



**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

№ 2 (63)

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 **ПИHЦ** (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, sənətsünaslıq
üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Əməkdar
müəllim

Sənubər Bağirova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, Əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Kamilə Dadaşzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Əməkdar incəsənət xadimi, professor

Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

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

Lalə Hüseynova

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

Gültəkin Şamilli

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

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

Sənətsünaslıq 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 – 2

Magistr tədqiqatları:

Aşıq yaradıcılığı

Nərmin BAĞIROVA

Müasir dövrdə Gəncədə aşıq ifaçılıq ənənələrinin qorunması və inkişafı6

Bəstəkar yaradıcılığı

Aydan MƏMMƏDRZAZADƏ

Sərdar Fərəcovun yaradıcılığında “Azad Qarabağ” mövzusu19

Etnomusiqişünaslıq

Elmira HÜSEYNZADƏ

Azərbaycan xalq mahnılarının sintaktik quruluş xüsusiyyətləri
(problemin qoyuluşuna dair bəzi mülahizələr)26

Sufizm

Zəhra BƏDƏLOVA

Müasir dövrdə Azərbaycanda sufi musiqisinin inkişaf təmayülləri37

Bəstəkar yaradıcılığı

Kamilla ƏLİYEVƏ

Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinin yaranma tarixi50

Aytən HÜSEYNLİ

Pikə Axundovanın “Məhsəti” operasının dramaturgiyası58

Musiqi və kino

Nurlana ZƏRBƏLİYEVƏ

1990-2000-ci illərdə Azərbaycan kino musiqisində mahnı janrının istifadəsi68

Etnomusiqişünaslıq

Hicran HƏSƏNOVA

Azərbaycan xalq rəqslərinin rənglərlə müqayisəsi74

İfaçılıq sənəti

Tuğiyəxanim QƏFƏRZADƏ

XX əsrin 80-ci illərində Azərbaycan estradasında “Ozan” etno-rok qrupunun
fəaliyyəti 83

Xoreoqrafiya

Ленай СЕИДАЛИИ-ЗАДЕ

Роза Джалилова и привнесенные ею реформы в азербайджанский
национальный танец92

Magistr tədqiqatları:

Nərmin BAĞIROVA

AMK-nın “Etnomusiqişünaslıq” ixtisası üzrə magistr

Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

dosent Jalə Qulamova

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

E-mail: narminbagirova40@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.6-18

**MÜASİR DÖVRDƏ GƏNCƏDƏ AŞIQ İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİNİN
QORUNMASI VƏ İNKİŞAFI**

***Xülasə:** Folklorun ayrı-ayrı janrı və növlərinin bölgələr üzrə öyrənilməsi etnomusiqişünaslığın aktual problemlərini təşkil edir. Azərbaycanda aşiq sənətinin geniş yayıldığı bəzi bölgələr artıq bir sıra tədqiqat işlərində araşdırılmışdır. Lakin qədim və böyük tarixi olan Gəncə bölgəsinin müasir aşiq sənəti müstəqil tədqiqat işi kimi araşdırılmamışdır. Bu baxımdan təqdim olunan məqalənin mövzusu aktuallıq kəsb edir. Bizim müraciət etdiyimiz mövzu müasir dövrdə Gəncədə aşiq ifaçılıq ənənələrinin qorunması və inkişafı məsələlərinə həsr olunub. Məqalədə mühitin tarixi məsələlərinə toxunulmuş, aşıqların və aşiq kollektivlərinin fəaliyyəti müzakirə edilmişdir. Gəncə Azərbaycanın həm mədəni, həm tarixi, həm də strateji baxımından olduqca əhəmiyyətli bir bölgəsidir. Buna görə də belə bir bölgənin mədəni irsinin bir parçası olan aşiq sənətinin araşdırılmasını müasir dövrün mühüm və aktual mövzularından biri hesab edirik. Təqdim etdiyimiz məqalədə əsas məqsədimiz Gəncə aşiq mühitinin bəzi xüsusiyyətlərini, aşıqların repertuarını və ifaçılıq sənətkarlığını, müasir dövrdə aşiq ifaçılıq ənənələrinin necə qorunması və inkişafını araşdırıb üzə çıxartmaqdır. Hazırkı araşdırmada Gəncənin müasir aşıqlarının ifasında bir neçə havanı təhlil etməklə bu bölgədə aşiq sənətinin inkişafının bu gün hansı səviyyədə olduğunu göstərmək istədik.*

***Açar sözlər:** Gəncə, aşiq, mahnı, məktəb, folklor, xalq musiqisi*

Azərbaycan şifahi ənənəli xalq musiqisinin qollarından birini aşiq sənəti təşkil edir. Aşiq musiqisinin araşdırılması zamanı əldə edilən nəticələr bu böyük tarixi köklərə malik sənətlə bağlı yeni tədqiqatlar aparmaq üçün geniş imkanlar açır. Aşiq sənəti ilə bağlı elmi yazılarda lokal areallar, aşiq mühitləri, aşiq məktəbləri kimi terminlərlə tez-tez qarşılaşmaq olar. Bu sənətin tam kompleks şəkildə araşdırılması üçün onun bölgə xüsusiyyətlərini öyrənmək lazımdır. Gəncə Azərbaycanın həm mədəni, həm tarixi, həm də strateji baxımından olduqca əhəmiyyətli bir bölgəsidir. Buna görə də belə bir bölgənin mədəni irsinin bir parçası olan aşiq sənətinin araşdırılmasını müasir dövrün mühüm və aktual mövzularından biri hesab edirik.

Folklorun ayrı-ayrı janr və növlərinin bölgələr üzrə öyrənilməsi etnomusiqi-şünaslığın önəmli problemlərindən biridir. Azərbaycanda aşıq sənətinin geniş yayıldığı bəzi bölgələr artıq bir sıra tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmışdır. Buna misal olaraq Avtandil Ağbabanın “Ağbaba-Çıldır aşıq mühiti”, Fəxrəddin Atayevin “Miskin Abdal və Göyçə aşıq mühiti”, Zümrüd Mənsimovanın “Zaqatala aşıq mühiti” adlı tədqiqat işlərini göstərmək olar. Təqdim olunan məqalə Gəncənin müasir aşıq sənətinin öyrənilməsinə həsr olunub.

Təqdim etdiyimiz məqalədə əsas məqsədimiz Gəncə aşıq mühitinin bəzi xüsusiyyətlərini, aşıqların repertuarını və ifaçılıq sənətkarlığını, müasir dövrdə aşıq-ifaçılıq ənənələrinin necə qorunması və inkişafını araşdırıb üzə çıxartmaqdır. Hazırkı araşdırmada Gəncənin müasir aşıqlarının ifasında bir neçə havanı təhlil etməklə bu bölgədə aşıq sənətinin inkişafının bu gün hansı səviyyədə olduğunu göstərmək istədik. Gəncədəki müasir aşıq mühiti ilə bağlı elmi yeniliklər bir sıra sahələrdə görülmə bilər:

1. Sosial antropologiya və etnoqrafik araşdırmalar: Gəncədəki aşıq mühiti ilə bağlı yeni sosial antropoloji və etnoqrafik araşdırmalar, aşıq mədəniyyətinin dinamikasını, dəyişən mədəni normalarını daha dərinliklə tədqiq edir. Bu araşdırmalar, aşıqların sosial və mədəni rolunu, onların mühitlə əlaqələrini və bu mühitin dəyişən dinamikasını anlamağa kömək edir;

2. İnnovativ tədqiqat metodları: Yeni araşdırma metodları və tədqiqat texnikaları, məsələn, sosial media analitikası, digital etnoqrafik araşdırmalar, veb-bazalı anketlər kimi metodlar, aşıq mədəniyyətinin müasir dövrdə daha yaxşı anlaşılmasına və təhlil edilməsinə imkan verir;

3. Mədəni paylaşmaların informasiya texnologiyaları ilə təhlili: Gəncədəki aşıq mühiti ilə bağlı yeni araşdırmalar, aşıq mədəniyyəti ilə əlaqədar olan məlumatların sosial media və digər digital platformalar üzərindəki paylaşımalarını analiz edir. Bu analizlər, aşıq mədəniyyətinin populyarlığını, inkişafını və ictimai təsirini qiymətləndirməyə imkan verir;

4. Aparılan tədqiqatlar: Müasir aşıq mühiti ilə bağlı tədqiqatlar, transdistsiplinar bir yanaşma ilə həyata keçirilir. Antropologiya, sosiologiya, musiqişünaslıq, psixologiya və digər elmlərin vəhdəti ilə bu sahədə daha tam anlayış əldə edilir;

5. Qarşılıqlı görüşmələr: Gəncədəki müasir aşıq mühiti ilə bağlı elmi yeniliklər, aşıq mədəniyyətinin müxtəlif tərəfləri arasında dialoq və qarşılaşmaları təşkil edir. Bu, ictimaiyyətin fərqli cərəyanlarını, fikirlərini və perspektivlərini dərk etməyə və mədəni mübadiləni artırmağa kömək edir.

Bu elmi yeniliklər Gəncədəki müasir aşıq mühiti mövzusunda daha geniş bir anlayışın inkişafına və aşıq mədəniyyətinin daha dərin təhlilinə imkan verir. Gəncə Azərbaycanın həm mədəni, həm tarixi, həm də strateji baxımından olduqca əhəmiyyətli bir bölgəsidir. Buna görə də belə bir bölgənin mədəni irsinin bir parçası olan aşıq sənətinin araşdırılmasını müasir dövrün mühüm və aktual mövzularından biri hesab edirik.

Onu da qeyd edək ki, müasir dövrdə Gəncədə istedadlı uşaq və gənclərin bacarıqlarının üzə çıxarılması üçün mütəmadi olaraq müxtəlif müsabiqələrin keçirilməsi bu sahədə atılan məhsuldar addımlardandır. Ümid edirik ki, müasir gənclərimiz aşiq sənətinə daha ciddi yanaşacaq, bu sahədə böyük nailiyyətləri ilə bizi sevindirəcəklər.

Mövzunun işlənmə dərəcəsinə gəldikdə isə onu deyə bilərik ki, Gəncə aşıqları haqqında bir çox elmi-tədqiqat işləri, elmi kitablar, məqalələr, müxtəlif illərdə nəşr olunmuş aşiq antologiyaları var ki, məhz bu mənbələrdə mövzuyla bağlı materialla tanış olmaq mümkündür. Lakin bu mövzu, bu mühit nə qədər öyrənilsə də, qənaətbəxş sayıla bilməz, çünki yenə də araşdırılmalı, öyrəniləsi çox şeylər vardır. Bu mühitin aşıqlarının yaradıcılığının öyrənilməsi, onların söz misralarının toplanması və ifaçılıq xüsusiyyətlərinin araşdırılması sənətsünaslığın aktual problemləri sırasındadır.

Ümumilikdə, XIX-XX əsrlərdə bir çox tədqiqatçılar və musiqişünaslar aşiq sənətinin təhlili, onun elmi aspektdən öyrənilməsi sahəsində bir sıra maraqlı və lazımlı araşdırmalar aparmış və elmi nəşrlər ortaya qoymuşlar. Məsələn, Ə.Axundovun “Aşıqlar” (1957), H.Araslının “Aşiq yaradıcılığı” (1960), M.H.Təhməsinin “Azərbaycan xalq dastanları” (1971), Q.Namazovun “Aşığın sazı və sözü” (1980), M.Həkimovun “Azərbaycan klassik aşiq yaradıcılığı” (1982), O.Əfəndiyevin “Aşiq poeziyasının estetik problemləri” (1983), Ə.Eldarovanın “Azərbaycan aşiq sənəti” (1984), “Azərbaycan aşıqlarının incəsənəti” (1984), “Azərbaycan aşıqları və el şairləri” (I cild, 1983; II cild, 1984), T.Məmmədovun “Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları” (1989), M.Qasımlının “Aşiq sənəti” (1996), “Ozan aşiq-sənəti” (2003), A.Nəbiyev “Azərbaycan xalq ədəbiyyatı” (I cild – 2002, II cild 2006) və s. kitablarda aşiq yaradıcılığı müxtəlif aspektlərdən təhlil olunur. Eləcə də musiqişünaslardan K.Dadaşzadə, S.Qəniyev, S.Paşayev, İ.Köçərli, N.Rəhimbəyli, X.Əliyeva, M.Əliyev və başqaları bu sahədə tədqiqat işləri aparmışlar. Musiqişünas Azad Ozan Kərimli “Azərbaycanın Tovuz aşiq məktəbi” mövzusunda yazdığı dissertasiyasında (B., 1995) bu regionun aşıqları haqqında geniş bilgi vermişdir. S.Abdullayvanın Moskvada nəşr olunmuş “Azərbaycan instrumental musiqisi” (1990) toplusunda Gəncəbacar bölgəsinin saz və zurna havalarına da yer ayrılmışdır. Sırf Gəncəbasar bölgəsi üzrə tədqiqat aparan alimlərdən professor Məhərrəm Qasımlının “Ozan-aşiq sənəti” (Bakı, “Uğur”, 2003) monoqrafiyasında Gəncəbasar aşiq mühitinə xüsusi yer ayırmışdır.

Azərbaycanın Gəncəbasar bölgəsinə on rayon daxildir – Gəncə, Goranboy, Göygöl, Daşkəsən, Samux, Şəmkir, Gədəbəy, Tovuz, Qazax, Ağstafa. Bu rayonların hər biri digərindən müxtəlif cəhətlərinə görə fərqlənsə də, oxşar cəhətləri də vardır. Azərbaycanda tarixən bir neçə aşiq mühiti fəaliyyət göstərmişdir. Gəncə Azərbaycan aşiq sənətinin bölgə keyfiyyətlərinə görə sevilən mühitlərindən biridir. Həmin mühitin ifaçıları yüksək peşəkarlığı ilə hər zaman sayılıb-seçiliblər. Bu peşəkarlığın başında yüzilliklər boyu ustaddan-şagirdə, nəsilən-nəslə keçən bədii

ənənələrin təkmilləşməsi durub. Aşıq adını almaq o qədər də asan iş olmayıb və bu gün də həmin ənənə saxlanılır. Bunun üçün uzun illər ustad şagirdi olmaq və bu sənətə yiyələnmək lazımdır.

Gəncə bölgəsində tarixən ustad aşıqlar yetişmişdir və bura musiqi tariximizə seçilmiş aşıq mühitlərindən biri kimi daxil olmuşdur. Gəncə aşıqlarının ədəbi irsi toplanmış, araşdırılmış, lakin həmin mühitin müasir aşıq sənəti musiqişünaslıq elmində xüsusi olaraq işıqlandırılmamışdır. Gəncə Azərbaycanın mədəni, tarixi, eləcə də strateji baxımından çox əhəmiyyətli bölgəsidir. Gəncədə yaranan aşıq həvaları bu gün də sevilərək yaşamaqdadır. Burada dillərdə dolaşan dastanlarda məhz bu bölgənin müxtəlif xüsusiyyətlərini, adət-ənənələrini görmək mümkündür. Bir qədər tarixə nəzər salaq. Əməkdar incəsənət xadimi, folklorşünas alim Sədnik Paşa Pirsultanlı “Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri” adlı kitabında yazır: “*Şəhərdə xüsusi ozanlar məhəlləsinin olması da bunu nişan verir. Gəncədə Dədə Yediyarla Dirirli Qurbanın tarixi görüşü də məhz həmin Ozanlar məhəlləsində keçirilib, neçə-neçə “Kərəmi” havası bu torpaqdan pərvazlanıb*” [8, s. 126]. Əlbəttə, bu ənənələr sonrakı əsrlərdə daha inkişaf edərək yüksəlmişdir. Xüsusilə XVII-XVIII əsrlərdə yazılan “Şəhriyar” dastanını misal göstərə bilərik. Məhz bu dastanda Gəncə əsl ozan aşıq meydanı kimi göstərilir. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, musiqişünas-alim Rauf İsmayılzadə “Gəncənin musiqi yaddaşı” kitabında yazır ki, “*XVIII əsrdə aşıq sənətinin Qarabağda inkişafı Gəncə ozan-aşıq mühitinin yetirməsi olan Molla Pənah Vaqiflə bilavasitə bağlıdır. Vaqif Qarabağda, Gəncə, Şəmkir ozan-aşıq mühitinin ən güclü dalğası olmuşdur. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, aşıq sənəti nəzəri sənət kimi yarandığı gündən yurdumuzda yayılmağa və bu yolla da yaşamağa başlamışdır*” [3, s. 17].

Onu da qeyd edək ki, ötən əsrlərdə Gəncədə kişilərlə yanaşı qadınlar da aşıqlığa meyl etmiş, bu sənətin sirlərinə yiyələnmişlər. Hətta yuxarı təbəqə öz övladlarını bu sənətə yönəldirdi. XX əsrdə Gəncədə aşıq yaradıcılığı geniş yayılmışdır. O dövr yerli sənətkarlardan aşıq İsgəndər, aşıq Cəməli və başqalarını misal göstərə bilərik. Bununla yanaşı ölkənin müxtəlif regionlarından, əlaxsus da Göyçədən bir çox istedadlı aşıqlar Gəncəyə dəvət olunmuşdular. Həmin dövr üçün səciyyəvi olan daha bir hadisə Gəncənin Şahsevəni hissəsində Aşıqlar məhəlləsinin olması idi. Aşıqlar məhz bu məhəlləyə toplaşar, deyişmələr təşkil edərildilər. Əməkdar incəsənət xadimi İslam Yusifov, Qara Mövləyev, Qaraçioğlu İbrahim, qazaxlı aşıq Məhəmməd, aşıq İsrail, aşıq Hümmət və başqaları öz yaradıcılıqları ilə bütün Gəncədə məşhur olmuşdular.

Respublikamızda ilk aşıq xorunun təşkili İslam Yusifovun adı ilə bağlıdır. Onun təşəbbüsü ilə 1937-ci ildə Gəncə şəhərində aşıqlar ansamblı yaradılmışdır. Aşıq İslam ansamblın ifası üçün “Qəmərçan”, “Yaşa-yaşa Azərbaycan”, “20 bahar” kimi mahnılar da yazmışdır. 1950-ci ildə Gəncədə “Xalq yaradıcılığı evi” də fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Elmlər doktoru, professor Bağır Bağirovun rəhbərliyi altında bu yaradıcılıq evinə yüzdən artıq aşıq cəlb edilmişdir. Bunlardan

Uğurlu Salman, aşiq Kərimoğlu, aşiq Hüseyn Cavan, Abdü Abdiyev, Mülklü Həsən, Borsunlu Məzahir və başqa aşıqları misal göstərə bilərik. Bu sənət adamları aşıqların III Qurultayında Gəncə rayonlararası Xalq yaradıcılığı evinin sənət nailiyyətlərini ifa etdikləri dastanlarda və mahnılarda müvəffəqiyyətlə, yüksək peşəkarlıqla nümayiş etdirmişdilər.

1982-ci ildə Gəncədə yeni bir kollektiv – “Çəsmə” folklor teatrı fəaliyyətə başlayır. Filologiya elmləri doktoru, professor Sədnik Paşayev aşiq sənətinin xüsusiyyətlərini özündə birləşdirə bilən, Gəncədə bənzəri olmayan bir teatr yaradır. Kollektivin heyəti gənc oğlan və qızlardan ibarət idi. Bunlardan Aşiq Mayıs Gəncəli, Eldar Sarıyev, balabançı Cəmil Məmmədov, İsməli Kamalov, qızlar xorunda – Afər Köçərli, İradə Məmmədova, Mənzər Yusifova, Gülbədən Məmmədova, Nailə İsmayılova, Südəbə Kazımova və başqalarını misal göstərmək olar. *““Çəsmə” folklor teatrı yenidən fəaliyyətə başlasa da, ilk gündən özünə yeni bir yaradıcılıq yolu seçir. Burada ozan sənətinə, şeiriyyətinə, musiqiyə, adət və ənənələrə, mövsüm və mərasim nəğmələrinə, etnoqrafik rəqs və oyunlarına geniş müraciət edilir. Bu teatrın repertuarı çox zəngin olmuşdur. Qəhrəmanlıq hisslərini aşılaman “Çənlibəllər yerindəmi”, lirik əhval-ruhiyyə ifadə edən “Oyan ovçu, ovun keçdi”, sevinclə kədərini nübarı olan “Kərəm çəsməsi” kimi mahnıları, gəraylıları və “Əmrah” dastanını kollektiv üzvləri böyük bir şövqlə, özlərinə məxsus bir səpkidə ifa etməyi bacarırdılar. Folklor nümunələri ifa olunarkən aşiq dastan deyir, qız səsləri saz səslərinə qovuşur. Rəqslər mizanla, dekorasiya ilə bir-birini tamamlayaraq burada sintetik bir sənət növü yaradır. “Çəsmə” folklor teatrının zövq və səriştə ilə tərtib etdiyi repertuarına, çıxışlarına tamaşa etdikcə sanki əsrlərin sınağına qovuşursan” [8, s. 20-21].*

İndi isə Gəncəbasar Aşıqlar Birliyinin fəaliyyəti haqqında söhbət açaq. 1984-cü ildə yaradılan həmin birliyə Borsunlu Məzahir Daşqın (şair) rəhbər təyin olunmuşdur. 1989-94-cü illərdə isə Gəncəbasar Aşıqlar Birliyinə Əməkdar incəsənət xadimi, folklorşünas alim Sədnik Paşa Pirsultanlı sədrlik etmişdir. Ondan sonra 1994-cü ildən Gəncəbasar Aşıqlar Birliyinin sədri aşiq Mayıs Gəncəli olmuşdur. Müasir aşiq sənətinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Mayıs Gəncəli aşıqlar arasında böyük nüfuzu olan tanınmış-seçilən sənətkarlardan idi. Yəni saz havalarını, aşiq şeirinin forma və şəkillərini, xalq dastanlarını klassik və məclis keçirmə əməllərini gözəl bilirdi. Həyatı boyu ona yaxın gənc aşığa ustad xeyir-duası verən sənətkar, Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin həyatında da yaxından iştirak etmişdir. 2008-ci ildən isə həmin birliyin idarə heyətinin üzvü və Gəncəbasar aşıqlar bölməsinin rəhbəri olmuşdur. Aşiq Mayısın müavini isə aşiq İlqar Nəcəfoğlu idi. Bu el sənətkarları Gəncəbasar Aşıqlar Birliyinə Gəncə, Xanlar, Göyçə, Kəlbəcər, Samux, Goranboy kimi zonalardan 42 aşiq, 7 balabançı, 4 nağara çalan seçmişlər. Bunun bəhrəsidir ki, hazırda özündə belə aşiq sənətini yaşadıb inkişaf etdirən bu istedadlardan hər biri sələflərinin yolunda şərəflə addımlayırlar [8, s. 26-27].

Gəncəbasar Aşıqlar Birliyində fəaliyyət göstərən aşıqlar ansamblından danışarkən kollektivin bədii rəhbəri Göyçəli aşıq Fətullanın adını xüsusi qeyd etmək istərdik. Repertuarı çox zəngin və rəngarəng olan bu ansamblın üzvlərindən aşıq Mayıs Gəncəli [10], aşıq İlqar Nəcəfoğlu [16], Göyçəli Fətulla Əliyev, Daşkəsənli Abuzər Rzayev, Rasim Gədəbəyli, zurna çalanlardan Mayıl Toğanlı, Səməndər Göyçəli və bu kimi bir çox istedadlı aşıqlar öz sənətləri ilə Gəncə aşıq mühitini qoruyub saxlamış, gələcək nəsillərə ərməğan etmişlər. Müasir dövrdə öz geniş yaradıcılıqları ilə seçilən aşıqların – Aşıq Abuzər Rzayevin oxuduğu Koroğlu havaları – “Misri, “Naxçıvani”, aşıq İlqar Nəcəfoğlunun ifa etdiyi “Baş sarıtel”, “Göyçə gülü”, aşıq Fətullanın oxuduğu “Urfanı”, “Təcnis”, “Dilqəmi” və digər deyimləri bu gün də xalqın ürəyincədir. Aşıq sənətinin qədim tarixi köklərlə bağlı olmasına baxmayaraq bu sənətin müasir dövrdə təbliği dövrümüzdə gənc musiqiçilərin, gənc aşıqların qarşısında mühüm vəzifələr qoyur. Müasir dövrün gənc aşıqlarından – Aşıq İlyas, aşıq Yaşar, aşıq Əjdər, aşıq Polad, aşıq Eldar, balabançılardan Ağəli, Cəmil və digərləri bu sənətin qorunub saxlanılmasında yaxından iştirak edirlər. Onların ifaları – dastanlar, şikəstələr, gözəlləmələr, deyişmələr və s. xalqın ürəyinə yol tapa bilmişdir.

Təqdim etdiyimiz məqalədə Gəncədə aşıq ifaçılıq ənənələrinin müasir dövrdə qorunması və yaşadılması məsələsini əsas məsələ kimi qarşıya qoymuşuq. Müasir dövrdə elmi-texniki tərəqqinin inkişafı da bu işin daha keyfiyyətli yerinə yetirilməsinə şərait yaradır. Gəncə aşıq məktəbinin sənətkarları öz yaradıcılıqlarında ozan ənənəsini müasir dövrdə yaşatmaq və onun inkişafına təkan verməyə çalışırlar. Onlar özlərindən əvvəlki nəsillərin qan yaddaşından gələn aşıq-ozan ənənələrini yaşatmaqla bugünkü nəsle örnək olmağa çalışırlar. Biz də öz araşdırmamızda Gəncəyə məxsus bir çox aşıq havalarını müxtəlif tədqiqat üsurləri ilə müasir informatorlardan toplamış və bir neçəsini təhlil edərək məqaləmizdə işıqlandırmışıq.

Gəncə aşıq sənətinin zəngin repertuarı, ənənəvi ifaçılıq xüsusiyyətlərini araşdırmış, tanınmış ustad aşıqlar – Məmmədov Arzuman Hüsü oğlu, İmanova Xavər, Cəfərov Cəmişid Hümət oğlu, Tağıyev Saleh Ələddin oğlu, Bağirov Bəhrüz Səlim oğlu və Nəcəfov İlqar Nəcəf oğlunun ifasından lent yazıları və not nümunələrini nəzərdən keçirmişik. Gəncənin ustad aşıqlarının ifasından götürülmüş mahnı və havalar ilk dəfə olaraq elmi tədqiqata cəlb olunmuşdur. Hazırkı məqalədə Gəncə aşıqlar birliyinin tanınmış nümayəndəsi Aşıq Məmmədov Arzuman Hüsü oğlunun yaradıcılığı və onun ifasından nota aldığımız “Misri” və “Naxçıvani” havalarını məqam-intonasiya quruluşuna və forma xüsusiyyətlərinə görə təhlil etmişik.

Məmmədov Arzuman Hüsü oğlu 1972-ci ildə Kəlbəcər rayonunda anadan olmuşdur. 1993-ci ildə Kəlbəcər işğal olunandan sonra Gəncədə məskunlaşmışdır. Hazırda Gəncə aşıq sənətini təmsil edir. 1988-ci ildən Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin üzvüdür. Ustadı Aşıq Dəmkeş Allahverdi olmuş, ondan 5 il dərs almışdır.

Daha sonra aşiq Mayısdan 2 il bu sənətin sirlərini öyrənmişdir. O, Gəncə musiqi kollecində “Təsviri incəsənət və musiqi” ixtisası üzrə oxumuş, daha sonra ali təhsil almaq üçün Gəncə Dövlət Universitetinə üz tutmuş, 1993-cü ildə “Azərbaycan dili və ədəbiyyatı” fakültəsini bitirmişdir. Lakin bu ixtisaslar üzrə işləməmiş, yalnız aşiq kimi fəaliyyət göstərmişdir. O, aşiq sənətinin müxtəlif havalarının – Misri, Naxçıvani, Yanıq Kərəmi, Kərəm gözəlləməsi, Osmani divanisi və s., eləcə də üç dastanın mahir ifaçısıdır.

Məqalədə nümunə verilən “Misri” havasını Kəlbəcər aşiq mühitinin tanınmış nümayəndəsi Aşiq Məmmədov Arzumanın ifasından əldə edib, nota yazmışıq. Koroğlu havaları silsiləsinə aid olan nümunənin ifası əsasən “Koroğlu” dastanı daxilində müşahidə olunur. Poetik mətndən də göründüyü kimi, burada Eyvazın düşməne əsir düşməsindən bəhs olunur.

*Xəbər verin dəlilərim oyansın,
Tutulubdu bir Eyvazım əldədi!
Misri qılinc qızıl qana boyansın,
Tutulubdu bir Eyvazım, əldədi! [15].*

Bununla yanaşı “Misri” havasının dastandan kənar da oxunur. Hava repertuarda həm vokal-instrumental, həm də instrumental şəkildə yer almaqdadır. Onun instrumental şəkildə ustad ifaçılarından Qazax mühitinin ustad sənətkarlarından olan Aşiq Ədalət Nəsimovü xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Əldə etdiyimiz nümunə sazda instrumental girişlə başlanır. Instrumental hissə eyni ibarənin təkrarı üzərində qurulmuşdur ki, bu ibarənin melodik baxımdan müxtəlif variantları digər Koroğlu havalarında da rast gəlinir.

Nümunə № 1



“Misri” havası Şah pərdə kökündə (Ümumi kök; Qaraçı kökü) oxunur. Poetik mətni qoşma şeir şəkli təşkil edir. Lakin aşığın etdiyi əlavələr sayəsində misradakı hecaların sayı 15-16-ya qədər artır. İki misradan sonra növbələşən melopoetik əlavə isə yeni misra yaratmış olur. Ümumiyyətlə aşığın ifa etdiyi bu variantda misraların təkrarı və melopoetik əlavələr, eləcə də nidalar melobəndin quruluşunda mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Vokal partiya x₄ intervalı həcmindədir. Havanın ümumi həcmi isə “Koroğlu” tipinə xas xarakterik cəhət kimi kiçik septima intervalı çərçivəsindədir. “Misri” havasının ümumi kompozisiyası kuplet-variant formasına uyğun gəlir. Melodiya az sıçrayışlarla dalğavari şəkildə inkişaf edir ki, bu da onu rəçitativ-deklamasiya üslubundan müəyyən qədər uzaqlaşdırır.

Nümunə № 2

Hü-nər-lə Mis-ri qı-lınc ey,-

7 — qı-zıl qa-na bo-yan-sın Tu-tu- lub - dur bir Ey-va-zım əl-də - dir E - e - ey, e -

13 e - ey, e - e - ey ö-lü- rəm

20 Be -lə tu-tub-dur ey — Ay - a - man, ay a - man, ay a - man ö - lü rəm

“Misri” havası etnomusiqişünas, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Tariyel Məmmədov tərəfindən də nota salınaraq tədqiqata cəlb edilmişdir [7, s. 479]. Müqayisə üçün bildirək ki, T. Məmmədovun not yazısında vokal partiya sərbəst vəznə uyğunlaşdırılaraq *rubato* yazılmışdır. Lakin bizim əldə etdiyimiz variantın vokal hissəsi dəqiq metrik ölçüyə uyğun gəldiyi üçün havanı dəqiq vəznə nota salmışıq.

Nümunə № 3

Rubato

[Hay - hay!] Əy-lən, də-yim Qı-ra - tı -

nın qıy-mə - ti - ni, Sek-sən min sə - ker - də ma - la da ver

Nota aldığımız daha bir nümunə “Naxçıvanı” havasıdır. Qeyd edək ki, aşıq musiqi sənətinin tədqiqatçısı, professor T. Məmmədov Naxçıvan aşıq mühitindən bəhs edərkən [2, s. 55] “Naxçıvanı” havasını həmin zona ilə bağlı olduğunu yazmışdır. Lakin müasir aşıq sənətinin lokal areallarını nəzərə alsaq, Naxçıvan bölgəsində aşıq sənətinin tənəzzülə uğradığına baxmayaraq havanın repertuarda əhə-

miyyətli yer tutduğunu görürük. Bu hava Aşıq Hacı, müasir dövrdə Nemət Qasımlı, Aşıq Avdı Musayev, Fəzail Miskinli və başqalarının, eləcə də müğənni və xanəndələrin (Nazpəri Dostəliyeva, Səbinə Ərəbli və b.) repertuarında yer almaqdadır. “Naxçıvanı” havasına qoşma şeir şəkli uyğun gəlir. Aşıqlar poetik mətn seçimində müxtəlif qoşmalara müraciət etsələr də, Mikayıl Azaflının “Ağarmayın, ağ saçlarım” şeirinə daha çox oxunur. Bizim əldə etdiyimiz variantda da Aşıq Arzuman Mikayıl Azaflı yaradıcılığına müraciət etmişdir. Qoşma ənənəvi olaraq abab, cccb, dddb kimi qafiyələnir. Aşıq Arzumanla müsahibə zamanı ifaçı bildirmişdir ki, Mikayıl Azaflı qoşmanı 1961-1964-cü illərdə türmədə olduğu müddətdə qələmə almışdır. Hətta qoşmanın möhürbəndində bu barədə qeyd olunmuşdur. Lakin bəzən həmin misra təhrif olunaraq, “zindan” sözü “hicran” ilə əvəz olunaraq, yanlışlığa yol verilir. Düzgün variant isə aşağıdakı kimidir:

*Azaflıyam, ağ saqqalım bir yana,
Gənclik getdi, könül oldu virana.
Deyəcəklər dözəmmədi hicrana,
Ağarmayın, ay saçlarım, amandı! [14].*

Burada tez-tez təkrarlanan “Ağarmayın, ay saçlarım, amandı!” poetik misrası melodiya ilə assosiasiya yaradaraq, “leytmövzu” rolunda çıxış edir. Hava üçün kuplet-variant forması daha uyğundur. Uzun və qısa hecaların növbələşməsinə görə, eləcə də aşığın etdiyi bəzi əlavələr nəticəsində baş verən variantlılıq bəndləri A₁, A₂, A₃ kimi işarələməyə imkan verir. Hava *Allegretto* tempində, ənənəvi olaraq instrumental girişlə başlanır. Giriş bölmə üçün ölçü dəyişkənliyi səciyyəvidir. Üstünlük təşkil edən 3/4 ölçüsü burada bəzən 2/4 ilə əvəz olunur. Melodik inkişaf pilləvari hərəkətlər üzərində qurulmuşdur. Qalxan və enən xətti inkişaf prinsipi instrumental girişin əsasını təşkil edir. Lakin cümləni tamamlayan bölmələrdə isə x₄ intervalına sıçrayış özünü göstərir. Bu sıçrayış sayəsində instrumental bölmənin inkişaf xətti genişlənərək b₇ intervalına çatır.

Nümunə № 4

Allegro ♩ = 125



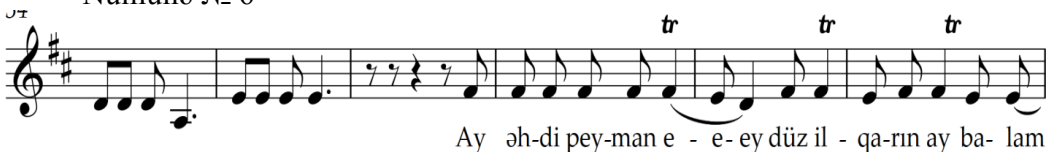
Daha sonra vokal hissəyə keçidi hazırlayan fraqment səslənir. Eyni notun təkrarlanması üzərində qurulan bu ibarənin bağlayıcı əhəmiyyətlidir.

Nümunə № 5



Havanın vokal hissəsi də instrumental bölmə kimi 3/4 metrik ölçüsünə əsaslanır. Lakin burada ölçü dəyişkənliyi müşahidə edilmir. İnkişaf k_3 intervalı həcmində, dalğavari hərəkətlə baş verir. Pilləvari şəkildə enən və qalxan əsas inkişaf xətti melodik üslubu rəqətiativlikdən bir qədər uzaqlaşdırır. Bununla yanaşı bəzən təkrarlanan notların olması isə onu rəqətiativ-mahnıvari havalar sırasına daxil etməyə imkan yaradır.

Nümunə № 6



“Naxçıvanı” havasını səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də misraların zəif təqtidən başlanaraq, sinkopa yaratmasıdır. Hava Ürfanı kökündə oxunur və D mayəli rast məqamına əsaslanır. Bu səbəbdən inkişaf D tonu ətrafında baş verərək, mayənin üst mediantasına (kulminasiyaya) yüksələrək, yenidən mayədə tamamlanır. Instrumental bölmələrdə - cümlənin tamamlandığı motivlərdə isə x_4 intervalı həcmində, aşağı istiqamətdə baş verən sıçrayış məqamın başlanğıc pərdəsinə hərəkət edərək, onu bir daha təsdiqləyir. İstər instrumental, istərsə də vokal bölmələrdə əsas aparıcı pillə məqamın IV-V-VI pərdələri olub, melodik inkişafın əsasını təşkil edir.

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, havanın poetik mətn əsası qoşma şeir şəklində uyğundur. Lakin aşığın melomisralarının əvvəlinə və ortasına etdiyi əlavələr sayəsində hecaların sayı əhəmiyyətli dərəcədə dəyişir:

I misra – 16 heca

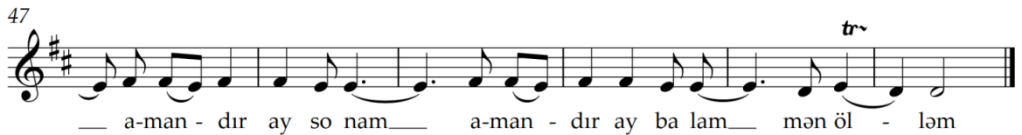
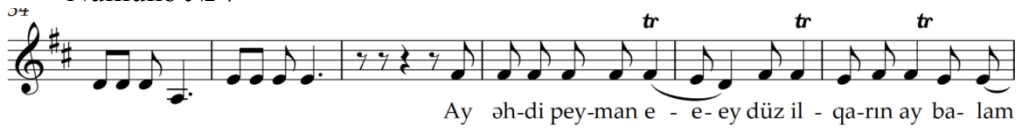
II misra – 24 heca

III misra – 21 heca

IV misra – 30 heca

Bu isə melomisranın ritmik quruluşuna təsir edir. Belə ki, ilk misranın əvvəlindəki “Ay belə” melopoetik əlavəsi I hecanın payına düşən çərək notun üzərində qurulmuşdur. Həmçinin, melomisranın ortasında edilən “oy”, “ey” nidaları da özündən əvvəlki hecanın payına düşən notların ölçüsü üzərində qurulmuşdur. “Ay balam”, “ay sonam” əlavələrinin ardıcıl səslənməsi sanki yeni bir melomisra yaratmış olur.

Nümunə № 7



Sonda onu qeyd etmək istərdik ki, bu bölgədə apardığımız tədqiqatlar və toplanan materialların elmi təhlili belə bir fikir təsdiq etməyə imkan verir ki, xalqımızın mənəvi mədəniyyəti olduqca zəngin və qədimdir. Gəncə aşiq mühitinin tanınmış nümayəndələrini ifa etdiyi havaları dinləyib tanış olduqca tədqiqat üçün zəngin materiallar əldə etdik. Onlar ifa etdikləri musiqi parçaları haqqında bizə çox maraqlı informasiyalar verdilər. Təhlilini verdiyimiz havalar aydın, sadə musiqi mətni səslərin rəvan, səlis, pilləvari, dalğavari, az halda sıçrayışlı hərəkəti, musiqi ibarə və cümlələrinin ritmik və melodik variantlılığı, təkrarı və sekvensiyalı inkişafına əsaslanır. Havaların musiqi mətnlərinin melodik özəyi əsasən iki, üç və ya dörd xanəli melodik ibarələrdir ki, bunlar da inkişaf edərək musiqi mətnini əmələ gətirir. Lakin istinad səsləri ətrafında gəzişmələr, kadans əlamətləri formanın yaranmasında təşkeledici əlamətə malikdir. Havalar üçün daha çox bir hissəli melodik quruluş səciyyəvidir. İlk baxışdan sadə görünən havalar melodik mətnlərin inkişaf üsulları, yəni səslərin sekvensiyalı hərəkəti, bir səs üzərində rəqəbasıya, musiqinin ornamentliyi, variantlıq əslində böyük ifaçılıq məharəti tələb edir.

Havalarda metro-ritmik komponentin əhəmiyyəti də çox böyükdür. Musiqi ölçüsü ədəbi şeir ölçüsü ilə əlaqədə olub müxtəlif kombinasiyalı ritmik qruplaşmalar əmələ gətirir. Bu da onların ritmik cəhətcə canlı və rəngarəng olmasını təmin edir. Müxtəlif fiqurlu sinkopaların vasitəsilə alınan oynaq, punktir ritm də aşiq havaları üçün xarakterikdir. Məqam baxımından isə təhlilini verdiyimiz bir nümunə şüştər məqamındadır, digərləri isə rast və segah məqamlarına əsaslanır. Ümumilikdə, hər bir nümunə milli üslub xüsusiyyətlərinə malikdir.

Nəticə etibarlı ilə Azərbaycanda aşiq sənəti ümumiyyətlə ustadların ənənəvi üsullarla tələbələrə ötürdüyü ənənəyə əsaslanır. Bununla belə, bu sahədə tədqiqatların artması və mədəni fəaliyyətlərin şaxələndirilməsi ilə aşiq sənəti üzrə təlim və dəstək proqramları da hazırlanır. Bu proqramlar aşiq sənətinin gələcək

nəsillərə çatdırılmasına və bu dəyərli mədəni irsin qorunub saxlanmasına öz töhfəsini verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ağbaba A.İ. Ağbaba-Çıldır aşıq mühiti. Bakı.: Elm və təhsil, 2012, 309 s.
 2. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşıq sənəti. B.: Elm, 1992, 168 s.
 3. İsmayılzadə R. Y. Gəncənin musiqi yaddaşı. B.: Elm, 2007, 47 s.
 4. Kərimli A.O. Azərbaycan aşıq sənətində məktəblər və onların araşdırılması. "Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri" e/m toplusu. /I buraxılış/. B.: "Qobustan", № 1–2, 1993.
 5. Köçərli İ.T. Aşıq bayatıları milli musiqili-poetik intonasiya edilmə modeli kimi / Azərbaycan etnomusiqişünaslığı üzrə öçerklər. Bakı, 2017, s.111-124
 6. Mənsimova Z.İ. Zaqatala aşıq mühiti, B.: Folklor İnstitutu, 2014, 216 s.
 7. Məmmədov T.A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 325 s.
 8. Paşayev S.P. (Pirsultanlı Sədnik Paşa). Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri. B.: Ozan, 2002, 208 s.
- Saytoqrafiya:**
9. Elvin Mustafayev - Aşıq sənətinin dahi nümayəndələri. URL:<https://goyce.az/news.php?id=564>
 10. Aşıq Mayis Gəncəli. Vikipediya, azad ensiklopediya URL: https://az.wikipedia.org/wiki/A%C5%9F%C4%B1q_Mayis_G%C9%99nc%C9%99li
 11. Gəncə aşıqları dastanı. URL:https://az.wikipedia.org/wiki/S%C9%99rraf_Qas%C4%B1mDastanlar
 12. Ustad Aşıq Mayis Gəncəli - "Vanağzı", 2012.06.15. URL:https://www.youtube.com/watch?v=qGi2HNakYLS--Aşıq_Mayis
 13. Azərbaycanın ənənəvi musiqisi. Qəhrəmanlıq dastanları. URL:http://enene.musigi-dunya.az/d_koroglu_misri.html
 14. Azərbaycanın ənənəvi musiqisi. Mikayıl Azafli. "AMANDIR". URL:http://enene.musigi-dunya.az/qoshma_azafli1.html
 15. Vikimənbə. Koroğlu dastanı / Durna teli. URL:https://az.wikisource.org/wiki/Koro%C4%9Flu_dastan%C4%B1/Durna_teli
 16. Aşıq Müğənni İlqar Nəcəfoğlu Ustad Aşıq Ulu Ozan Dədə Şəmşirin 125 illiyinə həsr olunmuş yubiley. İlqar Nəcəfov. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=MV4vRIMWF8M>

Нармин БАГИРОВА

АНК, магистр этномузыкологии

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ АШУГСКОГО ИСПОЛНЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Аннотация: Изучение различных жанров и видов фольклора по регионам составляет актуальную задачу этномузыкологии. Некоторые регионы, где ашугское искусство распространено в Азербайджане, уже изучена в ряде научных исслед-

дований. Однако современное ашугское искусство Гянджинского региона, имеющее древнюю и богатую историю, не исследовалось как самостоятельная исследовательская работа. С этой точки зрения тема представленной статьи является актуальной. Тема, которую мы затрагиваем – Гянджа в наше время посвящена становлению и развитию исполнительских традиций ашугской музыки. В статье была рассмотрена историческая деятельность ашугов и ашугских коллективов. Гянджа – культурно, исторически и стратегически важный регион Азербайджана. Поэтому мы считаем изучение искусства ашуга, являющегося частью культурного наследия такого региона, одной из важных и актуальных тем. Наша основная цель в представленной статье – исследовать и раскрыть некоторые особенности ашугской среды в Гяндже, ашугского репертуара и исполнительского искусства, способы сохранения и развития ашуг-исполнительских традиций в современное время. В настоящем исследовании мы хотели показать современный уровень развития искусства ашугов в этом регионе, проанализировав несколько песен в исполнении современных ашугов Гянджи.

Ключевые слова: Гянджа, ашуг, песня, школа, фольклор, народная музыка

Narmin BAGIROVA

ANC, Master of Ethnomusicology

PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF ASHIQ PERFORMANCE TRADITIONS IN YOUTH IN THE MODERN PERIOD

Abstract: The study of different genres and types of folklore by regions constitutes the actual problems of ethnomusicology. Some regions where ashig art is widespread in Azerbaijan have already been investigated in a number of research studies. However, the modern Ashiq art of the Ganja region, which has an ancient and great history, has not been investigated as an independent research work. From this point of view, the topic of the presented article is relevant. The topic we are addressing is dedicated to the issues of establishment and development of ashig performing traditions in Ganja in the modern era. The historical issues of the environment were touched upon in the article, and the activities of ashigs and ashig collectives were discussed. Ganja is a culturally, historically, and strategically important region of Azerbaijan. Therefore, we consider the study of Ashiq art, which is a part of the cultural heritage of such a region, to be one of the important and relevant topics of the modern era. Our main goal in the presented article is to investigate and reveal some features of the Ashiq environment in Ganja, Ashiq's repertoire and performing arts, how to preserve and develop Ashiq-performance traditions in modern times. In the current study, we wanted to show the current level of ashig art development in this region by analyzing several airs performed by modern ashigs of Ganja.

Keywords: Ganja, ashig, song, school, folklore, folk music

Rəyçilər: sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Jalə Qulamova; filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

Aydan MƏMMƏDRZAZADƏ

AMK-nın II kurs magistri

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

Elmi rəhbər: Əməkdar incəsənət xadimi,

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Quliyev Akif

E-mail: aidan999m@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.19-25

SƏRDAR FƏRƏCOVUN YARADICILIĞINDA “AZAD QARABAĞ” MÖVZUSU

***Xülasə:** Məqalədə bəstəkar Sərdar Fərəcovun yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan “Azad Qarabağ” mövzusunda yazılmış əsərləri araşdırılır. Burada bəstəkarın “Azad Şuşa” odası, instrumental ansambl üçün “Qarabağ”, fortepiano üçün “Cıdır düzündə bayram” kompozisiyaları təhlil edilir. Hər üç əsərdə Qarabağda yaranan yeni reallıqların təəcəssümü xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Əsərlərdə 30 illik işğaldan sonra Qarabağın üzərindən qara buludların çəkilməsi ilə əlaqədar olaraq xalqın sevinci, nikbinliyi musiqi ifadə vasitələri ilə əks olunaraq işıqlı obrazlar aləmini müəyyənləşdirir.*

***Açar sözlər:** Sərdar Fərəcov, Qarabağ, oda, tar, muğam, xor*

Müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli simalarından olan bəstəkar, pedaqoq, şair, dramaturq, ictimai xadim Sərdar Fərəcov yaradıcılıq zirvəsinə yetişmiş bir sənətkardır. Yaradıcılığında bütün bu sahələri üzvi surətdə uzlaşdıraraq Sərdar Fərəcov daim inkişaf etməyə cəhd göstərərək müasir həyatın tələb etdiyi ən aktual məsələlərə öz vətəndaşlıq mövqeyini bildirməyə hazırdır. S.Fərəcov çox sayda kiçik və iri həcmli əsərlərin – vokal, kamera-instrumental, simfonik, kino və tamaşalara musiqinin müəllifidir. Onun kamera orkestri üçün “Oda alqış”, fortepiano və kamera orkestri üçün “Zərif vals”, kamança və fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi, violin və fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi, müxtəlif şairlərin (M.Füzulinin, S.Vurğunun, H.Cavidin, H.İsaxanlının, V.Cəbrayılzadənin və başqalarının) sözlərinə yazdığı kamera-vokal və xor musiqisi yaradıcılığında mühüm yer tutur. Xüsusilə, bəstəkarın qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı əsərləri – səs və nəfəs alətləri orkestri üçün “Vətən dara düşəndə” marşı (sözləri özünündür), Ulu öndər Heydər Əliyevə həsr etdiyi səs (bariton), xor və Böyük simfonik orkestr üçün “Böyük Vətəndaş haqqında” odası S.Fərəcova bu xətti davam etdirərək Zəfər mövzusu ilə bağlı əsərlərin meydana gəlməsinə yol açır.

Yaranmış yeni şərait – Qarabağın üzərindən qara buludların çəkilməsi bəstəkarı Xor və böyük simfonik orkestr üçün “Azad Şuşa” (2021) qəhrəmanlıq oda-

sını, fortepiano üçün “Cıdır düzündə bayram” fantaziyasını, simli kvintet, fortepiano, qoboy və tar üçün “Qarabağ” kompozisiyasını yazmağa həvəsləndirir. Hər üç əsər S.Fərəcovun Qarabağın azad edildikdən sonra təəssüratlarını əks etdirir.

“Azad Şuşa” – odasının musiqisi və sözləri də S.Fərəcova məxsusdur. Əsərin həm musiqisi, həm də sözləri müəllifin qədim torpaq haqda Ali Baş Komandanın dilindən səslənən – “Əziz Şuşa, sən azadsan!” kəlməsindən təsirlənərək yazdığı zəfər nəğməsidir. Oda iki kupletdən ibarətdir. Odanın kupletləri G şur məqamının intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Nəqarət isə şüştər məqamına əsaslanır. Oda simfonik orkestrin müşayiətində çox möhtəşəm və təntənəli xarakter daşıyır. Orkestrin tərkibinə, demək olar ki, bütün alətlər daxil edilmişdir. Ənənəvi simli qrup və taxta, mis nəfəs alətlərin geniş tərkibi ilə yanaşı piano, arfa, ksilofon, vibrafon, *campanella*, çox sayda zərb alətləri (*timpani, triangolo, tamburino, tamburo, legno, piati, casso, tam-tam*) istifadə olunur. Əsər bütün orkestrin ifa etdiyi 8 xanəli girişlə başlayır (*Allegretto. Maestoso*). Artıq girişdə əsərin yüksək pafosu, təntənəli xarakteri özünü göstərir. Bunu tremololu, yüngül passajlar, zərb alətləri qrupunun tam şəkildə iştirakı parlaq göstərir. Odanın I bəndi G şur məqamının intonasiya məzmununa əsaslanır.

Nümunə №1

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Azerbaijani. The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are: Göz - lə - rin əy - din, ey u - ca dəğ - lər, Göz - lə - rin əy - din, ey u - ca dəğ - lər, Göz - lə - rin əy - din, ey u - ca dəğ - lər, Göz - lə - rin əy - din, ey u - ca dəğ - lər.

Odanın nəqarəti yeni məqam sferasına keçidi ilə fərqlənir. Burada reçitativ-deklomasiya oxuma tərzində poetik mətnin məzmunundan irəli gəlir.

“Qarabağ” – simlilər, qoboy, fortepiano və tar üçün kompozisiyası (oktet) orijinallığı ilə seçilir. S.Fərəcov musiqi ilə tanışlığını tar sinfindən başladığına və alətin sirlərinə dərinlən bələd olduğuna görə tarın iştirakı ilə bir çox əsərlərin yaradılmasına çalışmışdır. O, Qərb musiqi alətləri ilə milli alətimizi bir araya gətirərək özünəməxsus sintez yarada bilmişdir. Xalq musiqisinə, muğamlara, ustad tarzənlərin bənzərsiz ifalarına vurğun olan bəstəkar bu əsərdə də milli köklərdən bacarıqla istifadə etmişdir.

Əsərdə Qarabağın obrazı lirik-dramatik tərzdə təsvir edilmişdir. İki bölmədən ibarət olan əsərdə Qarabağın həm keçmiş qəmli günləri, həm də azad olduğu yeni həyatı, inamlı və işıqlı gələcəyi özünəməxsus dramaturji xətlə əksini tapmışdır. Belə ki, əsərin I bölməsi c moll tonallığında, C şurun intonasiyaları ilə qovuşaraq bu diyarın çətin sınaqlarla üzləşdiyini dərinlən ifadə edir. Bunu əvvəlcə, piano və simlilərin punktir ritimli müşayiəti fonunda qoboyun ekspressiv, həyəcanlı “hekayəti” dolğun əks etdirir.

Nümunə № 2

Qarabağ

Sərdar Fərəcov

Oboe *Andantino* *mf*

Oboe *pp*

Daha sonra bu qəmli “hekayəti” Azərbaycan xalq musiqisinin, Qarabağ muğamlarının ifa olunduğu alət - tar davam etdirir. Onun partiyası daha ifadəli və dramatik xarakter daşıyır. Buna hər dəfə tarın kvinta sıçrayışlı intonasiya ilə başlayan musiqili cümlələri əsas verir:

Nümunə № 3

Tar *mp*

Bölmənin sonunda qoboy və tar birləşərək hər biri öz mövzunu kontrpunkt şəkildə ifa edir. Onların digər alətlərin müşayiəti fonunda dueti bu bölmənin ən dramatik hissəsini yaradaraq əsərin yeni inkişaf mərhələsinə gətirib çıxarır.

İkinci bölmənin – *Marcato* – major tonallığı (F-dur) işıqlı obrazlar aləmi ilə bağlıdır. Burada da birincidə olduğu kimi, əsas mövzu qoboy və tarın partiyasına tapşırılır. Bölmənin sonunda simlilərin C-şurun dayaq pərdələrinə əsaslanan tremoloları fonunda tarın ifa etdiyi kiçik muğam epizodu (*ad libitum*) kodaya keçidi hazırlayır.

Kodada tar müəllifin qeyd etdiyi kimi, kök simdə sekvent zəncirlərdən hörülmüş musiqi materialı ilə çıxış edir. Burada o, aparıcı rol oynayaraq bütün əsəri yekunlaşdırır. Əsərdə tar – rəmzi alət olaraq Qarabağın səsi, onun keçmişi ilə bu günü arasında əlaqə yaradan vasitəçi rolunda çıxış edir.

“Cıdır düzündə bayram” – Qarabağın azad edilməsinə sevinən xalqın şənliyidir. Fortepiano üçün bəstələnən bu instrumental əsər milli musiqi materialı əsasında qurulan orijinal kompozisiyadır. Əsər üçhissəli formada bəstələnib. I hissədə “Xumar oldum” Azərbaycan xalq mahnısının və xalq rəqs melodiyasının intonasiyalarından istifadə edilmişdir. “Xumar oldum” xalq mahnısının Qarabağ xanəndələri tərəfindən ifası bir ənənə halını almışdır. Cabbar Qaryağdıoğlu, Zülfü Adıgözləlov, Bülbül və başqalarının ifa etdikləri bu mahnı hər bir xanəndə özünəməxsus tərzdə səsləndirmişdir. Qarabağ mühiti ilə bağlı olan “Xumar oldum” mahnısının instrumental işlənməsi S.Fərəcov tərəfindən yerində yerinə yetirilmişdir. Pyes virtuoz şəkildə, sərbəst improvizasiyalı tərzdə bəstələnmişdir. Əsər xalq instrumentalizminə uyğun akkordlu fakturaya əsaslanan girişlə başlayır. Girişin saz ifaçılığı üçün tipik olan sekunda-kvarta-kvintalı səs birləşmələrindən ibarət, 6/8 ölçülü motivi xalq şənliyinin ruhunu əks etdirir.

Pyenin I hissəsinin musiqi materialı C dur və E segahın sintezi üzərində qurulmuşdur. Burada “Xumar oldum” xalq mahnısı ilə xalq rəqs melodiyasının motivlərindən hörülmüş materialın coşqun, ehtiraslı, ruh yüksəkliyi ilə ifası əsl xalq şənliyini təcəssüm etdirir.

Nümunə № 4





Pyesin orta bölməsi başqa məqam sferasına - şüştərə keçir. Bu bölmə faktura cəhətdən də fərqlidir (*Meno mosso*). Orta bölmənin obrazlar aləmi bir qədər lirik-qəmli atmosfərə meyl edir. Sol əldə onaltılıqların aramsız hərəkəti fonunda sağ əlin partiyasında D şüştərin xarakter intonasiya kompleksləri səsaltı polifonik üslubda təqdim olunur.

Nümunə № 5

Meno mosso



Orta bölmədə həm D şüştər, həm də G şüştər ardıcıl surətdə ifadə olunur. Əsərin dramaturji zirvəsi III hissənin başlanması ilə eyni vaxta təsadüf edir. Burada I hissənin əsas tematik materialı təkrarlandıqdan sonra onun sərbəst improvizasiya tərzində inkişafı davam etdirilir.

Tədqiq edilən əsərlərdə S.Fərəcovun həm milli bəstəkar, həm də əsl vətəndaş simasını aydın eşitmək olar. Bunlarda bəstəkarın milli musiqi təfəkkürü ilə klassik musiqi ənənələrinin sintezini özünəməxsus tərzdə uzlaşdırması müşahidə olunur. Hər şeydən öncə, bunu Azərbaycan xalq çalğı alətləri ilə Avropa klassik alətlərin birgə istifadəsində, onların vəhdətdə çıxış etməsində görmək olar.

Bundan əlavə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrini davam etdirərək S.Fərəcov onu yeni məzmun və obrazlarla zənginləşdirmişdir. Onun baxdığımız hər üç əsərində milli mənbələrlə əlaqə orijinal kompozisiyaların yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu, əsərlərin forma və dramaturji inkişafında, məqam-intonasiya əsasında, tembr, metroritmik xüsusiyyətlərində, ifaçılıq priyomlarında və s. daha aydın özünü göstərir. Ən başlıcası isə, S.Fərəcov uzun illər həsrətində olduğumuz qədim Qarabağ diyarının düşmən tapdağından azad olunmasına bir vətənpərvər azərbaycanlı kimi daxilindən gələn qürur, fərəh hissələrini öz musiqisi ilə ifadə etməyə müvəffəq olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Мамедова Л. Страницы творческой биографии Сардара Фараджева. Б.: Мутарджим, 2014, 88 с.
2. Мəmmədova L. Sərdar Fərəcov. B.: Şərq-Qərb, 2015, 32 s.
3. Fərəcov S. Üzeyir işığında. B.: Xatun plyus, 2010, 172 s.
4. Fərəcov S. Üzeyir Hacıbəyli müasirlərinin xatirələrində. B.: Şərq-Qərb, 2014, 288 s.

5. Zeynallı G. Sərdar Fərəcov - bəstəkar və ictimai xadim kimi. // “Konservatoriya” jurnalı 2016 No 3(33) URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/09/Konservatoriya-2016-3-59-64.pdf>
Saytoqrafiya:
6. Sərdar Fərəcov. Wikipedia. Azad ensiklopediya.
URL:https://az.wikipedia.org/wiki/S%C9%99rdar_F%C9%99r%C9%99cov

Айдан МАМЕДРЗАДАЕ
Магистр искусствоведения

ТЕМА «ОСВОБОЖДЕННОГО КАРАБАХА» В ТВОРЧЕСТВЕ САРДАРА ФАРАДЖЕВА

Аннотация: В статье рассматриваются произведения композитора Сардара Фараджова, написанные на тему «Свободный Карабах», занимающую особое место в его творчестве. Здесь анализируются сочинения композитора - ода «Азад Шуша», «Карабах» для инструментального ансамбля и «Праздник на равнине Джыдыр» для фортепиано. Во всех трех работах особое значение имеет воплощение новых реалий, возникающих в Карабахе. В произведениях радость и оптимизм народа в связи с рассеиванием черных туч над Карабахом после 30 лет оккупации, отражены средствами музыкальной выразительности и определяют мир светлых образов.

Ключевые слова: Сардар Фараджов, Карабах, ода, тар, мугам, хор

Aidan MAMMADRZAZADE
Master of Art

THE THEME OF “LIBERATE KARABAKH” IN THE WORK OF SARDAR FARAJEV

Abstract: The article examines the works of composer Sardar Farajov, written on the theme “Free Karabakh,” which occupies a special place in his work. Here we analyze the composer’s works “Azad Shusha Hall” ode, “Karabakh” for instrumental ensemble and “Holiday on the Jidyr Plain” for piano. In all three works, the embodiment of the new realities emerging in Karabakh is of particular importance. In the works, the joy and optimism of the people in connection with the drawing of black clouds over Karabakh after 30 years of occupation are reflected through the means of musical expression and define the world of vivid images.

Keywords: Sardar Farajev, Karabakh, ode, tar, mugham, chorus

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Mütəllibova Sevdə

Elmira HÜSEYNZADƏ

AMK, II k. Magistr

Etnomusiqişünaslıq

Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Fəttah Xalıqzadə

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

Email: elmirahuseyn99@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.26-36

AZƏRBAYCAN XALQ MAHNILARININ SİNTAKTİK QURULUŞ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

(problemin qoyuluşuna dair bəzi mülahizələr)

***Xülasə:** Hazırkı məqalə Azərbaycan xalq musiqisində nisbətən az öyrənilmiş bir məsələyə – formanın əsasən sintaktik quruluşuna həsr olunmuşdur. Bu məqsədlə ən geniş yayılmış janrlardan biri - xalq mahnı yaradıcılığının müxtəlif janr və növlərinə müraciət edilmişdir. Sintaktik quruluş xüsusiyyətlərini öyrənmək məqsədi ilə B.Asafyevin nəzəriyyəsinə əsaslanaraq, forma-kristal və forma-proses cəhətləri vəhdətdə götürülmüşdür. Nəticədə bənd, bənd-nəqərat, sadə iki və üç hissəli formalarla yanaşı, onların yaranmasına səbəb olan intonasiya proseslərinə xüsusi diqqət verilmiş, mahnılarda bir cümlənin, eləcə də melodik sintaksisin cəmlənmə və bölünmə xüsusiyyətləri aşkar edilmişdir.*

***Açar sözlər:** xalq mahnıları, musiqi forması, nəzəri təhlillər, kristallaşma və prosessuallıq, sintaktik quruluş xüsusiyyətləri, forma yaradıcılığı amillər*

Şifahi ənənəli Azərbaycan xalq və peşəkar musiqisinin janr və üslub rəngarəngliyi yaradıcılıq nümunələrinin forma və quruluş xüsusiyyətlərinə də güclü təsir göstərmiş, onların həm ümumi forma sxemlərinə (yəni kristal cəhətinə), həm də daxili sintaksisinə (prosesşuallığına) nəzər salmağı aktuallaşdırmışdır. Bu mövzu zaman-zaman mütəxəssislər tərəfindən tədqiq olunsada, forma-sxem diqqət mərkəzində durmuş, buna görə də onun bir qədər müfəssəl şəkildə öyrənilməsinə yenə də ehtiyac vardır.

Qeyd olunan janrların musiqi formasını müəyyən edən amillər də müxtəlif və dəyişkən strukturları əmələ gətirir. Məqam və kadans münasibətləri, melodik şəkil, ritmik faktor, habelə təsnif və xalq mahnıları kimi vokal janrlarda müxtəlif vəznli şeir formalar ilə musiqi inkişafı prinsiplərinin vəhdəti məsələsi də özünün ayrıca təhlilini tələb edir. Nəticədə forma quruluşu tiplərini və onların daxili sintaksisi, yəni akademik B.Asafyevin terminləri ilə desək, formanın kristallaşmış cəhəti ilə yanaşı, prosesşuallığı məsələsinə də ortaya qoymuşdur [6].

Görkəmli musiqişünas-alim professor L.Mazel “Musiqi əsərlərinin quruluşu” əsərində yazır: “(...) musiqi formasının hansı mənada anlaşılmasına baxmayaraq, onun həmişə iki cəhəti olur: musiqinin zaman təbiəti ilə, əsərin zamanla əlaqədar inkişafı prosesi ilə şərtlənən prosessual-dinamik və inkişafın nəticəsi olan formanın bitkin və bütöv quruluş kimi yekun surətdə qapanması ilə bağlı arxitektonik, kristal cəhəti [7; s.16]

Azərbaycan şifahi musiqisinin müxtəlif janrlarında forma problemi böyük nəzəri müstəvini əhatə edir. Xalq musiqisi milli mədəniyyət daxilində və inkişaf dinamikasında öyrəniləndə ayrı-ayrı janrlar nəzərə alınmalıdır. Bu məqsədlə biz hazırkı məqalədə şifahi ənənəli milli musiqinin janrlar sistemində əsasən xalq mahnılarının müxtəlif növlərini tədqiqatə cəlb etmişik. Qarşıya qoyulan məqsəd ona uyğun metodologiyanın işlənilməsi kimi çətin bir məsələnin həllini tələb edir. Bunun üçün isə forma kateqoriyası haqqında ümumi qanunauyğunluqları elmi ədəbiyyatın mövcud olan müddəalarından başlamalıdır.

Hazırkı məqalədə forma anlayışına dair xarici elmi ədəbiyyata və xalq mahnıları və oyun havalarının quruluşunun təhlilində isə Azərbaycan musiqi nəzəriyyəçiləri və etnomusiqişünasların tədqiqatlarına əsaslanılmışdır. Janrın müxtəlif aspektləri (tarixi, bədii-estetik, üslub, tipologiya xüsusiyyətləri haqqında dəyərli əsərlər meydana gəlmişdir. Ü.Hacıbəyliyə başlayaraq, daha sonrakı nəsillərin nümayəndələri – tanınmış musiqi xadimləri bəstəkarlar S.Rüstəmov və Ə.Bədəlbəyli, musiqişünas-alimlərdən M.İsmayilov, B.Hüseynli, R.Zöhrabov, L.Məlikova, Ə.Məmmədova, L.Zöhrabova, J.Qulamova və bir başqalarının xalq musiqi araşdırmalarında irəli sürdüləri müddəalar bizim üçün möhkəm zəmin rolunu oynamışdır.

El mahnılarını çox yüksək qiymətləndirən dahi Ü.Hacıbəyli özünün bir müddəasında mahnı janrının oyatdığı əhval-ruhiyyəni, xalqın musiqi zövqünü, musiqi və şeir yaradıcılığında qabiliyyətini xüsusi vurğulamışdır [3; s.190]. Digər qeyd olunan müəlliflər öz əsərlərində janrların forma xüsusiyyətlərinə də bu və ya başqa dərəcədə toxunmuş, onun öyrənilməsi üçün müxtəlif məsələləri qaldırıb həll etməyə uğurlu təşəbbüslər göstərmişlər.

Azərbaycan musiqisinin müxtəlif janrlarında müxtəlif özünəməxsus forma strukturları meydana gəlmişdir. Məsələn, muğam dəstgahlarının arxitektonik kompozisiyası ilə yanaşı rəng və təsnif kimi bəhrli hissələrin müxtəlif səviyyəli quruluş xüsusiyyətləri, aşiq havalarının kuplet-nəqərat formasının variantlığı, saz araçalğıları və oxuma hissələrinin qarşılıqlı əlaqələri, eləcə də, xalq mahnıları və oyun havaları, kollektiv şəkildə ifa olunan yallı və halayların nisbətən sadə və özünəməxsus struktur xüsusiyyətləri milli musiqinin zəngin forma tiplərini müəyyən etmişdir.

Qeyd olunan bütün janrlarda forma təşəkkülünün spesifik xüsusiyyətlərinə baxmayaraq elmi təhlil praktikasına gəldikdə, yenə də Qərbi Avropa ölkələrində işlənilmiş nəzəri təlimlərdən istifadə olunur. Milli musiqi sənətinin müxtəlif janr və üslub xüsusiyyətlərini müvafiq qaydada tədqiq etmək üçün müvafiq nəzəri sistemin yaradılmasına ehtiyac hiss olunur. Bu isə çox mürəkkəb və ağır bir vəzifə

olduğundan onun həll olunması bizim məqalənin vəzifələrindən kənara çıxır. Eyni zamanda biz təhlil prosesində meydana gəlmiş nəzəri suallara imkan daxilində cavab tapmağa çalışmış, məsələnin aktual tərəflərinə qarşı müəyyən münasibət bildirmişik.

Həmin məsələlərdən biri *terminologiya* ilə bağlıdır. Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin forma təhlilində *period* və ya onun tərcüməsi olan *dövr* anlayışı istifadə olunub bilərmə? Bu sualın sadəliyinə baxmayaraq, onu birmənalı şəkildə cavablandırmaq çox çətindir. Eyni zamanda muğam ifaçılığı praktikasında görkəmli ustadlarımız *period* terminindən istifadə etmir, əvəzində cümlə anlayışını isə Qərb elmindən fərqli olaraq, forma quruluşunun bitkin bir vahidi kimi qəbul edirlər.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin ən gözəl tədqiqatçılarından biri olmuş görkəmli musiqişünas-alim İ.V.Abezqauz bəstəkarın musiqi əsərlərində qeyri-adi musiqi formaları aşkar etmişdir. Buna baxmayaraq, o, tapıntılarını ifadə etmək üçün yenə də *refren* və *period* kimi Avropa terminlərindən istifadə etməli olmuş və həmin strukturları əlavə sözlərlə izah etmişdir. Məsələn, *tezis və onun açılması tipli period* və ya *refrenli strukturlar, miqyasın şiddətlə yığcamlaşması* və s. [5; s.71]. Deməli, milli musiqi düşüncəsində forma anlayışına aid terminlər olmaqla, çox vaxt da sistem əmələ gətirmədikdə biz xarici müəlliflərə müraciət edə bilərik. Termin məsələsini qeyd etdikdən sonra elmi praktikada musiqi forması kateqoriyası barədə mövcud olan əsas baxışların şərhinə keçək.

Musiqi elmində forma kateqoriyası. Forma musiqi nəzəriyyəsinin ən başlıca kateqoriyalarından biridir və qədim dövrlərdən bəri sənətkar, alim və filosofları düşündürməyə başlamışdır. Musiqi forması və kompozisiya cəhəti qədim antik filosofların, Orta əsrlərin Avropa və müsəlman Şərq nəzəriyyəçilərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Formanın *bitkinlik*, *bütövlük* və *vəhdət* kimi başlıca estetik xassələri antik dövrdən başlayaraq musiqi təhlillərində mühüm müddəalar kimi qəbul edildi.

Klassik Avropa musiqisinin homofon-harmonik üslubda harmoniya, tematizm və forma elementlərini tədqiq etmiş bir çox görkəmli nəzəriyyəçilər, onların vəhdəti əsasında forma haqqında elmi-metodoloji təlim işləyib hazırlamış, kiçik nümunələrdən tutmuş iri həcmli kompozisiyalara qədər klassisizmin ən başlıca forma sxemlərini hərtərəfli şəkildə izah etmişlər [6; 7].

Musiqi forması təlimində akademik B.Asafyevin intonasıya nəzəriyyəsi keyfiyyətə yeni bir mərhələ oldu [6]. Əgər ondan əvvəl yaşayıb-yaratmış nəzəriyyəçilər formanın kristallaşmış xüsusiyyətlərini elmi-nəzəri cəhətdən izah etməyə nail olmuşdurlarsa, bu formaların mənşəyi və təşəkkül prosesini öz tədqiqatçılarını gözləyirdi. Problem B.Asafyevin fundamental əhəmiyyətli *intonasiya və kompozisiya nəzəriyyələrində* özünün tam və qənaətbəxş həllini tapdı. Görkəmli musiqişünas-alim musiqi intonasıyası anlayışını hərtərəfli şəkildə tədqiq edərək, musiqi sənətinin nəzəriyyəsinə və estetikasına özünün parlaq töhfəsini verdi. Onun

fikirlərinə əsasən mövcud olan forma quruluşlarının mənbəyini intonasiya məzmunu təşkil edir. B.Asafyevdən sonra musiqi quruluşunun hər iki cəhəti elmi marağa səbəb oldu, hazırda formanın *kristallaşma və prosesuallıq keyfiyyətləri* şəklində tədqiq olunmaqdadır [6].

Gördüyümüz kimi, antik filosofların və müasir dövrün Rusiya alimi B.Asafyevin musiqi formasına münasibəti [6] kifayət qədər universal xarakter daşıyır və ondan imtina etmək çətindir. Biz təhlillər apardıqdan sonra sadəcə məsələyə öz münasibətimizi bildirməyə çalışacağıq.

Son illərin xalq mahnıları sahəsində Azərbaycan musiqişünas-alimlərinin tədqiqatlarından sənəşünashlıq elmləri doktoru L.Zöhrabovanın dissertasiya işini qeyd etmək lazımdır [4]. Janr nümunələrini hərtərəfli nəzəri təhlillərə cəlb etmiş müəllif mahnıların aşağıdakı forma quruluşları barədə belə bir nəticəyə gəlir: “*Mahnı nümunələrində bir bənd və ya bənd-nəqəratdan ibarət formalar daha çox üstünlük təşkil edir. Xalq mahnılarında bənd və ya bənd-nəqərat formalı nümunələrdə həmçinin reprizsiz sadə ikihissəli, sadə üçhissəli, rondoya bənzər musiqi formalarının istifadə olunmasına rast gəlirik*” [4; s. 38].

Biz mahnı yaradıcılığının təhlillərinə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin Z.Hacıbəyovla birlikdə ərsəyə gətirdikləri “Azərbaycan türk el nəğmələri”ndən başlamağı məqsəduyğun hesab edirik [12]. Mahnıların janr etibarilə müxtəlifliyinə baxmayaraq, onların sadə quruluş xüsusiyyətləri forma yaradıcılığının ilkin və arxaik prinsiplərini müəyyən etmək baxımından sözsüz ki, əlverişlidir.

Əvvəlcə, nisbətən qısa mahnı nümunələrindən başlamaq istədik. “Araz üstə”, “Qara qız” mahnısının özəyi 4 xanədən ibarətdir. Melodik qalxma və enmə anlarından hər biri 4 xanəli olmaqla 8 xanəyə qədər davam edir. Birinci ibarə rast məqamının mayəsindən kvartaya çıxırsa, ikinci ibarə əks istiqamətdə hərəkət edir və birinci ilə tarazlıq yaradır A+B (4+4). Daha sonra təkrar üsulu ilə sxem bir az böyüyürsə də (ABB 4+4+4) musiqi formasının həcmi cümlənin sərhədlərini aşmır.

Nümunə 1

ARAZ ÜSTƏ, DÜZ ÜSTƏ HA APAKCE

Andante

31.

– A – raz üs – te, düz üs –
Qoy mə – ni – öi – dür – sün –

– te ka – bab ya – nar köz üs –
– lər bir a – la – göz qız üs –

– te, ba – la, ka – bab ya – nar köz üs – te.
– te, ba – la, bir a – la – göz qız üs – te.

19. QARA QIZ

♩ Andantino M. M. ♩ = 132

1. At - dan - dim Her - ma - nı - na
Ka - bab ye - dim, çay iç - dim.

düş - düm Sü - ley - ma - nı - na, ba - la,
bey - nim do - lu - qan i - la, ba - la.

düş - düm Sü - ley - ma - nı - na,
bey - nim do - lu - qan i - la,

Mahnının bir cümləlik quruluşda olması nə qədər nadir hal olsa da, Ü.Hacıbəylinin diqqətindən yayınmamışdır. Unudulmaz bəstəkar və sənətkarımız bütün el mahnılarımızı yüksək qiymətləndirdiyi kimi, bu kimi qısa cümlə nümunələrinə də “mənasız musiqi əsərlərindən” daha çox dəyər vermişdir. “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı çox dolğun məzmunlu məqalədən gətirəcəyimiz bir sitatda fikrimizi məhz həmin cəhətə yönləndirmək istədik: “*El mahnılarının vəznə əksər ovqat 6/8–lik olub özləri də bir hissədən və bəzən hətta **bir qısa cümlədən** (kursiv bizimdir E.Hüseynzadə) ibarət olub üç, dörd və ya beş-altı “ton”dan əmələ gələn bir musiqi olsa da, bir çox mənasız musiqi əsərlərinə nisbətən olduqca pürməzmunudur (dolğun məzmunludur – E.H.*” [1, s.190].

Məcmuəni açan ilk laylay nümunə [12; No.1] müasir informantlardan aldığımız bəzi müşahidələrə görə melodiya cəhətdən Qarabağ mahalı, xüsusilə də Şuşa şəhəri üçün səciyyəvi sayılır. Bizim bu mülahizəmiz melodiyanın əsaslandığı “Zabul” muğamı intonasiyaları ilə də təsdiq olunur. Üzeyir bəy ninninin melodiyasını harmonizə etmək məqsədi ilə kvinta-kvarta (do-sol-do) kimi sadə bir

üsuldan istifadə etmiş, ona kiçik müqəddimə də yazmışdır. Biz melodiya belə müdaxiləni nəzərə almadan, onu, folklorda ifa edildiyi kimi, sırf birsəli şəkildə araşdırmışıq.

Nümunə 2

1. NİNNİ

Andante ♩ = 76

Voce

1. Kön-lü-mün bir gü-lü - sən, Kön-lü-mün bir
gü-lü - sən, O gü-lün bül - bü-lü - sən. Si-nə-min sün -
-bü-lü - sən, Sə-ni yav-rum, se - və - rəm. se - və - rəm.

Lakin bu halda da melodik quruluş və kadansların məqam münasibətləri tam üst-üstə düşmür. Melodik quruluş cəhətdən yanaşdıqda belə bir sxem alınır.

“Ninni”də sərgilənən musiqi fikrini bütövlükdə period forması ilə əlaqələndirmək olar. Melodiya bütövlükdə beş ibarədən təşkil olunmuşdur. Onun daxili quruluşunda yarım simmetrik prinsip də klassik nümunələrdən fərqlidir. Belə ki, musiqi formasının başlanğıc və son ibarələri (I və V ibarələr) bir-birindən aydın şəkildə fərqlənsə də, ortancıl mövqe tutan III və IV ibarələr melodik məzmun baxımından cüzi variant münasibətlərindədir (aşağıdakı forma sxemində yarım kadans Y., tam kadans T. hərfləri ilə işarə olunmuşdur.)

a a b b₁ a₂ b₁ a₂

2 + 2 + 2 2 + 2 + 2 + 2

Y + Y + Y T + T

Melodiya zahiri strukturu və kvadrat quruluşu etibarilə 6+8(14) xaneli perioddur və onun daxili melodik quruluşu özünəməxsusdur, məqam pərdələri ilə müəyyən olunan yarım və tam kadanslar isə sual-cavab münasibətləri yaranır.

“**Anama deyir**” (№2) mahnısının musiqi və şeir quruluşu paralel davam edir. Lakin onlar müxtəlif cür təşkil olunmuşdur. Şeir mətnində 6+5 quruluşlu iki 11 hecalı misra daha sonra 5 hecalı 4 və 3 misra ilə əvəz olunur. Yəni bölünmə, xırdaalanma prinsipi qüvvədədir (aşağıdakı sxemə bax).

Nümunə 3

27. ANAMA DEYİN

Andante M. M. $\text{♩} = 60$



A - na - ma de - yin ki, a - tı - mı sat -
- sin, ni - şan - lım göy - çek - dir, qar - da - şım al -
- sin. Qar - da - şım al - ma - sa, qoy ev - də qal -
- sin. Al - lah a - man, dağ - lar du - man. Bu iş ne ya - man
A - dam qal - ma - dı, Mux - tar pa - şa,
kor o - la - san, ca - van qal - ma - dı.

A parçasında – 3 dəfə 6+5 misrasına uyğun olan üç xanələr (3+3+3) yarım kadansla bitən 9 xanəli cümlə əmələ gətirirsə, B cümləsində – 4 dəfə 5 hecalı misra 5 xanəyə (1+1+1+2 x) 3 son misra isə 4 xanəyə (1+1+2x) müqabildir.

Melodik-sintaktik quruluşlar şeir mətninin xırdalanma prinsipini təkrar edir (bu şeir mətninin quruluşunda isə zənnimizcə, bölünmə/дробление prinsipindən danışmaq olar). Bundan başqa ümumi musiqi forması məqam və kadans münasibətləri ilə də müəyyən olunur və həcm etibarilə 2 bərabər cümləni əmələ gətirir. Beləliklə, formanın sual və cavab cümlələri bərabər xanə sayına malikdir (9 xanə), onların daxili strukturu isə fərqlidir $9(3+3+3) + 9(5+4)$. Nəticədə vahid və tamamlanmış musiqi fikri 18 xanəli periodu əmələ gətirirsə, onların struktur münasibətləri kvadratlıqdan uzaqdır. Musiqi quruluşunda hər 3 başlanğıc misra 3 frazanın təkrarını, 5 heca 5 xanəni (4+1) 4 heca isə 4 xanəni (3+1) əmələ gətirir.

Xalq mahnılarında bəzən bu və ya başqa yolla əmələ gələn və müxtəlif quruluşlu period forması genişlənmə əlavə edilməklə tamamlana bilər. Məsələn, “Bülbüllər oxur” adlı nümunədə olduğu kimi. Burada biz mayəyə enən bölməni öz funksiyasına görə məhz əlavə (дополнение) və ya xarici genişlənmə (внешнее расширение) kimi dəyərləndiririk.

Nümunə 4

BÜLBÜLLƏR OXUR ПОЮТ СОЛОВЬИ

Andantino

49. Bül - bül - lər o - xur, ceh - ceh e - dir
 bağ - da gül üs - te. - te. Ay oğ -
 - lan, bo - yu bes - te, gəl ey - ləş çe - men üs -
 - te, sən mən - den bu - se is - te, gü - lüm, mən de -
 - yım gö - züm üs - te, sən mən - den bu - se is -
 - te, gü - lüm, mən de - yım gö - züm üs - te.

Dörd və ya səkkiz xanəli kvadrat qurumlar meydana gəldikdə belə formanın təşkili prinsipləri (təkrar və ya sekvensiya) daxili sintaktik quruluşun mahiyyəti etibarilə kifayət qədər fərqlidir. Məsələn, “Küçələrə su səpmişəm” adlı məşhur xalq mahnısı iki xanəli ibarələrdən təşkil olunur. Hər bir ibarənin ritmik quruluşu dəyişməzdir və bütövlükdə 8 xanəli periodu əmələ gətirir. Melodik ibarə əvvəlcə təkrar olunur (a+a), ardınca iki sekvensiya halqası gəlir (a₁+a₂). Burada Avropa musiqisində olan klassik formaya xas cümlələr olmadığı üçün periodun bir cümləlilik bölünməz tipindən danışa bilərik.

Nümunə 5 “Küçələrə su səpmişəm”

28. KÜÇƏLƏRƏ SU SƏPMİŞƏM

Moderato cantabile

1. Kü - çə - lə - rə su səp - mi - şəm,
 E - lə gəl - sin, e - lə get - sin,
 Kü - çə - lə - rə su səp - mi - şəm,
 E - lə gəl - sin e - lə get - sin,
 yar gə - lən - də toz ol - ma - sin,
 a - ra - mız - da söz ol - ma - sin,
 Yar gə - lən - də toz ol - ma - sin.
 A - ra - mız - da söz ol - ma - sin.

Növbəti “Əlində sazın qurbanı” xalq mahnısı bənd-nəqərat formasındadır. Kuplet və nəqərat – hər ikisi rast məqamında tam kadansla tamamlanır. Lakin onların xarakteri və ritmik münasibətləri bir-birindən aydın şəkildə seçilir. Kuplet bölməsinin dörd xanəli ibarələri dörd qısa notla başlasa da, ikinci xanədə gələn yarım nota bərabər heca-notlar melodik sətrin ağır-mülayim tempini müəyyən edir. Nəqəratda 6 hecanın iki xanəyə sığışdırılması bir qədər oynaqlıq yaradır.

Beləliklə, kupletlə nəqəratın ritmik xarakterindən meydana gələn xarakter və əhval-ruhiyyə münasibətləri aydın olur. Onların ritmik formullarından təkan alan quruluş maraqlı forma-kristal qurumları əmələ gətirir. Mahnının ümumi quruluş sxemi daxili bölgüləri ilə birlikdə aşağıdakı kimi qeyd oluna bilər. Bu sxemdən göründüyü kimi, bənd və nəqəratın həcmində bir qədər fərq nəzərə çarpır (12 x. və 20 x). Nəqəratın ritmi daha oynaq, sintaksisi isə iki xanələrə xırdalanaraq, bölünmə tipini yaradır.

Bənd: 4+4+4 (12 xanə)

Nəqərat: 2+2+2+2+2+2+2+2+2+2 (20 xanə)

Refrenli quruluş Azərbaycan xalq mahnılarının perioddan böyük, yəni daha inkişaflı forma nümunələrində rast gəlinir. Bu prinsip məqamın qanunauyğunluqlarına, mayənin vaxtaşırı qayıdışa əsaslanır. Müəyyən dəyişiklikdən sonra gələn təkrar (refren) bir tərəfdən rondovari quruluş yaradır, digər tərəfdən də isə hissələrinin cüt sayı ilə əsl rondo formasından seçilir. Xatırladaq ki, klassik rondoda dəyişmə və təkrar prinsiplərinin əvəzlənməsi təkhissəli (5; 7; 9 və s.) sxemlərdə öz əksini tapır (ABACA və ya ABACADA).

2005-ci ildə xalq artisti, professor S.Kəriminin tərtib etdiyi “Azərbaycan xalq mahnıları” not məcmuəsi məsələni öyrənməkdən ötrü zəngin material verir [8; 9]. Kiçik məqalə çərçivəsində II cildədən bir neçəsini nəzərdən keçirib forma barədə maraqlı nəticələri qısa qeyd etmək olar: “Mən gülü dəstə bağlaram” (№3). “Telli” (№. 4), “Araz üstə” (№.14), “Bahar oldu” (№22), “Şeyda xanım” (№30), “Qalada yatmış idim” (№ 37), “Boynuna qurban” (№ 44), “Almanı atdım xarala” (№70).

Bir cümlədən ibarət olan nümunələrdən “Telli” və “Araz üstə” mahnıları qeyd oluna bilər. “Mən gülü dəstə bağlaram” – bənd, “Şeyda xanım” isə bənd və nəqərat forması kimi diqqəti çəkir. Bəzi mahnıların forması kvadrat quruluşdan kənara çıxır: “Qalada yatmış idim” (4 xanə + 3 xanə), “Boyuna qurban” isə təkrar quruluşlu iki cümlədən (3x+3x) ibarətdir.

İ.Abezqauzun Ü.Hacıbəylinin əsərlərində qeyd etdiyi “*miqyasın şiddətlə yığcamlaşması*” – (*прогрессивное сжатие макумаба*) [5, s.71] “Almanı atdım xarala” mahnısında öz əksini tapmışdır. Yeri gəlmişkən, mahnının şeir bəndində dəyişkən ölçüdən istifadə olunmuşdur. Birinci hissədə 7 və 5 hecalı ölçülər, ikinci hissədə isə 11 hecalı iki misradan istifadə olunmuşdur.

Beləliklə, aparılan təhlillərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, xalq mahnı yaradıcılığının forma quruluşunda musiqi sintaksisinin özünəməxsusluğu daha sə-

ciyyəvidir. İndiyə qədər yazılmış elmi məqalələrdə müəlliflər mahnıların sxemlərində kristal forma cəhətinə əsas diqqət yetirmiş və Avropa klassik musiqisində mövcud olan quruluşları aşkar etmişlər. Sintaktik səviyyədə müşahidə olunan özəlliklər isə mahnı quruluşlarının elə cəhətini təşkil edir ki, Azərbaycan xalq musiqisi üçün daha səciyyəvidir. Onları aşkar etmək üçün musiqi quruluşunun hər iki tərəfi – forma-kristal və forma-proses vəhdət halında təhlil edilmişdir. Bundan başqa formanın kiçik qurumlarından əsasən bir cümlədən ibarət nümunələr, bəzi hallarda isə xarici genişlənmə ilə tamamlanan mahnılara, eləcə də xırdalanma kimi halları da xüsusi vurğulamalıyıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. / Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 376-386.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqi haqqında. Ön sözün və lüğətin müəllifi, F.Ş.Əliyeva. B.: Şərq-Qərb, 2005, 74 s.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər./ Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı. S. 184-194
4. Zöhrabova L.R. Azərbaycan xalq mahnılarının tədqiqi məsələləri. Sənətsünashlıq üzrə e.d. almaq üçün Avtoreferat. 2021, Bakı, 46 s.
5. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. М., Сов. композитор, 1987, 232 с.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1973, 190 с.
7. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. (Tərcümə edən G.Q.Hüseynova). B., Maarif, 1988, 516 s.

Notoqrafiya:

8. Azərbaycan xalq mahnıları. Tərtib edən: S.Kərimi. I cild “Öndər nəşriyyatı”, 2005, 168 s.
9. Azərbaycan xalq mahnıları. Tərtib edən: S.Kərimi. II cild “Öndər nəşriyyatı”, 2005, 128 s.
10. Azərbaycan xalq mahnıları. Tərtib edəni Bülbül Məmmədov. (Not yazıları S.Rüstəmov, F.Əmirov, T.Quliyevindir). I cild, B.: 1981, 152 s.
11. Azərbaycan xalq mahnıları. Tərtib edəni Bülbül Məmmədov. (Not yazıları S.Rüstəmov, F.Əmirov, T.Quliyevindir). II cild, B.: 1982, 140 s.
12. Hacıbəyov Ü.Ə., Maqomayev M.Ə. Azərbaycan türk el nəğmələri. B.: 1985, 67 s.

Эльмира ГУСЕЙНЗАДЕ

Азербайджанская Национальная
Консерватория, магистр, II курс

ОСОБЕННОСТИ СИНТАКСИЧЕСКОГО СТРОЕНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН (рассуждения к постановке проблемы)

Резюме: Настоящая статья посвящена к относительно малоизученной проблеме азербайджанской народной музыки – синтаксису строения музыкальной

формы. С этой целью мы обратились к одной из распространенных жанров – народно-песенному творчеству. В своих анализах автор опиралась на теорию академика Б.В.Асафьева и пыталась выявить кристаллическую и процессуальную форму песенных структур в их единстве. В результате, наряду с основными структурными-схемами песенных образцов, такими, как куплетная, куплетно-припевная, двухчастная и трехчастная формы, рефренные структуры, были выявлены некоторые особенности процессуальности и синтаксического строения – дробление и суммирование, предложение – как самостоятельная основа песенной формы.

Ключевые слова: народные песни, музыкальная форма, анализ, форма-кристалл и процессуальность, синтаксические особенности, факторы формообразования

Elmira HUSEYNZADE
Azerbaijan National Conservatory
Master II course

SYNTACTICAL STRUCTURAL PECULIARITIES OF AZERBAIJAN FOLK SONGS (On the question of the issue)

Abstract: This article is devoted to the syntaxis and processualism of the traditional music of Azerbaijan – to the issue rarely studied by the national ethnomusicologists. With this aim we decided to turn our attention to the widely spread genre of the culture – folk songs types applying the methodological approaches worked out by the academician B.V. Asafyev and paying a special attention to the both sides of musical forms - crystallic and processual ones. As a result, were revealed not only structural patterns of this national folk songs, such as strophical, refren structure, binary and ternary forms, as well as different peculiarities of the melodical syntaxis, and small units of the form in question.

Keywords: folk songs, musical forms, stylistical analyses, crystallin and processual sides, synaxis, factors of the form shaping

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK professoru Fəttah Xalıqzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK professoru Jalə Qulamova

Zəhra BƏDƏLOVA

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

professor Qulamova Jalə

Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: zhuseynova@list.ru**DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.37-49****MÜASİR DÖVRDƏ AZƏRBAYCANDA SUFİ MUSIQISININ
INKİŞAF TƏMAYÜLLƏRİ**

***Xülasə:** Yaxın Şərq ölkələrində geniş yayılmış irfan musiqisinin Azərbaycan, türk, fars, kürd, ərəb xalqlarının musiqisi ilə birbaşa əlaqəsi vardır. Ehtimal ki, muğam bazasında təşəkkül edən sufi musiqisi aşiq yaradıcılığında da davam etmiş və formalaşmışdır. Son 30 ildə Azərbaycanda sufi musiqisinə marağın artması və bu sahədə olan inkişaf təmayülləri, həmçinin sufizm və musiqi əlaqələri müəyyən qədər araşdırılaraq təqdim olunmuşdur. Bundan başqa, sufizm və musiqi arasındakı münasibət, insanda fitri olan musiqinin sufizmdə necə bir tərbiyə üsulu olduğuna dair fikirlər, İslamda musiqinin yeri kimi məsələlərə toxunulmuşdur.*

***Açar sözlər:** sufi, musiqi, zikir, insan və musiqi*

Şərq və Qərbin kəsişməsində yerləşən Azərbaycan hər zaman elm və mədəniyyət mərkəzi olmuşdur. Bu səbəbdən Şərq fəlsəfəsinin əsas qollarından olan təsəvvüf təbii ki, inkişafının ən əhəmiyyətli dövrünü Azərbaycanda, o cümlədən Anadoluda yaşamışdır. Lakin Azərbaycanda sufi musiqisinin yaranması və inkişafı tarixi haqqında qaynaqların yox dərəcədə olması, bizə bu məsələ barədə bəhs edərkən ancaq məntiqi mülahizələrə söykənməyə əsas verir. Azərbaycan musiqişünaslığında demək olar ki, geniş şəkildə işlənməmiş bu sahəni tədqiq edərkən faktiki material və tədqiqatların, xüsusi ədəbiyyatın azlığı, müəlliflər arasında fikir ayrılığı, təriqətlərarası fərqlərin göstərilməməsi ucbatından yaranan xaotik elmi fikir mühiti bizi müəyyən qədər çətinliklərlə üz-üzə qoyur.

Sufizm (irfan) dünyagörüşü bədən ilə ruhun mütənəsibliyi məsələsini izah edir. Əgər bədən maddi dünya ilə əlaqədardırsa, ruh mənəviyyat dairəsini əhatələyir. Bədən hər hansı məkana bağlıdırsa, ruh nəinki heç bir məkan tanımır, hətta yerin fəvqündə, kainatda və kəhkəşanda da ola bilər.

Ruhun bədəndən ayrılıb sərbəst qalması üçün müxtəlif ezoterik təriqət və cərəyanlarda müxtəlif ayinlərdən istifadə olunur. Bu ayinlər zamanı musiqidən geniş istifadə edilir. Əksər musiqi risalələrində belə bir dini-mənəqəbəvi əfsanə mövcuddur ki, Allah öz ruhundan Adəmə üfürərkən Müqəddəs ruh çirkli palçıqdan

yaranan bədənə daxil olmaq istəmədi. Bu vaxt Allah mələklərə musiqi ifa olunmasını əmr etdi. Mələklər musiqi ifa edincə ruh bədənə daxil oldu və Adəm palçıq halından insan halına keçdi.

Rəvayətlərdən çox aydın görünür ki, ruhun bədənə daxil olması və bədənə xaric olma məqamları musiqi ilə sıx əlaqədardır. Sufi musiqisi dedikdə ruha bir-başə təsir göstərən, müxtəlif hallar yarada bilən musiqi nəzərdə tutulur. Sufi musiqi bir qayda olaraq ney, qaval və bəzən də tənbur ilə icra edilir. Ney musiqi alətinin səslənməsi zamanı musiqi cümlələri uzadılır, sanki insan bədənə ilə fəza arasındakı ruhun uçub gedəcəyi məkanın ənginliyini nəzərə çatdırmaq gərəkdir.

Sufizm İslam mədəniyyəti çərçivəsində meydana gəlmişdir. İnsanın daxili aləmini əsas götürən, əxlaqi dəyərləri aşıl原因, dini təcrübələri zənginləşdirən yaşıma və düşüncə tərzini olan sufizm zamanı keçdikcə dini elmlərdən biri olmuşdur. Lakin Quranda musiqi anlayışını ifadə edən bir kəlmə olmadığı üçün onun halal və ya haram olduğunu ifadə edən normativ hökm yoxdur. Musiqinin dini hökmü ilə bağlı sonrakı dövrlərdə edilən mülahizələr əsasən musiqi ilə əlaqələndirilən müxtəlif sözlər üzərindən yürüdülmüşdür. İslam alimləri İslamın ilk illərindən bu günədək musiqinin hökmü barədə konkret fikrə gələ bilməyiblər. Lakin qeyd edək ki, İslam dünyasında da səhih hesab edilən bir çox hədislərdən və rəvayətlərdən də aydın olur ki, Qurani və dini ən yaxşı anlayan və təfsir edən İslam peyğəmbəri musiqiyə qarşı tolerant münasibət bəsləmişdir.

IX əsrin əvvəllərindən zöhd dövrü formalaşmış təsəvvüf halına gəldikdə sufilərin həyat tərzində və düşüncələrində bir sıra yeniliklər meydana gəlməyə başladı. Bu yeniliklərdən biri də sufizmdə səma adlanan dini-təsəvvüf musiqisi idi. Sufilər ilk dövrlərdən etibarən öz musiqisini “eşitmək” və “dinləmək” mənasını verən səma adlandırmışlar. Bu onların musiqisinin digər musiqi növlərindən fərqli xüsusiyyətlərini xarakterizə etmək üçün idi. Bu xüsusiyyətlər aşağıdakılardır:

1. Sufilər öz musiqisini səma adlandıraraq xalq arasında əyləncə və ya dünyəvi istəklər üçün istifadə edilən gina, əlhan, nəğmə kimi anlayışlardan fərqli olduğunu vurğulayırdılar. Həmçinin, digər din alimlərinin musiqi əleyhinə olan tənqidlərindən qurtulmaq və dini ayinlərinin bir hissəsi olan musiqini rahat icra edə bilmək üçün bu adı seçmişdilər.

2. Musiqi deyərkən ilk olaraq mahnı oxuma, dinləmək və ifa etmək kimi xüsusiyyətləri nəzərdə tutulduğu halda, səma kainatdakı bütün ritmik səsləri dinləyib və ondan ləzzət alaraq cüşa gəlmə kimi mənalara daşıyır. Musiqi sadəcə səmanın xüsusi bir hissəsidir. Hətta sufizmdə təkcə eşitmə orqanı ilə deyil, qəlb ilə duyulan səslər, ritmlər, müşahidələr, hətta səssizlik belə musiqidir [12, s. 3]

Sufilər musiqinin mənşəyi, insanın niyə musiqidən zövq aldığı kimi sualların cavabında ələst bəzmi ilahi gözəllik, ruhun erkəkliyi, nəfsin dişiliyi, əzəli gözəllik, hikmət və planetlərin dövriliyyəsi kimi nəzəriyyələr irəli sürüblər. Bunların içində xüsusilə planetlərin dövr etməsindən alındığı hesab edilən Pifaqorun nə-

zəriyyəsinə mənimsəməklə birgə, onların bu xüsusda ən çox rəğbət bəslədikləri ələst bəzmi nəzəriyyəsi də olduğu görünür.

İslam dininə görə insan yer üzünə göndərilməzdən əvvəl ruhlar aləmi deyilən Ələst Bəzmində Allah ruhlardan “Mən sizin rəbbiniz deyiləmmi?” deyə soruşmuş, ruhlar da “Bəli” deyə cavab vermişlər. Sufilərə görə bu ilahi xitab eşidənlərə zövq vermiş və məst etmişdir.

Sufilərə görə bu ilahi xitab insan ağılı ilə anlaşılmayacaq və heç cür ifadə edilə bilməyəcək, yalnız intuisiya ilə hiss edilə biləcək bir ilahi musiqidir. Adəmin yaradılması və dünyaya gəlməyindən sonra insan dənizlərin, küləyin səmindən ən inkışaf etmiş alətin melodiyasına qədər eşitdiyi hər gözəl səsdə Ələst Bəzmindəki o, ilahi musiqini xatırlayır və məhz buna görə də musiqidən zövq alır. Musiqidən zövq almağın sirri də Sufilərə görə bu əzəli ilahi ilə görüşdə axtarılmalıdır.

Azərbaycanda bu gün sufi musiqisinə aid nümunə yox dərəcəsinədir. Lakin tarixə nəzər salsaq görürük ki, Azərbaycan dünyaya üç böyük sufi təriqəti bəxş edib. Bunlar Seyyid Yəhya Bakuvinin qurduğu Xəlvətiyyə təriqəti, Şah Fəzlullah Nəiminin qurduğu Hürufilik və Şeyx Heydər, Şeyx Cüneyd tərəfindən qurulan Səfəviyyə-qızılbaşlıq təriqətləridir. Tarixdə ilk dəfə sufi təriqəti olaraq Səfəviyyə Şah İsmayıl Xətayinin dövründə hakimiyyətə gəlmişdir. Səfəviyyə sufizmin klassik forması ilə aşiq el ədəbi üslubunu qovuşdurmuşdur.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan milli musiqinin əsas qolları hesab edilən muğam və aşiq sənətinin əsasını irfani fəlsəfi-estetik prinsiplər təşkil edir. Aşiq anlayışının sufi təriqətləri ilə bağlılığı bir çox tarixi faktlarla təsdiqlənir. Bir çox mənbələrdən məlum olur ki, XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəlində xalq arasında geniş yayılan bəktəşiyə təriqəti ilə əlaqəli olan aşıqlara rast gəlinir. Aşiq sənətində fəaliyyət göstərən Aşiq Ələsgər, Dadaloğlu, Aşiq Qurbani, Xəstə Qasım Yunus Əmrə kimi aşıqlar öz yaradıcılığında təsəvvüf bəsləyirdilər. Bu aşıqlar öz sənətlərində Əhməd Yəsəvidən gələn məhz türk xalq sufizmi yaşadırdılar [3, s.34].

Muğam musiqisində isə yarandığı dövrdən təsəvvüf vardır. Bəzi mənbələrdə Muğam sözünə məqam deyilməyinin bir səbəbi də “İlahi məqam”, “İlahi mərtəbə” mənasına gəldiyi bildirilir. Muğamın poetik mətnini təşkil edən qəzəllər də sırf irfanla bağlıdır. Bu qəzəllərin müəllifləri Füzulinin, Nizaminin, Nəsiminin sufi olduqları artıq bir çox mənbələrdən bəllidir. Muğam şöbələrinin adlarında da sufizmlə bağlı isimlərə rast gəlinir [9, s. 122].

Sufizm tarixində mühüm mərkəzlərdən hesab olunan Azərbaycanın təsəvvüf ənənələri hətta çox uzaq ölkələrdə belə bu gün də davam etdirilir. Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, tarix boyu ölkəmizə edilən yad müdaxilələr nəticəsində bu ənənələr xalqın təfəkküründən tədricən silinmişdir.

Azərbaycanda sufi musiqisi ilə bağlı geniş şəkildə araşdırmalar aparılmamışdır. XX əsrin sonlarında Azərbaycan Respublikası müstəqillik qazandıqdan sonra bu sahə üzrə bir neçə tədqiqat işi meydana gəlmişdir. 1996-cı ildə professor G.Abdullazadənin “Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti” adlı kitabında

müəllif sufi musiqisi ilə bağlı bir sıra qiymətli fikirlər söyləmişdir [2]. Bundan başqa, onun 1991-ci ildə nəşr olunan “Музыка, человек, общество” adlı kitabının birinci fəslinin üçüncü bölməsində sufi musiqisindən bəhs edilir. Burada səma və digər zikr mərasimlərindən, sufi alimlərdən və onların əsərləri haqqında müfəssəl məlumat verilir [9, s. 119-122].

1999-cu ilin may-iyun aylarında Macar etnoqrafı və musiqişünas Yanoş Şipoş Azərbaycana səfəri zamanı Qobustanın Sündi kəndində olmuş və burada keçirilən zikr mərasimində iştirak etmişdir. Bu haqda “Azərbaycan el havaları” kitabında yazır: “*Növbəti kənd Sündi kəndi idi. Elə oldu ki, burada mənə qadınların Allaha pıçiltılı dualarla başlayıb huşunu itirmə ilə qurtaran gizli dini zikr rəqsini video-lentə çəkməyə icazə verdilər. ...Zikrdə başlıca dua, rəqs və bədən pozaları icma tərəfindən cürbəcür şəkildə dəyişdirilə bilər. Prosesə Şeyx rəhbərlik edir, iştirakçılar əllərini birləşdirərək, qıçlarını qatlayıb (tərəbbi) otururlar. Mərasim adətən zikr üçün mənəvi hazırlıqlar olan Quran ayələrinin və dualarının oxuması ilə başlayır. Birinci hissə (vird) çox vaxt rəqs (səma) ilə müşayiət edilir. Lap əvvəldə, Allahın adının saysız-hesabsız təkrarından qabaq iştirakçılar sürəkli şəkildə “La ilahə illəllah” sözlərini təkrar edirlər” [7, s. 41].*

Qeyd edək ki, Qobustanın Sündi kəndindəki bu zikr mərasimi son illərdə də tədqiqata cəlb edilmişdir. 2017-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasının bir qrup əməkdaşı Qobustan rayonunun Sündü kəndində zikr mərasimində iştirak etmiş və zikr mərasiminə aid nümunələri toplamışdır. Professor Gülnaz Abdullazadə yazır ki, bu zikr məclisi qadınlar tərəfindən icra olunur. Bu zikrlərin əsas mətni Allaha, Peyğəmbərlərə, Övliyalara sitayiş edən dini ibadət ayinidir. Zikr zamanı Övliyaların adları çəkilir. Onların söylədiklərinə görə bu övliyalar Qobustanın Acıdərə adlı ərəzində yaşamış övliyalardır. O, həmçinin əlavə edir: “*Südü kəndində təşkil olunan qadınların zikr məclisi özünəməxsus şəkildə təqdim olunur. Bu zikr 18-20 nəfərdən ibarət olaraq dairəvi şəkildə icra olunurdu. Zikri idarə edən 5 qadın tərəfindən məclis icra olunurdu. Onlar sıra ilə Allaha, Peyğəmbərlərə zikr duaları oxuyaraq ekstaz vəziyyətinə düşürdülər və “Ey hey”, “Allah, Allah” deyərək nəfəs və müxtəlif bədən hərəkətləri ilə bu məclisi icra edirdilər” [13, s. 3].*

2010-cu ildə sufi-ozan Fəxrəddin Salimin müəllifi olduğu “Milli yaddaş sistemində ürfan və təsəvvüf” adlı kitab da bu sahədə qiymətli məlumat mənbəyi hesab oluna bilər [3]. Kitabda sufi musiqisi, o cümlədən ozan-aşıq musiqisi, Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı geniş müzakirə olunmuşdur. Belə kitablar sırasında AMEA-nın əməkdaşları Nəsim Göyüşovun 2004-cü ildə nəşr olunan “Quran və İrfan işığında” [5], Namiq Abbasovun “Təsəvvüf fəlsəfəsi” adlı kitablarını da misal göstərmək olar [1].

Sufizm fəlsəfəsinin yenidən çiçəklənməsi ilə ölkəmizdə sufi musiqisinə də maraq artmışdır. Bu sahədə fəaliyyət göstərən musiqiçilər yeni musiqi nümunələri ərsəyə gətirmişdir. Bunlara misal olaraq “Savalan” mistik qrupunu, sufi-ozan Fəx-

rəddin Salimi göstərmək olar. Eyni zamanda müxtəlif xanəndə və instrumental ifaçılar da yaradıcılıqlarında irfani məna daşıyan musiqi nümunələrinə yer verirlər.

Fəxrəddin Salimin bəstələdiyi nümunəyə nəzər yetirək.

Nümunə 1

NƏ DƏRSƏN

söz: Ş.İ.Xətayi

Allegro

Soprano

Alt

Tenor

Bas

Allegro

F-no

mf

f

tr

mf

Təhlilini verdiyimiz “Nə dərsən” adlı ilahi Fəxrəddin Salimin “Simurğ” adlı məcmuəsində yer almışdır. Baxmayaraq ki, məcmuədə ilahi birsəsli şəkildə verilmişdir, sonradan müəllif əsəri 4 səsli xor üçün işləmişdir. Qeyd edək ki, əsər görkəmli dövlət xadimi və şair Ş.İ.Xətainin sözlərinə, əruz vəzninin həzəc bəhrində yazılmışdır (məfAİllün məfAİllün fəUlün). Bu təfilə əsərin ritmini müəyyənləşdirir. Belə ki, əsər 7/8 ritmindədir. 3 kupletdən ibarət ilahi 12 xanəli böyük instrumental girişlə (fortepiano girişi ilə) başlayır. Oktavalarla verilən melodiya kvarta sıçrayışı ilə başlayır və aşağıya doğru enir. Basda isə akkord fakturasını görmək olur.

Ümumilikdə ilahi sol mayəli bayatı-şiraz məqamında yazılmışdır. Girişdən sonra 13-cü xanədən xanə xarici ilə 4 səsli xor başlayır.

3

14

f Qı-zıl -

f Qı-zıl -

f Qı-zıl -

f Qı-zıl -

f Qı-zıl -

18

mf gül ba-ğü bos - ta - nı-m nə de-r - sə - n, qı-zıl - gül ba - ğü bos -

mf gül ba-ğü-bos - ta - nı-m nə de-r - sə - n, gül ba - ğü bos -

mf gül ba-ğü bos - ta - nı-m nə de-r - sə - n qı-zıl - gül ba - ğü bos -

mf gül ba-ğü bos - ta - nı-m nə de-r - sə - n gül ba - ğü bos -

22

p

ta - nı-m nə de-r - sə - n, Fə-da ol - sun sə-nə ca - nı-m nə de-r-

p

ta - nı-m nə de-r - sə - n, Fə-da ol - su-n sə-nə - ca - nı-m nə de-r-

p

ta - nı-m nə de-r - sə - n Fə-da ol - sun sə-nə-ə ca - nı-m nə de-r-

p

ta - nı-m nə de-r-sən Fə-da ol - sun sə-nə ca - nım nə der -

26

mf

sən, Fə-da ol - sun sə-nə - ca- nı-m nə de-r -

mf

sə - n Fə-da o - l - su - n sə-nə - ca - nım nə de-r -

mf

sən Fə-da ol - sun sə-nə - ca - nı-m nə de-r -

mf

sən ol - sun sə-nə ca - nım nə der -

29

sən. fə-da ol - sun sə-nə ca - nı-m nə de-r - sən

sən fə-da ol - sun sə-nə ca - nı-m nə de-r - sən

sən fə-da ol - sun sə-nə ca - nı-m nə de-r - sən

sən fə-da ol - sun sə-nə ca - nım nə der - sən

Xor təkrar quruluşlu iki cümləli dövr formasında yazılmışdır: $a+a_1$. Hər biri 15 xanədən ibarət cümlələr 5 ibarəyə bölünür. Hər bir ibarə isə 3 xanəni əhatə edir. Mayənin üst kvintası ilə başlanan 1-ci səs təkrarlarla verilərək mayənin üst mediantasına qədər enir. İkinci ibarə mayənin üst kvartası ilə başlayaraq eyni melodiyanı yenə təkrar edir. Ümumilikdə hər bir ibarədə sekundalarla aşağı enən sekventliyi görürük və bu eniş nəhayət mayənin özü ilə tamamlanmaya gətirib çıxarır. Sonra a_1 cümləsi başlayır. Bu cümlə a cümləsinin variant təkrarıdır. Əgər a cümləsində birinci ibarə mayənin üst kvintası ilə başlanıb aşağıya doğru enirdisə, buradakı bütün ibarələr mayənin üst aparıcı tonu ilə başlayaraq tədrici hərəkətlə enərək mayəyə gəlib çatır (söhbət soprano səmindən gedir).

Soprano və tenor səslərində melodik yüksəklik demək olar ki, eyni saxlanılır. Alt isə əsasən mayə səsi ilə başlayaraq mayə və mayənin üst kvintası arasında hərəkət edir. Bas səmində sanki dәм saxlanılır (orqan punktu). Bu dәм yenə də mayə və mayənin üst kvintası arasındakı səslər əsasında verilir.

Melodik baxımdan enən hərəkətin üstünlük təşkil etdiyini görürük. Eyni zamanda təkrarlara, və sekventliyə geniş rast gəlinir. Kupletlər arası isə böyük instrumental musiqi parçası verilir. Sonuncu kupletdə bütün səslərdə melodiya mayədə tamamlanır və iki xanə liqalarla saxlanılır. Sonda tək fortepiano müşayiəti ilə əsər tamamlanır.

Sufi musiqisi həmçinin peşəkar bəstəkar yaradıcılığında da öz əksini tapmışdır. Görkəmli bəstəkar Rəhilə Həsənova əsərlərində sufi fəlsəfəsini əks etdirən ilk bəstəkardır. Rəhilə Həsənova Azərbaycan musiqisinə yeni bədii obraz və ideyalar gətirən, əsərlərində milli köklərə bağlılığı qoruyub saxlayan sənətkardır.

Rəhilə Həsənova yaradıcılığında “Qəsidə” (orqan üçün simfoniya, 1991), “Dərviş” (1992), “Mərsiyə” (1993), “Səma” (1994) kimi əsərlər özündə sufi mistisizmini daşıyır. Bəstəkar bu barədə deyir: *“Məni həmişə sufizm ruhunu minimalizmin köməyi ilə ifadə etmək ideyası cəlb edirdi. Yalnız elə bir texnika tapmaq tələb olunurdu ki, o, uzlaşmanın üzviliyini təmin etsin. Mən materialın modal-meditativ səpkidə təşkilinə və ostinato texnikasına müraciət etdim. Hər ikisi, zənnimcə, qədim musiqi mədəniyyətinə xas olub, mənim genetik yaddaşımda yaşayır”* [4, s. 161].

Bəstəkar “Dərviş” adlı əsərdə də sufi ayinini təcəssüm etdirib. O burada İnsan və Tanrının qovuşması ideyasını irəli sürüb. Əsər simli kvartet üçün yazılsa da bəstəkar buraya tenor və bas səs tembrlərini də əlavə edib. Əsərdə müdrik, ədalətli, mütəmadi olaraq zikrlə məşğul olan Dərviş obrazı yaradılıb. Zikr mərasimini əks etdirmək üçün bəstəkar burada ostinato prinsipinə yer verib. Məhz bu təkrarlanan ritmlər və motivlər zikr mərasiminin əsas xüsusiyyətidir. Müəllif əsərdə minimal musiqi vasitələrindən istifadə etməklə dünya həyatından uzaqlaşan dərvişin asketik həyat tərzini verməyə çalışıb.

Bəstəkarın fəlsəfi-teoloji konsepsiyaya malik digər əsəri “Qəsidə”dir. Əsərin əsas ideya sufi ali məqama aparan “Yol” simvoludur. Əsər 3 hissədən ibarətdir. Hər bir hissə sufinin yolunu təşkil edən keçid hallarını simvolizə edir. I hissə sufinin öz daxili aləmini seyr etməsini, II hissə zikr ayini, III hissə kuliminasiyadır – sufinin ekstaz halını nümayiş etdirir.

“Səma” adlı əsər adından da göründüyü kimi insanın sırf təsəvvüf xarakteri daşıyan mistik bir əsərdir. O, burada gitara kimi orkestr üçün ənənəvi olmayan alətlərdən istifadə edib. Bəstəkar əsərə qeyri-adi, mistik ab-hava qatmaq üçün gitara, arfa və fortepiano qırıq ifasını verir. Həmçinin fleytanın ifası ilə sufi musiqisində xüsusi rol oynayan ney alətinin obrazını yaradır. Bəstəkarın digər mistik əsərlərinə xas olan ostinato prinsipi və melodiyanın muntəzəm inkişafı bu əsərdə də özünü göstərir.

Müasir dövrdə Azərbaycanda Rifayilik, Nəqşibəndilik kimi sufi təriqətləri də fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Nəqşibəndilik təriqəti Qazağın Aslanbəyli kəndində fəaliyyət göstərir. 2004-cü ildə BMA və Ege Universitetinin birgə apardığı ekspedisiya zamanı burada Nəqşibəndilik təriqətinə aid bir sıra materiallar toplanmışdır. Ekspedisiyada iştirak etmiş professor Gülnaz Abdullazadə bizə buradan toplanan bir neçə video material təqdim etmişdir. Bu videoda Nəqşibəndi təriqətinin üzvü təriqət haqqında bir sıra məlumatlar verir. O bildirir ki, bu bölgədə Nəqşibəndi təriqəti 1833-cü ildə anadan olmuş Hacı Mahmud əfəndi Qarani tərəfindən yayılmışdır. O, təriqətin 33-cü şeyxi olmuşdur. Hacı Mahmud Qaraninin İslam tarixində tanınmış şəxs olan Veysəl Qaraninin nəslindən olduğu bildirilir. O, Amasya şəhərində Seyid Həməzə Nigaridən dini və təsəvvüf elmini mənimsəmiş və Azərbaycana qayıtmış. Burada Nəqşibəndilik təriqətini yaymağa başlamışdır. Daha sonra zikrlərdən danışaraq bildirir ki, bu təriqətdə zikrlər iki cür olur: Cəhri (səsli) və Xafi (səssiz) zikr. Təriqət üzvü onların da mövləvilər kimi səma

etdiklərini bildirir və qeyd edir ki, bu hal bütün Nəqşibəndi təriqətlərində yoxdur. Bizim bölgədə səma etmək Həməzə Nigaridən qalmışdır. İnformatorun dediyinə əsasən, bu təriqət Qazax, eyni zamanda Borçalı da daxil olmaqla Gürcüstanın bir neçə kəndində yayılmışdır.

Növbəti təriqət Rifailik təriqətidir. Bu təriqət son dövrlərdə meydana gəlmişdir. Bakının Əmircan kəndində fəaliyyət göstərən Rifailik təriqətində zikr halqa şəklinə toplanıb Allahı yad etməklə həyata keçirilir.

Rifai zikr mərasimlərini Baba idarə edir. Dərvişlər babanın əlini öpərək zikr məclisinə daxil olurlar. Məclisin başında Baba oturur. Onun yanında isə musiqini icra edən oturur. Musiqi əsasən zərb aləti ilə ifa olunur. Zikr mərasimi ilk olaraq Peyğəmbər və Əhli-beyti, səhabələri, pir-i mürşidləri mədh edən və dəf aləti ilə müşayiət olunan ilahilərlə başlanır. Daha sonra Babanın göstərişi ilə zikrlərə keçilir. Rifayi təriqətində əsasən “Həyy”, “Hu”, “La ilahə illəlah”, “Allah, Allah”, “Bismilahir Rəhmanir Rəhim”, “Əstəğfurullah” kimi zikrlərin dəfələrlə təkrarı icra olunur. Sonda bütün müqəddəslərə fatihə oxunub salavat edilərək mərasim bitir.

Rifai zikr mərasimində ifa edilən musiqi nümunələri heca vəznli şeirlər olub, Yunus Əmrə, Şah İsmayıl Xətai, Nəsimi, Pir Sultan Abdal kimi sufilərin yaradıcılıq irsinə aiddir. Melodiyalar 7 əsas məqam üzərində bəstələnir. İfa zamanı melodiyalar dövr formasında təkrar olunur. İfalar ən çox müşahidə olunan cəhətlərdən biri də mahnının asta və sakit başlayaraq tədricən cəld tempə və forteyə çatdırılmağıdır. Bu nümunələrdə melodiyaların geniş diapazonlu intervallar çərçivəsində olmağı da diqqət çəkir. İştirak etdiyimiz rifai zikr mərasimindən topladığımız və nota saldıığımız bəzi nümunələrə nəzər yetirək.

Bu dünyaya daim gəlib - gedənlər



Bu dünyaya daim gəlib-gedənlər,
 Birisi Məhəmməd, birisi Əli!
 Cümləmizə hər an niyaz edənlər,
 Birisi Məhəmməd, birisi Əli!
 Elmin haqq elmidir, təkmil edərsən,
 Vücut sirrini təhsil edərsən,
 Mənaya göstərən yoldan gedərsən,
 Şəhəri - Muhamməd, qapısı Əli.
 Hər yolun yoxuşu, bir də düzü var,
 Dünyanın baharı, gülü, yazı var
 Novruzun gecəsi və gündüzü var,
 Gündüzü Məhəmməd, gecəsi Əli.

Dərvişin ifasından nota aldığımız nümunə “Bu dünyaya daim gəlib – gedənlər” zikr mərasimi zamanı ifa edilən nümunələrdən biridir. Bu nümunə re mayəli segah məqamına əsaslanır. Şeir böyük Azərbaycan dövlət xadimi və şairi Şah İsmayıl Xətəinindir. Mətnə Məhəmməd Peyğəmbər və İmam Əli mədh edilir. Şair burada qeyd edir ki, hər iki həzrət Haqq elminin hikmət kitabının biliciləridir. Bütün insanlara niyaz edənlər, doğru yolu göstərənlər onlardır. Yalnız ərənlər onlara hidayət edir və özlərinə rəhbər tuturlar.

Musiqinin poetik mətni heca vəznindədir. Burada 11 hecalı dörd misralı bəndlərdən istifadə edilir. Quruluş baxımından melodiya özündə 4 cümləli dövrü ehtiva edir: $a+a_1+a_2+a_3$. Son iki cümlə ilk iki cümlənin variant təkrarıdır. Bir bənd iki dəfə təkrar olunur və təkrar olunan musiqi cümlələri Allah sözü ilə bir-birinə birləşdirilir. Ümumi melodiyanın poetik mətnin oxunması zamanı bəndlər bir-birini fasiləsiz əvəzləyir. Əsərin diapazonu septima intervalı çərçivəsində müəyyən olunur. Moderato tempində olan melodiya 4/4 ölçüdədir. Musiqi nümunəsində kvinta intervalı çərçivəsində sıçrayışlara tez-tez rast gəlinir.

Beləliklə, tədqiqat nəticəsində deyə bilərik ki, musiqi sufizmdə nəfsin tərbiyəsi və ruhun saflaşması yolunda tamamlayıcı bir vasitədir və sufi ənənəsinin ayrılmaz hissəsidir. Müasir dövrdə Azərbaycanda fəaliyyət göstərən Nəqşibəndilik, Rifailik kimi sufi təriqətləri öz mərasimlərində musiqiyə yer vermişdir. Azərbaycanda sufi musiqisinin müasir inkişaf təmayüllərinə nəzər saldıqda görürük ki, sufi musiqisi bir tərəfdən özünü tarixi mədəni irs kimi qorumağa cəhd edir, digər tərəfdən sosial-mədəni tələbata çevrilərək peşəkar incəsənətlə əlaqəli şəkildə inkişaf edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasov, N.Ə. Təsəvvüf fəlsəfəsi. Bakı: 2012, 235 s.
2. Abdullazadə, G.A., Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. B.: Qartal, 1996, 290 s.

3. Baxşəliyev, F.E. Milli yaddaş sistemində ürfan və təsəvvüf. B.: Elm və təhsil, 2010, 460 s.
4. Dadaşzadə, Z.A. Həsənova Rəhilə. Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. /– Z.A.Dadaşzadə. – Bakı: Elm, – 2020. – səh.483-526
5. Göyüşov, N. Quran və irfan işığında (hikmət və düşüncə karvanı həqiqət sorağında). B.: İqtisad Uiversiteti, 2004, 286 s.
6. Şükürov, A., Abdullazadə G., Azərbaycan fəlsəfəsi (qədim dövr). B.: Azərnaşr, 1993, 93 s.
7. Şipoş, Y. Azərbaycan el havaları. B.: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 2006, 604 s.
8. Qasımlı, M. Ozan-Aşıq Sənəti. B.: Uğur, 2003, 296 s.
9. Абдуллазаде, Г. Человек, музыка и общества (В древней и средневековой культуре Востока и запада). Б.: Язычы, 1991, 245 с.
10. Хаттар, М. Энциклопедия суфизма. М.: Ансар, 2005, 480 с.
11. Dr. Omar Mahmoud Alosman. Gazâli'nin ihya-u ulûmi'd-din adli eserinde mûsikî dinlemenin hükmüne dâir görüşlerinin bazı çağdaş âlimlerle mukayeseli olarak değerlendirilmesi. // Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) ASEAD CİLT 10 SAYI 1 YIL 2023, s. 115-137. URL:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2820306>.
12. Osman Nuri küçük. Tasavvuf müziği ve insan. URL:<https://avesis.erciyes.edu.tr/resume/downloadfile/onkucuk?key=a2ab551f-2187-4bb5-8869-477a8493af13> s. 3
13. Abdullazadə, G. Azərbaycanın Sündü kəndində keçirilən qadınların zikr məclisi. / Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921-2021 illər. s.411-415
URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_49447631_29917886.pdf

Захра БАДАЛОВА

Магистрант Азербайджанской
Национальной Консерватории

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СУФИЙСКОЙ МУЗЫКИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ В СОВРЕМЕННЫЙ ПЕРИОД

Резюме: Музыка ирфан, распространенная в странах Ближнего Востока, имеет прямую связь с музыкой азербайджанского, турецкого, персидского, курдского и арабского народов. Вероятно, что суфийская музыка, сформировавшаяся на основе мугама, получила продолжение и в творчестве ашыгов. В статье рассматривается рост интереса к суфийской музыке в Азербайджане и тенденции развития в этой области за последние 30 лет. Кроме того, в данной статье затронуты взаимоотношения суфизма и музыки, представления о том, что музыка является методом воспитания в суфизме, а также место музыки в исламе.

Ключевые слова: суфий, музыка, ритуал, человек и музыка

Zahra BADALOVA
Master's student of Azerbaijan
National Conservatory

SUFI MUSIC DEVELOPMENT TRENDS IN AZERBAIJAN IN THE MODERN PERIOD

Abstract: *Irfan music, widespread in the Middle East, has a direct connection with the music of the Azerbaijani, Turkish, Persian, Kurdish and Arab peoples. It is likely that Sufi music, formed on the basis of mugham, was continued in the work of the ashigs. The article examines the growing interest in Sufi music in Azerbaijan and the development trends in this area over the past 30 years. In addition, this article touches upon the relationship between Sufism and music, the idea that music is a method of education in Sufism, as well as the place of music in Islam.*

Keywords: *Sufi, music, ritual, human and music*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Qulamova Jalə
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Baxşəliyev Fəxrəddin

Kamilla ƏLİYEVƏ

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

E-mail: kamillamusicologist@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.50-57

AQŞIN ƏLİZADƏNİN “BABƏK” BALETİNİN YARANMA TARİXİ

***Xülasə:** Məqalədə görkəmli bəstəkar Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinin yaranma tarixindən bəhs edilir. Burada bəstəkarın baletdə musiqinin ifadə imkanları haqqında təsəvvürləri ilə bağlı bədii ideyalarının əhəmiyyəti haqqında fikir formalaşır. Musiqi partiturası bəstəkarın müxtəlif yaradıcılıq maraqları arasında seçilir və yüksək peşəkar bədii mətn kimi qiymətləndirilir. Obraz məzmununun müstəqilliyi, musiqi dramaturgiyasının özəllikləri, orkestrlə iş prinsipləri baletdə musiqinin tətbiqi funksiyası haqqında ənənəvi təsəvvürləri genişləndirir, onu Azərbaycan balet musiqisinin janrı səviyyəsinə qaldırır.*

***Açar sözlər:** Aqşin Əlizadə, Babək, balet, bəstəkar, musiqi, tarix*

Müasir Azərbaycan musiqi sənətinin orijinal üslublu görkəmli bəstəkarlarından biri də Aqşin Əlizadə olmuşdur. A.Əlizadə Azərbaycan mədəniyyətinə 60-cı illərin əvvəllərində M.Quliyev, F.Qarayev, Ə.Cəfərova kimi yeni nəsil bəstəkarlarla birlikdə daxil olmuş, öz obrazlar dünyasını, musiqi dilini, xalq musiqisinə münasibətini sənətə gətirmişdir. A.Əlizadə yaradıcılığa inamla, tam formalaşmış, həyata müəyyən dünyagörüşü, özünə yaxın mövzu diapazonu, seçilmiş bədii ifadə vasitələri olan bir musiqiçi kimi başlamışdır.

A.Əlizadənin musiqisindən sanki qüvvət, müdrikliyin saflığı saçıır. Klassisizm sənətinə xas olan “*kainatın harmoniyası*” konsepsiyası A.Əlizadə istedadının etik-fəlsəfi mahiyyətinə yaxın olduğu ortaya çıxır. Neoklassisizm bəstəkarla reallığın, insanın daxili dünyasının aydın, lakonik ifadəsinə aparan yol kimi çıxış edir.

“*Bəstəkar əsəri təmiz əllə yazmalıdır. Təmiz əllə təmiz musiqi yazarlar. Əgər o əl çirkinliyə qarışıbsa, bu, mütləq onun musiqisində də öz əksini tapacaq*”. Bu sözlərin müəllifi Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, öz yaradıcılığında “*həqiqətin obyektiv inikası*”nı əks etdirən, novator bəstəkarımız Aqşin Əlizadəyə məxsusdur” [1, s.30].

Aqşin Əlizadənin qeyri-adi yaradıcılıq irsi, zəngin musiqi elementləri və bir çox musiqişünasların diqqətinə layiq ecazkar musiqi dili vardır. Bəstəkarın yaradıcılığı rəngarəng və çoxşaxəlidir. O, balet yaradıcılığına da müraciət etmiş,

“Babək” (1986), “Qafqaza səyahət” (2002) və “Ümid valsı” (2008) baletlərinin müəllifi olmuşdur.

“Babək” baleti A. Əlizadənin on ildən artıq çalışdığı ilk səhnə əsəridir. Azərbaycan xoreografiya sənətinin salnaməsinə daha bir mühüm səhifə yazılmışdır: Respublikada milli tarixi materiala əsaslanan ilk qəhrəmanlıq baletinin doğulması baş vermişdir. Aqşin Əlizadə “Babək” baletinin yazılmasına olduqca uzun zaman sərf etmişdir. Bu baxımından o öz müsahibələrinin birində qeyd edir: *“Babək baletini yazana qədər uzun illər hazırlıq işləri aparmışam. Ən nəhayət 1971-ci ildə yazmağa başlamışam. 1987-ci ildə indiki Heydər Əliyev adına sarayda tamaşaya qoyulub və altı dəfə oynanılıb”* [2, s.712].

Baletin dirijoru Rauf Abdullayev, səhnə qrafikası üzrə rəssam Tahir Salahov, geyim üzrə rəssam isə Tahir Tahirov idi. Əsas partiyanı Vitali Axundov ifa etmişdir.



Aqşin Əlizadə və Rauf Abdullayev

Onu da xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, Ulu öndər Heydər Əliyev tərəfindən “Babək” baleti ayaq üstə alqışlara layiq görülmüşdür.

Məlumdur ki, bütün tarix boyu hər bir xalqın fəxri və qəhrəmanlıq simvoluna çevrilən şəxsiyyətləri vardır. Məhz həmin qəhrəmanlar xalqı yaşadır, doğma torpaqlarını, Ana Vətənin qorunmasında mübarizə aparmış, şücaət və əzmkarlıq

nümayiş etdiriblər. Bunlardan Qaçaq Nəbi, Cavanşir, Koroğlu və Babəkin adını xüsusilə çəkmək olar. Adları çəkilən bu qəhrəmanlardan Babəkin Azərbaycan tarixində olduqca önəmli, əvəzsiz rolu və əhəmiyyəti var. Şübhəsizdir ki, Babəkin adı on bir əsrlik dövrü arxada buraxaraq bu günümüzdə də, azadlıq uğrunda mübarizə aparan, vətəninin aqibətini düşünən və vətəninə hər şeydən və hər kəsdən önəmli tutan bir qəhrəman kimi adını tarixə yazmışdır. Aqşin Əlizadə balet yaradıcılığının ilk incilərindən olan "Babək" baletində məhz bu tarixi qəhrəmanın obrazını açaraq əks etdirməyə çalışmışdır.

Aqşin Əlizadə öz ilki "Babək" baleti haqqında bu cür qeyd edir: *“Baletin mövzusuna doğru aparan yolda çətinliklər çox olmuşdur. Bu işdə bizi Babəkin xatirəsi qarşısında borcu qismən də olsa yerinə yetirmək istəyi birləşdirirdi”* [2, s.709]. “Babək” baletinin yaranmasına gətirib çıxaran səbəblərin bir çoxunu bəstəkar özü yazılarında qeyd edirdi. O belə vurğulayır: *“Uşaqlıqdan Babəkin, Koroğlunun, Cavanşirin adlarını eşidirdim. Ümumiyyətlə bizim musiqi məni həmişə qəhrəmanlığa çağırır”* [1, s.19]. O öz yaradıcılığı haqqında müsahibələrinin birində Babəkin müəyyən zaman çərçivəsində qadağan olunduğunu və Babəkin sırf bir türk qəhrəmanı olduğunu qeyd edir. Məhz bu müsahibələrin birində o, Babək haqqında nəşr olunan əsərlərdən böyük sovet şairi İlya Selvinskinin “Babək” dramının "Babək" baletinin yaranmasının əsasını qoyduğunun qeyd etmişdir [1]. Bəstəkarın yaradıcılığı haqqında verdiyi müsahibədə Heydər Əliyev bu baletnin yaranması dövründə onu tez-tez yanına dəvət edir və “Babək” baletinin yaranması prosesi haqqında məlumatlar soruşur və bir sıra tövsiyələr edirdi.

Aqşin Əlizadə tarixi qəhrəman olan Babəkin dövrünü, onun mübarizliyini, onu əsl qəhrəman simasını əks etdirməyə çalışmışdır. O, baletdə Babəkin ölümünü göstərməyə cəhd etməyərək bu barədə müsahibə verərkən Babəkin ölüm səhnəsini göstərmək istəmədiyini qeyd etmişdir. Sadəcə baletin sonunda epizodik olaraq Babəkin ölümü göstərilir və dərhal səhnə dəyişdirilir. Burada Babək sanki ölmür və yenidən dirilərək xalqı üsyana səsləməyə çalışır. Aqşin Əlizadə burada belə bir metod ilə Babəkin bir qəhrəman olaraq ölməzliyini və hər zaman Azərbaycan xalqının yaddaşında əbədi həkk olacağını vurğulamağa çalışmışdır [1, s.19].

Aqşin Əlizadə yaradıcılığı boyu qəhrəmani mövzuya müraciət etmək istəyirdi və həyatı boyu “Babək” baletini yazmaq arzusunda idi. Təəccüblü deyil ki o, bu haqda uzun zaman düşünmüş və bu yolda çox zaman sərf etmişdir. Bəstəkar Babəkə bir qəhrəman olaraq sözün əsl mənasında çox pərəstiş etmişdir. Ümumiyyətlə, Babək elə bir qəhrəman obrazıdır ki, yaradıcı insanlar üçün hər zaman qürur mənbəyi olmuşdur və bir çox sənətkarlar, o cümlədən, şairlər, yazıçılar, rəssamlar və bəstəkarların diqqətini cəlb etmiş və onlar məmnuniyyət və fəxr hissi ilə bu mövzuya müraciət etmişlər.



Babək baletindən bir səhnə
Mənbə: Lalə Hüseynovanın şəxsi arxiv

Aqşın Əlizadə “Babək” baletinin yaradıcılıq prosesində Xürrəmilər hərəkəti haqqında bir çox tarixi araşdırmış, Babək haqqında yazılmış əsərlərlə tanış olmuşdur. Bu baxımdan bəstəkarın “Babək” baletini yaratmasına daha bir əsər – 1934-cü ildən rus sovet yazıçısı, dramaturq Maksim Qorkinin təşəbbüsü və səyi nəticəsində “*Görkəmli adamların həyatı*” silsiləsindən ilk kitablardan məhz Babək haqqında olan kitab böyük təsir etmişdir. Lakin baletin yaranması prosesini məhz İlya Selvinskiyin “Babək” pyesi daha da qətiləşdirdi. Beləliklə, Aqşın Əlizadə “Babək” baletinin yaradıcılıq işlərinə başlamış oldu [3, s.169].

Bəstəkar balet yaradıcılığı haqqında da bir sıra qeydlər etmişdir: “*Baleti simfoniya kimi bəstələyirəm. Eyni zamanda unutmamaq olmaz ki, səhnə əsərləri ilk növbədə tamaşaçılara ünvanlanıb. Teatr üçün yazan bəstəkar əsərin tam “ağası” olmaq fikrindən birdəfəlik əl çəkməlidir. Çünki burada rejissor, baletmeyster tamaşanın bərabərhüquqlu müəllifi kimi çıxış edir*” [2, s.711]. Bu cür fikir yürüdərək o, xoreoqrafik səhnə əsəri üçün musiqi yaradan bəstəkarın əsərin tam şəkildə sahibi olmaq fikrindən daşındırmağa çalışmışdır.

Aqşın Əlizadə tərəfindən ərsəyə gələn bu tarixi qəhrəmana həsr olunmuş baleti, yəni “Babək” baletinin yaranma tarixi məhz bəstəkarın librettoçu və quruluşçu baletmeysterləri Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədovla əməkdaşlıq əlaqələri nəticəsində meydana gəlir. A.Əlizadənin vurğuladığı kimi, baletlə bağlı yekun qərar bəstəkarın istedadlı baletmeysterlər R.Axundova və M.Məmmədovla birgə işləməyə başladığı zaman formalaşmış: “*Biz baletin mövzusunə və obrazlarına uzun bir yol ilə gəlib çatdıq. Bizi bu işdə böyük hörmət və sevgi birləşdirdi*” [5, s.2].

Qeyd edək ki, Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədov “Babək” balet tamaşasının təkcə xoreoqraf və rejissoru deyil, həm də libretto müəllifi olublar. Belə ki, Azərbaycan baletmeysterləri XX əsrin ikinci yarısının təkcə balet tamaşalarına quruluş vermiş, həm də bu əsərlərin librettolarının müəllifi kimi çıxış edən xoreoqraflar sırasına daxil edilmişdir. XX əsrin 60-70-ci illərindən tammetrajlı balet tamaşalarının librettosu təkcə peşəkar ssenaristlər (libretistlər) tərəfindən deyil, həm də rejissorların özləri tərəfindən həyata keçirilməyə başlandı.



*Rəfiqə Axundova, Maqsud Məmmədov və Aqşin Əlizadə.
“Babək” baleti üzərində işləyərkən, 1986.*

Bu tendensiya ondan irəli gəlirdi ki, “Keçən illərin ssenaristləri dramatik teatrın qanunlarına uyğun olaraq balet ssenarilərini yazırdılar, balet teatrının xüsusiyyətlərini və təbiətini nəzərə almırdılar. Balet teatri üçün daha vacib olan hadisələr silsiləsi deyil, bu hadisələrin xarakterlərin ruhunda olan reaksiyaları, daxili təcrübələridir. Ssenariləri yazan baletmeysterlər dünya ədəbiyyatı əsərlərinə, tarixi süjetlərə, dastanlara üz tutsalar da, bu süjetlərin yeni xoreoqrafik həllini tapmasına çalışırdılar. Onlar, əvvəlki kimi, tamaşanın güclü dramatik “çərçivəsini” qururdular. İndi musiqi və xoreoqrafik dramaturgiya əsasında, ssenari yazısına deyil, ifaçıların aktyorluq bacarığına daim diqqət yetirilirdi. Amma rolu

dram qanunlarına uyğun qurarkən belə, xoreoqraflar sənətkara özünü rəqs dili ilə ifadə etmək imkanı verib” [8, s.22].

Azərbaycan xoreoqrafları isə bəstəkarın ideya-süjet əsasına və musiqisinə əsaslanaraq “Babək” balet tamaşasının vahid dramatik musiqili və plastik çərçivəsini yaratmışdılar. Z.Dadaşzadənin qeyd etdiyi kimi: *“A.Əlizadə tarixi faktları ətraflı şəkildə yenidən qurmaq vəzifəsini qarşısına qoymamışdır. Onun üçün Babək, ilk növbədə, azadlıq mübarizəsinin simvoludur, o, sadəcə cəsur döyüşçü və ya sərkərdə deyil, həm də sevgi və izzətlərə yad olmayan bir şəxsiyyətdir. Və buna görə də Əlizadə də libretto müəllifləri və xoreoqraflar R.Axundova və M.Məmmədov kimi hadisələri sülh və şərq qüvvələrinin mübarizəsi kimi ümumiləşdirilmiş mənada şərh edən musiqi və xoreoqrafik lövhə təsvir edərək povest və illüstrativlikdən qaçmağa çalışırdı. Bəstənin səslənməsinin aktuallığı da budur”* [6, s.21].

“Babək” balet tamaşasının süjeti iki hadisənin - bir tərəfdən Babəkin üsyançılarla, digər tərəfdən Əmirin ordusu ilə qarşıdurması üzərində qurulub. Balet tamaşasının lirik əsasını Babəklə Pərişadın sevgi xətti təşkil edir. Tanınmış musiqişünas, sənətsünaslıq doktoru, P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının “Rus musiqi tarixi” kafedrasının professoru, Rusiyanın əməkdar artisti Yelena Borisovna Dolinskaya bu cür yazır: *“Parlaq milli səciyyəyə malik qəhrəmani baletin tipologiyasında yekparə, mərkəzyönlü dramaturji inkişaf hesabına yeni cizgilər gətirir. Söhbət lirik-dramatik və qəhrəmani – epik şəxslərin sintezinin təəcəssümündən gedir”* [7].

Ümumiyyətlə Aqşın Əlizadənin yaradıcılığına diqqətlə nəzər salsaq əminliklə onu qeyd etmək olar ki, bəstəkarın bütün yaradıcılıq yolunda əsas aspekt kimi *“İnsan obrazı”*, onun hissləri, duyğuları, kimliyi, şəxsiyyəti önə çıxarılır. Məhz bu baxımından bəstəkar Babəkin şəxsiyyəti, onun hissləri “Babək” baletində də duyğuları, düşüncələrini bir vətənpərvər və mübariz sərkərdə olaraq onun obrazını yaradaraq tamaşaçılara və dinləyicilərə çatdırmağa çalışmışdır. Belə ki, balet xeyir və şərin, sülh və savaşın tərənnümçüsü olmuşdur. Bu cür qeyri-adi keyfiyyətlər baletin musiqisində də öz sözünü deyir. Məhz xeyir və şərsavaşının və sülhün aktuallığı “Babək” baletinin musiqisində modern durumda təqdim edilir.

“Babək” baletinin libretto müəllifləri və quruluşçu baletmeysteri olan Rəfiqə Axundova və Maqşud Məmmədov baletə həsr olunmuş verilişlərin birində müsahibə verdiyi zaman Rəfiqə Axundova belə qeyd edir: *“Əsərin mövzusu “Babək” adlanır. Azərbaycan üçün isə bu ad olduqca möhtərəm bir ad olmuşdur. Babək xalqın qəhrəmanıdır, Babək xalqın azadlığıdır. Bu baxımından mövzu həm çətin, həm də maraqlı idi. Məhz buna görə də biz məmnuniyyətlə Aqşın ilə işləməyə razı olduq. O, maraqlı bəstəkardır. Biz onun bir sıra maraqlı əsərlərini tanıyıırıq. Buna görə də çox böyük səylər göstərərək bu mövzu üzərində işləməyə başladıq”* [9]. Eyni zamanda Rəfiqə Axundova balet mövzusunun qəhrəmani olmasının çox

nadir rast gəldiyindən, adətən balet əsərinin mövzusu lirik, sevgiyə, məhəbbətə, kişinin qadına olan məhəbbətindən bəhs edildiyindən, qəhrəmani mövzuda yazılmış bir baletin olduqca maraq doğurduğunu xüsusilə qeyd etmişdir.

“Babək” baletinin yaranmasında müəlliflərin və onun yaradıcılarının qarşısında bəzi çətinliklər dururdu. Belə ki, sovet dövründə artıq qəhrəmani mövzuda bir sıra əsərlərin yaranması bəzi stereotiplərin meydana gəlməsinə şərait yaratmışdır. Məhz buna görə də müəllifləri narahat edən aspektlərdən biri də elə bu idi.

“Babək” baleti digər yaradıcıların əsərlərindən, baletlərindən seçilməli idi. Baletin müəllifləri də məhz buna nail olmağa çalışırdılar. Bunun üçün onlar çox düzgün bir yol seçmiş oldular. Belə ki, Aqşin Əlizadə Babəki bir qəhrəman olaraq milli musiqi səciyyəsinə, libretto müəllifləri və quruluşçu baletmeysterlər Rəfiqə Axundova və Maqşud Məmmədov isə baletin xoreografiyanı düzgün şəkildə tətbiq edərək bütün bu aspektləri birləşdirərək “Babək” obrazını bariz şəkildə əks etdirməyə nail oldular.

Y.B.Dolinskaya qeyd edir: *“Əsas vətənpərvərlik ideyasının ifadəçisi olan kütləvi rəqsin dramatik baxımından sanballı rolu baş qəhrəmanın və xalqın obraz emosional cəhətcə sıx bağlılığı, çoxfıqurlu epizodların freskovari həlli və kamera tipli səhifələrin zərif lirizmi janrın bütün bu əlamətləri Aqşin Əlizadənin yeni yaratmasında maraqlı tərzdə yozulmuşdur”* [7, s.39].

“Babək” baleti Azərbaycan səhnəsində əvəzolunmaz, eyni zamanda ilk qəhrəmani balet olaraq qızıl hərflərlə milli musiqi tariximizə bir novatorluq nümunəsi olaraq əbədi həkk olundu.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Aqşin Əlizadə. Publisistik irs, Məqalələr, Müsahibələr. (tərtibçi-redaktor L.Hüseynova). - B.: Avrasiya Press, - 2012, - 524 s.
2. Azərbaycan musiqi tarixi. Dördüncü cild. Bakı, Elm, 2019, 823 s.
3. Əliyeva F. Ş. Müsahibə // Bakı qəzeti, 14 may 1986,
4. Zöhrabov, R. F. Bəstəkarlarımızın portreti. – Bakı: Şur, - 1999, - 124 s.

Rus dilində

5. Ализаде А. А. Бабек (балет в 2-х действиях, 11 картинах). Либретто Р.Ахундовой и М.Мамедова // Программа Азербайджанского Государственного ордена Ленина Академического Театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова. Баку, 1986.
6. Дадашзаде З. А. Возрождая героину прошлого // Советский балет. Москва, 1987. № 2,
7. Долинская Е.Б. Развивая традиции героического балета. // Советская музыка. 1987, №1.
8. Меловатская А.Е. Творчество хореографов Н.Д.Касаткиной и В.Ю.Василёва в контексте художественных исканий советского балетного театра 1960-1970: / Автореферат дис. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Москва, 2016, с. 22

SAYTOQRAFIYA:

9. Балет “Бабек” – Шедевр Агшина Ализаде: URL:<https://www.youtube.com/watch?v=AcNeVR-BWVA&pp=ygUW0LHQsNC70LXRgiDQsdCw0LHQtdC6IA%3D%3D>

Камилла АЛИЕВА
Магистрант АНК

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ БАЛЕТА «БАБЕК» АКШИНА АЛИЗАДЕ

Аннотация: В статье говорится об истории создания балета «Бабек» выдающегося композитора Акишина Ализаде. Здесь развивается мысль о значении художественных идей композитора, связанных с его представлениями о выразительных возможностях музыки в балете. Музыкальная партитура выделяется среди разнообразных творческих интересов композитора и рассматривается как высокопрофессиональный художественный текст. Самостоятельность образного содержания, особенности музыкальной драматургии, принципы работы с оркестром расширяют традиционные представления о прикладной функции музыки в балете и поднимают его до жанрового уровня инструментального произведения.

Ключевые слова: Акишин Ализаде, Бабек, балет, композитор, музыка, история

Kamilla ALIYEVA
Master's student of AMK

**HISTORY OF THE CREATION OF THE BALLET “BABEK”
BY AKSHIN ALIZADE**

Abstract: The article talks about the history of the creation of the ballet “Babek” by the outstanding composer Akshin Alizade. Here the idea is developed about the significance of the composer’s artistic ideas related to his ideas about the expressive possibilities of music in ballet. The musical score stands out among the composer’s varied creative interests and is regarded as a highly professional artistic text. The independence of figurative content, the peculiarities of musical dramaturgy, and the principles of working with an orchestra expand traditional ideas about the applied function of music in ballet and raise it to the genre level of an instrumental work.

Keywords: Akshin Alizade, Babek, ballet, composer, music, history

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

Aytən HÜSEYNLİ

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: Ülkər Əliyeva

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Ünvan: Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov küç.7

E-mail: huseynliayten1988@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.58-67

PIKƏ AXUNDOVANIN “MƏHSƏTİ” OPERASININ DRAMATURGİYASI

***Xülasə:** Məqalə musiqi Pikə Axundovanın tarixi mövzuya müraciət edərək yaratdığı “Məhsəti” operasına həsr olunub. Musiqi praktikasında son illərdə bütün sosial-mənəvi mürəkkəbliyi ilə “xalq və tarix” problemini gündəmə gətirən bəstəkarın opera konsepsiyası təqdim olunur. Məqalədə operanın yaranması və dramaturgiyası barədə bəhs olunur.*

***Açar sözlər:** Pikə Axundova, Məhsəti Gəncəvi, opera, bəstəkar, obraz, dramaturgiya*

Pikə Axundova Azərbaycanın tanınmış bəstəkarlarından biridir. Onun musiqisi öz müasirliyi və humanistliyi ilə seçilir. Bəstəkarın bütün yaradıcılığı, sözsüz ki, dahi Üzeyir Hacıbəylinin əməyi sayəsində təşəkkül tapış bəstəkarlıq məktəbi, Qara Qarayev və Arif Məlikov məktəbinin qoyduğu böyük ənənələrlə davam edir. O, müxtəlif janrlarda çalışmış və simfonik, instrumental, vokal yaradıcılığı, musiqili səhnə əsərləri yaratmışdır.

Pikə Axundovanın “Məhsəti” operası onun yaradıcılığında mühüm yer tutur. 27 sentyabr 2019-cu il tarixində M.F. Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində “Məhsəti” operasının premyerası olmuşdur. Bu opera tamaşaçılar tərəfindən hərarətlə qarşılanmışdır. Operanın yaradılmasına bəstəkarın Məhsəti Gəncəvi poeziyasına böyük marağı təkan vermişdir. Pikə xanım hələ 2013-cü ildə Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyində Alim Qasimov, Azər Zeynalov, Samir Cəfərov, Aygün Bayramova, Nəzakət Teymurova, Ramil Qasimov və başqaları kimi gözəl musiqiçilərin ifasında gözəl şairənin rübailərinə bir sıra mahnı və romanslar yazıb.

Hər bir xalqın tarixində adları hər zaman böyük qürurla çəkilən, nəsildən-nəslə ötürülən şəxsiyyətlər var. Öz millətinin ən yaxşı nümayəndəsi olan bu adlar nəsillərin yaddaşına əsaslandığı qüdrətli tək ağacın kökləri kimidir. Azərbaycan xalqı üçün dünyası sevgi lirikası ilə dolu olan kövrək qadın Məhsəti Gəncəvinin şeirlərində öz əksini tapmış adı onun tarixi-mədəni yaddaşında əbədi olaraq qalacaqdır.

Türk mənşəli iki farsdilli şairə – Məhsəti Gəncəvi və Cahan Mələk Xatun müsəlman İntibahının (təxminən VIII əsrin ortalarından XIII əsrin ortalarına qədər olan tarixi dövr) əsl incilərinə çevrilmişdilər. Məhsəti təkcə şairə, şahmat ustası kimi deyil, həm xanəndə [5 s.43,], həm də musiqiçi, arfa, ud, tar [4, s.12] ifaçısı kimi tarixə düşüb. Məhsəti ən çox çəngdən bəhs edir və bu, şairənin ən sevimli musiqi alətinin çəng olduğu qənaətinə gəlməyə imkan verir [1, s.94, s.109, s.134]. Operada qəhrəmanların ariyalarında Məhsətinin rübailərindən istifadə edilib.



*Hüseyn ibn İsmayıl Qazurgahinin (“Məcalis əl-üşşək”)
 (“Aşıqlar məclisləri”) kitabından Məhsəti və Əhməd Səncər şəkli (1552 ç.)
 (The Bodleian Libraries, University of Oxford, MS Ouseley Add. 24, fol. 170r.)*

Məhsəti Gəncəvinin əksər əsərləri dövrümüzə qədər gəlib çatmamışdır. Qalanlar 13-17-ci əsrlərə aid müxtəlif kitab və tumarlardan, əsasən “Əmir Əhməd və Məhsəti” dastanından toplanmışdır. Bu dastanın tarixi əsası var. Bildiyiniz kimi, çoxlu pərəstişkarları olan Məhsəti Gəncə Xətibinin oğlu Əmir Əhməd Tacuddin bin Xətiblə evlənmişdir. Həmdullah Mostofi (1281-1340) qeyd edir: “*İbn Xətib Gəncə: Bəli, Tacuddin Əhməd Qəznəli Sultan Mahmudun müasiri idi. Onun yaxşı sözləri var. Onun sevimli Məhsəti ilə debatları xüsusilə xoş olmalıdır*” [8].

Məşhur dastandan başqa, Məhsəti obrazı romantik nağılların qəhrəmanı kimi təqdim edilmişdir ki, bunlardan ən qədimi sufi şairi Nişapurlu Əttarın “İlahi-namə”sidir [6, s.85]. Tarixdə deyilir ki, Məhsəti Səlcuq hökmdarı Əhməd Səncarin sarayında (13-cü əsrin əvvəlləri) xanəndə olub. Bənzər bir hekayəni 13-cü əsrin sonlarında Abdullah Cauhəri “Qəsidə-yi Hauliya”ya verdiyi şərhdə təsvir etmişdir. Lakin Əttarın “İlahi-namə”sindən götürülməmişdir [6, s.85].

Təbii ki, dahi Nizaminin gənc müasirinin belə parlaq obrazını Azərbaycan mədəniyyət xadimləri öz yaradıcılığında qeyd etməyə bilməzdi. Məhsəti Gəncəvi obrazı ilk dəfə Azərbaycan səhnəsinə 1942-ci il avqustun 16-da Mehdi Hüseynin “Nizami” pyesi əsasında hazırlanmış tamaşada (Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyi münasibətilə Azərbaycan Dram Teatrının səhnəsində) çıxıb. Şairənin titullu qəhrəman obrazı Azərbaycan şairəsi Kəmalə Ağayevanın “Məhsəti” tamaşasının əsasını təşkil edib (Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının səhnələşdirdiyi pyes əsasında tamaşanın premyerası 1964-cü il oktyabrın 24-də olub).

Bəstəkarlar arasında Nigar Rəfibəylinin Məhsətiyə həsr etdiyi şeiri əsasında Məhsəti obrazına ilk müraciət edən Ərtoğrul Cavid olmuşdur. XX əsrin birinci yarısının ictimai-siyasi hadisələri, E.Cavidin faciəsi və bəstəkarın vəfatı ilə əlaqədar “Məhsəti” operası yarımçıq qalmışdır. Daha sonra Elnarə Dadaşovanın operasını qeyd edirik. Qeyd olunur ki, opera səhnələşdirilmədiyinə və bəstəkar operanın musiqi materialını qorumadığına görə bu opera itmiş hesab edilə bilər.

Beləliklə, Pike Axundovanın “Məhsəti” operasını haqlı olaraq opera səhnəsində tamaşaya qoyulan böyük şairəyə həsr olunmuş ilk opera hesab etmək olar (operanın yaradılması ideyasının və layihəsinin müəllifi Ramil Qasimovdur). 2019-cu ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində baş tutan operanın premyerası tez bir zamanda yerli mədəniyyət layihələrindən birinə çevrildi. Bu əsərin unikallığı gender aspektində, simvolizmindədir. İlk dəfə olaraq qadın şair Məhsəti Gəncəvinin taleyindən operada qadın bəstəkar Pike Axundova, libretto müəllifi qadın ssenarist, yazıçı Leyla Qədirzadə və qadın baş ifaçı İnarə Babayeva birləşdirildi.

Bəstəkar özü qeyd edir ki, onun arzusu yaradıcılığa baletlə başlamaq olsa da, bu istəyinə nail ola bilməmiş və yaradıcılığa ilk böyük musiqi əsəri olan operayla başlamışdır. Şərqin opera yazan qadın bəstəkarlarının sırasına daxil olan Pike Axundovanın yaradıcılıq fəaliyyəti çoxşaxəli olub bir-biri ilə üzvi surətdə bağlıdır.

Operanın yazmaq istəyinin necə yarandığı barədə bəstəkar öz fikirlərini məqalə müəllifinə belə açıqlayır: *“Mənim hər zaman Məhsəti Gəncəvi yaradıcılığına dərin sevgim olub. Azərbaycan poeziyasının ən məharətli rubai ustalarından biri olan Məhsəti Gəncəvi o dövrün mütərəqqi şairlərindən biri kimi tanınmışdır. Şeirləri insana və hisslərinə dərin bir sevgi ifadə edir və səmimiyyət, təbiiyyət, və canlılıq kimi keyfiyyətləri əks etdirir. Çox müdrik bir xanım olan Məhsəti Gəncəviyə ürəyimdə həmişə sevgi olmuşdur. Lakin opera Ramil Qasimovun təklifi əsasında yazılıb. Məhsəti Gəncəvi yaradıcılığıyla tanışlıq birbaşa olmamışdır.*

Bildiyimiz kimi 2013-cü ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev cənabları Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyinə həsr olunması ilə əlaqədar olaraq qeyd olunub ki, tədbirlər planı həyata keçirilsin. Bu tədbirlər planının həyata keçirilməsində mənim də bir neçə mahnı və romanslarımdan ibarət bir disk hazırlandı və bu disk 2013-cü ildə Azərbaycan Respublikası Prezidenti cənab İlham Əliyevin sərəncamına əsasən Heydər Əliyev fondunun təşkilatçılığı ilə Məhsəti Gəncəvinin 900 illik yubileyi münasibəti işıq üzü gördü. 2013-cü ildə işıq üzü gördü. Burada olan bütün əsərlər mənə məxsus idi. Məhsəti yaradıcılığına bələd olsam da, məhz həmin silsilə üzərində işləyərkən bu şairəni özüm üçün yenidən kəşf etdim. Onun daxili dünyasına aşiq oldum. Əsərlərdən ikisini Ramil Qasimov ifa edirdi. Lakin bundan düz 5 il sonra bəstəkar bu operanı yazmışam. 2018-ci ildə opera üzərində işləməyə başladım və 2019-cu ilin sentyabrında isə operanın premyerası baş tutdu və opera səslənməyə başlandı”.

Opera səhnəyə qoyulana qədər bəstəkar bir neçə əsərində opera üçün yazdığı nümunələrdən yararlanmışdır. Belə ki, 2013-cü il Məhsəti Gəncəvi ilində mahnı və romans silsiləsindən ibarət olan diskdə iki nümunə – Əmir Əhmədin romansı və ariozosunu istifadə etmişdir. Əməkdar artist Ramil Qasimovun ifasında səslənən bu iki mahnı-romansı bəstəkar operaya əlavə etmişdir. Operanın librettosunu Ramil Qasimovun təklifi ilə Leyla Qədirzadə yazmışdır. Mövzu tarixi hadisələri əks etdirir. Quruluşçu rejissor və Məhsəti obrazını yaradan İnarə Babayeva, quruluşçu baletmeyster, Xalq artisti Təranə Muradova, xormeyster Şəhla Ələkbərova, geyim üzrə rəssam Əməkdar incəsənət xadimi Fəxriyyə Xələfova, Xanəndə qız rolunun ifaçısı Əməkdar artist Fərqanə Qasimova və digər iştirakçılar sanki Məhsəti ilə müasir dövr xanımları arasında bir mənəvi körpü yaratmağı qarşılarına məqsəd qoyublar.

“Məhsəti” operası lirik-psixoloji operadır və kamera operası janrına aid edilə bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, 20-ci əsrdən başlayaraq ümumilikdə incəsənətdə, xüsusən də musiqi sənətində ümumi bir tendensiya – “kiçik forma” (təqdim olunan materialın, əsərin qısalığı, aforizm xüsusiyyəti) istəyi yaranmışdır. İyirminci illərdən bəri opera və balet janrlarının kiçik çeşidləri bəstəkarların böyük marağına səbəb olaraq davamlı yüksəliş dövrünü yaşadı. “Kiçik forma” operasına misal olaraq B.Bartokun birpərdəli “Göy saqqal hersoqun qəsri” (1911), Q.Puccininin “Plaş”, “Anjelika bacı”, “Cianni Skikki”ni triptixi. Şiççi” (1918), P.Hindemitin – “Qatil qadınların ümididir” (1919), “Nuş-Nuşi” (1920) və “Müqəddəs Suzanna” (1921) kimi operalarını, İ.Stravinskiyin “Mavra” operasını (1921-1922) və s. qeyd etmək olar. 50-ci illərdə bu tip operalar musiqişünaslıqda kamera operaları kimi müəyyən edilirdi. Bir sıra ölkələrdə onun problemlərinə həsr olunmuş kamera operası festivalları, müxtəlif yaradıcılıq görüşləri, seminarlar keçirilir. Kamera operalarının istehsalı üçün xüsusi teatrlar və opera teatrlarında kiçik səhnələr açılır. Müasir musiqili teatrın perspektivli istiqaməti kimi kamera operasının inkişafına

marağı müxtəlif ölkələrin musiqi ictimaiyyəti tərəfindən vaxtaşırı keçirilən ən yaxşı kamera operası müsabiqələri də təsdiq edir.

Birpərdəli operalarda da hərəkəti şəkillərə, səhnələrə, epizodlara bölmək olar. Belə operanın müddəti çoxpərdəlikdən xeyli azdır. Bir pərdəli opera miniatur ölçüsünə baxmayaraq, dramaturgiya və arxitektónikası inkişaf etmiş tam hüquqlu musiqi orqanizmidir və janr müxtəlifliyi ilə seçilir. “Böyük” opera kimi, o, uvertürə və ya giriş ilə başlayır, solo və ansambl nömrələrini ehtiva edir.

Operanın kiçik janr müxtəlifliyinin həyat qabiliyyətinə dair şübhələr keçmişdə qaldı. Kamera operasının ənənəvi çoxpərdəli opera ilə praktiki olaraq “bərabər şəraitdə” yanaşı mövcud olduğu bu gün musiqi elminin vəzifəsi dramaturgiyanın daxili qanunauyğunluqlarını və müəyyən janr çeşidinin formasını onun nisbətən kiçik zaman miqyasından irəli gələrək müəyyən etməkdir.

Azərbaycan bəstəkarları arasında təəssüf ki, “kiçik forma” operası bəstəkar yaradıcılığının diqqət mərkəzindən kənarda qalıb. Yalnız bir əsərin adını çəkə bilərik – o, müəllimi Boris Zeydmanla birlikdə İkinci Dünya Müharibəsinin birinci ilində – 1941-ci ildə yazılmış “Xalqın qəzəbi” operasını təqdim edən Əfrasiyab Bədəlbəylinin operasıdır (libretto müəllifləri İ.Oratovski və Ə.Məmmədخانlı). Bu operanın süjetinin Azərbaycana heç bir aidiyyəti yox idi və bütün süjet xətti yalnız Sovet İttifaqının müəyyən sərhəd kəndinin sakinlərinin nasist işğalına qarşı müqaviməti ətrafında cəmlənmişdir. Elə həmin ildə Ə.Bədəlbəylinin və B.Zeydmanın “Xalqın qəzəbi” operasından əlavə, hərbi mövzuda və xalqın qəhrəmanlıq şücaətinə həsr olunmuş ikinci birpərdəli operanın – M.Kristul və M.Vaynşteynin “Signal” operası (libretto L. Zaltsman) premyerası da olub.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, operanın süjetini Məhsətinin həyatı haqqında XIII əsrdə yazılmış “Məhsəti və Əmir Əhməd” dastanının motivləri təşkil edir. Bu dastanın müəllifi XIII əsrdə yaşamış Azərbaycan şairi və alimi Abdulla Cövhəri Zərgər Təbrizidir və buradakı qəhrəmanlar, o cümlədən şair Əmir Əhməd, Gəncə şahı (Sultan Məhəmməd) və II Gəncə şahı (Sultan Mahmud) real şəxsiyyətlərdir. Bu baxımdan sözügedən operalardakı hadisələr Məhsəti və Əmir Əhmədin sevgisi, həyat tərz, ətraf mühiti, dövrün mədəniyyəti, kral saraylarındakı qəbulları, şairin yaradıcılıq uğurları ilə əlaqədardır. Bununla birlikdə, dastan və opera librettosu arasında bəzi fərqlər var. Bunu P.Axundovanın “Məhsəti” operasının librettosu əsasında qeyd edə bilərik.

Birpərdəli quruluş və opera janrının özünəməxsusluğu dastanın ardıcıl povestini açmağa imkan vermir. Məhsəti və Əmir Əhmədin doğulması və təhsili; onların ilk görüşü, sevgililərin yolundakı maneələr; Məhsəti və Əhməd Əmirin bacarıqlı şahmatçılar kimi üzə çıxmasını əks etdirən epizod; şahmat oyunu və Əmir Əhmədin hökmdar üzərində qələbə çalması, eləcə də Məhsətinin poetik yaradıcılığının özəlliyi – onun rübailərində yalnız Əmir Əhmədin deşifrə edə bildiyi məxfi məna (poetik semantik tapmacaya bərabər) “gizlətmək” və s. Müəlliflər operada yalnız Məhsəti ilə Əmir Əhmədin məhəbbətini, onların toyunu, Sultan

Səncərin əmri ilə Məhsətinin tutulmasını, aşıqlərin ölümü və Məhsəti ilə Əmir Əhmədin sevgisinin ölməzliyini qoruyub saxlamışlar.

Əslində, operanın süjetində iki dünyanın – “Məhsəti ilə Əmir Əhmədin xoşbəxt məhəbbəti” (Gəncənin mədh mühitində və aşıqlərin toyu şərəfinə janr-məişət səhnəsi) aydın fərqləndirilir. Operanın quruluşu birpərdəli olmasına baxmayaraq, dörd səhnəyə bölünür. Səhnə hərəkəti dramaturgiyasının inkişafı klassik sevgi üçbucağı - Məhsəti, Əmir Əhməd və Sultan Səncər üzərində qurulub. Beləliklə, “Məhsəti” operasının dramatik əsasını “qütb münaqişəsi” (İ.Topilinanın termini) təşkil edir. Opera üç növ dramatik münaqişədən ibarətdir:

1. Klassik sevgi üçbucağının (Məhsəti – Əmir Əhməd – Sultan Səncər) sxemi üzərində qurulmuş mərkəzi sevgi konflikti;
2. Hökmdar – Şair münaqişəsi; (Qeyd 1)
3. Qəhrəmanı həyatla ölüm arasında seçim etməyə məcbur edən psixoloji (daxili) münaqişə – insanlar və onun taleyi arasındakı münaqişənin bir növ alleqorik təəcəssümü kimi qələmə verilir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Pikə Axundovanın operasında səhnə hərəkəti inkişaf etdikcə iki semantik sahənin – sevgi və ölümün qarşıdurması Zaman və Əbədlilik anlayışlarına yaxınlaşır. Süjet elə qurulmuşdur ki, operanın əsas qəhrəmanları bizə dərhal tarixi hadisələrin iştirakçıları kimi görünmələr – onlar hadisəyə “daxil olunurlar”. Beləliklə, “zaman axını” (I və II şəkil) “tarix vaxtı”na (III şəkil “İllər ötür” librettosunda qeyd) daxil olur və sonra yenidən “əbədiyyət”ə çevrilir (IV şəkil). Bu konsepsiyayı açmaq üçün bəstəkar qütb tərifləri olan üç misradan istifadə edir: lirik xətt, dramatik xətt və mənəvi-etik xətt.

Beləliklə, P.Axundovanın “Məhsəti” operasının səhnə fəaliyyətinin dramatik inkişafı təqdim olunur:

1-ci şəkil – Ekspozisiya (Səhnəyə giriş, Məhsəti və Əmir Əhmədin sevgisinin açıqlanması);

2-ci şəkil – Hərəkətin başlanğıcı (Sultan Səncərin təqdimatı və Məhsətinin tutulması);

3-cü şəkil – Dramanın kulminasiyası və sonu (dramanın əsas iştirakçıları üçlüyü – Məhsəti, Əmir Əhməd və Sultan Səncər)

4-cü şəkil – Koda-Apofeo (Ölümsüzlük).

Operanın leytmotiv sistemi dramatik hərəkətin sona çatmasına kömək edir.

“Kiçik” birpərdəli formasına baxmayaraq, bəstəkar öz operasında solo, ansambl, xor və rəqs nömrələrindən ibarət böyük operanın bütün atributlarından istifadə etmişdir. Bəstəkarın fikrincə, opera janrı musiqi mətninin vahid məkanında bütün ən mühüm komponentlərin (obrazlı-semantik, konstruktiv-məntiqi, dramatik və leksik silsilələr) uzlaşdırıldığı çoxsəviyyəli sistemdir.

Operanın bütün kompozisiya planı elə inkişaf edir ki, demək olar ki, real vaxtın axım hissini yaradır. Onda aktiv hərəkət axını uzun “sürüklənən” “sükut”

səhifələri ilə, ayrı-ayrı səhnələrdə səhnə fəaliyyətinin “hadisələrinin” sürətləndirilmiş axını kulminasiya nöqtələrində onların ləngiməsi ilə əvəz olunur. Eyni zamanda, operanın bütün tematik mövzusu vahid mərkəzləşdirilmiş sistemə tabe olduqda, davamlı (fasiləsiz) simfonikləşdirmə ilə yanaşı, bəstəkar diskret-davamlı aspektdən fəal şəkildə istifadə edir. Baletdə simfonik fraqmentlərə əlavə olaraq, müstəqil, yerli tematizm var. N.A.Rimski-Korsakov musiqi və səhnə əsərlərində vurğulayırdı: *“Pilləkənlərin müxtəlif, dəbdəbəli keçidlərə və otaqlara aparması üçün” işin dəstəkləyici, melodik cəhətdən zəngin anları ilə aralıq, gəzinti anlarının ağlabatan birləşməsinin zəruriliyi olmalıdır. Əks halda “yalnız girişdən çıxışa aparan pilləkəndən ibarət olan bina” ucalmazdı”* [3, s. 162].

Beləliklə, P.Axundovanın “Məhsəti” operasının kompozisiya planında əgər əsas personajların dramının üzə çıxdığı fonda bütün ətraf və tarixi mühit statikdirsə (məsələn, operanın 1 şəklini – operanın giriş xoru “Çimdim Gəncə çayında, baharında, yayında”, Nizaminin “Bu dünya nemətləri qarşısında” monoloqu, xanəndə qızın ifasını göstərmək olar), sonra Məhsəti, Əmir Əhməd və Sultan Səncər obrazları daxilən zəngin və dinamikdir.

Sırf musiqi nöqtəyi-nəzərindən operanın statik təbiəti fərdi nömrələrlə, dinamizmi isə ansambl nömrələri (duetlər, triolar) ilə müəyyən edilir, hərəkətin emosional əsasını açır. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, onun leytmotiv sistemi operanın başdan-başa inkişafında böyük rol oynayır. Eyni tematik komplekslərin vaxtaşırı qaytarılması “Məhsəti” operasının bütün strukturunun “bərkiməsinə” kömək etməklə yanaşı bütün hallarda əsərin dramatik konsepsiyasının nəticəsidir.

Ümumilikdə operanın səhnə hərəkətinin lirik inkişaf xətti ilə bağlı iki əsas leytmotivi var. Bu, Məhsətinin və Əmir Əhmədin leytmotividir. P.Axundovanın fikrincə, ikinci leytmotivi məhəbbət leytmotivi kimi də şərh etmək olar. Bu leytmotivlər operanın Uvertürasında iki dəfə ifa olunur.

İnsanın mənəvi dünyası, bəstəkarın fikrincə, ilk növbədə, lirikanın incə çalarlarıdır. İnsan həyəcanları ən çox hisslərin incə daşqınlarında üzə çıxır. Məhsəti leytmotivinin ilk səslənməsi məhz bu tremoloda, simlilərin “çırpınmasında” qəhrəmanın ehtiramlı mənəvi dünyasının üzə çıxması öz əksini tapmışdır.

Aşıqların leytmotivi (Əmir Əhmədin leytmotivi) böyük seksta (ton yarımton hərəkəti) üzərində ifadəli yüksələn motivə əsaslanır. Bu motivinin mis nəfəs alətlərinin intensiv müşayiəti fonunda simlilərdəki “uçuş” hərəkəti aşıqların kədərli taleyini aydın şəkildə çatdırır – onların birlikdə olmaq arzusunun poetik uçuşunu, nəsrin “qayalarına” çırpılmasını ifadə edir. (Nümunə № 1)

Nümunə № 1



Leytmotivlər “Məhsəti” operasının bütün musiqi materiyasına nüfuz edir: onlar bir-birinə qarışır, dəyişir və bütün əsər boyu inkişaf edir (Bax: cədvəl № 1).

Cədvəl № 1

Şəkil	№	Opera nömrələri	Leytmotivlər
		Uvertüra	Məhsəti leytmotivi Əmir Əhmədin (Məhəbbət) leytmotivi
	1	Xor “Çimdim Gəncə çayında”	_____
	2	Nizaminin monoloq	_____
	3	Məhsətinin ariyası	_____
	4	Əmir Əhmədin ariyası	Əmir Əhmədin (Məhəbbət) leytmotivi
	5	Məhsətinin və Əmir Əhmədin dueti	Əmir Əhmədin (Məhəbbət) leytmotivi
	7	Xanəndə qızın çıxışı	_____
	8	Rəqs	_____
II şəkil	9	Sultanın ariyası	_____
	10	Sultan və vəzir ilə səhnə	Məhsəti leytmotivi
	11	Sultan və Mənicənin dueti	Məhsəti leytmotivi
	12	Xor “Lənət sənə, Məhsəti!”	_____
III şəkil	13	Məhsəti rübai söyləyir	_____
	14	Əmir Əhmədin ariozosu	_____
	15	Məhsəti və Əmir Əhmədin dueti “Vüsəlinlə dolu gecələr getdi”	Əmir Əhmədin (Məhəbbət) leytmotivi
	16	Trio (Sultan Səncər, Məhsəti və Əmir Əhməd)	_____
	17	Sultan Səncər və Əmir Əhmədin döyüş səhnəsi	Məhsəti leytmotivi
	18	Məhsətinin ariyası və monoloq	Əmir Əhmədin (Məhəbbət) leytmotivi
	19	Xor “Hərçəndi dünyada ölüm gerçəkdir”	_____
VI şəkil	20	Xor səhnəsi “Ölməz şair”	Əmir Əhmədin (Məhəbbət) leytmotivi

Dram inkişafının müxtəlif mərhələlərində aparıcı mövzulardan təkrar istifadə dramatik hərəkətin daxili “axınlarını” üzə çıxarır, onun “düyünlü” məqamlarını psixoloji cəhətdən kəskinləşdirir, operanı kulminasiyasına aparır. Bu, konkret opera səhnəsinin obrazlı və emosional tərəflərini müəyyən etməyə kömək edir. Eyni zamanda, operanın əsas personajlarının (Məhsəti və Əmir Əhməd) portret

xarakteristikaları rolunu da oynayan əsas leytmotivləri səhnə hərəkətinin emosional sətiraltı mətnini də açır və əsərin yekun hissəsində onun ideoloji məzmunun ümumiləşdirilməsini həyata keçirir. Beləliklə, leytmotivlərin tətbiqi süjetin hərəkətliliyinə, dinamik inkişafına kömək edir, təkcə səhnə fəaliyyətinin ayrı-ayrı hadisələrinin deyil, həm də bütövlükdə əsərin mənasını üzə çıxarır.

Operanın kompozisiya xüsusiyyətləri musiqi xüsusiyyətlərinin özünəməxsus prinsipinin nəticəsidir. Artıq qeyd edildiyi kimi, operanın baş qəhrəmanları – Məhsəti, Əmir Əhməd və Sultan Səncərin obrazları yaxın planda verilmiş, müəyyən halların nisbi konstantlığında verilmiş, ariya və ya monoloqla ifadə edilmişdir. Təsvirin ifşası anında meydana çıxan musiqi vasitələri gələcəkdə daim müşayiət olunur. Fikrimizcə, bəstəkarın bu qərarı qəhrəmanlara portret xüsusiyyətlərinin verilməsinin nəticəsi idi.

Sonda bir daha vurğulamaq istərdik ki, Pikə Axundovanın “Məhsəti” operası peşəkar opera səhnəsində “kiçik opera formasının” üçüncü və ən maraqlı təcəssümü oldu. Quruluşuna və kompozisiya formasına görə kiçik formada olmasına baxmayaraq, “Məhsəti” operası opera yazısının bütün üsullarını mənimsəmişdir.

Beləliklə, Məhsəti Gəncəvi yaradıcılığı təkcə Azərbaycanın poetik sənətini deyil, bütövlükdə dünya bədii mədəniyyətini zənginləşdirib. Məhsəti rübailəri ilə Şərq klassik poeziyasını zənginləşdirdiyi kimi, onun dramatik obrazı da Azərbaycan teatr sənətinin və dramaturgiyasının inkişafına mühüm töhfə verməkdə davam edir. Ümid edirik ki, daha bir çox bəstəkarlar görkəmli şairə Məhsəti Gəncəvinin yaradıcılığına bundan sonra da müraciət edəcəklər.

Qeydlər:

Qeyd 1

Qeyd eləmək lazımdır ki, A.Bədəlbəylinin “Nizami” və R.Mustafayevin “Vaqif” operalarında Hökmdar – Şair münəqişəsini ortaya qoyan dramatik xəttədən istifadə olunub.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Məhsəti Gəncəvi. Rübailər / G.Məhsəti. Tərcümə edənlər: N.Rəfibəyli, X.Yusifli. Bakı: Lider nəşriyyat, 2004, s. 94, 144 s.
2. Rüstəмова S.İ. Məhsəti Gəncəvi və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş Dissertasiyası. Gəncə, 2022, 170 s.

Rus dilində

3. Римский-Корсаков Н.А. и музыкальное образование: статьи и материалы / Н. А. Римский-Корсаков. – Л.: Музгиз, 1959. – 327 с.

Xarici dildə

4. Francois de Blois. Persian Literature, a Bio-Bibliographical Survey. vol. v. Poetry of the Pre-Mongol Period. Second, revised edition. London: The Royal Asiatic Society and Routledge-Curzon, 2004.

5. Hammond M. Literature, 9th to 15th Century // In: Encyclopedia of Women and Islamic Cultures, vol. 1: Methodologies, Paradigms and Sources, 2003, Leiden: Brill, pp. 42-50.
6. J.T.P. de Bruijn, (1991). "Mahsati". In Bosworth, C. E.; van Donzel, E. & Pellat, Ch. (eds.). Encyclopaedia of Islam. Volume VI: Mahk–Mid (2nd ed.). Leiden: E. J. Brill., 1991, p. 85 (pp.85–86.)

SAYTOQRAFIYA:

7. Qulamova N. Pikə Axundova – daim axtarışda olan bəstəkar:
URL:<http://konservatoriya.az/?p=4116>
8. Soltan Sanjar surprises his beloved entertaining Mahsati in his tent:
URL:https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%87%D8%B3%D8%AA%DB%8C_%DA%AF%D9%86%D8%AC%D9%88%DB%8C
9. Pikə Axundova: URL:https://www.wikimedia.az-az.nina.az/Pik%C9%99_Axundova.html
10. Pikə Axundova və Kamalə Abiyevadan bir ilk – Şuşa haqqında monotamaşa:
URL:<https://qadinkimi.az/az/pike-axundova-ve-kamale-abiyevadan-bir-ilk-susa-haqda-monotamasa/>

Айтен ГУСЕЙНЛИ
Магистрант АНК

ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ «МЕХСЕТИ» ПИКЕ АХУНДОВОЙ

Аннотация: Статья посвящена опере «Мехсети», созданной Пике Ахундовой и затрагивающей историческую тему. В последние годы в музыкальной практике представлена композиторская концепция оперы, поднимающая проблему «народ и история» во всей ее социальной и нравственной сложности. В статье говорится о создании и драматургии оперы.

Ключевые слова: Пике Ахундова, Мехсети Гянджеви, опера, композитор, образ, драматургия

Ayten HUSEYNLI
Master's student of ANC

DRAMATURGY OF THE OPERA “MEKHSETI” BY PIKA AKHUNDOVA

Abstract: The article is devoted to the opera “Mahsati”, created by Pike Akhundova, touching on a historical theme that is an important event in the history of musical art. In recent years, the composer's concept of opera has been presented in musical practice, raising the problem of “people and history” in all its social and moral complexity. The article talks about the creation and dramaturgy of the opera.

Keywords: Pike Akhundova, Mehseti Ganjavi, opera, composer, image, dramaturgy

Rəyçilər: sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova

Nurlana ZƏRBƏLİYEVƏ

AMK-nın II kurs magistr tələbəsi

Elmi rəhbər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK-nın professoru Cəmilə Mirzəyeva

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: nlanzarbalieva@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.68-73

1990-2000-Cİ İLLƏRDƏ AZƏRBAYCAN KINO MUSIQISINDƏ MAHNI JANRININ İSTİFADƏSİ

***Xülasə:** Azərbaycan kino musiqisinin ilk mərhələləri XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Bu dövr ərzində milli kino musiqimiz mürəkkəb yollardan keçərək öz inkişaf mərhələsini yaşamışdır. 1990-cı illərdən başlayaraq isə Azərbaycan kino sahəsi inkişafının yeni mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Xüsusən də, Qarabağ hadisələri ilə əlaqədar mövzular kino sahəsində iz qoyaraq musiqidə qabarıq şəkildə öz əksini tapmışdır. Ümumilikdə qeyd etməliyik ki, 1990-2000-ci illər kino sahəsi üçün olduqca məhsuldar və yaddaqalan sənət əsərləri ilə izlənilir.*

***Açar sözlər:** kino, mərhələ, Qarabağ, milli, mahnı*

Kino sənətinin yaranması – XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəli dövrün maraqlı və olduqca cəsarətli kəşflərindən hesab oluna bilər. Musiqi isə bu sənətin ayrılmaz hissəsi olaraq daim onu müşayiət edərək qüvvəsini artırmaqda köməkçi vasitə kimi çıxış etmişdir. Filmdə musiqinin əhəmiyyətli rolunu belə şərh edə bilərik: “Kinoda musiqi – müasir kino sənəti strukturuna daxil olan komponentlərdən biridir” [2, s. 13]. Bu faktor əsas götürülərək Azərbaycan kino sənətinin də qayəsi kimi daima çıxış etmişdir.

Azərbaycan kino musiqisinin ilk mərhələləri XX əsrin əvvəllərinə təsadüf etmiş, bu dövr ərzində milli kino musiqimiz mürəkkəb yollardan keçərək inkişaf etmişdir. Müşayiətlə nümayiş olunan ilk film Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettası əsasında çəkilən bədii filmidir. 1924-cü ildə nümayiş olunan “Qız qalası” filmi Sovet dönməsində çəkilən ilk tammetrajlı bədii filmidir. Həmçinin bir neçə səs-siz filmin adlarını qeyd etmək olar ki, bura 1920-1930-cu illərdə lentə alınan “Ba-yquş”, 1925-ci ildə “Bismillah”, “Əvəz-əvəz”, 1926-cı ildə “Əlbəyaxa”, “Müxtəlif sahillərdə” və s. filmlər aiddir. Film üçün ilk musiqi 1933-cü ildə lentə alınmış “Neft simfoniyası” sənədli filminə bəstəkar S.Paniyev tərəfindən yazılmışdır.

Ötən əsrin 30-cu illərindən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının kino musiqisi sahəsində fəaliyyəti qabarıq şəkildə özünü göstərir. Bu musiqi stabilliyi ilə deyil daha çox müxtəlif janrlı nömrələrin ardıcılığı ilə yadda qalırdı. Həmin

illərdə kino musiqisi sahəsində fəaliyyət göstərən bəstəkarlarımızdan: M.Maqomayev, Niyazi, Z.Hacıbəyov, T.Quliyev, Q.Qarayev və digərlərinin adlarını qeyd edə bilərik.

Milli kinomuzun sürətlə inkişaf etdiyi dövrdə lentə alınmış “Mavi dənizin sahilində” filmi ilk səsli film hesab olunur. Bu hadisə 1935-ci ilə təsadüf edir. Filmin rejissorları B.Barnet və S.Mərdanovdur. Bəstəkarı isə S.Patotski olmuşdur. Məhz bu zamandan etibarən Azərbaycan kinematoqrafiyasında musiqi filmin ayrılmaz hissəsinə çevrilməyə başlayır. Lakin bununla belə musiqinin filmdə yer tutması, o qədər də asan olmamışdır.

Musiqili komediya filmlərinin yaranmasında kəskin artım böyük inkişaf mərhələsi kimi kino tariximizin 1950-1960-cı illərini əhatə edir. 1953-cü ildə Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” adlı operettası əsasında çəkilmiş “O olmasın, bu olsun” (və ya “Məşədi İbad”) filmi buna misal göstərmək olar. Bu dövrdən kino musiqisində mahnı janrından daha çox istifadə olunmağa başlayır. Dövrün bu sahədə fəal çalışan bəstəkarlarından T.Quliyevin kino musiqisi yaradıcılığı bunun bariz nümunəsidir. Bildiyimiz kimi T.Quliyev 1955-ci ildə lentə alınmış məşhur “Bəxtiyar” filminin bəstəkarıdır. Filmin rejissoru isə L.Səfərovdur. Bəstəkar bu filmin baş qəhrəmanı Bəxtiyar üçün 10-a yaxın mahnı bəstələmişdir: “Ağacda leylək”, “Sevgi valsı”, “Qızıl üzük”, “Bakı nəğməsi” və digərlərini qeyd edə bilərik. R.Behbudov bu filmə baş rolu canlandırmış və filmdəki mahnıları özü ifa etmişdir. Burada səslənən mahnılar tamaşaçılar tərəfindən böyük rəğbət qazanmışdır. Dillər əzbərinə çevrilən bu mahnılar qısa müddət ərzində məşhurlaşmış və bu gün də sevilir. Həmçinin bəstəkarın o illərdə lentə alınan “Görüş”, “Qızmar günəş altında”, “Bakı və bakılılar”, “Ögey ana”, “Onu bağışlamaq olarmı?”, “Telefonçu qız”, “Möcüzələr adası”, “Sən niyə susursan?” və digər filmlər üçün bəstələdiyi mahnılar məşhurlaşaraq filmədən kənar ifası ilə şöhrət qazanmışdır.

Milli kino musiqimizin inkişafı bununla məhdudlaşmır, artıq bəstəkarlarımız filmlər üçün bəstələdikləri musiqidə caz elementlərindən də istifadə etməyə başlayırlar. Buna misal olaraq R.Hacıyevin kino musiqisi yaradıcılığını göstərmək olar. Bəstəkarı olduğu “Romeo mənim qonşumdur”, “Əhməd haradadır?” filmlərində bəstəkar caz elementlərindən də istifadə etmişdir.

Dövrün məşhur filmlərindən 1969-cu ildə lentə alınan rejissor Ş.Mahmudbəyov və bəstəkar V.Adıgözəlovun “Şərikli çörək” filmi də xüsusilə vurğulanmalıdır. Film İkinci Dünya müharibəsinin son günlərindən və müharibədən sonrakı ilk aylarda uşaqların çətin həyatından bəhs edir. Bəstəkarın film üçün bəstələdiyi “Sən ey uşaqlıq” mahnısı filmədən kənar məşhurlaşaraq bu gün də ifaçılarımız tərəfindən ifa olunur. Mahnını ilk dəfə O.Ağayev ifa etmişdir.

1970-ci illərdən başlayaraq milli filmlərimizdə mənəvi-əxlaqi mövzulara müraciət olunmağa başlandı. Filmlərdə mövcud olan janr rəngarəngliyi musiqiyə

də öz təsirini göstərmişdir. Bu dövrdə də bəstəkarlarımız film musiqisində mahnı janrına daha çox müraciət edirdilər. “Bizim Cəbiş müəllim”, “Bakıda küləklər əsir”, “Tütək səsi” və “Şərikli çörək” filminə müharibənin son aylarında Bakının həyatı xüsusi səmimiliklə təsvir olunur. Həmin dövrün filmlərində, həm də mənəvi-əxlaqi problemlər, müasir həyata müxtəlif baxışlar, insan xarakterlərinin təhlili, gənc nəslin formalaşması, eləcə də tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı mövzular başlıca yer tutur: “Uşaqlığın son gecəsi”, “Gün keçdi”, “Ən vacib müsahibə”, “Var olun, qızlar...”, “Həyat bizi sınayır”, “Xoşbəxtlik qayğıları”, “Yeddi oğul istərəm...”, “Axırncı aşırım”, “Qatır Məmməd”, “Nəsimi”, “Babək” və s. filmləri göstərmək olar. Həmin dövrdə Azərbaycanfilm kinostudiyasında ildə təqribən 7 bədii film, 20 sənədli və elmi-kütləvi film istehsal olunurdu.

1984-cü ildə lentə alınan daha bir maraqlı film diqqəti cəlb edir ki, bu da, ssenari müəllifi E.Quliyev, rejissor A.Rüstəmovun “Gümüşgöl əfsanəsi” filmidir. Bu sənət əsəri bəstəkar M.Maqomayevin (1942-2008) musiqisi ilə çox maraqlı ahəng təşkil edir. Film üçün bəstələnən musiqi parçaları olduqca zəngin və rəngarəngdir. Burada səslənən “Əgər mənı unutsan” mahnısı diqqətə layiqdir. Mahnı bu gündə dillər əzbərindədir. Filmdən sonra bəstəkar F.Sücəddinov tərəfindən aranjeman olunaraq B.Dadaşovanın ifasında səslənmişdir.

1990-cı illərin əvvəllərində baş verən böhran incəsənətin bütün sahələrinə öz təsirini göstərmişdir. Təsadüf deyil ki, bu dövrdə kino istehsalı sürətlə azalmağa başlayır. Təbii ki, bir müddət sonra böhran aradan qaldırıldı və iqtisadiyyatın dirçəlməsi nəticəsində milli filmlərimiz üçün ayrılan vəsaitlər sayəsində fasiləli şəkildə kino istehsalı davam etdirilirdi. Bu dövrdə “Azərbaycanfilm” kinostudiyasının fəaliyyəti diqqətdən kənar qalmamışdır. Öz aparıcı rolunu saxlamaqda olan kinostudiyamızın ərsəyə gətirdiyi, dövrün ən ağır, faciəli, ağır günlərini əks etdirən “Fəryad”, “Ümid” və digər bu kimi filmlərimizin adlarını xüsusi qeyd edə bilərik. Lakin bu filmlərdə mahnı janrından istifadə edilmədiyindən və yalnız instrumental səslənməyə yer ayrıldığından məqaləmizdə yalnız adlarını qeyd etməklə kifayətləndik.

Dövrün yenilikçi filmi hesab edilən V.Səmədoğlunun eyniadlı pyesinin motivləri əsasında 1991-ci ildə lentə alınan “Bəxt üzüyü” filmi öz musiqi parçaları ilə yaddaşlarda iz qoymuşdur. Filmin bəstəkarı E.Mansurovdur. Burada ifa olunan mahnılar F.Rəhimbəyli, R.Əzizbəyli, M.Tağıyev, S.Məmmədov və Tac qrupunun ifasında dinləyici rəğbəti qazanmışdır. Bəstəkar bu filmin musiqi parçalarını film ərsəyə gəlməmişdən öncə yazmışdır. İlk dəfə mahnı “Bəxt üzüyü”nün titrlərində səsləndirilir. Bəstəkarın ümumi yaradıcılığında rok üslubuna marağı onun mahnılarında özünü aydın şəkildə büruzə verir. Titrlərdə səslənən “Bir sabah” mahnısı rok üslubunda yazılmış və M.Tağıyev tərəfindən ifa olunmuşdur. Mahnının sözləri V.Səmədoğluna aiddir. Həmçinin filmdə bəstəkarın “Həyat yolu” (sözləri R.Əzizbəyli), “Bu sevgi” (sözləri V.Əziz), “Tanqo” (sözləri İ.Dadaşov) mahnıları da filmdən kənar məşhurlaşaraq şöhrət qazanmışdır.

1993-cü ildə lentə alınan istər ssenarisi, istərsə də musiqisi ilə yaddaşlarda qalan filmlərimizdən biri də “Təhminə və Zaur”dur. Filmin rejissoru Z.Murtuzov, bəstəkarı kino musiqisi sahəsində uğurlu işlərə imza atan E.Sabitoğludur. Film Anarın “Beş mərtəbəli binanın altıncı mərtəbəsi” romanı əsasında lentə alınıb. Bəstəkar E.Sabitoğlu film üçün bir çox musiqi parçaları yazmışdır ki, onlardan uğur qazanaraq dillər əzbərinə çevrilən, filmdən kənar da məşhurlaşan, R.Babayev tərəfindən ifa olunan “Əlvida” mahnısıdır. Mahnı bu gün də öz populyarlığını saxlayır.

1996-cı ildə rejissor X.Aslanın lentə aldığı “Son döyüş” filmi üçün S.Kərimi musiqi bəstələyir. Filmin maraqlı cəhətlərindən biri də odur ki, burada bəstəkarın öz ifasında səslənən mahnını eşidə bilərik. Təsvir olunan kadrda qəhrəmanın xatirələrini yada saldığı epizodda S.Kəriminin ifasında “Xatirələr” kimi adlandırdığı musiqi parçası eşidilir.

Filmin sonunda səslənən titr musiqisini İ.Muradov ifa etmişdir. Bu musiqi dəyişkən ritmli, olduqca maraqlı motivə əsaslanır. Həmin musiqi filmin ab-havasını özündə daşıyır. Mahnının sözləri İ.Dadaşova məxsusdur.



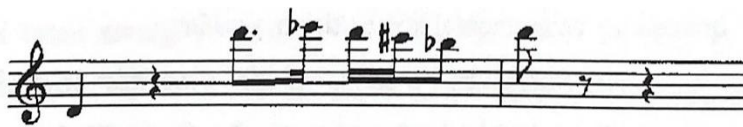
Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, 90-cı illərin aktual problemi olan Qarabağ mövzusu milli kino sənətimizdən də yan keçməmişdir. Həmin dövr erməni daşnaklarının törətdiyi faciəvi soyqırım incəsənətin bütün sahələrində olduğu kimi, kino sənətimizdə də öz izini buraxdı. Qarabağ mövzusunda çəkilən filmlərdə baş verən hadisələr bir çox təsirli musiqi obrazlarının formalaşmasına təkan vermişdir.

Dövrün faciəvi hadisələrini əks etdirən, 1995-ci ildə lentə alınan rejissoru Ə.Əbluc, bəstəkarı isə O.Rəcəbov olan “Ağ atlı oğlan” filmi qeyd edə bilərik. Bu filmdə bir yeniyetmə oğlana ədalətsiz müharibənin necə faciəvi şəkildə təsiri öz ifadəsini musiqi vasitəsilə dolğun şəkildə bürüzə verir. Burada səslənən mahnılar F.Kərimova və İ.Əskəroğlu tərəfindən ifa olunub. Mahnıların mətni isə R.Rövşənə məxsusdur.

Qarabağ mövzusunə həsr olunan uğurlu film kimi 2007-ci ildə çəkilən “Biz qayıdacağıq” bədii filmi göstərmək olar. Film müharibədə baş verən dəhşətli hadisələrin, faciələrin canlı şahidi olan bir uşağın dilindən təsvir olunur. Baş verən

hadisələrin reallıqla əks olunmasında filmin rejissoru E.Qasimovun, ssenari müəllifi N.Rəsulzadənin və bəstəkar R.Əliyevin böyük rolu olmuşdur.

Bəstəkar film üçün bir sıra musiqi nümunələri yazmışdır ki, bunlardan biri də filmin titrlarında (əvvəldə və finalda) səslənən “Vətən uğrunda” mahnısıdır. Sözləri İ.Dadaşova məxsus olan mahnı, xor və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş, kuplet – nəqarət formasındadır. Mahnının musiqisi olduqca nikbin ruhlu, qələbəyə inamlı, major tonallıqlıdır və xalq musiqisinin ifadə vasitələrindən bəhrələnmişdir. Milli musiqi mənbələrinin mahnıda özünəməxsus tərzdə istifadə edilməsi mahnıda məğrur, döyüşkən ruhun bəxş olunması cəngi rəqsinin ritm-intonasiyalarını büruzə verir. Cəngi motivi filmdə əsas leytmövzu funksiyasını yerinə yetirərək, dramaturji baxımdan böyük əhəmiyyət kəsb edir.



2001-ci ildə lentə alınan iki gəncin məhəbbətindən bəhs edən, maraqlı filmlərimizdən biri də “Yuxu”dur. Əslində filmin çəkilişi daha əvvəllər 1993-1994-cü illərə təsadüf edir. Lakin tam istehsalı müəyyən texniki səbəblərdən 2001-ci ildə başa çatmışdır. Filmin rejissoru Q.Səfəroğlu, bəstəkarı A.Dadaşovdur. Filmdə ifa olunan məşhur “Gilavar” mahnısı, filmdən kənarda sevilərək dinlənilir. Mahnı A.Zeynalov tərəfindən ifa olunub, sözləri Q.Səfəroğluna aiddir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan kino musiqisi sahəsində istifadə olunan mahnı janrında tədqiqatı aparıla biləcək nümunələr yetəri qədər olmasına baxmayaraq bu mövzuda tədqiqatlara davam etdirərək maraqlı nəticələr əldə etmək mümkündür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. B.: Elm, 2020, 669 s.
2. Babazadə O. Ekranla təsvir və səs. B.: Nurlan, 2009, 144 s.
3. Bürcəliyev A.M. Azərbaycan kinosunun tarixi və inkişafı. B.: BSU, 2001, 137 s.
4. Kazımzadə A.Ə. Kino və Zaman. B.: Şərq Qərb, 2016, 394 s.
5. Kazımzadə A.Ə. Azərbaycan film. B.: Mürtərcim, 2004, 476 s.
6. Zərbəliyeva N.B. Siyavuş Kəriminin kino sahəsində fəaliyyəti. Bakalavr buraxılış işi, əlyazma, 2022

Нурлана ЗАРБАЛИЕВА
Магистр АНК

ИСПОЛЗОВАНИЕ ПЕСЕННОГО ЖАНРА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ КИНОМУЗЫКЕ 1990-2000

Резюме: Первые этапы развития киномузыки в Азербайджане совпали с наступлением XX века. В это время национальная киномузыка стремительно разви-

валась, пройдя через многочисленные творческие перипетии. С началом 1990-х годов область азербайджанского кино еще более расширилась, обогатившись новыми темами, связанными с событиями в Карабахе, которые отразились и в музыкальном искусстве. В общем, следует отметить, что период с 1990 по 2000 годы был насыщен выдающимися произведениями искусства в этой сфере.

Ключевые слова: кино, сцена, Карабах, национальное искусство

Nurlana ZARBALIYEVA
Magistr of the ANC

THE USE OF THE SONG GENRE IN AZERBAIJANI FILM MUSIC 1990-2000

Abstract: The initial phases of the evolution of cinematic music in Azerbaijan aligned with the dawn of the 20th century. During this era, indigenous film music underwent swift development, navigating through various creative challenges. As the 1990s unfolded, the scope of Azerbaijani cinema broadened further, incorporating fresh themes connected to the Karabakh events, which found expression in the realm of musical art as well. Overall, it's worth highlighting that the span from 1990 to 2000 witnessed a proliferation of remarkable artistic endeavors within this domain.

Keywords: cinema, stage, Karabakh, national art

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Mirzəyeva Cəmilə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Qulamova Jalə

Hicran HƏSƏNOVA

AMK-nın II kurs magistri

İxtisas: Etnomusiqişünaslıq

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Fəttah Xalıqzadə

Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: hicranmemmedova67@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.74-82

AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİNİN RƏNGLƏRLƏ MÜQAYİSƏSİ

***Xülasə:** Şifahi ənənəli musiqi mədəniyyətinin ümumi xassələrindən biri də janrlararası əlaqələrdir. Janrlararası əlaqələrin aktual tədqiqat obyektinə çevrilməsi həm də sinkretizm və sintez problemlərinin öyrənilməsi ilə bağlı olmuşdur. Təqdim edilən araşdırmada janrlararası müqayisənin aparılması rəng və rəqs janrları əsasında həyata keçirilmişdir. Hər ikisi instrumental janr kimi qəbul edilən rəqslər və rənglər funksional mövqeyi etibarilə fərqlidir. Bu da hər iki janrın ilk mövcud əlaqə və təsirlərini aşkara çıxarmaqla xalq musiqisinin tarixi aspektdə əsas inkişaf istiqamətlərini öyrənməyə imkan verir.*

***Açar sözlər:** rəqs, rəng, diringi, qarşılıqlı əlaqələr, tədqiqat, müqayisə, janr*

Janrlararası əlaqələrinin öyrənilməsi hər zaman musiqişünaslıq elminin aktual mövzularından olmuşdur. Müqayisəli musiqişünaslığın əsas meyarlarına istinad edən bu araşdırmalarda xalq musiqi janrları arasında əlaqə və təsirlərin aşkara çıxarılması isə özündə bir neçə konteksti əhatə edir. Mövcud əlaqə və təsirlərin aşkara çıxarılması xalq musiqisinin tarixi aspektdə əsas inkişaf istiqamətlərini öyrənməyə imkan verir. Eyni zamanda, bu müqayisələr hər bir janrın özünəməxsus cəhətləri ilə milli mədəniyyətin tərkib hissəsi kimi mövqeyini aşkara çıxarmış olur.

Şifahi ənənəli musiqi mədəniyyətinin ümumi xassələrindən biri də janrlararası əlaqələrdir. Bu cəhət o qədər böyük əhəmiyyətə malikdir ki, adətən musiqi növlərinin bölgüsü kimi təsəvvür edilən janr təsnifatı sistemində həmin əlaqələri də mütləq nəzərə almaq lazım gəlir. Bu məsələ Azərbaycanın bir sıra etnomusiqişünaslarının diqqətini özünə cəlb etmiş (Üzeyir Hacıbəyli, Məmməd Saleh İsmayilov, Bayram Hüseynli, İradə Köçərli, Fəttah Xalıqzadə və başqaları), sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru Aytac Rəhimova isə özünün irihəcmli tədqiqatını məxsusi olaraq janrlararası əlaqələrə həsr etmişdir.

Janrlararası əlaqələrin aktual tədqiqat obyektinə çevrilməsi həm də sinkretizm və sintez problemlərinin öyrənilməsi ilə bağlı olmuşdur. Bu sahədə Azər-

baycan musiqişünaslığında bir sıra elmi əsərlər ərsəyə gəlmişdir. Xüsusilə A.Rəhimovanın xalq musiqi janrları arasında əlaqələri öyrənən doktorluq dissertasiyası [7], İ.Köçərlinin aşiq musiqisində sinkretizm və sintez məsələlərinin şərhinə hər edilən elmi əsərləri, həmçinin aşiq və muğam sənəti arasında əlaqələrə həsr edilmiş musiqişünaslıq tədqiqatları (T.Məmmədov, K.Ataşiyeva) və s. qeyd edilə bilər [10; 11]. Xalq musiqi janrlararası əlaqələrin tədqiqi həm də etnomusiqişünas alimlərin müxtəlif məzmunlu araşdırmalarında müəyyən qədər işıqlandırılmış, musiqinin melodiya, ritm, janr, forma və s. elementləri baxımından təhlillər aparılmışdır.

Təqdim edilən araşdırmada janrlararası müqayisənin aparılması rəng və rəqs janrları əsasında həyata keçirilmişdir. Hər ikisi instrumental janr kimi qəbul edilən rəqslər və rənglər funksional mövqe etibarilə fərqlidir deyə ilk növbədə hər bir janrın Azərbaycan xalq musiqisində tutduğu mövqeyə aydınlıq gətirməyi tələb edir.

Rəng instrumental musiqi janrıdır və məlum olduğu kimi muğam dəstgahlarının tərkibində, şöbələr arasında ifa olunur. R.Zöhrabovun da qeyd etdiyi kimi, *“rənglər musiqi baxımından inkişaf etmiş bitkin forma və quruluşa malikdir”* [9, s. 5]. Rənglərin əsas funksiyası muğam dəstgahının şöbələri arasında səslənərək ümumi dramaturgiyanın qurulmasında iştirak etmək, eyni zamanda təzad yaratmaqdan ibarətdir. Lakin, R.Zöhrabov bu janr növünün müstəqil şəkildə yarandığını qeyd etmişdir. Alim “Azərbaycan rəngləri” kitabında rənglərin muğam ifaçılığında dəstgahın formalaşması ilə onun kompozisiya quruluşuna sonradan daxil edildiyini vurğulamışdır. Rənglərin muğamların tərkibində ifasına gəlincə isə, burada sazəndələrin rolu göstərilir. Bu fakt deməyə əsas verir ki, rənglər xalq rəqs havaları kimi ilk öncə xalq instrumental musiqi ifaçılığında təşəkkül tapmışdır. Lakin, tədricən sazəndələr onların muğamlarla səsləşən və məqam-intonasiya xüsusiyyətləri ilə bu və ya digər şöbənin məzmununa uyğun olanlarını seçərək dəstgahın kompozisiyasına daxil etmişlər. Rənglərin muğam ifaçılığına sonradan daxil edilməsi həm də janrlararası əlaqələrin yaranmasında xalq musiqi yaradıcılığının müxtəlif sahələrinin bir-birinə təsirini ön plana çıxarmış olur. Məlumdur ki, tarixin müəyyən mərhələsində (bunu xüsusilə XVIII əsrdən sonrakı dövrə aid etmək olar) aşıqlar, xanəndələr, sazəndələr, instrumental ifaçılığın təmsilçiləri arasında sıx yaradıcılıq əlaqələri formalaşmışdır. Bu əlaqələrin yaranması özü ilə bir sıra sənət proseslərinin baş verməsini də şərtləndirmişdir. Rənglərin sazəndələr tərəfindən muğam ifaçılığına və bilavasitə dəstgahın tərkibinə cəlb edilməsi də həmin prosesin bariz nümunəsi kimi çıxış edir.

Rənglərin müstəqil instrumental pyes kimi yaranması göstərilə də, zamanla muğam ifaçılığına daxil edilməsi, onların aid olunduğu şöbənin adı ilə eyni şəkildə adlanmasına gətirib çıxarmışdır. Buradan belə nəticəyə gəlmək olur ki, rənglərin ilkin nümunələrinin özünəməxsus adı olmuşdur. Lakin, muğam sənətinin güclü

inkışafı və bu janrın da növbəti inkışaf dövrünü onun daxilində yaşaması ilə bu adlar tədricən unudulmuşdur.

Rənglərin təsnif edilməsində musiqinin xarakterinin nəzərə alınmasına diqqət yetirək: *“Rənglər öz xarakteri, əhval-ruhiyyəsi baxımdan üç qismə ayrılır: rəqsvari, marş və lirik səciyyəli rəqslər”* [9, s.7]. Rəqsvarilik musiqinin xarakterini onun oynaqlığı, ritmik hərəkətliliyi ilə səciyyələndirən keyfiyyətidir. Xalq və bəstəkar musiqisi üçün tez-tez işlədilən rəqsvari, mahnıvari, marşvari və s. bu kimi ifadələr əslində bu sözləri əmələ gətirən janrın meyarlarından qaynaqlanır. Mahnıvari dedikdə təbii olaraq, lirik əhval-ruhiyyəli, geniş oxunaqlı melodiylar nəzərdə tutulur. Marşvari dedikdə isə ilk növbədə bu janrın özünəməxsus ritmik formulunun tətbiqi yada düşür. Bu cür nümunələri yenə də sadalamaq mümkündür. Xalq musiqi janrlarının qarşılıqlı əlaqələrini öyrənmək üçün bu ifadələrə ehtiyac duyulur. Məsələn, rənglərin xarakter etibarilə təsnif edilməsində işlədilən rəqsvarilik meyarı həm də bu janrın daha bir növü olan diringələrə aid edilir. *“Sürətinə-tempinə görə cəld, xarakterinə görə isə oynaq olan rənglərə-melodiylara “diringə” deyilir”* [4, s. 53]. Diringələr də xalq instrumental musiqi janrıdır. Onların rənglərlə eyni qəbildən hesab edilməsinə səbəb isə muğam dəstgahlarının tərkibinə daxil edilməsi ilə əlaqədardır. Diringələr melodik və ritmik meyarlarına, quruluş xüsusiyyətlərinə görə xalq rəqs havalarına daha yaxındır və ehtimal etmək olar ki, bu janr muğam dəstgahının tərkibinə daxil olmadan öncə müstəqil rəqs növü kimi ifa edilmişdir. *“Diringiləri rəqs havaları kimi xalq musiqisinin qədim növü saymaq olar”* [9, s. 9]. Beləliklə də, diringələri arxaik folklordan ənənəvi folklora adlamış nümunələrdən biri saymaq mümkündür [8, s. 110].

Rənglərin bir növü də dərəməd hesab olunur. Dərəməd bilavasitə muğam dəstgahının əvvəlində ifa edilən və bəhrli janr qrupuna aid olan instrumental janrdır. Rəngin xalq rəqs havasına dönüşməsi də tədqiq etdiyimiz janrlararası əlaqələrin təsiri ilə baş verən yaradıcı prosesdir. Məsələn, R.Rzayevanın ustad tarzən haqqında xatirələrini əks etdirən kitabda oxuyuruq: *““Bənövşə” oyun havasının Mirzə Fərəcə məxsus olmasını mən yaxşı bilirəm <...> bu musiqi “Çahargah” muğamı çalınanda arada bir rəng kimi ifa olunur, toyda olan qızlardan biri durub oynayırmış. Beləliklə, rəng oyun havasına dönüşüb”* [6, s. 57]. Bu kiçik xatirə həmin rəngin və xalq rəqs havasının izinə düşərək, hansı havanın rəng kimi yaranaraq rəqsə çevrilməsini öyrənməyə əsas verir. Eyniadlı xalq rəqs havası haqqında informasiyaları qarşılaşdırmağa çalışaq. Xalq rəqs havalarının tədqiqatçısı, musiqişünas alim R.Bəhmənlinin *“Azərbaycan qədim rəqs havaları”* məcmuəsində bu rəqsin iki variantının not yazısı və məlumatı verilir ki, onlardan biri məhz çahargah məqamına istinad edir. *“xalq rəqsinin müəllifi Azərbaycanda nəfəs alətlərinin məşhur ifaçılarından sayılan Əli Kərimovdur”* [3, s. 542]. Rəqsin melodiyası T.Kərimovanın *“Əli Kərimov”* kitabında da yer alır. *“Bənövşə”* rəqsinin yaranması ilə bağlı Əli Kərimovun da həyatından kiçik tarixçə məlumdur. Bu haqda T.Kərimovanın kitabında yazılmışdır: *“Biz Cabbarla Səlim bəyin*

toyunda görüşdük. Gözəl bir yaz səhəri idi. Biz Cabbarla çəmənlərdə dolaşırdıq. Yaz səhərinin gözəlliyi məni heyran etdi. Qeyri-ixtiyarı əllərim aləmə toxundu. Mən bir melodiya çaldım. Hava bitdikdən sonra Cabbar məndən nə ifa etdiyimi soruşduqda, mən “bilmirəm, eləcə improvizasiya etdim” deyər cavab verdim. Bu zaman Cabbar melodiyanı bu bahar səhərinin şənlinə “Bənövşə” adlandırmağı təklif etdi” [12, s. 14]. Əgər hər iki xatirə məlumatını qarşılaşdırsaq və nəzərə alsaq ki, həm Cabbar Qaryağdıoğlu, həm Əli Kərimov Bakı musiqiçiləri ilə sıx əlaqələri olmuş, yaradıcılıq təcrübələri ilə paylaşmışlar, o zaman eyni melodiyanın qarşılıqlı şəkildə mənimsənilməsi faktı mümkündür. Təəssüf ki, Mirzə Fərəcin ifasından bu havanın melodiyası nota yazılmışdır və ona məxsusluğu ilə bağlı yalnız müasirlərinin informasiyasına əsaslanmalı oluruq. Lakin bu informasiyalar və faktlar janrlararası əlaqələrin öyrənilməsində və üzə çıxarılmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Qarşıya qoyulan problemin həm folklor köklərindən gələn musiqi təfəkkürü, həm də bilavasitə praktik olaraq canlı yaradıcılıq əlaqələri üzərindən həlledilməsini zəruri edir.

Eyni melodik məzmunla əsaslanan rənglərin və xalq rəqs havalarının olması ilə bağlı digər faktlar da mövcuddur. Məsələn, E.Mansurov və A.Kərimov tərəfindən ustad tarzən Bəhram Mansurovun ifasından nota yazılmış “Azərbaycan diringi və rəngləri” məcmuəsində muğam dəstgahlarında ifa edilən rənglərlə yanaşı, eyni adlı rəqs, aşiq havası kimi tanınan dirigilər də yer almışdır. Onlardan “Reyhani”, “Çevron”, “Piyalə”, “On dörd”, “Naxçıvanı”, “Xanımı”, “İnnabı”, “Əsgəranı”, “Lətifə”, “Nilufər”, “Ulduz”, “Zibəndə”, “Dilican”, “Pişro”, “Həngamə-mey”, “Züleyxa”, “Yüz bir”, “Çay dərəsi”, “Dərvişxanı”, “Ənzəli”, “Cığ-cığa”, “Qədim pişro” dirigilər kimi nota yazılmışdır. Maraqlıdır ki, bu adlar əksəriyyəti eyniadlı xalq rəqs havaları kimi müxtəlif məcmuələrdə yer alır. Digər tərəfdən bəziləri, məsələn “Pişro”, “Naxçıvanı” həm də aşiq havası kimi tanınır. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, Azərbaycan xalq musiqi janrlarını arasında qarşılıqlı əlaqələrin yaranması hansısa təsadüfün nəticəsi deyildir. Burada genetik olaraq ortaq musiqi təfəkkürünün məhsulu kimi ortaya çıxan məzmun, eləcə də yaradıcı zümərənin qarşılıqlı əlaqə və təcrübə bölüşümü qeyd oluna bilər. Məsələn, eyni adın müxtəlif regionlarda fərqli rəqslərə və ya mahnılara verilməsi; eyni aşiq havasının müxtəlif adlarla başqa mühitlərdə oxunması; eyni havanın həm rəqs, həm mahnı, həm aşiq havası, həm də rəng və ya diringi kimi çalınması; vokal-instrumental janrın sırf instrumental növünün mövcudluğu və s. Bu kimi faktlar janrlararası əlaqələrin müxtəlif səviyyələrdə öyrənilməsinə imkan yaradır. Tədqiqat obyektimizə yönələrək, məsələn daha bir nümunəni qeyd edə bilərik. “Çevron” rəqs musiqisi kimi bir çox məcmuələrdə yer almışdır. Bununla belə, həmin melodiya həm də bəstəkar Səid Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” (II dəftər) məcmuəsində “Şikəsteyi-fars” rəngi kimi, E.Mansurov və A.Kərimovun məcmuəsində isə diringi kimi təqdim edilmişdir. Buna səbəb sözügedən

melodiyanın segah məqamına əsaslanması və aid olduğu şöbənin rənginə xas olan meyarlara cavab verməsi və eyni şəkildə oynaq və rəqsvari melodik və ritmik quruluşu ilə rəqs kimi təşəkkül tapması, diringi kimi muğam dəstgahının tərkibində ifa edilməsi hər üç janr növünün ortaq ritm, melodiya, xarakter, məqam xüsusiyyətlərinin olmasını üzə çıxarır. S.Rüstəmov öz məcmuələrinin ön sözündə rənglərin xalq rəqs havası kimi ifa edilməsini bilavasitə onun ritmik quruluşu ilə əlaqələndirmişdir [5, s. 3].

Червон



*Azərbaycan diringi və rəngləri. Bəhram Mansurovun ifasından nota yazan
E.Mansurov və A.Kərimov. Bakı, Işıq, 1986. s. 6*

Şikəsteyi-fars II



Rüstəmov S. Azərbaycan xalq rəngləri. II dəftər. Bakı, Işıq, 1980, s. 45

Çervon

İzzətəli Məhəmməd oğlu Zülfüqarovun (balaban) ifasından nota yazılmışdır.
Bakı. Qaradağ rayonu, Qobustan qəsəbəsi. 1993-cü il.

Bəhmənli R. Azərbaycan qədim rəqs havaları. Bakı, Şərq-Qərb, 2021, s. 113

Maraqlıdır ki, müəllif misal gətirdiyi rənglər arasında təhlilə cəlb etdiyimiz nümunə yoxdur. Bu da deməyə əsas verir ki, S.Rüstəmov bu havanı məhz rəng kimi tanıyıb və öz məcmuəsinə daxil etmişdir. Bu rəngin də metr ölçüsü 6/8 olsa da, müəllif onu rəqs kimi ifa edilən nümunələrə aid etməmişdir. Nəticə etibarilə demək olar ki, rəngin rəqs kimi və yaxud əksinə rəqsin rəng kimi ifa olunması həm də ifaçıdan asılı bir məsələ kimi ortaya çıxır. Yəni, sazəndə dəstəsi məlum melodiyani muğam dəstgahının tərkibinə daxil edərkən onun melodik, ritmik və ən əsası məqam-intonasiya dəyərlərinə yaxından bələd olmalıdır. Yaxud, instrumental ifaçılıqda (məsələn, zurna, balaban, qarmon və s. ifaçıları) hər hansı bir rəngi (bu fikir xalq musiqisinin digər janrlarına da şamil edilə bilər) öz repertuarına daxil edərək onu xalq rəqs havası kimi ifa edərkən mütləq şəkildə bu musiqi nümunəsinin həmin janrın funksional dəyərlərinə cavab verməsinə diqqət yetirir. Yəni, rəqs havaları bildiyimiz kimi, el şənliklərində məhz xalqı əyləndirmək, oynamağa həvəs yaradan funksiya daşıyır. Rəqs əvəzi ifa ediləcək rəng də bu meyarlara cavab verməlidir. Bu səbəblərdən əlavə olaraq, el havalarının müxtəlif mühitələrdə musiqiçilər tərəfindən mənimsənilməsi həm də onların qəlb oxşayan, ruha yaxın, sevilərək dinlənən olmasından irəli gəlir. “*Rəqs musiqisinin muğam dəstgahlarının tərkibinə daxil olan rənglərə bilavasitə təsiri olmuşdur. Oynaq xarakterli diringələrin rəng kimi istifadəsi yaxşı məlumdur*” [8, s. 217].

Görkəmli xanəndə Xan Şuşinskiyin “Qəşəngi” rəqsindən ilhamlanaraq onun melodiyası əsasında “Qəmərim” mahnısını oxumasını göstərmək olar. Yaxud, görkəmli tarzən Əhsən Dadaşovun yaratdığı bəzi rənglərin poetik mətn əlavə edilərək təsnif kimi ifa edilməsi məhz bu sevgidən, ilhamdan qaynaqlanır. Rənglərin rəqsə çevrilməsi və ya əksinə baş verərkən həmin prosesi izləmək mümkündür.

Rənglər və xalq rəqs havaları arasında janr, melodiya, ritm, məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin ortaq cəhətləri çoxdur. Bu da hər iki janrın bir-birini sanki əvəz etməsinə imkan verir. Rəng-rəqs əvəzlənməsi digər nümunələrdə də müşahidə olunur. Məsələn, R.Bəhmənlinin “Azərbaycan qədim rəqs havaları” məcmuəsində yer alan “Almazı” rəqsı həm də “Şüştər rəngi” (diringisi) kimi tanınır və S.Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində (I dəftər) “Tərkib rəngi” kimi verilmişdir. Eyni melodiya həm də E.Mansurovun məcmuəsində “Şüştər rəngi” olaraq təqdim edilir. Eləcə də “Altı nömrə” rəqsı “Mahur-hindi rəngi” kimi; “Beş nömrə” rəqsı “Mübarriqə rəngi” kimi; “Bəxtəvəri” rəqsı “Mübarriqə rəngi”, “Zil Segah rəngi”, “Mirzə Hüseyn Segahı rəngi” kimi; “Cəngi” rəqsı “Qədim pişro” kimi; “Durna” rəqsı “Humayun rəngi” kimi; “Laqquti” rəqsı “Qatar rəngi” kimi; “Gəlin havası” (Bakı) rəqsı “Şikəsteyi-fars” rəngi kimi; “Həngamə mey” rəqsı “Bayatı-kürd” rəngi kimi; “İnci” rəqsı “Mayeyi-Düğah”, “Mayeyi Bayatı-Qacar” rəngləri kimi; “Qaval” (İndiko) rəqsı “Mayeyi-Şur”, “Vilayəti” rəngləri kimi; “Laləzar” rəqsı “Şüştər” rəngi kimi; “Mərcanı” rəqsı “Mayeyi-segah rəngi” kimi; “Mixəyi” rəqsı “Şikəsteyi-fars” rəngi kimi və bu kimi onlarla nümunələr məcmuələrdə təqdim edilmişdir. Bu nümunələr həm də janr transformasiyası kimi qəbul edilə bilər. Lakin hər musiqi nümunəsi üzərində aparılan musiqi nəzəri təhlil daha dərin əlaqələrin mövcudluğunu ortaya çıxara bilər. Bu kimi nümunələrin sayının çox olması və digər janrlar arasında da analoji müqayisələrin mümkünlüyü mövzunun daha geniş həcmli tədqiqat işində araşdırılmasını zəruri edir. A.Rəhimova öz tədqiqatında hər iki janrı məqam-intonasiya və quruluş xüsusiyyətlərinə görə təhlil edərək belə qənaətə gəlir ki, *“həm Azərbaycan xalq rəqslərində, həm də rənglərimizdə kiçik strukturlarla yanaşı, daha iri planlı-seçilmiş lad səsdüzümündə istinad pərdələrinin müxtəlif miqdarda olması ilə səciyyələnən iki və üç hissəsli quruluşlara rast gəlinir”* [7, s. 138].

Beləliklə, nəticə etibarilə deyə bilərik ki, rənglər və rəqslər arasında ilkin bağlılıq onların musiqisinə xas olan oynaq xarakteri ilə özünü göstərir. Funksional mövqe etibarilə rənglər muğam dəstgahına tabe olursa, rəqslər bu mənada daha müstəqil mövqe nümayiş etdirir. Rənglərin forma xüsusiyyətləri daha çox səsləndiyi yerə və muğama görə müəyyənləşirsə, rəqslərdə bu məsələ öz həllini həm də icra qaydalarına görə tapmış olur. Hər iki janrın musiqi dilinə xas olan metro-ritmik, məqam-intonasiya xüsusiyyətləri ilə bağlı ortaq cəhətlər isə Azərbaycan xalq musiqisinin digər janrlarında da müşahidə edilən ümumi musiqi təfəkkürünün məhsulu kimi qavranıla bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan dərəməd və rəngləri. Not yazısı E.Mansurov. B.: İşiq, 1984, 72 s.
2. Azərbaycan diringi və rəngləri. Bəhram Mansurovun ifasından nota yazan E.Mansurov və A.Kərimov. B.: İşiq, 1986. 58 s.
3. Bəhmənli R. Azərbaycan qədim rəqs havaları. B.: Şərq-Qərb, 2021. 672 s.
4. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşiq, 1984. 100 s.
5. Rüstəmov S. Azərbaycan xalq rəngləri. II dəftər. B.: İşiq, 1980. 56 s.
6. Rzayeva-Bağirova R. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İşiq, 1986. 74 s.
7. Rəhimova A.E. “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin janrlararası və bədii əlaqələri” mövzusunda 6213.01 – musiqi sənəti ixtisası üzrə sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Bakı, 2015
8. Xalıqzadə F.X. Ü.Hacıbəyli və folklor. B.: Şərq-Qərb, 2014. 276 s.
9. Zöhrabov R.F. Azərbaycan rəngləri (janr, lad-məqam və melodik xüsusiyyətlərin tədqiqi). B.: Mars-Print, 2006. 250 s.
10. Məmmədov, T.A. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011, 648 s.
11. Atakişiyeva, K.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşıq və xanəndə yaradıcılığı. B.: Elm və təhsil, 2020, 136 s.
12. Гусейнли Б.Х., Керимова Т.М. Али Керимов. М.: Сов.композитор, 1984, 50 с.

Хиджран ГАСАНОВААзербайджанская Национальная
Консерватория, магистр, II курс**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ
ТАНЦЕВ И РЕНГОВ**

Аннотация: Одним из общих свойств устной традиционной музыкальной культуры являются межжанровые связи. Становление межжанровых отношений актуальным объектом исследования было связано и с изучением проблем синкретизма и синтеза. В представленном исследовании было проведено межжанровое сравнение на основе жанров ренга и танца. Танцы и ренги, которые оба считаются инструментальными жанрами, различаются по функциональному положению. Это позволяет изучить основные направления развития народной музыки в историческом аспекте, выявив первые существующие связи и влияния обоих жанров.

Ключевые слова: Танец, ренг, диринги, взаимодействия, исследование, сравнение, жанр

Hijran HASANOVA

ANC, Master student, II course

COMPARISON OF AZERBAIJANI FOLK DANCES WITH RANGS

Abstract: One of the common properties of oral traditional musical culture is inter-genre relations. Becoming of inter-genre relationships into an actual object of study was

also associated with the study of the problems of syncretism and synthesis. In the presented study, an inter-genre comparison was conducted based on the genres of rangs and dance. Dances and rangs, which are both considered instrumental genres, differ in functional position. This allows us to study the main directions of development of folk music in the historical aspect, revealing the first existing connections and influences of both genres.

Keywords: *dance, rang, diringi, interactions, research, comparison, genre*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xalıqzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Jalə Qulamova

Tuğiyəxanim QƏFƏRZADƏ

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: sənətsünaslıq elmləri doktoru,

professor Nəcəfzadə Abbasqulu

E-mail: arzuska-bulbul@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.83-91

**XX ƏSRİN 80-Cİ İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN ESTRADASINDA
“OZAN” ETNO-ROK QRPUNUN FƏALİYYƏTİ**

***Xülasə:** 1981-ci ildə yaranaraq Azərbaycan musiqisini təbliğ edən “Ozan” muğam rok qrupu klassik rok qruplarından fərqləndirən əsas cəhət müxtəlif janrlarda ifa etməsi, yeniliklərə imza atması və ən əsası milli köklərə sadıq qalması idi. Daim yenilik axtaran bu qrup Azərbaycan dilində “Denən ki, keçdi”, “Dodaqda gəz”, “Böl görüm” adlı ilk replərini və eləcə də “İnsan və avtomat” adlı rok-n-roll janrlarında mahnılar yaratmışdır. Beləliklə, təqdim edilən məqalədə rok janrının mənşəyi və inkişaf istiqamətləri, adının etimoloji açıqlanmasına diqqət yetirilir.*

***Açar sözlər:** “Ozan” rok qrupu, milli rok, janr, araşdırma, ritm, estrada, xalq musiqisi, şeir*

Çoxəsrlik tarixə malik olan Azərbaycan musiqi mədəniyyəti dünya musiqi-sünaslığının mühüm tərkib hissələrindən biridir. Azərbaycanda yaxın keçmişin musiqisini araşdırdıqda gənclərin daha çox meyl etdikləri etno-rok janrı da diqqətimizi cəlb etmiş və bununla bağlı bir sıra qaynaqlar, musiqi materialları əldə olunmuşdur.

Təqdim edilən “XX əsrin 80-ci illərində Azərbaycan estradasında “Ozan” etno-rok qrupunun fəaliyyəti” adlı məqalədə rok janrının mənşəyi və inkişaf istiqamətləri, adının etimoloji açıqlanmasına diqqət yetirilir. Burada Azərbaycanda da rokun təşəkkül tapmasında rolu olan qruplar haqqında məlumat verilir. Mövzumuz əfsanəvi ansambl “Ozan”ın fəaliyyəti xüsusi olaraq araşdırılır, onun repertuarı incəlenir. Təbii ki, burada qrupun bədii rəhbəri Rasim Müzəffərlinin həyat və yaradıcılığı xüsusi olaraq təqdim edilir. İnanırıq ki, mütəxəssislər gələcək-də də “Ozan” qrupunun fəaliyyətini müxtəlif istiqamətlərdən araşdıracaqlar.

“Ozan” estrada rok qrupunun repertuarında yer almış, onların ifa etdiyi hər bir əsərdə dinləyicini düşündürən, onun maraqlarına səbəb olan və diqqəti cəlb edən mövzulara müraciət edilməsi, mövzu baxımından gənc nəsli narahat edən ümumbəşəri problemlərə toxunulması aparılan araşdırmanın izlənməsini və tədqiqini aktuallaşdırır. “Ozan” estrada rok qrupunun magistr dissertasiya işi kimi ilk dəfə olaraq araşdırmaya cəlb olunmuşdur. Tədqiqat işi “Ozan” estrada rok qrupu

ilə bağlı mətbuatda yazılmış bir sıra məqalə, faktiki materiallar və informatorların verdiyi məlumatlar əsasında əldə edilən qaynaqlardan faydalanmışıq.

Rokun mənşəyi və inkişaf istiqamətləri

Dünyanın bir çox ölkələrində fəaliyyət göstərən rok qruplarının tərkibində müxtəlif musiqi alətlərindən istifadə olunur. Bu qruplarda əsasən Avropa alətləri olan fortepiano, elektrogitara, bas-gitara, violin (skripka), saksafon, klarnet, zərb qurğuları (bateri də adlanır), sintezator və s. kimi alətlər yer alır. Bununla yanaşı, bəzən hər bir ölkənin milli alətləri Avropa alətləri ilə birləşdirilən istifadə olunur. Azərbaycanda isə rok qrupları adətən milli alətlərlə yanaşı, rəngarəng səs palitrası yaratmaqdan ötrü bəzən tar, kamança, ud, saz, tütək, balaban, zərb, zurna, ney kimi milli alətləri də səsləndirirlər. Bu alətlərə qrupların tərkibində əsasən fraqmental yer ayırırlar. Rokçular melodiyaaların mövzu seçimində sərbəstdirlər. Bu melodiyaalar yüngül, dərin əhəmiyyətli fəlsəfi mövzuları əhatə edə bilər. Bəzən rok pop musiqi ilə qarşı-qarşıya qoyulur. Rok musiqisi ilk dəfə XX əsrin ortalarında İngiltərədə yaranmış və sürətlə bütün dünyaya yayılaraq populyarlıq əldə etmiş bir janrdır. Rokun bir neçə qolu vardır: sərt rok, ağır metalrok, rok-n-roll, klassik rok, pank rok, hard rok, grungerok, alternativ rok, proqressiv rok, pop rok. Adlarını sadaladığım janrların hər biri özünəməxsus fərqli musiqi tərzinə və xarakterinə malikdir.

Rok qruplarının tərkibi

Rokçuların musiqi heyətinə adətən vokalçı, çox vaxt elektrogitarada çalan gitaraçı, bas gitaraçı, barabançı, saksafon ifaçısı və bəzən sintezatorçudan ibarət olan musiqiçilər daxil olunur. Bas gitara, zərb qurğuları və ritm gitara (bu alət hər qrupda olmaya da bilər) birlikdə ritm-seksiya yaradırlar. Buna baxmayaraq, rok kompozisiyalarında demək olar ki, geniş yayılan bütün alətlərdən də istifadə oluna bilər. Klassik rokun fərqləndirici əsas xüsusiyyəti dəyişməz ritm-seksiya tərəfindən dəstəklənən ritmdir. 1960-cı illərdən üzü bəri rokun müxtəlif istiqamətlərində – mürəkkəbləşdirilmiş strukturu və ritmi olan kompozisiyalardan istifadə edilir. Solo alət kimi əsasən elektrogitara öndə gedir. Əksər qruplarda vokalçı və yaxud daha geniş şəkildə vokalçı qrupları da olur.

1970-ci illərin əvvəllərində “Led Zeppelin”, “Deep Purple”, “Black Sabbath” kimi qruplar hard-roku yüksək mərtəbəyə qaldıraraq dövrünün ən parlaq mərhələsini yaşayırdı. 1970-ci illərin ortalarında fəaliyyəti aktiv olan qruplar (“Aerosmith”, “AC/DC”, “Judas Priest”) böyük şöhrət qazanırdı.

Bir-birinin ardınca gələn yeniliklər bizə soft-rok deyilən (məlayim sakit rok) janrı təqdim etdi. Bu janr əsasən zəncilərin kilsədə ifa etdikləri mahnılardan ibarətdir. Onlar yumşaq xarakterə malikdir. Bu illərdə Böyük Britaniyada yaranmış rok və klassik musiqinin birləşməsindən art-rok musiqi janrı meydana gəldi. Art-rok – rok janrının avanqard tərzli, musiqi quruluşuna malik olan, qeyri-ənənəvi, genişmiqyaslı mürəkkəb bir cərəyandır. Olduqca fərqli janr olan art-rok janrında çıxış edən “Yes”, “King”, “Crimson”, “Emerson Lake” kimi qrupların pro-

professional şəkildə klassik musiqi üslubuna meyl göstərirdi. Rok və klassik musiqi əlaqələrinin birləşməsindən ərsəyə yeni bir sənət meydana gəldi: Rok-opera janrı. Rok musiqisinin alt janrları bir-birinə sanki zəncirvari şəkildə bağlanıb. Birinin tamamlanması digərinin yüksəlişinə, yeni janrların əmələ gəlməsinə, inkişafına səbəb olur. Rok dövrünün ən çətin zamanları ilə 1970-ci illərin ikinci yarısında üzləşmişdir. Janrların çoxluğu, dinləyicilərin fikir ayrılıqları və xalqın yaşadığı siyasi gərginliklər, bir sıra rişxənd musiqiyə maraq artırmışdır.

Bu dövəmlərdə ən çılğın janrı olan pank-rok (ya da punk rock) meydana gəldi. ABŞ, Böyük Britaniya və Avstraliyada yaranmış və yayılmış disko və pank-rok cərəyanı üzə çıxdı. Burada elektrogitara, barabanlar, sintezatorlarla fərqli səslərin tembrinə üstünlük verilir.

Artıq inkişafın digər mərhələsinə keçid əlsaq, görərik ki, 1980-ci illərdə rok və pop musiqisi üçün gərəklə olan videoklip çəkilişlərinin yaranması ortaya çıxdı. Dinləyicilərdə maraq oyadan videokliplər hər mahnı və ifaəının inkişafına, ələcə də populyarlığına müsbət təsir edir. Lakin o dövr üçün əziyyətli və qüsursuz videoklipləri bəzən layiq olmayan uğursuz, hətta bəsit mahnılara da çəkilirdi. Hər dövrün özünəməxsus mənfi cəhətləri olduğı kimi, müsbət xüsusiyyətləri də vardır. Artıq rok və pop musiqisində qrupların yerini solistlər əlmağı əbaşlayır. Hip-hopun gəlişi isə heç də gecikmədi. Daha çox hip-hop qaradərili insanların məhəllələr arası ifa etdiyi janr idi.

Rok müasir professional musiqi janrı əlmaqla yanaşı, bu musiqini müxtəlif milli ələtlərdə ifa ədən qruplar haqqında bəhs etmək istərdim. 1960-cı illərin sonu, 1970-ci illərin əvvəllərində yaranan rok janrlarından biri də folk-rok növü idi. Bu növə xalq musiqisinin elementlərini özündə əks etdirən rok musiqisi deyirdilər. Yarandığı gündən bu janrda ifa ədənlərin bir çoxunun əzlərinin musiqi qrupları əlub və hələ də var.

Azərbaycan rok musiqisinin qollarından biri kimi

Əlkəmizdə rok janrı 1960-cı illərdən yaranmağı əbaşlayıb. Bu illərdə əksər respublikalarda, o cümlədən Azərbaycanda rok musiqi janrı Qərbi Avropa və Amerika rokunun, gursəsli dalğasının təsiri nəticəsində yaranmışdı. Xarici qruplardan təsirlənən yeniyetmə və gənclər təhsil əldəqləri məktəb və universitetlərdə, həmçinin Mədəniyyət Evlərində müxtəlif qruplar yaradıb, sevdikləri qrupların tərzini əzlərinə nümunə götürürdülər. Gənclərin daxili ələmləri rok ulduzların musiqisi ilə dolub-daşırdı. Vətənimizdə rok musiqisinin yaranmasında ən əsas rolunu peşəkar qruplarla rəqəbat əparan “Eskprimənt Ok” və “Aşıqlar” qrupunu da nümunə göstərə bilərik. 1970-ci illərin əvvəllərində əksən digər rok janrında “Eskulab”, “Xürrəmilər”, “Ekspress-118”, “Pəzəvəng”, “Üvet” kimi ansambllar yarandı və bu qruplar gənclər tərəfindən çox sevilir, əlduqca böyük rəğbətlə qarşılanırdı. 1970-ci illərdə Qərb musiqisinin təsirindən uzaqlaşmış öz musiqi tərzini yaradan bir sıra qruplar əmələ gəldiyinin şahidi əluruq. 1980-ci illərdə “Unformal” və “Ozan” qrupları ilə Azərbaycan roku təkamülünün yüksək mərhələsinə qədəm qoydu.

1980-ci illərin ikinci yarısında, artıq rok musiqisinin kütləviləşdiyi bir dövrdə, Azərbaycan rokunun özündə kiçik bir cıgır açaraq mərkəzi təkcə Bakı deyil, həmçinin Sumqayıt şəhərində də bir sıra rok qrupları yaranırdı.

“Ozan” qrupunun yaranma tarixçəsi və ayrı-ayrı ifaçıları ilə tanışlıq edib qrupunun yaradıcısı Rasim Müzəffərlinin tərcümeyi-halına diqqət yetirək. Rasim Müzəffərli 1958-ci il 21 iyunda Bakı şəhərində ziyalı ailəsində doğulmuşdur. 1975-ci ildə Bakı şəhəri 20 №-li orta məktəbi, 1980-ci ildə Lomonosov adına Moskva Dövlət Universitetinin “Fəlsəfə” fakültəsini bitirmişdir. Fəlsəfə elmləri namizədidir (1984). Öz dövründə ictimai elmlər sahəsində Azərbaycanda ən gənc dosent (1985) olmuşdur. Kiçik yaşlarından şeirlər və mahnılar yazan Müzəffərli Azərbaycanda ilk qeyri-formal ictimai təşkilatlardan biri olan “Cəngi” Eksperimental İstehsalat Birliyinin yaradıcısı və rəhbəri olmuşdur. O, XX əsrin 80–90-cı illərində Azərbaycan Dövlət Televiziyasında “Ekspromt” və “Çərşənbə axşamı” verilişlərinin, 2006–2007-ci illərdə isə ANS televiziya kanalında “CƏM” ictimai-siyasi tok-şounun müəllifi və aparıcısı olmuşdur. 1980-ci illərin əfsanəvi “Ozan” muğam-rok qrupunun (1981–1990) yaradıcısı və rəhbəridir. Rasim Müzəffərli həm də ümumi tirajı 5 milyon nüsxədən çox olan, 1000-dən artıq müxtəlif səpkili kitabın nəşiridir. “Şərq-Qərb” Nəşriyyat Evinin qurucusu və rəhbəri (2010–2016) olmuşdur. 2017-ci ildən “1001 kitab” və “Quran nəşrləri” nəşriyyatlarının rəhbəridir. 2018-ci ildə Rasim Müzəffərliyə Macarıstan hökumətinin *Pro Cultura Hungarica* mükafatı təqdim olunmuşdur.

Beləliklə, “Ozan” qrupu 1990-cı ildə öz fəaliyyətini dayandırdı. Bunun əsas səbəbi isə 1990-cı ilin yanvar ayında baş verən qanlı hadisələr oldu. “Ozan” artıq düşünürdü ki, cəmiyyət mahnıdan daha vacib işlərlə, düşmənin göz dikdiyi Qarabağın qoruması ilə məşğul olmalıdır. Amma sonradan o dalğa get-gedə səngidi, nostaljiyə çevrildi. Bununla belə, Azərbaycanda rok indi də yaşayır.

Rasim Müzəffərli ötən əsrdə yaratdığı milli ənənələri özündə birləşdirən, rok qrupu ilə bir çox mahnılarında bu musiqi janrı tarixə öz adını yazmağı, gördüyü işlərlə tamaşaçıların yaddaşında dərin izlər buraxmağı bacaranlardandır. Rasim Müzəffərli ilk qrupunu 1978-ci ildə Moskvada təhsil alarkən, tələbə vaxtı yaratmışdır. Bu qrup “MUZ semestr” adlanırdı. İfadənin birinci komponenti “MUZ”-un mənası Müzəffərli soyadının ilk hecasını bildirir. Azərbaycan dilində ilk texno-rok janrında ifa olunan “İnsan və Avtomat” adlı mahnının söz və melodiyasının müəllifi də Rasim Müzəffərli olmuşdur. Mahnını ilk dəfə məhz “MUZ semestr” qrupu ifa etmişdir.

Gənc bəstəkar keçmiş Azərbaycan İnşaat Mühəndislər İnstitutunda (indiki Azərbaycan Dövlət Memarlıq və İnşaat Universiteti) işlədiyi zaman institutun rektoru Bünyad Sərdarov ona “Ozan” muğam rok qrupunun yaradılmasını təklif edir. Əfsanəvi “Ozan” rok qrupu 1981-ci ildə yaranmış 1990-cı ilə qədər fəaliyyət göstərmişdir. “Ozan” etno-rok qrupunun ümumi heyəti ilk olaraq 5 nəfərdən ibarət olub və bu, Azərbaycanın ilk muğam rok qrupu idi. Bu qrupun əsas məqsədi

Azərbaycan estradasında folklor musiqisinə sadıq qalaraq onu muğamla sintez etmək olmuşdur.

“Ozan” qrupunda fortepiano, elektrogitara, bas-gitara, violin (skripka), zərb qurğuları, klarnet, sintezator kimi Avropa alətləri ilə yanaşı, tar, kamança, ud, saz, tütək, balaban, zərb, zurna, ney alətləri də öz yerini almışdır. Forteplano və sintezator arxasında kollektivin bədii rəhbəri Rasim Müzəffərli əyləşirdi. Elektrogitarada Aleksandr Mateusov, Fərhad Xancan, İlham Ələsgərov, bas-gitarada İlqar Sultanov (1960–2022), Leonid Sergeyev, Rauf Rəhimov ifa etmişdilər. Vokal partiyanı (bekvokal) Rasim Müzəffərli, Gülağa Cəbrayilov, İlqar Sultanov, İsgəndər Ələsgərov, Qərib Bahadurov oxuyurdular. Solist kimi isə konsertlərdə əsasən o vaxtlar yeniyetmə olan hal-hazırda Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Aygün Kazımova çıxış edirdi. Bundan əlavə “Ozan” qrupunun bəzi konsert və tədbirlərinə məxsusi dəvət edilən ifaçılar da olurdu. Məsələn, onlardan Tərlan Muradxanov (zərb qurğuları), Azər Mehdiyev, Şahin Yəhya (klarnet), Natiq Nuriyev (violin), vokal solistlər isə Flora Kərimova, Əzizə Mustafazadə, Bədi Bağirova, Elxan Əhədzadə kimi peşəkar sənətkarların adlarını çəkə bilərik. Abbasqulu Nəcəfzadə tək özü bir neçə alətdə (kamança, ud, saz, ney, tütək, balaban, zurna) ifa edir, Gülağa Cəbrayilov da bəzən saz alətindən istifadə etmiş olurdu. Violində ifa edənlər Gülağa Cəbrayilov və hazırda Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti Natiq Nuriyev idi. Şahin Yəhya (1960–2024) klarnet, İsgəndər Ələsgərov, Gülağa Cəbrayilov zərb alətlərində ifa edirdilər. Bu qrupun əsas fərqli cəhəti onun muğam-rok janrı olması və etnik dəyərləri müasir üsulda davam etdirmələri idi. Cəmiyyətin müasir janrda inkişaf edən musiqisi milli alətlərin ecazkarlığı ilə seçilirdi. Qrup nümayəndələrinin “multi instrumentalçı”, yəni birdən çox alətdə ifa etmək bacarıqları onların peşəkar səhnədə ifaçılıqları ilə öz fərqlərini ortaya qoyurdu. “Ozan” qrupunun üzvləri dünya musiqisiylə folklor musiqinin sintezini yaradan, mədəni tariximizdə iz qoyan, bu sahəni layiqincə yerinə yetirən gənclərdən ibarətdir. Etno-rok qrupu olan “Ozan” öz yaradıcılığında Azərbaycanın demək olar ki, bütün musiqi alətlərindən istifadə etmişdir.

A.Nəcəfzadənin kiçik qardaşı Məhərrəm Nəcəfzadə (1966–2023) də “Ozan” qrupunun fəal üzvlərindən biri olmuşdur. O, xüsusən A.Nəcəfzadə 1983–1985-ci illərdə hərbi xidmətdə olarkən “Ozan” qrupunda milli alətlərlə bağlı yaranmış boşluğu öz gözəl, bənzərsiz ifaları ilə aradan qaldırırdı. Axı o, yaşı az olsa da, hələ tələbəlik illərində “Arzu”, “Dastan”, “Şəms”, “İrs” və bir çox ansamblların üzvü kimi böyük təcrübə toplamışdı.

Rasim Müzəffərli bildirir ki, Gülağa Cəbrayilov (bəzən yoldaşları ona Güli kimi müraciət edirdilər) əvvəllər “Karvan” estrada qrupunun üzvü olmuşdur. Daha sonra Gülağa Cəbrayilov “Ozan”-ın ən fəal üzvlərindən birinə çevrildi. O, yaranma tarixi çox qədim dövrlərə gedib çıxan müxtəlif zərb çalğı alətlərinin ifaçısıdır. Bununla yanaşı, Gülağa Cəbrayilov müxtəlif üsulla səsləndirilən telli alətlərdən saz və violində də böyük həvəslə ifa edirdi. Gülağa bəy eləcə də vokal parti-

yalar oxuyur, həmçinin bəstəkarlıqla da məşğul olurdu. Məsələn, 1987-ci ildə onun bəstələdiyi və “Ozan” qrupunun repertuarında yer alan “Uzaq yol” adlı instrumental kompozisiyasını qeyd etmək yerinə düşər. O, həmçinin Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə “Vaxtında” adlı gözəl bir mahnı da bəstələmişdir. “Ozan” qrupunun üzvləri səhnədə bir deyil, bir neçə funksiyanı yetirmiş olurdular. Qrupun bədii rəhbəri Rasim Müzəffərli başda olmaqla onların əksəriyyəti “multi instrumentalçı” olub, yəni bir neçə alətdə peşəkarlıqla ifa etməyi bacarırdılar. Onlar dünya musiqisiylə folklor ənənələrinin sintezini birləşdirərək, mədəni tariximizdə iz qoyan, bu sahəni layiqincə yerinə yetirən gənclərdir.

“Ozan” qrupunun ən məşhur mahnılarından biri “Böl görüm” adlı mahnıdır. “Böl görüm” – Azərbaycanca rok-n-roll janrında bəstələnmiş ilk mahnıdır. “Böl görüm” adlı mahnı yenə də qrupun rok-n-roll janrında bəstələdiyi məşhur mahnılarından biridir. Mahnının sözlər Bəxtiyar Vahabzadənin [2, s. 486], musiqisi isə Rasim Müzəffərlindir. Mahnı 2 dəfə təkrarlanan sadə iki hissəli formadadır. Əsər lya minor tonallığındadır. Mahnının quruluşu belədir:

$$\begin{aligned} &A + B \\ &a+a1+a2+a1 \quad b+b1+b+c(ba) \\ &4x+4x+4x+4x \quad 4x+4x+4x+6x \end{aligned}$$

Birinci hissə – A hissəsi ümumilikdə 4 cümlədən, 16 xanədən ibarətdir. Hər bir cümlə 4 xanəyə bölünüb. İkinci hissə, yəni B hissəsi də 4 cümlədən ibarətdir. Bu hissə də eynilə A hissəsi kimi 4 cümlədən ibarət olsa da sonuncu c kimi qeyd olunmuş cümlənin 6 xanəyə qədər genişlənməsi hesabına kvadratlıqdan çıxır. C cümləsi a və b seqmentlərindən ibarət olduğuna görə yeni element kimi deyil, formanın reprizli şəkl kimi qavranılır.

Böl görüm

İfa edir: Ozan qrupu

♩ = 190

6 Bəx-tim mə-nə yar ol de-yib hey çağ-la - ram ay a-man Yar ol - ma - sa

12 de bəx - ti - yar ol - gö - rüm Ü-mi - di - mi gə-lə - cə - yə bağ - la - ram ay a-man

18 Bir an son-ra nə o - la-caq bil gö - rüm Dün-ya - mı

- zı ya - sa to-ya böl-mü-şük Sev-da- mı - zı o - da su-ya

24
böl-mü-şük Öm-rü-mü - zü gü-nə a-ya böl-mü-şük Min ar-zu-

30
ya min di-lə-yə böl - gö - rüm ay a-man böl - gö - rüm Yaz ay-la-rı

36
qaq-qıl-da-yan sel - mi - sən ay a-man Bu dün-ya-nı o-yun-caq-mı

41
bil - mi - sən Hə-yat sə-ni gül-dü-rən-də gül - mü - sən ay a-man

47
Hü-nə-rin var ağ-la-dan-da gül gö - rüm Dün-ya-mı - zı ya-sa-

53
to-ya böl-mü-şük Sev-da-mı - zı o-da su-ya böl-mü-şük

2
59
Öm-rü-mü - zü gü-nə a-ya böl-mü-şük Min ar-zu-

64
ya min di-lə-yə böl - gö - rüm ay a-man böl - gö - rüm

Mahnı cəld templidir, 4/4 ölçüyə malikdir. Diapazonu isə kiçin oktavanın sol səsindən, birinci oktavanın re səsinə qədərdir, yəni kvinta intervalı çərçivəsindədir. Mahnıda punktir ritmbvə sinkopalardan geniş istifadə olunub.

Ölkəmizdə yaxın keçmişin musiqi mədəniyyətini araşdırdıqda bəlli olur ki, gənclərin daha çox hissəsi etno-rok janrına meyl etmişlər. Diqqətimizi bu mövzunun aktuallığı cəlb etmiş və tərəfimizdən “Ozan” estrada qrupunun timsalında etno-rok janrını araşdırmağı qarşıya bir məqsəd kimi qoymuşuq. “Ozan” estrada etno-rok qrupunun repertuarında yer almış hər bir əsərdə dinləyicini düşündürən, onun diqqətini cəlb edən mövzulara müraciət edilməsi, gənc nəslə narahat edən ümum-bəşəri problemlərə toxunulması aparılan araşdırmanı bir daha aktuallaşdırır.

Tədqiqat işində “Ozan” etno-rok qrupu ilə bağlı mətbuatda yazılmış bir sıra məqalələrdən, onların ifa etdiyi lent yazılarından, digər faktiki materiallar və informator-söyləyicilərin verdiyi məlumatlardan faydalanmışıq. Tədqiqatın başlıca məqsədi “Ozan” qrupunun fəaliyyətini dərinlən öyrənməkdir.

Araşdırma zamanı müxtəlif mövcud tədqiqat metodlarından (tarixi-nəzəri, mənbəşünaslıq və müqayisəli təhlil) bəhrələnmişik. Araşdırma zamanı “Ozan” qrupunun repertuarında Şərq ilə Qərb musiqisinin sintez edildiyini müşahidə edirik. Bu da bizə Şərq və Qərb musiqisinin və alətlərinin müqayisəli təhlilini aparmaq imkanını yaradır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əfəndiyeva, İ. Musiqi mədəniyyətimiz və müasirlik: seçilmiş məqalələr / İmruz Əfəndiyeva. - B.: Renessans-A, 2016. - 212 s
2. Vahabzadə B.M. Əsərləri (Son illərdə yazılmış, müvafiq cildlərə düşməyən və yenidən işlənən şeirlər). On iki cildə, VIII c. / B.M.Vahabzadə. – B.: Elm, - 2009. – 518 s.
3. Alain D. Rock çağı. Çeviri Renan Akman / D.Alain. – İstanbul: Yapı Kredi yayınları, - 2002. – 176 s.
4. Rok musiqisi URL:<https://az.wikipedia.org/wiki/Rok-musiqi>
5. “Ozan” qrupu, “Böl görüm”
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=fPInRE7RTYQ>

Tugiyakhanim GAFARZADE
Master's student of AMK

THE ACTIVITY OF THE "OZAN" ETHNO-ROCK GROUP IN THE AZERBAIJAN ESTRADA IN THE 80S OF THE 20TH CENTURY

Summary: "Ozan" mugham rock band, which was founded in 1981 and promoted Azerbaijani music, was distinguished from classical rock bands by performing in various genres, signing innovations and, most importantly, remaining loyal to national roots. This group, which is always looking for innovation, created songs in the Azerbaijani language, the first rap in the Azerbaijani language, "Denen ki keçdi ", "Walk on the lips", "Böl görüm", the first rock-n-roll in Azerbaijani, "İnsan and automaton - the first techno rock". Thus, in the presented article attention is paid to the origin and development directions of the rock genre, and the etymological explanation of its name.

Keywords: "Ozan" rock group, national rock, genre, research, rhythm, variety, folk music, poetry

Тугияханим ГАФАРЗАДЕ
Магистрант АМК

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭТНО-РОК-ГРУППЫ "ОЗАН" В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЭСТРАДЕ В 80-Е ГОДЫ XX ВЕКА

Резюме: Мугамная рок-группа «Озан», основанная в 1981 году и пропагандирующая азербайджанскую музыку, отличалась от классических рок-групп выступлениями в различных жанрах, знаком новаторства и, самое главное, сохраняя верность национальным корням. Эта группа, всегда ищущая новаторства, создала песни на азербайджанском языке, первый рэп на азербайджанском языке, «Dənə ki, keçdi», «Dodaqda gəz», «Böl görüm», первый рок-н-ролл в мире. Азербайджанский, "Инсан и автомат - первый техно-рок". Так, в представленной статье «Деятельность этно-рок-группы «Озан» на азербайджанской сцене в 80-е годы XX века» уделено внимание зарождению и направлениям развития рок-жанра, а также этимологическому объяснению его имя.

Ключевые слова: рок-группа «Озан», национальный рок, жанр, исследование, ритм, эстрада, народная музыка, поэзия

Rəyçilər: sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə

Ленай СЕИДАЛИ-ЗАДЕ

Магистр Бакинской Хореографической Академии

Научный руководитель: доктор культурологии,

Доцент Нигяр Эфендиева

Адрес: AZ1014, Баку, Насиминский район, ул. Рашида Бейбутова 75

Email: lseidalizade@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.92-102

РОЗА ДЖАЛИЛОВА И ПРИВНЕСЕННЫЕ ЕЮ РЕФОРМЫ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ

***Аннотация:** Статья посвящена исследованию творческого наследия и влияния Розы Джалиловой на развитие хореографического искусства в Азербайджане. Статья анализирует методiku преподавания и постановки танцев Розы Джалиловой, а также раскрывает её вклад в реформирование хореографии, особенно в синтезе классического балета с народным фольклорным танцем. Исследуются реформы, произошедшие в хореографическом искусстве с приходом Розы Джалиловой в коллектив Ансамбля песни и танца в 1949 году. Особое внимание уделяется её влиянию на развитие танцевального искусства в Баку и других регионах Азербайджана. В статье анализируется роль созданного ею в 1988 году Ансамбля песни и танца "Гюлистан" в популяризации азербайджанского народного танца как внутри страны, так и за её пределами.*

***Ключевые слова:** народно-сценический танец, балет, фольклор, синтез, хореография, искусство, балетмейстер, танцевальный ансамбль, Гюлистан*

В течении столетий азербайджанский танец прошел длительный путь становления и развития, адаптируясь под требования эпохи. В 1938 году выдающийся азербайджанский композитор, основоположник современного профессионального музыкального искусства Азербайджана Узеир Гаджибейли создает первый музыкально-хореографический коллектив – Ансамбль песни и пляски (ныне: Азербайджанский государственный ансамбль песни и танца имени Фикрета Амирова). Это событие можно считать точкой отсчета развития азербайджанского национального сценического танца. На протяжении многих лет ансамбль возвращал талантливых танцоров; сам танец также претерпевал изменения и развивался.

Одной из самых ярких и запоминающихся исполнительниц, а впоследствии и руководителей Ансамбля песни и танца по праву считается Роза Джалилова. Именно она является первой профессиональной танцов-

щицей коллектива: к началу карьеры в ансамбле у нее уже были за спиной как годы учебы в балетной школе, так и два года опыта работы в Театре Оперы и балета. Р.Джалилова является важной фигурой в истории современного танца, и её вклад в развитие этого искусства несомненен. Изучение её жизни, работы и влияния помогает лучше понять развитие танцевальной культуры в различных контекстах, что может стать примером настойчивости, творческого вдохновения и преданности своему искусству и вдохновлять молодых танцоров и хореографов на стремление к профессиональному росту и самовыражению в искусстве танца.

Р.Джалилова внесла свой вклад не только в культуру нашей страны и региона. Изучение её творческого пути помогает расширить наше понимание разнообразия танцевальных традиций и культурных контекстов. Как женщина-хореограф Р.Джалилова также становится символом борьбы за равноправие и признания женщин в мире искусства. Её история подчёркивает важность признания и уважения достижений женщин в сферах, которые традиционно считаются мужскими доменами.

По инициативе основоположников азербайджанской профессиональной музыки Узеира Гаджибейли и Муслима Магомаева и согласно постановлению коллегии Комиссариата народного просвещения Азербайджанской ССР 18 августа 1923 года в Баку была открыта студия ритма и танца с 4-летним сроком обучения. Несколькими годами ранее, а именно в 1920 году, в Баку была сформирована труппа Азербайджанского государственного театра (позднее Театр оперы и балета). Поэтому создание профессионального фундаментального учебного заведения для танцоров было обусловлено не только велением времени, но и необходимостью.

О тогдашнем БХУ можно прочитать в энциклопедии “Балет” Юрия Григоровича следующее: *“В 1923 в Баку была создана хореографическая студия (с 4-летним сроком обучения), преобразованная в 1933 в Балетную школу, с 1936 – Хореографический техникум, затем Бакинское хореографическое училище (с 9-летним сроком обучения). Со 2-го класса учащиеся выступают в спектаклях Театра им. Ахундова. Бакинское хореографическое училище выпустило (1978) свыше 300 артистов балета. Среди них: Г.Алмасзаде, Л.Векилова, К.Баташов, Р.Джалилова, Р.Ахундова, М.Мамедов, Г.Георгии, Ю.Кузнецов, В.Цигнадзе, И.Михайличенко. Многие выпускники училища работают в театрах и ансамблях различных республик. Почти все педагоги училища — его воспитанники: Алмасзаде, Векилова, И.Кагарлицкая, А.Акопов, Х.Зульфугарова, А. Таирова (в 1947-78 директор) и др”* [5].

Как видно из вышенаписанной цитаты, среди ключевых выпускников Бакинское хореографическое училища фигурирует имя Р.Джалиловой.



Во время урока классического танца – из личного архива Р.Джалиловой



Артисты Ансамбля песни и пляски после концерта

Роза Джалилова родилась 17 мая 1929 года. В 1947 году она оканчивает балетную школу и в 1949 году по собственной инициативе решает перейти на работу в Государственную филармонию. Основной причиной этому являлась её безграничная любовь к народной музыке и танцам, азербайджанской культуре и фольклору. Её приход в Ансамбль песни и пляски уже сам по себе был знаменательным. Ведь она стала первой дипломированной исполнительницей труппы. Плавные линии рук, правильно поставленный корпус, техничность ног наравне с природной красотой, артистичностью и музыкальностью заметно выделяли её на фоне всего коллектива.

Роза Джалилова, исполняя азербайджанские танцы, начинает привносить в традиционные элементы классику, тем самым совершенствуя как свое исполнение, так и исполнение других танцовщиц, для которых она стала примером. В кратчайшие сроки она становится солисткой ансамбля и на-

чинает разъезжать с гастрольями по всему миру. В те далекие послевоенные годы не каждому выпадала такая счастливая возможность и удача. Профессиональная подготовка, техническая оснащенность позволяют Р.Джалиловой во время гастролей изучать танцы других народов мира.



Ансамбль песни и танца, 1950-ые года, солистка – Р.Джалилова

Она – первая, кто завозит и демонстрирует на азербайджанской сцене танцы других народов мира, научившись им у носителей культуры: первым танцем, пополнившим как репертуар исполнительницы, так и репертуар ансамбля, стал бенгальский танец. Годами позже народный художник Азербайджанской ССР Бёюкага Мирзазаде, вдохновившись этим танцем, создает одну из своих известных работ – «Танцовщица».



Бёюкага Мирзазаде, “Танцовщица”



*(Корифеи азербайджанского танца.
Слева направо: Народные артисты –
Р.Джалилова, А.Абдуллаев, А.Дильбази)*

До 1965 года Роза Джалилова работает в Ансамбле песни и пляски солисткой, и в том же году её назначают руководителем ансамбля. В этот период во всей красе раскрывается её талант балетмейстера, и можно смело назвать этот период временем реформ, как в постановках танцев, так и в изменении качества исполнения танцоров.

Проводя анализ постановок танцев Розы Джалиловой, можно увидеть, что балетмейстер создавала танцы следуя законам драматургии, максимально подчеркивая красоту музыки, придумывая интересные рисунки и создавая новые движения, до тех пор никогда не используемые в азербайджанских танцах. Наравне с модернизацией и усовершенствованием, Р. Джалилова в процессе работы сохраняла особый шарм, присущий азербайджанскому фольклору, уделяя внимание тому, чтобы азербайджанский народный танец не терял свой облик, но при этом становился технически совершеннее.

В годы работы балетмейстером, Роза Джалилова ставит такие яркие танцы, как “*Ağ çiçək*”, (“*Белый цветок*”), “*Dumalar*” (“*Журавли*”), “*İran poeması*” (“*Иранская поэма*”), “*Muleyli*” (“*Мулейли*”) – последние два – по просьбе легендарного маэстро Ниязи – и многие другие. Эти танцы завоевали любовь аудитории, причем не только в Азербайджане, но и за его пределами.

Танец “*Ağ çiyək*” (авторы: композитор Эмин Сабитоглы и поэт Наби Хазри) привнес инновацию в танцевальное искусство. В этой композиции все движения находят свой отклик в словах песни, тем самым создавая синтез танца и песни. Впервые тут используются такие балетные движения, как “*pas-de-bourree*” (“*па-де-бурре*”) и “*глиссад*” (“*glissade*”) и “*арабеск*” (“*arabesque*”). Этот танец по-новому открыл возможности азербайджанского танца, войдя в Золотой Фонд. И даже спустя десятки лет, он не теряет своей актуальности; к нему вновь и вновь обращаются как исполнители, так и педагоги, со всех стран мира при этом не меняя оригинальную хореографию.

Р.Джалилова, как хореограф, учитывала все основополагающие составляющие танца – начиная с мимики, лексики, жестов, заканчивая общей композицией, костюмами, реквизитами. Большое внимание Р.Джалилова уделяла драматургии своих танцев.

Драматургия может использоваться для создания впечатляющих визуальных эффектов на сцене. Это может включать в себя изменения освеще-



С Народной артисткой АР
Джамилей Байрамовой

ния, использование реквизита, костюмов и декораций, которые подчеркивают и дополняют движения танцоров. Этого принципа Р.Джалилова придерживалась уже будучи, как балетмейстер, например в своей постановке “Durnalar” (“Журавли”) на музыку Джахангира Джахангирова и слова Молла Панах Вагифа. Сама продумав эскизы костюмов, она облачила своих подопечных исполнительниц в белые, легкие костюмы с широкими рукавами, словно это журавлиные крылья, а рисунки на сцене напоминали птичий клин – линейное V-образное построение углом вперед группы или стаи перелётных птиц, что создавало у зрителей иллюзию полета птичьей стаи (1981).



(Р.Джалилова во время репетиции в Государственном ансамбле танца)

Помимо блестящей карьеры танцовщицы и балетмейстера, Роза Джалилова сыграла огромную роль и как педагог. Свою педагогическую деятельность она начала с создания коллективов из профессиональных танцоров, а затем, усложнив себе задачу, организовала танцевальный коллектив из непрофессионалов. Так, в 1988 году Р.Джалилова создает коллектив “Гюлистан”, в котором танцевали люди, влюбленные в танец, но не имеющие хореографическую подготовку. В результате колоссального труда ей удалось поднять ансамбль на достаточно высокий профессиональный уровень.

В начале 1990-х годов Р.Джалилова со своим коллективом приняли участие в Международном фольклорном фестивале фестивале “Хары – бюльбюль” в Шуше, где познакомились с коллективом из США, руководителем которого была Роза Тернер. Тернер, очарованная творчеством коллектива Р. Джалиловой, пригласила их в США; и в 1991 году коллектив “Гюлистан” выступил на фестивале в Америке, в штате Флорида. Это был

первый коллектив из Азербайджана, который отправился покорять другой континент. И открытие фестиваля, и завершающий гала-концерт сопровождался яркими постановками Р. Джалиловой. За довольно краткие сроки были поставлены десятки разнообразных по стилистике и настроению танцев, среди которых сюита “Здравствуй, Азербайджан!” (“*Salam, Azərbaycan!*” *süitəsi*), “Танец с бубном” (“*Qavalla rəqs*”), “Сямяни” (“*Səmənī*”), “Мулейли” (“*Muleyli*”), “Джамилә” (“*Cəmilə*”) и другие.

В 1990 году по приглашению городского муниципалитета Газиантепа, Ансамбль песни и танца “Гюлистан” под руководством Р.Джалиловой отправляются на мероприятие под названием “Дни спасения” (“*Qurtuluş günləri*”). Наравне с танцорами, в эту поездку отправились такие вокалисты, как Идрис Мехдиев, Рафиг Алиев, Кямаля Рагимли и Рауф Адыгезалов. Может создаться вопрос, почему так много вокалистов, если основной целью ансамбля было продемонстрировать красоту азербайджанских танцев.

Идейность подобных синтезов хореографии и вокала была в том, что Р.Джалилова во время постановок танцев часто обращалась к различным песням. В таких случаях, сюжет и элементы танцев были тесно связаны со словами песни, что существенно выделяло и усилило эффект восприятия произведения зрителями. А в случае со своим танцевальным ансамблем, Р.Джалиловой хотелось демонстрировать не только красоту музыки, но и богатство авторских и народных песен

Танцевальный ансамбль “Гюлистан” до сегодняшнего дня продолжает активную деятельность, выбрав для себя основной целью развитие танцевального искусства в Азербайджане, причем направления ансамбля расширились - появились также детские группы.

Согласно постановлению Совета Министров Азербайджанской ССР № 165 от 16 апреля 1979 года «О дальнейшем развитии художественного самодеятельного творчества», приказом Министерства культуры Азербайджанской ССР от 1 сентября в 1980 году создан Научно-методический центр.

После ухода из Государственного ансамбля песни и танца в 1974-ом, спустя определенное время Р.Джалилова получила приглашение работать методистом, а далее - главным балетмейстером в ново-открывшемся центре, основной целью которого было исследования фольклора. Этот период можно ознаменовать как период становления и развития самодеятельного хореографического творчества в Азербайджане и его регионах в советский период, а также возможность для молодых ребят из провинций и студентов города Баку раскрыть свои творческие потенциалы и развить свои творческие личности в самодеятельных коллективах.

Эту возможность для них раскрывала и Р.Джалилова и, конечно, в те года её имя было знаковым и известным во всем Азербайджане и не только. Как результат, как только в том или ином районе объявлялся просмотр для

набора в танцевальные ансамбли и жители узнавали, что руководить процессом будет Р.Джалилова, у дверей Домов Культуры образовывалась очередь.

Для Р.Джалиловой самой важной целью было научить молодежь исполнять азербайджанский народный танец правильно и грамотно. Потому что азербайджанский танец у девушек был символом грации, изящества и кокетства, а у мужчин – отваги, храбрости и благородства, и все это надо было показывать в своем исполнении. Одержимая этой мыслью, Р.Джалилова разъезжает один за одним по городам страны, – Масаллы, Ленкорань, Шамаха, Джабраил, Сальян – создавая танцевальные кружки и ансамбли.

Однако на этом она не считала свою миссию выполненной – выделялся бюджет, шились костюмы и полным ходом шла подготовка к первым гастролям каждого из ансамблей. Таким образом, созданный в Масаллы коллектив “Халай” полетел в Ирак и Турцию, народный ансамбль Шарура “Яллы” в Польшу и так далее.

В 1983 году Роза Джалилова и композитор Рамиз Миришли получают направление в Нахичеванскую Автономную Республику. Рамиз Миришли назначается художественным руководителем, а Роза Джалилова – куратором и руководителем народного ансамбля Шарура “Яллы”. Танец яллы, являющийся символом Нахичевани, исполняли на отличном уровне абсолютно все танцоры ансамбля, не было ни одного человека, не знающего технику исполнения яллы, однако главной задачей Розы Джалиловой, на протяжении своего пребывания там, являлось научить исполнителей другим азербайджанским танцам, где свой счет, шаг, позиции рук и другие ритмы.

Депутат Милли меджлиса Фаттах Гейдаров, который в то время занимал должность министра культуры Нахичеванской автономной республики, всячески поддерживал все инициативы Р.Джалиловой и несмотря на то, что было потрачено достаточно времени, репертуар Шарурского ансамбля был значительно расширен и коллектив начал получать приглашения на выступления на различных государственных концертах. В 1954 году Роза Джалилова организовывает поездку в Польшу, город Зелена-Гура на XI Международный фестиваль, где ансамбль получает звание лауреата.

“...Ансамбль стал лауреатом международного фольклорного фестиваля, проводившего в 1984 году в Зелена-Гура в Польше. Именно в тот период был на Всесоюзном телевидении был представлен фильм “Яллы Шарура”. За всеми успехами этого коллектива стояли труды таких мастеров танца, как Камиль Дадашев, Гамэр Алмасзаде, Роза Джалилова и др.” [2, s. 5.]

Роза Джалилова разъезжала по городам и отдаленным районам Азербайджана, изучая фольклор разных местностей и создавая там танцевальные коллективы, которые впоследствии активно гастролировали, тем самым создавая почву для популяризации азербайджанского музыкального и танцевального искусства на различных международных мероприятиях и

фестивалях. Коллективы, созданные Р.Джалиловой в Нахичевани, Масаллы, Лерике, Шеки, Гяндже и других городах, успешно представляли Азербайджан в Чехословакии, Польше, Турции, России и т.д.



Р.Джалилова со своими студентками

Роза Джалилова можно смело назвать экспериментатором. Именно она впервые ставит танец на музыку мугамов, что являлось новым и необычным для того времени культурным явлением: глубокое музыкальное чутье и безмерная любовь к фольклору позволяла ей создавать шедевр за шедевром и в этих постановках.



С Заслуженной артисткой АР Этери Джафаровой. Во время урока

До сих пор Роза Джалилова создает новые, красивые постановки, в присущей ей манере. Балетмейстер усложняет танцы под стать требованиям нынешнего времени. Однако почерк её постановок узнаваем и любим. В них

заложена как история, так и особый колорит азербайджанского фольклора. В женских движениях постановок Р.Джалиловой особое внимание уделяется женственности и изящности, и вместе с тем пластичности и мягкости рук.

За последние годы в исполнении азербайджанских танцовщиц наблюдалась тенденция на абсолютно ровные, прямые линии рук и холодный взгляд. Однако, по словам Р.Джалиловой, ни при каких условиях нельзя забывать о плавности в движениях, стеснительности и кокетстве, присущих азербайджанской девушке, о выражении глаз.

Таким образом, основываясь на исследованной информации, можно заключить, что Роза Джалилова была не просто хореографом-постановщиком, но и хранительницей традиций и обычаев азербайджанского народного танца. При этом её классическое образование нисколько не мешало ей и не отвлекало от добавления фольклора в постановки, а, наоборот, только добавляло профессионализма и эстетики.

Роза Джалилова в своем интервью газете «Зеркало» подчеркивает: *“В начале жизненного пути мне было важно не отпускать от себя три важных для моей души составляющих – красоту, духовность и творчество, и их я обрела в танце. Избрав путь красоты, духовности и творчества, я научилась жить, танцуя”*.

В этих словах – суть жизненной и творческой позиции корифея, живой легенды азербайджанского танца. И эта позиция должна послужить примером для современников и будущих поколений танцоров, артистов и, в целом, всех творческих людей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Çəmənli Mustafa. Səhnəmizin Ağ çiçəyi. G.Ələkbərqızı; Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirli- yi.- Bakı: Aspoliqraf, 2017.- 192 s.
2. Məmmədov Məmməd. Şəhur yallısı - Naxçıvanın tacı.// Həftə içi.- 2010.- 26-29 iyun.- S. 5
3. Sərgi salonlarında Hindistan tabloları. // Ədəbiyyat və İncəsənət. -1981.-19 avqust
4. Микеладзе Галина. Будни и праздники балетной школы// Каспій.-2016.- 5 марта. - С.16-17.
5. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович.- М.: Советская энциклопедия, 1981.- 623 стр. с илл.
6. Мой путь - красота, духовность и творчество. // Зеркало. - 2007.- 3 ноября.- С. 25.

Lenay SEYİDƏLİ-ZADƏ

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının magistri

ROZA CƏLİLOVA VƏ ONUN AZƏRBAYCAN MİLLİ RƏQSİNƏ GƏTİRDİYİ İSLAHATLAR

Xülasə: Məqalə Roza Cəlilovanın yaradıcılıq yolunun tədqiqinə, onun rəqslərin tədrisi və səhnələşdirilməsi metodikalarının təhlilinə, Azərbaycan xoreoqrafiya sənətində islahatlar müəllifi kimi fenomeninin açılmasına həsr olunub. Məqalədə 1949-cu ildə R.Cəlilovanın Mahnı və Rəqs Ansamblına gəlişi ilə klassik baletin xalq rəqsi ilə sintezi, Bakıda və Azərbaycanın regionlarında rəqs sənətinin inkişafına təsiri tədqiq edilir. Məqalə eyni zamanda 1988-ci ildə R.Cəlilovanın yaratdığı “Gülüstan” Mahnı və Rəqs Ansamblını və həmin ansamblın Azərbaycan xalq rəqsinin təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüduqlarından kənarda da məşhurlaşmasındakı rolunu təhlil edir.

Açar sözlər: xalq-səhnə rəqsi, balet, folklor, sintez, xoreoqrafiya, incəsənət, baletmeyster, rəqs ansamblı, Gülüstan

Lenay SEIDALI-ZADE

Master of Baku Choreographic Academy

ROZA JALILOVA AND THE REFORMS BROUGHT BY HER INTO THE AZERBAIJAN NATIONAL DANCE

Abstract: The article delves into the multifaceted journey of R. Jalilova, exploring her creative trajectory, pedagogical methods, and significant contributions to the choreographic world of Azerbaijan. It meticulously examines the transformative impact of Jalilova's tenure in the Song and Dance Ensemble since 1949, particularly her pioneering efforts in synthesizing classical ballet with indigenous folk-dance forms. A central focus is on Jalilova's role as a catalyst for reforms within Azerbaijani choreography, wherein her innovative approach reshaped traditional dance practices and elevated them to new artistic heights. Through a comprehensive analysis, the article illuminates the nuanced intricacies of her teaching methodologies and choreographic techniques, shedding light on the evolution of Azerbaijani dance under her guidance. A pivotal moment in Jalilova's legacy is the establishment of the Gulistan Song and Dance Ensemble in 1988, an endeavor that serves as a testament to her enduring influence. The ensemble's inception not only served as a platform for showcasing the rich tapestry of Azerbaijani folk dances but also played a pivotal role in propagating these cultural treasures both domestically and internationally. By meticulously dissecting Jalilova's contributions, the article underscores her pivotal role in the revitalization and global dissemination of Azerbaijani folk dance, thus cementing her status as a seminal figure in the annals of Azerbaijani cultural history.

Keywords: folk stage dance, ballet, folk, synthesis, choreography, art, choreographer, dance ensemble, Gulistan

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zümrüd Axundova-Dadaşzadə
kulturologiya elmləri doktoru, dosent Nigar Əfəndiyeva

“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, müəssəsinin 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 fləş 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 müəyyənəşdirilir. Elmi məqalədə heç olmasa bir problem qoyulmalı və məqalənin sonunda həlli yolları göstərilməli 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 müəyyənəşdirmək məsələsində problemlər olarsa redaksiya ekspert şurasının fikrini əsas götürərək qərar verir. Redaksiya ekspert şurasının tərkibini gizli saxlaya bilər. Təqdim edilən məqalələr başqa dərjədə artıq çap olunubsa “Konservatoriya” jurnalına verilə bilməz. Təkrar çap müəllifin olmasa da dərginin müəllif hüququnu pozur.

Требования научного журнала "Консерватория"

Научный журнал "Консерватория" был утвержден на заседании Учёного Совета Азербайджанской Национальной Консерватории (Протокол № 7 от 26 декабря 2008 года). Журнал 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 A4;
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 даётся 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 was approved by Azerbaijan National Conservatory Scientific Board and 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

№ 2 (63)

Bakı – 2024



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2024 № 2 (63), 106 s.

Yığılmağa verilmişdir: 21.06.2024

Çapa imzalanmışdır: 29.06.2024

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 204

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru