan Üzeyir Hacıbəylinin Xalq Çalğı Alətləri orkestri üçün “Şur” və “Çahargah” fantaziyaları, Vəlif Əliyevin orqan üçün “Muğam fantaziyası”, Zakir Bağirovun arfa üçün “Çargah” fantaziyası bu qəbildəndir. A.Yusifovanın “Alov” və “Meh gətirdi” fantaziyaları isə istər tar ifaçılığı kontekstində, istərsə də kompozisiya ideyasında yeni mərhələni təşkil edir [5]. Təhlilini apardığımız “Meh gətirdi” fantaziyası [8; 9] bir sıra cəhətlərinə görə maraq kəsb edir: semantik məzmunu, pastorallıq, musiqi ifadə vasitələri və ifaçılıq artikulyasiya üsullarının zənginliyi, interpretasiya məsələləri, məqam-muğam qanunauyğunluğu, məqam səs sistemi ilə caz üslubunun sintezi. Tar ifaçılığı kontekstində həmin aspektlərin tədqiqi və fantaziyanın əsas cəhətlərinin müəyyən edilməsi hazırkı araşdırmanın başlıca məqsədini təşkil edir.

Semantik məzmun. Pastorallıq. Fantaziya öz bədii-emosional cazibəsi və obrazlılığı ilə diqqəti cəlb edir. Musiqinin alt mətnində nikbin əhval-ruhiyyə, xəyalpərəst, ümid dolu, idealist fikir işlənmişdir. Eləcə də, əsər boyunca gözlənti,

axtarış təsiri hökm sürür. Bütün bu duyğular tədricən zirvəyə çatır və sonluqda yox olub gedir. Bundan başqa fasiləsiz fiqurasiya, dinamika, ifadə vasitələrinin zənginliyi, parlaq bədii cazibə, dolğun məqam kökü, xəlqilik kimi cəhətlərinə görə əsər maraq doğurur. Musiqi mətnində zəngin məqam kökünün qorunması, muğam ifaçılığına xas priyomların tətbiqi öz tərəvəti və səmimiliyi ilə xəlqiliyi, milli ruhu ön plana çıxarır. Bununla yanaşı fantaziya pastorallığına görə də diqqəti cəlb edir. Pastoral mövzuda yazılmış əsərlər dünya musiqisinin maraqlı səhifələrini təşkil edir. Təbiət səhnələrini təsvir edən musiqi əsərlərində tarixən müəyyən ifadə vasitələri sistemi formalaşmışdır. Belə bir mövzuda tar aləti üçün yeni, orijinal əsər yaratmaq yüksək peşəkarlıq və müşahidə bacarığı tələb edirdi. Fantaziyanın səciyyəvi mahiyyəti təbiət obrazının xüsusiyyətləri ilə sıx bağlıdır. Belə ki, melodiya və müşayiət partiyasındakı dalğavari hərəkət, qəflətən yüksələn və yaxud yüksəkdən enən hərəkətlər dəyişkən ahəngdə əsər boyunca davam edir. Kompozisiyanı dinlədiyimiz zaman təkcə təbiət obrazının təsviri deyil, həm də onun hərəkətə gətirdiyi digər hadisələri də duya bilərik. Bu da solistin ifasından sonra müşayiət partiyasında onu yamsılayan səslənmələr (imitasiyalar) və ya kəskin akkordlarla yaranan əks-səda ilə özünü göstərir.

“*Allegretto*” tempində yazılan əsər boyunca müxtəlif xanə ölçüləri nəzərə çarpır (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/8). Vəzlərin tez-tez dəyişməsi, bir-birini əvəz etməsi bilavasitə kompozisiyanın əsas obrazı olan mehin hərəkətini, onun dəyişkən təbiətini təsvir edir.

İfaçılıq – interpretasiya məsələləri. Tar ifaçılığı barəsində danışarkən repertuara daxil olan əsərlərin obraz-məzmun tərəfi ilə yanaşı, onların ifa üslubuna dair cəhətləri də təyin etmək vacibdir. Bu da xalq musiqi ifaçılığının müəyyən cəhətləri ilə tanışlıq deməkdir. Bu səbəbdən muğam ifaçılığında işlədilən çoxsaylı üsullar xalq musiqimizin milli xüsusiyyətini əks etdirməklə tar ifaçılıq sənətində prioritet yer tutur. Xüsusən də Azərbaycan məqamları üzərində bəstələnmiş əsərlərdə tarzənin təfsiri instinktiv olaraq muğam bəzəkləri, ənənəvi artikulyasiya üsulları ilə özünü göstərir.

“Meh gətirdi” fantaziyasında tarın ifasında melodik inkişaf mahiyyət etibarilə yüngül, aqogika üsullu interpretasiya ilə səciyyəvidir. Yüksəlib-enən hərəkətin təfsirində musiqi ifadəliyini artıran *crescendo*, *diminuendo* kimi dinamika işarələri xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Melodiyanın ifasında tarın ağ siminə üstünlük verilməsi təsadüfi deyil. Belə ki, yuxarı registrin özünəməxsus cingiltisi vıyıldını, şiddətlə ulayan küləyi təsvir etməkdə əhəmiyyətli rol oynayır.

Kompozisiyanın təfsirində sürüşdürmə (*glissando*), trel, mordent, forşlaq, dartma sim, “xum”, vurğulu mizrab, ayırma sim, titrəmə barmaq kimi bir sıra barmaq və mizrab texnikaları başlıca artikulyasiya priyomlarını təşkil edir. Kadensiyanın sonuna doğru solistin ifasında kəskin akkordlar nəzərə çarpır. Anı olaraq II oktavanın “mi bemol” səsinə bir oktava yuxarı “fa” səsinə *glissando* ifa olunur. Burada flajolet texnikasına bənzər səsyaratma metodundan istifadə edilməsi də maraq doğurur. Həmid Vəkilov “Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər” adlı metodik vəsaitində mövcud bəzi üsulların terminologiyası və simvolları barədə fikirlər irəli sürmüşdür. Tarda flajolet texnikasına bənzər səsyaratma metodunun tətbiqindən bu vəsaitdə bəhs edilir [4, s. 17].

Fantaziyanın təhlilini apararkən Elnur Cəfərov (tar) və Fəqan Həsənlinin (piano) interpretasiyasına istinad etmişik (Əsərin ilk ifası Sahib Paşazadə (tar) və Səidə Tağızadəyə (fortepiano) məxsusdur). Tarzən 2-ci oktavanın “fa” səsinə 1 oktava yuxarı sürüşdürmə (*glissando*) etməklə fantaziyanı yekunlaşdırır. Belə ki, tarda 3-cü oktavanın fa pərdəsi olmadığından bu səslənmə yalnız flajoletə bənzər texnika ilə mümkün olur. Bu texnika sol əlin xüsusi barmaq pozisiyası ilə, simi basmadan səthi toxunuşla icra olunur. Bir neçə xanə saxlanılan bu səs kompozisiyanın obrazını əks etdirən mehi, küləyi bir növ canlandırır və tədricən uzaqlaşır. Tarın ifasında viyılıya bənzər bu səsi müşayiət edən piano, sanki sakitləşən, şiddətli küləyin kəsilməkdə olan hərəkətini təsvir edir. Pianonun ifasında isə Mayəyi-Şura istinad edən ənənəli hərəkətlənmə fa mayəli şur məqamında tamamlanmaya gətirib çıxarır. Bəstəkarın yaradıcılıq impulsu muğam dramaturgiyasının inkişaf xətti ilə sıx bağlıdır. Belə ki, məqam-muğam qanunauyğunluğunun gözlənilməsi, solist partiyasında muğam ifaçılığına xas priyomların istifadəsi, məqam-intonasiya keyfiyyətlərinin qorunması kompozisiya boyunca xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Əsərin bir sıra yerlərində özünü aydın bürüzə verən milli obraz muğam elementlərinin bariz istifadəsi ilə daha dəqiq nəzərə çarpır. O cümlədən “Meh gətirdi” istinad etdiyi muğama xas ifaçılıq fəndləri, applikatura və mizrab üsulları ilə səciyyəvidir. Bu baxımdan kompozisiyanın məqam xüsusiyyətlərinə, harmonik təşkilinə daha ətraflı nəzər yetirək.

Məqam – muğam qanunauyğunluğu və caz üslubunun sintezi. Şur muğamı üçün səciyyəvi məqam-intonasiya dönmələri bəstəkar fikri ilə uzlaşaraq tarın təfsirində yeni bir musiqi nümunəsi meydana gətirir. Harmonik müşayiət və melodik hərəkətlərdə özünü göstərən qeyri-məqam işarələrinə baxmayaraq, əsər bütövlükdə muğam-məqam inkişaf qanunauyğunluğunu qoruyub saxlayır. Qeyri-məqam pillələr isə müəyyən caz harmoniyalarının istifadəsi ilə üzə çıxır. Belə ki,

kompozisiyada məqam səs sırası ilə caz üslubunda təyin olunmuş akkordların sintezi xüsusi maraq doğurur. O cümlədən musiqi mətnində pentatonik səssıraları və xromatik hərəkət caz üslubunun təsiri ilə özünü göstərir. Kompozisiya bütövlükdə 86 xanədən və kadensiyadan (*ad libitum*) ibarətdir. Not yazısına nəzər yetirdikdə əsərin ümumilikdə 5 rəqəmlə işarə olunduğunu və rəqəmlə işarələnmiş hər hissənin şur məqamının mayəsi, əsas tonu, mayənin üst kvartası, mayənin üst kvintasına istinad etdiyini görə bilərik. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat əsərində bu pərdələri Şur muğamı şöbələrinin adları ilə izah edir [2, s. 63-76]. Buna əsasən daha dəqiq deyə bilərik ki, kompozisiya boyunca fa mayəli şur məqamının Mayəyi-Şur, Şikəsteyi-Fars, Hicaz, Bayatı-Kürd, Şur-Şahnaz dayaq pərdələrinə istinad edilir. Fantaziya 7 xanəlik piano girişi ilə başlayır. Bir qədər aşağı registrdə səslənən giriş, sanki uzaqdan gələn gürultunu xatırladır və yuxarıya doğru yüksəlir. Solistin partiyası isə bir oktava zildə, fa mayəli şur məqamının mayəsi ilə başlayır.

Nümunə № 1

Akkord ardıcılığı (beynəlxalq işarələmə üsulu ilə qeyd edilmişdir [7; 10]) və məqamın səs sırası:

- a) $F^6/C - Ab^6_9/Bb - F^6_9/G - Ab^6_9/Bb - Bbm^6/G - Fmaj/G - Bbmaj^{13} - \dots$
- b) Mayəyi-Şurun səs sırası: c — d — es — F — g — as — b — c — des — es

Kompozisiyada [1] və [2] rəqəmləri ilə qeyd olunan hissələr ümumilikdə Mayəyi-Şurun səs sırasına əsaslanır və melodik baxımdan da Şur muğamının Bərdaşt və Mayə şöbələrinin intonasiyaları üzərində hərəkət edir. Sual və cavab xarakterli iki ifadə səslənir ki, birincisi (sualverici) şur məqamının Mayəyi-Şur pərdəsi ətrafında, ikincisi isə (cavabverici/tamamlayıcı) rast məqamının səs sırasına əsaslanır. Müəllif burada fa mayəli şur məqamı ilə fa mayəli rast məqamının səssıraları arasında keçid edərək (bir növ minordan majora) həllə nail olur. Harmonik dəyişiklik müşayiətdə də özünü göstərir.

[3] rəqəminə fortepianonun 4 xanəlik ifası ilə keçid edilir. Bir növ solistin başlanğıc ifasının imitasiyası səslənir. Melodik hərəkətlənmə şur məqamının sərhəd tonu, daha dəqiq desək, Şikəsteyi-Fars (Es) pərdəsi ətrafında baş tutur (Nümunə № 2). Bir neçə dəfə mayənin kvintasına (C) həll olunaraq yarım kadans yaranır.

Nümunə № 2

Akkord ardıcılığı və məqamın səs sırası:

- Ebm/Gb — Cm/G — Ab7 — Gbdim7/D — Cm7^{b5} — Ebm7 ...
- Şikəsteyi-farsın səs sırası: g — as — b — C — des — es — f — ges — as

Mayənin kvintası həm də Hicaz şöbəsinə əsaslanır. Hicaza istinad edən hissədə əsas melodik xətt mayənin kvintası (C) ətrafında baş verir. Tamamlayıcı frazalar isə mayədə (F) bitərək tam kadans meydana gətirir. [3] rəqəmindən başlayan musiqinin sonluğu yenidən Mayəyi-Şur ilə əlaqələndirilir (Nümunə № 3). Bununla yanaşı kvinta pilləsinin melodiya mütəmadi həll tapması və müşayiətdə baş verən harmonik dəyişmələr yeni səs sırasını hazırlayır.

Nümunə № 3

Akkord ardıcılığı və məqamın səs sırası:

- Am7 — Cm7^{b5} — Cm7^{b5}/Eb — Dm7 — Ab6⁹/Bb — Bb7 — Ab7^{add#11} — Bb9...
- Hicazın səs sırası: F — g — as — b — C — des — es

c) Mayəyi-Şurun səs sırası: c — d — es — F — g — as — b — c — des — es

[4] rəqəmindən başlayan musiqidə səciyyəvi cəhət ondadır ki, mayənin kvintası ətrafında həm harmonik, həm də melodik tamamlanma bu pərdənin vəzifəsini dəyişərək mayəyə çevrildiyini göstərir. Beləliklə, fa mayəli şur məqamından do mayəli şur məqamına (yəni, kvinta quruluşuna) yönəlmə baş verir (Nümunə № 4). Burada mayənin kvintasından sərhəd tonuna sıçrayış edilir ki, bu da Bayatı-Kürd üçün səciyyəvi cəhətdir [2, s. 73]. “Bayatı-Kürd” muğamının əsas dayaq pillələri burada mühüm rol oynayır: melodik inkişaf Bayatı-Kürd, Kərkük-Əcəm şöbələrindəki istinad pillələrə söykənir.

Nümunə № 4

Akkord ardıcılığı və məqamın səs sırası:

- a) G9sus4/D — Dm — Bb6sus2/C — Bbmaj7sus4/Eb — Cm11/Eb — Fm11/Ab ...
- b) Bayatı-Kürdün səs sırası: g — a — b — c — D — es — f
Kərkük (VI), Bayatı-Əcəm'in (VII) dayaq pərdələri: g — a — b — c — d — Es — F

[5] rəqəmindən etibarən bir növ kadensiya başlayır. “*Ad libitum*” olmaqla solistin muğam improvizasiyasını təşkil edir. Şur məqamının “Mayəyi-Şur”, “Şikəstəyi-Fars”, “Hicaz”, “Bayatı-Kürd” dayaq pərdələri ardıcılığında inkişaf edən musiqi xətti kulminasiya nöqtəsinə gəlib çatır. Bu zaman şur məqamının səs sırasında diatonik dəyişiklik baş verir. Müəllif burada do pərdəsinin mayə vəzifəsini qoruyaraq, do mayəli hümayunun səs sırasına modulyasiya edir. Kompozisiya daxilində şur və hümayun məqamları arasında keçid müəyyən harmonik çalar əmələ gətirir. Bununla da musiqi fikrini yeni bir həddə çatdırır. Belə ki, si bemol və re bemol pərdələri üzərində tamamlayıcı dayanmalar səs sırasını hümayun məqamına çevirir. Musiqi xəttinin modulyasiya ardıcılığı aşağıdakı məqamarası keçid prinsipinə əsaslanır:

- Başlanğıc məqam (Şur): g — a — b — C — d — es — f
- Keçici məqam (Şahnaz): g — a — b — C — des — e — f
- Yeni məqam (Hümayun): a — B — c — Des — e — f — g — as

Bu hissə bədii-emosional təsiri ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkar, not yazısında Hümayunun muğam ifaçılığı üçün səciyyəvi not fiksasiyasına istinad etmişdir (Nümunə № 5). Həmçinin, ifaçının təfsirindən asılı olaraq hümayun məqamı üzərində muğam improvizasiyası da (kontekst çərçivəsində) məqsədə uyğun hesab edilə bilər.

Nümunə № 5



Solist partiyası təkcə harmonik deyil, həm də melodik şəkildə müşayiət olunaraq, fortepianonun ifasında fasiləsiz, dalğavari hərəkət edən musiqi axınına çevrilir (Nümunə № 6). Xüsusilə də yuxarı registrdə davam edən bu melodik fiqurasiyalar kompozisiyanın əsas obrazı olan mehin hərəkətini canlandırır.

Nümunə № 6



Musiqi inkişafında hümayun və şüştər məqamları arasındakı əlaqə diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, hər iki məqamın səs sırası bənzər ardıcılıq üzrə qurulur, lakin istinad dayaq pərdələrinə görə fərqlənir:

- Hümayun məqamı: a — B — c — Des — e — f — g — as
- Şüştər məqamı: a — b — C — des — e — F — g — as

Səs sıralarından göründüyü kimi, hümayun və şüştər məqamlarını xüsusən iki pərdə: hümayun səs sırasında II və IV pərdələr, şüştər səs sırasında isə III və VI pərdələr xarakterizə edir. Məmmədsaleh İsmayılovun tərtib etdiyi II növ hümayun məqamında [3] qurulan melodiylar IV pərdədə (re bemol) yarım kadans təşkil

etməklə səs sırasının II pərdəsində (si bemol) tam kadansla bitir. Şüştər məqamında isə [2] melodiya VI pərdədə (fa) yarım kadans, III pərdədə (do) tam kadansla sona çatır. Hümayun məqamı ilə bağlı olan bütün xalq musiqi nümunələrinin təhlili göstərir ki, hümayun məqamı daima şüştər ilə qarşılıqlı münasibətdə özünü göstərir. Bunu həm hümayun məqamında və həm də onun rəng və təsniflərində aydın görə bilərik [3, s. 27].

Solist partiyasında si bemol və re bemol pərdələri ətrafında davam edən melodik fiqurasıyalar pianoda “do” səsi ilə tamamlanır. O cümlədən bu hissənin növbəti inkişafında da bənzər xüsusiyyətlər özünü göstərir. Bu da müəyyən mənada hümayun və şüştərin səs sırası arasında əlaqəni meydana gətirir. Kaden-siyanın sonlarına doğru baş verən harmonik dəyişmələr yenidən fa pərdəsini tamamlayıcı pilləyə çevirir. Pianoda solistin giriş mövzusu təkrarlanaraq Mayəyi-Şurun səs sırası ilə kompozisiya yekunlaşır.

Qeyd etdiyimiz kimi, fantaziyanın təhlilində orijinal not mətni ilə yanaşı E.Cəfərov (tar) və F.Həsənlinin (piano) ifaçılıq-interpretasiya xüsusiyyətlərinə də istinad edilir. Bu səbəblə not nümunələrində qeyd etdiyimiz caz akkord simvolları həm müəllif fikri, həm də F.Həsənlinin interpretasiyası ilə uyğunlaşır. O cümlə-dən həmin akkord ardıcılığına melodik xəttin səs sırası ilə qarşılıqlı nəzər yetirilir. Bu da Azərbaycan məqamları üzərində qurulmuş kompozisiyanın caz harmonizəsi ilə sintezini göz önünə gətirir.

Nəticə olaraq təhlilini apardığımız kompozisiya bütün cəhətlərinə görə tar ifaçılıq repertuarında nümunəvi əhəmiyyət daşıyır. Fantaziya obrazlılığı, bədii-emosional mahiyyəti ilə yanaşı pastoral üsluba sahib olması, təbiət obrazının xüsusiyyətlərini əks etdirməsinə görə də diqqəti cəlb edir. Musiqi mətnində dolğun məqam kökü, məqam-muğam qanunauyğunluğu, muğam elementlərinin istifadəsi və bunlarla birgə harmonik mətnə caz üslubunda akkordların müşayiəti xüsusi maraq doğurur. İfaçılıq – interpretasiya cəhətlərinə görə fantaziya, ifaçının texniki icrasının dəqiqliyini, artikulyasiya, dinamik diapazon və alətin tembr imkanlarının spektri ilə düzgün işləmək qabiliyyətini inkişaf etdirir. İstər bədii-mənəvi məzmunun dərk edilməsi, istərsə də qəliz ifaçılıq imkanları baxımından əsər yüksək virtuosluq tələb edir. “Meh gətirdi” fantaziyası tar ifaçılıq sənətinin inkişafı, yeni təfsir üsulları ilə zənginləşməsi, eləcə də müasir bəstəkarlıq məktəbində yeni ideyaların təbii baxımından yaxşı imkanlar yaradır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Şərq-Qərb, 2017. 472 s.
2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. IV nəşr. B.: Yazıçı, 1985. 149 s.
3. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: Elm, 1991, 120 s.
4. Vəkilov H. Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər. B.: 2007, 58 s.
5. Manafova, A. Adilə Yusifovanın tar və fortepiano üçün “Meh gətirdi” fantaziyasında milli və müasir musiqi ənənələrinin qarşılıqlı əlaqələri // “Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri” I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Bakı, 26-27 oktyabr 2017. s. 264-268
URL:<http://konservatoriya.az/konfrans/2017.pdf>
6. Paşazadə, S. Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün birhissəli proqramlı əsərləri // “Konservatoriya” jurnalı, 2020 №1-2 (47). s.58-72.
URL:http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2021/03/Konservatoriya_2020-1-2.pdf
7. Рогачев, А.Г. Системный курс гармонии джаза: Теория и практика: Учебное пособие. – М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 2000. -128 с. (s.6)
URL:https://mokijazz.narod.ru/olderfiles/1/A.Rogachev_Sistemnyi_kurs_garmonii-97053.pdf

Notoqrafiya:

8. Adilə Yusifova. Meh gətirdi. Tar və piano üçün (2016). Əlyazma.

Saytoqrafiya

9. Adilə Yusifova "Meh gətirdi" - tar və piano üçün Fantaziya
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Yaoqp3OtWsM>
10. Джазовая гармония: краткий курс. URL:<https://study-music.ru/dzhazovaya-garmoniya-kratkij-kurs/>

Kenan SADİGOV
Doctoral student of the ANC

SEARCH FOR NEW STYLES IN CONTEMPORARY COMPOSER'S WORK: SYNTHESIS OF MUGHAM AND JAZZ IN TAR PERFORMANCE

Abstract: *The article analyzes of the modern Azerbaijani composer Adila Yusifova's fantasy “Meh getirdi” for the tar and piano. The composition is of interest for a number of aspects. These are the semantic content, pastoral beginning, richness of musical means of expression and principles of performing articulation,*

the nature of interpretation, reflection of the laws of mugham, synthesis of maqam and jazz style. The study of these aspects and the definition of the main features of the fantasy in relation to the art of performing on the tar is the main goal of the article.

Keywords: *the art of tar performance, modern repertoire for folk instruments, Adila Yusifova*

Кенан САДЫГОВ

Докторант АНК

ПОИСКИ НОВЫХ СТИЛЕЙ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОР- СКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: СИНТЕЗ МУГАМА И ДЖАЗА В ИСПОЛНИ- ТЕЛЬСТВЕ НА ТАРЕ

Аннотация: *В статье анализируется фантазия современного азербайджанского композитора Адилы Юсифовой для тара и фортепиано под названием “Meh gətirdi...” (букв. “Дуновение ветерка”). Композиция представляет интерес по ряду аспектов. Это - смысловое содержание, пасторальность, богатство музыкальных средств выразительности и принципов исполнительской артикуляции, характер интерпретации, отражение закономерностей мугама, синтез макама и джазового стиля. Исследование данных аспектов и определение основных особенностей фантазии применительно к искусству исполнительства на таре является основной целью статьи.*

Ключевые слова: *искусство игры на таре, современный репертуар для народных инструментов, Адилы Юсифова*

Rəyçilər: *sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva*

Fəttah Xəlirqadə – 70 illik yubiley konfransı

Lalə HÜSEYNOVA

Ph.D, professor

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Email: lalahuseynova1962@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.62-68

FƏTTAH XALIQZADƏNİN TƏDQİQATLARINDA MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə görkəmli musiqişünas alim Fəttah Xəlirqadənin elmi yaradıcılığında xüsusi yer tutan türkoloji araşdırmalara qısa nəzər yetirilir. Bu istiqamətdə yazılmış bəzi tədqiqatların əsas mahiyyəti açıqlanır. Musiqi türkologiyasının təşəkkülü və inkişafında özünü göstərən əsas məqamlara F. Xəlirqadənin münasibəti, fikir və müddəaları, eyni zamanda türk xalqlarının musiqisində alimin aşkar etdiyi bir sıra janr və üslub paralelləri haqqında qənaətləri diqqətə çatdırılır.*

***Açar sözlər:** Fəttah Xəlirqadə, ümumi türkologiya, musiqi türkologiyası, etnomusiqişünaslıq*

Azərbaycan musiqişünaslığında türkoloji araşdırmalardan danışarkən ilk yada düşən isimlər arasında professor Fəttah Xəlirqadənin adı ön sıralarda çəkilir. Çünki o, müasir musiqi elmimizdə məhz bu sahəyə ilk diqqət yetirən musiqişünaslardan olub. Məruzəyə hazırlaşan zaman Fəttah Xəlirqadənin doğum tarixi ilə bağlı bir maraqlı məqam da ortaya çıxdı. Bəlli oldu ki, Fəttah müəllimin doğum günü olan 21 dekabr bir sıra türk xalqlarının inanclarında dərin kök salmış Yeni il bayramına təsadüf edir. Bu bayram Narduğan (nar – od, alov, günəş mənasında, duğan isə doğulmaq feilindən törəyib) adlanır və qış gündönümündə – 21-dən 22-nə keçən zaman qeyd olunur. Həmin gün doğulan insanlar isə güclü yaşamaq və yaratmaq potensialına malik şəxslər kimi qavranılır. Zənnimizcə, Fəttah müəllimin bir sıra türk xalqları üçün böyük önəm daşıyan bir tarixdə həyata göz açmasında rəmzi mənanı və işarəni sezmək çətin deyil...

Fəttah Xəlirqadə musiqi elmində ilk növbədə dəyərli etnomusiqişünas alim kimi tanınır. Bu elmin metodologiyasına dərindən bələdliyi isə onu təbii surətdə musiqi türkologiyasının problemləri ilə məşğul olmağa sövq etmişdir. Alim özü də hər zaman vurğulayır ki, “inkişaf etməkdə olan yeni elm sahəsinin (musiqi türkologiyasının – L.H.) ən başlıca mənbələri arasında *ümumi türkologiya* və *etnomusiqişünaslığın* rolu ilk növbədə qeyd edilməlidir” (1, s.41). Fəttah müəllim yazdığı məqalələrdə, apardığı mühazirə və elmi seminarlarda *etno-musicologi* (etno-

musiqişünaslıq) termininin yaranma səbəbləri və məgzi barədə daim bilgiler verir və hesab edir ki, 1950-ci ildə Jakop Kuntsun təklif etdiyi bu uğurlu termin, habelə onun əsasında nəzərdə tutulan müqayisəli təhlil metodu böyük əhəmiyyətə malikdir və musiqi türkoloji araşdırmaların da təməlini təşkil edir. Ümumi türkologiyaya gəldikdə isə F. Xalıqzadə xüsusi vurğulayır ki, “Türk musiqi mədəniyyətlərinin etnomusiqişünaslıq cəhətdən tədqiqi üçün çox önəmli olan tarixi və ictimai-mədəni aspektlər ilk öncə dilçilik elmi tərəfindən geniş və hərtərəfli şəkildə araşdırılmışdır” (1, s. 41). Bu səbəbdən məhz bu elmi istiqamətlərin paradigmaları və nailiyyətləri musiqi türkologiyasının inkişafında müstəsna rol oynamaqdadır.

Fəttah müəllimin tutarlı fikirləri və müddəaları müasir musiqi türkologiyasının bir sıra mühüm problemlərinə işıq salır. Bu zaman həm tarixi, həm də nəzəri aspektlərdən yanaşma özünü göstərir. Fəttah müəllim müasir musiqi türkologiyasının vəziyyətini bilavasitə bu prosesin iştirakçısı kimi yaxından duyur və izləyir. O, İCTMD (Ənənəvi Musiqi və Rəqs üzrə Beynəlxalq Şura) nəzdində yaradılmış “Türkdilli xalqların musiqisi” (hazırda bu qrup “Türk dünyasının musiqi və rəqs sənəti” adlanır) Tədqiqat Qrupunun nüfuzlu üzvüdür və bu qurumun müxtəlif ölkələrdə keçirilmiş konfrans, forum və simpoziumlarının fəal Azərbaycanlı nümayəndəsidir. Fəttah müəllimin görkəmli xarici alimlərlə sıx şəxsi əlaqələrinin nəticəsidir ki, görkəmli macar etnomusiqişünası Yanoş Sipoş 1999-cu ildə Azərbaycana toplama işlərinə gəldiyi zaman onu məhz Fəttah Xalıqzadə müşayiət etmiş, 2005-ci ildə isə Sipoşun Azərbaycan xalq musiqisi haqqında geniş araşdırmasının dilimizə tərcüməsində və redaktəsində alimin xüsusi əməyi olmuşdur (4).



İSME-2018

Məlum məsələdir ki, hazırda da musiqi türkologiyasının ayrıca elmi istiqamət kimi mövcudluğuna birmənalı münasibət göstərməyən tədqiqatçılar var. Bu zaman vaxtilə Üzeyir Hacıbəylinin türk xalqlarının musiqisində önə çıxardığı mühüm fərq amili – güclü və dəyişməz dil qohumluğuna rəğmən, musiqi dilinin, ilk növbədə bu dildə məqam əsaslarının bir-birindən köklü surətdə ayrılması əsas dəlil kimi ortaya qoyulur. Vaxtilə, bu vacib məsələyə münasibət bildirən rus musiqişünası V. Vinqradovun ehtimal və fikirləri də maraq doğurur: “Dil və musiqinin tarixən ahəngdar inkişafını slavyan xalqlarının (rus, Ukrayna, Belarus) timsalında aydın görürük, lakin bu mənzərə bir dil ailəsinə məxsus bütün xalqlarda müşahidə olunmur, xüsusən də türkdilli xalqların musiqisində tam fərqli mənzərə ortaya çıxır. Görünür bu onunla izah edilir ki, bu xalqların miqrasiyası tarixin erkən dövrlərində baş verib və onlar bir-birindən ayrı düşərək sıx əlaqəni itirmiş və başqa etnik, mədəni çevrələrlə ünsiyyət qurmuşlar” (5, s.160). Əlbəttə, Vinqradovun slavyan və türk xalqlarının inkişaf tarixində fərqləri müqayisə etməsi məsələyə müəyyən aydınlıq gətirir, lakin zənnimizcə, uzun əsrlər, məsələn, Osmanlı imperiyasının tərkibində yaşamış bir sıra slavyan xalqlarının musiqisində də kifayət qədər əsaslı fərqlər görmək mümkündür və burada da vahid üslub mənzərəsindən danışmaq çətindir. Görünür elə buna görə də Vinqradov öz elmi müddəasında hansı slavyan xalqlarını nəzərdə tutmasını ayrıca olaraq mötərizədə qeyd etmişdir. Lakin türk xalqlarının musiqisində özünü göstərən kifayət qədər qabarıq fərqlər müasir dövrdə də müzakirə olunur və musiqi türkologiyasına Fəttah müəllimin təbircə desək, ehtiyatla yanaşmağa sövq edir.

Bu fikir ayrışikliyinə münasibət bildirən F. Xalqzadə haqlı olaraq qeyd edir ki, musiqi türkologiyasının dünya elmində böyük nüfuz qazanmış türkologiyadan fərqli olaraq, yalnız müasir dövrdə təşəkkül tapa bilməsi, onun həm də zaman-zaman siyasi-ideoloji və elmi-nəzəri xarakterli maneələrlə qarşılaşması ilə şərtlənmişdir. Bəlli faktdır ki, türk xalqlarının əsas qisminin SSRİ tərkibində yaşaməsi, sovet dönməsində isə türkoloq alimlərə pantürkist damğasının vurulması və onların hətta cismən məhvi bu sahəyə ciddi ziyan vurdu. Lakin bundan fərqli olaraq, “müstəqil Türkiyə və Macarıstan dövlətlərinin ictimai-mədəni abu-havası türkologiyanın yeni, musiqi qolunun təşəkkülünə mane olmamış və tədqiqatçılar qarşısında sırf elmi-metodoloji səpkili vəzifələr qoymuşdur” (1, s. 39). Fəttah müəllim onu da qeyd edir ki, bu məcrada da çatışmazlıqlar var. Əgər türk musiqişünas alimləri son zamanlara kimi müqayisəli təhlilləri nisbətən məhdud materiallar əsasında aparmışlarsa, macar etnomusiqişünaslarının nailiyyətləri ilə yanaşı, metodoloji səpkili müəyyən problemlərini də sezmək mümkündür. Buraya o, bir sıra vacib məqamlarla yanaşı, macar alimlərinin ozan, aşiq, baxşı, akın kimi epik nəğməkarların sənətinə lazımi dərəcədə elmi maraq göstərməməsini aid edir. Türk düşüncə sistemində epik düşüncənin müstəsna rolunu nəzərə alsaq, Fəttah müəllimin bu qeydinin son dərəcə önəmli olması şübhə doğurmur.



Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təqdimatında “Səsin Tədqiqi Elmi Laboratoriyası”nın təşəbbüsü və təşkilatçılığı ilə Şuşa şəhərində “Şuşanın səsi ümumdünya səs günündə” adlı konfrans-konsert. 16.04.2023

Musiqi türkologiyasının metodoloji problemləri sırasında F. Xəlqzadə bir məsələni də diqqətə çatdırır: “Etnomusiqişünaslıq konkret bir milli musiqi mədəniyyətinə sığmadığı kimi, musiqi türkologiyası da tədqiq etdiyi xalqların musiqi ənənələrinə qlobal miqyasda yanaşmalı, öz araşdırmalarında Türk dünyasından kənara çıxmağı nəzərdə tutmalıdır” (1, s.41). Bu vəzifə nə qədər çətin olsa da, zənnimizcə, məhz bu tərz yanaşma gələcək tədqiqatların daha dolğun və sanballı olmasını təmin edə bilər. Xatırladaq ki, vaxtilə Belyayev, Vinqradov kimi alimlər məsələyə əslində belə geniş baxışla diqqət yetirməyə çalışmış və bu zaman kifayət qədər maraqlı elmi nəticələrə gəlmişlər.

Fəttah müəllim bir məsələni də xüsusilə vurğulayır və elmi tədqiqatlarında onları da həll etməyə çalışır. Bu, “türk xalqlarının musiqisi arasındakı danılmaz paralellər və onları meydana gətirmiş tarixi-mədəni səbəblər”dir. Bu baxımdan Fəttah müəllimin Azərbaycan musiqisinin türkoloji kontekstdə tədqiqi haqqında” məqaləsində ənənəvi musiqimizin hansı qatları ilə ümümtürk paralellərinin aparılması məsələsi konkret şəkildə üzə çıxarılmışdır (2). Müəllif bu paralelləri və əlaqələri Azərbaycanın muğam sənətində, aşiq havalarında, xalq mahnı və melodiyalarında, habelə arxaik folklor janrları arasında axtarmağı vacib sayır və bunları nə üçün və necə etmək barədə əsaslandırılmış tövsiyyələrini verir. Qeyd etmək istərdim ki, Fəttah müəllimin bir sıra tədqiqatlarında artıq belə paralellər konkret janrlar üzərində aparılmışdır. Alimin türk xalqlarının musiqi irsində ortağ nöq-

tələri axtarmaq söylərini 1997-ci ildə V Milletlararası Türk Halk Kültürü Kongresində təqdim olunmuş “Azərbaycanda yar-yar düğün mahnıları” məqaləsində aydın görürük (3). Müəllif girişdə qeyd edir ki, “ Yar-yar, (yor-yor, jar-jar, car-car) toy mahnıları son zamanlara qədər Orta Asiya folkloruna məxsus mərasim musiqisinin bir janrı kimi tanınmışdır. Ənənəvi musiqinin bu örnəkləri həm Orta Asiya, həm də xarici araştırmacılar tərəfindən toplanmış, nota salınmış və vəsf olunmuşdur. Janrın çox qədim olması haqqında da əlimizdə olan qiymətli tarixi qaynaqlar yenə də bu torpaqlarda yaşayıb-yaratmış ünlü şair və mütəfəkkirlərə məxsusdur. Əlişir Nəvai, Zahiriddin Babur kimi tanınmış şairlər bu janrı işlətməşlər” (3, s.192). Həqiqətən də, yar-yar mahnılarından söhbət düşəndə rus-sovet etnomusiqişünasları ilk növbədə özbək, qazax, türkmən musiqisindən örnəklər gətirmiş və onları toy mərasiminin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi ortaya qoymuşlar. Lakin Fəttah müəllimin tədqiqatından məlum oldu ki, bu mahnılar Azərbaycanda hər zaman mövcud olub. Lakin onlar təkamülə uğramış və məzmunundan asılı olaraq toy mərasimindən kənarda lirik mahnılar kimi ifa edilməyə başlamışdır. Yəni zamanla insanların şəxsi duyğularını ifadə edən “yar-yar” rədifli nümunələr də meydana gəlmişdir ki, onlar toy mərasimindən qopmuş və başqa janra aid edilmişlər. Digər nəticə ondan ibarətdir ki, Orta Asiya “Yar-yar” mahnıları adətən iki paylıdır və bu tərz mahnılar Azərbaycan folklorunun əski qatlarından baş alıb gələrək sözlərinə görə fərqli janra aid mahnılar kimi qavranılır. Başqa bir qənaət isə odur ki, təkamül prosesində oynaq 8/6 rəqs ritminə qovuşan Azərbaycan “yar-yar” mahnıları tərzində nümunələr Orta Asiya xalqlarında rast gəlinmir. Lakin özbək və tacik musiqisində bu tərz nümunələrin olması da istisna edilmir (3, s.202).

Əlbəttə, bir qısa yazı çərçivəsində Fəttah Xalıqzadənin musiqi türkologiyasına verdiyi töhfələri tam şəkildə əhatə etmək mümkün deyil. Ümidvaram ki, dəyərli alimin bu sahədəki proqram xarakterli qiymətli fikir və müddəaları daha dərinləndirən öyrəniləcək və Azərbaycanda bu sahənin gələcək inkişafına təkan verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Xalıqzadə, F.X. Musiqi türkologiyası: nailiyyətlər, problemlər // “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri”, XV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları, Bakı, 02 may, 2016. s. 39-42
2. Xalıqzadə, F.X. Azərbaycan musiqisinin türkoloji kontekstdə tədqiqi haqqında // “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri”, XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları, Bakı, 2018. s. 210-213
3. Xalıqzadə, F.X. Azərbaycanda Yar-Yar Düğün Mahnıları // V Milletlararası Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence seksion bildiriləri, Ankara, 1997, s. 192-2003
4. Şipoş, Y. Azərbaycan El Havaları.Musiqinin ilkin qaynaqlarında. Bakı, “Əbilov, Zeynalov və oğulları”, 2006, 604 s.
5. Hüseynova, L.Ş. Türk xalqlarının musiqisi. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı, 2023, 180 s.

Lala HUSEYNOVA

Ph.D., professor

Azerbaijan National Conservatory

ISSUES OF MUSICAL TURKOLOGY IN THE RESEARCH OF FATTAH KHALIKZADE

Abstract: *The article offers a brief overview of Turkological studies, which occupy a special place in the scientific work of the outstanding scientist-musicologist Fattah Khalikzade. The main essence of some studies written in this direction is explained. Attention is paid to the ideas and views of F. Khalikzade on the main moments of the formation and development of musical Turkology, as well as his results on a number of genre and stylistic parallels discovered by scientists in the music of the Turkic peoples.*

Keywords: *Fattah Khalikzade, Turkology, musical Turkology, ethnomusicology*

Лала ГУСЕЙНОВА

доктор философии по искусствоведению, профессор

Азербайджанская Национальная Консерватория

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ФАТТАХА ХАЛЫГЗАДЕ

Аннотация: *В статье дается краткий обзор тюркологических исследований, занимающих особое место в научном творчестве видного ученого-музыковеда Фаттаха Халыгзаде. Объясняется основная суть некоторых исследований, написанных в этом направлении. Уделяется внимание отношению, идеям и положениям Ф.Халикзаде к основным моментам становления и развития музыкальной тюркологии, а также его выводам о ряде жанровых и стилистических параллелей, обнаруженных ученым в музыке тюркских народов.*

Ключевые слова: *Фаттах Халикзаде, тюркология, музыкальная тюркология, этномузыкалогия*

Jalə QULAMOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru, “Etnomusiqişünaslıq” kafedrasının müdiri
Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: jale1973@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.68-75

AZƏRBAYCANDA ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ ELMİNİN İNKİŞAFINDA FƏTTAH XALIQZADƏNİN ROLU (FƏTTAH XALIQZADƏ -70)

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan musiqi sahəsində ciddi tədqiqat işləri aparan, etnomusiqişünaslıq sahəsində səmərəli fəaliyyət göstərən Əməkdar incəsənət xadimi, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəttah Xalıqzadənin zəngin və dəyərli elmi irsi barədə söhbət açılır, onun etnomusiqişünaslıq elminin inkişafındakı rolu araşdırılır.*

Açar sözlər: *Fəttah Xalıqzadə, etnomusiqişünaslıq, alim, elm, yaradıcılıq, tədqiqat*

Azərbaycan musiqi sahəsində ciddi tədqiqat işləri aparan, etnomusiqişünaslıq sahəsində səmərəli fəaliyyət göstərən Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi Fəttah Xalıqzadə zəngin və dəyərli elmi irsə malik olan bir mütəxəssisdir. O, mükəmməl biliyə, musiqinin müxtəlif problemləri sahəsində dərin elmi düşüncəyə malik olan bir alimdir. Fəttah Xalıqzadə fərdi elmi üslubu və parlaq nailiyyətləri ilə böyük nüfuz qazanmışdır. Musiqişünaslıq ixtisası üzrə mükəmməl təhsil alması, uğurlu elmi-pedaqoji fəaliyyəti, çalışqanlığı və istedadı onun elmi uğurlarını müəyyən etmişdir. O, 70 illik həyatı boyu yazıb-yaratmış, daima öz biliklərini zənginləşdirmiş, elmi metod və üsulları daha da təkmilləşdirməyə səy göstərmişdir.

Onun elmi fəaliyyətinin əhatə dairəsi çoxşaxəlidir. Belə ki, onun elmi işlərinin əsasını musiqi yaradıcılığının müxtəlif sahələri – musiqi qorquşünaslığı, aşıq sənəti, musiqi türkologiyası, müqayisəli sənətşünaslıq, terminologiya və xüsusilə üzeyirşünaslıq kimi istiqamətlərdə bir çox problemlərin araşdırılması tutur. Bütün bunlarla yanaşı Azərbaycanda etnomusiqişünaslığın inkişafında Fəttah Xalıqzadənin xüsusi rolu vardır. O, bütün yaradıcılığının böyük bir hissəsini milli musiqişünaslıq – etnomusiqişünaslıq elmimizin inkişafına sərf etmişdir.



Azərbaycanda etnomusiqişünaslığın formalaşması dünya musiqisinin inkişafı axarında başlanmışdır. Etnomusiqişünaslığın rəsmi sənədlər və tədqiqatlarla təsdiqlənən inkişaf prosesinin tarixi zəmini XIX əsrlə bağlıdır. Məlumdur ki, etnomusiqişünaslıq bir elm sahəsi kimi ənənəvi musiqinin öyrənilməsi ilə əlaqədar olub, dünya musiqisi zəminində inkişaf etməyə başlamışdır. Xalq yaradıcılığının tədqiqi “folklorşünaslıq” anlayışını əhatə edərək tədricən müasir musiqişünaslığın əsas qanadlarından birinə çevrilmişdir.

XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində dünya musiqisi çevrəsində elmi fikrin inkişafı və texniki tərəqqi sayəsində Azərbaycan musiqisində də meydana gəlmiş yeniliklər etnomusiqişünaslığın inkişafı üçün tarixi zəmin yaratmışdır. Azərbaycanda dahi bəstəkar və musiqişünas alim Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən əsas qoyulmuş etnomusiqişünaslıq elminin inkişafı artıq 100 ildən artıq bir dövrü əhatə edir. Bu illər ərzində bu elm sahəsinin tədqiqat sahələri, dünya miqyaslı alimlərin və milli musiqi elminin nümayəndələrinin diqqət mərkəzində olan problemlər öz əksini tapmışdır. Müasirləri olmuş musiqi xadimlərinin, məsləkdaşlarının, tələbələrinin, yetişən musiqiçi nəsillərinin etnomusiqişünaslıq sahəsində fəaliyyəti bu yolun mərhələlərini təşkil edir. Bu salnamədə böyük bəstəkarlarımızın və musiqişünaslarımızın adlarını görürük. Bu adlar içərisində Fəttah Xalıqzadənin özünəməxsus xidmətləri vardır. O, həm respublikamızda, həm də onun hüdudlarından uzaqlarda kifayət qədər tanınmış dəyərli mütəxəssislərimizdən biridir. Azərbaycanda etnomusiqişünaslıq elminin tədqiqi sahəsində mühüm nailiyyətlər əldə etmiş alimin həm elmi yaradıcılığında, həm də ictimai fəaliyyətində milli musiqi sənətinin tədqiqi və təbliği qarşılıqlı əlaqədə öz əksini tapmışdır. Bu elmin araşdırılmayan möv-

zu və sahələrini Fəttah Xalıqzadə qərbin etnomusiqişünaslıq fikrində dolaşan, lakin hələ çox yayılmamış yeni perspektivlərində görüb tədqiq etmişdir. Onu etnomusiqişünaslığa bağlayan ilk mühüm amil Azərbaycan bəstəkarlıq sənətində milli köklərin araşdırılmasından başlamışdısa, sonradan yiyələndiyi metodlar bu və başqa məsələlərə, deyək ki, tarixi və müasir mövzulara da eyni mövqelərdən yanaşmağı şərtləndirmişdir.



Məlum olduğu kimi, musiqi folklorunun öyrənilməsində elmi-tədqiqat ekspedisiyalarının böyük rolu vardır. Ənənəvi musiqi nümunələrinin toplanması və nota yazılması XX əsrin əvvəllərində sənət aləminə qədəm qoyan Üzeyir Hacıbəylinin və Müslüm Maqomayevin fəaliyyətində öz əksini tapmışdır. Bu sahədə növbəti böyük addım 1932-ci ildə atılmışdır. Bu dövrdə Üzeyir Hacıbəylinin göstərişinə əsasən Bülbülün rəhbərliyi altında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində elmi-tədqiqat musiqi kabinəsi (ETMK) fəaliyyətə başlayır. Kabinənin qarşısında bir çox məsələlərin həlli dururdu. Bunlardan biri Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında musiqi folklorunun toplanılması və yazılması, digəri isə musiqi-poetik yaradıcılıq nümunələrinin sənədləşdirilməsi və kataloqlaşdırılmasından ibarət idi. Qara Qarayev, C.Hacıyev, M.İsmayılov və başqaları bu sahədə irimiqyaslı ekspedisiyalar təşkil etmişdilər. Bu ekspedisiyalar Qarabağ zonası, Lənkəran, Astara, Masallı, Şəki-Zaqatala, Gəncə, Tovuz, Qazax, Xaçmaz, Quba, Qusar, Borçalı və s. rayonları əhatə edirdi.

Elmi-tədqiqat musiqi kabinəsi 1940-cı illərin əvvəllərində fəaliyyətini dayandırsa da, 1960-cı illərdən başlayaraq Azərbaycan musiqi folkloruna maraq daha da artmış və bunun nəticəsində xalq musiqi yaradıcılığının müxtəlif janrlarını əhatə edən bir sıra məcmuələr nəşr olunmuşdur. İndi də bu sahədə böyük işlər görülür. Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra xalq musiqi nümunələrinin toplanılması, nəşri və öyrənilməsinə diqqət və qayğı daha da artmış, dövlət səviyyəsində mühüm əhəmiyyətli işlər görülməyə başlamışdır. Eləcə də Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası və Azərbaycan Milli Konservatoriyası bu sahədə səmərəli işlər aparır.

Folklor toplama işini müasir dövrümüzdə də yaşadan, davam etdirən, qüvvəsi daxilində genişləndirməyə səy göstərən musiqişünaslarımız arasında Fəttah Xalıqzadənin xüsusi yeri vardır.

Fəttah Xalıqzadə folklorşünaslığa birdən-birə gəlməmişdi. Özünün dediyi kimi, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil illərində ixtisas yönümünü seçməyə çətinlik çəkmişdir. Belə ki, onu, bir tərəfdən, klassik musiqi nəzəriyyəsinin, harmoniyanın ciddi qanunauyğunluqları, digər tərəfdən isə xalq musiqisinin zəngin aləmi özünə cəlb edirdi. Lakin milli musiqiyə olan meyli üstün gəlirdi. Bu sahəyə olan marağı isə ona dərs verən müəllimlər yaratmışdılar. Konservatoriyada ona dərs demiş müəllimlərin – məqam nəzəriyyəsinin tədqiqatçısı M. İsmayılovun, yorulmaz folklor toplayıcısı, xalq rəqs musiqisinin öyrənilməsi sahəsində dəyərli işləri ilə tanınmış B.Hüseynlinin elmi yaradıcılığı da böyük təsir göstərmişdir. F.Xalıqzadə özü belə deyir: *“Mənə elmi yaradıcılığın sirlərini və möhkəm prinsiplərini öyrədən ilk öncə diplom rəhbərim professor Tahirə Yaqubova olmuşdur. Daha sonra isə ritm nəzəriyyəsi və etnomusiqişünaslıq sahələri də mənə özünə cəlb etdi”* [3, s. 7-8].

Aspiranturanı bitirdikdən sonra Bakıya qayıdan F.Xalıqzadə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyasında) çalışmağa başlamış, 1983-1989-cu illər ərzində xalq musiqi kabinetinin müdiri kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Bu dövrdən başlayaraq, artıq o, tələbələrin folklor ekspedisiyalarının təşkilində yaxından iştirak etmiş, bir sıra folklorşünasların təcrübəsini öyrənmiş və bütün bunlar F.Xalıqzadənin bacarıqlı etnomusiqişünas kimi yetişməsində və bu sahədə aparıcı mütəxəssisə çevrilməsində böyük rol oynamışdır. Hər ekspedisiyadan sonra onun elmi məcmuələrdə, dövrü mətbuatda, konfranslarda hesabatlarla çıxışları, topladığı materiallar, ekspedisiyanın nəticələri haqqında məlumatlar verməsi bu işə necə böyük məsuliyyətlə yanaşdığının bariz nümunəsidir.

Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən görkəmli etnomusiqişünas alimin bu illər ərzində olduğu folklor ekspedisiyalarının coğrafiyası çox genişdir. O, demək olar ki, Azərbaycanın əksər rayonlarında olmuş, müxtəlif folklor nümunələrini toplayaraq onları tədqiq və təhlil etmişdir. Balakən və Qax bölgələrinə səfərləri zamanı topladığı materiallar iştirak etdiyi bir sıra layihələrdə və elmi nəşrlərdə çap olunmuş məqalələrdə öz əksini tapmışdır. Qeyd edək ki, Fəttah

Xalıqzadə yüzdən artıq elmi məqalənin müəllifidir. Onların əksəriyyəti milli musiqinin, folklor musiqisinin, bir sözlə etnomusiqişünaslıq sahəsində olan tədqiqatlardır. Bunlardan “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü”, “Xalq musiqi ritmikası”, “Qadın aşığılarımızın fəaliyyəti”, “Музыка азербайджанских ашугов в свете тюркологии”, “Layla və oxşamaların ritmikasına dair”, “Проблема сохранения музыкального фольклора в эпоху глобализации”, “Yeni əsrdə Azərbaycan etnomusiqişünaslığın vəzifələri” və eləcə də onlarla elmi əsərləri rus, türk, ingilis dillərində nəşr olunmuşdur.

Alim digər xalqların etnomusiqişünas alimləri ilə də yaradıcılıq əlaqələri saxlamış və indi də bu əlaqələri davam etdirir. Macarıstandan gəlmiş musiqiçi, riyaziyyatçı və dilçi alim, etnomusiqişünas və türkoloq, doktor Yanoş Şipoşla görüşü və onunla birgə Azərbaycanın rayonlarına folklor ekspedisiyası F.Xalıqzadənin yaradıcılıq axtarışları üçün yeni mərhələ olmuşdur. O, Y.Şipoşun Azərbaycan ekspedisiyasında – Şamaxı, Quba, Zaqatala, Bakıda keçirilmiş toplama işlərində macar alimini müşayiət etmiş, onun müvəffəqiyyətli araşdırmalarına yardımçı olmuşdur. Yanoş Şipoşun orijinalda “*Azeri folk songs. On the fountain head of music*” adlanan kitabı Budapeştdə ingilis dilində nəşr olunduqdan dərhal sonra kitab Azərbaycan dilinə tərcümə edilmişdir. F.Xalıqzadə kitabın antologiyasında verilmiş 300-dən artıq mahnı mətnlərinin redaktoru kimi iştirak etmişdir [3, s. 12].

Onu da qeyd edək ki, F.Xalıqzadə mütəmadi olaraq respublikamızda və onun hüdüdlərindən kənarda keçirilən elmi konfranslarda, simpoziumlarda məruzələrlə çıxış edir. O, Rusiya, Qazaxıstan, İran, Türkiyə, Macarıstan, Avstriya, İngiltərə və s. ölkələrdə bir musiqişünas kimi məzmunlu məruzələri ilə Azərbaycanı ləyaqətlə təmsil etmiş və edir. Onun əsərləri müxtəlif - rus, ingilis, türk dillərindəki elmi məcmuələrdə nəşr olunmuşdur. Bu məcmuələrdən birinə məşhur ingilis mütəxəssisi Karole Pegg ətraflı rəy yazmışdır ki, bunun özü də F.Xalıqzadəyə bir alim kimi göstərilən diqqətdən xəbər verir. Xarici həmkarları Fəttah müəllimin əsərlərinə tez-tez istinad edirlər. Rasim Nəbi oğlu Qurbanov öz məqaləsində bu haqda yazır: “Yaponiya tədqiqatçısı Mahoko Matsumotonun “Arşın mal alan” haqqında bir məqaləsi xüsusi olaraq qeyd edilə bilər. F.Xalıqzadə vaxtilə Moskvada Qnesinlər adına Musiqi Pedaqoji İnstitutunda tələbələr üçün Azərbaycan musiqisindən bir mühazirə oxumuşdur. Son zamanlar o, Ulan-Ude, Qızılorda və Almatı şəhərlərində keçirilmiş konfranslara qatılmış və həmin şəhərlərdə ustad dərsləri vermişdir. Təsədüfi deyil ki, 2012-ci ildə o, mühazirələr kursu oxumaq üçün Qazaxıstan Dövlət Pedaqoji Qızlar Universitetinə dəvət edilmişdir [1, s. 66-71].

Ümumiyyətlə, Fəttah müəllim qarşısına qoyduğu bütün problemlərin həllinə daima böyük zəhmət və məsuliyyətlə yanaşaraq, etnomusiqişünaslıq sahəsində ən aparıcı metod və üsullardan geniş istifadə edərək böyük elmi irsə nail olmuşdur. Eyni zamanda, hər bir janr üzrə tarixi-nəzəri tədqiqatların meydana gəlməsi, digər xalqların musiqisi ilə müqayisəli öyrənilməsi etnomusiqişünaslığın hüdüdlərinin

genişlənməsinə, Azərbaycan etnomusiqişünaslığının beynəlxalq səviyyədə tanınmasına yol açmışdır.

H.Əliyev Fondunun prezidenti, UNESCO (2004-2022) və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü ilə bir sıra layihələrin yerinə yetirilməsində Fəttah Xalıqzadə fəal iştirak edir. Onun H.Əliyev Fondu və Azərbaycan Bəstəkarlıq İttifaqının dəstəyi ilə “Ü.Hacıbəyli və folklor” mövzusunda dəyərli monoqrafiyası işıq üzü görmüşdür. Bu monoqrafiyada tədqiqatçı-alim Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqisinə baxışlarını əks etdirmiş, məsələyə yeni rəkürsdən baxış etmişdir. Ü.Hacıbəylinin şifahi musiqi üzərində apardığı ritm nəzəriyyəsinə də toxunaraq, bəhrli və bəhrsiz anlayışına aydınlıq gətirmiş, musiqişünasın çox sonralar üzü görün “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” adlı məqaləsindəki fikirlərilə onu əsaslandırırmışdır. Ü.Hacıbəyliyə məxsus bəzi ritm terminlərinin şərhini vermişdir [2, s. 12].



Fəttah Xalıqzadə eyni zamanda “Musiqişünas Ramiz Zöhrabov” adlı daha bir monoqrafiyanın, Tahirə Yaqubova və Nərgiz Şəfiyeva kimi musiqiçilərə həsr olunmuş iki broşürün də müəllifidir. Daha bir kitabı – iki cildədən ibarət “Məqalələr toplusu” isə tezliklə sənətsevərlərin ixtiyarına veriləcək.

Fəttah Xalıqzadə Azərbaycan etnomusiqişünaslıq elmində mürəkkəb problemləri özünəməxsus bir tərzdə araşdıran, maraqlı mülahizələr irəli sürən bir tədqiqatçı alimdir. Onun elmi fəaliyyəti Azərbaycanın sərhədlərindən kənarda da tanınır və böyük maraqla qəbul edilir. O, tez-tez Beynəlxalq səviyyəli tədbirlərdə çıxış edir. 2006-cı ildən ICTMD təşkilatında Türk dünyasının musiqisini öyrənən Tədqiqat Qrupunun üzvüdür. F.Xalıqzadə ICTMD (Beynəlxalq Ənənəvi Musiqi və Rəqs Şurasının) və onun nəzdində yaradılmış “Türkdilli xalqların musiqisini öyrənən tədqiqat qrupu”nun icraçı üzvü kimi respublikamızı ləyaqətlə təmsil edir. Qrupun London, Almatı, İstanbul, Trabzon, Bişkekdə (İssık-Köl) keçirilmiş Simpoziumlarında iştirak etmişdir. Bundan başqa Türkiyə, Rusiya Federasiyası, Qaza-

xıstan, Qırğızıstan, Özbəkistan, İran, Çin Xalq Respublikası, Tailand, Macarıstan və Avstriyada keçirilən 30-a qədər Beynəlxalq elmi konfranslarda məruzələrlə çıxışlar etmişdir [3, s.12]. Fəttah müəllimin “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Festivalının çərçivəsində keçirilən simpoziumda etdiyi məruzənin maraqlı ideyaları isə xarici və yerli mütəxəssislərin böyük marağına səbəb olmuşdur.

Beləliklə, onun milli etnomusiqişünaslıq məktəbinin inkişafındakı xidmətləri, sanballı tədqiqat işləri, çap olunmuş elmi əsərləri, yetişdirdiyi mütəxəssislərin yüksək səviyyəsi tədqiqatçı-alimin şifahi ənənəli Azərbaycan xalq və professional musiqisinin bilicisi və tədqiqatçısı kimi dəyərləndirməyə əsas verir.

Fəttah Xalıqzadə görkəmli musiqişünas olmaqla bərabər, həm də parlaq şəxsiyyətdir, gözəl pedaqoqdur. Uzun illərdir Azərbaycan Milli Konservatoriyasında çalışan etnomusiqişünas alim zəngin bilik və təcrübəsini konservatoriyamızda elmi-tədris işinin təşkilinə sərf edir, müasir dünyanın elmi nailiyyətlərindən daim bəhrələnir və bütövlükdə özünün böyük elmi potensialını Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən aktual problemlərinə yönəldir. Etnomusiqişünaslığa aid bir çox fənlər üzrə dərs verən Fəttah müəllim Milli Konservatoriyada xarici ölkə mütəxəssisləri və tələbələrinə də öz köməyini əsirgəmir. O, işlədiyi kollektivdə professor-müəllim heyətinin və tələbə kontingentinin, ümumiyyətlə isə respublikamızda bütün musiqi ictimaiyyətinin böyük hörmət və nüfuzunu qazanmışdır.

Bu günlərdə 70 yaşını qeyd edən alim yaradıcılığının kamillik dövrünü yaşayır və yüksək peşəkarlıq prinsiplərinə sadıq qalaraq Azərbaycanda etnomusiqişünaslıq elminin tərəqqisi naminə yorulmadan çalışır. Daim yazır, yaradır, heç zaman yaradıcılıq axtarışlarından usanmır, doymur. Əminəm ki, bu zəngin yaradıcılığa hələ neçə-neçə yeni səhifələr əlavə olunacaq. Biz Fəttah müəllimə gələcəkdə bütün bu işlərdə uğurlar arzulayır, yeni-yeni elmi mövzuların uğurla işlənilməsini gözləyirik.

Sonda bir daha Fəttah Xalıqzadəni 70 illik yubileyi münasibətilə təbrik edir, ona can sağlığı, sənət uğurları, elmin çətin yollarında müvəffəqiyyətlər, tükənməz yaradıcılıq ilhamı arzulayıram. Yubileyiniz mübarək Fəttah müəllim!

ƏDƏBİYYAT:

1. Qurbanov R.N. “Mədəniyyət. İncəsənət. Ədəbiyyat” (Məqalələr). I kitab. B.: Avropa nəşriyyatı, 2017, 288 s.
2. Qulamova J.E. Etnomusiqişünaslıqda Fəttah Xalıqzadə dəst-xətti. / “525-ci qəzet”, 30 noyabr 2023-cü il, s.12
3. Qulamova J.E. Fəttah Xalıqzadə. Broşür. Bakı.: Renessans-A, 2024, 44 s.

Жаля ГУЛАМОВА

Доктор философии искусствоведения,
Азербайджанская Национальная Консерватория
профессор кафедры «Этномузыкалогия»

**РОЛЬ ФАТТАХА ХАЛИКЗАДЕ В РАЗВИТИИ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ
В АЗЕРБАЙДЖАНЕ
(ФАТТАХ ХАЛИКЗАДЕ - 70)**

Резюме: В предоставленной статье рассказывается о богатом и ценном научном наследии Фаттах Халикзаде, Заслуженного деятеля искусств, который проводит серьёзные исследования в области Азербайджанской музыки, эффективно работает в области этномузыкалогии, профессора Азербайджанской Национальной Консерватории, доктора философии в области искусствоведения и рассматривается его роль в развитии этномузыкаведения.

Ключевые слова: Фаттах Халикзаде, музыка, этномузыкаведение, ученый, наука, исследование

Jala GULAMOVA

Head of the Department of
Ethnomusicology of the ANC,
Ph.D in Art, Associate Profes-
sor

**FATTAH KHALIQZADE IN THE DEVETLOPMENT OF ETHNOMUSİCOL-
OGY İN AZERBAİJAN
(FATTAH KHALIQZADE - 70)**

Abstract: The presented article talks about the rich and valuable scientific heritage of Fattah Khaliqzadeh, an Honored artist who carries out serious research in the field of Azerbaijani music, works effectively in the field of ethnomusicology, professor of the Azerbaijani National Conservatory, Doctor of Philosophy in art studies, and examines his role in the development of the science of ethnomusicology.

Keywords: Fattah Khaliqzade, music, ethnomusicology, scientist, science, research

Akif QULİYEV

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Əməkdar incəsənət xadimi

AMK-nın “Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi”

kafedrasının müdiri

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

Email: quliyev_akif@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.76-82

FƏTTAH XALIQZADƏNİN PEDAQOJİ FƏALİYYƏTİ HAQQINDA

***Xülasə:** Məqalədə tanınmış etnomusiqişünas-alim Fəttah Xalıqzadənin məhsuldar fəaliyyəti işıqlandırılaraq onun pedaqoji iş sahəsində mövcud problemlərə dair irəli sürdüyü fikirlər təhlil edilir. Burada F.Xalıqzadənin musiqi təhsili, pedaqoji iş sahəsində yaranmış problemlərə aid düşüncələrindən, müəllimlik keyfiyyətlərindən, elmi fəaliyyətindən, eyni zamanda ölkə daxili və geniş miqyaslı beynəlxalq səviyyəli tədbirlərdəki çıxışlarından bəhs edilir. Burada həmçinin Fəttah Xalıqzadənin pedaqoji hazırlıqla bağlı olan fənlərin tədrisi üçün hazırladığı proqramlardan da söz açılır.*

***Açar sözlər:** Fəttah Xalıqzadə, pedaqoji fəaliyyət, tədris, milli musiqi, elmi tədqiqatlar, kafedra, etnomusiqişünaslığın tarixi, türk xalqları*

Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, tanınmış etnomusiqişünas Fəttah Xalıqzadənin tədqiqatçılıq işi hər zaman onun pedaqoji fəaliyyəti ilə uzlaşmışdır. Fəttah müəllimin pedaqoji işi olduqca geniş və çoxcəhətlidir. Bura onun Azərbaycan Milli Konservatoriyasında xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsinin tədrisi ilə bağlı bir sıra kursları aparması, bakalavrların buraxılış işlərinə, magistrların dissertasiyalarına, onların pedaqoji təcrübəsinə rəhbərlik etməsi, gənc mütəxəssislərin hazırlanmasına məsləhətlər verilməsi və s daxildir.

Tədqiqatçı-müəllim fəaliyyətində elm və təlimin uzlaşması nadir hal deyil. Çox vaxt bu, professional işin strukturu ilə şərtlənir. Ona görə də, Fəttah Xalıqzadənin nümunəsində bu cəhət tamamilə obyektiv xarakter daşıyır. Fəttah Xalıqzadənin tədqiqatçı və müəllim kimi birgə təcrübəsi, təbii ki, onun pedaqoji, musiqi təhsili işində - tədris-metodik materiallarda, həmçinin, çoxsaylı məqalələrində tam əksini tapmışdır.

F.Xalıqzadənin pedaqoji istiqamətli işlərində problemin tədricən genişlənməsi və konseptual dərinləşməsi müşahidə olunur. Onun uzun illər tədris etdiyi fənlər konservatoriyanın tələbələri tərəfindən dərinlən mənimsənilərək onların öz

sənətinə olan marağını, münasibətini formalaşdırır. Mühazirə və seminarlarda ənənəvi musiqinin aktual problemlərinin müzakirəsi zamanı yaranan qızğın diskussiyaların aparılması F.Xalıqzadə tərəfindən müsbət qarşılır. F.Xalıqzadə özünün tədris prosesinə tələbələrini fəal cəlb edir, onlara mövzu ilə bağlı suallar vermək, öz təəssüratlarını bölüşdürmək təşəbbüsünü artırır, onlara öz düşüncələrini formalaşdırmaq, fikirlərini inkişaf etdirmək, öz mövqelərini əsaslı surətdə çatdırmaq və müdafiə etməyi öyrədir.

Beləliklə, F.Xalıqzadə tədris prosesində öz sahəsində əsl professional olmağa cəhd edən düşüncəli tələbələr üçün ciddi şərait, yaradıcı fəallıq yaradır. Bunu F.Xalıqzadənin rəhbərliyi ilə yerinə yetirilən bakalavr buraxılış işlərinin, həmçinin magistr dissertasiyasının mövzularının seçimində aydın görmək olar. Aparılan tədqiqat işlərində etnomusiqişünashlığın müxtəlif problemlərinin – regional, janr, tarixi, metodoloji, ifaçılıq və s. aspektlərin öyrənilməsi önə çəkilir. İşləri öz mövzu dairəsinə görə bir neçə qrupa ayırmaq olar. Məsələn, Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinin musiqi folklorunu öyrənən buraxılış və magistr işləri arasında: “Dəvəçi rayonunda zurna ifaçılığı ənənələri” (Z.Hüseynova, 2009), “Masallının musiqi folklor ənənələri” (N.Babayeva, 2009), “Şabranın musiqi folkloru ənənələri” (X.Hüseynova, 2011), “Gəncəbasar musiqi folkloru ənənələri” (N.Məmmədova, 2018), “Tərtər və ətraf rayonların musiqi folklor ənənələri” (K.Həmzəyeva, 2019), “Azərbaycanın şimal-qərb rayonlarında musiqi folklor ənənələri” (Cəfərova N, 2018), “Salyan folklor musiqi ənənələri” (A.Əliyeva, 2020), “Ağbaba folklor musiqi ənənələri” (S.Ağayeva, 2021) və digərləri böyük maraq doğurur. Bu sahədə aparılan tədqiqatlar, xalq musiqi ənənələrinin bölgələr üzrə öyrənilməsi milli etnomusiqişünashlıqda yeni bir istiqamətin başlanğıcı kimi böyük əhəmiyyət kəsb edir.



Məhz F.Xalıqzadənin məsləhəti və təşəbbüsü ilə Milli Konservatoriyanın tələbələri tərəfindən Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların musiqi folklorunun toplanılması və öyrənilməsi istiqamətində ilk dəfə olaraq tədqiqat işlərinin aparılması mümkün olmuşdur. Bu işlərdə Zaqatalada yaşayan Saxur etnik qrupun (T.Musayeva, 2017), İngiloy etnik qrupun (G.Hüseynova, 2017) musiqi ənənəsi təhlil edilərək Azərbaycan musiqi folklorunun rəngarəng multikultural mənzərəsini yaratmaq yolunda ilk addımlar atılır. Bütün bu işlərin ərsəyə gəlməsində, şübhəsiz, F.Xalıqzadənin böyük əməyi və rolu danılmazdır.

Bundan əlavə, Fəttah Xalıqzadənin rəhbərliyi altında yerinə yetirilən buraxılış və magistr dissertasiyaları arasında Azərbaycanın musiqi tarixi: “XV-XVI əsrlərdə Azərbaycan musiqi tarixi” (S.Cəfərova, 2009), “XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan xalq mahnı yaradıcılığı (qrammofon valları əsasında)” (Ü.Məmməd-zadə, 2012), “Azərbaycan etnomusiqişünaslığının inkişaf mərhələləri” (İ.Zakirova, 2022), “XIX əsrdə Şuşanın musiqi tarixi” (Ü.Məmməd-zadə, 2020) mövzulu işlərdə araşdırılmış və işıqlandırılmışdır.

Milli musiqi forma və janrlarının nəzəri problemlərinə həsr edilən işlərdən – “Azərbaycan xalq oyun havalarının quruluş xüsusiyyətləri” (G.Məmmədova, 2005), “Azərbaycan xalq rəqslərinin tədqiqi məsələləri” (A.Əliyev, 2012), “XVII-XIX əsrlərdə muğam dəstgahlarının təkamülü” (N.Hüseynova, 2019), “Naxçıvan yallılarının musiqi üslubu xüsusiyyətləri” (Ş.Tarıverdiyeva, 2021) və başqaları diqqətəlayiqdir. Bütövlükdə F.Xalıqzadənin elmi rəhbərliyi altında onlarla buraxılış işləri, 24 magistr dissertasiyası yerinə yetirilmiş və uğurla müdafiə olunmuşdur.

F.Xalıqzadə on ilədək (2004-2016) Azərbaycan Milli Konservatoriyasında “Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasına rəhbərlik etdiyi müddətdə tədris prosesinin daha da təkmilləşməsinə çalışmış, müasir etnomusiqişünaslığın aktual problemlərinin tədrisi məsələlərinə üstünlük vermişdir. Kafedranın iclaslarında Konservatoriyanın doktorant və müəllimlərinin dissertasiya tədqiqatları, monoqrafiyaları, elmi məqalələri, ekspert işləri müzakirə olunarkən Fəttah Xalıqzadə hər zaman obyektiv və peşəkar mövqeyini nümayiş etdirir.

F.Xalıqzadənin rəhbərliyi dövründə kafedranın işinin başlıca məqsədi və konseptual əsası – milli musiqi təhsilinin, tədris prosesinin məzmununun və təşkilinin təkmilləşdirilməsindən ibarət olmuşdur. Onun rəhbərliyi altında kafedrada ənənəvi tədris, tədris-metodik materialların təkmilləşdirilməsi və yenilərinin hazırlanması, tədris planlarının, kurs proqramlarının, buraxılış tələblərinin və s. sənədlərin hazırlanması üzrə işlər yerinə yetirilmişdir.

Bu baxımdan onun milli musiqinin tədrisi sahəsində uzun illər (sovet dövründən başlayaraq) yaranmış müəyyən boşluqların aradan qaldırılması məqsədilə hazırladığı yeni fənlər üzrə proqramları qeyd edilməlidir. Bunlardan – musiqişünaslıq ixtisası üzrə bakalavr pilləsi üçün “Türk xalqlarının musiqisi” fənnindən proqram (2011) geniş bir regionu əhatə edən türk xalqlarının (qazax, qırğız, türk-

mən, özbək, tatar, başqırd, Cənubi Sibir xalqları, İraq türkmənləri və s.) etnik musiqi mədəniyyəti ilə tanışlığı nəzərdə tutur.

F.Xalıqzadənin filologiya elmləri doktoru M.Qasımlı, baş müəllim A.Abduləliyev ilə birgə hazırladığı musiqişünashlıq, bəstəkarlıq və dirijorluq ixtisasları üzrə bakalavr pilləsi üçün “Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı” fənnindən proqramda (2013) xalq musiqisinin (folklorun) mühüm məsələləri, mahnı və rəqs yaradıcılığının zəngin növ (əmək, mərasim, mövsüm və s.) və formaları (arxaik, ənənəvi, müasir və s.) ilə yanaşı, ozan-aşıq sənətinə, klassik muğamlara aid mövzulara da geniş yer verilmişdir.



Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində Prezident İlham Əliyevin müvafiq sərəncamları ilə təltif edilmiş bir qrup mədəniyyət xadiminə mükafatların təqdim olunması mərasimi. Oktyabr 18, 2019

Fəttah Xalıqzadənin 2016-cı ildə bakalavr pilləsi üçün “Etnomusiqişünashlığın tarixi təkamülü” fənni üzrə hazırladığı proqramda bu elm sahəsinin tarixi inkişaf yolu, metod və yanaşmaları, məqsəd və vəzifələri, etnologiya metodlarının tətbiqi, musiqi arxeologiyası, musiqi türkologiyası, rus etnomusiqişünashlığı və digər məsələlər əksini tapmışdır.

Fəttah Xalıqzadənin bilavasitə pedaqoji hazırlıqla bağlı olan fənlərin tədrisi üçün hazırladığı proqramlardan bakalavr pilləsi üçün “Musiqişünashlıq fənni üzrə tədris metodikası” (2013) orta ixtisas və uşaq musiqi məktəbləri üçün müəllimlərin ixtisas fənləri üzrə metodiki bilik və tövsiyələrlə təmin edilməsinə həsr edilmişdirsə, yenə də bakalavr pilləsi üçün “Xüsusi pedaqoji hazırlıq” (2016) proqramında isə musiqişünas tələbələrin tədris müddətində musiqi nəzəriyyəsi və tarixi ilə bağlı keçdikləri bütün fənlər əhatə olunmuş fənnin tədrisi ilə bağlı faydalı metodik göstərişlər verilmişdir. Demək olar ki, F.Xalıqzadənin hazırladığı bütün bu proq-

ramlar həm gənc musiqişünasların, həm də etnomusiqişünasların bir mütəxəssis kimi hərtərəfli formalaşmasında və inkişafında, dərin biliklərə yiyələnməsində çox dəyərli tədris vəsaitləridir.

Bir pedaqoq kimi Azərbaycanın musiqi təhsilinin problemləri Fəttah Xalıqzadənin daima diqqət mərkəzindədir. Bu problemləri o, müxtəlif məzmunlu məqalələrində diqqətə çatdırır. Belə problemlərdən biri – xüsusi elmi istiqamət olan “müqayisəli musiqi pedaqogikası” ilə bağlı məsələlərdən ki, onun imkanlarından Azərbaycan musiqi elmində ilk dəfə olaraq F.Xalıqzadə faydalanmışdır. Bununla bağlı olaraq o, “Azərbaycan musiqi təhsilinin cari vəzifələri” adlı məqaləsində belə yazır: *“Müxtəlif elmi tədqiqatlar və müşahidələr arasında xüsusi bir elm istiqaməti olan müqayisəli musiqi pedaqogikasının imkanlarından da faydalanmaq lazımdır. Məlum olduğu kimi, müqayisəli tədqiqatlar bir çox elm sahələrində effektiv vasitə kimi geniş istifadə olunur – müqayisəli dilçilik, müqayisəli sənətsünaslıq, müqayisəli ədəbiyyatşünaslıqla yanaşı, müqayisəli musiqişünaslıq metodları da yaxşı məlumdur. Bu sahələrlə yanaşı, müqayisəli musiqi pedaqogikası da mövcuddur”*. Müqayisəli musiqi pedaqogikasının əsas məqsədi – *“ən qabaqcıl təhsil sistemləri ilə tanış olmaq və onların nailiyyətlərini tətbiq etməkdən ibarətdir”*.



*“Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müəllimləri
Soldan sağa: Sevdə Mütəllibova, Jalə Qulamova, Faiq Nağıyev, Xanım Əliyeva, Gülxanım Əsədzadə, Fəttah Xalıqzadə
(kafedra müdiri). Abbasqulu Nəcəfzadə, Fəxrəddin Baxşəliyev*

F.Xalıqzadə müxtəlif ölkələrin bu istiqamətdə qazandıqları nailiyyətləri diqqətlə izləyərək, onların ən yaxşı cəhətlərini müşahidə edərək bunların bizim milli musiqi təhsil sisteminə tətbiq edilməsi üzərində çalışır. Bunun üçün o, əsasən türk dövlətlərində (Azərbaycan, Türkiyə, Özbəkistan, Türkmənistan və s.) milli musiqi təhsilinin təşkili ilə bağlı bəzi müqayisələr aparmış və bunların oxşar və fərqli cəhətlərini öyrənmişdir. Onun apardığı müşahidələrə əsasən milli musiqini tədris edən bu təhsil ocaqlarının *“məqsəd və məramlarında, eləcə də tədris planında*

müəyyən fərqlər” müəyyənleşmişdir ki, bu da təcrübəli pədaqoqun fikrincə, *“müqayisəli musiqi pədaqogikasının tədqiqat obyektini təşkil edə bilər”*.

Məqalədə F.Xəlirqadə 2020-ci ildə təşkil edilmiş və İ.Rəcəbinin adını daşıyan Özbək Milli Musiqi Sənəti İnstitutunun fəaliyyətini yüksək dəyərləndirir. Onun araşdırmasına görə, *“burada ərəb, fars, urdu dillərinin öyrədilməsi mütəxəssis hazırlığının əsas hədəflərindən biri olaraq, uğurla həyata keçirilir və yüksək səviyyədə Şərq musiqi mənbəşünaslığının hazırlanmasına xidmət edir... Bu bünövrə əsasında sözüən əsl mənasında musiqi mənbəşünaslığının böyük bir dəstəsi hazırlanır”*. Məqalədə, həmçinin, Azərbaycan musiqi təhsil işçilərinin (musiqişünas, bəstəkar, ifaçı) xarici həmkarları ilə sıx əməkdaşlığı və onların qabaqcıl təcrübəsindən faydalanması milli musiqinin tədrisinin inkişafına yardım göstərən amillərdən biri kimi baxılır.

F.Xəlirqadənın *“Azərbaycan musiqi təhsilinin aktual problemləri: tarix və müasirlik”* [2] adlı digər məqaləsində Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin təşəkkülü və inkişafı mərhələləri göstərilir, həmçinin, bu sistemdə bir sıra ciddi və təxirəsalınmaz problemlərin olması haqqında məlumat verilir. Burada da müəllif milli musiqi təhsilinin qarşısında duran başlıca vəzifələr və onların həlli yolları haqqında öz mülahizələrini irəli sürür. Məqalədə o, ilk növbədə, milli musiqi üzrə yüksək səviyyəli mütəxəssislərin (instrumentalistlərin, xanəndələrin, etnomusişünasların, pədaqoqların və s.) tərbiyələnməsini, şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin tarixinə, nəzəriyyəsinə və ifaçılıq təcrübəsinə həsr olunan milli musiqişünaslığın əsas istiqamətlərinin inkişafını vacib hesab edir. Bu istiqamətdə müəllif tədris metodlarının təkmilləşdirilməsini, müstəqil elmi metodologiyalar əsasında tədqiqatların aparılmasının aktuallığını nəzərə çatdırır.

Məraqlıdır ki, F.Xəlirqadə musiqi təhsili, pədaqoji iş sahəsində yaranmış problemlər haqqında öz düşüncələrini nəinki ölkə daxilindəki tədbirlərdə, eyni zamanda geniş miqyaslı beynəlxalq səviyyədə səsləndirir. Belə ki, onun 2016-cı ildə Çinin Urumçi şəhərində keçirilən *“Çin – Orta Asiya ölkələrinin İncəsənət sahəsində təhsil üzrə forumu”* mövzusunda keçirilən elmi konfransında çıxışı maraqla qarşılanmışdır.

F.Xəlirqadənın elmi-pədaqoji təşkilatçılıq fəaliyyətinin xüsusiyyətlərindən danışarkən onun, xüsusən, on ilədək kafedra müdiri işlədiyi müddətdə rəhbərlik üslubunu işıqlandırarkən qeyd etmək istərdik ki, belə bir vəzifənin tələb etdiyi *“administrativ”* keyfiyyətlər heç vaxt onda birinci dərəcəli olmamışdır. F.Xəlirqadə *“Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi”* kafedrasına rəhbərlik edərkən, artıq qeyd etdiyimiz kimi, hər zaman tərbiyəçi, müəllim, dost münasibətlərinə üstünlük vermişdir. Öz nümunəsində o, Üzeyir Hacıbəylinin maarifçilik və pədaqoji ənənələrinin daşıyıcısı kimi çıxış edərək musiqiçi, alim, ziyalı tərbiyə etmək vəzifəsini yerinə yetirməyə çalışmış və bu gün də həmin missiyanı davam etdirir. Ona görə də Fəttah Xəlirqadənın pədaqoji tərbiyə işinə özündən həm yaşca, həm də

statusuna görə kiçik olanlara tələbkarlıqla xeyirxah-diqqətli münasibətin uzlaşdırılması xasdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Халыкзаде Ф. Актуальные проблемы азербайджанского музыкального образования: история и современность. // Материалы международного форума по искусству и образованию Китая и Средней Азии. Урумчи, КНР, 2016 сентябрь. С. 22-27.

Акиф КУЛИЕВ

Доктор философии искусствоведения, профессор

О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФАТТАХА ХАЛИКЗАДЕ

Аннотация: В статье освещается плодотворная педагогическая деятельность известного ученого-этномузыковеда Фаттах Халикзаде, анализируются его взгляды на актуальные проблемы в области педагогической работы. Здесь обсуждаются мысли Ф.Халикзаде о проблемах, возникающих в сфере музыкального образования и педагогической работы, его педагогических качествах, его научной деятельности, а также его выступлениях на масштабных международных мероприятиях в стране. Также упоминаются подготовленные Фаттахом Халикзаде программы по преподаванию предметов, связанных с педагогической подготовкой.

Ключевые слова: Фаттах Халикзаде, педагогическая деятельность, преподавание, национальная музыка, научные исследования, кафедра, история этномузыкологии, тюркские народы

Akif GULIYEV

Ph.D of Art, Professor

ABOUT THE PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF FATTAKH KHALIKZADEH

Abstract: The article highlights the fruitful pedagogical activity of the famous ethnomusicologist Fattah Khalikzadeh and analyzes his views on current problems in the field of pedagogical work. Here we discuss F. Khalikzadeh's thoughts on the problems arising in the field of music education and pedagogical work, his pedagogical qualities, his scientific activities, as well as his performances at large-scale international events in the country. Also mentioned are programs prepared by Fattah Khalikzadeh for teaching subjects related to teacher training.

Keywords: Fattah Khalikzadeh, pedagogical activity, teaching, national music, scientific research, department, history of ethnomusicology, Turkic peoples

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

Sənətşünashlıq elmləri doktoru, professor

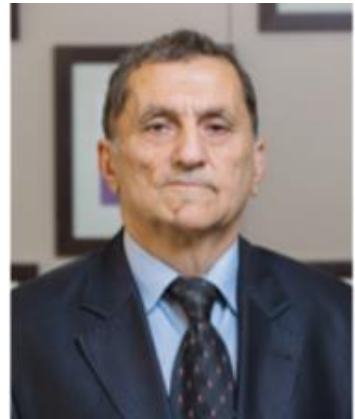
Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: a.najafzade@yahoo.com**DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.83-88****FƏTTAH XALIQZADƏNİN ƏSƏRLƏRİNDƏN İSTİFADƏ
EDİLMİŞ İQTİBASLARA DAİR**

***Xülasə:** Təqdim edilən məqalə tanınmış sənətşünas-alim Fəttah Xalıqzadənin 70 illik yubileyinə həsr olunmuş elmi seminarda çıxışın mətnidir. Burada müəllif fərqli illərdə çap etdirdiyi məqalə və kitablarında F.Xalıqzadənin müxtəlif əsərlərindən bəhrələndiyini diqqətə çatdırır və həmin iqtibasları təqdim edir. Məqalədə həmçinin Fəttah müəllimin özünəməxsus yaradıcılıq üslubu nəzərdən keçirilir. Onun məqalələrinin hər birinin yüksək elmi səviyyədə yazıldığı bildirilir. F.Xalıqzadənin az sözlə lakonik şəkildə böyük bir fikri ifadə etmək bacarığı xüsusi dəyərləndirilir.*

***Açar sözlər:** Fəttah Xalıqzadə, iqtibas, 70 illik yubiley, qorqudşünashlıq, üzeyirşünashlıq, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı*

Nəinki ölkəmizin elmi mühitində, onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda tanınan Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xalıqzadənin bu yaxınlarda 70 yaşı tamam oldu. F.Xalıqzadə ICTMD-nin (Beynəlxalq Ənənəvi Musiqi və Rəqs Şurası) və onun nəzdində yaradılmış “Türk musiqi dünyasını öyrənən tədqiqat qrupu”nun üzvü olmaqla yanaşı, həmçinin UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəniyyət Abidələrinin qorunub saxlanması üzrə komissiyasının da üzvüdür.



Fəttah Xalıqzadənin elmi potensialından bir çox araşdırmaçılar kimi, biz də yetərincə bəhrələnirik. Fəttah müəllim ixtisasca etnomusiqişünas olsa da, onun tədqiqat sahəsi diapazon baxımından çox genişdir: ritm nəzəriyyəsi, Azərbaycan xalq musiqisinin etnomusiqişünashlıq məsələləri, qorqudşünashlıqda musiqi, aşiq sənəti, musiqi türkologiyası, müqayisəli sənətşünashlıq, terminologiya, üzeyirşünashlıq və s. Bütün bu səpkili araşdırmaları kiçik çıxışda təhlil etmək, onlara geniş münasibət bildirmək vaxt baxımından mümkün-

süzdür. Məhz buna görə, çıxışımı Fəttah Xalıqzadənin əsərlərindən bəhrələndiyim iqtibasların üzərində quracaq, diqqəti bu məsələyə yönəldəcəyəm.

““Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında çalğı alətləri (tədqiqat və lüğət)” adlı monoqrafiya hazırlayarkən Fəttah Xalıqzadənin iki məqaləsindən faydalanmışıq:

1. Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. // “Kitabi-Dədə Qorqud” (məqalələr toplusu). Bakı: “Elm”, 1999, s. 160-168

2. Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı №2, 2000, s. 34-40

Öncə bildirim ki, qorqudşünaslıqda musiqi mövzusu Fəttah müəllimin yaradıcılığında qırmızı xətlə keçir, çox xüsusi və mühüm yer tutur. Ümumiyyətlə, belə bir sual yaranır: Fəttah müəllimin yaradıcılığındakı ən mühüm xüsusiyyət hansılardır?

Fəttah müəllim hətta ən kiçik məqalə belə yazdıqda ona böyük məsuliyyətlə yanaşır. Onun kiçik həcmli elmi məqalələrinin hər birinin elmi yükü də kifayət qədər böyükdür. Yəni Fəttah müəllim məqalələrində toxunduğu problemi, məsələnin qoyuluşunu, mövzunun məqsədini, elmi yeniliyini, tətbiqi və əhəmiyyətini aydın şəkildə oxucusuna çatdırı bilir. Belə ki o, az sözlə lakonik şəkildə böyük bir fikri ifadə etmək bacarığına malikdir. Məsələn, Fəttah Xalıqzadə ““Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü” məqaləsində yazır: “*“Kitabi-Dədə Qorqud” boyları həmçinin o zamankı musiqi sənətinin inkişaf səviyyəsi, ictimai vəzifələri və təsir qüvvəsi haqqında da müəyyən təsəvvürlər oyadır, qədim çalğı alətlərini, musiqi ilə bağlı maraqlı ifadə və deyimləri canlı şəkildə əks etdirir*” [4, s.160].

F.Xalıqzadə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını qonşu elm sahələrinin mütəxəssisləri tərəfindən daha çox tədqiq etdiklərini bildirir. O, haqlı olaraq musiqişünasların bu mövzunun işlənilməsində digər elmlərlə (dilçilik, ədəbiyyatşünaslıq, mifologiya, etnoqrafiya, fəlsəfə və s.) müqayisədə elə də nəzərə cərpacaq uğurlar əldə etmədiklərini yazır [4, s. 160-168].

Həqiqətən, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının ədəbi-bədii, linqvistik, tarixi-coğrafi, fəlsəfi-psixoloji, etnoqrafik və etnogenetik təhlilinə dair onlarca əsər yazılmışdır. Təəssüf ki, bu dastan indiyədək musiqişünaslıq baxımından (bir neçə məqalə və hazırladığımız ““Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında çalğı alətləri (tədqiqat və lüğət)” istisna olunmaqla) geniş şəkildə araşdırılmamışdır. Daha dəqiqi, belə bir boşluq bizi həmin mövzuda – musiqişünaslığın müstəqil sahələrindən biri olan alətsünaslıq kontekstində tədqiqat aparmağa sövq etdi. Orqanoloji baxımından ““Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında çalğı alətləri (tədqiqat və lüğət)” adlı monoqrafiya ərsəyə gəldi [13].

Öncə dastanda çalğı alətlərinin adını dəqiqləşdirməyi qarşıya məqsəd qoyduq. Əsərin mətnində bəzən bir sözün, hətta bir hərfin təhrif edilməsi tədqiqat prosesində ciddi yanlışlıqlara səbəb ola bilər. Belə təhriflərə bir sıra əsərlərdə bənzər çalğı alətlərinin adlarında da təsadüf edilir: çəng-cəng, harmon-qarmon, qaval-

kaval, balaban-baraban, rud-ud, setar-sitar, şeştar-şeştay, tütək-tülək, yektar-yektay və s.

Qolça qopuzu bir sıra tədqiqatçılar müxtəlif mövqelərdən araşdırmışlar. Nümunə üçün tarixçi, akademik Teymur Bünyadov (1928–2022) [3, s. 182-184], sənətşünas alimlər – Səadət Abdullayeva (1940–2017) [1, 11; s. 2, s. 64-77], Məcnun Kərim (1945–2013) [7, s. 62-63], Fəttah Xalıqzadə [4, s. 160-168; 6, s. 34-40], filologiya elmləri doktoru, professor Məhərrəm Qasımlı [8, s. 47-48], bu sətirlərin müəllifi [10, s. 113-126; 12, s. 27-44; 14, s. 26-44] və başqa alimlərin əsərlərini qeyd edə bilərik.



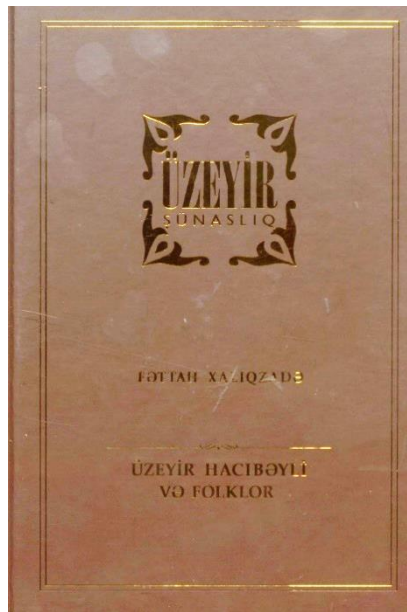
F.Xalıqzadə ““Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü” adlı məqaləsində qopuzun sözaçımı ilə bağlı olduqca maraqlı məlumat verir: “*Ozanların ən başlıca musiqi alətinin adı – qopuz sözünün etimologiyası hələ də qaranlıq məsələ olaraq qalır. Belə ki, qopuz sözü ilə qopsamaq, qobzamaq və ya qovzamaq feili arasında müəyyən bir bağlılıq olsa da, onların hansı birinin ilkinliyini söyləmək asan deyildir. Bir tərəfdən alətin adı həmin feildən törəyə bilərdi. Digər tərəfdən isə sözün tərkibindəki “buz”, “puz” hissəsinə təqlidi əhəmiyyət də verilə bilər*” [4, s.162-163]. Bu iqtibasdan “Etnoorqanologiya” adlı dərslikdə istifadə etmişik [11, s.29-30]. Xatırladaq ki, Fəttah Xalıqzadə həmin “Etnoorqanologiya” dərsliyinin elmi redaktorudur.

2022-ci ildə Qırğızıstanın paytaxtı Bişkekdə türkcə nəşr olunmuş “Azerbaycan milli üflemeli çalgı aletləri (organoloji-tarixsel araşdırma)” adlı monoqrafiyamızda da Fəttah Xalıqzadənin elmi fikirlərinə yer ayırmışım [9, s.200]. Deyilənlər Azərbaycan türkcəsində belə səslənir: “Çalgı aləti düdük “Kitabi-Dədə

Qorqud” dastanında bənzətmə mənasında işlədilmişdir. Burada düdüyün spesifik xüsusiyyəti – alətin səsinin davamlı olması və şorultulu ifası diqqətə çatdırılır. F.Xalıqzadə düdüyün səsinin “*qanın axmasına bənzədildiyini*”, yəni alətin uzun və davamlı səsi olduğunu bildirir” [4, s.163].

Xatırladaq ki, F.Xalıqzadənin bu fikirlərindən “Azərbaycan incəsənət tarixi” beşcildliyinin II cildində “Musiqi” adlı bölümdə yer almış “Nəsirəddin Tusinin icad etdiyi mehtər düdüyü (kələnay) çalğı aləti” adlı məqalədə də istifadə etmişik [13, s.234]. Həmin bölümün III fəslində “Koroğlu səhəri” rəqsindən bəhs edərkən Fəttah Xalıqzadənin “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” əsərində [5, s.234] bu rəqsin melodiyaşının not nümunəsinə (instrumental halda və təksəsli şəkildə) rast gəldiyimizi bildiririk [13, s.282].

“Koroğlunun çöllü bəndi”nin melodiyaşının not nümunəsini (instrumental halda) Fəttah Xalıqzadə “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” əsərində təqdim etmişdir [5, s. 228]. Bununla bağlı da yuxarıda qeyd etdiyimiz “Musiqi” adlı bölümdə bilgi vermişik [13, s.284].



Fəttah müəllim ““Kitabi-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri” məqaləsində dastanda tez-tez rastlaşdığı “Dədəm Qorqud gəlib şadlıq çaldı” ifadəsinə münasibət bildirir: “*Hər halda dastanları yüksək təntənəli şəkildə tamamlamaq və bu məqamda “mütləq bir musiqi nömrəsindən” (“Baş Müxəmməs”) istifadə etmək müasir aşiq sənətində də müşahidə olunur. Bu əsnənin ilk öncə ozanlarda formalaşaraq, sonralar aşiq sənətində inkişaf etdirilməsi böyük ehtimal içindədir*” [6, s.35].

Qeyd etməliyik ki, istər qədimdə, istərsə də yaxın keçmişdə çadır toyları sona yetdikdə marşvarı bir musiqi ifa edilirdi. Bununla da hər kəsə toyun bitdiyi bəlli olurdu. Görünür, “Şadlıq” da eyni mənəni daşıyan və məclisin sonunda ifa edilən hansısa havanın adı imiş. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında məhz bir çox boyların sonunda “Şadlıq”ın çalınmasına rast gəlirik [12, s.89, 107, 131, 147, 157, 184].

Nəticə olaraq bildiririk ki, öz yaradıcılığımızda Fəttah Xalıqzadənin bir neçə əsərindən bəhrələnmişik: ““Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü”, ““Kitabi-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri”, “Üzeyir Hacıbəyli və folklor”. Burada həmin əsərlərdən müəyyən istinadlar təqdim olunur. Bəzi araşdırmalarda (məsələn, “Xalq musiqisi sazəndə ifaçılığında”, s. 62) Fəttah Xalıqzadənin əsərlərindən iqtibaslar verməsək də, ümumi şəkildə tanınmış alimin əsərlərindən bəhrələndiyimizi bildiririk.

Məqaləyə yekun olaraq bütün şüurlu həyatını Azərbaycan musiqi elminin inkişafına həsr etmiş fədakar alim Fəttah Xalıqzadəni 70 illik yubileyi münasibəti ilə təbrik edir, ona yeni-yeni yaradıcılıq uğurları arzulayırıq. İnanırıq ki, Fəttah müəllim bundan sonra da öz dəyərli elmi araşdırmaları ilə musiqi mədəniyyətimizə neçə-neçə sanballı əsərlər töhfə verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.
3. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azəməşr, 1993, 264 s.
4. Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. / “Kitabi-Dədə Qorqud” (məqalələr toplusu). B.: Elm, 1999, s. 160-168
5. Xalıqzadə F.X. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. B.: Şərq-Qərb, 2014, 276 s.
6. Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2000, № 2, s. 34-40
7. Kərim M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009, 184 s.
8. Qasımlı M.P. Ozan-aşıq sənəti. B.: Uğur, 2011, 304 s.
9. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan milli üflemeli çalğı aletləri (organoloji-tarixsel araştırma). B.: Uluu Toolor, 2022, 284 s. (türk dilində)
10. Nəcəfzadə A.İ. Bir daha qolça qopuz haqqında. // “Dədə Qorqud” jurnalı, № 1, 2014, s. 113-126
11. Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. B.: Ecoprint, 2016, 304 s.
12. Nəcəfzadə A.İ. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında çalğı alətləri (tədqiqat və lüğət). B.: Elm və təhsil, 2017, 264 s.
13. Nəcəfzadə A.İ. Musiqi. “Azərbaycan incəsənət tarixi” beşcildliyindən II c. B.: Şərq-Qərb, 2018, 328 s.

Аббасгулу НАДЖАФЗЕДЕ
Доктор искусствоведения, профессор

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ЦИТАТЫ И ССЫЛКИ НА НАУЧНЫЕ РАБОТЫ ФАТТАХА ХАЛИКЗАДЕ

Аннотация: Данная статья представляет собой текст выступления на научном семинаре, посвященном 70-летию известного музыковеда-ученого Фаттаху Халикзаде. А.Наджафзаде заявляет, что в своих статьях и книгах, опубликованных в разные годы, он пользуется различными работами Ф.Халикзаде и эти цитаты проливают свет на очень важные моменты в контексте рассматриваемой темы. В статье также освещается уникальный творческий стиль и высокий научный уровень исследований ученого. Автор особо ценит умение Ф.Халикзаде лаконично выражать большую научную идею.

Ключевые слова: Фаттах Халикзаде, ссылки, 70-летие, горгудоведение, Гаджибековедение, дастан «Китаби-Деде Горгуд»

Abbasgulu NAJAFZADEH
Doctor of Arts, Professor

USED QUOTES AND LINKS TO SCIENTIFIC WORKS OF FATTAKH KHALIKZADE

Abstract: The presented article is the text of a speech at a scientific seminar dedicated to the 70th anniversary of the famous art critic and scientist Fattah Khalikzadeh. Here A.Najafzadeh states that in his articles and books published in different years, he used various works of F.Khalikzadeh and cites these quotes. The article also highlights the scientist's unique creative style and high scientific level of research. The author especially appreciates F.Khalikzadeh's ability to succinctly express a big scientific idea.

Keywords: Fattah Khalikzadeh, links, 70th anniversary, Uzeyir Bey studies, dastan “Kitabi-Dede Gorgud”

Kəmalə ATAKİŞİYEVA

AMEA Mİİ böyük elmi işçisi,

sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Azərbaycan, Bakı, Hüseyn Cavid pr. 115

E-mail: kamala.bashirova@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.89-97

MUSIQİŞÜNAS ALİM FƏTTAH XALIQZADƏNİN MƏRASİM FOLKLORU İLƏ BAĞLI ELMİ ARAŞDIRMALARI

***Xülasə:** Məqalə Azərbaycan musiqişünashlığının qabaqcıl nəslini təmsil edən etnomusiqişünas alim Fəttah Xalıqzadənin elmi fəaliyyətinin işıqlandırılmasına həsr olunmuşdur. Alimin etnomusiqişünashlıq istiqamətləri, ritmika, musiqi türkologiyası, bəstəkar yaradıcılığı ilə bağlı məqalələri müasir musiqişünashlıq elminə mühüm töhfədir. Öz həyatını və elmi yaradıcılığını bütünlüklə Azərbaycan musiqisinin tədqiqinə həsr etmiş alim həm də folklor materiallarının toplanmasında və öyrənilməsində fəal iştirak etmişdir. Məqalədə F.Xalıqzadənin mərəsim folkloru ilə bağlı elmi araşdırmalarının şərhinə geniş yer verilmişdir.*

***Açar sözlər:** Fəttah Xalıqzadə, etnomusiqişünashlıq, Üzeyir Hacıbəyli, arxaik folklor, mərəsim musiqisi, mövlud*

Xalq musiqisinin tədqiqi Üzeyir bəyin elmi yaradıcılığında başlayaraq müəyyən meyar və örnəklərlə öz inkişafını digər musiqişünas alimlərin fəaliyyətində tapmışdır. Zamanla onun müxtəlif istiqamətlərdə ixtisaslaşmış nümayəndələri Məmmədsaleh İsmayılov, Əhməd İsazadə, Əminə Eldarova, Ramiz Zöhrabov, Təriyel Məmmədov, Sürəyya Ağayeva, Səadət Abdullayeva, Gülnaz Abdullazadə, Rəna Məmmədova, Sənubər Bağirova, Kamilə Dadaşzadə, İradə Köçərli və onlarla digər alimlərimiz də aşiqşünashlıq, muğamşünashlıq kimi elm sahələrinin ərəsəyə gəlməsində və inkişafında böyük xidmətlər göstərmişlər.

Azərbaycan xalq musiqisinin öyrənilməsi XX əsrin II yarısında xüsusi istiqamət kimi təsdiqini tapmış etnomusiqişünashlıq elminin əsas meyar və prinsiplərinin tətbiqi ilə aparılması məsələsini də gündəmə gətirmişdi. Bu prinsiplərdən biri və ən əsası isə xalq musiqisini, folklor yaradıcılığını mühit daxilində öyrənməklə əlaqədardır. Bu məsələ hələ XX əsrin əvvəllərində və xüsusilə Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin yaradılması ilə prioritet təşkil etmiş olsa da, folklor ekspedisiyaların təşkilində və həyata keçirilməsində müəyyən boşluqlar yaranırdı. Bu təbii idi, çünki həmin dövrdə həm Üzeyir bəyin, həm də onunla çiyin-çiyinə çalışan bəstəkar və musiqişünasların qarşısında duran saysız-hesabsız problem və çətinliklərin aradan qaldırılması, xalq musiqimizə qarşı haqsız və məqsədyönlü

hücumların qarşısının alınması, milli incəsənətin möhkəm təməl sütunlar üstündə formalaşdırılmasına nail olmaq kimi mühüm məsələlər dururdu. Bununla belə xalq musiqisinin toplanması, notlaşdırılması və nəşri istiqamətində böyük və əhəmiyyətli işlər görülmüş, gələcək nəsillərə zəngin irsin mühüm hissəsi qorunaraq ötürülə bilmişdi.

XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan xalq musiqisini öyrənən və onun toxunulmamış qatlarına müraciət edən musiqişünaslardan biri də Fəttah Xalıqzadə idi. Xalq musiqimizin əsas komponenti olan ritm probleminin öyrənilməsinə qarşısına məqsəd qoymuş gənc musiqişünas daha sonra bu mövzuda uğurlu dissertasiya işi müdafiə edərək musiqi elminə öz töhfəsini vermiş oldu. Qeyd edək ki, bu mövzu Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə məhz F.Xalıqzadə tərəfindən araşdırılmışdır.

F.Xalıqzadənin elmi fəaliyyəti artıq öz prioritet istiqamətini ortaya qoymuşdu və alimin bu istiqamətdə araşdırmaları artaraq həm də əsas prinsiplərini müəyyənləşdirirdi. Musiqişünas alimin elmi fəaliyyətinə nəzər saldıqda burada bir neçə əsas istiqaməti vurğulaya bilərik. İlk və mühüm istiqamətlərdən biri Azərbaycan xalq musiqisinin ritmika məsələləridir. Bu mövzu sonrakı illərdə də alim tərəfindən inkişaf etdirilmiş, həm xalq, həm də bəstəkar musiqisi zəminində işlənmişdir. Müəllifin bu mövzuda “Azərbaycan aşığı sənətində musiqili-poetik ritmik formulları”, “Niyazinin “Rast” simfonik muğamının ritmik xüsusiyyətləri”, «О модальной ритмике старинного азербайджанского фольклора», «Об одной ритмической фигуре азербайджанской народной песни», «Хромые размеры аксака и перспективы музыкальной тюркологии» məqalələri nəşr olunmuşdur. Onlardan birində müəllif Azərbaycan xalq musiqisinin ümumtürk mədəniyyəti kontekstində öyrənilməsi məsələsini irəli sürməsi də diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan musiqişünaslığının əsas konsepsiyalarından biri musiqi sənətimizin ümumşərq mədəniyyəti kontekstində öyrənilməsi ilə bağlı olmuşdur. Bu günün ictimai-siyasi reallığı isə Azərbaycan musiqisini həm də ümumtürk mədəniyyətinin bir parçası kimi öyrənmək məsələsini aktuallaşdırmışdır. Musiqi türkologiyası musiqişünaslıq elminin bir sahəsi kimi son 20 ildə inkişaf etdirilmiş, əsaslı nəticələr əldə olunmuşdur. F.Xalıqzadənin musiqi türkologiyası ilə bağlı baxışları Azərbaycan və digər türk xalqlarının musiqisinin müqayisəli araşdırılması, orta qəhətlərinin üzə çıxarılması baxımından olduqca dəyərlidir. Onun bu sahədəki çıxışları və elmi nailiyyətləri əcnəbi mütəxəssislər tərəfindən də yüksək qiymətləndirilmişdir. Musiqişünas alim Güzel Sayfullının F.Xalıqzadəni 70 illik yubileyi münasibətilə təbrik sözlərində yer alan fikirləri çatdırmaq istərdim: “*Siz, türkdilli xalqların musiqisi üzrə Tədqiqat Qrupunun ən fəal iştirakçılarından birisiniz. Sizin iştirakınızla ənənəvi Azərbaycan musiqisinə dair bir çox yeni məsələlər elmi dövrüyyəyə daxil olur. Digər türkdilli xalqların da musiqisinə aid problemlərə göstərdiyiniz marağınız həmişə hiss olunur*”. Eyni şəkildə Zəkəriyyə Səpenovanın fikirləri maraqlıdır: “*Bu günlərdə beynəlxalq elmi ictimaiyyət gör-*

kəmli Azərbaycan musiqişünası, etnomusişünas-türkoloq, elmlər namizədi, əməkdar incəsənət xadimi, professor Fəttah Xalıqzadənin yubileyini qeyd edir. Təbriklərə qoşularaq, yubilyarın elmi praktiki fəaliyyətinin bir cəhətini – qazax-Azərbaycan musiqi-mədəni əlaqələrinə verdiyi töhfələrinə aid cəhətini, o cümlədən onun Beynəlxalq səviyyəli bir sıra tədbirlərdə iştirakını qeyd etmək istəyirəm. İCTM Tədqiqat Qrupunun bir sıra Simpoziumları; Birinci Türk kongresi, Almatı, 2016; Trabzon – 2018; İssık Köl – 2022. Türk xalqları etnomusişünaslığı üçün tamamilə yeni olan bir mövzu – türk mədəniyyətlərində axsaq tipli ritmik xüsusiyyətləri gələcək tədqiqatları yeni bir səviyyəyə qaldırır”. Bu fikirlər əcnəbi ölkələrin musiqişünas alimlərinin yalnız cüzi bir qismidir. Hər iki rəydə F.Xalıqzadənin musiqi türkologiyası ilə bağlı araşdırmalarının yüksək dəyəri və elmi əhəmiyyəti vurğulanır. Düşünürəm ki, bu fakt Azərbaycan musiqişünaslığında bu elmi istiqamətə olan maraq və diqqətin artmasına və F.Xalıqzadənin elmi araşdırmalarının musiqi türkologiyasının əsas istinad mənbələrindən birinə çevrilməsinə təkan verəcəkdir.



***Z.İmamuddinova (Rusiya), M.Aqata Ozah (Nigeriya), R.Sultanova (Böyük Britaniya),
F.Xalıqzadə (Azərbaycan), İ.Naroditskaya (ABŞ)***

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinin hər bir təmsilçisi üçün məktəb və örnək mənbəyidir. Onun elmi fəaliyyəti Azərbaycan musiqisinin öyrənilməsi üçün əsas istiqamətləri, həm də onun inkişafı üçün mühüm olan metod və prinsipləri də müəyyənləşdirmiş oldu. Bu mənada Üzeyir bəyin elmi araşdırmaları həm də tədqiqat obyektı kimi daim Azərbaycan musiqişünaslarının diqqət

mərkəzindədir. Fəttah Xalıqzadənin elmi araşdırmaları içərisində xüsusi istiqamətlərdən biri də məhz Üzeyirşünaslıqla bağlıdır. Bu sahədə ən fundamental iş olaraq mən müəllifin “Üzeyir Hacıbəyli və xalq musiqisi” [3] elmi monoqrafiyasını vurğulamaq istərdim. Kitab 2014-cü ildə “Üzeyirşünaslıq” layihəsi çərçivəsində ərsəyə gəlmiş və Şərqi-Qərbi nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunmuşdur. Bu əsərdə ilk baxışdan müəllifin Üzeyir Hacıbəylinin elmi yaradıcılığını incələməsi təəssüratı yaransa da, əslində F.Xalıqzadə müasir Azərbaycan musiqişünaslığı üçün bir sıra mühüm məsələlərə işıq salmış, xüsusilə də hiss edilən çətinliklərlə üz-üzə qalmış musiqi terminologiyası, Qərbi musiqişünaslığına xas olan yeni termin və elmi konsepsiyaların şərhini verməyə, eləcə də folklor, xalq musiqisi kimi anlayışların kəsb etdiyi məzmunu aydınlıq gətirməyə nail olmuşdur. Uzun zamanndan musiqişünaslıq elminə tanış olan bu anlayışların yeni baxış bucağından incələnməsi isə müasir etnomusiqişünaslığın yeni inkişaf istiqamətlərinə nəzər salmağa imkan verir. Əsərin əhəmiyyəti onun mövzusu ilə bərabər, həm də müəllifin şəxsi elmi araşdırmalarının uğurlu nəticəsi ilə səciyyəvidir. Kitabda “Üzeyir Hacıbəyli və müasir Azərbaycan etnomusiqişünaslığı”, “Azərbaycan musiqi tarixinə ümumi baxış”, “Sehrli diyarın musiqi ənənələri”, “Qarabağdan başlanan böyük sənət yolu”, “Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisinin məsələləri haqqında”, “Xalq musiqi ritminin açar terminləri”, “Arxaik folklor musiqisi”, “Xanəndələrə məxsus xalq mahnıları”, “Folklorun bədii-estetik və tarixi-nəzəri məsələləri”, “Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı və xalq musiqisi” kimi bölmələr yer alır. Diqqəti cəlb edən əsas məqamlardan biri də Üzeyir bəyin musiqi sənətinə olan məhəbbəti və ilkin təəssüratlarını aldığı zəngin mədəniyyət beşiyi olan Qarabağın təsvirində verilməsi ilə səciyyəvi olan bölmədir. Hər kəsə bəlli olan faktlar, məlumatlar bu bölmədə yenidən canlandırılarkən əvvəllər diqqət yetirmədiyimiz, bəlkə də fərqi nə varmadığımız məsələlər bu dəfə sanki göz önünə çıxır. Bu da müəllifin öz fikrini oxucuya çatdırmaq üçün seçdiyi üslubdan irəli gəlir. Kitabın hər səhifəsini oxuduqca sanki bildiklərini yenidən kəşf edirsən. Bu dəfə yeni rakursdan, Fəttah Xalıqzadə şərhinin köməyi ilə dərk edib anlayırsan. Müəllif Üzeyir bəyin folklor musiqisi ilə bağlı elmi məqalələrini bir-bir incələyərək nisbətən az diqqət ayrılmış məqamlarına yenidən işıq salır və oxucunu bir daha düşünməyə vadar edir. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqatları yazıldığı illərə və müəllif münasibətinin tərzinə görə təsnif etsək, F.Xalıqzadənin bu mövzuda elmi araşdırmalarını müasir dövrə şamil etmək olar. Bu mərhələ müstəqil Azərbaycanın qurulması və inkişafı ilə paralel başlamış və özündə keçmiş sovet musiqi elminin prinsiplərini daşımaqla bərabər, həm də Qərbi alimlərinin elmi konsepsiyalarının təsirini hiss etdirməyə başladı. Bu təsirin müsbət nəticələri isə bəstəkarın həm musiqi, həm də elmi yaradıcılığı ilə bağlı müxtəlif səpkili əsərlərin ərsəyə gəlməsi, əlyazmaların incələnməsi, Üzeyir elmini yenidən dərk etdirən elmi təhlillərin aparılması ilə özünü göstərmiş oldu. F.Xalıqzadənin “Üzeyir Hacıbəyli və xalq

musiqisi” elmi monoqrafiyası da bu sırada özünə layiqli yer tutmaqla Azərbaycan musiqişünaslığına mühüm töhfə oldu.

F.Xəlirqadənin elmi fəaliyyətində əhəmiyyətli mövzulardan biri, belə demək olarsa birincisi Azərbaycan xalq musiqisinin arxaik qatlarının üzə çıxarılması və öyrənilməsi ilə bağlıdır. İşıqlandırmaq istədiyim məsələ arxaik folklorun janrlarından biri olan mövlud mərasimlərinin tədqiqat obyektini kimi seçilməsi ilə ərsəyə gələn elmi məqalələrin şərhini ilə bağlıdır. Qeyd etmək istərdim ki, Fəttah müəllimin mövlud mərasimləri ilə bağlı araşdırmaları on ildən artıq bir dövrü əhatə edir. Bu barədə bizim də ara-sıra söhbətlərimiz baş tutmuşdu. Bu sahədə alimin “Şeki Mevlid Mərəsimlərinin musiqisi”, “К проблеме изучения музыки обрядов Мевлуд в Азербайджане”, “Музыка азербайджанского обряда Мевлуд”, “On the Music of Azerbaijani Mevlud ceremonies” və s. məqalələri nəşr edilmişdir. Sonuncu Muğam simpoziumunda (2023) görüşərkən alim mənə mövlud mərasimləri ilə bağlı ərsəyə gətirdiyi sanballı elmi araşdırmasını təqdim etdi və etiraf etdim ki, məqalə ilə tanışlıqdan sonra bu sahəyə diqqətimi yönəltməyin vacibliyini bir daha anlamış oldum.

Mövlud islam dininin peyğəmbəri Məhəmməd Əleyhissəlamın doğum günü ilə bağlı keçirilən dini mərasimdir. Bu mərasim islam ölkələrinin bir çoxunda icra edilir və müxtəlif ənənələri ilə fərqli və ortaq cəhətlərə malikdir. Azərbaycanda mövlud mərasimlərinin keçirilməsi bu ənənənin bir parçası kimi mövcud olmaqdadır və janrın xüsusi tədqiqat obyektini kimi öyrənilməsi ilk dəfə məhz F.Xəlirqadə tərəfindən həyata keçirilmişdir.

Azərbaycanda mövlud mərasimləri əsas etibarilə ölkənin bir çox rayon və kəndlərində keçirilmiş olsa da, haqqında söz açdığım elmi tədqiqatda müəllif əsas etibarilə Şəki, Qax, Zaqatala, Qəbələ, Göyçay, Ağdaş rayonlarında aparılmış sahə araşdırmaları nəticəsində toplanmış nümunələrə istinad etmişdir.

“История и Антропология Музыки Мусульманского мира (традиции регионов)” toplusunda dərc edilmiş “Музыка азербайджанского ритуала Мевлуд Ан-Наби” [4] elmi oçerki bir neçə bölmədən ibarətdir. Mərəsimin tarixi haqqında geniş məlumatı əhatə edən birinci bölmədən sonra müəllif elmi təhlil və tədqiqatlarını “Üzeyir Hacıbəyli din və musiqi haqqında”, “Mövlud Ən-Nəbi keçmişdə və indi”, “Mövlud mərasiminin musiqisi və poeziyası”, “Azərbaycanda Mövlud mərasiminin keçirilməsi”, “Azərbaycanın sünni müsəlmanlarının yaşadığı rayonlarda mövlud mərasimləri (ilk sahə araşdırmaları)” və Nəticə bölmələrində şərh edir. F.Xəlirqadənin elmi tədqiqatları üçün xarakterik olan məsələnin geniş və əhatəli rəkursda araşdırılması bu tədqiqat üçün də səciyyəvidir. Həm giriş, həm də adıçəkilən hər bir bölmə əslində janrın və ümumiyyətlə, arxaik musiqi nümunəsinin böyük coğrafi sərhədlər üzərindən tarixi, etnoqrafik, islami və folklor meyarlarının araşdırılmasını ehtiva edir. Müəllif mövlud mərasiminin tarixinə nəzər salaraq Üzeyir bəyin, eləcə də S.Seyidova, R.Fərhadova, S.Bağirova, G.Abdullazadə, D.Hüseynova kimi alimlərlə yanaşı, türk, özbək, ərəb, ingilis,

iraqlı mütəxəssislərinin elmi əsərlərinə istinad edir. Əlbəttə ki, giriş məlumatından sonra ilk bölmə Üzeyir bəyin din və musiqi ilə bağlı fikirlərinə həsr olunur. Müəllif Üzeyir bəyin ilk dəfə 1919-cu ildə nəşr edilmiş “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” [2] məqaləsinə istinad edərək dahi alimin dini musiqi haqqında ciddi elmi şərhələrinə diqqət çəkmişdir. Eləcə də Üzeyir bəyin məqalələrində dini musiqi ilə bağlı müəyyən termin və anlayışlara da aydınlıq gətirmişdir. Bu məsələ aparılan tədqiqatın mahiyyətini açmaq üçün əhəmiyyətli olduğu kimi, həm də məqalənin çap edildiyi beynəlxalq toplunun əcnəbi oxucuları qarşısında Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif sahələrinin zənginliklərini ortaya qoymuş olur. Burada biz müəllifin demək olar ki, bütün ömrünü həsr etdiyi Azərbaycan musiqisini təbliğ etmək cəhdini də görmüş oluruq. Bu bölmədə diqqəti çəkən daha bir məqam Üzeyir Hacıbəylinin 1916-cı ildə “Yeni İqbal” qəzetində çap edilmiş “Mövludi-Nəbi bayramı” [1] məqaləsi ilə bağlıdır. Bu mənbənin müasir dövrdə yenidən işıqlandırılaraq musiqişünasların diqqətinə çatdırılması çox mühümdür. Düşünürəm ki, bu məqalə haqqında məlumatlı mütəxəssislər az saydadır və F.Xalqzadənin dəyərli elmi mənbəni bir daha diqqət mərkəzinə çəkməsi həm də gənc musiqişünaslar üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Mövlud mərasiminin keçmişi və bu günü ilə bağlı araşdırmalara həsr edilən bölmədə müəllif janrla bağlı elmi mənbələri incələyərək onun tarixi əhəmiyyətini vurğulayır. Eləcə də mərasimin keçirilmə təqviminə nəzər salır, müxtəlif şairlərin əsərlərində yer alan mövlud mətnlərini vurğulayır. Bu məsələ növbəti bölmədə daha geniş işıqlandırılmış, Süleyman Çələbinin mövlud mərasimlərinin poetik mətnlərini təşkil edən “Vəsilet un Nicat” əsəri haqqında geniş məlumat verilmişdir. Qeyd edək ki, bu əsər 2023-cü ildə Bakıda keçirilən “II Türk Dünyası Ədəbiyyat və Kitab” sergisində də təqdim edilmişdi: “II Türk Dünyası Ədəbiyyat və Kitab” Festivalı çərçivəsində Türkiyəyə həsr olunmuş gündə Bey-nəlxalq Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu tərəfindən nəşr edilmiş böyük türk mütəfəkkir və təsəvvüf şairi Süleyman Çələbinin “Mevlid” kitabının təqdimatı keçirilib. Kitab ötən ilin Türkiyə Respublikasında “Süleyman Çelebi İli” elan olunması münasibətilə Fond tərəfindən türkçə və almanca çap etdirilərək, Almaniya, Avstriya, İsveçrə və digər Avropa ölkələrində yayımlanıb. Fondun bu layihəsi Avropa auditoriyasını Türk ədəbiyyatının önəmli simalarından biri olan Süleyman Çələbinin irsi ilə, eləcə də Türkiyənin qədim və zəngin dəyərləri ilə daha yaxından tanış etmək məqsədini daşıyır” [5].

Məqalənin növbəti bölməsi Azərbaycan mövlud mərasimləri ilə bağlıdır. Bu bölmədə müəllif mövlud mərasiminin tədqiqat obyektini kimi çox az öyrənilməsinə diqqət mərkəzinə çəkərək onun tarixi, siyasi, sosial, ideoloji səbəblərini izah edir [4, s.359]. Burada həmçinin mövlud mərasimləri ilə müəllifin öz araşdırmaları, müxtəlif rayonlara təşkil edilən ekspedisiyalar haqqında məlumat yer almışdır. F.Xalqzadə diqqətli pedaqoq kimi tələbələri Gültəkin Mürsəliyeva və Sevinc Qasımova ilə birlikdə apardıqları sahə araşdırmalarını da vurğulayır. Musiqişünas

etikası F.Xalıqzadənin elmi fəaliyyətinin əsas qayəsini təşkil edir. Əvəzolunmaz zəhməti və səylərinə baxmayaraq, həssas pedaqoq öz tələbələrinin də çalışmalarını kölgədə qoymayaraq məxsusi vurğulayır. Buna bir daha haqqında danışdığımız məqalədə şahid oluruq.

Bölmədə mövlud mərasimlərinin Azərbaycan ərazisində yayılması, XIX əsrdə Şəkidə yaşayıb yaratmış alim Abdul Qani Nuhəvi ilə bağlı qiymətli məlumatlar verilir, eləcə də ekspedisiya aparılmış bölgələrdə mövludun keçirilməsi ilə bağlı maraqlı faktlar, informantların söylədikləri, mərasimin regional özəllikləri haqqında fikirlər də öz əksini tapmışdır.

Araşdırmanın əsas təhlilləri isə müxtəlif bölgələrin mövlud mərasimləri ilə bağlı bölmədə aparılmışdır. Bu bölmə öz daxilində Şəki, Qəbələ, Göyçay və Ağdaş rayonlarının mövlud mərasimləri ilə bağlı yarımbaşlıqlara bölünür. F.Xalıqzadə hər rayonun regional özəlliklərini incələyərək bu cəhətlərin mövlud mərasimlərinin keçirilməsinə göstərdiyi təsiri üzə çıxarır. Eləcə də bu mərasimlər müxtəlif meyarlar baxımından digər müsəlman ölkələrinin mövlud mərasimləri ilə müqayisə edilir. Xüsusilə, mövlud mərasimi aparan gənc din xadimlərinin türk ənənələrinin təsirinə həssaslığı məsələsi vurğulanır. Bu təsirin mövcud ictimai sosial səbəblərini izah edən alim həm də müəyyən rayonlarda daha yaşlı nəslin nümayəndələri tərəfindən ənənələrin qismən də olsa qorunaraq gənc nəslə ötürülməsi faktını göstərir.

Azərbaycan xalq musiqisinin öyrənilməsində müasir mərhələ həm ayrı-ayrı musiqşünas alimlərin, həm də bir sıra qurumların fəaliyyəti və əldə edilən mühüm nəticələr və nailiyyətlərlə səciyyəvidir. Bu mənada Azərbaycan Milli Konservatoriyasının fəaliyyəti xüsusilə qeyd edilməlidir. Tədris müəssisəsinin əməkdaşlarının iştirakı ilə müxtəlif bölgələrə təşkil edilmiş ekspedisiyalar, toplama işləri, nəşr edilən məcmuələr, eləcə də elmi araşdırmalar, laboratoriyanın fəaliyyəti musiqşünaslıq elminə mühüm töhfələrdir.

Fəttah Xalıqzadənin elmi fəaliyyətində əsas istiqamətlərdən birini təşkil edən etnomusiqşünaslıq araşdırmalarının təşkilində və həyata keçirilməsində də Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rolu və qatqısı danılmazdır. Çünki Azərbaycan Milli Konservatoriyasının əsas məqsədlərindən biri xalq musiqisinin öyrənilməsinə, tədqiqinə, toplanmasına, bərpasına və nəşrinə yönəlmiş işlərin həyata keçirilməsi, bu işdə bilavasitə peşəkarların iştirak etməsi idi ki, bu gün öz töhfələrini verməklə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni səhifələr açmaqda davam edir.

Hesab edirəm ki, peşəsindən asılı olmayaraq insanı bütün müsbət addımlara ruhlandıran, çətinliklərə sinə gərməyə kömək edən, uğurlara imza atmağa ilham verən ilk növbədə onun Vətən sevgisidir. Bizim üçün bu sevginin sərhədsiz möhtəşəmliyinin nümunəsi məhz Üzeyir bəydir. Onun vətən və xalq sevgisi musiqisi ilə bərabər, elmi yaradıcılığına da yansımışdır. Düşünürəm ki, bu mənada Üzeyir bəyin ən layiqli davamçılarından biri də Fəttah müəllimdir. Onun yazdığı

hər cümlədə, araşdırmada qarşıya qoyduğu problemin arxasında bilavasitə xalq musiqisinə olan sevgi və rəğbət durur. Məhz bu müqəddəs hisslər alimi hər zaman yeni axtarırlara sövq edir və maddi, fiziki çətinliklərə baxmadan, yorulmadan, usanmadan kiçik bir el havasının ardınca düşərək ucqar kəndlərə qədər gedib çıxan F.Xalıqzadə gənc musiqişünaslar üçün əsl örnəkdir. Tələbələri ilə kənd-kənd, oba-oba dolaşaraq insanları dindirən, onların qəlbini almağa qadir olan, şirin söhbətləri ilə el musiqisinin incilərini tək-tək toplamağı bacaran bu təvazökar insan bizə nəinki musiqişünaslığın, müəllimliyin, alimliyin sirlərini, həm də böyük insan olmağın məktəbini keçmişdir. Bütün bunlara görə sizə təşəkkür edirəm Fəttah müəllim və tələbəniz olduğum üçün qürur duyuram. 70 yaşıңыз mübarək olsun!

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Mövludi-nəbi bayramı. Nəşrlərdən kənara qoyulmuş, ixtisar və “redaktə” olunmuş əsərləri, II hissə. Tərt. Ş.Hüseynov. Bakı.: Elm, 2010, s. 99-100.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Tərt. F.Əliyeva. Bakı.: Adiloğlu, 2005, 74 s.
3. Xalıqzadə F.X. Üzeyir Hacıbəyli və xalq musiqisi. Bakı.: Şərq-Qərb, 2014, 276 s.
4. Халыкзаде Ф.Х. Музыка азербайджанского ритуала Мёвлуд Ан-Наби”. В сб. История и Антропология Музыки Мусульманского мира (традиции регионов), Вып. 2. Сост. и ред. Т.Джанизаде. Москва.: Садра, 2023. с. 343-378.
5. Süleyman Çələbinin “Mövlud” kitabının təqdimat mərasimi keçirilib. URL:<https://www.yenises.az/az/posts/detail/suleyman-celebinin-movlud-kitabininm-teqdimat-merasimi-kecirilib-1686741507>

Кямалә АТАКИШИЕВА

Старший научный сотрудник
Института Архитектуры и Искусства НАНА,
кандидат искусствоведения, доцент

НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФАТТАХА ХАЛЫКЗАДЕ ПО ОБРЯДОВОМУ ФОЛЬКЛОРУ

Резюме: Представленная статья посвящена научному творчеству Фаттаха Халыкзаде, ценного ученого в области музыковедения Азербайджана. Статьи ученого, затрагивающие проблемы композиторского творчества, музыкальной тюркологии, ритмики, этномузыковедения, являются важным вкладом в современное музыковедение, обладая большой научной ценностью. Ученый, посвятивший всю свою жизнь изучению азербайджанской народной музыки, также принимал активное участие в сборе и исследовании фольклорных произведений. В статье широко место отведено исследованиям Ф.Халыкзаде по обрядовому фольклору.

Ключевые слова: Фаттах Халыкзаде, этномузыковедение, Узеир Гаджибейли, архаический фольклор, обрядовая музыка, мевлуд

Kamala ATAKISHIYEVA
ANAS IAA senior researcher,
candidate of art history, associate professor

SCIENTIFIC RESEARCH OF FATTAH KHALIKZADEH ON RITUAL FOLKLORE

Abstract: *The presented article is devoted to the scientific creativity of Fattah Halykzade, a valuable scientist in the field of musicology of Azerbaijan. The scientist's articles touching on the problems of composer creativity, musical Turkology, rhythm, ethnomusicology are an important contribution to modern musicology, having their own scientific value. The scientist, who devoted his entire life to the study of Azerbaijani folk music, also took an active part in the collection and research of folklore works. The article devotes considerable space to F. Halykzade's research on ritual folklore.*

Keywords: *Fattah Khalikzade, ethnomusicology, Uzeyir Hajibeyli, archaic folklore, ritual music, mevlud*

Zülfiyyə HÜSEYNOVA

AMK-nın baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələsgərov küç.7

E-mail: zulfiiyye.86@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.98-102

RİTM MƏSƏLƏLƏRİ FƏTTAH XALIQZADƏNİN ARAŞDIRMALARINDA

***Xülasə:** Professor Fəttah Xalıqzadənin araşdırmalarının əhəmiyyətli bir hissəsini ritm məsələləri təşkil edir. O, hələ gənclik illərindən həmin istiqamətdə tədqiqat işləri aparmışdır. 1986-cı ildə uğurla müdafiə etdiyi “Azərbaycan xalq musiqisinin ritmikası” adlı dissertasiya işində də bu məsələ ön plana çəkilib. Fəttah Xalıqzadənin xalq musiqisində ritm axtarışları yalnız dissertasiya mövzusu ilə tamamlanmışdır. O, zaman-zaman bu mövzuya qayıdaraq, müxtəlif məqalələrdə xalq musiqisinin ritmik özəlliklərini tədqiq etmiş, onun başlıca qanunauyğunluqlarını, musiqi və şeir vəznlərinin qarşılıqlı münasibətlərini formül tiplərinə görə öyrənmişdir. F.Xalıqzadə ritm məsələlərini nəinki şifahi musiqidə, eləcə də Niyazi, A.Əlizadə kimi bəstəkarların yaradıcılığında araşdırmışdır.*

***Açar sözlər:** ritm, musiqi, ritmik formül, musiqişünas, Fəttah Xalıqzadə*

Professor Fəttah Xalıqzadənin araşdırmalarında ritm məsələləri xüsusi önəm daşıyır. Heç də təsadüfi deyildir ki, onun sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim etdiyi dissertasiya işi də bu istiqamətdə olmuşdur. Moskva Dövlət Konservatoriyasında V.Xolopovanın elmi rəhbərliyiylə yerinə yetirdiyi “Azərbaycan xalq musiqisinin ritmikası” [9] adlı dissertasiya işini 1986-cı ildə uğurla müdafiə etmişdir. Dissertasiyada milli musiqi ritminin şeir qaynaqları, xalq mahnı və rəqsləri, aşıq havalarının ritmik formulları müəyyən edilmişdir.

Fəttah Xalıqzadə müxtəlif məqalələrdə təhlilə cəlb etdiyi nümunələrin üslub xüsusiyyətlərini müəyyən edərkən adəti üzrə ritmik cəhətləri də araşdırır və yeni maraqlı nəticələr ortaya qoyur. F.Xalıqzadənin bir neçə məqaləsi üzərində dayanaraq, onun bu istiqamətdə gördüyü işlərin qısa icmalını vermək istərdik.

Bu baxımdan onun “Aşıq sənətində musiqili-poetik formullar” [4] adlı məqaləsi xüsusilə əhəmiyyətlidir. Məlum olduğu kimi, saz və söz sənətinin məzmunu və forma yaxınlığı aşıqların yaradıcılığı üçün son dərəcə səciyyəvidir. Musiqişünas el nəğməkarlarının sənətində musiqi ilə poetik vəznin üzvi vəhdəti kimi mürəkkəb və çoxcəhətli problemin açılması üçün aşıq havalarının musiqili-poetik formulları üzərində dayanmışdır. Dəqiq metrik xüsusiyyətlərə malik bəhrli havalara əsaslanaraq, heca vəzninin aşıq musiqisinə təsirini müəyyən etmişdir. Onun qə-

naətinə görə heca vəzninin əsas prinsipləri musiqi intonasiyalarının strukturunu təyin edir. Bunun nəticəsində yaranan spesifik musiqi ritmi öz ifadəsini melodik hərəkətdə, tematik inkişafda və ümumi formanın təşəkkülündə tapır. Qoşmalar bir qayda olaraq 3, gəraylılar isə 2 xanəli formalarda təcəssüm tapır. Eyni bir poetik forma (gəraylı və ya qoşma) müxtəlif hava üstündə oxunarkən, müxtəlif ölçüyə və ritmik şəkllə malik olur.

“Layla və oxşamaların ritmikasında dair” [5] məqaləsində T.Kərimovanın “Ana folkloru”na daxil olan materialların ritm təhlilinə həsr olunmuş və özünün ifadəli struktur xüsusiyyətləri ilə yanaşı, həmçinin arxaik janr simasını və təkamül prosesini incə cizgilərlə əks etdirən mühüm bir vasitə kimi nəzərdən keçirmişdir. Sözü gedən janrları metrik təşkilin prinsiplərinə görə qruplara ayıraraq təhlilə cəlb etmişdir. Gəlidiyi nəticəni sonda müddəalar üzrə bu şəkildə vermişdir: Laylardan fərqli olaraq, oxşamalarda bəhərsiz ritm müşahidə olunmur, ritmik nizamın bariz ifadəsi olan dəyişməz ölçüyə daha çox meyl edir. Laylarda qeyd olunan bütün metrik prinsiplər öz əksini tapmışdır. Bu janr daxilində dəyişməz ölçülər kifayət qədər rəngarəngdir. 8/6 və 8/5 ölçüsünün növbələşməsi isə arxaik xüsusiyyət kimi qiymətləndirilmişdir. Beşik nəğmələrində müşahidə olunan bəzi ritmik formullar digər türk xalq musiqi nümunələri ilə qarşılıqlı əlaqədə baxılmışdır. Məqalədə Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında ilk dəfə olaraq arxaik element kimi incələnmiş ritm tarixi morfologiya metodunun tətbiqinə yol açır.



Azərbaycan aşıq və məhəlli musiqisində rast gəlinən formul tipli ritmlərin digər xalqların musiqisində araşdırmış, məsələyə ümumtürk kontekstində baxmışdır. Müəllifin də “Изучение хромых размеров аксак и перспективы музыкальной тюркологии” [7] məqaləsində də qeyd etdiyi kimi, axsaq ritmin öyrənilməsi musiqi türkologiyasının inkişafında mühüm amil kimi, qohum xalqların əlaqəsinin müəyyən olunmasında vacib faktor kimi çıxış edə bilər. Bu məqalə türk konqresinin proqramına daxil edilmiş və rəğbətlə qarşılanmışdır. Qazaxıstanlı musiqişünas Zəkiyyə Sapenova həmin məruzə haqqında müsbət fikirlər söyləmişdir.

“Об одной ритмической фигуре азербайджанской народной песни” [10] məqaləsində müəllif Azərbaycan xalq mahnısının ritmik formulu üzərində təhlillər apararaq nəticələrini məsələnin daha ümumiləşdirilmiş kontekstinə yönəltməyə nail olmuşdur. Bir mahnının ritmik şəklində müəyyən edilən formullar, moduslar əslində analoji nümunələrin təhlili üçün metoda çevrilə bilər ki, bu da Azərbaycan musiqisində az öyrənilmiş sahə kimi, xalq musiqisinin ritmik problemlərinin araşdırılmasında perspektiv rolunu oynaya bilər.

“Модальная ритмика старинного азербайджанского музыкального фольклора” [8] məqaləsində F.Xalıqzadənin Azərbaycan folklor musiqisinin ritmika problemləri ilə bağlı baxışları geniş və aydın şəkildə şərh olunmuşdur. Müəllif əsas etibarilə Avropa musiqi sistemində ritmika problemlərinin həllində əsas götürülən prinsiplərin Azərbaycan arxaik folklor nümunələri üzərində tətbiqi ilə bağlı ortaq və fərqli məsələlərin müqayisəli təhlilini aparmışdır.

“Azerbaycan halk muskisinde formül tipli ritm düzeni” [1] adlı konfrans materialında Azərbaycan xalq musiqisində müşahidə olunan bu tipli ritmik şəkilləri incələyərək, məsələni daha geniş müstəvidə açmış və digər xalq musiqi janrı və laylarında araşdırmışdır. Müxtəlif quruluşlu formulların Azərbaycan, Türk, Qazax, Türkmən, Tatar xalq musiqisində zamanlama prosesini izləmiş, oxşar xüsusiyyətləri müqayisə edərək, ortaya əhəmiyyətli müddəalar çıxarmışdır.

H.Əliyev Fondu və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının birgə təşkil etdiyi “Üzeyirşünaslıq” layihəsi çərçivəsində F.Xalıqzadənin “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” [2] kitabı işıq üzü görmüşdür. O, dahi bəstəkarın xalq musiqisinə baxışlarını əks etdirmiş, məsələyə yeni rakursdan yanaşmışdır. Folklor musiqisi ilə bağlı mövzularla yanaşı Ü.Hacıbəylinin şifahi musiqi üzərində apardığı ritm nəzəriyyəsinə də toxunmuşdur. 1919-cu ildə “İstiqlal” qəzetində dərc olunmuş “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsindəki fikirləri əsasında bəhrli və bəhrsiz, ağır və yüngül bəhr anlayışına aydınlıq gətirərək, xalq musiqi nümunələri üzərində onun izahını vermişdir. Bundan başqa musiqişünas formul (modal) tipli ritm düzəni, eləcə də xanə içinə yazılmış formulları müvafiq folklor nümunələri əsasında təhlil etmiş, bu zaman təşkili prinsiplərinin xalq musiqi yaradıcılığında əhəmiyyətini açıb göstərmişdir.

F.Xalıqzadə ritm məsələlərini nəinki şifahi musiqidə, eləcə də bəstəkar yaradıcılığında araşdırmışdır. Niyazinin “Rast” simfonik muğamında bəstəkarın bəhrsiz musiqini Avropa takt (xanə) sisteminə uyğunlaşdıraraq, sərbəst vəznin dəqiq ölçüyə çevrilmə prosesini ritm nəzəriyyəsini dərinlən bilən tədqiqatçı-musiqişünas kimi açıqlamışdır. Bəstəkarın tətbiq metodlarını aydın şəkildə göstərmişdir [6]. “Aqşin Əlizadənin musiqisində ritmin ifadəliliyi və milli kökləri” [3] adlı məqaləsində isə bəstəkarın “Bayatılar” xor silsiləsi əsasında ritmik üsulların milli kökləri araşdırılmış, sadə formul və ölçülərin semantikasi öyrənilmişdir. Parlaq milli obrazların açılmasında folklor musiqisindən bəhrələnən bəstəkarın qarışıq və sərbəst dəyişən metrikadan istifadəsini yüksək qiymətləndirərək, onun tətbiqi metodlarını açıqlamışdır.

Professor Fəttah Xalıqzadənin bu sahədə apardığı çoxsaylı araşdırmaların hər biri musiqişünashq elmi üçün əhəmiyyətli tədqiqat işləridir. Onların hər birində mühüm elmi nəticələr əldə olunmuşdur. Aydın görünür ki, musiqişünas-alim tədqiqatlarında dünya musiqişünasların ümumi ritm nəzəriyyəsinin təhlil metodlarını mənimsəyərək, onları ustalıqla tətbiq etmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Xalıqzadə F.X. Azərbaycan folk musikisində formül tipli ritm düzeni. VI. Millerlərarası Türk Halk kultürü kongresi bildiriləri. Ankara, 2002, s. 136-159.
2. Xalıqzadə F.X. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. Bakı.: Şərq-Qərb, 2014. 276 s.
3. Xalıqzadə, F.X. Aqşin Əlizadənin musiqisində ritmin ifadəliliyi və milli kökləri. «Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri» /III buraxılış/. B.: Elm, 1999.
4. Xalıqzadə F.X. Aşiq musiqisində musiqili-poetik formullar. Bakı.: Elm və həyat, s. 26-27.
5. Xalıqzadə F.X. Layla və oxşamaların ritmikasına dair. Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemlərinə dair. Elm və həyat nəşriyyatı. Bakı: 1996, s. 8-13.
6. Xalıqzadə F.X. Niyazinin «Rast» simfonik muğamının ritmik xüsusiyyətləri. «Azərbaycan musiqisi. Tarix və müasir dövr» elm toplusu. B.: 1994, s. 74-75.
7. Халыгзаде Ф.Х. “Изучение хромых размеров аксак и перспективы музыкальной тюркологии”.
8. Халыгзаде Ф.Х. Модальная ритмика старинного азербайджанского музыкального фольклора. / “Harmoniya” jurnalı, № 1/2002.
9. Халыгзаде Ф.Х. Ритмика Азербайджанской народной музыки: автореф. диссерт. на соиск. научной степени кандидата искусств. Москва, 1985, 22 с.
10. Халыгзаде Ф. Х. Об одной ритмической фигуре Азербайджанской народной песни. Professor B.İ.Karakulovun 70 illiyinə həsr olunmuş dəyirmi masanın materialları. Almatı. 2012, s. 137-145.

Зульфья ГУСЕЙНОВА

Старший преподаватель и докторант АНК

ВОПРОСЫ РИТМА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ФАТТАХА ХАЛИКЗАДЕ

Резюме: Значительная часть исследований профессора Фаттах Халикзаде посвящена вопросам ритма. Исследования в этом направлении он проводил с молодости. В 1986 году была успешно защищена диссертация на тему «Ритмика азербайджанской народной музыки». Часто возвращаясь к этой теме, он в различных статьях изучал ритмические особенности народной музыки, изучал ее основные закономерности, взаимоотношения музыкальных и поэтических текстов по формульному типу. Ф. Халикзаде исследовал вопросы ритмики не только в традиционной музыке, но и в творчестве таких композиторов, как Ниязи и А. Ализаде.

Ключевые слова: ритм, музыка, ритмическая формула, музыковед, Фаттах Халикзаде

Zulfiyye HUSEYNOVA

Senior Lecturer and doctoral student of ANC

ISSUES OF RHYTHM IN THE RESEARCH OF FATTAH KHALIKZADE

Abstract: A significant part of Professor Fattah Khalikzadeh's research is devoted to issues of rhythm. He has been conducting research in this direction since his youth. In 1986, he successfully defended his dissertation on the topic “Rhythm of Azerbaijani folk music.” Fattah Khalikzadeh's search for rhythm in folk music did not end with just a dissertation. Often returning to this topic, in various articles he studied the rhythmic features of folk music, studied its basic patterns, the relationship of musical and poetic texts according to the formulaic type. F. Khalikzadeh explored rhythmic issues not only in oral music, but also in the works of such composers as Niyazi and A. Alizadeh.

Keywords: rhythm, music, rhythmic formula, musicologist, Fattah Khaliqzade

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

“Konservatoriya” elmi jurnalında çap olunmaq üçün təqdim edilən məqalələr aşağıdakı şərtlərə cavab verməlidir.

Məqalənin quruluşu

1. Müəllifin adı və soyadı
2. Müəllifin fotosu
3. Statusu (elmi adı, elmi dərəcəsi və ya fəxri adı, yaxud dissertant, ya da doktorant olduğu təşkilat, elmi rəhbərinin adı) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssisənin ünvanı)
4. E-mail
5. Məqalənin başlığı (Baş hərflərlə)
6. Məqalənin yazıldığı dildə xülasə (4-5 cümlə) və açar sözlər (6-10 söz)
7. Məqalənin mətni, foto və not nümunələri ilə birgə
8. Ədəbiyyat siyahısı
9. Daha iki dildə xülasə və açar sözlər
10. Rəyçilər

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Məqalənin çap olunmuş əlyazması (1 nüsxə) və onun elektron variantı (CD disk və ya flaş kartda) məqaləyə 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir. Əlyazma və CD disk geri qaytarılmır. Məqalə jurnalın emailinə göndərilə bilər: azconservatory@gmail.com
- Məqalə Azərbaycan dilində, yaxud rus və ingilis dillərində Times New Roman şriftində, 12-lik ölçüdə, 1 intervalı ilə yazılmalıdır.
- Hər sözdən sonra, həmçinin nöqtə və vergüldən sonra cəmi bir boşluq (spaceback) işarəsi qoyulmalıdır. Mətnə tərtibat vermək olmaz.
- Məqalənin başlığı həddən artıq böyük olmamalıdır və 8 sözdən artıq olacaqsə ixtisar ediləcək.
- Məqalə ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 formatlı səhifə çərçivəsində olsa yaxşıdır.
- Elmi məqalə araşdırmadırsa not nümunələrinin olması vacibdir. Not nümunələri not yazan proqramların birində səliqəylə yığılmalıdır. Kserokopyanın görüntüsü keyfiyyətsiz olarsa məqalənin üstündə verilə bilməz.
- Sadalanan tələblər olmayan məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənləşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları göstərməli yaxud müəyyən nəticələr çıxarılmalıdır. Elmi məqalə balaca bir elmi işdir. Məlum faktları və artıq dərc edilmiş kitab və məqalələrdən sitatları sadəcə sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Elmi məqalədə artıq məlum və kiminsə dərc edilmiş fikri istinadsız yazılarsa bu, mənimsəmə, plagiat sayılır. Elmi məqalədə plagiat faktı aşkarlanarsa məqalə dərhal müəllifinə qaytarılır. Məqalənin elmi dəyərini müəyyənləşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərgidə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

Требования научного журнала "Консерватория"

Научный журнал "Консерватория" был зарегистрирован Министерством Юстиции Азербайджанской Республики в 17.12.2008г. (Сертификат № 2770). Print ISSN 2518-7074, Online ISSN 2522-1612. Журнал входит в утвержденный ВАК Азербайджанской Республики перечень ведущих рецензируемых научных журналов.

Структура статьи:

1. Имя и фамилия автора;
2. Фото автора;
3. Статус (научное название или название научной степени или степень магистра или доктора философии в организации) и должность (рабочее место, адрес);
4. Электронная почта;
5. Заголовок статьи (не более 8 слов). В конце заголовка не нужно ставить точку.
6. Резюме (4-5 предложения) и ключевые слова (6-10 слов) на том языке, на котором написано статья;
7. Статья в пределах 10-20 страниц формата А4;
8. Текст статьи (К тексту могут быть приложены фотографии, таблицы и нотные примеры. Ксерокс и сканер нотных примеров должны быть высокого качества);
9. Список литературы (статья со слишком большим списком литературы и также без каких-либо ссылок не приемлема);
10. Резюме и ключевые слова на двух языках;
11. И.Ф.О. и научные звания рецензентов;

Формат представленных статей:

Статья, опубликованная рукопись (1 экземпляр) и его электронная версия (CD-диск или флэш-карты) представляется с 2-мя рецензиями. Рукопись и CD не возвращается. Статью можно отправить на Email: azconservatory@gmail.com Статья должна быть представлена на азербайджанском, русском или английском языках. Шрифтом Times New Roman, размер шрифта 12, с интервалом 1. Статьи не отвечающим вышеуказанным требованиям могут быть возвращены авторам.

Научное значение статьи

Научная статья является научно-исследовательской работой. Цитирование книг и статей автора, которые были ранее опубликованы, не представляют научную ценность для статьи. Использование других идей без ссылок рассматривается как плагиат. Котировки в кавычках без ссылок рассматривается как непрофессиональный подход. Издательская группа не обязана искать и ссылаться на данные цитаты. Научная новизна статьи должна быть четко написана в конце статьи. Статья будет немедленно возвращена, если в статье обнаружится факт плагиата. Рассматривается как плагиат не только предложение, но и использование мыслей и идей других. В случае возникновения проблем с определением научной ценности статьи, редакция будет принимать решение на основе мнений совета научных экспертов. Мнение членов редакции научного совета может храниться в тайне. Научные статьи представляются в журнал в сочетании с двумя рецензиями. Научная степень рецензента должна быть выше, чем у автора статьи. Рецензенты должны внимательно прочитать статью, прежде чем писать свое мнение. Рецензия дается не исходя из таланта и личности автора, а на конкретную статью. Редакция доверяет мнениям рецензентов. Если возникнет проблема с плагиатом, за это ответственность несут рецензенты. Должны быть ссылки на научные источники. Цитируемые должны быть предметом в рамках научной литературы. Список литературы в конце статьи нумеруются, например, [1] или [1, с.119].

Requirements for “Conservatory” scientific journal

“Conservatory” scientific journal registered by the Ministry of Justice of Azerbaijan Republic on 17.12.2008 under Certificate number 2770. Print ISSN 2518-7074, Online ISSN 2522-1612. The journal is included in the list of leading peer-reviewed scientific journals approved by the Higher Attestation Commission of the Republic of Azerbaijan.

Structure of an article

1. Name and surname of an author
2. Photograph of an author
3. Affiliation (academic rank, scientific degree or honorary title or the institution for doctoral candidate and dissertant) and position (place of work, address)
4. Email
5. Title of the article (Block letters)
6. Abstract of the article in original written language (4-5 sentences) and key words (6-10 words)
7. Text of the manuscript, images including musical notes
8. List of references
9. Abstract and key words in two other languages
10. Reviewers

Format of the submitted article

- Printed manuscript (1 copy) and its electronic version (in CD or flash memory) together with 2 reference letters should be presented. Submitted manuscript and a CD are non-refundable. Manuscript could be emailed to the journal to azconservatory@gmail.com Manuscript should be written in Azerbaijan, Russian or English languages using Times New Roman 12 font size and 1 line spacing.

Scientific impact of the article

The scientific value of the article to be published in the scientific journal, first identified. Articles cannot be contrary to the grammar. Beautifully written article is advantage for the author. At least one problem should be addressed and solved in the scientific article and concluded at the end of the article. Scientific article is research work. Citations of books and articles have been published before do not give scientific value to the article. Usage of other ideas without citation is considered as plagiarism. Quotes within the quotation marks without references is considered as non-professional approach. Publishing group is not obliged to find and use those citations.

Scientific novelty of the article should be clearly indicated at the end of the article. Article will be immediately returned if the fact of plagiarism is detected in the article. Not only sentence, but also usage of the thoughts and ideas of others is considered as plagiarism. If the fact of plagiarism is detected, the author who published his work or book first to be justified. The author who has found that his work is plagiarized may complain to the Higher Attestation Commission and request the retract the scientific status of the article. In case of problems with the determination of the scientific value of the article, editorial board will make decision based on the opinions of scientific board of experts. The editorial staff may keep confidential the members of scientific board.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (62)

Bakı – 2024



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2024 № 1 (62), 106 s.

Yığılmağa verilmişdir: 20.03.2024

Çapa imzalanmışdır: 29.03.2024

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 105

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./fəks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru