



**AZƏRBAYCAN
RESPUBLİKASI ELM VƏ
TƏHSİL NAZİRLİYİ**



**AZƏRBAYCAN MİLLİ
KONSERVATORİYASI**

**ISSN 2518-7074 (Print)
ISSN 2522-1612 (Online)**

KONSERVATORİYA

*Sənətsünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Art Studies*

№ 3 (68)

Bakı – 2025

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, xoreoqrafiya, 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 yenilənmiş siyahıya daxil edilib və bu gündəlik siyahıdadır. “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.

“Konservatoriya” jurnalı elmi məqalələri internet saytında yerləşdirməklə açıq siyasət (Open Access) yeridir. İstifadəçilər məqalələri oxuya, köçürə, paylaşa, kopyalaya, axtara və istinad edə bilərlər. Redaksiyanın rəyət etdiyi bu mövqe 2002-ci il Budapeşt açıq əldə etmə təşəbbüsü qaydalarına uyğundur.



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



2019-cu ildən etibarən “Konservatoriya” jurnalı РИНЦ (Российский Индекс Научного Цитирования) ilə müqavilə bağlamışdır (Müqavilə 257-07/2019). “Konservatoriya” jurnalının 2016-cı ildən etibarən nömrələri elibrary.ru saytında yerləşdirilir. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və “Konservatoriya” jurnalının fərdi səhifəsində həm jurnal, həm də məqalələr barədə bütün informasiya yerləşdirilir.



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

REDAKSIYA HEYƏTİ

Kamilə Dadaşzadə

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
rektoru, Sənətşünaslıq doktoru, Əməkdar
incəsənət xadimi, professor

Sənubər Bağirova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent, Əməkdar incəsənət xadimi

Zümrüd Dadaşzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Ülkər Əliyeva

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor

Faroqat Əzizi

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor, Tacikistan

Rəna Məmmədova

AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq
doktoru, professor

Lalə Hüseynova

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

Gültəkin Şamilli

Sənətşünaslıq doktoru, Rusiya Dövlət
Sənətşünaslıq İnstitutunun aparıcı elmi
işçisi

Uğur Alpaqut

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

Saule Uteqaliyeva

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

Abbasqulu Nəcəfzadə

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Fəttah Xalıqzadə

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor, Əməkdar incəsənət xadimi

Violetta Yunusova

Sənətşünaslıq doktoru, professor, Rusiya,
Moskva Dövlət Konservatoriyası

EKSPERT ŞURASI

Ceyran Mahmudova

Sənətşünaslıq doktoru, professor,
Əməkdar incəsənət xadimi

Sevil Fərhadova

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Faiq Nağıyev

Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi,
dosent

Fəxrəddin Baxşəliyev

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Sərdar Fərəcov

Bəstəkar, Xalq artisti

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq 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

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Redaktor:

Fəzilə Nəbiyeva

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Humay Fərəcova-Cabbarova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

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 – 2025

Dizayn:

Gülnarə Rəfiq

“KONSERVATORİYA” JURNALI
2025 – 3

MÜNDƏRİCAT

Etnomusiqişünashq

Санубар БАГИРОВА – «Кавказская музыка» как термин из истории музыкальной культуры Южного Кавказа начала XX века.....6

Bəstəkar yaradıcılığı

Leyla ZÖHRABOVA – Ümummilli lider Heydər Əliyevə musiqi ithafı: Azər Dadaşovun “Heydər” simfoniyası.....18

Aşıqşünashq

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV – Qədim saz havalarında məqam məsələləri (“Şəqayi” aşıq havası əsasında).....31

Bəstəkar yaradıcılığı

İqbal ORUCOV – V.A.Mosartın fleyta və orkestr üçün konsertlərinin səciyyəvi xüsusiyyətləri.....42

İfaçılıq sənəti (f-no)

Зариф КЕРИМОВА – Концерт для фортепиано Эврима Демиреля: форма импровизация.....56

Musiqi tarixi

Fuad NƏZƏROV, Ülkər ƏLİYEVƏ – Türk üslubunun Qərbi Avropanın musiqi mədəniyyətinə təsiri (XVI-XIX əsrlər).....67

ÜZEYİR HACIBƏYLİ – 140

Yubiley

Akif QULİYEV – Dahi sənətkarın əfsanəvi ömür yolu
Üzeyir Hacıbəyli – 140.....80

Bəstəkar yaradıcılığı

Mehparə RZAYEVA, Könül ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA – Üzeyir Hacıbəyli musiqişünashqda: alim, müdrik mütəfəkkir kimi.....87

Санубар БАГИРОВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент

E-mail: sanubar.baghirova@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.6-17

«КАВКАЗСКАЯ МУЗЫКА» КАК ТЕРМИН ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЮЖНОГО КАВКАЗА НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация: В статье впервые вводится понятие «кавказской музыки» как термин, имеющий отношение к истории музыки Южного Кавказа начала двадцатого века, а также впервые к исследованию привлекаются каталоги первых граммофонных пластинок в качестве достоверных документов по истории музыки этого периода.

Ключевые слова: «кавказская музыка», «ансамбль сазандаров», городская музыка Южного Кавказа, каталоги первых грампластинок.

В начале 20 века в лексиконе многих авторов и издателей фигурировал термин «кавказская музыка». Это название, в частности, встречается в книгах (Корганов, 1908), в статьях, а также в каталогах грампластинок начала XX века¹. Сегодня, когда мы в интернете задаем поиск по теме «кавказская музыка», интернет либо вовсе не откликается на такой запрос, либо в замешательстве выдает ссылки к нескольким эстрадным песням современных северокавказских музыкантов. Очевидно, что интернет не воспринимает запрос «кавказская музыка» как термин и, тем более, не воспринимает его в том качестве, в каком он употреблялся в свое время. Так, в начале XX века, говоря о кавказской музыке, обычно имели в виду музыку азербайджанцев, армян и грузин. Например, в каталогах грампластинок начала XX века под такими названиями, как «Кавказская инструментальная музыка» (Экстрафон), «Кавказские сазандары» (Экстрафон) или «Кавказские

¹ Автор, в частности, здесь имеет в виду *«Полный каталог пластинок кавказских записей» компании Граммофон (Тифлис 1912), *«Каталог Кавказских и Персидских записей Акционерного Общества Граммофон» (СПБ 1909), *«Список пластинок кавказской записи» компании Экстрафон (Баку, 1915), *«Новый каталог двухсторонних пластинок известных кавказских певцов» компании Братьев Патэ (б.г.), *«Азиатская запись известных кавказских певцов» компании Спорт-Рекорд (б.г).

певцы» (Патэ), предстают записи азербайджанских, армянских и грузинских традиционных музыкантов.

При этом характерной чертой понятия «кавказская музыка» в начале XX века было то, что она воспринималась как некий единый, художественно однородный феномен, не разделяемый на отдельные национальные вклады. Для этого имелись некоторые основания, и не только то, что в начале XX века национальное самосознание народов Южного Кавказа еще не вполне сформировалось. Основания также заключались в том, что репертуар, исполняемый кавказскими музыкантами, как и музыкальные инструменты, на которых он исполнялся, были общими. К тому же, нередко музыкальные ансамбли, исполнявшие так называемую «кавказскую музыку», состояли из этнически смешанных составов музыкантов.

Понятие «кавказской музыки» в начале XX века, как правило, ассоциировалось с городской музыкой Южного Кавказа и подразумевало определенный музыкальный репертуар, музыкальные инструменты и исполнительские традиции.

О репертуаре «кавказской музыки»

Хотя репертуар «кавказской музыки» включал как азербайджанские, так и грузинские и армянские мелодии, но основную его часть составляла азербайджанская музыка, имевшая наибольшее распространение на Южном Кавказе. О доминантной роли азербайджанской музыки в репертуаре музыкантов Южного Кавказа начала XX века писал известный музыкант, исполнитель на кеманче Александр (Саша) Оганезашвили (1889-1932): «Азербайджанские песни издревле были любимы всеми народами Закавказья. Как мелодии, так и слова исполнялись всеми музыкантами Закавказья,



*Обложка каталога пластинок
бакинского отделения «Экстрафона»*

независимо от национальности и страны, а азербайджанский язык считается общим языком музыкантов». (Oqanezaşvili, 1929a, s.32).

Это мнение подтверждается списками грампластинок начала XX века с записями «кавказской музыки»: они однозначно свидетельствуют, что подавляющую часть ее репертуара действительно составляли азербайджанские мугамы, танцевальные мелодии, а также мелодии из мугамных опер и музыкальных комедий Узеира Гаджибейли. Ярким примером сказанному может служить каталог «Кавказская инструментальная музыка» компании Экстрафон, где из 94 названий мелодий, указанных в нем, 63 мелодии представляют образцы азербайджанской музыки. Из них тридцать одна запись представляют азербайджанские мугамы, в их числе те, что были распространены исключительно в азербайджанской музыкальной практике, как например, Йетим Сегях, Мирза Хусейн Сегях, Баяты Шираз. В каталоге указаны также 29 названий азербайджанских народных танцевальных мелодий, включая такие известные как “Узун дере”, “Терекеме”, “Вагзалы”, “Мирзейи”, “Иннабы”, “Тураджи”, “Дуй-дуй”, «Джейраны», “Гешенги”, “Бехтевери”, и трех инструментальных мелодий “Лайлай”, Рянг, Короглу.

Все 94 мелодии, указанные в каталоге «Кавказская инструментальная музыка», были записаны в исполнении грузинских и армянских музыкантов.

Таблица (Baghirova, 2025)²
“Кавказская инструментальная музыка”, Экстрафон 1915, сс. 3-7

№	Исполнители	№ пластинки	Названия	
			мугам	Танцевальные мелодии
1	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	Б 15827	Рахаб, Хиджаз	
2	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	Б 15828	Чахаргях, Баяты-Кюрд	
3	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	Б 15829	Раст, Кюрд-Шахназ	
4	Зубиев, Михако, Вано (зурна)	Б 15830		“Сехери”, ³ “Аравот лусо” ⁴
5	Зубиев, Михако, Вано	Б 15831		“Багдадури”;

² Таблица составлена автором настоящей статьи

³ «Səhəgi» – азербайджанская мелодия, которая была весьма популярна в Грузии. Как в Азербайджане, так и в Грузии она составляла часть свадебного обряда и исполнялась наутро следующего после свадьбы дня.

⁴ «Аравот лусо» – армянская танцевальная мелодия.

	(зурна)			“Сакорцило” ⁵
6	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15823		“Карс”; “Фасон” ⁶
7	Зубиев, Михако, Вано (зурна)	A 15824	Йетим -Сегях	“Сабахи” ⁷
8	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15801	Баяты-Шираз, Шур	
9	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15802	Мирза Хусейн Сегях, Афшары	
10	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15804	Гатар	“Лезгинка Карганова”
11	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15806		“Магазин”; “Мешади Ибад” ⁸
12	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15809		“Дуйдуй”; “Гэшенги”
13	Зубиев, Михако, Вано (дудуки)	A 15811		“Газахы”; “Тезе ирани”
14	Зубиев, Михако, Вано (зурна)	A 15813	Шахназ	“Багдагюли”
15	Зубиев, Михако, Вано (зурна)	A 15815	Мухалиф	“Ортачала” ⁹

Азербайджанские мугамы и танцевальные мелодии входили в постоянный репертуар армянских и грузинских музыкантов, в каком бы городе Южного Кавказа они ни выступали. Азербайджанская музыка звучала в армянском и грузинском городском музыкальном быту – на вечеринках и дружеских пирушках, на концертах. Известный тифлисский журналист и прозаик Иван Евлахишвили (Евлáхов), уроженец Шемахи, писал об азербайджанских песнях, что они «получили народность в Грузии. Эти песни поются всюду, на каждом пиршестве, ...нередко грузин или армянин, в разгаре пира или в минуту одиночества заливается от души татарскою (С.Б.- азербайджанской) песней» (Евлахов, с. 255).

⁵ «Сакорцило» – одна из грузинских свадебных мелодий.

⁶ «Фасон» - название азербайджанской танцевальной мелодии, которая известна также под названием «Aşıdım-yandım» \ «Я в огне» (Bəhmənli, 2021, с 38)

⁷ “Sabahi” по-видимому, является той же мелодией, что и «Səhəgi».

⁸ Под названием “Мешади Ибад» здесь имеется в виду одна из танцевальных мелодий из музыкальной комедии “О олмасын, бу олсун” Узеира Гаджибейли.

⁹ “Ортачала”, название одного из кварталов старого Тифлиса, происходит от азербайджанского “орта чала”, то есть яма в центре.

В свою очередь, некоторые азербайджанские ханенде, в их числе Мирза Саттар, Абдулбаги Зулалов, Алиаскер Абдуллаев, Джаббар Гарьягды оглу, на своих концертах или на свадьбах в Тифлисе и Эривани нередко пели армянские и грузинские песни и даже, случалось, что записывали их на пластинки. Фирудин Шушинский писал, что Джаббар Гарьягды оглу во время своих выступлений в Армении пел армянские песни «Майрик джан» (Дорогая мама), «Хабарим йес» (Я знаю), «Сари ахчик» (Девушка с гор) и другие, или азербайджанские песни «Мене не олду», «Гюля-гюля» на армянском языке (Şuşinski, 143). Джалил Багдадбеков в своих Воспоминаниях также свидетельствует о том, с каким огромным успехом Гарьягды оглу выступал на концертах в Ереване и что его исполнение популярнейшей армянской песни «Крунк» («Журавль») вызвало особенный восторг публики (Bağdadbəyov, с. 25). Запись этой песни в исполнении Джаббара Гарьягды оглу имеется в Азербайджанском Государственном Архиве звукозаписей.

Среди азербайджанских ханенде на грузинском и армянском языках пел также Мирза Саттар, выдающийся азербайджанский ханенде (родом из Ардебиля), живший в Тифлисе¹⁰. Газета «Кавказ», издававшаяся в Тифлисе, писала, что его «призывают на обеды и ужины, когда собираются повеселиться по-азиатски. Саттара можно также слышать на грузинских и армянских свадьбах, куда он является в сопровождении музыкантов» (Кавказ, 1850). Возможно, именно на грузинских и армянских свадьбах Саттар, как утверждает Шушинский, «с большим мастерством исполнял армянские и грузинские песни, а также азербайджанские песни на армянском и грузинском языках» (Şuşinski, 56).

Другим азербайджанским ханенде в Тифлисе, которого не смущали языковые барьеры, был Абдулбаги Зулалов (Бюльбюльджан)¹¹. Представитель следующего после Саттара поколения, Абдулбаги пользовался в Тифлисе не меньшей, чем Саттар, популярностью. Российский музыковед, армянин по происхождению Василий Корганов (1865-1934) писал, что в Тифлисе «каждому *бичо* и *кинто*¹² доступен весь репертуар лучшего

¹⁰ Мирза Саттар родился в Ардебиле (в Иранском Азербайджане) около 1820 года, в 1844 году он переехал в Нахичевань, затем в 1845 году обосновался в Тифлисе, где и жил до конца своей жизни. В 1850х и 1870х годах его имя часто упоминалось в газете «Кавказ». Год его смерти неизвестен, однако Шушинский в своей книге приводит его фотографию, датированную 1872 годом.

¹¹ Абдулбаги Зулалов жил в Тифлисе с 1875 по 1927 годы, затем вернулся в Азербайджан, в Баку и здесь преподавал в Тюркском музыкальном техникуме мугамное пение.

¹² «*Бичо*» по-грузински представляет ласковое обращение к молодому парню. «*Кинто*» были людьми без определенных занятий, низкого социального положения, часто склонными к хитрости и обману. См. интересную характеристику тифлиских кинто в книге «Литературная богема старого Тбилиси» известного грузинского литератора Иосифа Гришашвили, в главе «Карачохели и кинто», сс. 13-16. Тбилиси, Издательство «Мерани», 1989.

тифлисского сазандара, Абдула-Баги” (Корганов, с.10) [Корганов, 1908]. Шушинский пишет, что он «пел не только на азербайджанском, но и на грузинском, армянском, кумыкском и персидском языках» (Şuşinski, 87).

На армянском и грузинском языках бывало, что пели также Мешади Мамед Фарзалиев и Алиаскер Абдуллаев (Шакили Алиаскер). По словам Шушинского, «в 1913–1914 годах, фирмы «Спорт-Рекорд» и «Экстрафон» записали в его исполнении, помимо мугамов, также ряд азербайджанских, грузинских и армянских песен» (Şuşinski, с. 178). Однако в каталоге компании Экстрафон, изданном в 1915 году, среди записей Алиаскера Абдуллаева есть только одна грузинская песня «Квеханазе шамикварда» (Экстрафон, Б15357). Эта запись, переписанная на магнитофонную ленту, имеется в Азербайджанском Государственном Архиве звукозаписей (№ 4647).

Но, все же, в массе своей, армянские и грузинские песни в каталогах грампластинок начала XX века представлены, в основном, в исполнении их национальных носителей, то есть армянских и грузинских музыкантов. Например, в каталог компании Спорт-Рекорд в исполнении армянских музыкантов вошли армянские песни «Дарде ладек» (160-50253), «Ором-ором» (161-50181), «Аглухус» (161-50183), «Ай ахчик» (162-50182), «Сирун мекнегон» (163-50254), а также хоровые песни «Ахчи ором» (165-50447), «Кананч кармир» (165-50463) и две другие. Там же в исполнении армянского певца Аветика есть записи азербайджанских таснифов «Хоруз» и «Хурджун».

В каталоге грампластинок компании Экстрафон раздел «Пение на армянском языке» включает более тридцати записей в исполнении армянских певцов Никола Бабяянца, Марии Егоянц, Гайка Тальянца и других армянских музыкантов. Некоторые из этих записей представляют азербайджанские мелодии, в их числе «Телло» (А 16010), «Мухаммас» (А 16014), «Дивани» (А 16035)¹³, «Кероглу» (А 16028) и другие.

Грузинский репертуар «кавказской музыки» также исполнялся, в основном, грузинскими, а иногда армянскими музыкантами. Так, в каталоге Спорт Рекорд представлены 10 грузинских песен в исполнении Левона Аликашвили, в их числе такие песни, как «Митхар-митхар» (166-50313), «Бидзошвило» (168-50315), «Агар уркварвар» (170-50258), «Санам викав» (170-50257). Эти песни встречаются также в каталогах других фирм, что является некоторым показателем популярности этих мелодий в городском музыкальном быту Кавказа¹⁴. В тот же каталог в исполнении Аликошвили

¹³ «Мухаммас» и «Дивани», классические азербайджанские ашыгские мелодии в каталоге представлены в исполнении известного тифлисского ашыга Нəzir.

¹⁴ Фирмы грамзаписи чаще других записывали на пластинки самые популярные мелодии, так как они легче распродавались в музыкальных магазинах.

вошли азербайджанские песни «Allahdan dövlət istərəm» (136-50331), «Dad əlindən, alagöz» (137-50337), а также мугам Мирза Хусейн Сегях (137-50333).

В каталоге компании Экстрафон в исполнении грузинского трио дудукистов и зурначей Дата Зубиашвили, Михако и Вано Шахкулашвили есть записи как грузинских, так и армянских («Аравот лусо») и азербайджанских мелодий, в числе последних мугамы Рахаб, Хиджаз, Чахаргях, Кюрд Шахназ, Баяты Кюрд. (см. таблицу выше)

Раздел «Пение на грузинском языке» в том же каталоге включает 26 мелодий, большая часть которых являются грузинскими песнями. Среди них есть песни «Митхар-митхар» (B16104), «Бидзошвило» (B16127), «Агар уркварвар» (A 16011), «Санам викав» (A 16011), а также песни «Квеханазе шамикварда», «Səhəri»¹⁵, «Ах, дилав-дилав», «Ортав твалис синатле», «Миквирс асре», «Ичикчике мерцхало», «Какобо вардо» «Мхолот шен ерц», «Турбо вардо», «Самайа»¹⁶ и другие. В этот раздел также вошли азербайджанские мелодии «Шикесте», «Кабули», а также мугамы Шуштер, Махур, Баяты Гаджар. Интересно, что в числе грузинских исполнителей мугамов есть имя княгини Ольги Георгиевны Багратиони-Давидовой (Экстрафон, 1915, с. 25).

Итак, репертуар «кавказской музыки» начала XX века включал азербайджанские, армянские и грузинские мелодии, при этом армянские и грузинские музыканты, наряду со своими национальными песнями, исполняли также азербайджанские мелодии, в том числе мугамы. Азербайджанские музыканты значительно реже обращались к армянскому и грузинскому репертуару.

Самое большое место в репертуаре «кавказской музыки» занимали азербайджанские танцевальные мелодии. Почти сто лет назад Оганезашвили писал: «Азербайджанская танцевальная музыка распространилась по всему Закавказью, и все народы танцуют под эту музыку» (Oganezaşvili, 1929b, s. 42). Тем не менее, в каталогах грампластинок начала XX века азербайджанские танцевальные мелодии значились как кавказская музыка, без упоминания их национального авторства. Поэтому десятки старинных азербайджанских народных танцевальных мелодий, в их числе те же самые «Терекеме», «Узун дере», «Мирзейи», «Вагзалы», «Солтани», «Джейраны», «Иннабы», «Халабаджи» и прочие, со временем превратились в общекавказский народный танцевальный музыкальный фольклор. Весь этот репертуар и сегодня исполняется повсюду на Южном Кавказе, и поколения ар-

¹⁵ «Səhəri» – азербайджанская мелодия, которая была весьма популярна в Грузии. Как в Азербайджане, так и в Грузии она составляла часть свадебного обряда и исполнялась наутро следующего после свадьбы дня.

¹⁶ «Самайа» сегодня в Грузии известна как старинная танцевальная мелодия, на мотив которой ансамбль Сухишвили исполняет хореографическую миниатюру.

мян и грузин, которые более двух веков знакомы с этими мелодиями, естественно, считают их собственным исконным национальным музыкальным наследием.

Музыкальные инструменты и ансамбли:

Главными музыкальными инструментами, исполнявшими «кавказскую музыку», были тар, кеманча, гавал, зурна, балабан, нагара, а также гоша-нагара; балабан в Грузии и Армении носит название дудук. Эти инструменты входили в составы таких распространенных на Кавказе типов музыкальных ансамблей, как трио дудукистов и трио зурначей и так называемый «ансамбль сазандаров». ¹⁷

«Ансамбль сазандаров» сложился во второй половине 19 века¹⁸ и до конца 1920х годов был самым распространенным на Южном Кавказе музыкальным составом, с которым явление «кавказской музыки» ассоциировалось в первую очередь. В азербайджанских ансамблях в его состав входили певец «ханенде», тар, кеманча и гавал, а также нередко нагара и/или гоша-нагара. Грузинские и армянские ансамбли сазандаров могли не включать в свой состав ханенде.

Характерными типами ансамблей, исполнявших «кавказскую музыку», были также «трио дудукистов» и «трио зурначей». Трио дудукистов - название, распространенное в Грузии и Армении. В трио дудукистов (или балабанистов) входят два балабана, один из которых является солирующим. Функция второго в азербайджанской традиционной музыкальной терминологии обозначается словами «dəmkeş» или «ziüçü» и заключается в

¹⁷ Кроме ансамбля сазандаров и трио зурначей, еще одним распространенным типом ансамбля был ансамбль ашыгов, который имел свой собственный музыкальный репертуар, отличающийся от репертуара городской «кавказской музыки». Все эти виды традиционных кавказских музыкальных ансамблей и сегодня сохраняют свое прежнее значение в азербайджанской традиционной музыкальной культуре, тогда как в Грузии и Армении наиболее заметное место в современной музыкальной практике сохраняется за трио дудукистов и зурначей.

¹⁸ Об отсутствии тара в музыкальных ансамблях первой половины 19 века свидетельствуют многие письменные, визуальные и устные источники. В одном из них, в книге «Путешествие по Дагестану и Закавказью» русского востоковеда И. Березина (1818-1896) описывается музыкальный вечер в поселке Бузовна в 1842 году и состав выступавшего там музыкального ансамбля. По свидетельству ученого, этот состав включал певца, а из инструментов - саз, гавал, балабан и гошанагара. (Березин, 1849, 276).

<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=405924&pno=154> В другом источнике, в статье Оганезашвили указан несколько иной состав; он, в частности, писал, что «До распространения тара на Кавказе восточный музыкальный ансамбль состоял из саза, кяманчи, дудука и нагары (...) Во второй половине XIX века (...) тар заменил саз в нашей стране» (Oganezaşvili, 1928). Несмотря на расхождения в составах инструментов, в любом случае оба источника свидетельствуют, что в первой половине 19 века тар не входил в состав музыкальных ансамблей, распространенных в музыкальном быту Азербайджана, как и Южного Кавказа.

поддержке сольной партии в виде бурдона на тонике. В состав трио дудукистов также входит ударный инструмент нагара. Аналогичным образом трио зурначей включает две зурны и нагару, при этом распределение функций в ансамбле такое же, как и в трио дудукистов.

Репертуар всех этих типично кавказских музыкальных ансамблей (трио духовиков и ансамбля сазандаров) одинаково состоял из мугамов, танцевальных мелодий и городских песен.

Исполнительские традиции:

«Ансамбль сазандаров» или «сазандари» - название, распространенное в Грузии и Армении; в Азербайджане этот ансамбль назывался «*xanəndə-sazəndə dəstəsi*» или просто «*xanəndə dəstəsi*», и в этом названии подчеркивалась ведущая роль ханенде в ансамбле, как его солиста. Примечательно то, как Узеир Гаджибеков понимал главное назначение инструментального сопровождения ханенде: «Первейшая обязанность инструменталиста [аккомпанирующего певцу] – это ввести ханенде в состояние эмоционального энтузиазма. Вместе с тем, он должен быть искусен в своем деле и демонстрировать исключительное умение во время игры» (Насібəулі, 197). Традиционно тар и кеманча в этом ансамбле были исключительно аккомпанирующими инструментами, функции которых распределялись следующим образом: тар аккомпанировал певцу, задавал тональность исполняемой музыки, заполнял паузы в пении. В ансамблях сазандаров конца 19 века – первой половины 20 века кеманча в связке с таром играла подчиненную роль; партия кеманчи следовала за мелодической линией тара, повторяя его фразы либо в форме простого канона, либо дополняя ее имитационными подголосками¹⁹.

В Грузии и Армении «ансамбли сазандаров» могли обходиться без певца и потому мугамы, составлявшие важнейшую часть их репертуара, чаще всего исполнялись ими в инструментальной версии, при этом тар брал на себя роль солирующего участника ансамбля. В тех же случаях, когда армянские и грузинские ансамбли сазандаров включали также певцов, то солистами в них были, как правило, азербайджанские ханенде. Однако в конце 19-го и начале 20 века на Южном Кавказе были также армянские и грузинские ханенде, как например, Баграт Баграмов, Левон Аликошвили, Асри Ованес, которые исполняли вокальный мугамный репертуар на азербайджанском языке. (Baghirova, 2025, s. 103) Это объяснялось тем, что мугамы и теснифы поются на классические поэтические тексты, выдержанные

¹⁹ В современных мугамных ансамблях партия кеманчи не так зависима от партии тара, и исполнители на кеманче нередко могут включить в музыкальную фактуру мугама отдельные собственные фразы или даже небольшие сольные эпизоды. (Bağirova, 2021)

в метрике квантитативного стихосложения аруз, которая не применяется в поэзии на армянском и грузинском языках.

В азербайджанской традиции мугамного исполнительства главное место занимало (и во многом все еще продолжает занимать) вокальное исполнительство. В целом, в азербайджанской музыке искусству ханенде придается особое значение, более высокое, чем в соседних культурах. Гаджибейли, например, считал, что «Значение искусства ханенде велико, а ценность и достоинство певцов высоки» (Hacıbəyli, s. 197), тогда как, по мнению Бюль-Бюля, «развитие мугамов было связано исключительно с искусством ханенде». (Bülbul, s. 117). В армянской и грузинской традициях исполнения «кавказской музыки» по понятным причинам основное предпочтение отдавалось инструментальному исполнительству.

Заключение

Термин «Кавказская музыка» следует рассматривать как понятие, относящееся к истории музыкальной культуры Южного Кавказа начала 20 века. В то время это понятие ассоциировалось с городской музыкой Южного Кавказа и подразумевало определенный музыкальный репертуар, музыкальные инструменты и исполнительские традиции.

Хотя репертуар «кавказской музыки» включал традиционные азербайджанские, грузинские и армянские мелодии, но основную его часть составляла азербайджанская музыка – мугамы, теснифы и танцевальные мелодии, о чем свидетельствуют как музыкальные авторы того времени, так и ранняя дискография кавказской музыки.

«Кавказская музыка» воспринималась публикой того времени как некий единый художественно однородный феномен, не разделяемый на отдельные национальные вклады. Термин «Кавказская музыка», вольно или невольно отразил культурные реалии своего времени. Он, в частности, отразил тот факт, что при всем многообразии чисто национальных, местных явлений в музыкальной культуре народов Южного Кавказа, на конкретном отрезке исторического времени здесь сложилось некое общее пространство городской музыкальной культуры. И это пространство имело отчетливо выраженный над-этнический, наднациональный характер.

И, наконец, «кавказская музыка», как явление, сложившееся на рубеже 19 и 20 веков, была уникальным опытом профессионального единства и сотрудничества музыкантов Южного Кавказа, опытом, оставившим долгий след в музыкальной культуре этого региона.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Bağdadbəyov, C. Xatirələr, əlyazma, AMEA-nın Memarlıq və incəsənət institutunun arxivi, inv. № 149
2. Bağirova, S. “Muğamda polifonik ifadə formalarına dair” / “Konservatoriya” sənətsünaslıq üzrə elmi jurnal, 2021, № 2 (5), s. 6-21.
3. Baghirova, S. ‘Uncovering Aspects of Azerbaijani Traditional Music within Early Caucasian Music Discography’ - *Journal of International Association of Sound and Audiovisual Archives*, Vol.55, 2025, pp. 86–109. <https://doi.org/10.35320/ij.173>
4. Bəhmənli, R. “Azərbaycan qədim rəqs havaları”. 2021, Bakı: Şərq-Qərb nəşriyyatı.
5. Березин, И. «Путешествие по Дагестану и Закавказью», Казань, 1849, <http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=405924&pno=5> (13.09.2025)
6. Bülbül, “Xanəndəlik və nəğmələrimiz haqqında”, əlyazma, AMEA-nın Memarlıq və incəsənət institutunun arxivi, inv. № 67
7. Евлахов, И. «О народных песнях и певцах в Грузии». Газета «Кавказ», Тифлис, 1850, № 65.
8. Ениколопов, И. «Нахчиванские встречи», *Бакинский рабочий*, 1945, №210
9. Hacıbəyli, Ü. “Azərbaycan Türklərinin musiqisi haqqında” – *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920)*, Bakı, 2006, III kitab, s. 181-206.
10. Газета «Кавказ», Тифлис, 1850, 15 марта
11. Корганов, В. *Кавказская музыка*. Сборник статей, Тифлис, 1908, изд.2 <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/23770-korganov-v-d-kavkazskaya-muzyka-sbornik-statey-tiflis-1908>
12. Oganezaşvili, S. “Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti” - *Dan yıldızı* jurnalı, Tiflis, 1929a, № 3, ss.32-33.
13. Oganezaşvili, S. Azərbaycan rəqs musiqisi. – *Dan yıldızı*, Tiflis, 1929b, № 1-2.
14. Oganezaşvili, S. Şərq musiqisi. Tar. - *Dan Yıldızı*, Tiflis, 1928, № 10.
15. Патэ. Новый каталог двухсторонних пластинок известных кавказских певцов», б.г. Архив Государственного Музея музыкальной культуры Азербайджана. ДК-14128, inv.-18233
16. Спорт-Рекорд. Азиатская запись известных кавказских певцов, б.г. Архив Государственного Музея музыкальной культуры Азербайджана. ДК-15538, inv.-18232.
17. Экстрафон. «Список пластинок кавказской записи». Баку, 1915. Архив Государственного Музея музыкальной культуры Азербайджана. ДК-14897/473, inv. № -18237.
18. Şuşinski, F. “Azərbaycan xalq musiqiçiləri”, 1985, Bakı, Yazıçı nəşriyyatı.

Sənubər BAĞIROVA

Sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

“QAFQAZ MUSIQİSİ” XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİNDƏ CƏNUBİ QAFQAZIN MUSIQİ TARİXİNƏ DAİR BİR TERMİN KİMİ

Xülasə: Məqalədə ilk dəfə olaraq “Qafqaz musiqisi” anlayışı XX əsrin əvvəllərində Cənubi Qafqazın musiqi tarixi ilə bağlı termin kimi təqdim edilir. Həmçinin Azərbaycan musiqisinin ilk qrammofon vallarının kataloqları Cənubi Qafqazın musiqi tarixinə dair elmi sənədlər kimi ilk dəfə olaraq tədqiqata cəlb olunur.

Açar sözlər: Qafqaz musiqisi, Sazandar ansambli, Cənubi Qafqazın şəhər musiqisi, ilk qrammofon vallarının kataloqları

Sanubar BAGHIROVA

Doctor of Philosophy in Art History,
Associate Professor

“CAUCASIAN MUSIC” AS A TERM RELATED TO THE EARLY 20TH CENTURY MUSIC HISTORY OF THE SOUTH CAUCASUS

Abstract: The article introduces for the first time the concept of “Caucasian music” as a term related to the South Caucasus early 20th century music history. Also, for the first time, catalogues of the first gramophone records are used in the study as documents on the music history of that period.

Keywords: “Caucasian music”, “ensemble of sazandars”, urban music of the South Caucasus, catalogs of first gramophone records.

Rəyçilər: sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova

Leyla ZÖHRABOVA

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent,

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

“Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar” kafedrası

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küç: 98

Email: leylazoxrabova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2612-3389

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.18-30

ÜMUMMİLLİ LİDER HEYDƏR ƏLİYEVƏ MUSIQI İTHAFI: AZƏR DADAŞOVUN “HEYDƏR” SİMFONİYASI

Xülasə: Ümummilli lider, Ulu öndər Heydər Əliyevin obrazı incəsənətin müxtəlif sahələrində əks olunduğu kimi musiqi mədəniyyətimizdə də geniş vüsət alıb. Belə ki, Ulu öndərin musiqiyə olan sonsuz sevgi və ehtiramı onun mənalı çıxışlarında, ölkəmizdə, eləcə də musiqimizin dünyada təbliğatında, bəstəkar və ifaçılara olan dəstəyində öz ifadəsini tapıb. Bütün bu keyfiyyətlər dahi şəxsiyyətin öz obrazının da musiqidə yaşamasına, əbədiyaşar olmasına səbəb olmuşdur. Bu baxımdan təqdim olunan məqalədə Xalq artisti Azər Dadaşovun 16 saylı “Heydər” adlı simfoniyası məzmun, forma, məqam cəhətdən təhlil obyektinə çevrilmişdir. Simfoniya 2023-cü ildə Heydər Əliyevin anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə yazılıb. Geniş və rəngarəng konsepsiyaya malik əsərdə Heydər Əliyevin milli tərəqqi yolu, liderliyi, tükənməz siyasi və mənəvi sərvəti öz dolğunluğu ilə təcəssüm edilir.

Açar sözləri: Ümummilli lider, Heydər Əliyev, Azər Dadaşov, simfoniya, musiqi əsəri, ithaf

“Mədəniyyət, musiqi xalqımızın ən dəyərli sərvətlərindən biridir. Mədəniyyət hər bir xalqı dünyada daha da çox tanıdan, onu təbliğ edən vasitələrdəndir. Biz isə xoşbəxtik ki, xalqımızın belə zəngin mədəniyyəti, musiqisi, incəsənəti var və bunlar həm xalqımızın özünə mənəvi qida verir, həm də onu dünya xalqları içərisində fərqləndirir, tanıdır, başını ucaldır”

Heydər Əliyev [...]

Ümummilli liderimiz, Ulu öndər Heydər Əliyevin mədəniyyətimizə, ümumilikdə incəsənətimizə olan sonsuz və tükənməz diqqət və qayğısı danılmaz həqiqətdir.

Heydər Əliyev fenomeni incəsənətin digər sahələrində olduğu kimi, musiqidə də bir çox bəstəkarlarımız tərəfindən həm iri, həm də kiçik həcmli əsərlərinə təcəssüm olunub. Bu parlaq əsərlər içərisində Cövdət Hacıyevin 8 sayılı “Onu zaman seçib” və Arif Məlikovun 8 sayılı “Əbədiyyət” simfoniyaları, Ramiz Mustafayevin “Atamız Heydər” odası, Oqtay Rəcəbovun “Heydər” oratoriyası, Firəngiz Əlizadənin “İthaf” əsəri, Sərdar Fərəcovun “Böyük vətəndaş haqqında oda” və digərlərini nümunə göstərə bilərik.

Son illərdə yazılan və səsləndiyi gündən böyük tamaşaçı sevgisi və sürəkli alqışları qazanan əsərlərdən biri də Xalq artisti Azər Dadaşovun 16 sayılı “Heydər” adlı simfoniyasıdır. Simfoniya 2023-cü ildə Heydər Əliyevin anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə yaranmışdır. Geniş və rəngarəng konsepsiyaya malik əsərdə Heydər Əliyevin milli tərəqqi yolu, liderliyi, tükənməz siyasi və mədəni sərvəti öz dolğunluğu ilə təcəssüm edilir. Azər müəllimin “Heydər” adlı 16 sayılı simfoniyası ilk dəfə 2024-cü ildə dirijor Mustafa Mehmandarovun rəhbərliyi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin ifasında baş tutmuşdur. Onu da qeyd etmək ki, ABİ-nin “Simfonik, səhnə və xor musiqisi” bölməsinin iclasında, daha sonra isə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti, bəstəkar Firəngiz Əlizadənin təşkilatçılığı ilə Heydər Əliyevin 100 illiyinə həsr olunmuş elmi-praktiki konfransda simfoniyanın ilk redaktəsinin audio və video formatda təqdimatı olmuşdur. İlk variantda simfoniya 4 hissədən ibarət olub, Heydər Əliyevə həsr olunmuş yeddi şeirin əsasında təqdim edilmişdi. Bu şeirlər içərisində Fikrət Qocanın “Vətən oğlu” şeiri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bəstəkarın söylədiyi kimi ikinci redaktədə ilkin variantdan yalnız sonuncu hissə saxlanılmış, ilk iki hissə yenidən bəstələnmişdir.

Azər Dadaşovun yaradıcılıq səhifələrinə diqqət yetirdikdə məlum olur ki, 16 sayılı simfoniya Ulu öndərə həsr olunmuş yeddinci əsərdir. Bəstəkarın Heydər Əliyevin 90 illik yubileyinə həsr olunmuş fortepiano və orkestr üçün “Poema”, uşaq xoru üçün yazılmış “Heydər atamız” mahnısı, kamera orkestri üçün “Serenada”, violin və fortepiano üçün “İthaf” və s. buna parlaq nümunədir. Bəstəkarın özünün də qeyd etdiyi kimi, bu əsərlərin hər birində o, Ulu öndər Heydər Əliyevin təkrarolunmaz cəhətlərini və zəngin irsini üzə çıxarmağa, ruhunun gücünü, Vətənə olan məhəbbətini musiqi obrazlarında əks etdiməyə çalışmışdır.

Azər Dadaşovun simfonik yaradıcılığından söz açdıqda bu əsərdən öncə yazdığı 15 simfoniyasını, “Elegiya”, “Lugubre və Scherzo”, “Pastoral süitəsi”, “Konsertino”, “Adagietto və Scherzino”, “Divertisment” kimi kamera əsərlərini və digərlərini göstərmək olar. Onu da qeyd etmək ki, bəstəkarın yaradıcılığında vətən mövzusu kimi zəhmət, sülh, xalqlar arasında olan dostluğa həsr olunmuş vokal simfonik əsərlər də vacib və əhəmiyyətlidir. “A.Dadaşovun “Bir millət, iki dövlət” kantatası (2012 Azərbaycan və Türkiyə xalqlarının dostluğuna həsr edilmişdir. Bəstəkarın “Zəhmət himni”, “Sülh nəğməsi”, “Ellər bayramı”, “Səhər inam” əsərlərində əmək, sülh, gələcəyə inam mövzuları öz əksini tapmışdır” [1, s. 13].

Azər Dadaşov bütün yaradıcılığı boyu dövrünün ən aktual məsələlərinə xüsusi diqqət yetirməsi hamıya yaxşı məlumdur. Belə ki, qələbə mövzusu bu sənətkarın qələmində də öz təcəssümünü tapmaya bilməzdi. Buna bariz nümunə bəstəkarın 75 illik yubiley konsertində bir sıra yeni əsərlərinin mövzu dairəsi qələbəyə, Ulu öndər Heydər Əliyevə, Qarabağa, Şuşaya Azərbaycana həsr olunmuşdur. *“Konsertdə bəstəkarın yeni və böyük marağa səbəb olan əsərləri ifa olunaraq dinləyiciləri, musiqi ictimaiyyətini dərin musiqi dünyasına qərq etdi. Qeyd olunmalıdır ki, proqramda bəstəkarın simfonik orkestr üçün İkinci Qarabağ müharibəsinin qələbəsinə həsr olunan “Zəfər çəlgisi” əsəri ilk dəfə ifa olunurdu. Eyni zamanda Ulu öndər Heydər Əliyevə həsr edilən fortepiano və simfonik orkestr üçün “Poema”, ilk dəfə ifa olunan “Şuşa” simfoniyası, fortepiano və böyük simfonik orkestr üçün 2 sayılı konserti və “Vətənim Azərbaycan” kantatası səsləndirildi”* [2].

Haqqında söz açdığımız 16 sayılı “Heydər” simfoniyası 3 hissədən ibarətdir. Simfoniyanın ilk notlarından bəstəkar əsas qəhrəmanın mübariz, igid, cəsur obrazını yaradır. Bu melodik fraza 1-ci hissənin əsas leytfrazasına çevrilərək hissə boyunca bir neçə dəfə fərqli alətlərin ifasında səsləndirilir və əsərin əsas qayəsini dinləyiciyə agah edir. Bu səbəbdən həmin musiqi parçası yaddaqalan koloriti, özünəməxsusluğu ilə seçilir. Təsadüfi deyil ki, əsas mövzunun əzəmətli səslənişi üçün bəstəkar öncə truba alətindən istifadə edir. Musiqi parçası dörd notdan ibarət olsa da, burada nə qədər məna və ideya vardır. Bəstəkar bütöv not uzunluqlarının və iti sinkopanın istifadəsi ilə bu əzəməti göstərə bilmişdir. Həmin səslənmə daha da parlaq şəkil alır.

Nümunə № 1

Con moto agitato ♩ = 84

The musical score for the first sample is written for a full symphony orchestra. It begins with a tempo marking of 'Con moto agitato' and a tempo of 84 beats per minute. The score is in 4/4 time. The brass section, including Corni, Tr-be, T-ro, Tr-lo, P-tti, and Cassa, plays a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwind section, including Picc., Flauti, Oboi, C. ingl., Cl-tti, Cl. bas., Fagotti, C.-fag., P-no, and Archi, plays a melodic line. The score is marked with 'f' (forte) and '8va' (octave) indications.

Mövzuya digər nəfəs alətlərinin qoşulması ilə tədricən orkestrin *tutti* şəkilində ifasına qədər çatdırılır, bu isə səslənmənin əzəmətini daha da çoxaldır.

Orkestrin digər alət ifaçıları isə milli ornamentli, sinkopa ritmli müşayiət verərək I hissəyə xüsusi rəngarənglik bəxş edirlər.

Nümunə № 2

1

Cl. bas.
Fagotti
C.Fag.
Arpa
P-no
Archi

Bonghi

P-tti

Tr-ne
Tuba

Onu da vurğulayaq ki, Azər Dadaşov milli musiqi intonasiyalarını yaradıcılığı boyu bütün əsərlərində əks etdirməyə nail olduğu kimi, burada da eyni məziyyətin ön plana çəkilməsinə xüsusi diqqət yetirir. Bu isə əlbəttə Ümummilli liderin dolğun obrazının təəcəssümü üçün parlaq vasitəyə çevrilir. Belə ki, milli ornamentli ritmik quruluş fonunda səslənən əsas mövzu şüştər məqamının əsas intonasiyalarını özündə cəmləşdirir. I hissədə şüştər ilə yanaşı bəzi anlarda hümayun ilə əlaqəni də eşidə bilirik.

Nəfəs alətlərində səslənən əsas mövzu daha sonra tamamilə yeni, füsunkar lirik səciyyə daşıyaraq öz cildini dəyişmiş şəkildə simlilərə keçir.

Nümunə № 3

3

Cl. bas.
Fagotti
C.fag.

T-no
Cassa

C. ingl.
V-ni I

Cl-tti
Flauti
V-ni II

V-le
V-lli
C.bas.



Dəyişilmə dedikdə biz əsas mövzunun variantlı şəkildə təcəssümünü və ritmik şəklin sıxlaşdırılmasını (bütöv notlar yarım not ilə, səkkizlik uzunluqlu notların sinkopa ilə onaltılıqlarla əvəzlənir) nəzərdə tuturuq. Lakin bu dəyişilmə ən əsası mövzunun daha da həyəcanlı və nisbətən lirik səciyyə alması ilə ön plana çəkilir. Həmin mövzudan sonra biz yenidən əsas mövzunu eşidirik. Bu sanki əsas mövzunun işlənməsi rolunu daşıyır. Nəhayət ritmik fonu daha qabarıq təcəssüm etdirmək üçün bəstəkar orkestrin bütün partiyalarında, yəni, *tutti* şəklində onu səsləndirir.

Nümunə № 4

6

Picc.
Flauti
Oboi
C. ingl.
Cl-tti
P-no

Corni
Tr-be
Tr-ni
P-no

Cl. bas.
Fagotti
C.Fag.
Tuba
C.b.

f

f

f

(8)

Əsas mövzu daha sonra tamamilə yeni füsunkar lirik səciyyə daşıyaraq köməkçi mövzuya keçir. Lakin bu iki fərqli məzmunlu melodiya bir-birini əvəzləməsi əsərdə böyük kontrastlığın yaradılmasına səbəb olur. Bununla əlaqəli bəstəkar qeyd edir: “Simfoniyanın ilk iki hissəsinin gərginliyi Heydər Əliyevin ölkəmiz üçün mübarizəsini əks etdirir. Bu musiqi marş, mübarizə, irəliyə doğru hərəkəti aşılayır” [3]. Həcm etibarilə kiçik, lakin lirik səciyyəli köməkçi mövzu da əsas mövzunun musiqi materialı əsasında qurulub.

Nümunə № 5

7

8

I hissənin parlaq mövzularından biri də orkestrin bütün partiyalarında, yəni, *tutti* şəklində eyni ritmik şəklin ifası ilə diqqəti cəlb edir. Bütün alətlər həmin ritmik qrupu təkrarlayaraq milli musiqimizə, daha dəqiq desək, şifahi ənənəli professional musiqimizin bir janrı olan zərbi-muğamlara xarakter olaraq dəqiq ölçülü ritmik fonu xatırladır. Məlumdur ki, zərbi-muğamların özünəməxsusluğu məhz bu xüsusiyyət ilə təcəssüm olunur. Zərb alətlərinin dəqiq ritmik şəkli fonunda xanəndənin improvizasiyalı ifası simfoniya da eyni paralellərin aparılmasına imkan yaradır. Əsas mövzunun bütün keçidlərində ritmik fonun dəyişməz olaraq qalması, bu fikri daha da təsdiqləyir.

İşlənmə bölməsi mövzunu qəfil şəkildə əvəz edir. Lakin çox qısa zamanda bu əzəmətlik yenidən özünü lirik səpkili melodiya keçirir. Lirik əsrarəngiz melodiya malik olan mövzu pikkolo fleyta ilə fleytanın ifasında verilir. Mövzunun polifonik, daha dəqiq desək, *stretta* şəklində səslənməsi iki alətin bir-birinə keçməsi ilə diqqəti cəlb edir. Bu mövzudan sonra da əsas leytfraza eşidilir.

Nəhayət, I hissənin sonu çox sakit tərzdə tamamlanır. Beləliklə I hissəyə ümumi şəkildə diqqət yetirdikdə biz daim mübarizə mövzusunun bəstəkar tərəfindən əsas götürülməsini izləyirik. Həmin xüsusiyyət əzəmətli, bir qədər həyəcanlı və dramatik leytfraza ilə lirik səciyyəli, işıqlı melodiyanın daim əvəzlənməsi ilə baş verir.

II hissə violonçelin solusunda lirik səciyyəli melodiyanın verilməsi ilə başlayır. Ümumilikdə bu səciyyə bütün hissə boyu özünü göstərir.

Nümunə № 6

Con tristezza ♩ = 52
1. solo

V-Ilo

Lakin lirik ab-hava az keçmədən öz yerini hələ I hissədə səslənən kəskin təlatümü, həyəcanı ilə seçilən sıçrayışlı melodiya verir. Bu timpani alətinin qlissandosı üzərində, boru zəngləri, kontrabas və piano alətlərinin birgə ifasında onaltılıq uzunluqlarla səciyyələnən yuxarı istiqamətli sıçrayışlı musiqi frazasıdır. Bəstəkar I hissədən təkrar parça verməklə hissələr arasında bağlayıcı yaratmağa müvəffəq olur. Təzadlı şəkildə hissələrin dəyişilməsi II hissəyə də xarakterdir. Belə ki, qısa zamanda II hissə öz səciyyəsinə davam etdirir və bu hissənin əsas mövzusu simli alətlərin ifasında səslənir.

Nümunə № 7

Flauto I

Vibr.

Arpa

Arco

Archi

II hissə boyunca zərb alətlərinin ifasında müxtəlif sololarda mövzunun keçməsi təzadı daha da çoxaldır. Bu isə əlbəttə Heydər Əliyev siyasətinin həyata keçməsi üçün keşməkeşli yolunun, onun Azərbaycanın çiçəklənməsinə yönələn siyasətinin təcəssümünə yönəlmişdir. Çünki bu yol heç də sadə deyildi, bütün çətinliklərə sinə gərən Ulu öndər bu yol ilə xalqımızı işıqlı gələcəyə istiqamətləndirərək bildi. Məhz bəstəkarın da böyük ustalığı ondan ibarətdir ki, biz əsəri dinlədikcə sanki müasir tarixi dövrümüzdə baş verənlər hamısı göz önündə canlanır.

Simfoniyanın sonuncu III hissəsi ilk notlardan öz işıqlı ruhu, xalqımızın bütün çətinliklərin üzərindən zəfərlə çıxmasını təcəssüm etdirir. Əsas mövzunun pikkolo fleytanın ifasında verilməsi, sanki milli alətimizdən biri olan tütəyi xatırladaraq azad olmuş Qarabağımızı, torpaqlarımızda xalqımızın firavan yaşamını təsvir edir. Təsədüfi deyil ki, burada bəstəkar məhz bu hissləri xüsusilə Qarabağda ən çox sevilən muğamlardan biri olan “Segah” muğamına, onun əsas intonasıya xüsusiyyətlərinə üz tutaraq ifadə etmişdir. Nəticədə milli koloriti ilə seçilən eyniadlı segah məqamının şikəsteyi-fars aralıq məqamı üzərində lirik xarakterli melodiya yaranır.

Nümunə № 8

The musical score is for a piece titled "Nümunə № 8". It is written for three instruments: Piccolo Celesta, Clarinet in C (Cl-tti), and Arpa (Harp). The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the Piccolo Celesta playing a melody with a dynamic marking of *p* (piano). The Clarinet in C plays a sustained chord with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Arpa plays a melody with a dynamic marking of *p* (piano). The second system shows the Piccolo Celesta playing a melody with a dynamic marking of *p* (piano). The Clarinet in C plays a sustained chord with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Arpa plays a melody with a dynamic marking of *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Həmin melodiya simli alətlər də qoşularaq sanki muğam şöbəsinə səslənir. Simli alətlər ilə fleytada mövzunun əvəzlənməsi, sanki solo ilə müşayiət partiyasını xatırladır. Nəhayət III hissənin kulminasiyasında mövzunun işıqlılığı, təmkinliyi, eyni zamanda improvizasiya səciyyəliyi daha da genişlənərək yüksək həddə çatır. Bəstəkar fleytanın ifasında yenidən əsas mövzunu səsləndirməsi ilə milli ornamentikanı daha da gücləndirmək yönündə bir addım atır. Burada artıq segah məqamının mayəsi əldə olunur. Əsas məqamda vəqə olan mövzu fleyta alətində sanki muğam gəzişmələrini xatırladaraq əsrarəngiz ifadə yaradır. Hətta ingilis nəfəri (ingilis sümsüsü) alətinin solusunda segah məqamının kadans dönməsinin verilməsi məqamın təsdiqedic funksiyasını daşıyır.

Nümunə № 9

10

Picc.
Flauti
Celesta

Arpa

V-ni I
V-ni II

V-le
V-III
C.b.

11

C. ingl., P-no

III hissədə maraqlı musiqi parçalarından biri də simli alətlər ilə ingilis nəfəri (ingilis sümsüsü) və vibrafon alətinin dialoqu ola bilər. Burada bəstəkar muğam improvizasiyasını onların bir-birini əvəz edərək mövzunun səsləndirilməsində təqdim edərək, sanki deyişmə janrının xüsusiyyətini yaradır. Işıqlı, nikbin şəkildə səslənən musiqi xalqımızın xoşbəxt həyatını, bayram zəfərinin möhtəşəm tablosunu əks etdirir.

Nümunə № 10

15

C. ingl., Vibr.

Beləliklə, əsərləri ilə xalqın dərin sevgisini qazanan Azər Dadaşov simfonianın sonunda Ulu öndər Heydər Əliyevin müdrik siyasəti nəticəsində, Ali baş komandanımız cənab İlham Əliyev və vətənimizin igid oğulları sayəsində bütün Azərbaycan xalqına qələbənin yaşadılmasını və xalqımızın sevinc və xoşbəxtliyini tərənnüm etməyə nail olur. “16-cı simfonianın 3-cü hissəsi özünəməxsus olaraq öz daxili əhval-ruhiyyəmlə səsəlşir. O, incə sevgini, işıqlı arzuları özündə ehtiva edir. İstərdim ki, dinləyiciyə də xoşbəxtlik hissi gətirsin. Mən bu əsərdə səmimi olmağa çalışdım. Onun səslənməsi və dinləyicilərdə bu hisslərə cavab tapmasında xüsusilə şadam” [3] - deyən bəstəkar həqiqətən də Ümummilli lider Heydər Əliyevin dolğun obrazını təcəssüm etdirməyə müvəffəq oldu.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşova N. Azər Dadaşov. – B.: Renesans-A, – 2020, – 30 s.
2. Babayev M. Özünəməxsus üslub yaratmağa müvəffəq olmuş bəstəkar: Azər Dadaşov – 75. İki sahil gündəlik ictimai-siyasi qəzet, – 2022, – 21 yanvar.
3. Azər Dadaşovla müsahibə. 13 sentyabr, 2025-ci il, saat: 14:00. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı.
4. Azər Dadaşov – Simfoniya N16 "Heydər".
URL:https://www.youtube.com/watch?v=iv_mL83k8zI

Лейла ЗОХРАБОВА

Доктор искусствоведения, доцент,
Секретарь Союза композиторов Азербайджана.
Кафедра «Азербайджанская традиционная музыка и современные технологии»
Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОМУ ЛИДЕРУ
ГЕЙДАРУ АЛИЕВУ: СИМФОНИЯ «ГЕЙДАР» АЗЕРА ДАДАШЕВА**

***Аннотация:** Образ общенационального лидера Гейдара Алиева, отраженный в различных областях искусства, получил широкое распространение и в нашей музыкальной культуре. Безграничная любовь и уважение великого лидера к музыке нашли свое выражение в его содержательных речах, в пропаганде нашей музыки не только в нашей стране, но и за ее пределами, в его поддержке композиторов и исполнителей. Примечательно, что все эти качества способствовали тому, что его образ жил в музыке и стал вечным. В представленной статье 16-я симфония народного артиста Азера Дадашева под названием «Гейдар» стала объектом анализа с точки зрения содержания, формы и лада. Симфония была написана в 2023 году к 100-летию со дня рождения Гейдара Алиева. Произведение, обладающее широкой и красочной концепцией, во всей полноте воплощает путь национального прогресса, лидерства, неисчерпаемого политического и духовного богатства Гейдара Алиева.*

***Ключевые слова:** Общенациональный лидер, Гейдар Алиев, Азер Дадашев, симфония, музыкальное произведение, посвящение*

Leyla ZÖHRABOVA

Doctor of Science, associate professor,
Secretary of the Union of Composers of Azerbaijan.
Department "Azerbaijan traditional music and modern technologies"
Baku Musical Academy named after U.Hajibeyli

**MUSICAL DEDICATION TO NATIONAL LEADER HEYDAR ALIYEV:
AZER DADASHOV “HEYDAR” SIMPHONY**

***Abstract:** The image of the national leader Heydar Aliyev, reflected in various fields of art, has also become widespread in our musical culture. Thus, the great*

leader's boundless love and respect for music found expression in his insightful speeches as a true musicologist, in his diverse promotion of our music both within and outside the country, and in his support of composers and performers. Remarkably, all these qualities contributed to his image living on in music and becoming eternal.

This article analyzes People's Artist Azer Dadashov's 16th Symphony, "Heydar", in terms of its content, form, and relevance. The symphony was written for the 100th anniversary of Heydar Aliyev's birth, which will be celebrated in 2023. The work, with its broad and vibrant concept, fully embodies Heydar Aliyev's journey of national progress, leadership, and inexhaustible political and spiritual wealth.

Keywords: Great leader, Heydar Aliyev, Azer Dadashov, symphony, musical work, dedication

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Gülzar Mahmudova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Dosent, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

ORCID: 0009-0001-3160-1963

Email: salimhak@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.31-41**QƏDİM SAZ HAVALARINDA MƏQAM MƏSƏLƏLƏRİ
 (“ŞƏQAYİ” AŞIQ HAVASI ƏSASINDA)**

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan aşiq musiqisindəki mürəkkəb və dəyişkən məqam prinsiplərindən bəhs edilir. Bildirilir ki, bu məsələlərin təhlili gələcəkdə məqam sisteminə yeni və fərqli baxışın ortaya çıxmasına təkan ola bilər. Məqalədə həm də qeyri-bərabər temperasiyalı quruluşun xalq musiqisindəki yeri haqqında məlumat verilir. Həm muğam-məqam, həm də ozan-aşiq sənətindəki qeyri-xəttilik, fəlsəfi məntiqə və tarixi detallarla əlaqəli şəkildə izah edilir. Nümunə olaraq, Azərbaycan aşiq havaları içərisindəki ən qədim musiqi nümunələrindən olan “Şəqayi” aşiq havası məqam və intonasiya baxımından təhlil edilir.*

***Açar sözlər:** Aşiq, saz, məqam, arxaik, sakral, sufizm, ifaçılıq, türk*

Türk dünyasında qədim, köklü və dominant mədəniyyətə malik olan Azərbaycan türkləri arxaik-mifoloji çağlardan etibarən yaranmağa başlayan ozan-aşiq sənəti sahəsində də özünəməxsus yerə və əhəmiyyətə sahibdirlər. Bu mistik incəsənət növü məlum olduğu üzrə özündə bir neçə aspekti, o cümlədən, musiqini, poeziyanı, dastançılığı, rəqsi və digər sənət növlərini birləşdirən sinkretik bir hadisədir. Ozanlıqın, aşıqlığın Azərbaycan modeli də həmin sinkretizimdən xali olmamaqla bərabər, bu çoxəsrlik incəsənət növünə zaman-zaman yeni çalarlar və fəlsəfi məna qatmışdır. Azərbaycan türklüyünün təşəkkül dövrü Azərbaycan aşiq sənətinin yaranıb formalaşması ilə paralel tarixi proses olaraq götürülməlidir. Milli özünüdərk məsələləri içərisində əlbəttə ki, aparıcı və həlledici rola malik olan dövlətçilik anlayışı Azərbaycan türkləri üçün XV əsrin sonları XVI əsrin əvvəllərində özünün pik nöqtəsinə çatdı. Şeyx oğlu Şah İsmayıl Xətəinin qurduğu Azərbaycan Səfəvilər Dövləti məhz bu özünüdərkini əsasını qoymuş oldu. Dövlət dilinin Azərbaycan dili olmasından tutmuş, Səfəvi şahının özünün anadili və heca vəznli aşiq poeziyasına müraciət etməsinə qədər hər şey birbaşa və ya dolayısı ilə həmin bu amala – azərbaycançılığın yaranmasına xidmət edirdi.

“Azərbaycan Səfəvilər Dövləti milli, türk dövləti idi. Orta əsrlər müsəlman Şərqində bir çox türk dövlətləri, o cümlədən osmanlılar, teymurilər, şeybanilər və sairə mövcud idi. Lakin bu dövlətlərin heç birində türk dili səfəvilər qədər rəsmiləşməmişdi. Səfəvilər Dövlətinin bu barədə xüsusi fərmanı olmasa da, bütün rəsmi yazışmalar, başqa dövlət başçalarına göndərilən məktublar, üstəlik sarayda fars dilində danışmağın de fakto qadağan edilməsi onu göstərirdi ki, Şah İsmayıl Xətayinin qurduğu dövlət əsl milli, Azərbaycan-türk hakimiyyəti idi” [1, s.199].

Azərbaycan aşığı sənətinin formalaşma məsələsi yuxarıda da qeyd olunduğu kimi, Orta əsrlərə təsadüf etsə də, onun nəzəri-fəlsəfi kökləri daha qədim dövrlərə gedib çıxır. Sırf musiqişünaslıq nöqteyi-nəzərindən yanaşsaq, bu qədimlik özünü tarixin ən arxaik çağlarından gələn ibtidai melodik və monodik ünsürlərdə tapmış olur. Məsələ burasındadır ki, tarix geriyə doğru addımladıqca, məlum coğrafi areal da getdikcə genişlənir, bəzən məchul yerlərə gedib çıxır. Ozan-aşığı sənətinin mövcud olduğu ümumtürk coğrafiyası nə qədər geniş olsa da, bu incəsənət növünün paradigmaları və nəzəri-funksional sərhədləri bir o qədər konservativdir. Bu mühafizəkarlıq onun bəsit melodik və ritmik fiqurasıyasından, o cümlədən, ifaçılıq məsələlərindəki qısa diapazon faktorlarından və sairədən irəli gəlmirdi. Ozan-aşığı sənətinin özünüqoruma instinkti hər şeydən əvvəl eyni dilin müxtəlif ləhcələrində danışan çoxmilyonlu bir ulusun mənəvi-psixoloji spesifikasi demək idi. Qeyri-müştərəklik amili burada xüsusilə əhəmiyyətli rol oynayırdı. Belə ki, təxminən X əsrdən etibarən İslam dinini qəbul edən türk xalqları içərisində qısa bir zaman çərçivəsində yaranıb yayılan muğam-məqam incəsənəti ilə paralel yaşayan ozan-aşığı sənəti musiqidəki müəyyən məqam intonasiyalarına və poeziyadakı əruza bənzəmək cəhdilə yaranan dəqiq heca vəznli poeziya ənənələrinə baxmayaraq, ümumşərq müştərəkliyini böyük ölçüdə qəbul etmədi. *“Həyatın və milli iradənin içindəki batini və ürfani məziyyətlər geniş imkanlara sahib olan yazılı divan və təhkiyə ədəbiyyatından fərqli olaraq, şifahi ənənəni başqa şəkillərdə ortaya çıxarırdı”* [2, s.48]. Lakin eyni fikri ümumtürk sferasına aid etmək olmaz. *“Türk xalqlarının tarixi müqəddəratında müştərək amillərin rolu dənılmaz bir faktdır. Bu amillər içərisində dilin və dinin rolundan bəhs edən tədqiqatçıların əsərlərindən öyrənirik ki, türklərin toplu halda yaşadıkları Orta Asiya dövründə şübhəsiz ki, aralarında tam bir mədəniyyət birliyi vardı. Bu müştərəkliyin müasir ölçülər baxımından nə qədər uyğun olmasından asılı olmayaraq, hər halda yabançı təsirlərdən daha azadə idi”* [3, s.127].

Azərbaycan aşığı havalarında özünəxas və kifayət qədər az tədqiq edilmiş məsələlərdən biri də məqam problemidir. Lakin dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin tərtib etdiyi Azərbaycan milli məqam sisteminə əksəriyyət etibarilə daxil olan saz havalarında bəzən elə situasiyalara da rast gəlinir ki, onları mövcud məqam-yaratma sturukturları və səsdüzümü konturları ilə bir araya gətirmək və elmi cəhətdən əsaslandırmaq mümkün olmur. Azərbaycan aşığı havaları əsas etibarilə rast, şur, segah və az hallarda bayatı-şiraz, eyni zamanda hümayun-şüştər mə-

qamlarında çalınıb oxunur. Ən çox istifadə edilən məqamlar isə rast və segahdır²⁰. Ancaq elə saz havaları da vardır ki, onları adı çəkilən məqamların heç birinə sistemli şəkildə uyğunlaşdırmaq olmur. Bu tip hava və müəyyən saz havalarının daxilində modulyasiya və improvizasiya şəklində mövcud olan havacatların hamısı sazın klassik dörd kökündən birində – “şah pərdə kökü” adlanan qədim və qəliz strukturda ifa edilir. Həmin köklərin quruluşu aşağıdakı kimidir:

Nümunə 1

Nota yazanı F.Baxşəliyev



(Şur məqamı)

I II III



(Segah məqamı)

I II III



(Rast məqamı)

I II III



(Bayatı-Şiraz məqamı)

Hazırkı tədqiqat mövzusunun obyektı isə sazın dördüncü – “şah pərdə” köküdür. Əvvəla, onu qeyd etmək vacibdir ki, bu kök Azərbaycan sazının ən qədim və stabil kökü sayılır. Stabilliyin əsas meyarı isə, bizim düşüncəmizə görə, elə onun qədimliyidir. Qədimliyinin əsas meyarı isə, bu kökün bütün türk dünyasında vahid bir sistem halında olmasıdır. Belə ki, biz Anadolu sazında bu kökün adına “bozuk düzen” olaraq rast gəlirik. Bundan başqa qazax domrasında və türkmən dütərində də biz eyni strukturla qarşılaşırıq. Bu, ümumtürk mənəvi sivilizasiyanın qarşılıqlı əlaqə prinsipləri ilə bağlıdır. *“Türk mədəni məkanı fəal regionlararası qarşılıqlı əlaqələri ilə fərqlənir, bu da mədəniyyətlərin uyğunluğunu, müqayisəli*

²⁰ Bununla belə qeyd etməliyik ki, hansı məqamda səslənməsindən asılı olmayaraq aşiq havalarının böyük bir qismi şurda tamamlanır.

təhlilini aktuallaşdırır. Onu da nəzərə alaq ki, Azərbaycan mədəniyyətinin sivilizasiya kodu türk bədii dominantında qeyd olunmuşdur [4, s. 22].

Əlavə olaraq, bu gün İran və Güney Azərbaycan Əhli-Həqq sufi təriqətlərinin cəmxanələrində ritual və zikir aləti kimi istifadə edilən və adına ənənəvi olaraq “Kürdüstan tənburu” deyilən musiqi alətində də həmin kök əsas rol oynayır. Lakin Azərbaycan və Anadoludakı üçüncü sim, yəni not nümunələrindəki si bemol dombra, dütar və tənburda mövcud deyil. Belə ki, həmin musiqi alətləri ikisimlidir və mizrabsız barmaq texnikası ilə çalınır. Elə məsələ də burasındadır ki, tarixin sonrakı dövrlərində yavaş-yavaş formalaşan harmonik və melodik zənginlik ünsürləri məhz üçüncü simin, yəni si bemol səsinin ortaya çıxması ilə yaranmışdır (onu da qeyd edək ki, bu notlar şərtidir və bütün şifahi ənənəli musiqi janrlarında olduğu kimi, ozan-aşıq sənətində də musiqi alətinin ümumi kökü insan səsinin diapazonu və imkanlarından asılıdır. Biz bu halı muğam sənətində də müşahidə edirik. Bəzi xanəndələr, xüsusilə də zil pərdələrdə oxunan muğamları tarın do kökündə, bəziləri si, elələri də vardır ki, si bemol və hətta lya kökündə ifa edirlər. Arxaik çağlarda isə, melodik quruluşun bəsit, ancaq daha dərin ifadə formaları iki simin – do və fa (bir oktava bəm fa səsi) səsinin münasibəti ilə ortaya çıxır. Birinci sim əsas etibarilə melodiyanı, ikinci sim isə baş barmağın (bəzi hallarda digər barmaqların) iştirakı ilə onun kontrapunktunu təmin edir. Ancaq Azərbaycan və Anadolu sazında ikinci simin baş barmaq funksiyasını üçüncü sim, yəni açıq si bemol yerinə yetirir. Orta sim, yəni bir oktava bəmdə qalan fa notu isə mistik bir dəm, fon olaraq, uzun və qalıcı bir şəkildə melodiyanı müşayiət edir.

Qədim saz havaları içərisində öz məqam quruluşuna görə, hələ də dəqiq təyinatını almamış saz havalarımızdan biri “Şəqayi” havasıdır. Bu hava Borçalı aşığı mühitində “Məmmədbağırı” adlanır. Həmin havadan bir epizoda nəzər salaq:

Nümunə № 2

Nota yazanı F.Baxşəliyev

Allegro moderato



Göründüyü kimi, burada sadəcə üç səsin – mi bemol, fa və sol səslərinin iştirakı ilə yaranan bir melodik quruluşa rast gəlirik. Dinlədiyimiz zaman isə adama elə gəlir ki, bir azdan bu musiqinin hansı Şərq məqamına aid olduğunu görəcəyik. Lakin qeyri-dəqiq metr-ritmikası olan vokal partiyasından sonra da biz dəqiq nəticəyə gələ bilmirik.

Məqalədə verilən not nümunələri tərəfimizdən nota alınmışdır. Lakin bir saz ifaçısı olaraq etiraf etməliyik ki, bu havanın bütün incəliklərinə, texniki priyomlarına ən kiçik detallarıyla bələd olsaq da, onu not sətirlərinə köçürmək o qədər asan məsələ deyil. Çünki aşiq havalarına xas olan (xüsusən də qədim havalara) qeyri-xəttilik prinsipi kifayət qədər mürəkkəbdir və bəlkə də zaman içərisində belə məsələlər öz həllini tam olaraq tapa biləcək. Ancaq instrumental ifanın altındakı vokal partiyasının muğam və uzun hava tipindəki formatı müasir not yazı sistemlərinin hələ ki, tam şəkildə cavab verə bilmədiyi bir amildir.

Biz növbəti nümunədə vokal partiyasındakı improvizə azadlığını dəqiq ritmə malik instrumental partiyaya görə nisbətən məhdudlaşdırmalı olduq:

Nümunə № 3

Nota yazanı F.Baxşəliyev

Allegro moderato

5

10

Ah a-man he - - - y

15

Qalx-dı köç ey - lə - di Əf-şar el - lə - ri -



Lakin saz havasının quruluşu əsasında musiqi materialı hər bənddə dəyişilir və on bir hecalı qoşma öz yerini səkkiz hecalı bayatıya verir. Bayatıya keçid alan havanın məqamı da dəyişir, oxunan bayatı seğah məqamına keçid alır.

Bir haşiyə çıxaraq söyləmək istərdik ki, Azərbaycan aşiq havalarının quruluşundakı dəyişkənlik, modal prinsiplərin çox zaman qeyri-müəyyənliyi bizi daha dərin və fərqli düşünməyə vadar edir. Qədim çağlardan bəri türk sakral düşüncəsindəki təbiət onqon və totemləri, eləcə də “Gök Tengri” substansiyası, həmçinin statiklikdən kənar ruhaniyyət sferası türklüyün mənəvi qatlarına uzun əsrlər boyu yön vermiş olan ozanlıq estetikasında məhz qeyri-səlisliklə özünü göstərmişdir. Bu tendensiya sonradan, yəni türklərin İslamiyyətə keçidindən sonra türk xalq sufizmində fərqli, ancaq kök etibarilə dominant bir effektlə davam etmişdir.

Biz belə nəticəyə gəlmişik ki, saz havalarındakı qeyri-dəqiq təyinat və qətiyyətin xaosu yol açmayan azad hissiyyət sərgilənməsinin təməlində İnsan-Tanrı vəhdətinin şifahi ənənəli “Dərviş-Qazi-Alp Ərən” disturu kimi unikal faktorlar dayanır. Bu daşıyıcılıq ozanların sənətsəl yönünü müəyyən etməklə, bu mədəniyyət hadisəsinin əslində bir sənət növü olmaqdan çox sakral rabitə vasitəsi olduğunu göstərir. Ozanın səmaviliyi, onun əlindəki qopuzun İlahi toxunulmazlığı türkün tarixi estetikasının təməl daşlarından biri olmuşdur. Bu təməllər bu gün də özünü göstərməkdədir. Bunun ən bariz nüsxələrindən biri Anadolu ələvi-qızılbaş ozanlığında fəlsəfi-ruhani düşüncə modelidir. Məsələn, Xorasandan Anadoluya, Balkanlara qədər uzanan geniş bir coğrafiyanı öz mənəvi fəthatında saxlayan ələvi-bektaş-qızılbaş sufizmində sazın, bağlamanın müqəddəsliyi ona verilən “Telli Quran” künyəsi ilə ifadə edilməkdədir. Qopuzun islamöncəsi sakrallığı öz davamiyyətini İslam təsəvvüfündə məhz bu şəkillərdə sürdürmüşdür. Ortodoks İslamda əksəriyyət tərəfindən “haram” hesab edilən “ğina”nın, yəni musiqinin islam sufiləri tərəfindən bu qədər müqəddəsləşdirilməsinin başqa izahı ola bilməz. İslam kisvəsi altında varlığını qoruyan ürfani eşq fəlsəfəsinin mövcudluğu tarixin müxtəlif dövrlərində elə İslam şəriətinin dini və siyasi hökmranlığı üçün əsl təhlükə mənbəyi sayılmışdır. Elə buna görə də Hüseyn ibn Mənsur Həllacdən Seyid İmadəddin Nəsimiyə qədər çox sayda arif və alim məhz elə İslami hökmlərlə edam edilmişdilər. Bu gün də sufi ozanlığın çağdaş dini çevrələrlə heç yaxşı və sülhsevər münasibətdə olmadığı açıq-aydın görünür.

Bütün bunlar tarixlə bərabər həm də fəlsəfi sistemlərin təbəddülatı deməkdir. Bu əvəzləyici dinamika musiqidə, o cümlədən ozan-aşiq sənətində də özünü büruzə vermişdir. Dəyişkən məqam strukturları və onların daxilindəki hələlik elmi-nəzəri

cəhətdən tam izahı olmayan keçidlər nə qədər müəmmal və qaranlıq görünə də, onların ifa tərzı, yəni həm də ifadə tərzı bir o qədər ışıqlı, sadə və qəbul ediləndir.

Aşiq havalarındakı dəyişkən modal struktur haqqında yeni tədqiqatlara ehtıyac vardır. Görkəmli tədqiqatçı alim K.Dadaş-zadə qeyd edir: “*Bizim müşahidələrimizə görə, arxaik aşiq havalarının quruluşunda fluktasiyalar (dəyişkənliklər – F.B.) daha önəmli funksional əhəmiyyətə malikdir* [5, s.24].

Bu məsələ özlüyündə həm də tarixi-fəlsəfi mahiyyətə sahibdir. Musiqinin və poeziyanın vəhdəti şifahi ənənəli sənət növlərində əsas etibarilə fəlsəfi-estetik məzmunla şərtləndirilir ki, bu da onun daimiliyini və həmişəyaşarlığını təmin edən ünsürlərdən biridir. Xüsusilə Şərq fəlsəfi fikrindəki qeyri-səlis məntiq və onun sufi-təsəvvüf dünyagörüşündəki təzahür bazası eyni zamanda Türk ozan-aşiq incəsənətində mövcud olan qeyri-xəttiliklə düz mütənasibdir. Bu prinsip metr-ritmik özünəməxsusluqdan tutmuş məqam yaratma funksiyalarına qədər hər şeydə özünü göstərməkdədir.

İndi isə, “Şəqayi” aşiq havasının əsas quruluşunu qısa şəkildə təqdim edirik:

Nümunə № 4 Nota yazanı F.Baxşəliyev

Allegro moderato

5

10

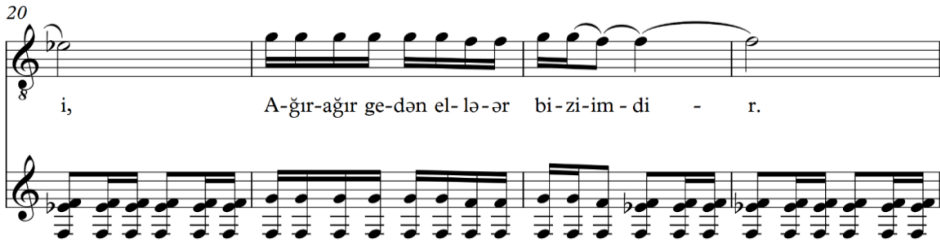
Ah a-man he - - - y

15

Qalx-dı köç ey - lo - di Əf-şar el - lo - ri -

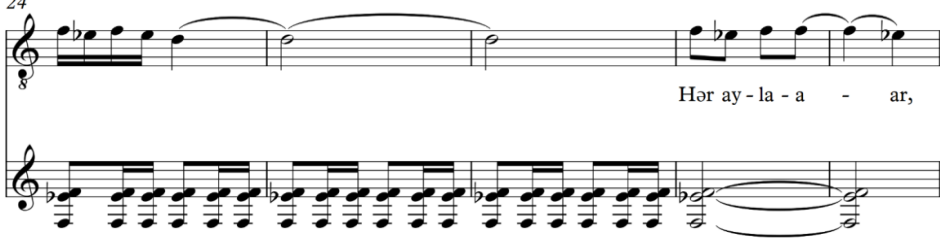
2

20



i, A-ğır-ağır ge-dən el-lə-ər bi-zi-im-di - r.

24



Hər ay-la-a - ar,

29



hər həf-tə-lə-ər hər ay-la - ar. Dər-ya-da bir gül-bi-ti - i - ib,

35



su - su de - yib ha - ray - la - a - - - ar.

Əlavə olaraq, bir məsələyə də toxunmaq istərdik. Bu saz havasının əsas hissəsi gəldiyimiz qənaətlərə əsasən, “Əfşar” muğamının ahənginə daha yaxındır. Əlbəttə, çağdaş Azərbaycan muğamı ifaçılığında bu muğam demək olar ki, mövcud deyil. Lakin qədim türk tayfaları olan əfşarlarla bağlı bu məqam bizim bir çox saz havalarımızda özünü göstərir. Bir az iddialı da görünsə, deməliyik ki, Azərbaycan muğam sənətindəki məşhur “Şikəsteyi-fars” şöbəsi əslində “Əfşar”

muğamının mikrotonlar olmadan ifa edilən versiyasıdır. Çünki, əgər “Şikəste-yi-fars” tam olaraq, segah məqamını ehtiva etsəydi, onun tonikası və istinad pərdəsi Segahın üçüncü pilləsi yox, birinci pilləsi olurdu (bu fikirləri bir az da dəqiq və aydın şəkildə izah etmək üçün yazılı not nümunələrindən çox canlı ifaları təqdim etmək daha məqsədəuyğundur).

“Əfşar” muğamının məqamsal özəllikləri haqqındakı iddialarımız isə hələlik elmi-nəzəri hipotez səviyyəsindədir. Bunun isə bir neçə önəmli səbəbi vardır. Əvvəla, “Əfşar”, “Nəva”, “Dügah”, “Əbu-Əta” kimi Azərbaycan muğam ifaçılığına hələ də kifayət qədər yad olan muğamların məqam özəlliklərini dəqiqliklə təyin etmək o qədər də asan məsələ deyil. Buradakı ən başlıca ünsür həmin muğamların tərkibindəki mikroxromatik tonlardır. Əgər 1/2 tondan kiçik aralıqlar olmasa, o zaman məsələn, “Şur” ilə “Nəva”nın, “Bayatı-Kürd”lə “Dəşti”nin nəzəri cəhətdən heç bir fərqi olmayacaq. O zaman sual oluna bilər: Belə olan surətdə bu muğamların varlığı nəyi ifadə edir?

Bu baxımdan Azərbaycan “Əfşar”ının da taleyi hələ ki, qeyri-müəyyən olaraq qalır. İllər keçir, ancaq hələ də yaşlı və təcrübəli xalq musiqi ifaçılarımız muğam xəzinəmizdəki bu boşluqları doldurmaq və ya hansı şəkildə doldurmaq haqda düşünmək istəmirlər. Axı heç kimə sirr deyil ki, yuxarıda adı çəkilən muğamlar Azərbaycan muğam repertuarından keçən əsrin 30-40-cı illərində çıxarılıb. Bu da artıq hər kəsə məlumdur ki, bu “çıxarılma” əməliyyatının arxasında mövcud rejimin Azərbaycan xalqının milli-mənəvi dəyərlərini Yaxın və Orta Şərqdən, o cümlədən Türk dünyasından qoparmaq, həmin mədəni-fəlsəfi müştərəkliyi unutturmaq cəhdi dayanırdı. Ancaq görünən odur ki, bu fikir sadəcə cəhd olaraq qalmayıb.

Ozan-aşıq musiqisindəki məqam qeyri-müəyyənlikləri də bu sferada öz cavabını gözləyən suallarla doludur. Bundan əlavə, Azərbaycan aşıq havalarını muğamlardan fərqli olaraq, qeyri-müntəzəm temperasiya elementlərindən tamamilə uzaq tutmaq cəhdi də kifayət qədər uğursuz və bəsitdir. Əgər bu temperasiya – daha dəqiq ifadə etsək, hələlik Şərq musiqişünaslığında gəlinən ortaqlıq fikrə əsasən, bir oktava daxilində 17 pillə iddiası təkcə qeyri-türk xalqlarına, o cümlədən, ərəblərə, farslara, kürdlərə, hindli və pakistanlılara aiddirsə, o zaman qonşu Anadolu xalq musiqisində və Anadolu sazının qolundakı mikroxromatik tonlar nə deməkdir. Unudulan və diqqətlərdən kənarda qalan başqa bir məsələ də bundan ibarətdir ki, Şərqdə hər xalqın özünəməxsus və sağlam intonasiya təməlləri üzərində milliləşmiş mikroxromatik sistemi mövcuddur. Bu ayrıntılar isə daha çox iki istiqamətdədir; bunlardan biri, fərqli sent və hers ölçüləridir. Məsələn, İranda ki mikrotonlarla, ərəb və ya türk musiqisindəki mikrotonlar fərqli aralıqlara malikdir. İkinci məsələ isə, melodik quruluşla, yerli xalqların milli-etnik musiqi mənəvləri ilə bağlıdır. İkinci məsələ daha maraqlıdır. Belə ki, məsələn, eyni məqam üzərində Azərbaycan və İran “Şur”u başqa-başqa intonasiyalara, bəzən isə kəskin və yad cizgilərə sahibdir. Buradan da belə nəticə çıxarmaq olar ki, Azərbaycan milli musiqi təfəkküründə qeyri-bərabər temperasiyalı quruluş sadəcə

olaraq, yerinə oturmadiğı üçün, hələlik qulağa yad gəlir və obyektivliklə qəbul edilmir. Halbuki, bu gün belə Azərbaycan tarının qolunda bir neçə mikroxromatik pərdə qalmaqdadır və aktiv şəkildə istifadə olunur. Məntiq isə bunu diktə edir ki, əgər tarzən bu pərdələrdən istifadə edirsə, deməli, onun müşayiət etdiyi xanəndə də həmin səsləri oxuyur. Bəs onda necə olur ki, bizim qulağımız məsələn, “Şur”un və ya “Çahargah”ın mayəsindəki 1/4 tonlara alışı?! Deməli, bu səs sistemi bizə yad deyil, sadəcə, biz onları milliləşdirməmişik. Bu proses olduqca uzun və ağır prosesdir. Zira, şəxsən biz bu məsələ üzərində ən az 30 ildir ki, işləyirik. Ancaq musiqi sadəcə nəzəriyyədən ibarət olmadığı üçün min ildən bir dövr ərzində gələn, ancaq cəmi 70 ildən də az bir zaman ərzində yoxa çıxan Şərq məqam sistemini geri qaytarmaq sandığımız qədər də sadə məsələ deyilmiş.

Ələ aldığımız ozan-aşıq sənətində çox vaxt açıq qalan məqam məsələləri də bənzər (ya da eyni) səbəblər ucbatından önümüzə çıxmışdır. Bu məsələ bəlkə də sırf ifaçılıqla məşğul olanları o qədər də düşündürməyə bilər. Ancaq musiqi-şünaslıq elmi üçün olduqca vacibdir ki, bu günə qədər gəlib çıxan nəzəri bazis üzərində yeni və daha mükəmməl tendensiyalar barədə ciddi iş aparılsın.

Düşünürük ki, dahi Üzeyir Hacıbəylinin tərtib etdiyi məqam nəzəriyyəsinin inkişaf və davam olunması günümüzün zərurətidir. Burada həm yeni məqam intonasiyalarının, həm də uzun zamandır ki, Azərbaycan milli musiqi təfəkkürünə qəsdən yadlaşdırılmış olan mikroxromatik səs sistemlərinin də düzgün və elmi istiqamətdə bərpasına nail olmaq mümkündür.

ƏDƏBİYYAT:

1. Baxşəliyev, F.E. Dədə Qorquddan Dədə Ələsgərə. – B.: Şərq-Qərb, – 2021, – 664 s.
2. Osmanova, L.Ə. “Aşık Garip” destanında irfani təzahürler. //Türk aşıklık geleneği ve Aşık Veysel. Sivas, Sivas Cümhuriyet Universitesi Yayinlari No 275, – 2023, – s.47-52
3. Kılavuz, G.T. Azərbaycan bədii mədəniyyəti türksoylu xalqların ortaq mədəni dəyərləri kontekstində. / Türksoylu Xalqların Musiqi Mədəniyyətinin Tədqiqi Problemləri. XVII. Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. – B.: ADMİU, – 2018, – s. 126-129
4. Məmmədova, R.A. Musiqi türkologiyasının əsasları. // “Musiqi Dünyası” Beynəlxalq, elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-maarif musiqi jurnalı. Bakı, – 1/90, 2022, – s. 22-27.
5. Dadaş-zadə, K.H. “Bozoxu Koroğlu” aşık havasının tarixi morfologiyasına dair. / Türksoylu Xalqların Musiqi Mədəniyyətinin Tədqiqi Problemləri. XV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. – B.: ADMİU, – 2016, – s. 22-26.

Фахрәддин БАХШАЛИЕВ

Доцент АНК

Доктор философии по филологии

**К ПРОБЛЕМЕ МАГАМОВ В ДРЕВНИХ НАПЕВАХ НА САЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ АШЫГСКОЙ ХАВА «ШАГАЙЫ»)**

Аннотация: В статье рассматриваются сложные и изменчивые принципы магама в Азербайджанской ашыгской музыке. Отмечается, что анализ этих вопросов может послужить толчком к появлению нового, иного взгляда на систему магама в будущем. В статье также дается информация о месте неравномерно-темперированных строев в народной музыке. Нелинейность как в мугамно-магамном, так и в озан-ашыгском искусстве объясняется с точки зрения философской логики и исторических деталей. В качестве примера, с точки зрения магама и интонационной структуры, анализируется один из древнейших образцов азербайджанской ашыгской музыки - хавы «Шагайы».

Ключевые слова: Ашик, саз, магам, архаичный, священный, суфизм, перформанс, тюркский

Fakhraddin BAKSHALIYEV

Associate Professor of the ANC,

Doctor of Philosophy in Philology

**MAQAM ISSUES IN ANCIENT SAZ LYRICS
(BASED ON THE “SHAGAYI” ASHYG LYRIC)**

Abstract: The article discusses the complex and changing principles of maqam in Azerbaijani ashyg music. It is noted that the analysis of these issues may be an impetus for the emergence of a new and different view of the maqam system in the future. The article also provides information about the place of unequal temperament structures in folk music. The nonlinearity in both mugham-maqam and ozan-ashyg art is explained in relation to philosophical logic and historical details. As an example, the ashyg air "Shagai", one of the oldest musical examples among Azerbaijani ashyg airs, is analyzed in terms of maqam and intonation.

Keywords: Ashyg, saz, maqam, archaic, sacred, sufism, performance, Turkic

Rəyçilər: sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Jalə Qulamova

İqbal ORUCOV

Qarabağ Universiteti, İncəsənət Fakültəsi,
İfaçılıq kafedrasının baş müəllimi,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Ünvan: Xankəndi şəhəri, Qarabağ Universiteti
ORCID: 0000-0002-5685-5628
Email: iqbal.orucov@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.42-55

V.A.MOSARTIN FLEYTA VƏ ORKESTR ÜÇÜN KONSERTLƏRİNİN SƏCİYYƏVİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Bu məqalədə Volfqanq Amadey Mosartın fleyta və orkestr üçün yazdığı iki əsas konsert – G-dur (KV 313) və D-dur (KV 314) formaca, tematik quruluş, texniki çətinliklər və orkestr fakturası baxımından müqayisəli şəkildə təhlil olunur. XVIII əsrin sonlarında yazılmış bu əsərlər Mosartın yaradıcılığının yetkinlik dövrünə keçid mərhələsində fleyta alətinə yanaşmasını, həmçinin dövrün üslub xüsusiyyətlərini aydın şəkildə nümayiş etdirir. Məqalənin əsas məqsədi, Mosartın fleyta üçün yazdığı bu iki konsert əsasında onun üslubuna dair ortaq prinsipləri və fərdi yanaşmaları üzə çıxarmaq, həmçinin klassik dövr fleyta repertuarına dair elmi və praktik töhfə verməkdir.

Açar sözlər: Mosart, Fleyta Konserti, tematik analiz, texniki çətinliklər, orkestr fakturası, klassik dövr, ifaçılıq, musiqi təhlili

Giriş və mövzunun aktuallığı

XVIII əsrin ikinci yarısı, Avropa musiqi tarixində “klassik dövr” adlandırılan, forma və üslub sabitliyinin, ifadə sadəliyinin və tematik işləmənin yüksəliş dövrü olmuşdur. Bu dövrün ən parlaq nümayəndələrindən biri olan Volfqanq Amadey Mosart (1756-1791), təkcə simfonik və vokal əsərləri ilə deyil, həm də konsert janrında yazdığı zəngin və incə quruluşlu nümunələrlə musiqi sənətinə əvəzsiz töhfələr vermişdir. Mosartın bu alətə olan münasibəti bəzi məktublarında qeyri-ciddi görünə bilər, lakin əslində onun bu alətə bədii dəyər verdiyini sübut edir. Onun fleyta üçün bəstələdiyi konsertləri, həm instrumental texnika, həm də melodik və harmonik quruluş baxımından Klassik dövrün yüksək estetik meyarlarını əks etdirir.

Mosartın fleyta və orkestr üçün yazdığı G-dur (KV 313) və D-Dur (KV 314) konsertləri, 1778-ci ildə Mannheim və Parisdə səfərdə olduğu zaman, Hol-

landiyalı fleyta ifaçısı və sifarişçi Ferdinand Dejean (1731-1797) üçün bəstələnmişdir. Mosartın atasına yazdığı məktublarda bu sifarişə marağının zəif olduğu bildirilmiş və fleyta alətinə olan münasibəti bir qədər tənqidi şəkildə ifadə olunmuşdur [1]. Bu mövzuda ətraflı təhlil və şərhlər Sadie (1992), Schmitz (1999) və Sutherland (2001) tərəfindən təqdim edilmişdir [3; 4; 5]. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, onun fleyta üçün yazdığı konsertlərin yüksək musiqi keyfiyyəti, formanın kamilliyi, melodik materialın zənginliyi və solist-orkestr münasibətinin bədii harmoniyası, bu bəyanatların arxasında fərqli bir estetik niyyətin dayandığını göstərir. Hər iki konsert, həm forma baxımından klassik dövrün konvensiyalarına uyğun gəlir, həm də bəstəkarın fərdi üslubunu nümayiş etdirir. Xüsusilə solist partiyasının melodik genişliyi, kadensiya imkanları və orkestrin müşayiət quruluşu bu əsərləri repertuarda əlamətdar mövqeyə yüksəldir [4; 5]. Kerman isə, Mosartın fleyta əsərlərindəki musiqi formalarını və onların musiqi həyatına təsirini tədqiq edərək, bu konsertlərinin onun üslubunun inkişafında nə qədər əhəmiyyətli rol oynadığını vurğulamışdır [6]. Eyni zamanda, Nottelmann Mosartın fleytaya olan münasibətini və bu alət üçün yazdığı əsərlərdə fleytanın rolunu daha dərinlən təhlil etmişdir, xüsusilə alətin texniki və virtuozluq tələbləri ilə bağlı öz mülahizələrini təqdim etmişdir [2]. Mosartın hər iki konsertində fleytanın texniki imkanları nümayiş etdirilsə də, G-dur konsertində daha çox lirika və melodik ekspressiya, D-dur konsertində isə ritmik aktivlik və struktur aydınlığı ön plana çıxır. Bu, onların müxtəlif sifariş tarixçəsi və istifadə məqsədləri ilə də bağlı ola bilər [3].

Bu məqalənin əsas məqsədi Mosartın hər iki konsertində müşahidə olunan struktur və estetik elementləri müqayisəli şəkildə araşdırmaq, fleyta texnikası baxımından istifadə etdiyi vasitələri təhlil etmək və bu əsərlərin ifaçılıq praktikasında tutduğu yeri müəyyənləşdirməkdir. Mövzu həm musiqi nəzəriyyəçiləri, həm də fleyta ifaçıları üçün aktualıq kəsb edir. Həmçinin, Mosartın fleyta üçün yazdığı konsertlərin digər klassik dövr nümunələri ilə müqayisədə özəlliklərini aşkara çıxarmaq baxımından bu tədqiqat xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Konsertlərin hər ikisi klassik dövrün üçhissəli konsert formasına əsaslanırsa da, onların içərisindəki tematik inkişaf, harmoniya dili və orkestr fakturası bəstəkarın fərdi ifadə tərzini əks etdirir. Xüsusilə G-dur konsertində müşahidə olunan melodik zəriflik və orkestrin rəngarəng müşayiəti, D-dur konsertində isə dinamik təzad və ritmik çeviklik fleyta alətinin ifadə imkanlarını maksimum dərəcədə səfərbər edir.

Hazırkı tədqiqatın aktualılığı həm də ondan irəli gəlir ki, klassik dövr fleyta repertuarının öyrənilməsi müasir ifaçılıq praktikasının inkişafı üçün olduqca önəmlidir. Mosartın konsertləri ifaçının həm texniki hazırlığını, həm də musiqi duyumunu inkişaf etdirən əsas repertuar nümunələri sırasındadır. Buna görə də onların təhlili təkcə musiqi nəzəriyyəsi baxımından deyil, həm də pedaqoji və ifaçılıq aspektlərindən də əhəmiyyətlidir.

Məqalədə G-dur və D-dur konsertlərinin formal quruluşu, tematik materialın işlənməsi, tonallıq və modulyasiya gedişləri, fleyta texnikası və ifadə vasitələri, solist və orkestr münasibəti kimi aspektlər ətraflı şəkildə təhlil ediləcəkdir. Məqsəd hər iki əsəri müqayisəli şəkildə araşdıraraq Mosartın fleyta konsertlərində müşahidə olunan ümumi prinsip və fərdi ifadə formalarını ortaya çıxarmaqdır. Araşdırma həm musiqişünaslıq sahəsində fundamental bir mənbə rolunu oynamaq, həm də fleyta ifaçıları üçün təfsir istiqamətləri müəyyənləşdirmək məqsədi daşıyır.

Tədqiqatın metodologiyası

Bu tədqiqatın əsas metodoloji yanaşması müqayisəli analitik təhlil prinsiplərinə əsaslanır. Mosartın fleyta və orkestr üçün yazdığı G-dur (KV 313) və D-dur (KV 314) konsertləri həm ayrı-ayrılıqda, həm də paralel şəkildə struktur, tematik, texniki və estetik baxımdan araşdırılmışdır. Təhlil zamanı klassik dövr musiqisinin forma prinsipləri, xüsusilə də sonata allegro forması, ikinci hissələrin lirik strukturu və rondo formalı final bölmələrinin quruluş meyarları əsas götürülmüşdür. Əsərlərin not mətnləri əsas olaraq *Neue Mozart-Ausgabe (Bärenreiter)* nəşri əsasında analiz edilmiş, əlavə olaraq *Urtext* versiyaları və müxtəlif ifa redaktələri müqayisə edilmişdir. Formal strukturun təhlili zamanı tematik cütlüklərin təqdimatı, işlənməsi və rekapitulyasiya mərhələlərinin harmonik inkişafı və modulyasiya xəritəsi nəzərdən keçirilmişdir. Fleyta partiyalarında müşahidə olunan texniki vasitələr (trellər, keçidlər, artikulyasiya formaları, registr keçidləri) ayrı-ayrılıqda qeyd olunmuş və ifaçılıq baxımından dəyərləndirilmişdir.

Orkestr fakturasının analizi zamanı əsərlərdə istifadə olunan müşayiət alətlərinin (məsələn, simlilər, ağac nəfəs alətləri və bəzən valturna) fleyta ilə qarşılıqlı münasibəti və balans məsələləri araşdırılmışdır. Bu zaman həm tarixi ifa praktikaları (*historically informed performance practice*), həm də müasir konsert interpretasiyalarına dair təhlillərə istinad olunmuşdur. Eyni zamanda, bu tədqiqatda kontekstual analiz metodundan da istifadə edilmişdir. Hər iki konsertin yazıldığı tarixi və sosial-mədəni şərait, sifarişçinin kimliyi (Ferdinand Dejean), Mosartın həyat və yaradıcılıq mərhələsi haqqında məlumatlar tədqiqata daxil edilmişdir. Bununla məqsəd, əsərlərin yalnız texniki baxımdan deyil, həm də dövrün estetik və funksional tələbləri çərçivəsində anlaşılməsini təmin etməkdir. Məqalədə əldə olunan müşahidələr həm nəzəri biliklər, həm də müəllifin şəxsi ifa təcrübəsinə əsaslanan praktik müşahidələrlə birləşdirilmişdir. Bu yanaşma, fleyta konsertlərinin elmi və ifaçılıq baxımından kompleks şəkildə öyrənilməsinə təmin etmişdir.

Tarixi kontekst və yaranma şərtləri

Daha öncə də bəhs etdiyimiz kimi, V.A. Mosartın G-dur (KV 313) və D-dur (KV 314) fleyta konsertləri 1778-ci ildə bəstəkarın Mannheim və Paris səfərləri zamanı yazılmışdır. Bu dövr Mosartın həyatında mühüm dönüş nöqtələrindən biri hesab olunur. Zalzburqdan ayrılaraq Avropanın musiqi mərkəzlərini dolaşmaqla, həm yeni sifarişlər əldə etməyə, həm də öz sənətini daha geniş auditoriyaya təqdim etməyə çalışan Mosart, Mannheimdə tanınmış fleyta həvəskarı və

sifarişçisi Ferdinand Dejean ilə tanış olmuşdur. Dejean peşəkar ifaçı olmasa da, fleytaya böyük maraq göstərən cərrah idi və Mosarta üç konsert və bir neçə kvartet sifariş etmişdi. Bəstəkar atası Leopold Mosarta yazdığı məktublarda bu sifarişi tamamlamaqda maraqlı olmadığını bildirir və fleytanı “dözülməz” hesab etdiyini ifadə edir. 14 fevral 1778-ci ildə yazdığı məktubda o qeyd edir: “*Ən başlıcası, mən fleyta üçün yazmağı sevmirəm*” [1-ci məktub, № 215].

Bununla belə, G-dur və D-dur konsertləri bu bəyanatın əksinə olaraq fleyta üçün yazılmış ən zərif və texniki cəhətdən zəngin əsərlərdən hesab olunur. Bu əsərlər həm Mannheim məktəbinin melodik və orkestral estetikası ilə, həm də Parisdəki ictimai konsert ənənələri ilə səsleşir. Xüsusilə G-dur konsertində müşahidə olunan melodik zəriflik və orkestr rəngarəngliyi, Mosartın Mannheim musiqiçilərinin təsirinə mürəz qaldığını göstərir. Eyni zamanda, D-dur konsertinin ilkin variantı olan qoboy konserti (KV 271k) əsasında fleyta üçün yenidən işlənmiş olması bəstəkarın mövcud materialdan adaptasiya üsulunu da nümayiş etdirir.

Forma quruluşu və tematik analiz

G-dur Fleyta Konserti, KV 313 - I hissə (Allegro maestoso)

Mosartın G-dur fleyta konsertinin I hissəsi klassik **riturnel formasına** əsaslanır. Bu forma həm barokko ənənələrinə, həm də klassik dövrün simfonik inkişafına uyğun olaraq strukturlaşdırılmışdır. Əsərin forması ümumilikdə aşağıdakı kimidir:

- **Riturnel (Orkestr ekspozisiyası)** – G-dur tonikasında təqdim olunur; əsas mövzu və ikinci dərəcəli tematik materiallar təqdim edilir.

- **Solo ekspozisiya** – fleyta giriş edir və ilk tematik materialı (əsas mövzu) təqdim edir.

- **Modulyasiya və inkişaf** – əsərin orta hissəsində fleyta modulyasiya edərək yeni tonallıqlara keçir.

- **Riturnel və solo hissələrin növbələşməsi** – mərkəzi hissədə ritmik-melodik materialların transformasiyası müşahidə olunur.

- **Repriz və koda** – tonallığa geri dönülür, əsas mövzu təkrar olunur və əsər güclü koda ilə tamamlanır [9].

Əsas mövzu 8 xanədən ibarət ibarə ilə başlayır və klassik dövrə məxsus **antecedent-consequent** (sual-cavab) quruluşunu əks etdirir. Mövzu yüksək registrdə təqdim olunur və fleyta üçün xarakterik olan yüngül və çevik fiqurasiya ilə müşayiət olunur: Bax: 1-13-cü xanələr [7, s. 1-2].

D-dur Fleyta konserti, KV 314 - I hissə (Allegro aperto)

Bu konsertin I hissəsi **klassik sonata formasına** uyğun qurulmuşdur. Formal baxımdan G-dur konsertindən daha çevik və təmiz struktura malikdir:

- **Ekspozisiya** – orkestrin təqdim etdiyi girişdən sonra fleyta əsas mövzunu təqdim edir.

- **İkinci mövzu sahəsi** – A-dur tonallığında, daha lirik və oxunaqlıdır.

• **İnkişaf hissəsi** – tematik materiallar müxtəlif tonallıqlarda işlənir, ardıcılıq və ibarələrin bölünməsi ilə material dinamikləşir.

• **Repriz** – mövzular əsas tonallığa qayıdır və stabil şəkildə yenidən təqdim olunur.

• **Koda** – orkestrin və fleytanın birgə dinamik kulminasiyası ilə nəticələnir [10].

KV 314 konsertində əsas mövzu daha enerjili və motorik xarakter daşıyır. G-dur konsertindəki kimi ornamentasiya və registr oyunu ön plandadır, lakin melodik quruluş daha qısa ibarələrlə təşəkkül tapır. Bax: 32-39-cu xanələr. [8, s. 3].

Müqayisəli yanaşma (fleytanın təqdim etdiyi əsas mövzu; cədvəl № 1)

Struktur elementi	G-dur, KV 313	D-dur, KV 314
Forma	Riturnel ilə sonata qarışığı	Sonata forması
Əsas mövzu	8 xanəlik, kantabil və yüngül	4-6 xanəlik, motorik və ritmik
Tonal modulyasiya	D ₇ , e-moll, a-moll daxil olmaqla geniş	Daha məhdud, əsasən A-dur və G-dur
Fleyta ilə orkestr dialoqu	Fleyta ilə orkestr dialoqu	Daha integrativ və harmonik
Ornamentasiya	Kadensiya və trel bolluğu	Daha az ornament, sadələşdirilmiş koda

Fleytanın təqdim etdiyi əsas mövzuların müqayisəli cədvəli № 2

Əsər	Fleytanın Girişi	Əsas mövzunun başladığı xanə	Əsas mövzunun uzunluğu	Tematik qurluş (ibarə quruluşu)
KV 313 (G-Dur)	Xanə 43	Xanə 43	8 xanə	4+4 (sual-cavab)
KV 314 (D-Dur)	Xanə 41	Xanə 41	8 xanə	4+4 (sual-cavab)

Nümunə № 1. G-dur Konserti, I hissə – Əsas mövzu (43-50-ci xanələr)



Bu mövzunu təhlil etdikdə görürük ki, o, klassik kantabil üslubun bütün əsas xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən tipik bir nümunədir. Daha dəqiq desək, mövzunun quruluşu, melodik inkişafı, ifadəliyi və sadəliyi klassik dövrdə

formalaşmış kantabil (yəni oxunaqlı, mahnı xarakterli) üslubun səciyyəvi cizgilərinə tam uyğundur. 4+4 ibarə quruluşu və periodik sintaksisə əsaslanan bu mövzu, G-dur tonallığında qurulmuş aydın melodik sətri, sadə ifadə tərzü və səs aralığının incə inkişafı ilə seçilir. Fleyta burada melodiyanı yumşaq dinamika və leqato artikulyasiyası ilə təqdim edir. Mövzu, I dərəcədən dominant istiqamətə (G-dur→D-dur) keçid etməklə, harmonik baxımdan da aydın bir klassik strukturu əks etdirir.

Nümunə № 2. D-dur Konserti, I hissə – Əsas mövzu (41-48-ci xanələr)



Bu mövzu G-dur konsertindən fərqli olaraq daha ritmik və çevik xarakter daşıyır. Mövzuda səkkizlik və onaltılıq notlar vasitəsilə irəliləyən bir impuls hiss olunur. Artikulasiya daha kəskin, dinamika isə daha geniş dəyişkənlik göstərir. Beləliklə, D-dur konsertində fleytanın rolu melodik aparıcı olmaqla yanaşı dinamik tempin daşıyıcısına çevrilir. Mövzu klassik sonata forması daxilində tematik gərginlik yaratmaq baxımından effektivdir.

Mosartın fleyta və orkestr üçün bəstələdiyi G-dur (KV 313) və D-dur (KV 314) konsertləri, klassik dövr instrumental konsert formalarının ən tipik və eyni zamanda incə nümunələrindən sayılır. Bu əsərlərdə bəstəkar üçhissəli konsert formasının bütün əsas prinsiplərinə sadıq qalmaqla yanaşı hər bir hissənin daxili strukturunu fərqli tematik materiallar və inkişaf üsulları ilə zənginləşdirmişdir. G-dur konsertində daha parlaq və zərif ifadə dominantdırsa, D-dur konsertində dinamik və virtuoz elementlər ön plana çıxır. Bu bölmədə hər iki konsertin formal quruluşu və tematik materialı təhlil olunacaq, əsas hissələrin musiqi dili və formal gedişatı müqayisəli şəkildə araşdırılacaqdır.

Mosartın həm G-dur, həm də D-dur fleyta konsertlərinin birinci hissələri, klassik dövr konsertlərinin ənənəvi açılış hissəsinə uyğun olaraq *Allegro* tempində və sonata formasında yazılmışdır. Bununla belə, hər iki əsərdə orkestr girişləri və solistin iştirakı ilə baş verən tematik təqdimat və işləmə mərhələləri bəstəkarın fərqli yanaşmalarını nümayiş etdirir.

G-dur konsertinin I hissəsi (Allegro maestoso) tipik riturnel ilə zənginləşdirilmiş sonata forması ilə yazılmışdır. Orkestrin təqdim etdiyi ilk riturnel hissəsində əsas mövzu (x.1-x.13) tam formada verilir. Bu mövzu zərif, aristokratik bir xarakter daşıyır, fanfarvarı intervallar və balanslı ritmlərlə seçilir.

Nümunə № 3. G-dur konserti, KV 313 – I hissə, əsas mövzu, 1-13-cü xanələr

W.A. MOZART.

Allegro maestoso.

Flute

Tutti

Pianoforte.

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's G major Piano Concerto, KV 313. The score is for Flute and Piano. It shows the first 13 measures of the main theme. The tempo is Allegro maestoso. The key signature is one sharp (F#). The score is written in G major. The flute part starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The piano part starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and then a quarter note B. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the piano and a single treble clef for the flute. The tempo is marked Allegro maestoso. The key signature is one sharp (F#). The score is written in G major. The flute part starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The piano part starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and then a quarter note B.

Ardınca, fleytanın girişində əsas mövzu modulyasiya olunmadan yenidən təqdim edilir, lakin solo partiyasında ornamentasiya və incə artikulyasiya ilə fərqlənir. İkinci mövzu isə orkestr girişindən sonra, D-dur tonallığında (dominant) təqdim olunur və daha lirik, *legato* frazalarla xarakterizə olunur. Bu tematik bölmədəki material sonradan fleyta solisti tərəfindən bəzəkli şəkildə yenidən təqdim olunur (təqribən 41-ci xanədən sonra).

Əsas mövzunun orkestr və fleyta versiyalarının müqayisəsi. Cədvəl № 3

Xüsusiyyət	Orkestr (1-13-cü xanələr)	Fleyta (41-60-cı xanələr)
Tonallıq	G-dur	G-dur
İfaçı	Yalnız orkestr	Fleyta (solo), orkestr müşayiəti ilə
Tematik quruluş	Qısa motivlər, aydın ritmik frazalar	Eyni tematik baza, lakin daha çevik, ornamentləşdirilmiş
Ritm və dinamika	Aydın, aristokratik fanfarvari mövzu, uzanan, geniş melodik fraza, sabit ritmik quruluş	Eyni baza, əsas mövzunun qorunması, lakin melodik ornamentlərlə zənginləşdirilmiş
Ornamentasiya və texniki çətinlik	Minimal texniki çətinlik, sadə və nizamlı təqdimat, daha incə dinamika və ifadəli frazalar	Trellər, <i>grace note</i> -lar, bəzəmali keçidlər ilə şənlənmiş, daha incə dinamika və ifadəli frazalar
Estetik vurğu	Klassik sadəlik, zərif, aristokratik, balanslı tematik quruluş	Daha çox ifadə və lirik virtuozluq əsasında, melodik xəttin incələşdirilməsi

G-dur konsertinin I hissəsində orkestr və fleyta arasındakı tematik ötürmə, Mosartın klassik forma daxilində həm struktur aydınlığına, həm də solistik ifadəyə verdiyi əhəmiyyətin bariz nümunəsidir; sadə orkestr təqdimatı, fleytanın ornamentlərlə zənginləşmiş cavabında yeni bir musiqi poetikasına çevrilir.

D-dur konsertinin I hissəsi isə (*Allegro aperto*) daha açıq xarakterli, parlaq və virtuoz təbiətə malikdir. Burada forma da klassik sonata forması çərçivəsindədir, lakin tematik material daha qısa, lakonik motivlərdən ibarətdir və sürətli inkişaf potensialına malikdir. Əsas mövzu orkestrdə təqdim olunduqdan sonra, fleyta partiyası bu mövzunun texniki baxımdan zənginləşdirərək təkrar edir.

Nümunə № 4: D-dur konserti, KV 314 – I hissə, əsas mövzu, 1-19-cu xanələr
Allegro aperto.

Flauto.

Pianoforte.



D-dur konsertində ikinci mövzu daha incə və şən xarakterlidir, A-dur (dominant) tonallığında təqdim olunur və konsertin ümumi enerjisinə uyğun ifadə daşıyır. Bu əsas mövzu G-dur konsertindən fərqli olaraq, daha dinamik və qısa frazalıdır. Sonra fleyta bu mövzunu texniki baxımdan daha bəzəkli və çevik formada təqribən 41-59-cu xanələr arasında təkrar edir.

Əsas mövzunun orkestr və fleyta versiyalarının müqayisəsi. Cədvəl № 4

Xüsusiyyət	Orkestr (1-19-cu xanələr)	Fleyta (41-59-cu xanələr)
Tonallıq	D-dur	D-dur
İfaçı	Yalnız orkestr	Fleyta (solo), orkestr müşayiəti ilə
Tematik quruluş	Qısa motivlər, aydın ritmik frazalar	Eyni tematik baza, lakin daha çevik, ornamentləşdirilmiş
Ritm və dinamika	Güclü vuruşlar, səlis və təmkinli inkişaf	Daha canlı ritm quruluşu, frazaların sürətli inkişafı
Ornamentasiya və texniki çətinlik	Minimal ornamentasiya, təmiz təqdimat	Trellər, sürətli keçidlər və arpeciolarla bəzədilmiş
Estetik vurğu	Klassik nizam və balans	Virtuoz parıltı və ifadəli ifa

Nəticə olaraq, Mosart burada klassik konsert forması çərçivəsində tipik bir üsuldən istifadə edir: orkestr mövzunu nizamlı və təmiz təqdim edir, fleyta isə eyni materialı texniki və ifadə baxımından zənginləşdirərək yenidən ifa edir. Bu, həm struktur baxımından aydınlıq yaradır, həm də solistə öz virtuozluğunu göstərmək üçün imkan verir.

Mosartın G-dur konsertinin II hissəsində (Adagio) yaratdığı musiqi dili, klassik dövrün lirizmini və zərif ifadə imkanlarını yüksək səviyyədə əks etdirir. D-dur tonallığında yazılmış bu *Adagio*, üçhissəli *lied* ("mahnı" mənasını verən alman sözüdür, qədim polifonik kübar mahnı janrını bildirir - AB'A') formasına əsaslanır. Orkestrin sadə və yumşaq müşayiəti fleyta üçün geniş nəfəsli, kantilen frazaların önə çıxmasına şərait yaradır. Fleyta partiyası, uzun melodik cümlələr, orna-

ment elementləri (*trell*, *grace note* və *legato* keçidlər) ilə bəzədilmiş və yüksək kantabile xarakteri daşıyır. Bu hissə fleyta üçün yalnız texniki deyil, eyni zamanda ifadə baxımından da ciddi bir sınaqdır. Dinamik kontur və artikulyasiyanın həssaslığı, musiqi xəttinin emosional təmizliyini təmin edir. Mosart burada sanki insani səse yaxınlaşan bir instrumental ariya bəxş edir - melodiyanın təmizliyi, ritmik sabitlik və harmonik sakitlik bu hissəni mənəvi baxımdan dərinləşdirir.

D-dur konsertinin II hissəsində (*Andante ma non troppo*) Mosart formaya daha sərbəst yanaşma nümayiş etdirir. G-dur tonallığında yazılmış *Andante*, dəqiq forma sərhədlərdən çox, melodik axın və ifadənin inkişafına yönəlib. Burada tematik material bir neçə dəfə təqdim olunur və kiçik variasiyalarla zənginləşdirilərək irəliləyir. Fleyta partiyası daha az melizmlərə sahib olsa da, melodik xəttin aydınlığı, frazaların ritmik ahəngi və artikulyasiya dəqiqliyi ilə seçilir. Bu hissədə ifadə daha dünyəvi və sakit bir estetika daşıyır – sanki əvvəlki konsertin dərin lirikasına nisbətən daha təmkinli və ünsiyyət yönümlü bir üslubdur. Orkestr burada fleyta ilə sıx dialoqda deyil, daha çox statik müşayiət funksiyası daşıyır. Bütünlükdə hissə, fleytanın yumşaq və səmimi səslənməsi üçün uyğun bir zəmindir. Lakin emosional dərinlik baxımından G-dur konsertindəki *Adagio* qədər təsirli deyildir.

II hissələrin orkestr və fleyta versiyalarının müqayisəsi. Cədvəl № 5

Xüsusiyyət	G-dur Konserti, KV 313 (II hissə)	D-dur Konserti, KV 314 (II hissə)
Tonallıq	G-dur	D-dur
Forma	Lied forması (AB'A')	Sərbəst forma, variasiyaya bənzər strukturlar
Temp və xarakter	Yavaş, lirizm dolu, introspektiv	Orta temp, sabit və ifadəli, lakin daha sadə
Fleyta partiyası	<i>Cantabile</i> üslub, uzanan ibarələr, ornamentlər	Aydın melodiylar, az ornament, ifadə yönümlü
Texniki xüsusiyyətlər	<i>Legato</i> ifa, nəfəs tənzimi, ornament dəqiqliyi	İbarə tənzimi, artikulyasiya, ton nəzarəti
Orkestrin rolu	Yumşaq və dəstəkçi müşayiət, simli alətlər əsasda	Statik müşayiət, dialoqdan çox fon funksiyası
Estetik vurğu	Duyğusal dərinlik, instrumental ariya təsiri	Sakitlik və sadəlik, ifadəli lakin dünyəvi
İfa çətinliyi	Musiqi frazalarının nəfəs və emosional axını	Melodik təmizlik və frazaların bərabər ifadəsi
Üslub xüsusiyyəti	Klassisizmə xas lirizm və melodik zənginlik	Təmkinli klassik estetika, nisbətən sadələşdirilmiş

G-dur konsertinin III hissəsi “Tempo di Menuetto” göstəricisi ilə klassik rondo forması (ABACA) üzərində qurulmuş və mülayim, aristokratik bir menuet xarakteri daşıyır. Bu hissədə fleyta sanki bir salon rəqsinin nəzakətli və incə da-

nışığına çevrilir. Əsas mövzu balanslı, simmetrik ibarələr üzərində qurulmuşdur və həm fleyta, həm də orkestr arasında qarşılıqlı sual-cavab şəklində işlənir. Fleyta partiyası texniki baxımdan çox mürəkkəb olmasa da, ifadə zənginliyi, ibarə formalaşdırması və yumşaq dinamika üzərində qurulmuşdur. Treller və ornamentlər bu zərifliyi tamamlayır. Orkestr isə fleytanın bu incə “danışığını” müşayiət edən və zərif fon yaradan bir funksiyada çıxış edir.

D-dur konsertinin III hissə (Rondo – *Allegro*) klassik rondo-sonata formasında yazılmışdır və əsərin ən parlaq və dinamik bölümünü təşkil edir. *Allegro* tempində yazılmış bu hissə həm tematik baxımdan, həm də texniki tələbkarlıq cəhətdən fleyta repertuarında seçilən final hissələrindən biridir. Əsas mövzu (A bölməsi) enerjili və canlı xarakterlidir, ani cazibəyə malik qısa frazalar üzərində qurulmuşdur. Bu mövzu təkrarlandıqca, aradakı epizodlar (B, C, D və s.) texniki baxımdan daha da mürəkkəbləşir və ifadədən çəviklik, güclü nəfəs nəzarəti və musiqi içində məntiqi yönəlmə tələb edir. Fleyta partiyası sürətli arpeciolar, qamma üzrə ardıcıl pillə hərəkəti, sürüşkən frazalar və bəzəkli elementlərlə zəngindir. Fleytanın bu parlaq səsi orkestr tərəfindən həm müşayiət edilir, həm də bəzən orkestr ona təzadlı cavab verir. Beləliklə, fleyta və orkestr arasında dinamik bir qarşılıqlı əlaqə qurulur. Bu qarşılıqlı fəaliyyət konsertin əvvəlki hissələrində qurulan musiqi münasibətini kulminasiya nöqtəsinə çatdırır. Tonallığın sabitliyi (D-dur) və davamlı enerji axını bu hissəyə aydınlıq və məqsədyönlük verir. Mövzu təkrarlarında baş verən bəzəklər və variasiyalar həm fleytanın texniki potensialını, həm də Mosartın melodik zənginliyini üzə çıxarır. Estetik baxımdan isə, bu hissə dinləyiciyə klassik dövrün şənliyi, virtuozaşılığı və ifadəli dinamizmi ilə dolu bir final təqdim edir.

III hissələrin orkestr və fleyta versiyalarının müqayisəsi. Cədvəl № 6

Xüsusiyyət	G-dur Konserti, KV 313 (III hissə)	D-dur Konserti, KV 314 (III hissə)
Forma	Tempo di Menuetto (Rondo: ABACA)	Rondo - Allegro (Rondo-sonata: ABACADA...)
Temp və xarakter	Orta temp, nəzakətli və aristokratik	Sürətli temp, canlı və enerjili
Əsas mövzu	Simmetrik və zərif ibarələr	Qısa, ritmik və cazibədar frazalar
Fleyta partiyası	İfadəli, yumşaq, orta texniki çətinlik	Virtuoz, sürətli arpeciolar, qamma üzrə ardıcıl pillə hərəkəti və melizmlərlə zəngin
Orkestrin rolu	Fleytanı müşayiət edən fon funksiyası	Aktiv iştirakçı, fleyta ilə dialoqa girən
Texniki xüsusiyyətlər	Treller, zərif bəzəklər	Arpeciolar, sürətli keçidlər, dəqiq artikulyasiya
Tonallıq	G-dur	D-dur

Estetik vurğu	Klassik balans və zəriflik	Parlaq virtuozluk və dinamiklik
Üslub xüsusiyyəti	Salon rəqsi üslubunda	Rəqsvari final xarakterli, parlaq ifa ruhlu

Nəticə

Mosartın G-dur (KV 313) və D-dur (KV 314) fleyta konsertlərinin müqayisəsi, yalnız forma strukturlarının və tematik materiallarının fərqi ilə deyil, həm də orkestr fakturası, fleyta texnikası və estetik xüsusiyyətləri baxımından da əhəmiyyətli məqamları ortaya qoyur.

1. Formanın genişlənməsi və estetik vurğular: Hər iki konsertin III hissəsi (rondo-sonata) canlı temp və parlaq virtuozlugu ilə fərqlənir. G-dur konsertindəki zərif və balanslı təqdimat, D-dur konsertində isə daha enerjili və dinamik bir ifadə ilə əvəzlənir. Bu fərq, Mosartın hər iki konsertdə fleyta üçün təklif etdiyi musiqi texnikalarının təbii olaraq fərqli şəkildə inkişaf etməsinə səbəb olmuşdur.

2. Tonallıq və modulyasiya: Hər iki əsərdə tonallıq sabit olaraq qalır, lakin modulyasiya prosesləri və tematik materialın inkişafı fərqli üslublarda həyata keçirilir. G-dur konsertində tonallıq daha sadə və təmiz şəkildə qorunarkən, D-dur-da modulyasiya daha çevik və çoxşaxəli bir şəkildə işlənmişdir.

3. Fleyta texnikası: Fleyta icraçısının üzərinə düşən texniki çətinliklər də əhəmiyyətli bir fərq göstərir. G-dur konsertində fleyta, daha çox sadə və zərif bir təqdimat tələb edərkən, D-dur konsertində virtuozluk və sürət ön plana çıxır. Hər iki konsertin fleyta üçün yazılmış olan texnikaları, ifaçının ifadə zənginliyi özünü bariz şəkildə ifadə edir.

4. Orkestr və fleyta əlaqəsi: Orkestrin rolunun hər iki konsertdə fərqli olmasına baxmayaraq, D-dur konsertində orkestr daha aktiv və dialoqa daxil olan bir xarakter daşıyır. Digər konsertdə isə orkestr, fleytanı müştərək müşayiət edərək onun üstünlüyünü vurğulayır.

5. Estetik xüsusiyyətlər və üslub: Mosartın bu iki əsərindəki estetik fərqlər, həmin dövrün musiqi üslubunu əks etdirir. G-dur konserti daha balanslı, klassik nizamla yazılarkən, D-dur konserti daha dinamik və enerji yüklü bir üslubla yaradılmışdır.

Nəticə olaraq, hər iki konsert Mosartın fleyta və orkestr üçün yaratdığı unikal əsərlərdir. Bu əsərlər yalnız musiqi nəzəriyyəsi və praktik icra baxımından deyil, həm də fleyta repertuarının inkişafında əhəmiyyətli bir mərhələ kimi qiymətləndirilir. Hər iki konsert Mosartın melodik yaradıcılığı, harmonik təfəkkürü və orkestr ilə solist arasında qarşılıqlı əlaqəni ustalıqla tərtib etməsi ilə seçilir. Onlar fleyta ifaçısına geniş texniki imkanlar təqdim etməklə yanaşı, ifadə və dinamik nüansların sərbəst işlənməsi üçün zəngin bir sahə açır. Bu əsərlər ifaçıların texniki bacarıqlarını sınaqla yanaşı, interpretasiya və üslub məsələlərində də mühüm təcrübə qazandırır. Fleytanın vokal xüsusiyyətlərini, yəni səsin müx-

təlif rəng və artikulyasiyalarını ortaya çıxarmaq baxımından da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Həmçinin, Mosartın orkestr yazısı fleyta ilə digər alətlərin dialoqunu və orkestr daxilində balansın incəliklərini öyrənmək üçün qiymətli nümunələrdir. Beləliklə, bu konsertlər yalnız Mosartın yaradıcılıq baxışını əks etdirmir, həm də fleyta ifaçılığı üçün texniki, estetik və təfsiri inkişafın əsas pillələrini təqdim edir. Onların musiqi tarixindəki yeri, həm repertuarın zənginliyi, həm də ifaçılara verdiyi geniş ifadə imkanları ilə xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Mosart, W.A. Briefe und Aufzeichnungen, Bd. 1. Hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel: Bärenreiter, 1962, s. 328 (Məktub: Mannheim, 14 fevral 1778, Briefe Nr. 215)).
2. Nottelmann, Mozart and the Flute. 2021, pp. 31-42.
3. Sadie, S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed., Vol. 12). Oxford University Press. 1992, p. 528.
4. Schmitz, E. Mozart: Concertos and Orchestral Environment Cambridge University Press. 1999, pp. 99-101.
5. Sutherland, R. Virtuosity in Classical Concertos: The Case of Mozart's Flute Concertos. University of London Press. 2001.
6. Kerman, J. Mozart: Studies in the Early and Later Works. Harvard University Press. 1994. URL:<https://www.hup.harvard.edu/books/9780674588318>

Saytoqrafiya:

7. V.A. Mosart G-Dur Fleyta Konserti not mətni (partitura)
URL:<https://musescore.com/user/1499576/scores/1871106>
8. V.A. Mosart D-Dur Fleyta Konserti not mətni (partitura)
URL:<https://musescore.com/amfem/flute-concerto-in-d-major-k-314-mozart-full>
9. В. А. МОЦАРТ – Концерт № 1 для флейты с оркестром / Сергей Журавель, оркестр «ВИРТУОЗЫ МОСКВЫ»
URL:https://www.youtube.com/watch?v=lsUBehNVTus&list=RDlsUBehNVTus&start_radio=1
10. W.A. Mozart: Flute Concerto No. 2 in D major, K. 314
URL:https://www.youtube.com/watch?v=DzN7teoJTgc&list=RDDzN7teoJTgc&start_radio=1

Игбал ОРУДЖЕВ

Доктор философии по искусствоведения,
Карабахский университет, факультет исполнительского искусства,
старший преподаватель

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ В.А. МОЦАРТА

Аннотация: В данной статье проводится сравнительный анализ двух основных концертов Вольфганга Амадея Моцарта для флейты с оркестром Соль мажор (KV 313) и Ре мажор (KV 314) - с точки зрения формы, тематической структуры, технической сложности и оркестровой фактуры. Написанные в конце XVIII века, эти произведения ярко демонстрируют подход Моцарта к флейте в переходный период его зрелости, а также особенности музыкального стиля той эпохи. Основная цель статьи - выявить общие принципы и индивидуальные подходы Моцарта к флейтовым концертам на основе сравнительного анализа этих двух произведений, а также внести научный и практический вклад в изучение флейтового репертуара классического периода.

Ключевые слова: Моцарт, флейтовый концерт, тематический анализ, технические трудности, оркестровая фактура, эпоха классицизма, исполнительство, музыкальный анализ

İqbal ORUJOV

Doctor of Philosophy in Art Studies,
Karabakh University, Faculty of Performing Arts,
Senior Lecturer

A COMPARATIVE ANALYSIS OF W.A. MOZART'S FLUTE AND ORCHESTRA CONCERTOS

Abstract: This article provides a comparative analysis of two major concertos by Wolfgang Amadeus Mozart for flute and orchestra - G Major (KV 313) and D Major (KV 314) - in terms of form, thematic structure, technical difficulties, and orchestral texture. Composed in the late 18th century, these works vividly demonstrate Mozart's approach to the flute during the transitional period of his maturity, as well as the stylistic characteristics of the era. The main goal of the article is to uncover the common principles and individual approaches in Mozart's style through a comparative analysis of these two concertos and to contribute both scientifically and practically to the study of the classical period flute repertoire.

Keywords: Mozart, flute concerto, thematic analysis, technical difficulties, orchestral texture, classical period, performance, music analysis

Rəyçilər: Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın professoru, xalq artisti Yusif Axundzadə;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BMA-nın dosenti Orxan Zeynallı

Зариф КЕРИМОВА

Старший преподаватель и диссертант

БМА имени Узеира Гаджибейли

Научный руководитель: Гюльзар Рафиг кызы Махмудова – профессор,
доктор наук по искусствоведению

Адрес: Насиминский район, Шамси Бадалбейли 98

Email: zarif_k83@hotmail.com

ORCID: 0009-0003-0243-6991

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.56-66

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЭВРИМА ДЕМИРЕЛЯ:
ФОРМА ИМПРОВИЗАЦИЯ**

***Резюме:** В статье рассматривается Концерт для фортепиано Эврима Демиреля, написанный к 100-летию Турецкой Республики. Произведение представляет собой синтез академической музыки, джаза и импровизационной риторики. Автор подробно анализирует форму трёх частей концерта, выделяя особенности оркестровки, импровизационные элементы и взаимодействие солиста с оркестром. Особое внимание уделено интеграции джазовой стилистики и нетрадиционных формообразующих приёмов, что позволяет рассматривать концерт Демиреля как значительный вклад в современную турецкую и мировую музыкальную культуру*

***Ключевые слова:** Эврим Демирель, концерт для фортепиано, современная турецкая музыка, джаз, импровизация, форма, оркестровка*

Введение:

Современная турецкая композиторская школа характеризуется активным поиском новых выразительных средств, основанных на синтезе академической традиции, национального музыкального мышления и элементов джазовой и импровизационной культуры. Одним из наиболее ярких представителей данного направления является композитор и пианист Эврим Демирель, чьё творчество занимает особое место в контексте актуальных процессов турецкой музыкальной культуры начала XXI века (1).

Фортепианный концерт Эврима Демиреля представляет собой значимый пример жанровой трансформации, в которой классическая концертная форма переосмысливается через призму джазовой ритмики, импровизационного мышления и расширенных фактурных приёмов. Актуальность настоящего исследования обусловлена недостаточной изученностью дан-

ного произведения в русскоязычном музыковедении, а также необходимостью анализа новых форм взаимодействия академической и неакадемической музыкальных традиций.

Целью статьи является выявление стилистических и драматургических особенностей фортепианного концерта Э. Демиреля, а также анализ принципов синтеза классического и джазового начал. В работе применяются методы структурного, интонационного и жанрово-стилистического анализа.

Эврим Демирель (родился 17 ноября 1977 года) – один из наиболее ярких и разносторонних представителей современной композиторской школы Турции, сочетающий в своем творчестве элементы академической музыки, джаза и электроакустических направлений.

Концерт для фортепиано был написан композитором по заказу *Gedik Philharmonie* и посвящен 100 летию Турецкой Республики. Это трёхчастный концерт, демонстрирующий синтез элементов академической традиции, джаза и импровизационной риторики с уникальной авторской драматургией. Центральной фигурой выступает фортепиано – как выразитель идей, так и движущая сила формы. Произведение было впервые исполнено 29 ноября 2023 года в Стамбуле Гедик Филармоническим оркестром под управлением дирижёра Джема Мансура, с солистом-пианистом Догачем Бездюзом (9).

Первая часть не следует строго классической сонатной форме. Можно говорить о свободной рондообразной структуре, где чередуются несколько тем и эпизодов с импровизационным характером (5). Структура приближается к форме «*concerto grosso*» нового типа, где солист конкурирует с оркестром в рамках полифонического и полиритмического взаимодействия. Оркестровка концерта демонстрирует глубокое понимание тембровых возможностей каждого инструмента и их взаимодействия. Демирель использует оркестр не только как аккомпанирующий ансамбль, но и как равноправного партнёра фортепиано, создавая сложные текстурные слои и полифонические структуры.

В первой части оркестр и фортепиано вступают в активный диалог, где каждый инструментальный раздел предлагает свои тематические материалы. Деревянные духовые инструменты часто представляют мелодические линии, которые затем подхватываются и трансформируются фортепиано. Медные духовые и ударные инструменты добавляют драматизма и подчёркивают ритмическую структуру.

Первая часть начинается с выведения ведущей темы в партии фортепиано, которая строится на нисходящих и восходящих пассажах, идущих параллельно в обеих руках. Эти пассажи имеют ступенчатое развитие: по мере повторения они становятся всё мельче и динамичнее, нарастая в темпе и плотности. При этом достигается эффект «раскручивания» движения,

будто пианист разгоняет механизм, который вскоре передаётся оркестру (Пример 1).

Пример 1



Оркестровая версия темы, в отличие от фортепианной, мягче по характеру и более лирична. В ней преобладают удлинённые ноты, паузы, обернутые тонкой динамической нюансировкой. Таким образом, наблюдается контраст между «интенсивной» и «разреженной» подачей одного тематического материала в зависимости от текстурного носителя. Фортепиано в этот момент сопровождает оркестр отголосками своей темы – отрывистыми пассажами, звучащими как эхо. Этот эпизод завершается успокоением, насыщенность звучания редуцируется.

После этого возникает восходящий пассаж, служащий мостом к новой теме – напевной, с характерной поступательностью и остигательным басом. Оркестровая фактура при этом становится лаконичной, практически минималистичной: только басовые линии струнных или деревянных духовых.

Следующий раздел вводит новую тему – ритмичную, фрагментарную, с гротесковыми элементами. Она насыщена акцентами и аккордовыми структурами. Здесь особенно активизируются медные духовые, у которых появляются фанфарные фразы, а также деревянные духовые, выполняющие пассажную технику. Оркестр берёт на себя ведущую драматургическую функцию, формируя острую и волевою звуковую среду (Пример 2).

Пример 2

Фортепиано вновь вторит, но теперь его пассажи трансформированы: они приобретают джазовый характер – по ритму, артикуляции, интонационной направленности.

Новая тема, возникающая в середине части, особенно показательно демонстрирует влияние джаза (6; 1). Гармонический язык становится более расширенным, появляются обращения к аккордам с добавленными ступенями, хроматическими альтерированными оборотами. Партия фортепиано при этом не просто развивает тему – она имитирует импровизационную технику, включая беглые пассажи, «пластовые» повторы и синкопированную ритмику. Стилль исполнения напоминает традиции джазового фортепианного соло в контексте большого ансамбля.

Особую роль в этом эпизоде играет ударная установка. Яркие, чёткие акценты перкуссии создают не только метрическую основу, но и эмоциональную опору, на которой разыгрывается «импровизационный монолог» пианиста. Здесь фортепиано предстает не как классический концертирующий инструмент, а как живой и свободный участник джазового ансамбля.

В заключительном эпизоде первой части темп начинает постепенно ускоряться. Фортепиано охватывает весь диапазон инструмента, используя всю клавиатуру (Пример 3).

Пример 3



Пассажи становятся всё более экспрессивными, возникают фигуры, требующие высокой технической виртуозности. Это ведёт к кульминации, в которой фортепиано и оркестр сливаются в едином энергетическом потоке. Последние такты представляют собой динамическую репризу начального материала – как по тематике, так и по энергетике – и заканчиваются резким, хотя и не триумфальным аккордовым завершающим жест

Структура второй части ассоциируется с формой *трёхчастного хорала* (ABA'), в которой повторения не буквальны, а сильно варьированы. Однако в отличие от классического хорала, здесь нет ощущения завершенности. Форма скорее циклична, как медитативный ритуал.

Здесь фортепиано приобретает иную ипостась – *созерцательного рассказчика*, работающего в красках и тенях. Инструмент звучит приглушённо, даже камерно, с преобладанием нижнего регистра. Кластеры используются не как эффект, а как фон, из которого медленно проступают интонации. Часто ощущается вдохновение эстетикой Джона Кейджа: паузы становятся столь же выразительными, как ноты.

Ритм становится вторичным, важнее – резонанс, движение по горизонтали, равновесие между звучанием и тишиной. Часто фортепиано сопровождает, а не солирует – но при этом оно остаётся центром внимания, удерживая на себе драматическую тяжесть сцены.

Темы в этой части – это не то, что можно напеть. Они скорее проявляются как пласты, в которых движется музыкальное мышление. Горизонтальные линии струнных создают ощущение пространства, а партия фортепиано движется по этому пространству – осторожно, словно исследуя звуковой ландшафт. Характер музыки – философский, интроспективный, отчасти даже мистический.

Часть открывается образной темой, выдержанной в мягкой, поступательной манере. Ритмическая организация темы напоминает пульсацию сердца – благодаря вкратчивым интонациям с регулярными остановками в виде пауз, создаётся эффект живого дыхания. Здесь доминирует перцептивная ритмика – восприятие темы, как не только мелодической, но и физиологически значимой (Пример 4).

Пример 4

The musical score for Example 4 is written for a chamber ensemble. It includes parts for Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time. The Piano part is particularly prominent, featuring a series of chords and single notes with dynamic markings of *mf* and *mp*. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with many notes tied across measures, creating a sense of continuous movement. The Timpani part has a few specific rhythmic figures marked with '5'.

Фортепианная партия вступает с модулирующими пассажами, которые движутся по клавиатуре вверх и вниз, в чередовании квинтолей и восьмых нот. Эти фигуры не только насыщают текстуру, но и размывают привычную метрическую устойчивость. Такое чередование ритмов, при всей точности записи, имитирует живую импровизацию, близкую к джазовой фразировке.

Правая рука как бы «блуждает» по клавиатуре, свободно передвигаясь между регистрами, избегая симметрии и устойчивости. На фоне ударных

акцентов (ударных инструментов или рояльных остинато), создаётся контрапункт свободы и строгости: пульс сохраняется, но музыкальная мысль – текуча.

Возвращение к первоначальной теме происходит без буквальной репризы: скорее, это мотивная реминисценция, возникающая на фоне возрастающей виртуозности.

Следующий раздел вводит новую тему - более активную по ритмике и тембру. Здесь доминируют ударные повторяющиеся мотивы, как будто перенесённые с ударных инструментов на клавишный инструмент. Октавные пассажи появляются одновременно в обеих руках, придавая пианистической партии архитектурную тяжесть и массивность. Постепенно они переходят в триольные ходы, ещё больше сгущая фактуру. Это движение к кульминации сопровождается нарастанием динамики, регистрового диапазона и плотностью текстуры. Инструментальная поверхность становится практически гомогенной – плотной и непрерывной – благодаря использованию пассажей по всей клавиатуре, часто без дыхания и с высокой плотностью атак.

Финальная кода представляет собой звуковую метафору затухания, блуждания и дезориентации. Правая рука исполняет разрозненные ноты (до, фа, соль, до), распределённые по всей клавиатуре. Это не мелодия, а интонационная тень, обрывки музыкальной памяти. Левая рука продолжает октавные мотивы, отсылая к предыдущим темам, но теперь в ином, статичном качестве (Пример 5).

Пример 5

168

Dr. pp

Pno.

Vln. I div.

Vln. II div. mp

Vla. mp

Vc.

Cb.

Такой финал можно интерпретировать как экзистенциальное угасание – музыка не завершается, а рассыпается. Это редкий приём для концерта, жанра, традиционно устремлённого к кульминационному завершению.

Финал концерта возвращает слушателя к активности, но делает это не через триумф, а через *интенсивную пульсацию*. Это форма типа рондо, где главная тема постоянно возвращается, но не как победная рефренная структура, а как символ тревоги, устойчивый только в своей навязчивости.

Нестандартные размеры (7/8, 11/8, чередования 3/4 и 5/8) превращают структуру в нестабильную. Это напоминает индустриальную машину, работающую с перебоями – резкие торможения и ускорения создают ощущение гиперреалистичной механики (9).

Фортепиано здесь – мотор и хаос. Оно играет не просто ноты, а прожигает музыкальное пространство. Разнообразные ритмические паттерны, частые скачки регистра, насыщенность аккордовой фактуры придают партии характер напряжённого джазового фортепианного соло в условиях «крушения» ансамбля.

Есть отсылки к *stride-piano*, но они подаются иронично, через призму разрушения: свинг превращается в судорожные выкрики. Гармонии движутся вне логики функционального анализа, это скорее гармонии воздействия, настроения, физического давления.

Манера письма напоминает манеру Кейджа или Джона Адамса – за счёт моторики и остиinato.

Основная тема — это нервное, резко очерченное ритмическое ядро. Её возвращения вызывают тревогу, а не узнавание. Вставные эпизоды создают иллюзию выхода – то в сторону танца, то в сторону

«разбегающейся» фактуры, но рондо возвращает их к точке начала, словно проклятие.

Третья часть концерта построена по типичной для рондо схеме с чередованием эпизодов: А–В–А–В–А–С–А–В. Основная тема (эпизод А) отличается синкопированной ритмикой и поступательным движением мелодических линий. Значительное место в её фактуре занимают двойные ноты, создающие ощущение плотности и внутреннего напряжения. Оркестровая партия при этом сохраняет общее настроение темы, поддерживая солиста, однако роль ударных инструментов значительно возрастает – именно они придают теме пульсирующую напряжённость и внутреннее движение (Пример 6).

Пример 6



Контрастный эпизод В характеризуется повышенной динамикой и виртуозной фактурой, основанной на шестнадцатых нотах, которые звучат в виде опеваний и трелей. Здесь партия фортепиано приобретает активный, орнаментальный характер, усиливая контраст с предыдущим эпизодом (Пример 7).

Пример 7

Повторяющееся чередование эпизодов А и В придаёт разделу напряжённно-драматическое развитие. Возрастающая экспрессия отражается не

только в сольной партии, но и в оркестровом сопровождении, которое постепенно накапливает энергетический заряд. Особенность данного рондо заключается в том, что оркестр в кульминационных моментах как бы «замирает», создавая эффект внутреннего напряжения и ожидания.

Средняя часть (эпизод С) представляет собой контрастный раздел, написанный в блюзовой стилистике. Здесь композитор прибегает к более свободной, импровизационной подаче материала. Несмотря на новый характер, в этой части сохраняются интонационные связи с эпизодами А и В, что обеспечивает целостность формы. Музыкальный язык этого раздела отличается выразительной пластикой: легкие, «порхающие» элементы сочетаются с напряжёнными гармоническими структурами и двойными нотами, создавая ощущение внутренней свободы в рамках заданной формы (6; 5).

Интересным композиционным приёмом становится сочетание трансформированной темы А с материалом эпизода С, особенно в правой руке фортепиано, что способствует их синтезу и развитию.

После центральной части следует короткий раздел в духе импровизации, который плавно переходит в очередной эпизод В. Здесь фортепианная партия становится особенно свободной, как бы «блуждая» по клавиатуре. Это создает эффект музыкального поиска, увеличивающего напряжение в преддверии кульминации. Оркестровая партия также достигает максимального драматизма – звучит *tutti*, насыщенное гармоническими красками и активной ритмикой.

Заключительные такты концерта представляют собой два ярких пассажных движения – восходящее и нисходящее, которыми завершается часть. Финал произведения звучит жизнеутверждающе и празднично, оставляя ощущение эмоционального подъема и художественного завершения.

Заключение:

Проведённый анализ Фортепианного концерта Эврима Демиреля позволяет сделать вывод о том, что импровизация в данном произведении выступает не как факультативный элемент, а как ключевой принцип формообразования. Во всех трёх частях концерта импровизационное мышление проявляется на разных уровнях – в тематике, фактуре, ритмике и драматургии.

Синтез академической концертной традиции и джазовой стилистики формирует уникальный художественный язык, отражающий актуальные процессы межкультурного взаимодействия в современной музыке. В этом контексте фортепианный концерт Демиреля может быть рассмотрен как значимый вклад в развитие современной турецкой композиторской школы и как пример успешной интеграции гибридных художественных практик в жанр академического концерта.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Demirel E. Resmi web sitesi. // *Evrin Demirel*.
URL: <https://www.evrindemirel.net/> (дата обращения: 17.09.2025).
2. Evrim Demirel. // *Wikipedia*. – URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Evrin_Demirel (дата обращения: 17.09.2025).
3. Evrim Demirel, Vasilis Saleas perform together in Istanbul. // *Daily Sabah*. – 05.03.2024. – URL: <https://www.dailysabah.com/arts/music/evrim-demirel-vasilis-saleas-perform-together-in-istanbul> (дата обращения: 17.09.2025).
4. İlyasoğlu E. «71 Türk bestecisi». – İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007. – С. 269–270.
5. Obsessions with Hybridity: Intercultural Practice in Contemporary Music. – Nomos eLibrary. – 2016, URL: <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783748927851-181/iv-obsessions-with-hybridity> (дата обращения: 17.09.2025).
6. Öget L. Makamsız-Projekt: Evrim Demirel ile “Makamsız”. // *Dark Blue Notes*. – 02.08.2022. – URL: <https://darkbluenotes.com/makamsiz-project-evrim-demirel-ile-makamsiz/> (дата обращения: 17.09.2025).
7. Ulusoy A. Evrim Demirel: Kadim kültürümüzden besleniyorum. // *Aydınlık*. – 07.03.2024. – URL: <https://www.aydinlik.com.tr/haber/evrim-demirel-kadim-kulturumuzden-besleniyorum-421713> (дата обращения: 17.09.2025).
8. Yaptığı müzik ile literatüre geçen sanatçı: Evrim Demirel. // *Yüzde Yüz & More*. – 17.02.2024. – URL: <https://www.yuzdeyuzmuzik.com/evrim-demirel> (дата обращения: 17.09.2025).
9. Gedik Filarmoni Orkestrası | Evrim Demirel, Piyano Konçertosu:
URL:<http://y2u.be/VjYggFrNZIA>

Zərif KƏRİMOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA

“İxtisas fortepiano” kafedrasının Baş müəllimi və dissertantı

**EVRİM DEMİRELİN FORTEPIANO KONSERTİ:
FORMA VƏ İMPROVİZASIYA**

Xülasə: Məqalədə Evrim Demirelin Türkiyə Cümhuriyyətinin 100 illiyinə həsr etdiyi fortepiano konserti təhlil olunur. Əsər akademik musiqi və caz elementlərinin sintezindən ibarətdir. Müəllif konsertin üç hissəsinin formasını ətraflı şəkildə araşdıraraq orkestr fakturasının xüsusiyyətlərini, solist və orkestrin qarşılıqlı əlaqəsini, caz üslubu və qeyri-ənənəvi formayaratma üsullarının rolunu vurğulayır. Bu konsert Demirelin həm müasir türk, həm də dünya musiqi mədəniyyətinə mühüm töhfəsi kimi qiymətləndirilir.

Açar sözlər: Evrim Demirel, fortepiano konserti, müasir türk musiqisi, caz, improvizasiya, forma, orkestr fakturası

Zarif KARIMOVA

Senior Lecturer of the Department of Piano Performance at
Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli
PhD Dissertant

**EVIRIM DEMIREL'S PIANO CONCERTO:
FORM AND IMPROVISATION**

Abstract: *This article examines Evrim Demirel's Piano Concerto, composed to commemorate the 100th anniversary of the Republic of Turkey. The work represents a synthesis of academic music, jazz, and improvisational rhetoric. The author provides a detailed analysis of the concerto's three movements, highlighting orchestration, improvisational elements, and the dynamic interaction between soloist and orchestra. Special emphasis is placed on the integration of jazz idioms and unconventional formal techniques, positioning Demirel's concerto as a significant contribution to both contemporary Turkish and global music culture.*

Keywords: *Evrin Demirel, piano concerto, contemporary Turkish music, jazz, improvisation, form, orchestration.*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Nərgiz Çingiz qızı Əliyeva;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Pərvin Abbas qızı Rüstəmovə

Fuad NƏZƏROV

Azərbaycan Milli Konservatoriyası
Email: fuadnazarov842@gmail.com

Ülkər ƏLİYEVƏ

Sənətsünaslıq doktoru, professor
Email: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.67-79

TÜRK ÜSLUBUNUN QƏRBİ AVROPANIN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNƏ TƏSİRİ (XVI-XIX ƏSRLƏR)

***Xülasə:** Məqalədə Türk üslubunun 16-cı əsrin sonu-19-cu əsrin əvvəllərində Qərbi Avropanın mədəniyyətinə və ictimai həyatına təsirinin hərtərəfli təhlili təqdim olunur. Türk üslubunun daha aydın əks olunduğu bu dövrün Qərbi Avropa bəstəkarlarının musiqi-səhnə, instrumental və ifaçılıq yaradıcılığının xüsusiyyətləri məqalədə xüsusilə öz əksini tapır. Burada “Türkeri” üslubunun V.A.Mosartın yaradıcılığına təsirinə xüsusi diqqət yetirilir*

***Açar sözlər:** Türk üslubu, “türkeri”, alla turca, yeniçəri üslubu, opera, instrumental musiqi, V.A.Mosart*

“*Ex oriente lux*” – bu latın ifadəsi sözbəsöz tərcümədə “İşıq Şərqdən (gəlir)” mənasını verir. Bu ifadə günəşin Şərqdən çıxmasına işarə etsə də, eyni zamanda Şərq sivilizasiyalarının dünya tarixində oynadığı fundamental rolunu xatırlatmaqla həm də xristian dini və onunla əlaqəli olan mənəviyyatın da Şərqdən gəldiyini vurğulayır.

Lakin zorla qəbul etdirilən və geniş təbliğ olunan avropasentrizm siyasi ideologiyası və fəlsəfi meyli – yəni Avropa xalqlarının və Qərbi Avropa sivilizasiyasının digər xalqlar və sivilizasiyalar üzərində mədəni sahədə üstünlüyünü, onların həyat tərzinin üstünlüyünü, eləcə də dünya tarixində xüsusi rolunu bəyan edən bu yanaşma tarixin mühüm bir faktını gözərdinə vurur – cəmiyyətin, ədəbiyyatın, elmin, incəsənətin, memarlığın, qanunvericiliyin və dinin inkişafına təməl qoymuş qədim dünyanın ilk böyük sivilizasiyalarının hamısı – Şumer, Qədim Misir, Babil Şərqdə yaranmışdır.

Hətta “*Qərb xristian sivilizasiyasına bərabərdir*” tezi irəli sürülmüşdür. Bu tezis çərçivəsində xristianlıq “müsəlman Şərqi”nə müqabil olaraq Qərbin insan formalaşdırıcı amili kimi təfsir edilir. Qlobalizasiya araşdırıcısı Samir

Amin öz növbəsində Müqəddəs ailənin, Misir və Suriya xristian kilsəsi atalarının avropalı olmadıqlarını qeyd edir [14].

Bundan başqa, riyaziyyat, tibb, fəlsəfə, fizika, kimya, astronomiya, biologiya, coğrafiya, dənizçilik, sosiologiya, psixologiya və incəsənət sahələri inkişaf etmiş “İslamın Qızıl Dövrü” ilə bağlı bir çox faktlar barədə qəsdən susulur. Məhz Fəsdə (Mərakeş) 859-cu ildə dünyada ilk olan Əl-Qarauin Universiteti yaradılmışdır. XI-XIV əsrlər ərzində çoxsaylı Avropalı tələbələr İslam aləminin ali təhsil mərkəzlərini (universitet adlandırdıqları) ziyarət edərək tibb, fəlsəfə, riyaziyyat, kosmoqrafiya və digər fənləri öyrənirdilər [2]. Məsələn, “*Kordovada çox böyük kitabxana və universitet mövcud idi. Ölkənin digər şəhərləri də kitabxanaları ilə məşhur idi. Ərəb İspaniyasındakı ali məktəblər Avropada birincilər sırasında olmuşlar*” [12]. Məhz İslam aləmi bundan sonra çoxsaylı klassik yunan mətnlərini, xüsusən Ərəstunun işlərini qorumuş, onları tərcümə və inkişaf etdirmişdir. Bu fəaliyyətdə hələ 832-ci ildə minlərlə əlyazmalara malik “Müdrəklik evi” olan Bağdad kimi təhsil mərkəzlərini xüsusilə qeyd etmək olar [3, s. 109].

Şərqi Qərbi Avropa musiqi sənətinə töhfəsi ölçüyəgəlməzdir. Demək olar ki, bütün Qərbi Avropa musiqi alətləri Şərq alətlərinin miqrasiyasının nəticəsidir – orqan, arfa, nəfəs, simli və mizrablı alətlər. Bir sıra Avropa alətləri ərəb musiqi alətlərinin təsiri altında yaradılmışdır. Məsələn, rübab (müasir simli alətlərin, o cümlədən violin, alt, violonçel, kontrabasın əcdadı) ərəb rababından yaranmış [19], ərəb udu isə müasir gitaranın sələfi olmuşdur [20]. Bundan əlavə, XIII əsrdə Qərbi Avropa kralları və zadəganları məhz bu ərəb musiqi alətlərində ifa etməyə üstünlük verirdilər. Buna nümunə kimi, Kastiliya kralı X Alfonsoya aid 1257-1283-cü illərlə tarixlənən *Cantigas de Santa Maria* kitabındakı miniatürləri göstərmək olar (Nümunə №1 a, b, c).



a)



b)



c)

Bəzi alimlər Avropa trubadur poeziyasının ərəb mənşəli olduğunu düşünür. Magda Bogin ərəb şeiri və musiqisi ənənələrinin Avropa "kurtoaz sevgi şeiri"inə təsir göstərdiyi amillərdən biri olduğunu israr edir [15]. İlk Provans trubaduru Akvitanıyalı Gilyom (Vilhelm) IX (I Riçard Aslan Ürəyinin ulu babası) poeması-

nın ilk 3 sətri ərəb dilində olmuşdur. Bu da onun əsərlərinin Əndəliz mənşəli olması ehtimalını göstərir.

Qərb solfecio sisteminin mənşəyi barədə qəbul edilmiş nəzəriyyənin XI əsrdə İtaliyada yarandığını iddia edir, lakin bəzi alimlər onun hecaları (Do, Re, Mi, Fa, Sol, Lya, Si) əslində ərəb heca sistemindən (Do, Rr, Mi, Fa, Sa, La, Ti) yarandığını israr edirlər. Bu nəzəriyyə ilk dəfə 1680-ci ildə Meninski tərəfindən “*Thesaurus Linguarum Orientalum*” adlı kitabında irəli sürülmüş, daha sonra isə 1780-ci ildə Jan Benjamen de Labordun “*Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*” (Qədim və Müasir Musiqi haqqında Esse) kitabında dəstəklənmişdir (21).

Ərəb təsirindən sonra, artıq XVI əsrin sonu və XVII əsrin əvvəlindən etibarən Qərbi Avropa Osmanlı – Türk təsiri altına düşmüşdür. Bu təsir təkcə siyasi və ictimai həyatda deyil, həm də incəsənətdə – ədəbiyyatda, memarlıqda, rəsəmsənətdə və musiqidə özünü göstərmişdir. Osmanlı təsirinin ictimai həyat və sənətdə rolu o qədər böyük olmuşdur ki, XVI əsrin sonlarından etibarən Qərbi Avropada “türkeri” (“*turquerie*” və ya “*turquiserie*”) üslubunun yaranmasına səbəb olmuşdur.

“Türkeri” üslubunun XVI-XVIII əsrlərdə Qərbi Avropa mədəniyyətinə təsiri

II Mehmed Konstantinopolu fəth etdikdən sonra Osmanlı dövləti imperiya-ya çevrilmiş və XVI-XVIII əsrlərdə Osmanlı imperiyası öz təsirinin ən yüksək nöqtəsinə çatmışdır. Bu dövrdə Osmanlı imperiyası dünyanın ən güclü dövlətlərindən biri olaraq sərhədləri şimali-qərbdə Müqəddəs Roma Imperiyası (Vyana ətrafı, Macarıstan Krallığı, Polşa-Litva Birliyi), cənubda Yəmən və Həbəşistana, qərbdə Əlcəzairə, şərqdə isə Xəzər dənizinə qədər əhatə edirdi [10].

Türk üslubu – “türkeri” («*türkische*», «*turquerie*» və ya «*turquiserie*»), XVI-XVII əsrlərdə Qərbi Avropa mədəniyyətinə əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Bu termin Osmanlı mədəniyyətinin xüsusiyyətlərini əks edərək avropalılar tərəfindən ekzotik, döyüşkən və parlaq bir üslub kimi qəbul edilir və incəsənət, dəb və musiqi üçün güclü bir ilham mənbəyi olmuşdur. Həmin dövrdə bu üslub Qərbi Avropada Osmanlı sənəti və mədəniyyətinin müxtəlif cəhətlərini təqlid etməklə məşhurlaşdı. Bir çox Qərbi Avropa ölkələri Osmanlı sarayının ekzotik və nisbətən tanımadıqları mədəniyyətinə heyran olmuşdu. Bu dəbdə olan fenomen, ticarət yolları və osmanlılarla Avropa ölkələri arasında diplomatik əlaqələrin genişlənməsi ilə daha da populyarlaşdı və bunun nümunəsi 1715-ci ildə yaranan Fransız-Osmanlı ittifaqı olmuşdur. Səfirlər və tacirlər evlərinə səyahətləri və hədiyyələri haqqında hekayələrlə qayıdırdı [5].

Bu hərəkət həmin dövrün incəsənətində də öz əksini tapırdı. Musiqi, rəsəmsənət, memarlıq və əl işləri tez-tez Osmanlı üslubu və metodlarından ilhamlanırdı. Rəsm əsərlərində osmanlılar xüsusilə parlaq rənglər və kəskin təzadlarla təsvir olunurdu, bu da onların maraqlı xüsusiyyətlərinə və türk həyatının ekzotik təbiətinə işarə edirdi. Türkeri üslubu həmin dövrün Qərbi Avropa sənətinin bir

çox sahələrinə, hətta geyimə belə təsir göstərmişdir. 1607-ci ildə Fransaya göndərilən Osmanlı səfiri Parisin cənubundakı Fonteblo sarayını ziyarət edərkən onun geyimi zadəganların marağını çəkmişdir. Bu ziyarətdən bir neçə il sonra Osmanlı paltarına geyinmiş musiqiçilər Fransız balet tamaşasında səhnəyə çıxmışdılar [13].

Təsviri sənətdə bu, 30 ilini İstanbulda keçirən flaman rəssamı Jan-Batist Van Murun (1671-1737) əsərlərində özünü göstərir. Fransız rəssamları Jozeph Parrosel (1646-1704, məsələn, “Sultan-xatuna hədiyyəni təqdim etmə” əsəri, Şəkil № 1) və Şarl Andrè Van Loo (1705-1765, məsələn, “Qəhvə içən Sultan-xatun” əsəri, Şəkil № 2) əsərlərindəki türk motivləri də maraqlıdır. Çünki bu rəssamlar heç vaxt Şərqi səfər etməmişdilər. Bu rəssamlar, Lui XV dövründə Fransaya gələn Osmanlı nümayəndə heyətinin üzvlərini öz əsərlərinin obrazları kimi seçmişdilər.



Şəkil 1



Şəkil 2

Tarixçi-rəssam Anton Kuapel (1661-1722) Osmanlı səfirini kral tərəfindən qəbul etmə mərasimini çəkib əsərini kral regenti Filipp D'Orlean hədiyyə etmişdir. Belə əsərlər çox baha qiymətləndirilirdi və fransız zadəganları evlərini bəzəməkdə bu üsluba üstünlük verirdi. “Türk bağı” Parisdə həmin dövrün ən məşhur bağına çevrilərək rəsm əsərləri üçün çox sevilən bir fon olmuşdur. Həmin dövrdə Fransanın iki məşhur xanımı – Madam de Pompadur və Madam du Barry, rəssam Şarl-André Van Looya türk üslubunda geyimlərlə portretlərini çəkmək üçün sifariş vermişdilər.

1719-cu ildə Avstriya şahzadəsi Maria Jozefanın Saksoniyalı şahzadəsi Fridrix Avqustla toy mərasimində böyük bir gənclər qrupunun yeniçəri paltarında özünəməxsus bir nümayiş təşkil etdiyi bildirilir. Bəylə gəlini gətirən gəmi və toyun keçirildiyi məkan da Osmanlı üslubundan ilhamlanmışdı.

Beləliklə, XVIII əsr Avropasında zadəganlar Osmanlı paltarlarını geyinməyə, türk üslubunda toy mərasimləri keçirməyə, saraylarında və qalalarında türk xalçaları saxlamağa, lalə yetişdirməyə, qəhvə və şərbət içməyə başladılar. Ballarda türk geyimləri geyinmək və rəssamlara türk paltarlarında poza vermək avropalılar üçün adi hala çevrilmişdir. Fransalı diplomat Arbett bu dövrü təsvir edərək demişdi: *“Paris İstanbulun bir rayonuna bənzəyir”* [14].

Türk dəbi Avropa memarlığında da öz əksini tapmışdır. Vyanadakı Belveder sarayının yan qübbələri tikilərək kiçik qotazlı tentlə örtülmüş kimi görünürdü; Karlskirx kilsəsinin minarələri xatırladan qüllələri (Vyananın Karlsplats meydanının cənub tərəfində yerləşən kilsə, Şəkil № 3); XVIII əsrin sonlarında Şvetsinqen sarayının bağında tikilən Qırmızı məscid (Almaniyada türk üslubunda inşa edilən ən qədim məscid, 1779-1793-cü illərdə inşa edilib, Şəkil № 4).



Şəkil 3

14 oktyabr 1670-ci ildə Şambor qalasında ilk dəfə olaraq bəstəkar J.-B. Lüllü və dramaturq J.-B. Molyerin ən məşhur birgə əsəri olan “Meşşan zadəganlıqda”

(Le Bourgeois Gentilhomme) komediya-baleti tamaşaya qoyulmuşdur. Bu komediya-baletin yaranmasına səbəb Osmanlı səfirinin 1699-cu ildə Parisə səfəri olmuşdur. Səfirələri təsir etmək üçün, XIV Lüdovik onları bütün əzəməti ilə qarşıladı. Lakin almazların, qızıl və gümüşün parıltısı, bahalı parçaların dəbdəbəsi türk nümayəndə heyətinə təsir etmədi. Hətta daha irəli gedərək, türk səfiri Süleyman-ağa kralı məsxərəyə qoyaraq dedi ki, kralın atı sahibindən daha gözəl geyinib. Buna cavab olaraq, fransız kralı J.-B.Molyer və J.-B.Lülliyə türk nümayəndə heyətini məsxərəyə qoyan “gülmləli türk baleti” hazırlamağı əmr etmişdir [22].



Şəkil 4

Həmin əsərdə cənab Jürdeni zarafat üçün uydurulmuş türk titulu olan “mamamuşi”yə vəzifələndirirlər. Komediya bu təyinat üçün xüsusi bir musiqi epizodu “Türk mərasimi” (*“Marche pour la cérémonie des Turcs”*) yer almışdır.

Lüllinin “Türk mərasimi” musiqisində o dövrdə Avropalıların türk hərbi orkestrindən eşitdikləri musiqi xüsusiyyətlərini çox parlaq şəkildə göstərmişdir. Bu musiqi, Avropada “yanıçar musiqisi” olaraq bilinirdi və xüsusilə zərb alətlərinin bolluğu və nəfəs alətlərin kəskin səsləri ilə xarakterizə olunurdu.

Qeyd etmək lazımdır ki, Avropada türk musiqiçilərinin ifası ilə ilk dəfə 1699-cu ildə, Vyanaya türk nümayəndə heyətinin Karlovits sülh müqaviləsinin bağlanmasını qeyd etmək üçün gəlməsi ilə tanış oldular. Sülh müqaviləsini qeyd etmək üçün türk diplomatiyası, bir neçə gün davam edən çıxışlar üçün yeniçərilər və digər sənətkarları Vyanaya dəvət etmişdir (Şəkil № 5).



Şəkil 5

Mehterhâne. Ottoman miniature painting, from the "Surname-ı Vehbi"
(fol. 172a - left- and 171b - right)

Mehtərxanə tərkibinə daxil olan alətlər arasında:

- davul (böyük türk tamburu);
- kiçik tamburlar;
- sinclər;
- kös (böyük litavralar);
- üçbucaq;
- cövgən (zinqirovlar asılmış çubuq)

Mehter adı ilə tanınan türk hərbi orkestrləri avropalıları "yeniçəri musiqisi" adlanan, türk musiqisinin ritmlərini və alətlərini birləşdirən bir üslub yaratmağa ruhlandırırdı. XVII əsrdə sinclər, böyük nağara, üçbucaq və dəf kimi alətlər Avropa orkestrinə daxil edildi və musiqiyə hərbi xarakter qazandırdı.

Qeyd etmək lazımdır ki, Vyana sakinləri ilk dəfə yeniçərilərin hərbi orkestrini 1699-cu ildə gördülər və eşitdilər (həmin ildə Karlovits sülh sazişi bağlandı). Qərribə bir musiqi kollektivinə maraq o qədər böyük idi ki, çoxlu, tamaşaçı toplanan bir neçə, maraqlı ictimai çıxış etməli oldu. [11]

"Yeniçəri musiqisi"nin özünəməxsus tembr və ritm kompleksinin xüsusiyyətləri ilə Avropa opera və simfonik musiqisinə təsiri olduqca nəzərəçarpan olmuşdur. A.E.M.Gretri ("Gizli magiya" operasında "Qaraçılar Marşı" (Marche des Gitans), 1778-ci il) sinclər və üçbucaqdan ilk istifadə edənlərdən biridir. K.V. Qlyuk "İfigeniya Tavridə" (1779-cu il) operasında "Skiflər xorları və rəqslər

ri”ndə, “Məkkə ziyarətçiləri” operasında oriental (Şərq) koloriti yaratmaq üçün sinclər və üçbucağı kiçik tamburla birlikdə orkestrə daxil etmişdir. Başqa bir parlaq nümunə, Y.M.Krausun “II Süleyman” operasında “yeniçəri musiqisi” elementlərinin uvertürə və balet musiqisi ilə bağlıdır. J.-F.Ramo, A.Salyeri, C.Rossini və L.Spohr da operalarında və simfoniyyalarında bu üslubu istifadə etmişdilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, türk obrazları tez-tez Fransız səhnəsində meydana çıxırdı, o cümlədən XVII əsrin sonu və XVIII əsrin birinci yarısının opera-baletlərində: A. Kamprın “Nəzakətli Avropa” (1697) və J.-F. Ramonun “Nəzakətli Hindistan” (1735) əsərlərində.

Fransada Osmanlı istilasını hiss etmədiklərindən türk obrazlarında yalnız qroteks deyil, həm də müsbət xüsusiyyətlər əks olunurdu. Məhz Ramonun “Nəzakətli Hindistan” opera-baletinin birinci pərdəsində yaranmış “alicənab türk” obrazı bir neçə onillik sonra Mosartın Səlim paşa obrazında təkrarlanmışdır.

F.Vitt 1809-cu ildə yaratdığı lya-minor altıncı simfoniyasını “Türk simfoniyası” (“*Symphony turque*”) adlandırmış və orkestrə alətləri daxil etməklə uyğunlaşdırmışdır. Həmçinin L.Spohr 1815-ci ildə “Harmonium və Yeniçəri Musiqisi üçün Noktürn” əsərini yaratmışdır.

Vyana klassik musiqisinin bütün ustadları “Yeniçəri musiqisi”nin elementlərini (səs obrazları, ritm, orkestrin uyğunlaşdırılması) istifadə etmişlər. Y.Haydn 1794-cü ildə yaratdığı “100-cü simfoniya”da (Hərbi Simfoniya – *Simphonie militaire*) ikinci hissədə və finalın sonunda qısa bir yeniləmə ilə türk musiqisinə yer vermişdi. Y.Haydn həmçinin “Armida” operasında (1783-1784) da orkestrə-kada türk musiqisindən istifadə etmişdir.

V.A.Mosart “Yeniçəri musiqisi”ni “Hərəmxanadan qaçırma” (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782) operasında istifadə etmişdir. Əsərin bütün süjeti stereotipik olaraq komik şəkildə zalım türk personajları ətrafında qurulmuşdur (amma operanın sonunda paşa xeyirxah və səxavətli olacaq). Operanın orkestrində isə yeniçərilər üçün tipik üsulda böyük tamburun çalınması – çax-çax və çubuqla (*Ruthe*) vurulması yer alır. Bu üsul XIX əsrin sonunda Qustav Maler tərəfindən 2-ci simfoniyanın 3-cü hissəsində təkrarlanmışdır.

Mosart “yeniçəri musiqisi”ni həmçinin 1775-ci ildə yaratdığı violin Konserti № 5 A-dur (bəzən “Türk Konserti” kimi də tanınır) finalında da istifadə etmişdir (Nümunə № 2). Mosart bu hissəni 1772-ci ildə Milani ziyarət edərkən, Josef Starcerin “Hərəmxana qısqançlıqları” (“*Le gelosie del seraglio*”) baletindən götürmüşdür. Konsertdə yeniçəri ritmi (Nümunə № 1) ilə yanaşı, violonçel və kontrabasın simlərinə kamanın ağac hissələri ilə vurulması (*col legno*) zərb alətlərinin təsirini gücləndirmişdir.

V.A.Mosart “yeniçəri üslubunda” 1788-ci ildə “Alman hərbi mahnısı” (“*Ich möchte wohl der Kaiser sein*” – “İmperator olmaq istəyərdim”) əsərini yaratmışdır. Bu əsər Avstriya-Türk müharibəsi ilə əlaqədar olaraq sinclər və böyük tamburlu kiçik simfonik orkestri üçün yazılmış və tamamilə “Türk üslubunda”dır.

Öz növbəsində L.van Bethoven 1811-ci ildə Avqust fon Kotsebunun “Afina xarabalıqları” əsəri üçün uvertüra və nömrələrdən biri “Türk Marşı” adlanan musiqi yazmışdır. L.van Bethoven həmçinin əsərlərində “yeniçəri orkestrləşdirilməsi”nin elementlərini istifadə etmişdir. Böyük tambur, sinclər və üçbucaq tembrlərinin vəhdəti həmin dövrün “qələbə musiqisində” tez-tez istifadə olunmuş və o, bu elementləri “9-cu simfoniyası”nın finalında da tətbiq etmişdir. 1806-cı ildə isə o, üç böyük tamburlu orkestr redaktəsində ifa edilən “Vittoriya yaxınlığında döyüş” əsərini yazmışdır.

Böyük tamburla sinclərin “hərbi səhnələrdə” istifadəsi yalnız XVIII əsr sonu və XIX əsrin əvvəllərindəki opera və simfoniya partituralarının tipik xüsusiyyəti olmaqla yanaşı, həm də Avropa şəhərlərinin həyat tərzinə daxil olmuşdur. Bir çox bəstəkar “Osmanlı yeniçəri musiqisi” və “Türk musiqisi” ilə ilhamlanaraq, daha çox “Şərq motivlərini” ballar və şənliklərdə ifa etməyə başlamışlar. Həmçinin, XVIII əsrin sonu və XIX əsrin əvvəllərində, insanlar bazar günləri “Türk musiqisinə”, yəni yerli hərbi orkestrin açıq havada verdiyi konsertləri dinləməyə gedirdilər.

Mosartın müasiri, bəstəkar, şair və ədib Kristian Fridrix Daniel Şubart (1739-1791) “Musiqi incəsənətinin estetikası haqqında ideyalar” (1784) kitabında belə yazırdı: *“Təxminən qırx il əvvəl müxtəlif alman alaylarında qəbul edilən türk musiqisi türk musiqi alətlərinin öyrənilməsinə kömək etmişdir. Bu musiqinin xarakteri müharibə ruhludur və hətta bir qədər qorxu oyadır. Əgər kimsə əsl yeniçəriləri eşitmək şansına malik olarsa (onların orkestri adətən 80–100 nəfərdən ibarətdir), onda çox vaxt bizim türk musiqisi adlandırdığımız həmin saxta nümunələrə ancaq rəhmətiləsinə gülmək olar. Berlində türk səfiri Əhməd Əfəndinin şərafinə belə bir türk musiqisi konserti təşkil edildikdə o, narazı halda başını yel-ləyərək “Bu türk üslubunda deyil!” demişdir. Bundan sonra Prussiya kralı öz ordusuna əsl türkləri işə götürmüş və əsl türk musiqisini öz alaylarında tətbiq etmişdir. Vyanada da imperator artıq ulu K.V. Qlyuk öz operalarında istifadə etdiyi əzəmətli bir türk musiqiçi orkestrini saxlamışdır.*

Belə orkestrin alətlərindən olan şalmeylərə daha sərt səs vermək üçün türklər onları poladdan düzəldirlər; ton baxımından bizim bas valtornaya bənzə-yən əyri buynuzlar; böyük və kiçik üçbucaqlar; silkələndikdə gümüşdən hazırlanmış zıncırovlarla güclü səs çıxaran “tamburin” adlanan alət; ən saf bürüncdən hazırlanmış iki sinc və ya ritmə uyğun vurulan zıncırov; nəhayət, biri kiçik, fasiləsiz titrək səs çıxaran, digəri isə böyük çax-çax ilə çıxarılan boğuq səs verən iki tambur. Bu səslər necə də özünəməxsus və təkrarolunmaz şəkildə birləşir! Almanlar bu musiqini faqotlarla gücləndirərək onun təsirini daha da artırır. Bə-zən borulu alətlərin kəskin vurğuları da artıq olmur. Qısa, türk musiqisi hərbi musiqinin ən yaxşı və ən qiymətli növüdür, çünki o, tamamilə təbiətinə və qəhrə-manlıq məqsədinə uyğundur” [8, s. 253-254].

Henri Corc Farmerin qeyd etdiyi kimi: “*Bu zərb və ritmik alətlərdən ibarət dəstənin Avropaya gətirilməsi şərəfinə 1720-ci illərdə sultandan tam türk orkestri almış Polşa malikidir. Rusiya geri qalmamaq üçün, 1725-ci ildə Yüksək Portanın (İstanbulda Topqapı sarayının darvazası) eyni diqqətini cəlb etməyə çalışmış, onun ardınca Prussiya və Avstriya gəlmiş; 1770-ci illərə qədər isə digər ölkələrin çoxu da yeniçəri musiqisinin təsirinə düşmüşdür*” [1]. Prussiyada 1830-cu illərə qədər hərbi musiqiçi rütbəsi “yeniçəri” kimi adlandırılmışdır. Xüsusi ritmə malik müasir hərbi marşlar Avropa musiqisində XVIII əsrdə meydana çıxmışdır. Müasir marşlar üçün səciyyəvi olan bu ritm, eləcə də sinc və böyük tamburla müşayiət olunması Avropaya Osmanlı ordusunun yeniçəriləri tərəfindən gətirilmişdir. Zamanla, məhz bu daha vurğulu ritmə malik marş növü (qədim Avropa marşlarından fərqli olaraq) hərbi musiqidə və ümumilikdə XX əsr marş musiqisində üstünlük təşkil etməyə başlamışdır.

Beləliklə, XVI-XVII əsrlərdə Qərbi Avropada “türkçə” üslubu zəriflik, dəbdəbə və zövqün sinoniminə çevrildi (eleqantlıq və incə həzz aləmi). Misal olaraq, Osmanlı geyimlərinin avropalılar tərəfindən təqlid edildiyini göstərən Rembrantın “Şərq geyimində kişi” (1632) portretini gətirmək olar. Bu, ləyaqətli, elit bir insan obrazını yaratmaq məqsədini güdürdü. Eyni zamanda rəssam Corc Knaptonun qraf Çarlz Qovardın böyük qızı Elizabet Qovardın türk geyimində portretini (1750) də misal göstərmək olar (Şəkil 6 və 7).



Şəkil 6



Şəkil 7

XVI Lüdovik, imperatriçəsi II Yekaterina, kral IV Karlos və Avropanın bir çox kral ailələri öz sarayları üçün türk üslubunda otaqlar sifariş edərək zənginliklərini nümayiş etdirirdilər. Buna misal olaraq Avstriya taxt-tac varisi Rudolfun türk üslubunda iş otağını göstərmək olar. Bu otaq qismən də olsa, Vyanadakı İmperator Mebel Kolleksiyasında qorunub saxlanılır (Şəkil № 8).

Həmin dövrün bir çox nüfuzlu və varlı şəxsləri, məsələn, aristokrat, yazıçı və siyasətçi Uilyam Bekford, qonaqlarını türk geyimlərində qəbul edir, türk tütünü çəkir və ya türk qəhvəsi içərək öz incəliyini nümayiş etdirirdi.



Şəkil 8

Kempbel qeyd edir ki, XVIII əsr “*turquerie*” üslubunun zirvəsi idi, lakin əsrin sonunda, xüsusilə Fransa İnqilabından sonra türk üslubunun təcəssüm etdiyi dəbdəbəli zövq estetikası dəyişdi. 1800-cü ildə Napoleonun Misir kampaniyası Osmanlı imperiyasına olan marağı Misirə yönəltdi. 1820-ci ildə baş verən Yunan inqilabı isə türklərdən əziyyət çəkən yunanlara olan rəğbəti artırdı; qərbi avropalılar yunanlarda öz klassik irslərini görürdülər. 1830-cu ildə Fransanın Əlcəzairi fəthi isə Şimali Afrikanı yeni ekzotika mənbəyi kimi təqdim etdi. Tədricən, “*turquerie*” dəbi daha ümumi bir “orientalizm” üslubunun tərkib hissəsinə çevrildi [16].

Beləliklə, “türk üslubu” sadəcə bir moda axını deyil, XVI-XVIII əsrlərdə Qərbi Avropanın incəsənət, moda və hərbi mədəniyyətində iz buraxan dolğun bir mədəni fenomen olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Farmer, Henry George. Military Music. (The World of Music, Band 12) Max Parrish & Co., London, 1950, 71 p.
2. Ghazanfar, Shaikh M. Medieval Islamic economic thought: filling the "great gap" in European economics.—Psychology Press, 2007, 126 p.
3. Lebedel C. Les Croisades, origines et consequences. Éditions Ouest-France, 2006, 125 p.

4. L'opéra est discuté dans l'article " Haydn " dans The Grove Dictionary of Opera, version en ligne, copyright 2007, Oxford University Press
5. Metropolitan Museum of Art (1968). "Turquerie". The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series. 26 (5): p. 225–239
6. Meyer, Eve R. "Turquerie and eighteenth-century music". Eighteenth-Century Studies. 7 (4), 1974, p. 474–488.
7. Rosen Ch. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. N.-Y. W. W. Norton & Company; Expanded edition, 1998, 556 p.
8. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst / hrsg. von J. Mainka. Lpz.: Reclams Universal-Bibliothek. Bd. 673, 1977,
9. Sgrignoli G. Invito all'ascolto di Mozart, Milano, Mursia, 2017
10. Turnbull, Stephen The Ottoman Empire 1326—1699, Essential histories, vol. 62, Essential histories, 2003, 96 p.

Saytoqrafiya:

11. Вольфганг Амадей Моцарт «Турецкий марш» – <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/volfgang-amadej-motsart-turetskij-marsh>
12. История средних веков Том 1, Глава 13 Испания и Португалия в XI-XV вв. – <https://studfile.net/preview/6227535/page:32/>
13. Третьякова В. Как турки повлияли на европейское искусство и стиль – <https://vestikavkaza.ru/analytics/kak-turki-povliali-na-evropejskoe-iskusstvo-i-stil.html>
14. Amin S. Eurocentrism - <https://archive.org/details/eurocentrism0000amin>
15. Bogin M. The women troubadours – <https://archive.org/details/womentroubadours00bogi>
16. Campbell K. Turquerie – an orientalist fantasy – <http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/10/turquerie-an-orientalist>
17. East Meets West: Turkish Influences on the Viennese Classics – https://wnorton.com/college/music/enj10/complete/content/unit/persp_09.htm
18. Levey M. The World of Ottoman Art. – <https://archive.org/details/worldofottomanar0000leve>
19. Rebec - <https://www.britannica.com/art/rebec>
20. Summerfield M. J. The Classical Guitar: Its Evolution, Players and Personalities Since 1800 - <https://archive.org/details/classicalguitari0000summ>
21. Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne: 1 - Jean-Benjamin -de Laborde – Google Книги
22. Eickhoff, Ekkehard. Venedig, Wien und die Osmanen. Umbruch in Südosteuropa 1645-1700. Stuttgart 1988, s. 286.

Фуад НАЗАРОВ

Магистр искусствоведения

Улькяр АЛИЕВА

Доктор искусствоведения, профессор
Азербайджанская Национальная Консерватория

ВЛИЯНИЕ ТУРЕЦКОГО СТИЛЯ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ (КОНЕЦ XVI-НАЧАЛО XIX ВЕКА)

Аннотация: В статье представлен всесторонний анализ влияния турецкого стиля на культуру и общественную жизнь Западной Европы конца 16 - начала 19 века. Представлена характеристика музыкально-сценического, инструментального и исполнительского творчества западно-европейских композиторов данного периода. Особый акцент делается на влияние стиля тюркери на творчество В.А.Моцарта.

Ключевые слова: Турецкий стиль, “turquerie”, alla turca, янычарский стиль, опера, инструментальная музыка, В.А.Моцарт

Fuad NAZAROV

Master of Arts

Ulkar ALIYEVA

Doctor of sciences on Art, professor
Azerbaijan National Conservatory

THE INFLUENCE OF THE TURKISH STYLE ON THE MUSICAL CULTURE OF WESTERN EUROPE (LATE 16TH-EARLY 19TH CENTURY)

Abstract: The article presents a comprehensive analysis of the influence of the Turkish style on the culture and social life of Western Europe in the late 16th and early 19th centuries. The characteristics of the musical, scenic, instrumental and performing works of Western European composers of this period are presented. Special emphasis is placed on the influence of the “Turkeri” style on the work of W.A. Mozart.

Keywords: Turkish style, “turquerie”, alla turca, janissary style, opera, instrumental music, W.A.Mozart

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev

ÜZEYİR HACIBƏYLİ – 140

Akif QULİYEV

AMK-nın “Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri,
Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7
Email: quliyev_akif@mail.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.80-86

DAHİ SƏNƏTKARIN ƏFSANƏVİ ÖMÜR YOLU ÜZEYİR HACIBƏYLİ – 140

Xülasə: *Məqalə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin 140 illik yubileyinə həsr olunaraq bəstəkarın ümumi yaradıcılığından və ictimai fəaliyyətindən bəhs edir. Burada bəstəkarın elmi və ictimai fəaliyyətinə, yaradıcılığına, publisistikasına, estetik baxışlarına və s. nəzər salınır. Müəllif həmçinin bəstəkarın vətəndaşlıq mövqeyindən çıxış edərək Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolundan danışır.*

Açar sözlər: *Üzeyir Hacıbəyli, Ceyhun Hacıbəyli, vətəndaş, xalq, publisistika, pedaqoq, rus imperiyası, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti*

Hər il sentyabrın 18-də Milli musiqi günü tədbirlərində bəstəkar, musiqişünas, ictimai xadim, publisist, dramaturq, pedaqoq Üzeyir Hacıbəylinin əsərləri və həyatının maraqlı məqamlarına dair qiymətli fikirlər söylənilir, onun ölməz musiqisi bir daha səsləndirilir. Lakin dahi sənətkar həyatında elə hadisələrlə üzləşmişdir ki, onların işıqlandırılmasına kifayət qədər yer verilməmiş və üstündən öləri keçilmişdir. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq yolu çox mürəkkəb, çətin, keşməkeşli və sirlərlə dolu olmuşdur. Onun zəngin və geniş yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycan tarixinin və mədəniyyətinin ən ziddiyyətli, inqilabi təlatümlərlə “bol” olan, fırtınalı dövrlərinə təsadüf etmişdir.

Taleyinə fərqli ictimai formasiyalarda – Rus İmperiyasında, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətində (Demokratik Respublikada), Sovet-kommunist rejimində yaşamaq nəşib olan Ü.Hacıbəyli bütün bu müxtəlif quruluşlarda hər cür təzadlara, təlatümlərə, təqiblərə baxmayaraq, hər zaman öz əqidəsinə, məsləyinə, ideallarına sadıq qalmışdır. Bu da onun ömrünün sonunadək xalqına, vətəninə sədaqətlə qulluq etməsi ilə nəticələnmişdir. Ü.Hacıbəyli həyatında bir çox sınaqlardan çıxmış, hər dəfə də onun təqiblərdən xilas olmasında və repressiya qurbanına

çevrilməsinin qarşısının alınmasında xalqa, vətənə təmənnəsiz xidməti, müstəqil Azərbaycanın gələcəyi naminə göstərdiyi misilsiz xidməti həlledici rol oynamışdır. Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı boyu hərtərəfli fəaliyyəti ilə xalqın savadlanmasına, hüquqlarının qorunmasına, qəflət yuxusundan oyanmasına, maariflənməsinə, musiqisinin və mədəniyyətinin qorunmasına və inkişafına yol açan böyük işlərə imza atmışdır. Məhz belə fədakarlığına görə Ulu Tanrının nəzəri onun üzərindən əskik olmamış və yaratdığı əsərlər bəstəkarı hər zaman çətin anlarda xilas etmişdir.

Həyatının ilk təhlükəli dövrü gənc yaşlarında, 1905-ci ildə Cəbrayıl qəzasında erməni-daşnakların azərbaycanlılara qarşı törətdikləri qırğına təsadüf edir. Əmək fəaliyyətinə 1904-cü ildə Qarabağda, Cəbrayıl qəzasının Hadrut kəndində məktəb müəllimi kimi başlayan Üzeyir bəy öz xalqının acınacaqlı sosial-ictimai həyatını, maarif məsələlərini, xüsusilə də, ermənilərin kəndlərdə törətdikləri şahidi olduğu qırğınları, qərtləri əməkdaşlıq etdiyi “Kaspi” qəzetində işıqlandırmaqla publisist fəaliyyətinə başlamışdır. Onun bu fəaliyyətinin düşmənləri tərəfindən qisasla nəticələnməsindən xəbərdar olan xeyirxahlar Ü.Hacıbəylinin gecə ikən kənddən uzaqlaşib Bakıya yola düşməsinə şərait yaratmaqla onu böyük təhlükədən xilas etmiş olurlar.

Bakıda Ü.Hacıbəyli olduqca məhsuldar və geniş olan ədəbi-publisistik fəaliyyətini “İrşad”, “Həyat”, “Tərəqqi” (1909 il iyun-sentyabr), “Həqiqət” (baş redaktor – qısa müddətə), “Yeni iqbal” (1914-1918-ci illər baş redaktor), daha sonra Azərbaycan Demokratik Respublikasının ən aparıcı nəşri olan “Azərbaycan” qəzetlərində (1918-1920 illər baş redaktor) davam etdirir. Bu qəzetlərdə onun alovlu, cəsarətli çıxışları bəstəkarın əsl vətənpərvər, xalqı və milləti düşünən ziyalı, siyasi cəhətdən püxtələşmiş jurnalist kimi göstərir. Lakin publisistik fəaliyyəti ilə yanaşı Ü.Hacıbəyli bir bəstəkar kimi də fəal çalışır. Muğam operalarını, musiqili komediyalarını bəstələyir, cəmiyyətdə olan çatışmazlıqları tənqid və ifşa edən dramaturq kimi çıxış edir. Bu ikili fəaliyyət sahəsindən ona daha yaxın və əhəmiyyətli olan musiqiyə üstünlük verməklə bir bəstəkar kimi şöhrət tapmasına yol açır. Onun Bakıda dövrünün görkəmli şəxsiyyətləri – Həsən bəy Zərdabi, Əli bəy Hüseynzadə, Əhməd bəy Ağayev, Məmmədəmin Rəsulzadə (onu da qeyd edək ki, Ü.Hacıbəylinin 1907-ci ildə nəşr etdirdiyi “Siyasi, hüquqi, iqtisadi və hərbi sözlərin türkü-rusi və rusi-türkü” lüğətinin redaktoru və nəşiri, ön sözün müəllifi M.Rəsulzadə olmuşdur) və b. ilə yaxın əlaqədə olması onun qabaqcıl ictimai xadim kimi fəaliyyətinə böyük təsir göstərir.

Lakin 1918-ci ildə Bakıda vətəndaş müharibəsinin başlaması, 26 Bakı komissarlarının rəhbəri Stepan Şaumyanın təşkilatçılığı ilə daşnak-bolşeviklərin mart qırğınları zamanı Ü.Hacıbəylinin yaxın dostu Nəriman Nərimanovun təhriki ilə buradan uzaqlaşaraq İrana uzunmüddətli qastrol səfərinə çıxması onun və bir çox sənət adamlarının həyatının xilas edilməsi üçün yeganə çıxış yolu olur. Məlumdur ki, milli dirçəliş ideyaları ilə yaşayan Üzeyir bəy Bakıda erməni-bolşevik hökmü altında ömür sürməyi özünə sığışdırma bilmədiyinə görə, ehtimal ki, onun həmin

dövrdə İrana qastrol səfəri də elə məcburi olmuş, əsas məqsəd isə həm özünün, həm də sənət yoldaşlarının həyatını Bakıda baş verən faciələrdən xilas etməkdir.

Azərbaycanın müstəqilliyinə qarşı hücumlar Ü.Hacıbəylinin musiqisinin, əsərlərinin düşmənlərimiz tərəfindən “işğalı”, onun özünə qarşı təhdid və “donoslar”la paralel aparılmışdır. Belə ki, artıq bəstəkar İran qastrolunda olduğu zaman Bakıda rus-erməni birliyinin tüğyan etdiyi dövrə Sentrokaspi diktaturasının himayəsi altında dünyaca məşhur “Arşın mal alan” operettası Mayılov teatrında ermənicə oynanılır və erməni musiqisi kimi qələmə verilirdi. Belə mənimləmə faktı artıq ənənə halını almağa başlayır. Hələ çar Rusiyası dövründə operettanı erməni dilində bir çox şəhərlərdə səhnəyə qoymağa icazə alan Sidrak Maqalyan Üzeyir bəylə razılaşdırılan müqavilə şərtlərini pozaraq əsəri 1921-ci ildə ABŞ-da da nümayiş etdirir və erməni əsilli rejissor Ruben Mamulyana satmaqla 1937-ci ildə eyniadlı filmin çəkilişinə imkan yaradır [1, s. 182]. Beləliklə də, “Arşın mal alan” erməni xalqının bədii məhsulu kimi təqdim olunur.

Belə hallar mütəmadi olaraq təkrarlardı. Ü.Hacıbəyli qardaşı Ceyhun Hacıbəyliyə yazdığı 1920-ci il 16 yanvar tarixli məktubunda da İstanbuldakı səfirimiz Yusif Vəzirovun məlumatına əsaslanaraq ermənilərin fransızca “Renessans” qəzetində “Arşın mal alan”ın müəllifinin erməni olduğu haqqında iddianı böyük həyəcanla bildirir [3]. O, ermənilərin bu iddiasının Zəngəzur iddiasından da betər olduğunu nəzərə çatdırır. Tarix necə də təkrarlanır. Təəssüf olsun ki, uzun zaman dahi bəstəkarın həyatının bu səhifələri “qaranlıq” qalmış, üstündən səthi keçilmişdir. Belə neqativ halların qarşısını məhz II Dünya müharibəsinin ən qızgın çağında İosif Stalinin göstərişi ilə operettanın ekranlaşdırılması alır.

Ü.Hacıbəylinin istər publisistik, istərsə də musiqi sahəsindəki fəaliyyəti erməni millətçilərini həddən artıq hiddətləndirirdi ki, bu da onları xalqımıza məxsus milli, maddi-mədəni sərvətləri mənimsəməyə, bunu bacarmadıqda isə məhv etməyə gətirib çıxarırdı. Artıq 1918-ci ilin qanlı mart hadisələri belə münasibəti əyani sübut edirdi. Nəinki Bakıda, Azərbaycanın digər bölgələrində onların törətdikləri vəhşiliklər, vandalizm aktları bizə məxsus olan bütün maddi-mədəni abidələrin dağıdılmasına, tarixin səhifəsindən yox etməyə yönəlmişdi. Bunun biz XX əsrin sonlarında da canlı şahidi olduq. Həmin dövrə isə Ü.Hacıbəylinin bütün fəaliyyəti erməni millətçilərinin yalan və böhtanla dolu hücumlarına müqavimət göstərməsi ilə xarakterizə olunmuşdur. O, publisistik çıxışlarında, məqalələrində ona qarşı düşmən münasibətini ifşa etməklə onların iç üzünü açıb göstərirdi.

Azərbaycan Demokratik Respublikası elan edildikdən sonra Ü.Hacıbəyli və onun truppası İran səfərindən Bakıya döndükdə artıq şəhər düşmənlərdən təmizlənmişdi. Cümhuriyyət illərində onun Azərbaycan, türkçülük uğrunda çalışan, xalqı “müsəlman ümmətindən türk millətinə” çevirmək uğrunda mübarizə aparan, milli dirçəliş, milli özünüdərk ideyasına xidmət göstərən şəxsiyyətlərlə dostluq münasibətləri, Demokratik Respublikanın dövlət himnində musiqi bəstələməsi,

həmçinin, doğma qardaşı C.Hacıbəylinin mühacirətdə olması Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının sonrakı dövründə onun təqib edilməsinə əsas verən ciddi səbəblər idi.

Həqiqətən, 1919-cu ilin sentyabrından 1920-ci ilin 27 aprel tarixinədək Ü.Hacıbəylinin redaktəsi ilə buraxılan “Azərbaycan” qəzetinin səhifələrindəki çıxışlarında ictimai-siyasi publisistikanın önə çıxması onu janrın ən qabaqcıl nümayəndələri – Əhməd Ağaoğlu, Cəlil Məmmədquluzadə, Ömər Nemanzadə, Məmmədəmin Rəsulzadə, Yusif Cəmənzəminli və b. ilə bir səviyyəyə qaldırırdı. Bu məqalələrində Ü.Hacıbəylinin istiqlal ideallarına sadıqlığı, vətənpərvərliyi, türkçülüüyü, xalqın problemlərinə diqqətlə yanaşması və bunların həlli yollarının göstərilməsi və s. dolğun əksini tapırdı. Onun məqalələri məzmun və mövzu baxımından nikbinliyi, ruh yüksəkliyi ilə seçilirdi. Hər bir çıxışında gələcəyə, istiqlalın qorunub saxlanılmasına böyük ümid, inam aydın ifadə olunurdu. Bütün bunlar Ü.Hacıbəyli Cümhuriyyətin ən görkəmli ideoloqlarından biri kimi, siyasi cəhətdən yetkin, fədakar şəxsiyyət kimi çox parlaq göstərirdi.

Təsadüfi deyil ki, 1920-ci il aprelin 28-də bolşeviklərin hakimiyyətə gəlməsindən sonra yuxarıda qeyd etdiyimiz cəhətlərə görə Üzeyir bəyin həbs edilərək qətlə yetirilməsi təhlükəsi getdikcə artırdı. Onun bu təqiblərdən xilas olmasına yalnız yazdığı dəyərli musiqi əsərləri və musiqi mədəni quruculuq fəaliyyəti yardım göstərir. Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduğu ilk günlərdən Ü.Hacıbəyli musiqi təhsil ocaqlarının açılmasının zəruriliyi ilə məşğul olur, musiqi kollektivlərinin təşkili, musiqi dərslərinin və proqramlarının hazırlanması üzərində fəal iş aparır ki, bu da onun şəxsiyyətinin daha bir vacib cəhətini – ictimai fəaliyyətini nəzərə çatdırır. Buna baxmayaraq, bəstəkarın əleyhdarları onun keçmiş siyasi baxışlarını qabardaraq (“millətçi”, “pantürkist”, “müsəvatçı” və s.) yeni quruluşa düşmən mövqedə olmasını sübut etməyə çalışırdılar. Belə təftiş xarakterli yazıların və çıxışların bolşevik mətbuatında da özünə yer alması Ü.Hacıbəylinin gələcək fəaliyyəti üçün ciddi təhlükə doğururdu. Bu yazılar arasında erməni əsilli müəlliflər xüsusi canfəşanlıq göstərirdilər. Onlardan Azərbaycan musiqiçiləri ilə sıx yaradıcılıq əlaqəsində olan və onların yaradıcılığından çox şeyi öyrənən kamança ifaçısı Səsa Oqanezəşvili paradoksal olsa da, “Üzeyir Hacıbəyovu Azərbaycan musiqisinin inkişafında lazımınca çalışmamaqda” ittiham etməklə [2] öz məkrli niyyətini ortaya qoyurdu. Belələri arasında “özümüzü külər” də fəallıq göstərirdi. Bunlardan biri “Kommunist” qəzetində Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulmasının 10 illiyi münasibətilə nəşr etdirdiyi məqalədə Ü.Hacıbəylinin Cümhuriyyət dövrünə atmacalarla onun keçmişini yenidən yada salaraq yazır: *“Gözünə girsin, Məhəmməd Əmin Rəsulov! Azərbaycanın 10 illiyi gecəsinə... 200-ə qədər türk qızı Azərbaycan himni oxuyurdu! Hələ bu himnin kim tərəfindən yazıldığını bilsən, bağrın çatlar. Onu Üzeyir Hacıbəyov yazmışdır. O Üzeyir ki, sənin çıxardığın mürtəce “Azərbaycan” qəzetinə müvəqqəti müdirlik edirdi. O Üzeyir ki, indi çıxışda bulunaraq öz təşəbbüsü ilə Azərbaycanın 10 illiyi himnini yazmış, türk qızlarına oxutdurur və özü dirijorluq edir. Görürsənmi,*

vaxtı ilə bel bağlamaq istədiyin adamlar belə sizə nifrət edərək üz çevirmiş və Şuralar Azərbaycanın mədəni quruluşu işlərində ən aktiv iştirak edir” [2].

Nə qədər təxribat xarakterli olsa da, belə yazılarda yalnız bir məqam həqiqəti əks etdirir ki, bu da Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalqına, mədəniyyətinə, ölkənin mədəni-siyasi dirçəlişinə eyni əzmlə xidmət göstərməsi idi. Belə hücumlar, xüsusilə, Ü.Hacıbəylinin 1936-cı ildə SSRİ Ali Sovetinə keçirilən seçkilərdə xalq deputatları sıralarında yer tutduqdan sonra daha da artır. Azərbaycan professional musiqisinin banisi, sovet musiqi mədəniyyətinin qabaqcıl nümayəndələrindən biri olmasına baxmayaraq, belə anonimlərin yuxarı instansiyalara çatdırılması dahi bəstəkarın həyatının daima təhlükə və qorxu içində keçməsinə, mənəvi sarsıntılar keçirməsinə zəmin yaradırdı.

Keçmişdə qalan Cümhuriyyət dövründəki fəaliyyəti unudulmasa da, dahi Ü.Hacıbəylinin sənəti, musiqisi xalq tərəfindən sevildiyinə görə onun Şura hökuməti sıralarında yer alması möcüzə, yoxsa düşünülmüş addım idi? Yəqin ki, belə bir şəxsiyyətin nüfuzundan istifadə edərək onun mədəni quruculuğa cəlb edilməsi dərin siyasi mənə daşıyırdı. Bəlkə də bu səbəbdən keçmiş ictimai-siyasi fəaliyyətinə görə repressiya əvəzinə müxtəlif təltif, mükafat və fəxri adlara layiq görülməsi Ü.Hacıbəyliyə keçmiş unudurmaq, əqidəsini dəyişmək, yeni rejimə qulluq etmək üçün atılan addım idi. Rejimin və siyasi vəziyyətin mürəkkəbliyini, mənfur əməllərini görən Ü.Hacıbəyli iztirab, tələş, daxili təşviş və mənəvi sıxıntı keçirərək yalnız və yalnız öz xalqına sonadək qulluq edəcəyinə əmin idi. Belə ki, Cümhuriyyət dövründə onun ətrafında olan yaxın dostları və məsləkdaşları – Əhməd Cavad (1892-1937), Mikayıl Müşfiq (1908-1938), Hüseyn Cavid (1882-1941) və bir çoxları artıq çoxdan repressiya qurbanı olmuşdular.

Maraqlıdır ki, məhz bu dövrdə Ü.Hacıbəyli publisistikadan uzaqlaşaraq özünün türkçülük, müstəqil dövlətçilik, qəhrəmanlıq, milli özünüdərk ideyalarını sözlə deyil, məhz musiqi dili ilə öz əsərlərində canlandırırdı. Bunun da bariz nümunəsi “Koroğlu” operası oldu. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük roluna, musiqi və teatr sənətindəki böyük xidmətlərinə görə Ü.Hacıbəyli 1938-ci ildə SSRİ Xalq artisti adını alan ilk Azərbaycan bəstəkarı olmuşdur (Bülbül, Şövkət Məmmədova ilə eyni vaxtda bu yüksək ada layiq görülmüşdür). Bu fəxri adların alınmasında 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti və mədəniyyətinin ongünlüyündə “Koroğlu” operasını “Böyük teatr”ın səhnəsində nümayiş etdirən Azərbaycanın incəsənət xadimlərinin möhtəşəm çıxışları səbəb olmuşdur. Stalin iki dəfə seyr etdiyi bu operanın təsirindən fərəhlənərək onun müəllifini və əsas iştirakçılarını ölkənin ən yüksək və nüfuzlu fəxri adlarına layiq görür. Bunun ardınca Ü.Hacıbəyli 1938-ci ildə Lenin ordeni kavaleri, 1941-ci ildə “Koroğlu” operasına, 1946-cı ildə isə “Arşın mal alan” filminə görə Stalin mükafatına layiq görülmüş ilk sənətkarlarımızdan biri olur.

Qeyd etdiyimiz kimi, 70-ə yaxın dilə dublyaj edilən “Arşın mal alan”nın ekranlaşması ilə onun şöhrəti bütün dünyanı dolaşır ki, bu da ölkəyə indiyədək

görünməmiş həcmdə, heç bir filmdən əldə olunmayan məbləğdə böyük gəlir gətirir. Filmin məşhurlaşması onun baş qəhrəmanı – Əsgər rolunun ifaçısı gənc Rəşid Behbudovun da ilk debütü olaraq onun populyarlaşmasında və tanninmasında mühüm rol oynayır, ifaçının dünya vokal ulduzuna çevrilməsinə yol açır.

“Arşın mal alan”ın ekranlaşma sayəsində korifey sənətkarların səhnə fəaliyyətinin əyaniləşməsi və tarixi sənədləşməsi baş verdi. Məhz belə uğurlu yaradıcılıq birliyi sayəsində yaranan filmin yaradıcılarına (bəstəkarı və libretto müəllifi Ü.Hacıbəyliyə, rejissor Rza Təhmasibə, Əsgər – Rəşid Behbudova, Gülçöhrə – Leyla Bədərbəyliyə, Soltan bəy – Ələkbər Hüseynzadəyə, Vəli – Lütfəli Abdullayevə, Cahan xala – Münəvvər Kələntərliyə) 1946-cı ildə Stalin mükafatı təqdim olunur.

Musiqi əsərləri ilə bərabər Ü.Hacıbəyli fundamental elmi tədqiqat işi apararaq 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yazıb nəşr etdirməklə XX əsr müasir Azərbaycan musiqi elminin bünövrəsini qoymuş və onun gələcək inkişaf yolunu müəyyənləşdirmişdir. Həmin ildə təşkil olunan Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasına seçilən ilk 15 həqiqi üzvündən biri də Ü.Hacıbəyli olur.

O, həmçinin, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yarandığı gündən ömrünün sonunadək (1936-1948) onun ilk sədri kimi fəaliyyət göstərərək böyük bəstəkar nəslinin formalaşmasında müstəsna rol oynayır. Ü.Hacıbəyli mənalı və şərəfli həyat yolu keçmişdir. Bütün çətinliklərdən və sınaqlardan üzü ağ, alnı açıq çıxan dahi sənətkar həyatdakı öz missiyasını – Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafı və tərəqqisi uğrunda var qüvvəsi ilə çalışaraq onun yüksək nailiyyətlər qazanmasında tarixi rolunu yerinə yetirmiş, maarif, incəsənət, publisistika yoluna saldığı işıq bu gün də öz parıltısını itirməmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Fərəcov, S. F. Milli oyanış bəstəkarı. // Üzeyir Hacıbəyli müasirlərinin düşüncəsində. -B: 2016, s. 174-189.
2. Quliyev, V. Üzeyir bəy: ömrünün iki şərəfli ili. // 525-ci qəzet, 2021, 18 sentyabr, s. 14-15
3. Tahirli, A. Hacıbəyli qardaşlarının sarsılmayan əməl və əqidə birliyi. Üzeyir və Ceyhun Hacıbəyililərin yazışmaları əsasında. // 525-ci qəzet. 16.09.25 URL: <https://525.az/news/307657-hacibeyli-qardaslarinin-sarsilmayan-emel-ve-eqide-birliyi--abid-tahirli-yazir>

Акиф ГУЛИЕВ

Заведующий кафедрой «История и теория музыки»
Азербайджанской Национальной Консерватории,
Заслуженный деятель искусства,
Доктор философии искусствоведения, профессор

**ЛЕГЕНДАРНАЯ ЖИЗНЬ ГЕНИАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА
УЗЕЙИРА ГАДЖИБЕЙЛИ – 140**

Аннотация: *Статья посвящена 140-летию со дня рождения великого композитора Узеира Гаджибейли и рассматривает его творчество и общественную деятельность в целом. Здесь представлен краткий обзор научной и общественной деятельности композитора, его творчества, публицистики, эстетических взглядов и т.д. Автор также говорит о роли У. Гаджибейли в развитии музыкальной культуры Азербайджанского народа, рассматривая его гражданскую позицию*

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, Джейхун Гаджибейли, гражданин, народ, публицистика, «Аршин мал алан», педагог, Российская империя, Азербайджанская Демократическая Республика*

Akif GULIYEV

Head of the Department of History and Theory of Music
of Azerbaijan National Conservatory,
Honored Artist, Ph.D, Professor

**THE LEGENDARY LIFE OF THE GENIUS ARTIST
UZEYIR HAJIBEYLI – 140**

Abstract: *This article is dedicated to the 140th anniversary of the birth of the great composer Uzeyir Hajibeyli and examines his work and public activities in general. It provides a brief overview of the composer's scholarly and public activities, his creative work, journalism, aesthetic views, and more. The author also talks about the role of U. Hajibeyli in the development of the musical culture of the Azerbaijani people, examining his civic position*

Keywords: *Uzeyir Hajibeyli, Jeyhun Hajibeyli, citizen, people, journalism, "Arshin Mal Alan", teacher, Russian Empire, Azerbaijan Democratic Republic*

Mehparə RZAYEVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın

“Musiqi Nəzəriyyə” kafedrasının dosenti,

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

E-mail: mexpara.rzayeva@mail.ru

Könül ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın

elmi- tədqiqat laboratoriyasının böyük elmi işçisi,

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

E-mail: konul_ahmedova@bk.ru

DOI: 10.62440/AMK2025-3.s.87-100

ÜZEYİR HACIBƏYLİ MUSIQİŞÜNASLIQDA: ALİM, MÜDRİK MÜTƏFƏKKİR KİMİ

Xülasə: Bəstəkarlıq məktəbimizin banisi dahi Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı daim tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olub. Bu yaradıcılıq irsi zamanla məhdudlaşmayan bir elmi dəyər kimi müasir dövrdə də aktual qalmaqda, XXI əsrdə aparılan fundamental və tətbiqi tədqiqatların konseptual əsasını formalaşdıraraq musiqişünaslıq elminin inkişafına mühüm töhfə verməkdədir. Məqalədə Azərbaycan musiqişünaslığının inkişafına dəyərli töhfələr vermiş, görkəmli alim, pedaqoq və ictimai xadim Elmira Abbasovanın, XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığında mühüm elmi irs qoymuş tədqiqatçılardan olan İzabella Abezqazunun, 88 illik ömründə musiqi elminə verdiyi qiymətsiz işlərin sahibi akademik Zemfira Səfərovanın, musiqişünas-alim, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarovanın, öz yazı dəsti-xətti ilə seçilən, musiqişünas-alim, professor İmrüz Əfəndiyevanın və başqa alimlərimizin araşdırmaları nəzərdən keçirilib.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, irs, tədqiqat, musiqişünas-alim, elmi fəaliyyət, publisistika, ictimai xadim

“Bir azərbaycanlı, Azərbaycanın Prezidenti kimi fəxr edirəm ki, Azərbaycan xalqı belə zəngin mədəniyyətə, zəngin incəsənətə, peşəkar musiqiyə malikdir. Azərbaycanda peşəkar musiqinin əsasını böyük Ü.Hacıbəyov qoyubdur”.

Ümummillî lider Heydər Əliyev [17]

Adı ilə tarix yazan bəstəkar – Üzeyir Hacıbəyli. Azərbaycanın mədəniyyət tarixində dahi ucalıq və əbədiyaşarlıq məhz Üzeyir Hacıbəyliyə nəsib olub. O, xalqının mədəni həyatında dönüş edərək, onun musiqi mədəniyyətinin gələcəyini

yaradaraq, milli musiqisini millətlər içində tanıdaraq xalqın qəlbində, tarixində, yaddaşında, əbədi yaşayacaq şəxsiyyətdir... Üzeyir bəy musiqi tariximizdə yeni janrların, ifadə vasitələrinin yaradıcısıdır. Musiqi mədəniyyətimizdə onun bütün ənənələri o dövrdə və ondan sonra gələn bəstəkarlarımız tərəfindən mənimsənilərək yaradıcılıqlarında tətbiq olunur, inkişaf edir və yeni formalarla, yeni yanaşma tərzilə daha da zənginləşir, həmçinin, elmi-musiqişünas düşüncəsinin formalaşmasında əsaslı rol oynayır.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev cənablarının 2025-ci il Ü.Hacıbəylinin anadan olmasının 140-cı ildönümü ilə bağlı sərəncamı bir daha onu sübut edir ki, Üzeyir bəyin xalq qarşısında xidmətləri unudulmur, əksinə illər ötdükcə daha da qiymətləndirilir və əbədləşdirilir. Şəxsiyyətləri tarixə və cəmiyyətə təqdim edənlər və tanıdanlar isə salnamələr, risalələr, kitablar, elmi tədqiqatlar və bunları ərsəyə gətirən tədqiqatçılar olmuşlar. Qeyd edək ki, bu sərəncamla bağlı Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında bir çox tədbirlər keçirilir. 2025-ci ilin 24-25 aprel ayı tarixlərində “Dahi Üzeyir Hacıbəylinin irsi dünya musiqi mədəniyyəti kontekstində” adlı mötəbər bir konfrans təşkil olundu. Konfransın məqalələr toplusunda 97 məqalə nəşr olunmuşdur. XXI əsrdə dahi şəxsiyyətimizin yaradıcılığı müxtəlif istiqamətlərdə – həm gənc, həm də musiqi elmində tanınan tədqiqatçılar tərəfindən olduqca maraqla və məsuliyyətlə araşdırılmışdır. Hörmətli rektorumuz, SSRİ və Azərbaycanın Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli konfransın açılışında belə söylədi: “... *Özbəkistandan qonaqlarımız var və onlar xoş gəliblər, çünki Üzeyir bəyi bütün ölkələrdə tanıyırlar və o, sevilən bir şəxsiyyətdir. Üzeyir bəy haqqında mənim üçün ən təsirli məruzə 1995-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin 110 illik yubileyi ilə əlaqədar keçirilmiş indiki Heydər Əliyev sarayında Ulu öndər Heydər Əliyevin çıxışı oldu. O, bir saat ərzində Üzeyir bəy haqqında danışdı və doğrudan da həmin məruzə mənim üçün bu günə qədər ən dolğun, ən maraqlı məruzə idi. Üzeyir bəy müqəddəs bir insandır və bizim bütün uğurlarımız Üzeyir bəylə bağlıdır və biz hansı janra baxsaq onda görərik ki, opera, balet, simfonik musiqi, hətta caz, muğamımız Üzeyir bəy olmasaydı bunların heç biri olmayacaqdı. Bu gözəl bina onun ocağıdır*”. F.Bədəlbəyli çıxışının sonunda arzusunu dilə gətirərək qeyd etdi: “... *Ən böyük arzum odur ki, sentyabrda Sərdar Fərəcovun rəhbərlik etdiyi Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin filialı Şuşada açılsın. ... Mən inanıram ki, Üzeyir bəyin əsərləri San-Fransiskodan başlayaraq Tokioya qədər hər yerdə səslənəcək. “Arşın mal alan”ı Los-Ancelesdə gördüm, Vyanada, Praqada, digər yerlərdə gördüm. ... Yaşasın, Üzeyir bəy!*” [1, s.5].

Üzeyirbəyşünaslıq sahəsində uzun illər ərzində aparılmış tədqiqatlar Azərbaycan musiqişünaslıq elminin formalaşması və inkişafında mühüm mərhələ təşkil etsə də, bu araşdırmaların sistemli şəkildə ümumiləşdirilməsi və elmi-nəzəri baxımdan təhlili aktual problem olaraq qalmaqdadır. Müxtəlif dövrlərdə yazılmış monoqrafiyalar, məqalələr, arxiv materialları və elmi araşdırmaların metodoloji

yanaşmalar, tədqiqat istiqamətləri və ideya-nəzəri nəticələr baxımından müqayisəli şəkildə öyrənilməsi Üzeyirbəyşünaslığın inkişaf dinamikasını müəyyənləşdirmək baxımından zəruridir. Bu nöqteyi-nəzərdən Üzeyir Hacıbəylinin irsinə həsr olunmuş elmi tədqiqatların tarixi mərhələlərinin, əsas problemlərinin və konseptual yanaşmalarının araşdırılması müasir musiqişünaslıq üçün aktual elmi vəzifədir. Belə bir məqalə mövcud elmi ədəbiyyatın sistemləşdirilməsinə, tədqiqatlarda mövcud olan boşluqların və perspektiv istiqamətlərin müəyyənləşdirilməsinə, həmçinin Üzeyirbəyşünaslığın gələcək inkişaf yollarının elmi əsaslarla müəyyən edilməsinə xidmət edir.

Məqalənin elmi yeniliyi tədqiqatların yalnız tarixi-bioqrafik çərçivədə deyil, kompleks elmi yanaşma əsasında – musiqi nəzəriyyəsi, mədəniyyət sosiologiyası, estetik düşüncə metodlar prizmasından təhlil edilməsində ifadə olunur. Tədqiqatda Üzeyir Hacıbəylinin musiqi-nəzəri baxışları müasir musiqişünaslıq konsepsiyaları ilə müqayisəli şəkildə araşdırılır, onun milli musiqi modelinin formalaşmasına verdiyi töhfələr yeni elmi təfsir əsasında şərh olunur. Eyni zamanda, məqalədə mövcud Üzeyirbəyşünaslıq ədəbiyyatında kifayət qədər sistemləşdirilməmiş bəzi nəzəri müddəalar ümumiləşdirilir və onların müasir elmi diskurs üçün aktual əhəmiyyəti əsaslandırılır. Bu yanaşma Üzeyirbəyşünaslığın inkişafında yeni elmi mərhələnin konturlarını müəyyənləşdirərək sahənin gələcək tədqiqat istiqamətləri üçün nəzəri zəmin yaradır.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı və şəxsiyyəti müxtəlif nəsil elmi araşdırmalarda, mədəniyyətin müxtəlif sahələrində öz əksini tapır – Qulam Məmmədli, Məmmədsadiq Əfəndiyev, Qubad Qasimov, Məmməd Arif, Səməd Vurğun, Firidun Köçərli, Əsrəf Abbasov, Xurşid Ağayeva, Nikolay Çumakov, Georgi Burşteyn, Semyon Korev, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Elmira Abbasova, Məmmədsaleh İsmayılov, İzabella Abezqauz, Xanlar Məlikov, Aida Tağızadə, Zəmfira Səfərova, Zəmfira Qafarova, Fərəh Əliyeva, Zümrüd Dadaşzadə, İmruz Əfəndiyeva, Lalə Hüseynova, Firəngiz Əlizadə, Gülnaz Abdullazadə, Sərdar Fərəcov və başqa tədqiqatçıları qeyd etmək olar.

Üzeyir bəy yaradıcılığına həsr olunmuş dissertasiyalar, monoqrafiyalar, dərş vəsaitləri, saysız-hesabsız məqalələr, очерklər yazılmasına və dərc olunmasına baxmayaraq, bu gün belə aktualdır, yenidir. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı ictimai və mədəni qayəsi çoxşaxəli olduğundan, dahi şəxsiyyətin irsi çağdaş dövrümüzdə də musiqişünaslarla bəhəm filosoflar, filoloqlar, dramaturqlar, jurnalistlər, kulturoloqlar tərəfindən də öyrənilməkdə davam edir.

Musiqişünas tədqiqatlarına keçməzdən əvvəl görkəmli bəstəkarımız Qara Qarayevin 1948-ci ildə öz araşdırmalarında Üzeyir bəy haqqında qiymətli fikirlər bildirmişdir: *“Üzeyir Hacıbəyli əsl yenilikçidir. O, yalnız melodiylar yaratmaq-la kifayətlənməyib, musiqi sənətinin bütün komponentlərini zənginləşdirərək xalq ruhunu ifadə edən və bədii ideyaya tabe edən yollar axtarıb-tapıb. Onun “Koroğlu” operası uzun və mürəkkəb yaradıcılıq yolunun zirvəsi hesab olunur.*

Bu əsər öz bənzərsiz xüsusiyyətləri ilə seçilərək Azərbaycan musiqisinin əbədi nümunəsinə çevrilmişdir. Operanın respublikamızın opera sənətinin inkişafına göstərdiyi təsir danılmazdır. Hələ sağlığında musiqi sənətimizin klassiki kimi qəbul edilən bu dahi bəstəkarın yaratdığı zəngin ənənələri davam etdirmək və onun “Koroğlu” operasındakı möhtəşəm partiturasını dərinləndirən öyrənmək, müasir Azərbaycan bəstəkarları üçün olduqca əhəmiyyətlidir” [16].

Bu məqalə çərçivəsində Azərbaycan musiqişünaslığında Ü.Hacıbəyli yaradıcılığına həsr olunan bəzi tədqiqat işləri nəzərdən keçirilmişdir. Azərbaycan musiqişünaslığının inkişafına dəyərli töhfələr vermiş, görkəmli alim, pedaqoq və ictimai xadim Elmira Abbasova musiqi elmi və təhsili sahəsində uzunmüddətli və məhsuldar fəaliyyəti ilə seçilir. Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq namizədi və professor Elmira Abbasova 1955-ci ildən etibarən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyətə başlamış, 1977-1992-ci illər ərzində bu ali təhsil müəssisəsinə rektorluq etmişdir. Eyni zamanda, 1973-1985-ci illərdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi kimi də fəaliyyət göstərmişdir. E.Abbasova, xüsusilə Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının öyrənilməsində mühüm rol oynamış və bu sahədə tanınmış mütəxəssislərdən biri kimi qəbul olunmuşdur. Onun elmi fəaliyyəti əsasən Ü.Hacıbəylinin musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin, musiqi-dramaturgiyasının və simfonik düşüncə tərzinin araşdırılmasına yönəlmişdir. Bu istiqamətdə müəllifi olduğu “Üzeyir Hacıbəyovun opera və musiqili komediyaları” (1961), “Ü.Hacıbəylinin ‘Koroğlu’ operası” (1965), “Ü.Hacıbəyov” (1975) və “Ü.Hacıbəyov. Həyat və yaradıcılıq yolu” (1985) kimi monoqrafiyalar xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bundan başqa, 1978-ci ildə nəşr olunan “Ü.Hacıbəyov” bibliografiyasının məsul redaktoru kimi də elmə sanballı töhfə vermişdir. E.Abbasova konservatoriyanı bitirdikdən dərhal sonra gənc yaşlarında olduqca mürəkkəb və məsuliyyətli bir elmi işin icrasına başlamışdı: o, “Üzeyir Hacıbəyovun operaları və musiqili komediyaları” mövzusunda dissertasiyasını 1962-ci ildə uğurla müdafiə etmişdi. Dissertasiyanın elmi dəyəri və əhəmiyyəti, rəsmi opponentlər – V.Belyayevin rəyində, eləcə də elmi şuranın yekun qərarında aydın şəkildə öz əksini tapmışdır.

XX əsrin tanınmış musiqişünaslarından biri, Şərq və türk xalqları arasında musiqi elmi sahəsində böyük nüfuz qazanmış professor V.Belyayev bu dissertasiya haqqında geniş və əhatəli rəy yazaraq, bu işin Üzeyirşünaslıqda yeni bir mərhələnin əsasını qoyduğunu vurğulamışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, V.Belyayev Üzeyir Hacıbəyli ilə yaxın dostluq və yaradıcı əməkdaşlıq münasibətlərinə malik olmuş, bəstəkar ona “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının ilk nüsxəsini şəxsən göndərmişdir. Onun Hacıbəyli irsi haqqında yazdığı elmi məqalələr, oçerklər və əlyazma rəyləri, bu irsə dərinləndirən bələd olduğunu sübut edir. Dissertasiya müdafiəsi zamanı V.Belyayev tərəfindən verilmiş mürəkkəb və dərin məzmunlu suallara E.Abbasova əsaslandırılmış cavablar verə bilmiş və özünün irəli sürdüyü “muğam operası” konsepsiyasını inamla müdafiə etmişdir.

Onun elmi rəhbəri Moskva Dövlət Konservatoriyasının professoru İ.Rıjkin olmuşdur. Tədqiqatlarının nəticəsi kimi E.Abbasova bir sıra monoqrafiyalar nəşr etdirmişdir. Bu əsərlərdə o, Azərbaycan xalq musiqisinin janr və məqam sistemi barədə geniş məlumat verdikdən sonra, ayrı-ayrı fəsillərdə operaların forması, səhnə quruluşu, obrazların xarakteri və musiqi xüsusiyyətləri üzərində təhlil aparır, əsərlərin milli musiqi kökləri, ədəbi mənbə ilə muğam əlaqələri, Şərq və Qərb musiqi ünsürlərinin sintezi kimi məsələlərə toxunur və nəticədə bu operaların “muğam operası” kimi dəyərləndirilməsinin əsaslı olduğunu sübut edir.

A.Abduləliyevin yazdığına görə həmcəmi kiçik olsa da, onun “Üzeyir Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operası”na həsr etdiyi monoqrafiyası bu opera-yə dair yazılmış ilk və yeganə musiqişünaslıq araşdırması olaraq elmi ictimaiyyətdə öz yerini qorumaqdadır [4]. E.Abbasova Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığını araşdırarkən ilk dəfə olaraq onun əsərlərində “polisistemli təfəkkür”ün izlərini müəyyən etmiş və bu anlayışın bəstəkarın yaradıcılığında şifahi ənənələrlə sintez olunaraq bütöv bir vəhdət yaratdığını elmi əsaslarla ortaya qoymuşdur. O, muğamın simfonik musiqi ilə vəhdətində təzahür edən bu yanaşmanı Azərbaycan musiqi elminin ən mühüm nailiyyətlərindən biri kimi dəyərləndirmişdir. Elmira xanımın apardığı elmi araşdırmalar bu gün də musiqişünas təhsili alan tələbələr və musiqi elminə maraq göstərən oxucular üçün mühüm nəzəri mənbə hesab olunur. Onun rəhbərliyi ilə Ü.Hacıbəylinin ilk əhatəli biblioqrafiyası tərtib edilmişdir ki, bu da gələcək tədqiqatlar üçün dəyərli baza rolunu oynayır. Bundan əlavə, “Üzeyir Hacıbəyov” ensiklopediyasının hazırlanmasında və Moskvada nəşr olunan beş cildlik “SSRİ xalqlarının musiqi tarixi” əsərinin Azərbaycan musiqisinə həsr olunan fəsillərinin müəllifi də məhz E.Abbasova olmuşdur. Bu nəşrlər, onun geniş erudisiyası və sistemli elmi yanaşmasının göstəricisidir.

XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığında mühüm elmi irs qoymuş tədqiqatçılardan biri olan İzabella Abezqauzun Ü.Hacıbəyli yaradıcılığına həsr etdiyi tədqiqatlar xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Alimin “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” adlı fundamental monoqrafiyası nəzəri baxımdan zəngin məzmunu ilə musiqişünaslıq elmi üçün ciddi elmi-metodoloji baza rolunu oynayır. Əsərdə bəstəkarın sənətkarlıq xüsusiyyətləri, musiqi dilinin sintaksisi, forma quruluşu, məqam-harmoniya sistemi və ritmik strukturu çərçivəsində apardığı bədii axtarışlar dərin təhlil obyektinə çevrilmişdir.

Tədqiqat yalnız “Koroğlu” operası ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin digər önəmli əsərləri – “Arşın mal alan” operettası, xalq çalğı alətləri üçün yazılmış “Çahargah” və “Şur” fantaziyaları, Nizami Gəncəvinin sözlərinə bəstələnmiş “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans-qəzəlləri, eləcə də “Aşıqsayağı” trionu da analitik təhlil predmetinə çevrilmişdir. Bu əsərlər vasitəsilə bəstəkarın yetkin üslubuna xas olan bədii-estetik prinsiplər və yaradıcılıq meyarları İ.Abezqauz tərəfindən sistemli şəkildə üzə çıxarılmışdır. İ.Abezqauzun tədqiqatında əsas məqsəd Ü.Hacıbəylinin Avropa musiqi sənətinə hansı töhfələri

verdiyini və bu sənəti hansı elementlərlə zənginləşdirdiyini aydınlaşdırmaq olmuşdur. Bəstəkarın yaradıcılığında Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin sintezi kontekstində, Şərq melosunun professional Avropa musiqisinin forma və janrlarına inteqrasiyası, bu prosesin birtərəfli təşəbbüs və ya yeni, ümumbəşəri dəyərə malik bədii keyfiyyətlərin yaranması kimi suallar tədqiqatın əsas problematikasını təşkil etmişdir. Bu məsələlər araşdırma boyu sistemli şəkildə təhlil edilir və nəticə hissəsində aydın elmi əsaslarla izah olunur. İ.Abezqauza görə, Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında, xüsusilə də onun uvertürasında, milli musiqi konsepsiyasını formalaşdıraraq yeni bir bədii-estetik model ortaya qoymuşdur. Bu elmi araşdırmanın əsas istiqaməti, milli melodik düşüncənin musiqi formasının təşəkkülündə oynadığı fəal rol, eləcə də onun musiqi dilinin müxtəlif qatlarına necə nüfuz etdiyini üzə çıxarmaq olmuşdur. Burada milli təfəkkür modeli ilə bəstəkar təxəyyülünün qarşılıqlı təsiri nəticəsində yaranan yeni ifadə formaları ön plana çəkilir. Xalq musiqisinin daxili qanunauyğunluqları ilə bəstəkar yaşamasının sintezində Hacıbəylinin formaya və musiqi sintaksisinə dair klassik Avropa modelinə alternativ baxış formalaşdırdığı göstərilir. O, mövcud estetik çərçivələri təkzib etmədən, onları yeni məna qatları ilə zənginləşdirmiş, fərqli kompozisiya prinsipləri irəli sürmüşdür. İzabella Vladimirovnanın tədqiqatında Ü.Hacıbəylinin musiqi sintaksisindəki ən orijinal və dərin estetik tapıntılarını izləmək cəhdi aparılır. Onun analitik baxışı Hacıbəylinin musiqi dilində milli intonasiyanın strukturlaşdırıcı rolunu, sintaktik təfəkkürün bədii formaya necə çevrildiyini ətraflı şəkildə təhlil edir [5].

Ömrünün 50 ildən çoxunu Üzeyir bəy yaradıcılığının tədqiqinə həsr edən akademik Zemfira Səfərovanın 40-dan artıq kitabı nəşr edilib. Z.Səfərovanın 15-dən çox kitabı məhz ölməz sənətkarımız dahi Ü.Hacıbəyliyə həsr olunub. O, həm qədim və orta əsr Azərbaycan musiqi tarixini, həm də Azərbaycan professional musiqisinin banisi dahi Ü.Hacıbəyli yaradıcılığını araşdıraraq, olduqca dəyərli fundamental monoqrafiyanın və bu mövzuda 150-dən artıq elmi əsərin müəllifidir. S.Zemfira xanım özü qeyd edir ki, Üzeyir bəy haqqında məqaləni ilk dəfə 20 yaşında olarkən yazmışdır. AMEA-nın həqiqi üzvü olan alimin 88 illik bu ömründə musiqi elminə verdiyi qiymətsiz işlər bizim üçün olduqca böyük töhfədir. O, mənbəşünaslıq, musiqişünaslığın inkişafında aktual problemlərin, musiqi tarixi və nəzəriyyəsi istiqamətində uğurlu tədqiqatların və ən əsası Üzeyirbəyşünaslıq və Üzeyir bəyin musiqi irsinin akademik nəşrinə imza atan alim-musiqişünasdır. Onun “Üzeyir Hacıbəyovun musiqi-estetik görüşləri” (*Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова*) kitabı ilk dəfə 1973-cü ildə Moskvada dərc olunmuşdur. Bu il monoqrafiyanın yenilənmiş nəşri rus dilində “Azərbaycan musiqisinin patriarxı Üzeyir Hacıbəyli” (*Патриарх Азербайджанской музыки*) adı ilə yenidən işıq üzü görüb. Ayrıca monoqrafiya kimi Üzeyir bəyin estetik nəzəriyyəsini ilk dəfə bütöv halda təqdim edən akademik Z.Səfərovanın bu kitabı yenidən nəşr etdirməsi, bəstəkarın dünyada tanınması

istiqlamətində olduqca önəmli bir addımdır. Bu kitab haqqında musiqişünas-alim, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zümrüd Dadaşzadə ona həsr etdiyi “Zemfira Səfərova” adlı kitabında qeyd edir: “*Ü.Hacıbəylinin elmi konsepsiyasının kamilliyi, estetik baxışlarının sərrastlığı və uzaqgörənliyini qabarıq göstərən Z.Səfərova mücərrədçilikdən uzaq olub, bütün müddəalarını bəstəkarın konkret musiqi əsərlərindən nümunələrlə parlaq surətdə əsaslandırır. Alim isbat edir ki, Üzeyir bəyin nəzəriyyəsi onun bəstəkar kimi yaradıcılığı ilə tam vəhdət əmələ gətirir. Əgər Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nı yazmaqla milli musiqimizin gizli kodunu açıqlayırsa, Z.Səfərova Üzeyir bəyin qənaətlərinin global önəmini təsbit edir*”.

Onun 2010-cu ildə nəşr olunmuş “Ölməzlik” kitabı Azərbaycan, rus, ingilis dillərində dahi bəstəkarın – Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına həsr etdiyi müxtəlif zamanlarda dərc olunmuş məqalələr toplusudur. Zemfira xanım qeyd edir: “... Hal-hazırda Azərbaycanda elə bir musiqi janrı və musiqi forması tapmaq çətindir ki, bu və ya digər şəkildə musiqimizin klassiki Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlı olmasın” [12. s. 55].

Ülkər Talıbzadənin “525-ci” qəzetində nəşr olunan məqaləsində qeyd olunur: “*Azərbaycanın musiqisini, sənətini Vətəninədən kənarlarda da tanıtdıran Z.Səfərova 2005-ci ildə Tehranda keçirilən beynəlxalq konqresdə “Səfiəddin Urməvinin “Kitabül-ədvər” risaləsi ilə Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müqayisəli təhlili” adlı məruzə ilə çıxış edib. O, hər iki alimin elmi əsərlərini mənbəşünaslıq prinsipləri əsasında araşdırarkən belə bir fikrə gəlib ki, Səfiəddin Urməvinin elmi irsinə yaxşı bələd olan Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında, xüsusilə də məqam sistemi nəzəriyyəsində, onun “Kitabül-ədvər” əsərinin təsiri böyükdür. Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı qaldırılan və həll edilən məsələlərə görə, quruluşuna görə “Kitabül-ədvər” risaləsinə yaxındır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nı “yeni dövrün risaləsi” adlandıran Z.Səfərova belə bir nəticəyə gəlib ki, bu əsər Urməvinin risaləsinin elmi müddəalarını yeni dövrdə, müasir Azərbaycan musiqi elminin tələblərinə cavab verən səviyyədə davam etdirib*”.

Z.Səfərova Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığını xaricdə tanıtmaq məqsədi ilə “Üzeyir Hacıbəyov” adlı kitabçasını türk, ingilis, rus, fransız, ərəb, fars, serb, macar dillərinə nəşr etdirmişdir. Həmçinin 2005-ci ildə o daha bir elmi məqalələr toplusunu ingilis dilində nəşr etdirir. 2015-ci ildə nəşr olunan “Akademik Üzeyir Hacıbəyli: yanan ürəyin aydınlığa çıxaran sənəti” kitabında Zemfira xanım bildirir ki, Azərbaycan musiqisinin digər xalqların musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqə və təsiri məsələlərində ən mühüm cəhəti Ü.Hacıbəyli musiqimizin yeni janr və formalarla zənginləşməsində görürdü. Doğrudan da bizim musiqinin, Ü.Hacıbəylinin özünün yaradıcılığının, onun müasirlərinin – Azərbaycan bəstə-

karlarının sonrakı nümayəndələrinin təcrübəsi bəstəkarın bu fikrinin doğruluğunu sübut etdi.

Ü.Hacıbəylinin musiqi irsinin nəşr olunmasında da Zemfira xanımın əvəzsiz xidmətləri qeyd olunmalıdır. “Leyli və Məcnun” və “Koroğlu” operalarının klavir və partituralarının akademik nəşrinin bütün yükünü öz çiyinlərinə götürən alim 1983-cü ildə Şərqi ilk operası “Leyli və Məcnun” operasının, ardınca klavirinin, daha sonra müəyyən fasilələrlə “Koroğlu” operasının bütün pərdələrinin partiturasının nəşrinə nail olur.

“Üzeyir Hacıbəyov” bibliografiyası [3] və “Üzeyir Hacıbəyov” ensiklopediyası [2] haqqında da fikir bildirmək istərdik. “Üzeyir Hacıbəyov” ensiklopediyası Azərbaycanda bir şəxsiyyətə həsr olunmuş ilk fundamental ensiklopedik nəşr kimi xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bu nəşrin ərəşəyə gəlməsi təxminən on beş illik zəhmətin və uzunmüddətli elmi-ədəbi axtarışların nəticəsidir. Dahi bəstəkarın və ictimai-siyasi xadimin çoxşaxəli irsinin araşdırılması prosesində sənətşünaslar, musiqişünaslar, ədəbiyyatşünaslar və fəlsəfə sahəsində çalışan tanınmış alimlər yaxından iştirak etmişlər. Onlar Üzeyir bəyin musiqi, publisistika, dramaturgiya və ictimai fikir sahəsindəki xidmətlərini dərin və sistemli şəkildə təhlil etmişlər.

Bu böyük elmi layihədə müxtəlif nəsillərə mənsub bir çox görkəmli ziyalı və tədqiqatçı alimlər – Fatma Abdullazadə, Vasif Adıgözəlov, Elmira Abbasova, Zemfira Səfərova, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələsgərov, Bəxtiyar Vahabzadə, Qubad Qasımov, Anar, Elçin, Qulam Məmmədli, Mirzə İbrahimov, Xurşud Ağayeva, Firidin Köçərli, Mirabbas Aslanov, Cahid Quliyev və başqaları əvəzsiz töhfələr vermişlər.

Azərbaycan Milli Kitabxanası tərəfindən 2015-ci ildə nəşr olunmuş “Üzeyir Hacıbəyli” adlı bibliografiya, 2008-ci ildə işıq üzü görmüş analoji nəşrin yenidən işlənmiş və genişləndirilmiş variantı kimi təqdim olunur. Bu bibliografik toplu, bəstəkarın 1905-ci ildən 2015-ci ilə qədər olan 110 illik yaradıcılıq dövrünü əhatə edir. Toplunun strukturu dörd əsas bölməyə ayrılmışdır. Azərbaycan mədəniyyət tarixində mühüm hadisələrdən biri kimi qiymətləndirilə biləcək bu nəşr, təkcə Üzeyir Hacıbəylinin zəngin və çoxşaxəli yaradıcılıq irsinin sistemli şəkildə təqdim olunması ilə deyil, həm də ölkəmizdə fərdi sənətkar irsinə həsr edilmiş ilk fundamental bibliografik elmi vəsait kimi dəyər qazanır. Birinci bölmədə Üzeyir Hacıbəylinin həyat yolu və yaradıcılığının əsas mərhələləri barədə məlumat verilir və onun sənətkar kimi formalaşması, musiqi mədəniyyətinə gətirdiyi yeniliklər elmi oçerk formasında təhlil olunur. İkinci bölmədə bəstəkarın musiqi irsi janrlar üzrə təsnif olunaraq xronoloji qaydada təqdim edilir. Bu yanaşma oxucunun musiqi əsərlərinin inkişaf dinamikasını izləməsinə şərait yaradır. Üçüncü bölmə Hacıbəylinin publisistik və elmi fəaliyyəti – o cümlədən onun müəllifi olduğu kitablar, dərş vəsaitləri, məqalələr və çıxışları əhatə edir. Bu materiallar həm Azərbaycan, həm də rus dillərində orijinal imzaları ilə birlikdə

təqdim olunmuşdur. Dördüncü bölmədə isə Hacıbəylinin redaktə və elmi məsləhət verdiyi nəşrlər, musiqi əsərləri və məcmuələr yer almışdır. Bu, onun təkcə bəstəkar deyil, eyni zamanda redaktor və pedaqoq kimi fəaliyyətini də əks etdirir. Biblioqrafiyanın ən diqqətəlayiq yeniliklərindən biri də, ilk dəfə olaraq Hacıbəylinin xarici dillərdə nəşr olunmuş əsərlərinin və onun haqqında müxtəlif dillərdə çap edilmiş elmi və publisistik ədəbiyyatın daxil edilməsi olmuşdur. Bu, onun yaradıcılığının beynəlxalq miqyasda da maraq doğurduğunu göstərən mühüm göstəricidir.

Azərbaycan musiqisinin ən böyük tədqiqatçılarından biri də musiqişünas-alim, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarovadır. O, Üzeyir bəy haqqında bir çox məqalələrin və “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” adlı monoqrafiyanın müəllifidir. Z.Qafarova “Üzeyir Hacıbəylinin yolu ilə getsək” adlı müsahibəsində belə söyləyir: “Üzeyir *Hacıbəyli* bizim fenomendir. Biz *sevinək* ki, *belə* fenomenimiz var. Buna *bənzər* heç bir *sahədə şəxsiyyət görə bilmi-rəm*. O, *müəllim*, jurnalist, publisist idi. Onun 100 il bundan qabaq yazdığı *məqalələrdə qaldırdığı problemlər* indi də *aktualdır*. “*Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları*” kitabı *hələ də bizim musiqişünasların stolüstü kitabıdır...*”[9].

Bir çox musiqişünaslar, görkəmli bəstəkarlarımız Hacıbəyli yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu” operası haqqında olduqca qiymətli məqalələr, monoqrafiyalar qələmə alıb. Q.Qarayev opera haqqında qeyd edir: “*Bu operada bəstəkar folklor sitatlarından və mövcud olan üsullardan imtina edib. Nəticə etibarilə bö-yük yaradıcı şəxsiyyəti təmsil edən və eyni zamanda dərin, kökündən milli olan dahiyana əsər yaradıb. Bu, o dövr üçün əsl cəsarətli novatorluq idi*” [15]. Belə kitablardan birinin müəllifi də Z.Qafarovadır. O, “Üzeyir Hacıbəylinin Koroğlusu” adlı kitabında bildirir ki, Azərbaycan folklorunun aşiq havalarından tutmuş muğama və məişət musiqisinədək bütün zənginliklərini ən müxtəlif formalarda ümumiləşdirmişdir. “Koroğlu” operasında Hacıbəyli Azərbaycan və dünya klassik musiqisinin təcrübəsini cəmləşdirir... Bununla da o, “Üzeyir üslu-bu” yaradır.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına elmi-nəzəri yanaşmada mühüm töhfə verən alimlər arasında Rəna Məmmədovanın xüsusi rolu var. Onun “Muğam-sonata qovşağı” adlı tədqiqat əsəri, bu istiqamətdə diqqətəlayiq yanaşma nümayiş etdirir. Əsərin “Hazırlıq dövrü” bölməsində müəllif Üzeyir bəyin xalq musiqisinin əsas strukturlarını – ornamentika, kadensiya və ritmik modelləri dərinlənən mə-nimsəyərək öz bəstəkarlıq sisteminə daxil etməsini təhlil edir. “Arazbarı” və “Segah zabul” kimi məqamların bəstəkar fantaziyalarında tematik baza kimi çıx-xış etməsi də bu kontekstdə araşdırılır. R.Məmmədova həmçinin qeyd edir ki, Hacıbəyli melodik inkişafda Avropa klassikasıdan, xüsusilə Mosartın musiqi üslubundan bəhrələnmişdir. Alim onu muğam və sonata dramaturgiyalarını sintez edən sənətkar kimi təqdim edir və bu sintez vasitəsilə milli musiqi ilə Avropa formaları arasında körpü qurduğunu göstərir. Tədqiqatın “Üzeyir Hacıbəylinin

yaradıcılığında sonata forması” adlı bölməsində “Koroğlu” operasının musiqi materialları əsasında sonata formasının struktur elementləri – əsas və köməkçi partiyalar, tonallıq dəyişmələri sistemli şəkildə təhlil olunur. “Çənlibel” xorunun təhlilində onun variasiya və polifoniya elementləri ilə yanaşı, ümumi quruluşda sonata prinsipinə söykəndiyi qeyd edilir. Nəhayət, araşdırmanın “Muğam-sonata qovşağı” fəslində müəllif bu iki musiqi sisteminin vəhdətini Üzeyir bəyin yaradıcılığında estetik zirvəyə yüksəlmiş model kimi təqdim edir. Məmmədova bu sintezə əsaslanan strukturun həm nəzəri, həm də bədii baxımdan səmərəli nəticələr verdiyini vurğulayır və bəstəkarın klassik formaya milli-estetik məzmun qazandırdığını göstərir. Nəticə olaraq bu fəaliyyət Azərbaycan musiqisində mühüm mərhələ kimi dəyərləndirilir [8].

Azərbaycan musiqişünaslığında yazı dəsti-xətti ilə seçilən, musiqişünas alimlərimizdən biri də İmruz Əfəndiyevadır. Yaradıcılığında Üzeyir bəy araşdırmaları ana xətt kimi keçməsə də, maraqlı tədqiqat nəticələri ilə bölüşmək istədik. Qeyd edək ki, İmruz xanımın atası Məmmədsadiq Əfəndiyevin Üzeyir bəy ilə çoxillik yaradıcılıq əlaqələri olmuş və “Koroğlu” operası haqqında tədqiqat xarakterli, dərin təhlilli ilk sanballı məqalələrdən birini yazmışdır. Məqalə “Azərbaycan xalqının “Koroğlu” eposu M.F.Axundov adına “Opera və Balet teatrının səhnəsində” başlığı ilə “*Литературный Азербайджан*” jurnalında (1937, №5) dərc olunmuşdur. M.Əfəndiyev əsərə düzgün qiymət vermiş və göstərmişdi: “...*Musiqi folkloru ilə yüksək bəstəkarlıq texnikasını ustalıqla birləşdirərək Ü.Hacıbəyov yüksək keyfiyyətli musiqi əsəri yaratmışdır. Şübhəsiz, bu əsər Azərbaycan operasının gələcək inkişafı üçün nümunə olacaqdır...*” [2, s. 61].

İ.Əfəndiyeva Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqatlarındakı müşahidələrində maraqlı və hətta deyərdik ki, cəsarətli fikirlər irəli sürür. Alimin fikrincə – “*Üzeyir Hacıbəylinin musiqidə novator yanaşmaları və yaradıcılıq axtarışları hələ 1931-ci illərdə özünü göstərməyə başlamışdır. Bu dövrə aid xalq çalğı alətləri üçün yazılmış “Çahargah” və “Şur” fantaziyaları milli musiqi irsimizdə geniş yayılmış və yüksək bədii-estetik dəyəri ilə seçilən nümunələrdəndir. Maraqlı cəhətlərdən biri budur ki, bəstəkar “Şur” fantaziyasında Volfqanq Amadey Mosartın “Do-major” sonatasından “Allegro” hissəsinin musiqi materialından istifadə etmiş, onu Azərbaycan xalq musiqisinin üslub və intonasionaları ilə məharətlə uzlaşdırmışdır. Bu sintez nəticəsində klassik Avropa formasının sabit bədii qanunları müəyyən qədər dəyişir, daha çox milli musiqi düşüncəsinin məntiqinə uyğunlaşaraq yeni bədii-estetik məzmun qazanır. “Şur” fantaziyasında Mosartın kadensiyaları milli “Şur” ladına məxsus kadensiyalarla əvəz edilir və bu, əsərdə milli-mədəni intonasianın əsas qurucu element kimi çıxış etməsinə imkan yaradır. Digər tərəfdən, “Çahargah” fantaziyasının işlənmə bölməsində rəqs xarakterli elementlərə və koloritli musiqi boyalarına geniş yer verilməsi, əsərin dinamikası və tematik inkişafı baxımından xüsusi diqqətə layiqdir. Bu formal struktur daxilində Hacıbəylinin xalq musiqisinin semantikasını klassik Avropa musiqisi-*

nin prinsipləri ilə uzlaşdırmaq bacarığı, onun musiqi təfəkkürünün orijinallığını və estetik baxımdan çoxşaxəli olduğunu bir daha nümayiş etdirir” [5, s. 234].

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair İ.Əfəndiyevanın iki dəyərli məqaləsini də xüsusi vurğulamaq istəyirik: “Azərbaycan milli harmoniyasının bəzi bədii qanunauyğunluqları haqqında” və “Azərbaycan milli harmoniyasının “Harmoniya” fənnində tətbiqi”. Apardığı tədqiqatların nəticəsi kimi İ.Əfəndiyeva Ü.Hacıbəylinin harmoniyası haqqında çox maraqlı fikir irəli sürmüşdür: “*Beləliklə, Hacıbəyov harmoniyalarının intonasıya-məzmun mənası onda cəmlənir ki, dahi bəstəkarın harmoniyası Azərbaycan ladlarının intonasiyasından “hörülmüş” ekspressiv üsulların sərbəst blokunda formalaşır və ifadəliliyin konkret faktoru olur” [6, s. 87].*

İmruz xanım Ü.Hacıbəylinin mahnı və romanslarında milli məqamların kadans xüsusiyyətlərinin harmoniyaya təsirini təhlil edərək maraqlı mülahizələrlə fikir bildirmişdir ki, Azərbaycan bəstəkar məktəbində kadensiya anlayışı Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığından etibarən mərhələli şəkildə inkişaf etmiş və zamanla yeni ifadə formaları qazanmışdır. Bu inkişaf prosesində faktura və üslubun daxili qanunauyğunluqları xüsusi əhəmiyyət daşıyır; kadensiyanın strukturunda isə daxili intonasiyaya bağlı olan melodik hərəkətin dinamikası hiss olunur. Milli musiqi təfəkkürünə əsaslanan kadensiya modellərində melodik xətlə harmonik quruluş arasında üzvi bir əlaqə müşahidə olunur. Bu əlaqə, intonasiya və məna birliyindən doğaraq, kadensiya konstruksiyalarının sintaktik quruluşuna müəyyənədiçi təsir göstərir [6, s. 88].

Xalq şairi Anar “Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası”nda “Dahi bəstəkarımız” adlı yazısında qeyd edir: “*Üzeyir Hacıbəyov dühasının böyüklüyü və mürrəkkəbliyi haqqında ən dəqiq sözləri bəstəkarın gənclik məsləkdaşı, Üzeyirin ölüm xəbərini mühacirətdə, vətəndən dəmir pərdələrlə ayrılmış uzaqlarda eşidən Məmməd Əmin Rəsulzadə demişdir: “Başda bir həvəskar olaraq işə başlayan Hacıbəyli, sonra kəndi-kəndini (özü-özünü – A.) yetişdirmiş, musiqi təhsilini tamamlamış, nəticədə sözü Avropayı mənasıyla otoritesini (nüfuzunu – A.) hər kəsə tanıtmış bir kompozitor olmuşdur. Yazıq ki, bolşevik rejimi Azərbaycanın bu müstəsna zəkasını da kəndi diktatorluğu altına almış və onu bayaş mənfəətləri üçün sömürə bulduqca (istismar etdikcə – A.) sömürmüş və verdiyi bir takım rəsmi və siyasi vəfə və ünvanlarla onu “mənimsəmişdir”. Fəqət beyhuda, dəmir pərdənin arxasında kəndisinə sün’i marşlar yazdırılsa da, Moskvada omuzu (çiyni – A.) diktatorun əliylə oxşadılsa da, tabutu başında Azərbaycan mənəviyyəti ilə ilgiləri (əlaqələri – A.) olmayan komissarlar növbədə dursalar da Hacıbəyli Üzeyiri Azərbaycandan, Azərbaycan kulturundan və Azəri Türk tarixindən kimsə ayıramaz! O, milli Azərbaycan varlığının məsnədləri (dayaqları — A.) arasında qalacaq ayrılmaz bir dəyərdir” [2, s.16].* Xalq şairimizin məqaləsində bu fikirləri əks etdirməsi əlbəttə olduqca maraqlı bir faktdır. Çünki, Üzeyir bəy yaradıcılığına və onun böyük şəxsiyyətinə dərinləndən bələd olan və həmçinin, özünün də

yüksək statuslu bir şəxsiyyət olaraq səsləndirə biləcəyi fikirlərdir. Bu fikirləri Üzeyir sevrələr və onun yaradıcılığı ilə dərinlən maraqlanan şəxslər bilsələr də, etiraf etmək ki, hər bir kəs bu ardıcılıq, gerçəklik, dəqiqlik və məsuliyyətlə öz qələmi və dili ilə qeyd olunan sözləri söyləməkdə çətinlik çəkməz. Biz isə qeyd edirik: zamanın çərçivəsinə sığmayan dahi şəxsiyyətimiz – Üzeyir bəy! Azərbaycan var olduqca onun doğum günü – sentyabrın 18-i “Üzeyir musiqi günü” kimi qeyd olunur, ona həsr olunmuş “Üzeyir musiqi festivalı” daim təşkil edilir, “Üzeyir Hacıbəyli mükafatı” daim öz həqiqi sahibinə çatır!

Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətinin əvəzsiz və müqayisə olunmaz şəxsiyyəti – Üzeyir Əbdülhüseyn bəy oğlu Hacıbəyli haqqında çoxsaylı tədqiqat işləri, monoqrafiyalar, kitablar yazılıb və müxtəlif metodoloji yanaşmalarla araşdırılıb. Onun yaradıcılıq konsepsiyası həm Şərq-Qərb musiqi sistemlərinin sintezi kimi dəyərləndirilir – muğamın improvizasiya xüsusiyyətləri və Avropa operasının dramaturji prinsipləri ilə uyğunlaşdırılması, komediyalarındakı sosial-satirik məzmunun musiqi ifadə vasitələri ilə əks olunması, “Koroğlu” operasının simfonik inkişafı, xalq musiqi intonasiyalarının qəhrəmanlıq ruhu ilə birləşməsi, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi fundamental əsərində məqam sistemi, muğamların quruluşu və intonasiya xüsusiyyətlərinin elmi əsaslandırılması nəticəsində etnomusiqişünaslığımızın metodoloji bünövrəsinin qoyulması və s. köklü yeniliklər daim aktual və çoxşaxəli mövzu kimi tədqiq olunur. Üzeyir bəy yaradıcılığı müasir elmi və bədii düşüncə üçün daim araşdırılacaq mənbədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli, F.Ş. Dahi Üzeyir Hacıbəyli irsi dünya musiqi mədəniyyəti kontekstində. Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. – B.: Mütərcim, – 2025, – 444 s.
2. “Ü.Hacıbəyli” / Ensiklopediya. – B.: Şərq Qərb, – 2007, – 267 s.
3. “Ü.Hacıbəyli” / Biblioqrafiya. – B.: M.F.Axundov ad. AMK, – 2009, – 371 s.
4. Abduləliyev, A.Ə. “Musiqişünasın portreti: görkəmli alim, tənqidçi və pedaqoq Elmira Abasova”. / “525-ci qəzet”, – 2015. 12 fevral. – S. 6.
5. Əfəndiyeva, İ.M. Axtarış yollarının bəhrəsi. – B.: Zərdabi LTD MMC, – 2014, – 524 s.
6. Əfəndiyeva, İ.M. Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair // “Musiqi dünyası” jurnalı, – 2004, № 3-4/21, – s. 87-92
7. Hüseynova, Ü.A. Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı İzabella Abəzqauzun tədqiqatlarında. // “Konservatoriya” jurnalı 2023 №1 (58), – s.76-94
8. Məmmədova, R.A. Muğam-sonata qovşağı. – B.: Işıq, – 1989, – 128 s.
9. Məmmədli, N. / “Ekspress” qəzeti, – 2015. 14-16 fevral. – s. 20
10. Qafarova, Z.H. Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu”su. – B.: Renessans-A, Nəşriyyat Evi, – 2017, – 160 s.
11. Səfərova, Z.Y. Akademik Üzeyir Hacıbəyli: yanan ürəyin aydınlığa çıxaran sənəti, – B.: Elm, – 2015, – 254 s.

12. Səfərova, Z.Y. Ölməzlik. – B.: Elm, – 2010, – 604 s.
13. Аббасов, А. Узеир Гаджибеков и его опера “Кероглы”. – Б.: Азерб. Муз., – 1956, – 63 с.
14. Абезгауз, И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М.: Советский композитор, – 1987, – 232 с.
15. Караев, К.А. // «Сов. музыка» № 11, – 1967, – с. 26.
16. Караев, К.А. Узеир Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. Известия АН АзССР, 1948, – № 12, – с.39-46
17. Elektron məlumat bazası. Görkəmli şəxslər Üzeyir Hacıbəyli haqqında. URL:<http://www.anl.az/el/emb/1uhacibeyli/haqqinda-fikirler.html>

Мехпара РЗАЕВА

БМА им. У. Гаджибейли,
доцент кафедры «Музыкальная теория»,
доктор философии по искусствоведению

Кёнуль АХМЕДОВА-ЮСИФОВА

БМА им. У. Гаджибейли,
старший научный сотрудник научной-исследовательской лаборатории,
доктор философии по искусствоведению

**УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ:
КАК УЧЁНЫЙ И МУДРЫЙ МЫСЛИТЕЛЬ**

***Аннотация:** Гениальный основатель Азербайджанской композиторской школы Узеир Гаджибейли, неизменно привлекает внимание исследователей. Это творческое наследие остается актуальным и в современную эпоху как научная ценность, не ограниченная временем, и вносит значительный вклад в развитие музыкологии, формируя концептуальную основу фундаментальных и прикладных исследований, проводимых в XXI веке.*

В статье освещаются труды видных исследователей, внёсших значительный вклад в развитие Азербайджанского музыковедения. Среди них – выдающийся учёный, педагог и общественный деятель Эльмира Абасова; одна из крупнейших исследовательниц XX века в области Азербайджанского музыковедения Изабелла Абезгауз; академик Земфира Сафарова, посвятившая свою жизнь бесценным трудам во имя музыкальной науки; музыковед, Заслуженный деятель искусств, профессор Земфира Гафарова; известный музыковед, профессор Имруз Эфендиева, отличающаяся неповторимым стилем научного письма, а также другие выдающиеся исследователи. Их исследования в статье отмечены и сопровождаются соответствующими ссылками.

***Ключевые слова:** Узеир Гаджибейли, наследие, исследование, музыковед-учёный, научная деятельность, публицист, общественный деятель*

RZAYEVA Mehpara

Associate Professor of the Department of “Music Theory”
of Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibayli, Ph. D in Art Studies

Konul Ahmadova-Yusifova

Senior Researcher of Scientific Research Laboratory of BMA named after U.Hajibeyli,
Ph. D. in Art History

UZEYIR HAJIBEYLI IN MUSICOLOGY: AS A SCHOLAR AND A WISE THINKER

Abstract: *The genius ounder of the Azerbaijani school of composition, Uzeyir Hajibeyli, consistently attracts the attention of researchers. His rich and multifaceted creative work, which serves as an inexhaustible source of spiritual and cultural heritage, continues to provide in the 21st century a solid foundation for scholarly research conducted by both leading scientists and musicologists, as well as by young researchers.*

This article highlights the works of prominent researchers who have made significant contributions to the development of Azerbaijani musicology Among them are the outstanding scholar, educator, and public figure Elmira Abasova; one of the foremost 20th-century researchers in Azerbaijani musicology, Isabella Abezgauz; academician Zemfira Safarova, who devoted her life to invaluable work for the advancement of musical science; musicologist, Honored Art Worker, and professor Zemfira Gafarova; the well-known musicologist and professor Imruz Efendiyeva, distinguished by her unique style of scholarly writing; as well as other eminent researchers. Their studies are cited in the article with appropriate references.

Keywords: *Uzeyir Hajibeyli, heritage, research, musicologist, scientific activity, publicist, public figure*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Nəsirova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ruqiyyə Süleymanova

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

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

Требования научного журнала "Консерватория"

Научный журнал "Консерватория" был 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 А4;
8. Текст статьи (К тексту могут быть приложены фотографии, таблицы и нотные примеры. Ксерокс и сканер нотных примеров должны быть высокого качества);
9. Список литературы (статья со слишком большим списком литературы и также без каких-либо ссылок не приемлема);
10. Резюме и ключевые слова на двух языках;
11. И.Ф.О. и научные звания рецензентов;

Формат представленных статей:

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

Научное значение статьи

Научная статья является научно-исследовательской работой. Цитирование книг и статей автора, которые были ранее опубликованы, не представляют научную ценность для статьи. Использование других идей без ссылок рассматривается как плагиат. Котировки в кавычках без ссылок рассматривается как непрофессиональный подход. Издательская группа не обязана искать и ссылаться на данные цитаты. Научная новизна статьи должна быть четко написана в конце статьи. Статья будет немедленно возвращена, если в статье обнаружится факт плагиата. Рассматривается как плагиат не только предложение, но и использование мыслей и идей других. В случае возникновения проблем с определением научной ценности статьи, редакция будет принимать решение на основе мнений совета научных экспертов. Мнение членов редакции научного совета может храниться в тайне. Научные статьи представляются в журнал в сочетании с двумя рецензиями. Научная степень рецензента должна быть выше, чем у автора статьи. Рецензенты должны внимательно прочитать статью, прежде чем писать свое мнение. Рецензия 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

№ 3 (68)

Bakı – 2025



<http://konservatoriya.az/>

“Konservatoriya” jurnalı 2025 № 3 (68), 104 s.

Yığılmağa verilmişdir: 10.09.2025

Çapa imzalanmışdır: 26.09.2025

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 205.

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru