AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

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

KONSERVATORİYA

Sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal
Scientific Journal of Art Studies

№ 1 (70)

Bakı – 2026

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 saylı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır. Jurnalın fəaliyyət istiqaməti sənətşünaslıq 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 günədək 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)

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

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

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.

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

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.

REDAKSİYA HEYƏTİ

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

Sənubər Bağırova
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, Izzet 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 doktoru, professor

Məsul redaktor və saytın administratoru:
Gülnarə Manafova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Redaktor:
Fazilə Nəbiyeva
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Humay Fərəcova-Cabbarova
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Dizayn:
Gülnarə Rəfiq

Ünvan: Az 1073, Bakı ş.
Ələsgər Ələkbərov 7

Tel.: (012) 539-71-26
(Elmi işlər üzrə prorektor:
Lalə Hüseynova)

(050) 329-67-98
(Məsul redaktor: Gülnarə Manafova)

Email: azconservatory@gmail.com

Sayt: konservatoriya.az

© AMK – 2026

“KONSERVATORİYA” JURNALI
2026 – 1

MÜNDƏRİCAT

Mənbəşünaslıq
RƏHNULLA Yeganə Vaqif qızı
Urməvidən Hacıbəyliyə qədər musiqiyə dair əlyazmaların elmi tədqiqi.....6

İfaçılıq sənəti
MİRZƏYEVA Gülnar Elçin qızı
Azərbaycan bəstəkarlarının “Sürət və Cürət” müsabiqəsində ifa olunan fortepiano etüdlərinin əhəmiyyəti.....22

Xoreoqrafiya
EYVAZOVA Cəmilə Ceyhun qızı
Azərbaycan milli rəqslərində kəlağayıdan istifadəyə dair.....37

Alətşünaslıq
MƏMMƏDOV Məmmədəli Mirəli oğlu
Qanun alətində səs effektinin yaxşılaşdırılmasına yönəlik təkmilləşmə işi.....52

Bəstəkar yaradıcılığı
BABAYEVA Leyla Emin qızı
Vasif Adıgözəlovun “Segah” muğam simfoniyasında dəstgah strukturunun təzahürü.....59

Muğamşünaslıq
BAXŞƏLİYEV Fəxrəddin Elşad oğlu
Azərbaycan dili və milli muğam təfəkkürü.....73

Xor
HÜSEYNOVA İradə Davud qızı
Cahangir Cahangirov adına xor kollektivinin çağdaş fəaliyyətinə dair.....84

Yubiley
Vüsalə Məmmədova
Əməkdar müəllim Leyla Məmmədovanın 60 illik ömür yolu.....95

URMƏVİDƏN HACIBƏYLİYƏ QƏDƏR MUSİQİYƏ DAİR ƏLYAZMALARIN ELMİ TƏDQİQİ

RƏHNULLA Yeganə Vaqif qızı
AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu,
böyük elmi işçi
Ünvan: Bakı, İstiqlaliyyət küç. 26
E-mail: yegane.rahnulla@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6564-7257

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.6-21

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılan musiqiyə dair əlyazmalar elmi-paleoqrafik təhlilə cəlb edilir. İnstitutun müxtəlif fondlarında əlliyə yaxın musiqiyə aid mənbələr arasında əlyazmalarla yanaşı əski kitablara da rast gəlinir. Bunlardan əlavə, Orta əsr əlyazma nüsxələrində həkk edilmiş musiqi alətlərinin rəsmi olan miniatürlü əlyazmalar da böyük maraq kəsb edir. Əksəriyyəti farsdilli əlyazma olan otuzdan artıq musiqiyə aid əlyazma nüsxələri arasında ərəb dilində və ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində qələmə alınmış nüsxələr də vardır. Burada anonim nüsxələrlə yanaşı, Səfiəddin əl-Urməvidən Üzeyir bəy Hacıbəyliyə qədərki dövrün musiqiyə aid müəllifliyi bəlli olan əlyazma nüsxələri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Araşdırma çərçivəsində müəllifi məlum olan nüsxələr sistemli təhlil edilmiş, həmçinin paleoqrafik xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilmişdir.*

Açar sözlər: *Azərbaycan paleoqrafiyası, musiqi əlyazmaları, müəllifli nüsxələr, paleoqrafik təhlil, Səfiəddin əl-Urməvi, Üzeyir bəy Hacıbəyli, musiqi nəzəriyyəsi*

НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ РУКОПИСЕЙ О МУЗЫКЕ ОТ УРМАВИ ДО ГАДЖИБЕЙЛИ

РАХНУЛЛА Егана Вагиф
Институт рукописей имени Мухаммада Физули НАНА,
старший научный сотрудник

Аннотация: *В статье представлен научно-палеографический анализ музыкальных рукописей, хранящихся в Институте рукописей имени Мухаммада Физули Национальной Академии Наук Азербайджана. В различных фондах института хранятся около пятидесяти источников по музыке. Помимо рукописей, среди них обнаружены старопечатные книги. К числу таких источников также относятся средневековые манускрипты, содержащие миниатюры с изображениями музыкальных инструментов. Более тридцати*

рукописей, связанных с музыкой, большинство из которых написаны на персидском языке, включают также экземпляры, написанные на арабском и азербайджанском языках арабским алфавитом. Среди них, наряду с анонимными копиями, особое значение имеют рукописные музыкальные произведения известных авторов периода от Сафиаддина аль-Урмави до Узеира бея Гаджибейли. В рамках исследования был проведен систематический анализ копий известных авторов, а также рассмотрены их палеографические особенности.

Ключевые слова: *Азербайджанская палеография, музыкальные рукописи, авторские копии, палеографический анализ, Сафиаддин аль-Урмави, Узеир Гаджибейли, теория музыки*

SCIENTIFIC RESEARCH OF MANUSCRIPTS ON MUSIC FROM URMAVI TO HAJIBEYLI

RAHNULLA Yegana Vaqif
Institute of Manuscripts named after Muhamad Fizuli of ANAS
Senior researcher

Abstract: *The article presents a scientific-paleographic analysis of music manuscripts held at the Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli of the Azerbaijan National Academy of Sciences. Among the nearly fifty music-related materials housed across the institute's various funds, the collection includes not only manuscripts but also early printed books and miniatures depicting musical instruments in medieval manuscript copies. Of the more than thirty music-related manuscripts, the majority are in Persian, with additional copies in Arabic and Azerbaijani written in the Arabic script. The collection features both anonymous works and manuscripts by identified authors, ranging from Safiaddin al-Urmawi to Uzeyir bey Hajibeyli – the latter being of particular scholarly significance. The study systematically examines the copies with known authorship, with careful attention to their paleographic characteristics.*

Keywords: *Azerbaijani paleography, musical manuscripts, authored copies, paleographic analysis, Safiaddin al-Urmawi, Uzeyir bey Hajibeyli, music theory*

Rəyçilər:
filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Kamandar Şərifov
filologiya üzrə elmlər doktoru Nailə Səmədova

GİRİŞ: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu Azərbaycan, eləcə də dünya mədəni irsinin qorunması və tədqiqi baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edən bir mərkəzdir. İnstitutun zəngin xəzinəsində əsasən Orta əsrlərə məxsus əlyazmalar özündə dünyəvi və dini elmləri əhatə edən mövzuları ehtiva edir. Bunlardan biri olan musiqiyə aid əlyazmalar yalnız melodik və harmonik informasiyanı deyil, həm də müəllif haqqında tarixi məlumatı, dövrün musiqi ənənələrini və paleoqrafik xüsusiyyətləri əks etdirir. Əksəriyyəti farsdilli əlyazma olan 30-dan artıq musiqiyə aid əlyazmalar arasında ərəb dilində və ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində qələmə alınmış nüsxələrə də

rast gəlinir. 2013-cü ildə Heydər Əliyev Fondu və Heydər Əliyev Mərkəzinin birgə layihəsi çərçivəsində nəşr edilən üç kitabdan ibarət *“Muğam haqqında əlyazmalar toplusu”*na bu risalələrin böyük hissəsi daxildir. Bu materiallar Əlyazmalar İnstitutunun böyük elmi işçiləri Mustafa Əliyev və Rauf Şeyxzamanlı tərəfindən müasir əlifbaya transliterasiya edilmiş və fars dilindən tərcümə olunmuşdur.

Əsas hissə: Birinci kitaba fars dilində yazılmış *“Behcətür-ruh”* əsəri (Şeyxzamanlı, 2013: 2), *“Muğam üstündə oxunan şeirlər”* adlanan ikinci kitaba məşhur Osmanlı türk şairlərinin şeirlərindən ibarət əlyazma daxildir (Şeyxzamanlı, 2013:, s. 2). Üçüncü kitab olan *“Musiqi haqqında risalələr”*də Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılan Mir Möhsün Nəvvabın *“Musiqi elmi”*; anonim əsər olan *“Risalə dər ilmi musiqi”* / *“Musiqi elmi haqqında risalə”*; Mirzə bəyin “*Risalə dər musiqi”*/ *“Musiqi risaləsi”*, Əmirxan Kövkəbi Gürcinin *“Risaleyi musiqi”* / *“Musiqi haqqında risalə”*; anonim *“Risaleyi musiqi”* / *“Musiqi haqqında risalə”* əsərlərinin Azərbaycan dilinə tərcüməsi öz əksini tapır (Mailoğlu, Şeyxzamanlı, 2013: 2).

Əlyazmalar İnstitutunda musiqi nəzəriyyəsi, musiqi tarixi kimi mövzuları əhatə edən risalələrdən əlavə Orta əsr əlyazma nüsxələrində həkk edilmiş musiqi alətlərinin rəsmi olan miniatürlər də qorunmaqdadır. 20-dən artıq əlyazma nüsxəsinə Hafiz Şirazinin *“Divan”* (Şirazi, 1584: 43[a]**)**, Nizami Gəncəvi *“Xəmsə”* sinin dörd nüsxəsi (Gəncəvi, 1698: 26[b]), Firdovsinin *“Şahnaməsi”* (Tusi, 1698: 284[a]), Sədi Şirazinin *“Bustanı”* (Şirazi, 1494: 15[b]), Əmir Xosrov Dəhləvinin *“Xəmsəsi”* (Dəhləvi, 1496-1497:. 61[b]), Əbdürrəhman Caminin *“Yusif və Züleyxası”* (Cami, XVI əsr: 41[b]), Əlişir Nəvainin *“Divanı”* (Nəvai, 1694: 59[b]], Mirzə Mehdi xan Astrabadinin *“Tarixi Nadiri”* (Astrabadi, 1789: 52[b]), *“Kəlilə və Dimnə”* (1809: 133[b]), *“Rüstəmnamə”* (1764: 31[a]) kimi əsərlər daxildir.



M-165 (v. 43[a])
Hafiz Şirazinin “Divan”
Musiqi məclisi

Əlyazmalar İnstitutunun fondlarında saxlanılan musiqiyə dair əllidən artıq materiallardan musiqi haqqında olan əlyazmalar əsasən iki kateqoriyaya bölünür:

1. Müəllifi məlum olan nüsxələr: Müəllifin adı, əsərin köçürülmə yeri və tarixi qeyd edilmiş əlyazmalar.

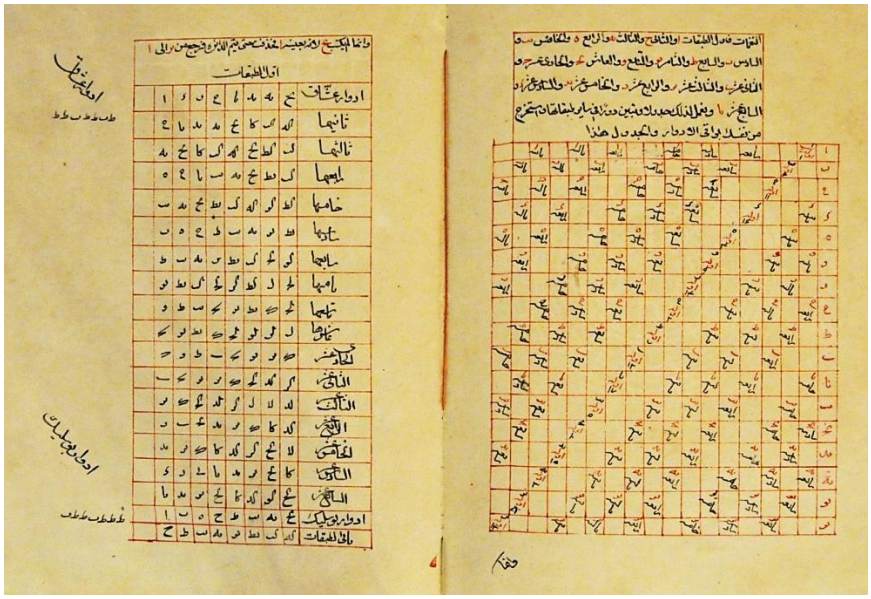
2. Müəllifi naməlum nüsxələr: Tarix və paleoqrafik xüsusiyyətlərinə görə müəyyən dövrə təxmin edilə bilən nüsxələr.

Bunlardan müəllifi məlum olan əlyazma nüsxələri daha dəyərli hesab olunur, çünki onlar stilistik müqayisələr və müəllifin musiqi inkişafını araşdırmaq üçün əsas təşkil edir. Əlyazmalar İnstitutunda mühafizə edilən müəllifi məlum olan əlyazma nüsxələri aşağıdakılardır:

1. كتاب الأدوار "Kitab əl-Ədvar" - صفي الدين الأرموي Səfiəddin əl-Urməvi

Musiqi nəzəriyyəsi haqqında qələmə alınan ilk risalə olan Səfiəddin əl-Urməvinin *"Ədvar"* əsəri, Əlyazmalar İnstitutunda *"Risalə fi mərifəti ən-nəğm"* adı ilə B-5408 şifrəli əlyazma toplusunun 120^b-141^b vərəqlərində qorunmaqdadır. 1216-ci ildə Cənubi Azərbaycanın Urmiya şəhərində dünyaya göz açmış Səfiəddin Abbasilər sülaləsinin son nümayəndəsi xəlifə əl-Müstəsimin saray kitabxanasının rəhbəri və baş xəttatı təyin olmuşdur. İstedadlı Azərbaycan musiqişünasının bəstəkarlıq və şairliyi ilə yanaşı, musiqi sahəsində bir çox tələbələrini yetişdirmişdir. Səfiəddin əl-Urməvi 1294-cü ildə Bağdad şəhərində vəfat etmişdir.

Səfiəddin əl-Urməvi bir çox əsərlərin müəllifidir. Onlardan biri musiqi sahəsində yeni cığır açaraq musiqi nəzəriyyəsi haqqında qələmə aldığı *"Kitab əl-Ədvardır"*. Alimin ən məşhur əsəri olan *"Ədvar"* adı ilə tanınan *"Kitab əl-Ədvar fi mərifəti ən-nəğm və əl-əvtar"* Nəsrəddin Tusinin tövsiyəsi ilə 1252-ci ildə Bağdadda qələmə alınmışdır.



B-5408 (v. 131^b-132^a)
Səfiəddin əl-Urməvi
"Kitab əl-Ədvardır"

“Ədvar” ərəb dilində dövr, dönmə sözünün cəmidir, bəzən isə, *“Musiqi modusları haqqında kitab”* və ya *“Melodiyalar haqqında kitab”* kimi tərcümə edilir. Səs və üslub musiqinin əsas iki ana elementini təşkil edir. Əsər kiçik girişdən və 15 fəsildən ibarətdir. Fəsillər müxtəlif səpkili mövzuları əhatə edir. Bura Tənafur (qulağa xoş gəlməyən səslər), mülayim (qulağa xoş gələn səslər), dövrlər (84 dövr), dövrlərin təbəqələrinin ortaq səsləri haqqında, udun simlərinin düzülüşü və uda uyğun olmayan akkordlar, səslərin çıxarılması haqqında, iki simin hökmü haqqında musiqinin tərifi kimi mövzuları əhatə edir.

Səfiəddinin təklif etdiyi sistem üzrə, musiqi hərfi-ədədi üsulla yazılırdı. Ərəblərə məxsus “əbcəd” sisteminin hərfləri səslərin şərti yüksəkliyini, rəqəmlər isə onların uzunluğunu bildirirdi. Kitabın doqquzuncu fəslində 12 muğam dəstgahının adı çəkilir ki, bunların da çoxu bizə məlumdur: Üşşaq, Nəva, Əbu Salik (“Busalik”), Rast, İraq, İsfahan, Zirəfkənd, Buzurq, Zəngulə, Rəhavi, Hüseyni və Hicaz. Azərbaycanda Səfiəddin əl-Urməvinin *“Kitab əl-Ədvar”* əsərinin Əlyazmalar İnstitutunda mühafizə olunan yeganə əlyazma nüsxəsinin 120ª vərəqində ərəb dilində *“Səfiəddin əl-Faxir Əbdülmömin Urməvinin Ədvarı əlavə edilmişdir”* sözləri yazılmışdır. Sonra isə fars dilində *“Cənab böyük ustadımızın xidmətində – kölgəsi üstümüzdən əskik olmasın – musiqi elmini [öyrənməyə] “Ədvar” ilə başlamağımızın tarixi. 1271-ci ilin Rəcəbül-mürəccəb ayı (aprel, 1854)”.*

“Böyük ustadımız, cənab Mirzə Həmd Əli Qaininin xidmətində [musiqi elmini öyrənməyə başlamağımızın] ikinci [ili]. Mübarək Ramazan ayı, 1271 (iyun, 1855)”.

“Alicənab tarzən Hüseyn Əli bəyin xidmətində musiqini imkan daxilində praktiki şəkildə öyrənməyə başlamağımızın tarixi. Şəvval əl-mükərrəm ayı, 1271 (iyul, 1855)” qeydləri vardır (Urməvi, 1854: 120ª). Əsər Avropa istehsalı olan yarı ahərli sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə səliqəli nəsx xətti ilə köçürülmüşdür. Mətndə bəzi sözlərin, o cümlədən musiqiyə aid dairələr, notlar qırmızı rəngli mürəkkəblə yazılıb. Mətnin haşiyələrində müxtəlif istiqamətlərə nisbətən kiçik şriftlə, qara və qırmızı rəngli mürəkkəblə yazılmış qeydlər var. Cildi üzü kartona keçirilmiş qəhvəyi rəngli dəridir, onun üzərinə vaxtı ilə bir böyük və iki balaca basma medalyon vurulmuşdur. *“Kitab əl-Ədvar”* əsərinin nəfis əlyazma nüsxəsi h.10 cumadi sani 1270 / m. 10 mart 1854-cü ildə İsfahanda yerləşən əs-Sədr mədrəsəsində Azərbaycan katibi Məhəmməd Qulu bin Həsən Qarabağı tərəfindən hazırlanmışdır. Əlyazma toplusunun ümumi həcmi 148 vərəq, ölçüsü isə 14 x 21,5 sm.dir.

2. رسالة در موسيقى “Risalə dər musiqi” – لأمير خان الكوكبي الگرجى Əmirxan əl-Kövkəbi əl-Gürci

Müəllif haqqında ətraflı məlumat əldə oluna bilmədi. Yalnız əsərin özündən məlumat əldə etmək mümkün olmuşdur. Səfəvilər dövründə Gürcüstandan İrana köçürülmüş sakinlərdən biri olan Əmirxan əl-Kövkəbi əl-Gürci İranda gənc

yaşlarında Kövkəbi təxəllüsü ilə şeirlər yazmışdır. Sonralar isə Şah Sultan Hüseyn Səfəvinin sarayında mütrüb olmuşdur. *"Risalə dər musiqi"* əsərini 1696-cı ildə ömrünün ahıl çağında, 78 yaşında İsfahan şəhərində tamamlamışdır.

Dörd kiçik müstəqil hissədən ibarət olan fars dilində qələmə alınmış musiqi risaləsinin birinci hissəsi Şah Sultan Hüseynə ithaf olunmuş şeirlə başlayır. Daha sonra əsərdə muğamın ayrı-ayrı növlərinə xas olan ritmləri bildirən xüsusi düsturları, musiqiyə həsr edilmiş 79 beytlik şeir və musiqi nəzəriyyəsinin müxtəlif məsələləri öz əksini tapır.

B-5006 şifrəli əlyazma nüsxəsində mühafizə edilən risalə Şərq istehsalı olan kağızlara qırmızı çərçivə içərisində qara mürəkkəblə nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Əsərin yazılmasında qırmızı rəngli mürəkkəbdən istifadə edilmişdir. Şərq üsulu ilə səhifələnən əlyazma nüsxəsinin cildi kərpic rəngli kartondur. H.1204/m.1789-cu ildə köçürülmüş əlyazma kitabın həcmi 31, ölçüsü 18,5 x 23sm.dir (Gürci, 1789: 31^{b}).

Həmçinin, "Kitab əl-Ədvar" əsərinin sonunda, B-5408 şifrəli əlyazma məcmuəsinin 141^{b}-142^{a} vərəqlərində *"Musiqi elminin nəzm ilə bəyanı"* adı ilə Əmirxan əl-Kövkəbi əl-Gürcinin *"Risalə dər musiqi"* əsəri köçürülmüşdür. Naqis olan bu əsər Avropa istehsalı olan yarı ahərli sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə nəstəliq xətti ilə yazılmışdır.

3. علم موسیی "Elmi musiqi" – میر محسن نواب قراباغی Mir Möhsün Nəvvab Qarabağı

Nəvvab Mir Möhsün bin Hacı Mir Əhməd Ağamirzadə Qarabağı XIX əsrdə yaşamış şair, rəssam, astronom, ədəbiyyatşünas, nəqqaş, tarixçi, xəttat və musiqişünas azərbaycanlı alimdir. O, 1833-cü ildə Şuşada Hacı Seyid Əhmədin ailəsində anadan olmuş və bütün ömrü boyu doğma şəhərindən kənara çıxmamışdır. İlk təhsilini ruhani məktəbində alan Nəvvab ərəb, fars, türk dillərini mükəmməl mənimsəmiş, sonra isə Abbas Sarıcalı mədrəsəsində astronomiya, kimya, riyaziyyat və digər elmlərin əsaslarına yiyələnmişdir. Uzun ömrü boyunca Nəvvab Şuşanın mədəni və ictimai həyatında fəal iştirak etmiş, şeir yazmış, açdığı mətbəədə kitablar nəşr etmiş, məktəblərdə dərs demiş, elm və incəsənətin müxtəlif sahələrinə həsr olunmuş iyirmidən artıq kitab yazmış, "Məclisi-fəramuşan" adlı ədəbi, "Məclisi-xanəndə" adlı musiqi məclisləri qurmuşdur. Bu cəmiyyətlər Azərbaycandakı digər eyni məqsədli məclislər Şuşadakı "Məclisi-üns", Şamaxıdakı "Beytüs-Səfa", Bakıdakı "Məcməüş-şüəra" ilə sıx əlaqə saxlayırdı.

XIX yüzilin doxsanıncı illərində fəaliyyətə başlamış Nəvvabın məktəbi Azərbaycan dili, ədəbiyyat, fars dili və digər fənlər tədris edilir, dünyəvi elmlərdən məlumat verilirdi. Mir Möhsün Nəvvabın çox mühüm xidmətlərindən biri öz məktəbində tədris etmək üçün dərslik və dərs vəsaitləri ("Kəşf-ül-həqiqə", "Kifayət-ülərqam" və "Nəsihətnamə" adlı dörd dərsliyi) tərtib etməsi idi (URL, Nəvvab).

1918-ci ildə Şuşa şəhərində dünyasını dəyişən Nəvvabın o ildə artıq Azərbaycanda və onun hüdudlarından kənarda yaxşı tanınırdı. Onun müxtəlif elmlərdən bəhs edən fars və ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində yazdığı onlarla avtoqraflı əsərlərindən bir qismi AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun xəzinəsində qorunmaqdadır. Onlardan “Təzkireyi Nəvvab”, “Kifayət əl-ətfal”, “Bəhr əl-həzən”, “Kənz əl-mihən”, “Vüzuhül-ərqam”, “Kəşf əl-həqiqeyi məsnəvi” və s. qeyd etmək olar.

Musiqi elmində səsdən bəhs edən fars dilində yazılmış *“Elmi musiqi”* əsəri B-2055 şifrəli əlyazma toplusunun 38^{b}-42^{a} vərəqlərini əhatə edir. Əsər Rusiya istehsalı olan sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Cildi, sonradan bərpa edilmiş üzərinə bir böyük və iki balaca basma medalyon vurulmuş yaşıl rəngli dəriəvəzidir. Təxminən XIX əsrin sonlarında Şuşa şəhərində yazılmış əlyazmanın ümumi həcmi 42 vərəq, ölçüsü isə 17 x 22,5 sm.dir (Nəvvab, XIX əsr, 42^{a}).

4. رساله در بیان مجملی ازعلم موسیقی “Risalə dər bəyani mucməli əz elmi musiqi” (رسالهٔ وضوح الارقام در علم موسیقی / “Risaleyi vüzuhül-ərqam dər elmi musiqi”) – میر محسن نواب قراباغی Mir Möhsün Nəvvab Qarabağı

Mir Möhsün Nəvvab Qarabağinin fars dilində qələmə aldığı məşhur risaləsində musiqinin yaranması, onun təbabətlə əlaqəsi, səsin akustikası, dəstgahların tərkibi muğamlarda rəqəmlərin izahı kimi məsələlər, həmçinin muğamların adları, musiqi alətləri haqqında məlumat verilmişdir. Əsər B-5235 şifrəli əlyazma toplusunun 54^{b}-70^{a} vərəqlərini əhatə edir. Avtoqraf olan əsər Rusiya istehsalı olan sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Mətnin əvvəlində əsərin, müəllifin adı və bəzi sözlər qırmızı mürəkkəblə yazılmışdır. 58^{a}, 66^{a}, 68^{a}, 69^{a}, 69^{b} vərəqlərində musiqiyə aid cədvəllər qara və qırmızı mürəkkəblə verilib. Əlyazma Şərq üsulu ilə səhifələnmişdir. Cildi, kartona keçirilmiş qəhvəyi rəngli dəriəvəzidir, özəyi isə, açıq qəhvəyi rəngli dəridir. H. Zilhiccə 1301/m. sentyabr 1884-cü ildə Şuşa şəhərində yazılmış əlyazmanın ümumi həcmi 70 vərəq, ölçüsü isə 17x21,5 sm.dir (Nəvvab, 1884: 70^{a}).

Mir Möhsün Nəvvab Qarabağinin “*Risaleyi vüzuhül-ərqam dər elmi musiqi”* əsərinin növbəti əlyazma nüsxəsi B-237 şifrəli əlyazma nüsxəsinin 1^{a}-21^{b} vərəqlərini əhatə edir.

Əlyazmanın 1^{a} vərəqində müəllifin Azərbaycanın ikinci şeyxulislamı Fazil İrəvaniyə yazdığı məktub öz əksini tapır. Məktubda müəllif xanəndə olmayıb, oxumağı haram edən, lakin musiqidən xəbərdar olan bir şəxsin musiqi haqqında elmi əsər yazıb nəşr etdirməsinin mümkün olub-olmadığını bilmək istəyir. İravaninin cavabından narazı qalan Nəvvab göstərir ki, xalqımız başqa millətlərə nisbətən bəzi elmlər sahəsində və mədəniyyət aləmində nə qədər geri qalmışdır. O, musiqinin yaranması tarixindən danışaraq, xanəndə olmağın bir sıra şərtlərini sayır.



B-237 (v. 1^{B}-2^{A})
Mir Möhsün Nəvvab Qarabağı
"Risaleyi vüzuhül-ərqam dər elmi musiqi"

Əsərin sonunda yazılma tarixi h. 4 zilhiccə 1301/m. 24 sentyabr 1884-cü il yazılmışdır. Risalənin adı B-5235 şifrəli əlyazma toplusunun 54^{b}-70^{a} vərəqlərində "*Risalə dər bəyani mucməli əz elmi musiqi"* adı kimi qeyd edilərək yazılma tarixi zilhiccə 1301/m. sentyabr 1884-cü il verilmişdir. Buna görə də, Mir Möhsün Nəvvabın əvvəlcə B-5235 şifrəli əlyazmadakı mətni qələmə alması, sonra isə bu nüsxədən B-237 şifrəli əlyazmaya köçürməsi qənaətinə gəlmək olar.

Avtoqraf olan əsər Rusiya istehsalı olan sarımtıl rəngli kağızlara qırmızı rəngli iki qat çərçivə içərisində qara mürəkkəblə nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Mətnin əvvəlində əsərin, müəllifin adı və bəzi sözlər qırmızı mürəkkəblə yazılmışdır. 6^{b}, 7^{a}, 15^{b}, 18^{a}, 19^{a}, vərəqlərində musiqiyə aid cədvəllər qara və qırmızı mürəkkəblə verilib. Cildi, kartona keçirilmiş bənövşəyi rəngli parçadır, ortasında əsərin adı yazılmış kağız var. H. rəbiuləvvəl 1318/m. İyul 1900 Şuşa, Qarabağda köçürülmüş əlyazmanın ümumi həcmi 20 vərəq, ölçüsü isə 14,5x23,5 sm.dir (Nəvvab, 1884: 20^{a}].

Mir Möhsün Nəvvab Qarabağinin "*Risaleyi vüzuhül-ərqam dər elmi musiqi"* əsərinin üçüncü əlyazma nüsxəsi müəllifin iki əsərinin daxil olduğu B-299

şifrəli əlyazma məcmuəsinin 1^a-28^b vərəqlərini əhatə edir. Əlyazmanın 1^a vərəqində müəllifin şeyxulislam Fazil İrəvaninin sualına cavabı öz əksini tapır. Avtoqraf olan əsər Rusiya istehsalı olan sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə iri nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Mətnin əvvəlində əsərin, müəllifin adı və bəzi sözlər qırmızı mürəkkəblə yazılmışdır. 9^b, 10^a, 23^b, 27^a, 28^a, vərəqlərində musiqiyə aid cədvəllər qara və qırmızı mürəkkəblə verilib. Cildi, kartona keçirilmiş tünd portağal rəngli əbrulu kağızdır, ortasında əsərin adı və tarixi yazılmış kağız var. Özəyi qəhvəyi rəngli dəridir. H. 4 zilhiccə 1301/m. 24 sentyabr 1884-cü ildə Şuşa, Qarabağda köçürülmüş əlyazmanın ümumi həcmi 67 vərəq, ölçüsü isə 17,5 x 21 sm.dir (Nəvvab, 1884: 28^b).

5. رساله در بیان علم موسیقی – “Risalə dər bəyani elmi musiqi” Şeyx Məhəmməd Amili

Musiqi haqqında ümumi məlumat olan bu risalə əlyazma toplusunun 30^b-49^b vərəqlərini əhatə edir. 5 bab, hər bab da 3-4 fəsildən ibarət olan fars dilində yazılmış əsər Rusiya istehsalı olan sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə nəstəliq xətti ilə köçürülmüşdür. Mətnin əvvəlində əsərin, müəllifin adı və bəzi sözlər qırmızı mürəkkəblə yazılmışdır. Cildi, kartona keçirilmiş qəhvəyi rəngli dəriəvəzidir, özəyi isə, açıq qəhvəyi rəngli dəridir. Mir Möhsün Nəvvab Qarabağı tərəfindən h. 1295/m. 1878-ci ildə Şuşa şəhərində yazılmış əlyazmanın ümumi həcmi 70 vərəq, ölçüsü isə 17 x 21,5 sm.dir (Amili, 1878: 49^b].

6. رسملی موسیقي تاریخی – “Rəsmli musiqi tarixi” علی وردی بکلی آقالار Əliverdibəyli Ağalar

Ağalar bəy Ələkbər oğlu 1880-ci ildə Şuşa qəzasının Pərioğlular kəndində anadan olmuşdu. Uşaqlığı Şuşa şəhərində keçmiş Ağalar, Ağdamın dövlətli mülkədarı, Xan qızı Xurşudbanu Natəvanın süd qardaşı Kərbəlayı Ələkbər bəy Əliverdi bəy oğlu ilə Telli xanım Mir Abdulla bəy qızı Vəzirovanın altı övladından biri idi. Kərbəlayı Ələkbər bəyin birinci nikahından daha üç övladı olmuşdu. Onlardan biri də dahi Üzeyir Hacıbəyovun anası Şirin xanım idi. Şirin xanımla Ağalar bəy Natəvanın başçılıq etdiyi *“Məclisi-üns”*ün yığıncaqlarında fəal iştirak edirdilər. Ağalar bəyin babası Əliverdi bəy Hüseyn bəy oğlu Mehdiqulu xanın Ağdam üzrə darğası olmuşdu. Ağalarbəy Əliverdibəyov mükəmməl Avropa təhsili almış mütərəqqi ziyalılarımızdan biri olub. O, 1901-ci ildə Peterburq Texnoloji İnstitutunu, sonra isə Varşava İnşaat İnstitutunu bitirmişdi. Gənc mütəxəssis 1913-cü ildə vətənə qayıtmış, Bakı şose yolları idarəsində mühəndis vəzifəsində işləmişdi. O, həmçinin gözəl muğam bilicisi kimi A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun xanəndəlik sinfində dərs demişdi.

Gənc yaşlarından A.Əliverdibəyov müxtəlif xalqların musiqi tarixinə böyük maraq göstərmiş, bu mövzuya aid ədəbiyyatı diqqətlə mütaliə etmiş, Qarabağın və ümumiyyətlə, Azərbaycanın musiqi həyatı sahəsində qiymətli müşahidələr

aparmış, öz fikir və mülahizələrini daim qələmə almağa səy göstərmişdir. A.Əliverdibəyov müxtəlif dünya xalqlarının mədəniyyətini əhatə edən *"Rəsmli musiqi tarixi"* adlı dolğun məzmunlu kitab yazmışdır. Həmin kitab, eləcə də xalq mahnı və təsniflərinin toplanılmasına böyük qayğı göstərməsi bu Azərbaycanlı ziyalının musiqişünaslıq fəaliyyəti barədə danışmağa əsas verir (URL, Əliverdibəyov).

Azərbaycan musiqi tarixindən bəhs edən əsər B-5007 şifrəli əlyazma nüsxəsində qorunaraq musiqiyə aid məsələlər nömrələnmiş rəsmlərlə təqdim edilmişdir. Əsər qara rəngli mürəkkəblə çəkilmiş çərçivə içərisində Rusiya istehsalı olan sarımtıl rəngli kağızlara qara mürəkkəblə təhriri xəttilə ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində yazılmışdır. Müasir üsulla səhifələnən avtoqraf əlyazma nüsxəsinin tarixi təxminən XX əsrin əvvəlləridir. Cildi, sonradan bərpa edilmiş kartona keçirilmiş zoğalı rəngli dəriəvəzidir. 170 vərəqlik əlyazma nüsxəsinin ölçüsü 18,5 x 24 sm.dir (Əliverdibəyli, XX əsr: 170[b]].

7. اولماسون بو اولسون "O olmasın, bu olsun" – عزیر بك حاجی بكوف Üzeyir bəy Hacıbəyov

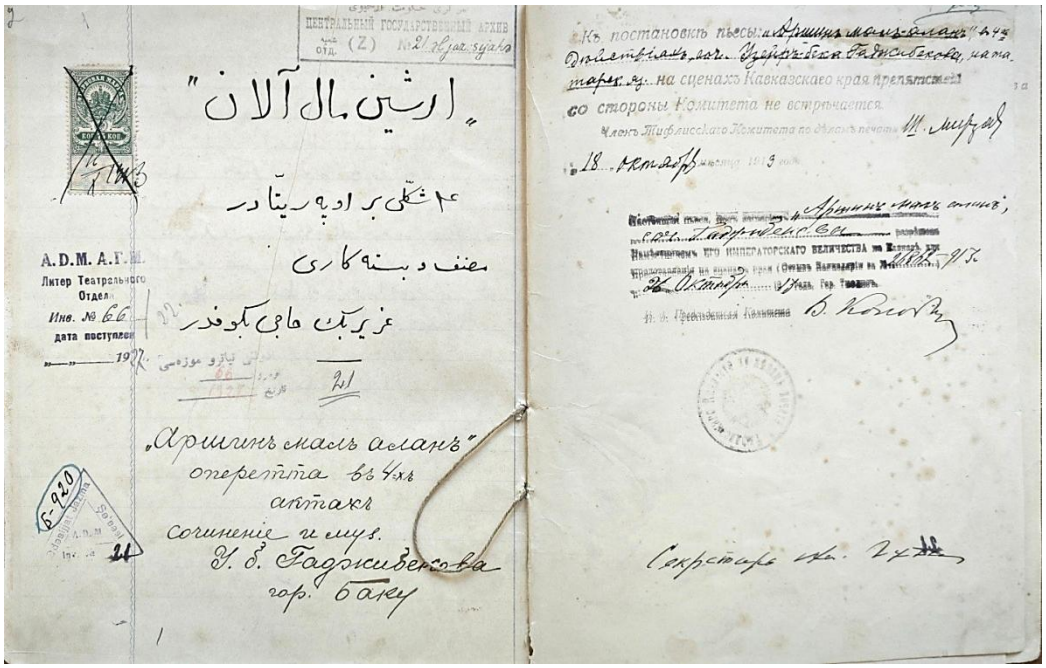
Əlyazmalar İnstitutunun zəngin xəzinəsində musiqi nəzəriyyəsindən bəhs edən əsərlərdən əlavə dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir bəy Hacıbəyliyə məxsus materiallar da saxlanılmaqdadır. Bəstəkarın şəxsi fondu ilə yanaşı, türkdilli əlyazmalar arasında müəllifin müxtəlif operetta və operalarının on iki librettosu da var ki, onlardan da dördü avtoqrafdır.

B-6565 şifrəli əlyazmanın 1[a]-33[a] vərəqlərini əhatə edən *"O olmasın, bu olsun"* librettosu ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində yazılmışdır. Üç pərdəli musiqili komediya, müəllifin *"Rüstəm və Söhrab"* əsərinin də daxil olduğu əlyazma toplusunda yerləşir. Əsər Rusiya istehsalı olan bir mil şagird dəftərinə qara mürəkkəblə təhriri xətti ilə köçürülmüşdür. 1[a] vərəqində, titulda əsərin və müəllifin adı həm ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində, həm də rus dilində yazılmışdır. 1911-ci ildə Bakıda yazılmış avtoqraf nüsxənin cildi qara müşəmbə, ümumi həcmi 47 vərəq, ölçüsü 17,5 x 22 sm.dir (Hacıbəyov, 1911: 33[a]).

8. اصلی و کرم "Əsli və Kərəm" – عزیر بك حاجی بكوف Üzeyir bəy Hacıbəyov

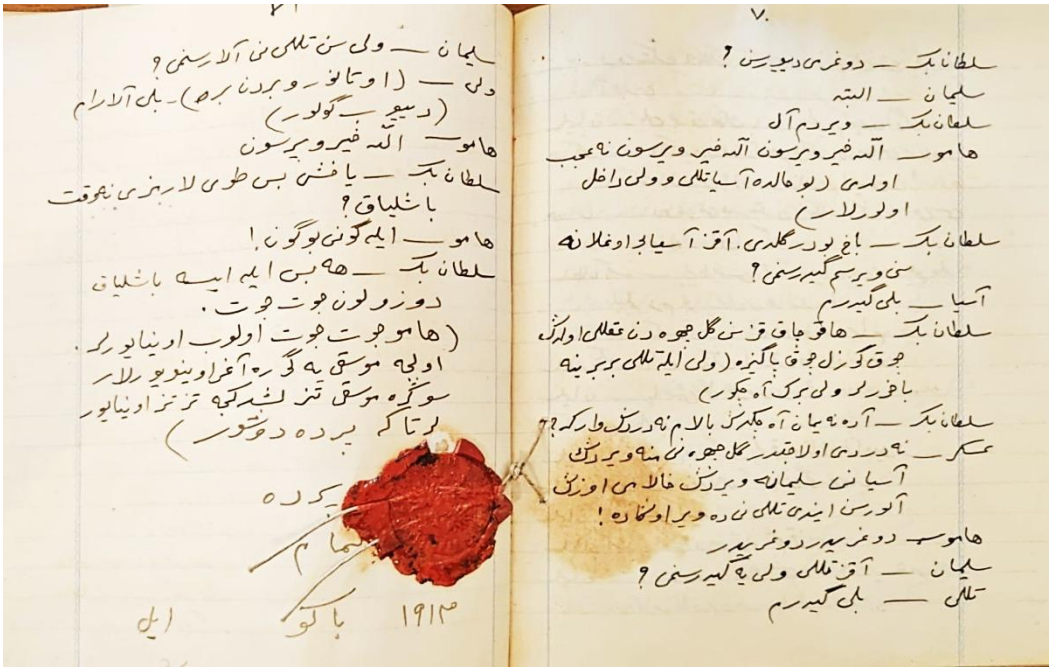
B-943 şifrəli əlyazma nüsxəsində qorunan əsər ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində yazılmışdır. Dörd pərdədən ibarət operanın librettosu Rusiya istehsalı olan bir mil şagird dəftərinə qara mürəkkəblə təhriri xətti ilə köçürülmüşdür. 49[b] vərəqində operanın səhnələşməsinin icazəsi haqqında rəsmi qərar var. 1[a] vərəqində, titulda əsərin və müəllifin adı həm ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində, həm də rus dilində yazılmışdır. Cildi, zeytun rəngli dəriəvəzidir. Avtoqraf nüsxə 1912-ci ildə Bakıda yazılmış, həcmi 54 vərəq, ölçüsü isə 17,5 x 21,5 sm.dir (Hacıbəyov, 1912: 49[b]).

9. ارشین مال آلان “Arşın mal alan” – عزیر بك حاجی بكوف Üzeyir bəy Hacıbəyov



B-920 (v. 1[b]-2[a])
Üzeyir bəy Hacıbəyov
“Arşın mal alan”

B-920 şifrəli əlyazmada dörd pərdədən ibarət operetta ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində qələmə alınmışdır. Əsər Rusiya istehsalı olan bir mil şagird dəftərinə qara mürəkkəblə təhriri xətti ilə köçürülmüşdür. 1[b] vərəqində operettanın səhnələşməsinin icazəsi haqqında rəsmi qərar və 80-81-ci vərəqlərində tikilmiş sapın üzərində muma basılmış Çar Rusiyasının gerbi olan möhür vardır. Möhür əsərin səhnələşdirilməsi üçün icazə verilmiş Mirzoyevin imzası ilə Tiflis komitetinin 21 Oktyabr 1913-cü il tarixli sənədinə məxsusdur. 2[a] vərəqində, titulda əsərin və müəllifin adı həm ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində, həm də rus dilində yazılmışdır. Əsərin sonunda ortasında Çar Rusiyasının gerbi olan mumdan möhür vurulub. Cildi, üzərinə kağız yapışdırılmış qara müşəmbə. Bakıda 1913-cü ildə yazılmış avtoqraf nüsxənin həcmi 89 vərəq, ölçüsü 18 x 23 sm.dir (Hacıbəyov, 1913: 2[a]).



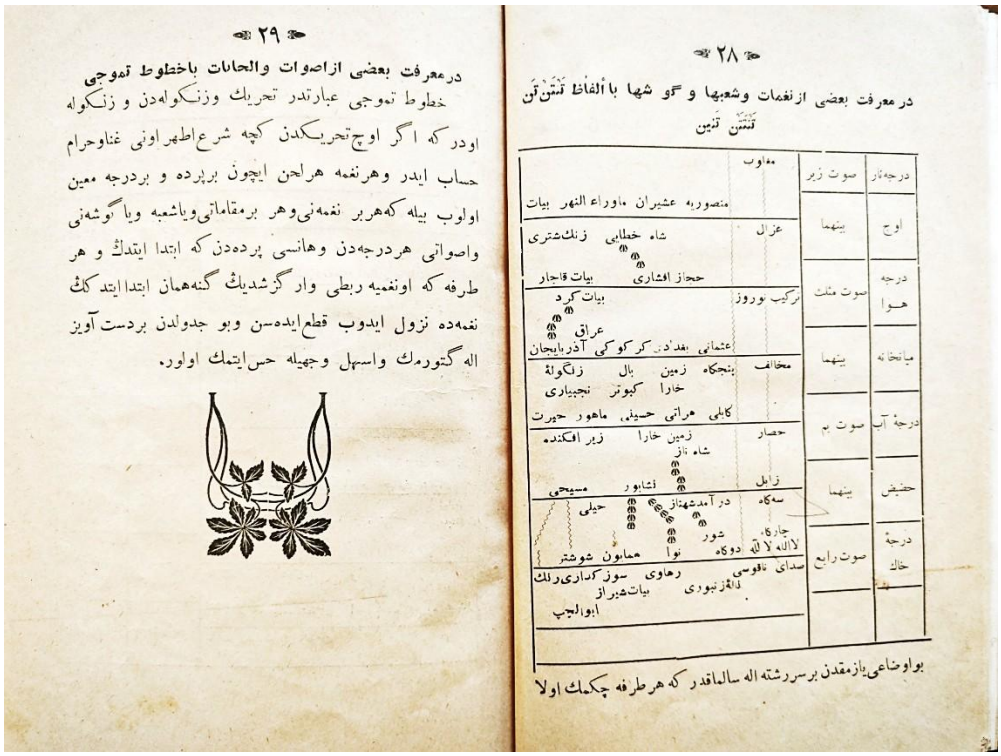
B-920 (s. 80-81)
Üzeyir bəy Hacıbəyov
"Arşın mal alan"

10. عزیر بك حاجی بكوف Üzeyir bəy Hacıbəyov – "Rüstəm və Söhrab"رستم و سهراب

B-891 şifrəli əlyazma nüsxəsində dörd pərdəli operanın librettosu ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində yazılmışdır. Əsər Rusiya istehsalı olan bir mil şagird dəftərinə qara mürəkkəblə təhriri xətti ilə köçürülmüşdür. 1[a] vərəqində, titulda əsərin və müəllifin adı həm ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində, həm də rus dilində yazılmışdır. 14[b] vərəqində operanın səhnələşməsinin icazəsi haqqında rus dilində yazılmış 5 Mart 1915-ci ilə məxsus Mirzoyevin imzası ilə Tiflis komiteti tərəfindən verilmiş rəsmi qərar var. Tikilmiş əsərin sonunda, sapın üzərində ortasında Çar Rusiyasının gerbi olan Tiflis komitetinin mumdan möhürü vurulub. Cildi, üzərinə kağız yapışdırılmış qara müşəmbədir. 1915-ci ildə Bakıda yazılmış avtoqraf nüsxənin həcmi 15 vərəq, ölçüsü 17,5 x 22 sm.dir (Hacıbəyov, 1915: 14[b]).

Əlyazmalar İnstitutunun fondlarında əlyazmalardan əlavə müxtəlif dövlətlərin mətbəələrində nəşr olunmuş əski çap kitabları da qorunmaqdadır. Bunların arasında musiqidən bəhs edən kitablar aşağıdakılardır:

1. Mir Möhsün میر محسن نواب قراباغی – “Vüzuhül-ərqam” وضوح الارقام Nəvvab Qarabağı



V-147 (28-29)
Mir Möhsün Nəvvab Qarabağı
“Vüzuhül-ərqam”

Əlyazmalar institutunda Mir Möhsün Nəvvab Qarabağinin fars dilində qələmə aldığı *“Risaleyi vüzuhül-ərqam dər elmi musiqi”* əsərinin ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində nəşr edilmiş əski çap kitabından dörd nüsxə qorunmaqdadır. V-147, IX-388, X-144, XVI-604 şifrələrində saxlanılan əsərin əvvəlində əlyazmada olduğu kimi, müəllifin şeyxulislam Fazil İrəvaniyə yazdığı məktub öz əksini tapır. Məktub əsərin dilinə müvafiq ərəb əlifbası ilə Azərbaycan dilində verilmişdir. Hər dörd nüsxənin əvvəlində müəllif və naşir olan Nəvvabın şəkli həkk edilmiş, sonunda isə əsərin yazılma tarixi (h.1301/m. 1884) qeyd edilmişdir. Sonda fars dilində qələmə aldığı bu əsərin yazılma tarixini qeyd etməsi göstərir ki, müəllif bunu sonradan Azərbaycan dilinə tərcümə edib nəşr etdirmişdir. Bakıda 1913-cü ildə Orucov qardaşlarının elektrik mətbəəsində nəşr edilmiş kitabların həcmi 31 səhifədir (Nəvvab, 1913: 3; Nəvvab, 1913: 3, Nəvvab, 1913: 3; Nəvvab, 1913: 3; Nəvvab, 1913: 3).

2. تلخيص موسيقى "Təlxisi musiqi" – Sahibzadə M. Şövkət bəy

VII-25 şifrəsində ərəb əlifbası ilə türk dilində yazılmış kitab iki hissədən ibarət olaraq əsasən Qərb musiqisindən bəhs edir. Əsərdə türk musiqisinə xas pərdə, üsul və məqam kimi anlayışların əvəzinə Qərb musiqisindəki qarşılıqları verilir. İstanbulda Mahdumları mətbəəsində h.1330/m.1912-ci ildə nəşr edilmiş kitabın həcmi 61 səhifədir (Sahibzadə, 1912: 1).

3. محمود أحمدالحفني – "Musiqi qudəməil-misriyyin" موسيقى قدماء المصريين Mahmud Əhməd əl-Hafni

Misirdə ilk musiqi təhsili alan, həmçinin musiqi üzrə ilk elmi dərəcə alan ərəb Mahmud Əhməd əl-Hafni (1896-1973) musiqi məktəblərində və institutlarında musiqi dərslərinin keçirilməsinin banisi hesab edilir. O, musiqi fənni üzrə həmçinin, tarixi, nəzəriyyəsi və məşhur musiqiçilərin tərcümeyi-halı üzrə əlliyə yaxın əsərin müəllifidir. Onun nailiyyətləri arasında müxtəlif adda musiqi jurnallarının nəşri də var. Hafni musiqi kollec və institutlarda dərs etmiş, çoxsaylı magistr və doktorluq dissertasiyalarına rəhbərlik etmişdir. O, Ərəb Dövlətləri Liqasında musiqi mütəxəssisi kimi çalışıb və 1969-cu ildə Ərəb Musiqi Akademiyasının qurucularından biri olub və ilk iclasında onun ömürlük fəxri prezidenti seçilib (URL, Hafni).

Əlyazmalar İnstitutunda VIII-219 şifrəsində qorunan Mahmud Əhməd əl-Hafninin *"Musiqi qudəməil-misriyyin"* əsəri ərəb dilində yazılaraq musiqi tarixi, qədim Misir musiqisi, qədim Misir musiqi alətləri kimi mövzuları əhatə edir. Kitab Qahirədə ər-Raqiyyə mətbəəsində 1936-cı ildə nəşr edilərək 117 səhifədən ibarətdir (Hafni, 1936: s. 2).

4. الموسيقى الشرقية و الغناء العربى "Əl-Musiqi əş-şərqiyyə və əl-ğina əl-ərəbi" – قسطندي رزق Qəstəndi Rizq

XI-140 şifrəsində mühafizə edilən kitab ərəb dilində yazılaraq musiqinin mənşəyi, qədim və müasir musiqi, Şərq musiqisi, ərəb ifaçılığından bəhs edir. Həmçinin əsər, Misirin ən məşhur musiqiçilərinin fotoları ilə tərcümeyi-halı kimi mövzuları da əhatə edir. Kitab Beyrutda əl-Asriyyə mətbəəsində 1936-cı ildə çap olunaraq həcmi 160 səhifədir (Rizq, 1936: 2).

Nəticə

Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılan Urməvidən Hacıbəyova qədərki dövr musiqiyə aid əlyazmalar Azərbaycan musiqi irsinin zənginliyinin inkişaf xəttini aydın göstərir. Bu nüsxələr yalnız melodik və ritmik xüsusiyyətləri ilə deyil, həm də müəlliflər və dövrün musiqi məktəbləri barədə mühüm informasiya daşıyır. Paleoqrafik analiz göstərir ki, bu dövrdəki əsərlər həm milli, həm də beynəlxalq musiqi ənənələrinin təsirini əks etdirərək formativ xüsusiyyətlər baxımından müxtəlifdir. Müəllifi məlum olan musiqiyə aid əlyazmalar Azərbaycan musiqi ir-

sinin qorunması və tədqiqi baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edərək, həm tarixi, həm də müasir musiqi nəzəriyyəsinin tədqiqatı üçün dəyərli elmi resurs rolunu oynayır. Onların elmi təhlili yalnız tarixi və musiqişünaslıq biliklərini zənginləşdirmir, həm də müasir müsiqişünaslıq və ifaçılıq sahəsində yeni perspektivlər açır. Belə ki, əlyazmalar mütəxəssislərə əsərin stilistik xüsusiyyətlərini müqayisəli şəkildə araşdırmaq, müəllifin yaradıcılıq yolunu izləmək və Azərbaycan musiqi tarixinin müxtəlif mərhələlərini qiymətləndirmək imkanı verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Muğam haqqında əlyazmalar toplusu Muğam üstündə oxunan şeirlər. Fars dilindən tərcümə edən: R. Şeyxzamanlı. Bakı: 2013, 119 s.
2. Muğam haqqında əlyazmalar toplusu Musiqi haqqında risalələr. Fars dilindən tərcümə edənlər: M. Mailoğlu, R. Şeyxzamanlı. Bakı: 2013, 78 s.
3. Muğam haqqında əlyazmalar toplusu. Behcətür-ruh. Fars dilindən tərcümə edən: R. Şeyxzamanlı. Bakı: 2013, 87 s.
4. Sahibzadə M. Ş. تلخيص موسيقى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. VII-25 İstanbul: Mahdumlari mətbəəsi, h.1330/m.1912, 61 s.
5. .ديوان ح. شيرازى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-165. h. 992/m.1584, 187 v.
6. رسملى موسيقي تاريخى آ على وردى بكلى.AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-5007. XX əsr, 170 v.
7. اصلى و كرم ع. حاجى بكوف AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-943. Bakı: 1912, 34 v.
8. او اولماسون بو اولسون ع. حاجى بكوف AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-6565. Bakı:. 1911, v. 1[a]-33[a] v.
9. جهانگشای نادری م. استرابادی AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-139. h. 1204/m.1789, 445 v.
10. .خمسه ن. گنجوى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-439. 1110/m.1698, 84 v.
11. خمسه. خ. دهلوىAMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-287. h. 901-902/m.1496-1497, 242 v.
12. ديوان ع. نوائى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-119. h. 1106/m.1694, 184 v.
13. رسالة در موسيقى ك. الگرجى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-5006. h.1204 / m.1789, 31 v.
14. رساله در بيان علم موسيقى م. عاملى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-5235. Şuşa: h.1285/m.1878, v. 30[b]-49[b].
15. رستم نامه AMEA Əlyazmalar İnstitutu. D-146. h. 1178/m.1764, 180 v.
16. رستم و سهراب ع. حاجى بكوف AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-891. Bakı: 1915, 15 v.
17. رشين مال آلان ع. حاجى بكوف AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-920. Bakı: 1913, 49 v.
18. شاه نامه. ف. توسى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-466. h. 1110/m.1698, 84 v.
19. علم موسيى م. نواب قراباغى AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-2055. Şuşa: XIX əsr, v. 38[b]-42[a].
20. كتاب الأدوار ص. الأرموي AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-5408. İsfahan: h.1270 / m.1854, v. 121[b]-141[b].
21. كليله و دمنه AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-145- h. 1224/m.1809. - 158 v.

22. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. XI-140. الموسيقى الشرقية و الغناء العربى ق. رزق. Beyrut: Asriyyə mətbəəsi, 1936, 160 s.
23. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. VIII-219. Qahirə: موسيقى قدماء المصريين م. أحمدالحفني ər-Raqiyyə mətbəəsi, 1936, 117 s.
24. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. M-113, h. 899/m.1494, 22 v. وستان. س. شيرازى
25. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-5235, Şuşa: h.1301/m.1884, v. 54^{b}-70^{a}. وضوح الارقام در علم موسيقى م. نواب قراباغى
26. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-237. Şuşa: h.1301/m.1884, v. 1^{a}-21^{b}. وضوح الارقام در علم موسيقى م. نواب قراباغى
27. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-299, Şuşa: h.1301/m.1884, v. 1^{a}-2^{8b}. وضوح الارقام در علم موسيقى م. نواب قراباغى
28. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. XVI-604. Bakı: Orucov qardaşlarının elektrik mətbəəsi, 1913, 31 s. وضوح الارقام م. نواب قراباغى
29. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. IX-388. Bakı: Orucov qardaşlarının elektrik mətbəəsi, 1913, 31 s. وضوح الارقام م. نواب قراباغى
30. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. V-147. Bakı: Orucov qardaşlarının elektrik mətbəəsi, 1913, 31 s. وضوح الارقام م. نواب قراباغى
31. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. X-144. Bakı: Orucov qardaşlarının elektrik mətbəəsi, 1913, 31 s. وضوح الارقام م. نواب قراباغى
32. AMEA Əlyazmalar İnstitutu. B-649. XVI əsr, 152 v. يوسف و زليخا ع. جامى

Saytoqrafiya:

33. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Mir_Möhsün_Nəvvab
34. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Ağalar_bəy_Əliverdibəyov
35. URL:(محمود أحمد) الحفني -http://arab-ency.com.sy/details/4541

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ “SÜRƏT VƏ CÜRƏT” MÜSABİQƏSİNDƏ İFA OLUNAN FORTEPİANO ETÜDLƏRİNİN ƏHƏMİYYƏTİ

MİRZƏYEVA Gülnar Elçin qızı
AMK-nın müəllimi
Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov, 7
E-mail: gulnar.mirzayeva.bma@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6477-4262

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.22-36

Xülasə: *Avropa musiqisindən milli mədəniyyətimizə daxil olan digər janrlar kimi etüd janrı da Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında özünü göstərərək tədris və konsert repertuarına daxil olmuşdur. Xüsusilə, Respublika səviyyəsində baş tutan “Sürət və Cürət” müsabiqəsi Azərbaycan bəstəkarlarının və ifaçılarının diqqətini yenidən etüd janrına yönəltmişdir. Bu baxımdan məqalənin əsas məqsədi müasir dövr Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında etüd janrının xüsusiyyətlərini işıqlandırmaq və “Sürət və Cürət” müsabiqəsində ifa olunan etüd nümunələrinin təhlilini ilk dəfə aparmaqla onlarda ifaçılıq və applikatura xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməkdən ibarətdir.*

Açar sözlər: *bəstəkar, etüd, ifaçılıq, janr, ritmik xüsusiyyətlər, applikatura, ritmik zənginlik, musiqi dili*

ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННЫХ ЭТЮДОВ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ, ИСПОЛНЕННЫХ НА КОНКУРСЕ «СКОРОСТЬ И СМЕЛОСТЬ»

МИРЗАЕВА Гюльнар Эльчин
Азербайджанская Национальная Консерватория
Преподаватель

Аннотация: *В статье рассматривается процесс становления и развития жанра этюда в азербайджанской музыке, который, занял свое место в учебном и концертном репертуаре. Актуальность исследования обусловлена возрождением интереса к жанру благодаря республиканскому конкурсу под названием «Сурет и Джурет» («Скорость и Смелость»), в рамках которого и были представлены новые сочинения. Цель работы и ее научная новизна – выявить стилистические и исполнительские особенности современных азербайджанских этюдов на основе анализа произведений, прозвучавших на конкурсе. Практическая значимость статьи состоит в обосновании исполнительских приёмов и методического потенциала новых образцов этюдов.*

Ключевые слова: *композитор, этюд, исполнение, жанр, ритмические особенности, аппликатура, ритмическое богатство, музыкальный язык*

THE SIGNIFICANCE OF THE PIANO ETUDIES OF AZERBAIJAN COMPOSERS PERFORMED AT THE COMPETITION "SPEED AND COURAGE"

MIRZAYEVA Gulnar Elchin
Azerbaijan National Conservatory
Lecturer

Abstract: *This article examines the formation and development of the etude genre in Azerbaijani music, which has found its place in the educational and concert repertoire. The relevance of this study stems from the renewed interest in the genre thanks to the national competition "Suret i Djuret" ("Speed and Courage"), which featured new compositions. The purpose of this study, and its scientific novelty, is to identify the stylistic and performance characteristics of contemporary Azerbaijani etudes based on an analysis of the works performed at the competition. The practical significance of this article lies in its substantiation of the performance techniques and methodological potential of these new etude models.*

Keywords: *composer, etude, performance, genre, rhythmic features, fingering, rhythmic wealth, musical language*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Elnarə Dadaşova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Hüseynova.

GİRİŞ: Müasir dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının etüd janrına münasibətində yeni yanaşma tərzi müşahidə edilir. Belə ki, Azərbaycan fortepiano musiqisi və ifaçılığında etüd janrının inkişafına təkan verən, bununla da ifaçıların və bəstəkarların marağını bu janra cəlb etmiş hadisələrdən biri Respublika səviyyəsində baş tutan "Sürət və cürət" müsabiqəsidir. 2018-ci ildən başlayaraq Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində təşkil olunan bu müsabiqə 2025-ci ildə üçüncü dəfə keçirilərək Ulu Öndər Heydər Əliyevin doğum gününə həsr olunmuşdu. Müsabiqədə ifa edilən etüdlərdə milli məqamlara əsaslanma vacib amil kimi nəzərə çarpır. 2019, 2022 və 2025-ci illərdə keçirilmiş müsabiqənin məqsədi ifaçıların texniki bacarıq və potensiallarının sərgilənməsinə, inkişafına, onların peşəkarlıq rəqabətinə yönəldilmişdir. Müsabiqənin ardıcıl olaraq keçirilməsi gənc ifaçıların marağının nəticəsi olmaqla yanaşı, həm də etüd janrına olan münasibətin göstəricisidir. Bu müsabiqə istedadlı gənc ifaçıların üzə çıxarılmasına və onların potensialının, xüsusilə etüdlərin ifası zamanı texniki bacarıqlarının aşkar olunmasına imkan yaradır. Bu baxımdan görkəmli avstriyalı pianoçu və bəstəkar Karl Çerninin ifaçılıqla bağlı fikirlərinin müsabiqənin şüarı seçilməsi də təsadüfi deyildir: "*... Hər zaman gözəl və zəngin səslənməni əldə et-*

məyə çalışmaq lazımdır, hətta, kəskin forte və fortissimo belə həddindən artıq olmamalıdır” (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri. 2025: 4).

Ənənə və novatorluq prinsipinə əsaslanan müsabiqədə əsas diqqət müasir dövr bəstəkarlarının etüd janrına olan münasibətinin aşkar olunmasına yönəldilmişdir. Eyni etüdlərin müxtəlif yaş səviyyəli pianoçular tərəfindən ifa edilməsi müsabiqədə fərqli təfsirin da yaranmasına səbəb olmuşdur. Müasir dövrdə yazılan etüdlərin ənənəvi ifaçılıq üsulları ilə səslənməsi müsabiqəni maraqlı və rəngarəng edən vasitələrdəndir.

Müasir dövrdə etüd janrına olan marağın artması və bu janrda olan əsərlərin say etibarilə getdikcə çoxalması, Azərbaycan bəstəkarlarının milli zəmində yeni yaranan etüd nümunələrinin işıqlandırılması məqalədə araşdırılan mövzunun aktuallığını müəyyən edir. Məqalədə E.Dadaşova, A.Yusifova, P.Axundova və C.Nəsirovanın “Sürət və cürət” müsabiqəsində ifa olunan və milli zəminə əsaslanan etüdləri ilk dəfə olaraq, ətraflı elmi-nəzəri və ifaçılıq təhlilinə cəlb olunmuşdur. Təhlil olunan etüdlərin xüsusiyyətləri haqqında geniş icmalın verilməsi gənc pianoçular, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı ilə bağlı tədris prosesində elmi mənbə kimi tətbiq oluna bilər. “Sürət və cürət” müsabiqəsi ilə bağlı məlumat tarixi, E.Dada şova, A.Yusifova, P.Axundova və C.Nəsirovanın etüdlərinin təhlili zamanı isə nəzəri və müqayisəli təhlil metodlarından istifadə olunmaqla, forma-quruluş, faktura, ifaçılıq xüsusiyyətləri və digər cəhətlər araşdırılmışdır. Etüd nümunələrində nəzəri və ifaçılıq təhlillərinin aparılması zamanı xarici və Azərbaycan musiqişünaslarının, o cümlədən N.A.Terentyeva, T.Seyidov, O.Abasquliyev və T.Kəngərlinskayanın çalışmalarına istinad edilmişdir.

2019-cu ildə təşkil olunan I Respublika müsabiqəsində proqrama Cəmalə Nəsirovanın, 2022-ci ildə keçirilən II Respublika müsabiqəsində Elnarə Dadaşovanın, 2025-ci ildə təşkil olunan III müsabiqədə isə adı çəkilən bəstəkarlarla yanaşı, Adilə Yusifovanın və Pikə Axundovanın fortepiano etüdləri də daxil edilmişdi. Maraqlı faktdır ki, hər üç müsabiqədə təqdim olunan etüdlər, ifaçılıq təməli məhz pianoçu olan bəstəkarlar tərəfindən ərsəyə gəlmişdir. Çünki, pianoçu bəstəkarlar fortepianonun fakturasına, ifaçılıq xüsusiyyətlərinə daha yaxından bələddir və bu özünü etüdlərin ifaçının inkişaf mexanizminə faydalı olmasında, əsərlərin faktura və məzmununa yanaşmasında görünür.

2025-ci ildə növbəti müsabiqədə Elnarə Dadaşova, Adilə Yusifova, Pikə Axundova və Cəmalə Nəsirovanın etüdləri ifaçılıq repertuarına daxil edilmişdi. A.Yusifova və P.Axundovanın müsabiqəyə təqdim etdiyi etüdlər onların bu janrda yazdığı ilk nümunədir. A.Yusifovanın üç not sətrini əhatə edən akkolada şəklində yazılan etüdü isə Azərbaycanda bu texniki üsul əsasında yazılan ilk nümunələrdən biri kimi əhəmiyyətlidir. Müsabiqədə səslənən etüdlərin əsas xüsusiyyətlərindən biri də onların musiqi dilinin məqam intonasiyasından yoğrulmasıdır. Muğamlardan bəhrələnmiş mövzu dairəsi əsərin obraz səciyyəsini müəyyənləşdi-

rir. A.Yusifova, E.Dadaşova və C.Nəsirovanın etüdlərində bəstəkarlar bir məqama müraciət edirsə, P.Axundova intonasiya və səssırası cəhətdən qohum bir neçə məqama keçidlər edir, hətta muğamın şöbəsinə istinad olunan musiqi materialını da təqdim edir. Bütün bu cəhətlər bəstəkarların fərdi yanaşmasından qaynaqlansa da, etüdlərin milli məqamlara əsaslanan musiqi məzmunu onları səciyyələndirən xüsusiyyət kimi qeyd edilməlidir.

"Sürət və cürət" müsabiqəsinin gənc musiqiçilərin yetişməsində əhəmiyyətinin nəticəsidir ki, 2025-ci ildə hər üç müsabiqədə ifa edilmiş etüdlərdən ibarət "Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri" adlı not məcmuəsi nəşr edilmişdir (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri, 2025). Not məcmuəsinə fortepiano ilə yanaşı, digər alətlər üçün də yazılmış etüd nümunələri daxildir. Ön sözün müəllifi, sənətşünaslıq doktoru Ceyran Mahmudova yazır: "*Şübhə etmirik ki, ADMİU-nun "Musiqi sənəti" ifaçılıq kafedrasının müdiri Adilə Yusifovanın təşəbbüsü ilə yazılan bu əsərlər gələcəkdə milli ifaçılıq məktəbinin nümayəndələri tərəfindən maraqla qarşılanacaq və müxtəlif ifaçıların repertuarında öz layiqli yerini tutacaqdır*" (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri. 2025: 3). Müsabiqədə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, Milli Konservatoriya ilə yanaşı, Musiqi Kolleclərinin də tələbələri iştirak edərək dünya və Azərbaycan bəstəkarlarının etüd janrında yazılmış əsərlərini səsləndirmişlər. İki turdan ibarət olan müsabiqənin I turunda dünya, II turunda xarici və Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri gənc ifaçılar tərəfindən ifa edilmişdi.

"Sürət və cürət" müsabiqəsinin proqramına daxil edilən etüdlərdən biri Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndəsi, Xalq artisti Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığında yer almışdır. Qeyd edək ki, E. Dadaşova etüd janrında bir neçə maraqlı nümunənin müəllifidir. 1969-cu ildə bəstəkarın "Prelüdlər" silsiləsinə daxil olan b-moll etüdü ikinci dəftərdə final pyesi kimi yazılmışdır. Əsərin etüd janrına xas olan fakturası, ritmik inkişafı, quruluş xüsusiyyətləri bu fikri təsdiqləmiş olur. Musiqi sənətinə həm də pianoçu kimi gələn E.Dadaşova həmin etüdün ilk ifaçısı olmuşdur. Tədris repertuarında yer alan bu əsər ifaçılar tərəfindən dəfələrlə səsləndirilmişdir.

Nümunə №1. E.Dadaşova Etüd. b-moll





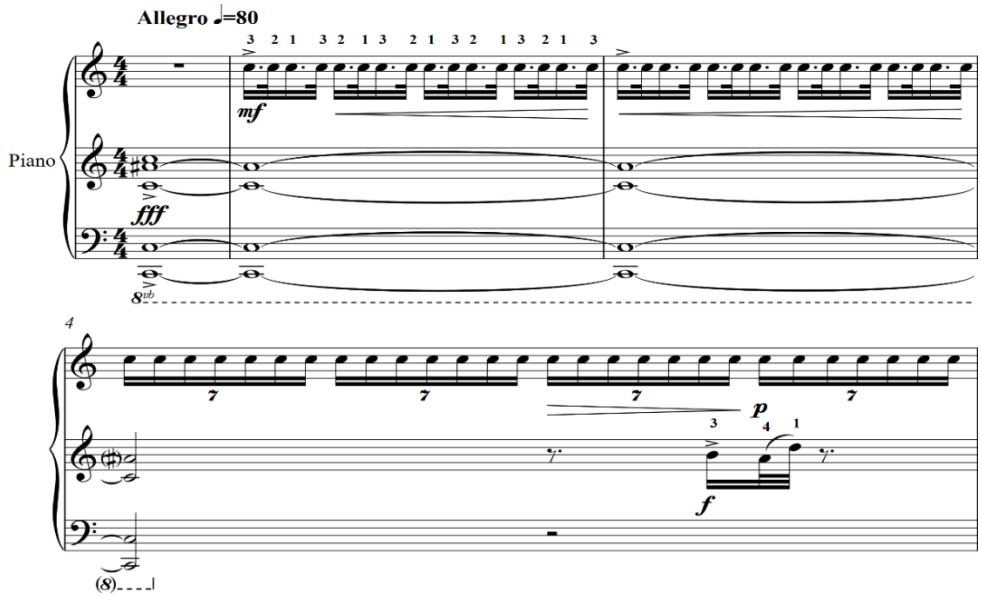
Sadə üçhissəli reprizli formada yazılmış etüddə bədii instruktiv növün əlamətlərini görmək mümkündür. İlk növbədə qeyd edək ki, bəstəkar sağ əlin texnikasının inkişafına yönələn çalışmanı əsas tutaraq triolların aşağı və yuxarı istiqamətli sürətli passajlarını təqdim edir. Bu passajların bəstəkar tərəfindən *mp* nüansında *legato* ifasının təyinatını ifaçı nəzərə almalıdır. Lakin bu *legato*nun daxilində hər səsin ayrıca eşidilməsi mühümdür, çünki həddən artıq *legato* əsərin xarakterinin ağırlaşmasına gətirib çıxara bilər. Bir qədər dramatik xarakterli bu etüd öz quruluşuna və emosional məzmununa görə ilk baxışdan F.Şopenin ikinci dəftərdən iki saylı f-moll etüdünü (op.25, №2) yada salır. Birinci bölmə on üç, orta bölmə on, repriza bölməsi isə on xanədən ibarətdir. Orta bölmədə xarakter dəyişərək akkordlu faktura ilə əvəz olunur. Burada əsas diqqət ritmik özünəməxsusluğa yönəlmişdir.Vurğulu akkordların xanənin gah güclü, gah da zəif hissəsinə təsadüf etməsi Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində tez-tez müşahidə olunan ritmik boyalardır və bu etüddə də tətbiq edilmişdir. Orta bölmə etüdün kulminasiya funksiyasını daşıyır. Burada bəstəkar registr boyalarından da istifadə edir. *A tempo* ilə başlanan reprizada birinci bölmənin ilk doqquz xanəsi olduğu kimi təkrarlanır və etüd *fff* çaları ilə tamamlanır.

Etüddə bəstəkarın ifaçılıq baxımından maraqlı yanaşmaları müşahidə edilir. Etüdün bölmələrində sağ əlin kiçik, sol əlin isə iri oktavalı texnika ilə keçməsi polifonik tərzdə qarşılaşdırılır. Belə üsulun tətbiq olunması pianoçudan diqqət tələb edir. Çünki pianoçu ifa zamanı sol əldə melodik xəttin ritmik sabitliyini saxlayaraq, aşağı və yuxarı istiqamətdə hərəkət etməlidir. Triollar üzərində qurulmuş sağ əl isə yuxarıya doğru yönəlsə də, qəfildən hərəkətini dəyişərək, aşağı registrlərə keçir. Bu zaman klaviaturanın üzərində əllər əvvəlcə əks istiqamətdə hərəkət edir, daha sonra isə birbirinə tərəf yönəlir. Etüddə olan belə gedişlər ifaçıdan dəqiq koordinasiya və müvafiq applikaturanın tətbiqini tələb edir. Sol əldə verilən təksəsli melodik xəttin daha sonra oktavalı gedişə çevrilməsi isə registr baxımından aşağı səslərə doğru hərəkət edərək, qatı səslənmə yaradır. Etüddə tədrici dinamik yüksəliş zamanı pianoçu öz bacarığını düzgün tənzimləməlidir. Xüsusilə, etüdün kənar bölmələrində ifaçı sağ və sol əllərin fərqli fakturasını aydın göstərməyi bacarmalıdır.

III “Sürət və cürət” müsabiqəsinə təqdim olunmuş etüd bəstəkar A.Yusifovanın bu janrda yazdığı ilk nümunədir (Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano üçün etüdləri. 2025: 31-38). Virtuoz növə aid olan etüd 2024-cü ildə yazılmış və növbəti ildə isə müsabiqədə ifa edilmişdir. A.Yusifovanın etüdündə ilk nəzərə çarpan xüsusiyyət bəstəkarın üç sətirli akkoladaya müraciət etməsidir. Etüdün bu

tərzdə yazılması həm də çətinlik səviyyəsini müəyyən edir. Müsabiqənin şərtlərindən irəli gələrək etüddə milli məqamlara istinad olunub. Eyni zamanda etüddə ifaçılıq bacarığının inkişafı ilə yanaşı, həm də milli zəminə əsaslanan bədii-estetik zövqün formalaşdırılması məqsədi önə çəkilib. Bəstəkar etüdə yalnız texniki əhəmiyyət daşıyan janr kimi yanaşmamış, burada emosional duyğuların təsdiqlənməsi yolu ilə ifaçılıq mədəniyyətinin formalaşmasına təsir göstərməyə çalışmışdır. A.Yusifova etüd janrı üçün səciyyəvi olan texniki üsullarla milli məqam intonasiyalarını uzlaşdırmağa nail olmuşdur. Etüddə gənc pianoçuların ifaçılıq bacarığı və qabiliyyətinin inkişaf etdirilməsinə, eyni zamanda bədii-estetik zövqün milli zəminə əsaslanaraq təkmilləşdirilməsinə diqqətlə yanaşılmışdır. 60 xanədən ibarət olan etüddə ifaçılıq üsullarının müxtəlifliyi ifaçının texniki bacarıqlarının üzə çıxarılmasına yönəldilmişdir.

Nümunə №2. A.Yusifova. Etüd



Etüd sadə üçhissəli formada yazılmışdır və hissələr arasında kəskin təzada malikdir. Belə ki, sadə üçhissəli formanın birinci və üçüncü hissələrinin *Allegro*, ikinci hissəsinin isə *Moderato* tempində yazılması bu fikri təsdiqləyir. Hissələr arasında olan bu təzad əsərin xarakterini müəyyənləşdirir. Qəfil başlayan üçüncü hissə isə birinci hissənin elementləri üzərində qurulmuşdur. Şur məqamının intonasiyaları üzərində qurulan etüddə milli musiqinin xüsusiyyətləri müxtəlif texniki üsullarla parlaq şəkildə uzlaşmışdır. Eyni zamanda üçhissəli formanın üçüncü hissəsində sol əl partiyasında şur məqamına xas olan intonasiyalar üstünlük təşkil edir. Etüdün hər hissəsi ifaçılıq üsullarının müxtəlifliyi ilə fərqlənir. 26 xanə həcmində olan birinci hissədə ifaçıya emosional sərbəstlik verməklə bəstəkar onun ifaçılıq bacarığını üzə çıxarmağa çalışır. Burada texniki və bədii cəhətdən

tədricən mürəkkəbləşən inkişaf istiqaməti səciyyəvidir. Bəstəkar etüdün milli məqamlar üzərində yazılmasını daha aydın ifadə etmək məqsədilə, əvvəlcə şur məqamının intonasiyalarını qısa şəkildə verir, daha sonra isə onların həcmini genişləndirərək bütöv fraqmentlərə çevirir. Bu zaman üç not sətrindən istifadə olunması instrumental muğam ifası üçün səciyyəvi olan səslənməni xatırladır. Üç not sətrinin verilməsi sanki muğam üçlüyünün ifasını yada salır. Etüdün orta hissəsi texniki baxımdan kənar hissələrdən tamamilə fərqlənir. Bu, ilk növbədə temp göstəricisinin fərqli olması ilə bağlıdır. *Moderato* tempi sanki birinci hissədə olan texniki mürəkkəbliyi yumşaldaraq, etüdün musiqi materialının ağırlığını aradan qaldırmağa xidmət edir. Üçüncü hissədə – reprizada məşğələ xarakterli texniki üsul üzərində qurulan musiqi materialının yenidən sağ əldə səslənməsi müşahidə olunur. Bəstəkar qısaldılmış reprizadan istifadə etməklə, muğam motivlərini daha qabarıq göstərməyə çalışır, *ostinato* üsulu və alterasiyalı səslərlə inkişaf yaradır.

Etüdün muğam improvizasiyasına əsaslanan hissələrində polimetriya (dəyişkən ölçü) olması səslənmədə sərbəstliyin əldə edilməsinə imkan verir. Məhz bu səbəbdən ifa zamanı ölçü meyarları çərçivəsindən çıxmamaq şərtilə, həmin hissələrdə muğam üçün səciyyəvi olan *ad libitum* ifası tətbiq edilmişdir. Etüdün özünəməxsus səciyyəvi cəhəti ritmik dəyişikliklərin baş verməsi nəticəsində müxtəlif ölçülərin növbələşməsidir. Belə ki, etüddə sadə, mürəkkəb və qarışıq ölçülər növbələşərək, əsərin texniki baxımdan mürəkkəb olmasını təmin edir. 4/4, 6/4, 3/4, 5/4, 2/4, 6/16 ölçüləri etüdün daxilində ritmik zənginlik yaradaraq, həm də ifaçının texniki imkanlarının üzə çıxarılmasında mühüm rol oynayır.

İfaçılıq üsullarının mürəkkəbliyinin əks olunduğu etüd texniki baxımdan da zəngindir. Dəyişkən ölçülərin olması, mürəkkəb metroritm, üç not sətri üzərində qurulmuş hərəkət istiqaməti etüdün ifaçılıq üsullarında gərginlik yaradır. Maraqlıdır ki, etüdü ifa edəcək pianoçular burada ilk dəfə üç not sətrində yazılmış etüd nümunəsi ilə qarşılaşaraq, onun ifaçılıq üsullarının öyrənilməsini mənimsəyəcəklər. Etüdün bu şəkildə qurulması isə onun faktura, melodik və ritmik cəhətdən fərqinin üzə çıxarılmasına xidmət edir.

Applikatura məsələləri də etüddə uğurlu şəkildə həllini tapmışdır. Eyni səslərin təkrarlanması zamanı müxtəlif barmaqların tətbiq edilməsi bəstəkar tərəfindən məqsədəuyğun hesab edilmişdir. Belə ki, C səsinin təkrarları zamanı sağ əldə barmaqların ardıcıl şəkildə götürülməsi tövsiyə olunmuşdur. Bəstəkarın bu yanaşma tərzi etüd janrına xas olan xüsusiyyətlərin qabarıq ifadə olunması ilə bağlıdır. Onu da qeyd edək ki, etüd janrının əsas funksiyası olan barmaq texnikasının inkişafı A.Yusifovanın müəllifi olduğu əsərdə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Buna görə də bəstəkar applikatura məsələlərinə diqqətlə yanaşaraq, etüd janrının texniki funksiyasını daha qabarıq ifadə etməyə nail olmuşdur. Buna görə də etüdün üçüncü xanəsindən başlayaraq, onaltılıq notlarla hərəkətdə C notunun təkrarları zamanı ardıcıl, müxtəlif barmaqlardan istifadə olunması məqsədəuyğundur.

Etüddə diqqəti cəlb edən daha bir maraqlı yanaşma tərzi isə bəstəkarın pianoçunu ifa etdiyi əsərə yaradıcı münasibət göstərməyə yönəltməsidir. Yəni, ifaçı melodik musiqi materialının və akkordların yerləşməsinə görə sağ və sol əl partiyalarını özü sərbəst şəkildə müəyyən edir. Etüdün beşinci xanəsində sağ əl birinci xətdəki melodiyanı, sol əl isə orta hissəni ifa edir. Eyni yanaşmanı etüdün digər xanələrində də müşahidə etmək mümkündür. Səkkizinci xanədə sol əl aşağı sətirdəki bas açarında yazılmış fiqurasiyanı ifa etdikdən sonra xanənin sonunda orta sətirdəki notlara sıçrayış etməyi də qarşısına məqsəd kimi qoymalıdır. Doqquzuncu xanədə isə pianoçu sağ əldə C səsini forşlaqda səsləndirərək, yenə də orta səsə sıçrayış etməyi bacarmalıdır. Getdikcə gərginləşən musiqi materialı mürəkkəb ritmik fiqurasiyaların növbələşməsi ilə müşahidə olunur. Üç not sətrində yazılan hissələrdə musiqi materialında təzadlı qarşıdurmanın olması etüdün ifa prinsiplərini daha da genişləndirir. Etüdün *poco accelerando* bölməsi isə koda əhəmiyyəti daşıyaraq, əsərin daxilində baş verən gərginliyi sağ və sol əl partiyalarının eyni ritmik fiqurasiyaları ilə daha da gücləndirir. Bu hissədə hər xanədə verilən ölçü dəyişkənliyi, sağ və sol əl partiyalarının eyni ritmik fiqurasiyalara əsaslanması etüddə üç not sətrində qurulan səslənmənin sanki yekunu kimi verilir. Alterasiyalı və xromatizmlərlə zəngin hərəkət istiqaməti etüdün musiqi materialına qeyri-sabitlik gətirərək, səslənmədə olan gərginliyin saxlanılmasına səbəb olur.

A.Yusifova etüddə müxtəlif ifaçılıq üsullarını tətbiq edərək, müasir dövrün ifaçısının tələblərini həyata keçirməyə nail olmuşdur. Bu səpkili əsərlər gənc pianoçuların ifaçılıq texnikasının təkmilləşdirilməsində və onların texniki imkanlarının üzə çıxarılmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Qeyd edək ki, etüdün ilk ifaçısı Respublika və Beynəlxalq müsabiqələr laureatı, ADMİU-nun "Fortepiano" kafedrasının müəllimi, pianoçu Leyla Parlanova olmuşdur. L.Parlanovanın ifasında üçhissəli formanın keçidləri aydın şəkildə hiss olunur və ifa zamanı sərbəst yanaşma özünü göstərir. Hətta etüdün son xanələrində olan keçidlər, bir növ, muğamdan bir parça kimi ifa edilmişdir. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar ifa zamanı muğam hissələrinin etüdün ölçü sayına uyğun şəkildə səsləndirilməsini tövsiyə etmişdir. Etüddə ifa baxımından sərbəstlik daha çox orta hissədə özünü göstərir. Üçhissəli formanın hissələrinin bir-birinə bağlanması daha çox texniki imkanların nümayiş olunmasına yönəldilmişdir. Etüddə ən çox diqqəti cəlb edən xüsusiyyət sağ əldə olan məşğələ tipli texniki ifadə vasitəsinin sanki fon əhəmiyyəti daşıyaraq səslənməsidir.

İfaçılıq baxımından yanaşdıqda, sağ əl sanki sol əl partiyasında keçən mövzunun hazırlanması məqsədini daşıyır. Bu zaman sağ əldəki texniki çətinliklər kölgədə qalaraq fon kimi səslənir. L.Parlanova etüdün ilk ifası zamanı bu amili nəzərə almış və əsəri daha fərqli səslənmədə təqdim etmişdir. Etüdün üç sətirdən ibarət olması onun ifasını texniki baxımdan çətinləşdirir. Ritmik fiqurasiyaların qoyuluşu, temp və dinamik işarələrin bir-birini tamamlaması etüdün üçhissəli forma daxilində sərhədlərinin müəyyən olunmasında mühüm əhəmiyyət kəsb

edir. Texniki baxımdan kifayət qədər mürəkkəb olan etüdün ifası zamanı pianoçu təcrübəli olmalı, professional ifaçılıq bacarıqlarına yiyələnməlidir.

Müasir dövrdə milli məqamlara əsaslanan digər etüd nümunələrindən fərqli olaraq, bu etüddə yuxarıda sadalanan xüsusiyyətlər əsərin professional ifa bacarığına malik pianoçular tərəfindən ifa olunmasını labüd edir. Ümumiyyətlə, etüdün virtuoz xüsusiyyətdə təqdim olunması ifaçının ona yanaşmasından asılıdır. Texniki baxımdan mürəkkəb olan etüdü daha iti tempdə və sürətli ifa etdikcə, onun virtuoz xüsusiyyətləri daha aydın görünür. Etüdün mürəkkəb ritmik fiqurasiyalara malik olması və texniki çətinliyi onun virtuoz konsert etüdü kimi səciyyələndirilməsinə imkan yaradır. Təhlildən göründüyü kimi, A.Yusifovanın etüdü texniki baxımdan mürəkkəb olub, ifaçıdan professional yanaşma və ifaçılıq üsullarına dərindən bələd olmasını tələb edir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yeni etüdlərinin yaranması və milli etüd nümunələrinin tələbələr tərəfindən ifa edilməsi baxımından P.Axundovanın yazdığı etüd maraqlı nümunələrdəndir. 2025-ci ildə artıq üçüncü dəfə keçirilmiş bu müsabiqədə qırx iştirakçıdan otuz yeddi ifaçının P.Axundovanın bu etüdünü ifa etməsi isə əsərin nəzəri və ifaçılıq baxımından öyrənilməsinə maraq oyadır (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri. 2025: 41-45). P.Axundovanın etüdü G mayəli şur məqamına əsaslansa da, əsər boyu bir neçə məqama keçid müşahidə edilir. Milli məqamların xüsusiyyətlərinin tətbiqi ilə bağlı əsərin müəllifi Pikə xanım belə yazır: “*... şur məqamından sonra segaha keçid baş verir və növbəti musiqi parçası hümayun məqamına əsaslanır. Əsərdə segah məqamı bir qədər keçici xarakter daşıyırsa, hümayun üzərində yüksək registrdə yetərincə inkişaflı musiqi materialı verilir. Daha sonra aşağıya doğru hərəkət edən fasiləsiz inkişaf qəhrəmani çahargah məqamına keçidlə əvəz olunur*” (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri. 2025: 46). Sağ əlin ifaçılıq texnikasının nümayişi üçün nəzərdə tutulan etüdün fakturası sadədir. Lakin sadə fakturanın mövcudluğuna baxmayaraq, sağ əl barmaqlarının texniki inkişafı və onaltılıq notlarla fasiləsiz hərəkət etüdə daxili dinamiklik bəxş edir. Etüddə demək olar ki, hər xanədə verilən alterasiya və xromatizmlər musiqinin inkişaf xəttində dramatik gərginlik yaradır. Etüd çox lakonik və yığcamdır, cəmi 46 xanədən ibarətdir. *Vivace* tempində ifa onu daha kompakt şəkildə göstərir və əsər sanki “birnəfəsə”, fasiləsiz şəkildə səslənir. Etüdün koda əhəmiyyəti daşıyan son beş xanəsində melodiyanın dalğavari hərəkəti musiqi materialını inkişaf etdirir. Bu hissədə fortepiano alətində registrlərin qarşılaşdırılaraq, əsərin səslənməsində dolğunluq yaradır.

Temp baxımından *Vivace* olması bu etüdün ifasını mürəkkəbləşdirir. Etüdün sürətli tempini saxlamaq şərtilə, ifa zamanı biləyin yorulmamasına nəzarət edilməsi son nota qədər gözlənilməlidir və bu xüsusilə, aparıcı funksiya daşıyan sağ əl partiyasına aiddir. Polimetrika, yəni əsər boyu ölçünün bir neçə dəfə dəyişməsi diqqətçəkən məqamlardandır: 6/4, 2/4, 14/4 və s. İnstruktiv mahiyyət daşıyan etüddə sağ əl partiyasının arpeciolar üzərində qurulması ifaçının texniki ba-

carığını nümayiş etdirməyə imkan yaradır. Sol əlin müşayiəti interval üzərində qurulmuşdur və əsas funksiyası sağ əl partiyasının dinamik inkişafını tənzimləməkdən ibarətdir. Quruluş baxımından etüd sadə üçhissəli formadadır. Qeyd edək ki, üçhissəli formanın hissələri bir-birindən muğam keçidləri vasitəsilə fərqlənir ki, bu da P.Axundovanın etüdünün səciyyəvi cəhəti kimi dəyərləndirilə bilər. Bu xüsusiyyət etüddə milliliyin daha da qabarıq ifadə olunmasına imkan verir. Üçhissəli formanın birinci A hissəsi fasiləsiz inkişaf xətti üzərində qurularaq, aşağıya doğru hərəkət istiqamətinə əsaslanır. Burada sağ əl partiyasında musiqinin dramatik inkişafı əsas yer tutur. Orta hissə B nisbətən inkişaflı olub, epizod əhəmiyyəti daşıyır. Üçhissəli formanın üçüncü hissəsi A_1 isə yanlış repriza ilə başlanır. Birinci hissənin yüksək registrlərdə verilən musiqi materialının orta registrdə səslənməsi reprizanın başlanması təəssüratı yaratsa da, inkişaf xətti yanlış reprizanın olmasını göstərir. Bu işlənmə birinci hissənin musiqi materialının yenidən və müəyyən dəyişikliklərə təkrarlanmasına gətirib çıxarır və beləliklə sadə üçhissəli formanın üçüncü hissəsini təsdiqləyir. Birinci hissədə yüksək registrdə səslənən musiqi materialının kiçik oktavada səslənməsi reprizanın başlanmasının göstəricisidir.

Nümunə №3. P.Axundova. Etüd



Bu etüdün maraqlı bir xüsusiyyəti bəstəkarın fortepianonu sanki tara qohum olan bir alət kimi şərh etməsidir. Etüddə tar alətinə xas olan passajların olması, eləcə də tar texnikası üçün səciyyəvi gəzişmələrdə "gizli polifoniya" ele-

mentlərinin izlənilməsi bəstəkarın muğama bələd olmasının göstəricisidir. Eyni zamanda bu hissədə etüdün sağ və sol əldəki melodiyasında gözlənilməz məqam yönəlmələri və modulyasiyalar baş verir. Bəstəkar məqamların keçidləri arasında bağlılığı məharətlə verərək, sanki onları bir-birinə qovuşdurur. Hətta bu keçidlər elə ani şəkildə baş verir ki, fortepianoda sanki qeyri-temperasiyalı səslənmə təəssüratı yaranır. Etüdün mövzusu muğamdan və onun inkişaf üsullarından qaynaqlanır. Şur məqamının mayəsi (sol səsi), eləcə də digər istinad pərdələri ətrafında gəzişmələr bu zaman meydana çıxan məqamın müəyyən pərdələrinin alterasiya və xromatizmləri ilə, bir növ, tarda muğam ifası ilə assosiasiya yaradır. Şur məqamına əsaslansa da, segah, hümayun, çahargah məqamlarına keçidlərin olması etüddə melodik zənginlik yaratmaqla yanaşı, həm də milli musiqi elementlərə bağlılığı daha aydın şəkildə nümayiş etdirir. Etüdün inkişafı boyu məqamların qarşılıqlı münasibətinin verilməsində bəstəkar P.Axundovanın özünəməxsus yanaşması görünür. Maraqlıdır ki, dramatik inkişaf zamanı qəhrəmani xarakterə malik çahargah məqamı üstünlük təşkil etsə də, etüdün kulminasiyası hümayun məqamı üzərində keçir. Müxtəlif məqamların xüsusiyyətlərinə istinad olunmasına baxmayaraq, çahargah və hümayuna əsaslanma etüdün xarakterinin müəyyənləşməsinə mühüm təsir göstərir. Dinamik işarələrdən məqsədyönlü şəkildə istifadə olunması isə etüdün dolğun xarakterinin ifadəsində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Etüddə fortepiano alətinin imkanlarının, xüsusilə tembr zənginliyinin və səslənmə ahənginin nümayiş olunması da qeyd edilməlidir. Əsər boyu fortepianonun demək olar ki, bütün registrlərinin əhatə olunması ümumi səslənmə zamanı rəngarəngliyin yaradılmasını şərtləndirməklə yanaşı, həm də etüdün geniş diapazona malik olmasını göstərir. İfaçılıq baxımından etüd orta çətinlik səviyyəsindədir. Müəllif tərəfindən uyğun applikaturanın verilməsi və ifaçılıq üsullarına düzgün riayət edilməsi etüdün ifa səviyyəsini müəyyənləşdirir. Fakturada sağ əl partiyasında onaltılıq notların üstünlüyü nəzərə çarpır. Sol əl partiyasında isə iti şəkildə ifa olunan vurğular əsər boyu lazımi ritmin saxlanılmasına böyük təsir göstərir. Bu baxımdan etüdün əsas ifaçılıq üsulları sağ əl partiyasının önə çıxardılmasına yönəldilmişdir. Etüddə sağ əl partiyasının aparıcı əhəmiyyət daşımasına baxmayaraq, müəyyən xanələrdə sol əl partiyasının onaltılıq notlar əsasında qurulması etüdün dinamik inkişafında tənzimləmələrin həyata keçirilməsinə imkan yaradır. İfa boyu yüngüllüyə nail olmaq lazımdır. Etüd fasiləsiz şəkildə ifa edilir, sanki bu onaltılıq notlarla hərəkətin sonu yoxdur. Bu xüsusiyyətlərinə görə, hətta bu etüdün “*Perpetuum mobile”* (daimi hərəkət) kimi səciyyələnməsi mümkündür. Lakin bu sadalananlara baxmayaraq, etüddə olan bir sıra xüsusiyyətlər, o cümlədən muğam elementlərinə istinad edilməsi əsərin konsert ifası üçün təqdim olunmasına imkan yaradır. Eyni zamanda etüdün texniki imkanları orta təhsil səviyyəsində yuxarı siniflərin və ali təhsil istiqaməti üzrə təhsil alan gənc ifaçıların tədris və konsert repertuarına uyğundur.

P.Axundovanın etüdünün xarakterik xüsusiyyəti onun milli məqamlara əsaslanaraq yazılması və məqam keçidlərinin mükəmməl şəkildə verilməsidir. Eyni zamanda bəstəkar etüddə nəinki milli məqamlara, həmçinin, Avropa ənənələrinə əsaslanan klassik etüd janrı ənənələrindən də bəhrələnmişdir. P.Axundovanın etüdündə forma və faktura baxımından Karl Çerninin № 5, 6, 8 (op. 299) və №1, 3, 7, 17, 25 (op. 740) etüdlərinin təsiri də müşahidə edilir. K.Çerninin etüdləri üçün səciyyəvi olan əllərin əvəzlənməsi, əksər hallarda mövzunun bir əldə ifası, digər əldə isə akkordlardan ibarət müşayiətin verilməsi Pikə xanımın təhlilə cəlb etdiyimiz etüdündə də özünü göstərir. Digər tərəfdən isə arpeciolar üzərində qurulan musiqi materialı özünəməxsus melodikliyə malikdir və bu da öz növbəsində F.Şopenin konsert etüdlərini xatırladır. F.Şopenin etüdləri üçün səciyyəvi olan melodiklik, piano texnikasının yalnız bir üsulundan istifadə edilməsi P.Axundovanın etüdündə də nəzərə çarpır.

Bəstəkar və pianoçu Cəmalə Nəsirovanın "Sürət və cürət" etüd müsabiqəsi üçün yazılmış etüdü milli musiqinin xüsusiyyətləri ilə boyanmış janr nümunəsi kimi əhəmiyyətlidir. Etüdün yazılması pianoçu, respublika və Beynəlxalq Müsabiqələr Laureatı Səbinə Mehdiyeva tərəfindən sifariş olunmuşdur. Bəstəkar etüd janrının xüsusiyyətlərini nəzərə almaqla yanaşı, müxtəlif ifaçılıq üsullarını da tətbiq etmiş və pianoçunun texniki bacarıqlarını göstərməsi üçün imkan yaratmışdır. Etüddə bəstəkar tərəfindən sağ və sol əl partiyalarının eyni səviyyədə işlənilməsi, applikaturanın göstərilməsi, pedalizasiya məsələlərinin verilməsi pianoçunun əsərin mənimsənilməsi prosesini daha rahat etməklə yanaşı, həm də qarşıya qoyulmuş qaydalara düzgün əməl olunmasını tələb edir. C.Nəsirovanın bəstəkar olmaqla yanaşı, həm də pianoçu kimi təhsil alması etüdün forma-quruluş xüsusiyyətlərində, eləcə də musiqi materialının işlənməsində özünü göstərir. Müəllif etüddə həm bəstəkar, həm də pianoçu kimi öz yanaşmasını tətbiq etməyə nail olmuşdur. C.Nəsirova bəstəkar kimi etüd janrının xüsusiyyətlərinə riayət etmiş, pianoçu olaraq isə ifaçılıq bacarığının səviyyəsini nümayiş etmişdir. Qeyd edək ki, müsabiqənin şərtinə görə, II turda onun etüdü mütləq şəkildə ifa edilməli idi.

Etüddə texniki inkişafla yanaşı, bədii obrazın verilməsi diqqəti cəlb edir. Məhz bədii obrazın yaradılması C.Nəsirovanın etüdünə özünəməxsusluq gətirərək, həm texniki, həm də məzmunun ifadə edilməsi baxımından ifaçılıq bacarığının üzə çıxarılmasına səbəb olur. Etüd 2/4 ölçüdə, *Moderato* tempində və F-dur tonallığında yazılmışdır (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri, 2025: 51-53). Əsərin məqam əsasını isə rast təşkil edir. *Moderato* tempi və musiqi materialının mahnıvariliyi etüddə prelüd janrına xas xüsusiyyət aşılayır. Bununla belə, etüdün 2/4 ölçüdə yazılması və texniki elementlərdən geniş şəkildə istifadəsi janrın səciyyəvi cəhətlərini müəyyənləşdirir.

Etüddə klassik ənənələrə bağlılıqla yanaşı, həm də romantizm dövrü bəstəkarlarının üslubuna xas olan xüsusiyyətlərə, müasir musiqi və caz harmoniyalarına, etnik musiqi elementlərinə rast gəlinir. Bu da əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi,

etüddə müxtəlif janrların təsirinin özünü göstərməsinə səbəb olur. K.Çerninin etüdləri üçün səciyyəvi olan ifaçılıq üsulları bəstəkar tərəfindən özünəməxsus şəkildə tətbiq edilmişdir. Sağ əl partiyasının aparıcı əhəmiyyət kəsb etməsi və sol əlin isə onu müşayiət etməsi, fasiləsiz keçən inkişaf xəttinin saxlanılması K.Çerninin etüd məcmuələrində rast gəlinən ifaçılıq üsullarının davamı kimi qəbul oluna bilər. Digər tərəfdən C.Nəsirova müsahibə zamanı bildirmişdir ki, bu etüddə reverans olaraq, Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov yaradıcılığına xas elementlərdən istifadə etməklə, görkəmli sənətkarlarımıza öz dərin ehtiramını göstərmişdir. Əsərdə fakturanın aydın olması və musiqi dilinin sadəliyi müəyyən qədər instruktiv növə aid etüd janrı üçün səciyyəvi olan cəhətdir və bəstəkar əsər boyu bunu saxlamağa çalışmışdır.

Nümunə № 4. C.Nəsirova. Etüd



Not mətni ilə tanışlıq zamanı, musiqi materialının sağ və sol əl əllərdə ayrı şəkildə, daha sonra isə birlikdə öyrənilməsi tövsiyə olunur. Belə ki, sağ və sol əl partiyaları texniki baxımdan çətin deyil və onların ayrılıqda öyrənilməsi pianoçu üçün əsərin rahat şəkildə mənimsənilməsinə səbəb olur. Sağ əlin ifaçılıq texnikasının inkişaf etdirilməsi üçün nəzərdə tutulmuş bu etüddə sol əl partiyası da diqqətdən kənarda qalmır. Müəyyən hissələrdə (47-49-cu xanələr) musiqi materialının inkişafı sol əl partiyasında davam etdirilir. Etüd, bir növ, sağ və sol əl partiyalarının növbələşməsinə əsaslanır. Etüdün musiqi materialının sadəliyi əsərin quruluş xüsusiyyətlərində də özünü göstərir. Əsərin quruluşu sadə ikihissəli reprizalı formadadır. Etüdün sonunda kiçik həcmli kodanın səslənməsi isə musiqi materialının təsdiqlənməsinə imkan yaradır. Sadə ikihissəli formanın hissələri arasında kəskin təzad görünmür və əsasən eyni melodik materialın elementlərinin işlənilməsinə əsaslanır. Hissələr arasında təzadın olmaması isə etüdün inkişaf dinamikasının fasiləsiz səslənməsinə imkan yaradır. Hissələr arasında

keçid F-dur tonallığı çərçivəsində həyata keçirilir və klassik çərçivədə, yəni tonika-dominanta münasibətləri ilə müşahidə olunur.

Etüdün forması onun özünəməxsus cəhətlərinin də formalaşmasında özünü göstərir. Klassik etüd janrına uyğun olaraq əsər iki hissəlidir. Maraqlıdır ki, etüdün birinci hissəsi sağ əl, ikinci hissəsi isə sol əl üçün nəzərdə tutulmuşdur. Yəni bəstəkarın iki hissəli formaya müraciət etməsi də ifaçılıq baxımından etüddə tətbiq etdiyi xüsusiyyətlərlə bağlıdır. Müəllifi olduğu etüdün bəzi səciyyəvi cəhətlərini açıqlayan bəstəkar C.Nəsirova da bu barədə yazır: "*Əsərdə ifaçılıq baxımından mürəkkəblik yaradan elementlərdən biri applikatura və pedalizasiya məsələləridir*" (Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri. 2025: 54). Adətən texniki əhəmiyyət kəsb edən etüd janrında əsas diqqət texniki bacarıqların üzə çıxarılmasına yönəldiyi üçün pedala ehtiyac qalmır. Lakin C.Nəsirovanın etüdündə pedalın verilməsi əsərin bədii məzmununun açılması ilə bağlıdır. Bu etüddə prelüd janrına xas xüsusiyyətlərin özünü göstərməsi pedalizasiya məsələlərinin düzgün şəkildə tətbiq olunmasını labüd edir. Digər tərəfdən isə, etüddə gecikmiş pedalların verilməsi romantizm dövrü bəstəkarlarının kiçik həcmli pyeslərini xatırladır və bu yanaşma pyes janrına xas xüsusiyyətlərlə bağlıdır. Etüddə pedalizasiya işarələrinin not mətnində göstərilməsi bəstəkarın bədii obrazı məhz onun duyduğu şəkildə göstərməsi ilə bağlıdır. Digər tərəfdən maraqlıdır ki, adətən etüd janrı sırf texniki bacarığın üzə çıxarılması məqsədilə yazılır. Hətta etüdün temp göstəricisinin *Moderato* olması da burada bədii obrazın mövcudluğunu nümayiş etdirir. Qeyd edək ki, etüdün *Moderato* tempində yazılması və bədii obraz məzmuna malik olması onun konsert etüdü kimi müəyyənləşməsinə imkan verir. Sadalanan bu xüsusiyyətlər etüdün texniki imkanlarına da təsir göstərərək, onun müxtəlif səviyyəli pianoçular tərəfindən ifasına imkan yaradır. Etüdün melodik inkişaf xəttinin mahnıvariliyi barmaqların texniki imkanının nümayişi ilə yanaşı, həm də bədii obrazın açılmasını tələb edir. Mürəkkəb texniki bacarıqla yanaşı, yumşaq səslənən mahnıvari melodiyanın vurğulanması zamanı pianoçunun çiyin və biləklərin gərginləşməməsinə diqqət yetirilməsi vacibdir.

"Sürət və cürət" müsabiqəsindəki digər etüdlər kimi, C.Nəsirovanın da etüdü milli musiqinin intonasiyalarına əsaslanır. Əsərin faktura baxımından dolğunluğu, musiqi materialının inkişaflı və mahnıvariliyi, düzgün müəyyən olunmuş applikaturaya malik olması, pedalizasiyanın verilməsi bu əsərin həm tədris, həm də konsert proqramına daxil olmasını şərtləndirir. Qeyd etdiyimiz kimi, ifaçılıq texnikası dedikdə, bura təkcə barmaqların sürətli hərəkətini deyil, həmçinin düzgün səslənməyə nail olmaq üçün səslərin artikulyasiya məsələsi, obrazın canlandırılması üçün ifaçının alətə və əsərə olan ümumi yanaşması nəzərdə tutulur. Bu fikrə əsaslanaraq, əsərin öyrənilməsi və ifaçılıq üsullarının müəyyən edilməsi zamanı professional texniki bacarığa malik olmaq vacib amildir. Etüddə texniki ifadə vasitələri, həmçinin onaltılıq notların ifası, musiqi fikrinin düzgün təqdimi texniki passajların dəqiq və oxunaqlı ifasına zəmin yaradır. Ümumiyyətlə,

C.Nəsirovanın etüdündə janrların sintezi ilə qarşılaşmaq mümkündür. Burada etüd və prelüdiya, həmçinin mahnı janrının sintezini görə bilərik. Çətinlik səviyyəsinə görə, bu etüd tədrisin orta və yuxarı səviyyələri üçün daha uyğundur.

Pianoçu ixtisasına yiyələnən musiqiçilər tədrisin müəyyən mərhələlərində etüd janrında yazılmış əsərləri mənimsəmələrinə baxmayaraq, onun geniş şəkildə öyrənilməsinə hər zaman ehtiyac duyulur. Bununla yanaşı, Azərbaycanda etüd janrı ilə bağlı müsabiqələrin keçirilməsi bu janra olan tələbatı nümayiş etdirir. Azərbaycanda etüd janrına münasibətdə ən vacib məsələ isə milli musiqi intonasiyalarına əsaslanan musiqi nümunələrinin yaradılması ilə bağlıdır. Bəstəkarlıq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrin qarşısına etüd janrının müxtəlif növlərinə müraciət etmək tələbinin qoyulması hazırki dövrdə janrın yeni nümunələrinin yaradılmasında ən məqsədli yanaşma ola bilər.

Nəticə

Sürət və cürət” müsabiqəsinin keçirilməsi sübut etdi ki, etüd janrı müəyyən tarixi mərhələlərdə arxa fona keçməsinə baxmayaraq, müasir dövr Azərbaycan fortepiano musiqisində əhəmiyyətini saxlayır. Azərbaycan bəstəkarlarının etüd janrına müraciət etməsi və milli musiqi intonasiyalarına əsaslanan etüdlər yazması, eləcə də müsabiqələrin keçirilməsi təqdirəlayiq haldır. Ümumiyyətlə, etüd janrında yazılan müəyyən nümunələrdə texniki tapşırıqlardan əlavə, müəyyən emosional məzmun, obraz tərənnüm olunur. Bu da əsərin hazırlanmasında nəzərdə tutulan kompleks iş prosesinin keçirilməsi üçün faydalıdır. Etüdlərdə xalq musiqi janrlarına yaxın məqam-intonasiya, ritmik quruluşların yer alması məzmunun dərk edilməsində mühüm rol oynayır və milli ruhun formalaşmasına xidmət edir. Bununla yanaşı, Azərbaycanda etüd janrı ilə bağlı müsabiqələrin keçirilməsi bu janra olan tələbatı nümayiş etdirir. Fortepiano ifaçılığında baş verən inkişaf və müasir ifaçılıq üsullarının tətbiqi tədris repertuarının zənginləşməsini və etüd janrının bəstəkar yaradıcılığında yeni növlərinin yaranmasını zəruri edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abasquliyev, O.H. Kəngərlinskaya, T.F. Fortepiano metodikasında mühazirə kursu. Bakı: Apostrof, 2021, 83 s.
2. Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri (fortepiano üçün) [Notlar] / – Bakı: ADMİU, – 2025. – 56 s.
3. Mirzəyeva, G.E. Fortepiano texnikası üzərində iş // Bakı: Mədəniyyət.az, 2015, № 11 (297), s. 74-76.
4. Seyidov, T.M. XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı. Bakı: Təhsil, 2016, 336 s.
5. “Azərbaycan bəstəkarlarının etüdləri” adlı yeni not kitabının təqdimatı / [Elektron resurs] / URL:https://www.instagram.com/p/DKtz5vHtnfg/

AZƏRBAYCAN MİLLİ RƏQSLƏRİNDƏ KƏLAĞAYIDAN İSTİFADƏYƏ DAİR

EYVAZOVA Cəmilə Ceyhun qızı
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının magistrantı
Ünvan: Rəşid Behbudov 75
E-mail: djamila.melikova@gmail.com
ORCID: 0009-0005-1986-3118

Elmi rəhbər: ***Elnurə Əli qızı Kazimzadə***
Kulturalogiya üzrə fəlsəfə doktoru,
BXA-nın baş müəllimi

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.37-51

Xülasə: *Zəriflik nümunəsi olan kəlağayı, keçmiş zamanlardan müasir dövrə kimi sonsuz cazibəsini qoruyub saxlayaraq, tarix boyu qadınlar tərəfindən sevilən bir sənət incisidir. Qədim dövrdə bu zərif bəzəyi yetkinlik yaşına çatan hər bir gənc xanıma, eləcə də evlilik yoluna qədəm qoyan gəlinə bəxş etmək adət idi. Mədəni əhəmiyyət simvolu olan kəlağayı Azərbaycan adət-ənənələrinə fərqli çalarlar bəxş edir, mərasim və şənliklərin təşkilində dəyər və məna çalarları qatır. Kəlağayı qadın geyimlərimizin əsas komponenti kimi əsrlər boyu çiyinlərində qadın incəliyini, zərifliyini daşıyan bir bəzək nümunəsidir. Həm milli geyimlərimizi tamamlayan baş örtüyü, həm də sevimli aksesuar kimi istifadə edilməklə, adət-ənənə və irsin əziz rəmzi kimi yaşamaqdadır. Məqalədə kəlağayı ilk növbədə dekorativ geyim elementi kimi deyil, milli rəqs sənətində semantik yük daşıyan bədii ifadə vasitəsi kimi araşdırılmışdır. Tədqiqat nəticəsində müəyyən edilmişdir ki, kəlağayının üzərindəki motivlər rəqsin ideya-bədii yükünü gücləndirir və qadın obrazının psixoloji vəziyyətinin səhnə ifadəsində mühüm rol oynayır.*

Açar sözlər: *kəlağayı, adət-ənənə, rəqs, mədəni irs, bəzək, atribut, mədəniyyət, yallı*

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ КЯЛАГАИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТАНЦАХ

ЕЙВАЗОВА Джамиля Джейхун
Магистрант Бакинской хореографической академии

Аннотация: *Кялагаи, как изящный головной платок азербайджанских женщин, на протяжении всей истории сохранял свое бесконечное очарование и почитался женщинами с древних времен до наших дней. В былые эпохи существовал обычай преподносить это изысканное украшение каждой девушке, достигшей*

совершеннолетия, а также невестам, вступающим в брак. Будучи символом культурной значимости, кялагаи привносит уникальные оттенки в азербайджанские традиции, придавая глубокий смысл и ценность проведению церемоний и торжеств. Как ключевой компонент женского костюма, кялагаи на протяжении веков олицетворяет женственность и утонченность. Используясь и как головной убор, дополняющий национальный наряд, и как излюбленный аксессуар, он продолжает жить как почитаемый символ традиций и культурного наследия. В статье кялагаи рассматривается не столько как декоративный элемент одежды, сколько как средство художественного выражения, несущее смысловую нагрузку в искусстве национального танца. В результате исследования установлено, что мотивы на кялагаи усиливают идейно-художественную нагрузку танца и играют важную роль в сценическом выражении психологического состояния женского образа.

Ключевые слова: *кялагаи, традиции, танец, культурное наследие, украшение, атрибут, культура, яллы*

ON THE USE OF KALAGAYI IN AZERBAIJANI NATIONAL DANCES

Eyvazova Jamilya Jeyhun
Master’s Student at the Baku Academy of Choreography

Abstract: *The kelaghayi, an embodiment of elegance, is a masterpiece of art that has preserved its timeless charm from ancient times to the present day, held in high esteem by women throughout history. In antiquity, it was customary to present this exquisite adornment to every young woman reaching maturity, as well as to brides embarking on the journey of marriage. As a symbol of cultural significance, the kelaghayi bestows unique nuances upon Azerbaijani traditions, adding layers of value and meaning to the organization of ceremonies and festivities. As a fundamental component of female attire, the kelaghayi has for centuries served as an ornament embodying feminine grace and refinement. Used both as a head covering that completes the national costume and as a cherished accessory, it continues to endure as a revered symbol of tradition and heritage. The article examines the kelaghayi not so much as a decorative element of clothing, but rather as a means of artistic expression that carries semantic meaning in the art of national dance. The study found that the motifs on the kelaghayi enhance the ideological and artistic meaning of the dance and play a significant role in the theatrical expression of the female character's psychological state.*

Keywords: *kelaghayi, tradition, dance, cultural heritage, adornment, attribute, culture, yalli*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BXA-nın professoru Şəhla Əliyeva;
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru Elnurə Əli qızı Kazımzadə.

GİRİŞ: İndiki dövrdə milli mədəni dəyərlərin qorunması, sistemləşdirilməsi və elmi əsaslarla tədqiqi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Bu baxımdan, Azərbay-

can xalqının qeyri-maddi mədəni irs nümunəsi olan milli rəqslərlə maddi mədəniyyət elementi kimi kəlağayının qarşılıqlı əlaqəsinin araşdırılması maraq doğurur. Bununla bağlı mövcud araşdırmalarda kəlağayı daha çox milli geyim və ornament sənəti kontekstində, milli rəqslər isə xoreoqrafik baxımdan araşdırılmış, lakin bu iki mədəni komponentin qarşılıqlı əlaqəsinə diqqət yetirilməmişdir. Məqalədə bu məsələyə müəyyən aydınlıq gətirilir.

Kəlağayının YUNESKO-nun Qeyri-maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edilməsi onun yalnız tarixi-etnoqrafik deyil, həm də müasir mədəni proseslərdə rolunun araşdırılmasını zəruri edir. Milli rəqs sənətində kəlağayının motivlərinin öyrənilməsi bu irs nümunəsinin yaşadılması, təbliği və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından elmi əsasların formalaşdırılmasına xidmət edir. Mövzunun aktuallığını şərtləndirən məqamlardan biri də müasir səhnə xoreoqrafiyasında milli üslub axtarışlarının artmasıdır.

Tədqiqatın elmi yeniliyi ondan ibarətdir ki, burada kəlağayı ilk növbədə dekorativ geyim elementi kimi deyil, milli rəqs sənətində semantik yük daşıyan bədii ifadə vasitəsi kimi araşdırılmışdır. Bu yanaşma sənətşünaslıq, xoreoqrafiya, musiqi sahələri arasında qarşılıqlı əlaqələrin qurulmasına imkan yaradır. Rəqs və kəlağayı vəhdəti həm də milli qadın obrazının formalaşmasında geyim mədəniyyətinin rolunu daha dərindən anlamağa şərait yaradır. Tədqiqat nəticəsində müəyyən edilmişdir ki, kəlağayının üzərindəki motivlər rəqsin ideya-bədii yükünü gücləndirir və qadın obrazının psixoloji vəziyyətinin səhnə ifadəsində mühüm rol oynayır.

Dəbdəbəli və zərif parça olan ipək əsrlər boyu Azərbaycanın milli sərvəti olub, ölkənin tarixində, iqtisadiyyatında və mədəniyyətində mühüm rol oynayıb. Bərəkət və zəriflik rəmzi kimi ipək Azərbaycan həyatının müxtəlif sahələrinə, o cümlədən rəqs sənətinə yol tapmış, burada ənənəvi tamaşalara incəlik və zəriflik qataraq ayrılmaz elementə çevrilmişdir. Azərbaycanda ipəyin tarixi qədim dövrlərə gedib çıxır və bu qiymətli parçanın ticarətinin asanlaşdırılmasında İpək Yolu həlledici rol oynamışdır.

Strateji cəhətdən Şərqlə Qərbin kəsişməsində yerləşən Azərbaycan Çin, Yaxın Şərq və Avropanı birləşdirən İpək Yolu boyunca əsas mərkəzə çevrildi. Nəticədə bölgədə ipək istehsalı və ticarəti inkişaf edərək Azərbaycanın iqtisadi çiçəklənməsinə töhfə verdi və mədəni inkişafına təsir etdi. Azərbaycanda ipək sənayesi orta əsrlərdə, xüsusən də Səlcuqi və Səfəvi imperiyaları dövründə öz zirvəsinə çatmışdır. Şəki və Bakı kimi şəhərlərdə mahir sənətkarlar və toxucular Azərbaycan ipəyinin sinoniminə çevrilən mürəkkəb naxışlar yaradaraq ipək istehsalı sənətinə yiyələnirdilər. Xüsusilə Şəki xanlığı ipək istehsalı ilə məşhur idi və şəhər nəfis ipək toxumalarının yaradılması mərkəzinə çevrildi. İpək Azərbaycan ənənəvi geyimlərinin mühüm tərkib hissəsinə çevrilərək, xüsusi günlərdə və şənliklərdə geyimlərə zənginlik əlavə edirdi.

Qadınlar əlvan naxışlarla mürəkkəb şəkildə bəzədilmiş kəlağayı kimi tanınan ipək yaylıqlarla bəzənirdilər. Bu ipək yaylıqlar təkcə dəb kimi deyil, həm də sahibinin sosial vəziyyətini, ailə vəziyyətini və regional kimliyini təmsil edən mədəni və simvolik əhəmiyyət daşıyırdı. İpəyin Azərbaycanda rəqs sənətinə inteqrasiyasını nəsildən-nəslə ötürülən canlı və dinamik ənənəvi rəqslərdə görmək olar. İpəyin rol oynadığı ən ikonik rəqs formalarından biri “Yallı”dır. Qeyd edək ki, Azərbaycanda ipəkçilik tarixi İpək Yolu, iqtisadi tərəqqi və mədəni inkişafla iç-içədir. Milli sərvət kimi ipək Azərbaycan həyatının müxtəlif sahələrinə, o cümlədən rəqs sənətinə yol tapmışdır. Ənənəvi rəqs geyimlərində ipəkdən istifadə Azərbaycanın unikal və canlı irsinə zəriflik, simvolizm və mədəni zənginlik qatı əlavə edir. İpəklə bəzədilmiş rəqqasların zərif hərəkətləri ilə xalqın tarixi və adət-ənənələri canlanır, Azərbaycan mədəniyyətinin dinamik və vizual heyrətamiz ifadəsini yaradır.

Yallı xalqla torpaq arasındakı əlaqəni əks etdirən ənənəvi Azərbaycan qrup rəqsidir. Çox vaxt nəfis ipək kostyumlar geyinən rəqqaslar sinxron hərəkət edərək, heyranedici rəng və hərəkət nümayişi yaradırlar. Azərbaycan rəqs geyimlərində ipəkdən istifadə təkcə estetik məqsədlər üçün deyil, o, həm də simvolizm və mədəni əhəmiyyət qatını əlavə edir. Rəqqasların geydiyi axıcı ipək paltarlar Azərbaycan xalqının keçmişlə bu gün arasında əlaqəni, adət-ənənələrin davamlığını və ruhunu simvolizə edir. İpək parçalardakı mürəkkəb naxışlar çox vaxt təbiətdən, həndəsi fiqurlardan və mədəni simvollardan ilhamlanmış motivləri təsvir edərək rəqsin hekayə aspektini daha da zənginləşdirir. İpəyin Azərbaycan rəqsinə daxil edilməsi ölkənin zəngin toxuculuq ənənəsini vurğulamaqla yanaşı, sənətkarlığın və bədii ifadənin davamlı irsinə də sübut kimi xidmət edir.

Azərbaycan rəqsləri təkcə bədii ifadə forması deyil, onlar ölkənin zəngin irsini və adət-ənənələrini özündə cəmləşdirən mədəni və milli sərvətdir. Azərbaycan rəqslərinin əhəmiyyəti əyləncədən kənara çıxır, xalqı müəyyən edən müxtəlif mədəni kodların qorunub saxlanmasında və nümayiş etdirilməsində mühüm rol oynayır. Azərbaycan rəqsləri ölkənin tarixində dərin köklərə malikdir və onun multikulturalizminin təzahürüdür. Ölkənin Avropa və Asiyanın kəsişməsində yerləşən coğrafi mövqeyi onu saysız-hesabsız təsirlərə məruz qoyub, nəticədə mədəni elementlərin unikal qarışığı yaranıb. Bu müxtəliflik ayrı-ayrı etnik qruplardan, o cümlədən azərbaycanlı, ləzgi, talış və başqalarından ilham alan Azərbaycan rəqslərində qabarıq şəkildə əks olunur. Hər bir rəqs xalqın hekayəsini, adət-ənənələrini və mübarizələrini izah edərək, onları Azərbaycanın mədəni birliyinin canlı sübutuna çevirir. Bu rəqslər həm də ənənələrin və dəyərlərin nəsildən-nəslə ötürülməsi vasitəsi kimi xidmət edir. Azərbaycan cəmiyyəti mədəni irsin qorunmasına yüksək qiymət verir və bu prosesdə rəqslər həlledici rol oynayır.

Azərbaycan milli rəqslərində kəlağayı əsasən qadın rəqslərində istifadə olunan mühüm bədii atribut kimi çıxış edir və hər bir rəqsdə fərqli funksiya daşıyır. Onun istifadəsi rəqsin xarakterinə, tempinə və məzmununa uyğun şəkildə də-

yişir. "Naz eləmə" rəqsində kəlağayı qadın zərifliyinin və incə elementlərin əsas ifadə vasitələrindən biridir. Rəqs zamanı kəlağayının çiyindən yavaş-yavaş sürüşdürülməsi, üzün qismən örtülməsi və yenidən açılması qadının nazlı davranışını, ədəbini, daxili utancaqlıqla cazibədarlıq arasındakı keçidi simvolizə edir. Bu rəqsdə kəlağayı hərəkətin yumşaqlığını artıraraq plastikanı daha axıcı və lirik edir.

"İnnabı" rəqsində kəlağayı daha çox lirizm və emosional dərinlik funksiyası daşıyır. Rəqsin sakit və ahəngdar ritmi kəlağayının dalğavari hərəkətləri ilə uyğunlaşır. Burada kəlağayı qadının daxili hisslərini, sevgi və nisgil dolu duyğularını simvolik şəkildə ifadə edir. Əllərdə və çiyin üzərində istifadə olunan kəlağayı rəqsin poetik təsirini gücləndirir və səhnədə emosional sakitlik yaradır.

"Vağzalı" rəqsində kəlağayı xüsusi rəmzi məna daşıyır. Bu rəqs toy mərasimi ilə bağlı olduğu üçün kəlağayı saflığın, ləyaqətin və qadın namusunun simvolu kimi çıxış edir. Rəqs zamanı kəlağayının baş örtüyü formasında istifadəsi gəlin obrazını tamamlayır və mərasim xarakterini daha aydın şəkildə ön plana çıxarır. Bu nümunədə kəlağayı təkcə estetik deyil, həm də sosial-mənəvi məna daşıyan atributdur.

"Tərəkəmə" rəqsində kəlağayı hərəkətin dinamikasını tarazlayan bədii vasitə kimi istifadə olunur. Rəqsin çevik və ritmik xarakterinə baxmayaraq, kəlağayının yumşaq hərəkəti qadın obrazına zəriflik qatır. Burada kəlağayı xalq həyatının sadəliyini, təbiətlə bağlılığı və qadının əməkçi ruhunu simvolizə edir.

"Uzundərə" rəqsində isə kəlağayı romantik-lirik xarakter daşıyır. Rəqsin geniş miqyaslı hərəkətləri zamanı kəlağayının axıcı forması məkan hissini genişləndirir, xoreoqrafik kompozisiyanı vizual baxımdan zənginləşdirir. Bu rəqsdə kəlağayı sevgi, həsrət və duyğusal hüzur kimi emosiyaların bədii ifadəsinə xidmət edir. Bundan əlavə, Azərbaycan rəqsləri çox vaxt insan və təbiət arasındakı əlaqəni, tarixi kökləri əks etdirir.

Azərbaycan rəqslərinin əhəmiyyəti şənlik və toylardan tutmuş, milli tədbir və mərasimlərə kimi həyatın müxtəlif sahələrinə inteqrasiya olunmasında özünü göstərir. Bu rəqslər ictimai məclislərin ayrılmaz hissəsidir, insanları ortaq sevinc və şənlikdə birləşdirirlər. Onlar ölkənin mədəni həyatında mərkəzi rol oynayır, Azərbaycan xalqının kollektiv kimliyi və qürur mənbəyinə çevrilir. Azərbaycan rəqsləri sırf bədii ifadədən kənara çıxan milli sərvətdir. Onlar xalqın tarixinin, mədəni müxtəlifliyinin və dəyərlərinin canlı təcəssümüdür. Bu rəqslər vasitəsilə Azərbaycan öz irsini qoruyur, özünəməxsusluq hissini aşılayır.

Milli geyim kimi tanınan ənənəvi Azərbaycan qadın geyiminin nəfis işlənmiş ipək baş örtüyü kəlağayılar mürəkkəb naxışlar və parlaq rənglərlə bəzədilmiş sadəcə bir dəb aksesuarı deyil, onlar mədəni qürur və ata-baba irsi ilə əlaqəni təmsil edir. İpək paltarların diqqətli seçilməsi və geyinilməsi azərbaycanlıların özünəməxsus kimliyini gücləndirərək ənənə və mədəni davamlılıq hissi daşıyır. İpək geyimdə mövcud olmaqla yanaşı, Azərbaycanın təsviri sənətində və sənətkarlığında da əsas elementə çevrilmişdir. Keyfiyyəti və dizaynı ilə məşhur olan,

mürəkkəb toxunmuş ipək xalçalar nəsildən-nəslə ötürülən sənətkarlığın sübutu kimi xidmət edir. Tez-tez simvolik motivləri əks etdirən bu xalçalar Azərbaycan məişətindən, mədəniyyətindən və mənəviyyatından bəhs edir.

Milli geyimlərimiz xalqımızın ümumi tarixini, özünəməxsusluğunu qoruyub saxlayaraq yaddaşın qoruyucusu kimi xidmət edir. Bu ənənəvi geyimlər xalq yaradıcılığının bədii çalarlarını, dekorativ sənət motivlərini, toxuculuq texnikasını və digər fərqləndirici elementləri özündə cəmləşdirərək xalqımızın maddi mədəniyyətinin əyani təzahürü kimi xidmət edir. Qeyd edək ki, toy və bayram geyimləri birbirindən seçilir, dəbdəbəli parçalardan hazırlanır və bir sıra qızıl, gümüş bəzəklərlə bəzədilir, onu daha sadə gündəlik və işgüzar geyimlərdən fərqləndirir.

Etiraf etmək lazımdır ki, “çarqat” kimi tanınan kəlağayı fərqli bir milli baş geyimi olaraq qadınlarımızın geyimini tamamlayan bir elementdir. Mürəkkəb amma eyni zamanda incə, zərif bəzək və naxışlarla bəzədilmiş, ustalıqla işlənmiş kəlağayılar qızlarımızın, gəlinlərimizin və nənələrimizin gözəl simasına zəriflik, gözəllik qatır. Kəlağayı üçün yaş məhdudiyyəti yoxdur, hər yaşda xanıma yaraşır. Bu məharətlə hazırlanmış kəlağayıların sənətkarlığı onların gözəlliyini vurğulamaqla yanaşı, bütövlükdə cazibədarlığına da töhfə verir. Şifahi xalq ədəbiyyatımızın dastanları, poemaları, gəraylıları, bayatıları əhatə edən zəngin irsdə kəlağayı, çalma haqqında poetik təsəvvürlər çoxdur. Xüsusilə də aşıq poeziyasının misraları bu mədəni rəmzin ətrafında füsunkar dövr edir.

Təbriz, Gəncə, Şamaxı, Şəki və Naxçıvan şəhərləri minilliklər boyu yüksək keyfiyyətli kəlağayıların hazırlanması ilə məşhur olmuşdur. Çoxsaylı bölgələrdə istehsalına baxmayaraq, kəlağayı ən dərin köklərini şimal-qərbdə İsmayıllı rayonunun Basqal qəsəbəsində və Şəki şəhərində tapır və bu gün də qadınlarımız sevə-sevə geyinir. Kəlağayının böyük səliqə ilə işləndiyi unikal parçanın yaradılması qədim tarixə, mədəni əhəmiyyətə malik mühüm və mərtəbəli bir proses tələb edir.

Kəlağayı Azərbaycanın zəngin mədəni irsinə, xüsusən də ənənəvi geyim üslubunun zənginliyinə sübutdur. Əsrlər boyu Azərbaycan qadınlarının geydiyi bu ipək baş geyiminin böyük tarixi əhəmiyyəti vardır. 2014-cü ildə YUNESKO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Reprezentativ Siyahısına daxil edilməsi onun mədəni əhəmiyyətini bir daha vurğulayır. Nəticə olaraq, kəlağayı sadəcə bir geyim parçası deyil, Azərbaycan mədəni irsinin canlı simvolu rolunu oynayır. Mənşəyi İpək Yolundan başlayan kəlağayı YUNESKO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs siyahısında təmsil olunmasına qədər Azərbaycanda ənənə, kimlik və sənətkarlığın mahiyyətini özündə cəmləşdirir. Bu incə ipək baş örtüyünü qürurla geyməkdə davam etdikcə, Azərbaycan mədəni irsi də, adət-ənənəsi də yaşayır.

Kəlağayı sənəti ilə yanaşı, ənənəvi xalçaçılıq, Lahıc misgərlik sənəti, miniatür sənəti, balaban sənətkarlığı, sədəf sənətkarlığı da sənətkarlıq sahəsi üzrə bu siyahıda yer almaqdadır. Kəlağayının kökləri Şərqlə Qərbi birləşdirən ticarət yolları şəbəkəsi olan qədim İpək Yoluna gedib çıxır. Hesab edilir ki, hələ VII əsrdə Azər-

baycanda insanlar ipəkçilik haqqında biliklərə yiyələnmiş, ipəkqurdu baramalarını Çindən əldə edirmişlər. İpəkçilik sənayesi, o cümlədən ipəkqurdunun becərilməsi Böyük İpək Yolu ticarətinin ayrılmaz hissəsinə çevrildi, bölgələr arasında iqtisadi və mədəni əlaqələr toxudu. Kəlağayı nazik ipək saplardan hazırlanır və bitki boyaları ilə boyanır, nəticədə ornamental və həndəsi naxışlarla bəzədilmiş kvadrat formalı yaylıqlar yaranır. Qeyd edək ki, bu naxışlarda çox vaxt od, əbədiyyət və həyatı simvolizə edən buta motivi var. Buta motivi mədəni əhəmiyyətə malikdir və Azərbaycan incəsənətində, sənətkarlığında təkrarlanan mövzudur.

Kəlağayı rəngləri və naxışları müxtəlif mənalar daşıyır, müxtəlif həyat hadisələrində əsas rol oynayır. Toy və nişandan tutmuş, matəm anlarına və məişət həyatına qədər kəlağayı seçimi sahibinin duyğularını, şəxsiyyətini və hadisənin əhəmiyyətini əks etdirir. Kəlağayının mədəni məqamları ifadəsində çoxşaxəliyi onun Azərbaycan həyatına dərin inteqrasiyasının sübutudur. Kəlağayı geyinmək dəb ilə yanaşı, həm də Azərbaycan qadınının hörmət, sədaqət və kimlik rəmzidir. Baş geyimi regional dəyişikliklərdən və hadisənin təbiətindən təsirlənərək müxtəlif cür bağlanır.

Kəlağayı baş geyimi, aksesuar olmaqla yanaşı, mədəni irsin bir simvolu kimi ənənəvi xalq rəqslərində də rol oynayır. Rəqslərimizdə istifadə zamanı şərflər rəqqasların başlarında sancaqlar olmadan ustalıqla tarazlaşdırılaraq həm kəlağayı zərifliyini, işlənmə incəliyini, həm də rəqqasların məharətini nümayiş etdirir. Bu rəqslər hərəkət və ritm vasitəsilə ənənələri yaşadan mədəni qürur və sənətkarlığın canlı ifadəsi kimi xidmət edir.

Kəlağayı hazırlama prosesi dörd fərqli sənətkarı əhatə edir, hər biri öz təcrübəsi vasitəsilə bu gözəlliyin yaranmasına töhfə verir. Toxucu, boyaqçı, qəlibçi və dekorator birlikdə baş geyimini ərsəyə gətirir. Qeyd edək ki, ənənəvi kəlağayı hazırlamaq sənətində tarixən kişi sənətkarlar üstünlük təşkil edib və bu, nəsildən-nəslə ötürülən mahir sənətkarlıq nümunəsidir. Azərbaycanda Şəki və İsmayıllının Basqal qəsəbəsi əsas mərkəzlərdir. Bu bölgələr kəlağayı sənətkarlığı üçün zəruri olan xammalın istehsalına öz töhfəsini verməklə, Azərbaycan mədəniyyətində də müxtəlif sənətkarlıq növlərinin bir-biri ilə əlaqə yaradır.

Kələğayının hazırlanmasına nəzər salaq: "*Kəlağayını zinətləndirən, şöhrətləndirən, ilk növbədə, onun rəng simvolikası idi ki, bu da boyaq maddəsinin keyfiyyəti ilə bərabər, boyaqçının özünün yaradıcılıq fantaziyasından, rəngin koloritindən, rəngləri seçmək və bir-biri ilə uzlaşdıra bilmək bacarığından asılı idi. Bu mənada kəlağayı boyaqçılığı ənənəvi boyaqçılığın digər sahələrindən, o cümlədən ipək boyaqçılığından xeyli fərqlənir. Tələsmədən kağız üzərində müxtəlif cizgilər cızan usta qeyd edir ki, bu naxışların neçə-neçə yüzillik tarixi var və nəsildən-nəsilə keçərək günümüzə gəlib çatıb. Lakin çox hallarda onlar olduğu kimi köçürülmür, hansısa rəng yenilənir, əlavə bəzəklər edilir və beləliklə, yeni kəlağayı öz görkəmini az da olsa dəyişir*" (Babayev və b: 2015: 7).

Kəlağayı uzun tarixə və mədəni əhəmiyyətə malik ənənəvi Azərbaycan ipək yaylığıdır. Onun Azərbaycanın milli rəqslərdə istifadə olunması quruluşa mədəni və simvolik məna qatı əlavə edir. Kəlağayı qadınlıq və lütf simvolu hesab olunur. Onu milli rəqslərə daxil etməyi ifaçılar öz mədəni irsinə və adət-ənənələrinə hörmət əlaməti kimi görürlər. Milli rəqslər zamanı istifadədə, rəqqasların geyiminə incəlik əlavə edərək, rəqsin vizual cəlbediciliyini artırır.

Milli rəqslər mədəni ifadənin vacib hissəsidir. Kəlağayı istifadə etməklə rəqqaslar təkcə öz bacarıqlarını nümayiş etdirmir, həm də millilik hissini ifadə edirlər. Kəlağayı Azərbaycan rəqslərini fərqləndirən və mədəniyyətin unikallığını vurğulayan fərqli elementə çevrilir. Milli rəqslərdə kəlağayıdan istifadə etməklə rəqs Azərbaycan adət-ənənələrinin təntənəli ifadəsinə çevrilir, sevinc və qürur və s. hissləri gücləndirir. Kəlağayı simvolik olaraq, sevgi, gözəllik, zəriflik kimi hekayənin müxtəlif elementlərini təmsil etmək üçün istifadə edilə bilər. Rəqs zamanı onun hərəkətləri və naxışları xüsusi mənalar daşıya bilər. Azərbaycanın milli rəqslərində kəlağayı mədəni irsi, zərifliyi, özünəməxsusluğu, şənliyi, nağılları, təbiətlə bağlılığı, sosial ənənələri təmsil edən çoxşaxəli simvol kimi çıxış edir. Onun rəqsə daxil edilməsi Azərbaycan rəqs formalarının bədii ifadəsinə dərinlik və zənginlik qatır.

Azərbaycan mədəni irsinin ayrılmaz hissəsi olan kəlağayı Azərbaycanın Naxçıvan bölgəsində yaranmış ənənəvi rəqs olan “Yallı” rəqsində özünəməxsus rol oynayır. Yallı rəqsinin tarixi öz köklərini daş dövründən götürür. Bakıdan 70 kilometr cənub-qərbdə yerləşən Qobustandakı qayalara min illər əvvəl oyulmuş rəsmlər əvvəlcə mərasim və ov xarakteri daşıyan qədim Azərbaycan xalq rəqslərini əks etdirir. Yallı rəqsləri kollektiv ifalara əsaslanır və bölgəyə, vəziyyətə, əhval-ruhiyyəyə görə müxtəlif növ və variantlara malikdir. Onların bəziləri oynaq və heyvanları təqlid edir, bəziləri isə qəhrəman və cəsurdur. Bəziləri mahnılarla müşayiət olunur, bəziləri isə instrumental musiqidir.

Yallı rəqslərində istifadə olunan əsas musiqi alətləri tütək, zurna və davuldur. Yallı rəqsləri Azərbaycan mədəniyyətinin və kimliyinin mühüm hissəsidir və 2018-ci ildə o da kəlağayı kimi YUNESKO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Reprezentativ siyahısına daxil edilib. Onlar müxtəlif şənliklərdə rəqsləri kortəbii və ya planlı şəkildə ifa edən rəqqaslar icması tərəfindən həyata keçirilir. Bununla belə, “Yallı” rəqsləri də təcili qorunmağa ehtiyac duyur, çünki onlar kənddən şəhərə köçlə bağlı, təcrübənin, repertuarın azalması və səhnələşdirilmiş tamaşalara üstünlük verilməsi kimi bir sıra təhlükələrlə üzləşirlər.

“Yallı” rəqsi həm kişiləri, həm də qadınları bir dairə və ya xətt şəklində cəmləşdirən sevinc, birlik və həmrəyliyin valehedici və ümumi ifadəsidir. Yallı rəqsinin mərkəzində ayaqları, əlləri və bədəni cəlb edən, valehedici tamaşa yaradan ritmik hərəkətlər dayanır. Rəqs təkcə fiziki performans deyil, bu həyatın təntənəsidir. İştirakçılar birlikdə hərəkət etdikcə, onların addımları və jestləri xalqın bir-birinə bağlılığını və onun köklü ənənələrini əks etdirir.

"Yallı" rəqsində geyimlərin fərqliliyi ümumi gözəlliyə töhfə verir, birlik daxilində müxtəlifliyi əyani şəkildə təmsil edir. Ornamental və həndəsi naxışları ilə zəngin kəlağayı Yallı rəqsinin əsas elementlərindən birinə çevrilir. Rəqqaslar incə hərəkət etdikcə kəlağayı onların baş hərəkətlərini vurğulayır və rəqsə zəriflik qatır. Kəlağayının simvolik əhəmiyyəti rəqslə birləşərək Yallının mədəni tərəfini daha da gücləndirir.

Rəqsin özü ritmik ayaq hərəkəti, əl hərəkətləri, əl çalma və oxumağın dinamik birləşməsidir. Rəqsin sinxron vuruşları dinamik bir enerji yaradır, iştirakçıları və izləyiciləri kollektiv bayrama cəlb edir. Yallı rəqsi sadəcə addımlar silsiləsi deyil, Azərbaycan mədəniyyətinin ruhunu təcəssüm etdirən, nəsildən-nəslə ötürülən canlı ənənədir. Yallı rəqsinin diqqətəlayiq cəhətlərindən biri də onun əhatəli olmasıdır. Həm kişilər, həm də qadınlar birlik və bərabərlik hissini gücləndirərək fəal iştirak edirlər. Rəqs Azərbaycan xalqının kollektiv kimliyinin təzahürüdür.

"Yallı" rəqsi birliyin və həmrəyliyin güclü ifadəsidir, əsrlər boyu Azərbaycan adət-ənənələrini yaşadan ruhun təzahürüdür. "Yallı" rəqsi vasitəsilə Azərbaycan xalqı öz tarixini, dəyərlərini, çatdırır, keçmişlə bu gün arasında körpü yaradır. Yallı rəqsi bayram şənliklərindən tutmuş mədəni tədbirlərə qədər müxtəlif tədbirlərdə ifa olunduğu üçün Azərbaycan mədəni irsinin möhkəmliyini gücləndirir. Rəqs nəsilləri birləşdirən körpü rolunu oynayır, Azərbaycan xalqının kimliyini müəyyənləşdirən adət-ənənələrlə qürur hissini aşılayır. Naxçıvan bölgəsindən daha çox kök salan "Yallı" rəqsi Azərbaycan mədəniyyətinin rəngarəngliyini nümayiş etdirir. Rəqsdə kəlağayının yer alması isə bu rəngarəngliyi daha da dərinləşdirir. Ritmik hərəkətlər, canlı geyim və ortaq sevinc hissi ilə "Yallı" rəqsi Azərbaycan xalqını xarakterizə edən birlik və həmrəyliyin canlı sübutu kimi dayanır.



Şəkil 1.



Şəkil 2.

Tədqiqatçıların fikrincə, yallı rəqs növü 8-10 min il bundan əvvəl yaranıb. Heç şübhəsiz ki, onun yaranma tarixi əlifbanın, yazılı mədəniyyətin əmələ gəlməsindən əvvəlki dövrlərə təsadüf edib (Məmmədov, 2010: 5). İlkin yallı oyunları oda, atəşə pərəstiş dövründə formalaşıb, od-ocaq ətrafında toplanan mərasimlərdən ibarət olub. Sonralar isə əhalinin başlıca məşğuliyyət sahəsi olan ovçuluqla bağlı rəqs nümunələri yaranıb. Ovun, döyüşün uğurlu olmasını arzulayan, ovsuna, tilsimə arxalanan, fövqəltəbii qüvvələrə and vermək istəyənlər özlərinin bu münasibətlərini mərasimlərdə təqlid, təsvir yolu ilə ifadə etməyə çalışıblar. Yadelli düşmən üzərində qabiliyyətli mübarizə, baharın gəlişi və digər həyati vacib məsələlər də rəqs nümunələrində dolğun əksini tapıb. Bu deyilənləri tariximizin ən böyük daş kitabələri olan Qobustan və Gəmiqaya qayaüstü rəsmlərində də duymaq olur. Hər bir yallı həm də birlik ifadəsinin rəmzinə çevrilib. Əcdadlarımız yaxşı anlayıblar ki, süfrələrin zəngin olması, ovun uğurlu keçməsi, çətinliklərin həll olunması, düşmənin yerində oturdulması xeyli dərəcədə birgə əməkdən, birlikdən asılıdır.

“Yallı” haqqında deyilən fikirlərə nəzər salaq: “*Azərbaycanın tanınmış musiqiçisi, rəqslərimizin mahir ifaçı və tədqiqatçısı, xalq artisti Əminə Dilbazinin fikrincə, yallılar qədər ölkəmizi dünyaya tanıdan ikinci bir vasitə yoxdur: “Söz demədən o, xalqımıza məxsus bütün xüsusiyyətləri, onun kimliyini, tarixini, mədəniyyətini bütün millətlərə aşılaya bilir*” (Məmmədov, 2010: 5).

Rəqs tariximizə nəzər salsaq digər bir mənbədə də “Yallı” haqqında belə qeyd edilib: “*İstedadlı rəqqas-baletmeyster Əlibaba Abdullayev 1959-cu il Moskva dekadası üçün Mahnı və Rəqs ansamblı ilə Opera və Balet Teatrının rəqs kollektivini bir-*

ləşdirən "Yallı" rəqsini zənginləşdirmiş və daha möhtəşəm hala gətirmişdir. Fərhad Vəliyev 1986-1988-ci illərdə Dövlət Rəqs ansamblında baletmeyster işləyərkən quruluş verdiyi rəqslər sırasında "Yallı" da olmuşdur. Xanlar Bəşirov 1986-1996-cı illərdə Azərbaycan Dövlət rəqs ansamblında oynayarkən Ə.Abdullayevin quruluşu ilə "Yallı" rəqsində solist olub. X.Bəşirov "Xəzər" Universitetində tələbələrdən ibarət yaratdığı və 15 il rəhbərlik etdiyi rəqs ansamblında "Naxçıvan yallısı" qurmuş və özü yallıbaşı oynamışdır. Ansambl bu rəqsi yalnız vətəndə deyil, bir sıra xarici ölkələrin səhnələrində də təntənəli şəkildə nümayiş etdirmişdir. "Yallı" rəqsi bu gün də bütün rəqs kollektivlərinin repertuarını bəzəyir" (Rəhmanlı, 2017: 44).

O bu mənada Şərur yallılarını birinci sırada görür. Alimlərim fikrincə, oğuz ellərinin həyat tərzi, məişəti, dünyabaxışı "Dədə Qorqud" dastanlarında sözlə-fikirlə, yallılarda isə rəqslə, ritmik hərəkətlərlə ifadə olunub. Hər bir yallı növü də xüsusi məna və məzmun daşıyıb. Xalqımızın yaşam tərzini, adət-ənənəsini, mübarizliyini, qorxmazlığını, həmişə haqqa-ədalətə və sülhə can atmasını özündə yaşadıb. Elə götürək yallının ən qədim növlərindən biri olan "Qaladan-qalaya" rəqsini. Şərur yallılarının mahir ifaçılarından biri olan əməkdar incəsənət xadimi Vasif Çörəkçinin dediyinə görə, "bu yallıda insanların döyüş əhval-ruhiyyəsini, cəsarətini və mübarizliyini əks etdirən maraqlı səhnələr var. Musiqi sədalarına uyğun olaraq ifaçılar rəqsə ağır templə başlayırlar, sanki döyüş meydanında düşmənlə üz-üzə gəliblər. Rəqsin sonrakı hissəsində isə hərəkət müəyyən qədər sürətlənir, "Cəngi"nin sədaları döyüş məqamının çatdığını bildirir. Tərəflər üz-üzə dayanırlar. Dəstə başçıları öz güclərini göstərirlər. Oyunun digər hissəsində isə yenə də qılınca əl atılır. Məğlub tərəf qalib gəlmək əzmini göstərir. Qan töküləcəyini, düşmənçilik yarana biləcəyini görən ağbirçək ana meydana gələrək yaylığı ilə döyüşün qarşısını alır. "Uzundərə" havasında dəstələr sülh və barış arzusunda olduqlarını öz ifa tərzi ilə də göstərirlər. Bu rəqs həm də qədimdən xalqımızın nə qədər sülhsevər olduğunu bir daha göstərir" (Məmmədov, 2010: 5).

Kəlağayı enerjisi və ifadəli hərəkətləri ilə zəngin "Köçəri" yallısında da yer almaqdadır. Bu rəqsin qədim kökləri, tarixi xalqın özünün də qədimliyindən xəbər verir. "Köçəri" yallısını izləmək Azərbaycanın adət-ənənələrinə, irsinə dərindən baxmaq deməkdir. Dəqiq məlum olmasa da, Köçərinin kökləri əsrlərə uzanır. Bəziləri bunu rəqsi dairəvi forması ilə islamdan əvvəlki məhsuldarlıq ritualları ilə əlaqələndirirlər. Digərləri onun mənşəyini qədim döyüş rəqsləri ilə əlaqələndirir, onun enerjili hərəkətlərini və bayram xarakterini vurğulayır. Fikrimizcə "Köçəri" yallısı müxtəlif köçəri tayfaların və qonşu mədəniyyətlərin təsirlərini mənimsəmiş, onun müxtəlif regional üslublarını özündə formalaşdırmışdır.

Tarix boyu "Köçəri" yallısı müxtəlif mərasimlərdə toylarda, məhsul yığımlarında və digər sevincli günlərdə ifa edilmişdir. Həmçinin, bu yallı, məhsuldarlıq, sağlamlıq və bol məhsul üçün xeyir-dua kimi dərin məna daşıyırdı. "Köçəri" yallısı Azərbaycanın regionları üzrə fərqli nümunələrə malikdir. Qarabağ bölgəsi mürəkkəb ayaq hərəkətləri və tullanmalar ilə sürətli templi, dinamik üsluba ma-

likdir. Zərifliyi və incəliyi ilə tanınan Şirvan üslubunda hamar qol hərəkətləri və mürəkkəb əl jestləri var. Naxçıvanın “Köçəri” yallısı isə döyüş sənətinin elementlərini özündə birləşdirərək güc və çevikliyi nümayiş etdirir. Bu nümunələr fərqli olsalar da, bir ümumi cəhətləri var ki, birlik rəmzidirlər. (URL:https://www.youtube.com/watch?v=M10JRsxc9w0)

Sovet dövründə “Köçəri” yallısı” çətinliklərlə üzləşdi, rəqsin milli irsi təbliği rejimin mədəni idealları ilə uyğun gəlmirdi. Lakin rəqsin dərin köklərə malik olması onun yaşamasını təmin etdi. Rəqs zamanın tələbindən sıyrılaraq, 1991-ci ildə Azərbaycan müstəqillik əldə etdikdən sonra milli kimliyin simvoluna çevrildi, müxtəlif tədbirlərdə, beynəlxalq səhnələrdə iftixarla ifa edildi. Bu gün “Köçəri” yallısı yenə də təkamülünü davam etdirir. Xoreoqraflar ənənələrinə sadiq qalaraq onun elementlərini müasir rəqs parçalarına daxil edirlər. Xalq səhnələrindən tutmuş nüfuzlu rəqs müsabiqələrinə qədər “Köçəri” yallısı Azərbaycanın mədəni irsini dünya səhnəsində təmsil edir. “Köçəri” yallısı rəqsdən daha çox Azərbaycan ruhunu təcəssüm etdirir. Bu, xalqın zəngin tarixinin, davamlı ənənələrinin sübutudur.

“Köçəri” yallısında kəlağayı simvolik və funksional rola malikdir. Rəqs dairəvi forması, zəngin, çeviklik tələb edən hərəkətləri və tullanan keçiləri ilə xarakterizə olunur. Köçəridə qadınlar uzun libas, jilet və kəmərlərlə yanaşı, geyimlərinin bir hissəsi kimi kəlağayı da taxırlar. Kəlağayı onların saçlarını və çiyinlərini örtür, görünüşlərinə zəriflik və incəlik qatır. Qadınlar rəqs zamanı müxtəlif jest və ifadələri yerinə yetirmək üçün kəlağayıdan istifadə edirlər. Bu jestlər sevinc, sevgi, dəvət, rədd və hörmət kimi müxtəlif məna və duyğuları ifadə edir. “Köçəri” yallısında kəlağayıdan istifadə Azərbaycan xalqının adət-ənənələrini, xüsusən də qadınların mədəni dəyərlərini əks etdirir. Kəlağayı Azərbaycan qadınının sadəliyini, ləyaqətini, gözəlliyini, sənətkarlığını, bacarığını və daxili zənginliyini simvollaşdırır. Kəlağayı dinamik və rəngarəng hərəkətlər və ifadələr yaratdığından bu yallının estetik və bədii cəhətlərini də artırır. Kəlağayı və “Köçəri” yallısı hər ikisi Azərbaycan xalqının, xüsusən də Naxçıvan bölgəsində davam etdirilən canlı ənənələrdir. Onlar həm də regionun və dünyanın qeyri-maddi mədəni irsinin nümunələridir, çünki onları həyata keçirən insanların müxtəlifliyini, canlılığını və həmrəyliyini təmsil edir.

Kəlağayı “Köçəri” yallısının ifasında təkcə bəzək kimi deyil, həm də simvolik əhəmiyyətə malikdir. Köçərinin fonunda kəlağayı estetikanı mədəni simvolizmlə birləşdirərək çoxşaxəli rol oynayır. Rəqs adətən hər bir iştirakçının əl-ələ tutması və ya qollarını birləşdirməsi ilə bir dairə və ya xətt təşkil edən bir qrup rəqqasdan ibarətdir. Rəqqaslar sinxron şəkildə hərəkət etdikcə kəlağayı onların hərəkətlərinin dinamik davamına çevrilir və vizual olaraq valehedici görüntü yaradır. Kəlağayını burada adətən həm kişi, həm də qadın rəqqaslar geyinir və onların geyiminə zəriflik qatır. Kəlağayının canlı rəngləri və mürəkkəb naxışları “Köçəri” yallısının ümumi vizual cəlbediciliyinə töhfə verir. Kəlağayının axarlı toxu-

ması rəqqasların hərəkətlərinin axıcılığını vurğulayaraq, rənglərin və hərəkətlərin valehedici qarşılıqlı təsirini yaradır.

Azərbaycan mədəniyyətində kəlağayı əsrlər boyu kimliyin, qürurun, ənənənin simvolu olub. "Köçəri" yallısında da kəlağayıdan istifadə rəqsi Azərbaycan xalqının mədəni kökləri ilə bağlayır, onun irsinin maddi təmsilçisi kimi çıxış edir. Kəlağayı sadəcə aksessuar deyil, ifaçılar arasında birlik və həmrəyliyi simvolizə edən rəqsin fəal iştirakçısıdır. Rəqqaslar hərəkətlə mürəkkəb naxışlar toxuduqca kəlağayı da yallının birlik ruhunu gücləndirərək iştirakçıların bir-birinə bağlılığının simvoluna çevrilir. Rəqqasların koordinasiyalı hərəkətləri, fırlanan kəlağayı ilə birləşərək, harmoniya hissi yaradır. Kəlağayıdakı naxışlar və dizayn ənənəvi motivləri, folkloru və ya tarixi mövzuları təsvir edə bilər və rəqsin mədəni nağıl aspektini gücləndirən vizual təsviri təmin edə bilər. Kəlağayı vasitəsilə "Köçəri" yallısı Azərbaycanın zəngin tarixini və adət-ənənələrini çatdıran dinamik və ifadəli rəqsə çevrilir. Bundan əlavə, kəlağayı "Köçəri" yallısının kollektiv kontekstində fərdi ifadə vasitəsi kimi çıxış edir. Rəqqaslar öz kəlağayılarını seçə və ya fərdiləşdirə bilər ki, bu da ümumi mədəni estetikanı qoruyub saxlamağa yardımçı olur. Azərbaycanın "Köçəri" yallısında kəlağayıdan istifadə bu ənənəvi sənət növünə gözəllik, simvolizm və mədəni zənginlik qatır.

Azərbaycanın tanınmış modelyeri əməkdar incəsənət xadimi Fəxriyyə Xələfova yaradıcılığında da kəlağayının xüsusi yeri vardır. Onun yaradıcılığı Azərbaycanın zəngin və çoxşaxəli mədəni irsindən, xüsusilə kəlağayı adlanan ənənəvi ipək yaylıqlarından ilhamlanıb. Kəlağayı Azərbaycan qadınının kimliyinin, ləyaqətinin, gözəlliyinin simvoludur. Adətən nəbati və ya həndəsi naxışlarla bəzədilir və təbii rənglərlə boyanır.. F.Xələfova ənənəvi və müasir üslubları birləşdirən dəb kolleksiyalarında kəlağayıdan əsas element kimi istifadə edir. O, kəlağayıdan əsas parça və ya tamamlayıcı kimi istifadə edərək unikal və zərif paltarlar, kostyumlar, paltolar və aksesuarlar yaradır. O, həmçinin kəlağayının gözəlliyini və orijinallığını artırmaq üçün tikmə, applikasiya, yamaq və rəsm kimi müxtəlif texnikaları sınaqdan keçirir. Xələfovanın kəlağayı ilə yaradıcılığı beynəlxalq aləmdə tanınıb və rəğbət qazanıb. O, Paris, İstanbul, Moskva, Qahirə və Kapadokya kimi şəhərlərdə dünya üzrə müxtəlif moda nümayişlərində və festivallarda iştirak edib. O, həmçinin *L'Oreal, Givenchy, Jennifer Lopez* kimi məşhur brendlər və məşhurlarla əməkdaşlıq edib. Xələfovanın kəlağayı ilə işləməsi onun modelyer kimi həvəsinin, istedadının və zövqünün təzahürüdür. O, Azərbaycanın mədəni dəyərlərini və ənənələrini, eləcə də qlobal moda sənayesinin müasir tendensiyalarını və yeniliklərini nümayiş etdirir. Fəxriyyə xanım həmçinin kəlağayıların canlı milli irs və gələcək nəsillər üçün millilik nümunəsi kimi qorunub saxlanmasını və ötürülməsini təbliğ edir.

Beləliklə, rəqs və kəlağayının vəhdəti Azərbaycan xalqının maddi və qeyri-maddi mədəni irsinin qarşılıqlı sintezini əks etdirən mühüm bir hadisə kimi çıxış edir. Bu vəhdət milli rəqs sənətində ritmin və emosional ifadənin geyim mədə-

niyyəti ilə birbaşa kəlağayı ilə birləşməsini nümayiş etdirir. Kəlağayı, ənənəvi qadın geyim elementi olmaqla yanaşı, rəqsin məzmununu dərinləşdirən, obrazın xüsusiyyətini tamamlayan simvolik vasitə rolunu oynayır. Azərbaycan rəqs mədəniyyətində kəlağayının istifadəsi qadın obrazının formalaşmasında mühüm yer tutur. O, zəriflik, səbir, mənəvi saflıq kimi anlayışların vizual ifadəsinə çevrilir. Rəqsə kəlağayının daxil edilməsi xoreoqrafik kompozisiyanın plastik imkanlarını genişləndirir, ritmi zənginləşdirir. Bu xüsusiyyətlər rəqsin emosional təsir gücünü artırmaqla yanaşı, tamaşaçı ilə mədəni-mənəvi əlaqənin formalaşmasına şərait yaradır. Xalq rəqsləri ilə yanaşı, peşəkar səhnə xoreoqrafiyasında da kəlağayının istifadəsi milli irsin qorunması baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Beləliklə, rəqs və kəlağayı vəhdəti Azərbaycan mədəniyyətində estetik bütövlüyün, tarixi yaddaşın və milli identikliyin qorunmasına xidmət edən mühüm mədəni mexanizm kimi qiymətləndirilə bilər. Bu vəhdət vasitəsilə milli qadın obrazı, xalqın estetik idealı və mənəvi dəyərləri bədii formada ifadə olunur və nəsildən-nəslə ötürülür. Rəqs sənətində kəlağayının yaşadılması Azərbaycan mədəni irsinin davamlığının, milli özünüdərkin və bədii düşüncə sisteminin mühüm göstəricisi kimi çıxış edir. Onu da deyək ki, rəqs və kəlağayı vəhdəti Azərbaycan mədəniyyətinin estetik bütövlüyünü təmin edən mühüm amillərdən biridir. Bu vəhdət milli rəqs sənətində yalnız estetik tamamlanma deyil, eyni zamanda dərin simvolik məzmun daşıyır. Kəlağayının rəqs prosesinə daxil edilməsi xoreoqrafik dilin ifadə imkanlarını genişləndirir, hərəkətlərin emosional yükünü artırır və obrazın ideya-məzmun strukturunu zənginləşdirir.

“Azərbaycan milli rəqslərində kəlağayı motivləri” mövzusunun araşdırılması göstərir ki, kəlağayı Azərbaycan xalqının maddi və qeyri-maddi mədəni irsinin mühüm elementlərindən biri kimi milli rəqs sənəti ilə sıx bağlıdır. Aydındır ki, Azərbaycan milli rəqslərində kəlağayının istifadəsi qadın obrazının formalaşmasında xüsusi rol oynayır. Beləliklə, aparılan tədqiqat nəticəsində müəyyən edilmişdir ki, kəlağayı və Azərbaycan milli rəqsləri arasında möhkəm vəhdət mövcuddur. Bu vəhdət milli geyim mədəniyyəti ilə xoreoqrafiya sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini göstərir və Azərbaycan xalqının estetik düşüncəsinin, mədəni yaddaşının və milli kimliyinin qorunmasına xidmət edir. Kəlağayının milli rəqslərdə yaşadılması və inkişaf etdirilməsi Azərbaycan mədəni irsinin gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev T; Şahbazov T. Sirli-sehrli dünyamız: Azərbaycan kəlağayısı haqqında bir neçə söz. // “Xalq qəzeti”. Bakı, 2015, 11 yanvar. s.7. URL:https://www.anl.az/down/meqale/xalqqazeti/2015/yanvar/413279.htm
2. Məmmədov, M. Şərur yallısı - Naxçıvanın tacı. // “Həftə içi” qəzeti. Bakı, 2010, 26-29 iyun. s. 5. URL: https://www.anl.az/down/meqale/hafta_ichi/2010/iyun/125790.htm

3. Rəhmanlı Ə. Azərbaycan rəqslərinin səhnə təcəssümü. // “Konservatoriya” jurnalı. № 4, 2017. s. 44. URL: http://konservatoriya.az/?p=3569
4. "Köçəri yallısı" - "Kochari” Yalli URL: https://www.youtube.com/watch?v=JN3mBY797r8
5. “Köçəri” rəqsi - "Kochari" dance URL:https://www.youtube.com/watch?v=CF040mSCRuU
6. Şərur xalq yallısı - "Köçəri" - “Kochari” Yalli URL:https://www.youtube.com/watch?v=M10JRsxc9w0

QANUN ALƏTİNDƏ SƏS EFFEKTİNİN YAXŞILAŞDIRILMASINA YÖNƏLİK TƏKMİLLƏŞMƏ İŞİ

MƏMMƏDOV Məmmədəli Mirəli oğlu
AMK-nın “Alətlərin təkmilləşdirilməsi və bərpası”
elmi tədqiqat laboratoriyasının müdiri,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov, 7
ORCİD: 0009-0007-8339-3944
E-mail: mammadovmammadali51@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.52-58

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Qanun musiqi alətində təkmilləşmə işlərindən bəhs olunur. Qanun musiqi alətində səs effektinin yaxşılaşdırılması və musiqi alətinin linglərinin yerlərinin təyin edilməsi məsələləri öz əksini tapmışdır. Səs effektinin yaxşılaşdırılmasından ötəri məqalədə ənənəvi üsulla qanunun yığılması və təkmilləşdirilmiş forması sxem 2-də verilmişdir. Təkmilləşmə işində alətin menzuradan asılı olaraq linglərinin yerlərinin təyin edilməsi məsələləri öz əksini tapmışdır. Məqalədə həm əmsallar (cədvəl 1), həm də menzuradan asılı olaraq əmsallarla linglərın yerləri təyin edilmişdir.*

Açar sözlər: *Əmsallar, linglər, menzura, pillələr, qanun, təkmilləşmə*

РАБОТА ПО УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ ЗВУКОВОГО ЭФФЕКТА В КАНУНЕ

МАМЕДОВ Мамедали Мирали
Руководитель научной лаборатории
«Усовершенствование национальных
музыкальных инструментов» АНК

Аннотация*: В статье исследуются работы по совершенствованию музыкального инструмента канун, а также рассматриваются вопросы, связанные с улучшением качества звучания инструмента и правильным определением положения рычагов. Для этого представлены традиционный способ сборки кануна и его усовершенствованная форма (схема 2). Кроме того, проанализировано расположение рычагов в зависимости от мензуры инструмента. Соответствующие коэффициенты приведены в таблице 1, и на их основе определяются позиции рычагов.*

Ключевые слова: *канун, рычаги, мензура, качество звука, коэффициенты, совершенствование инструмента*

IMPROVEMENT OF SOUND EFFECTS ON THE KANUN

MAMEDOV Mamedali Mirali
Head of scientific laboratory of
"Improvement the National Musical Instruments" of ANC

Abstract: *The author investigates and discusses the improvement of the kanun musical instrument. It examines issues related to enhancing the instrument's sound effects and correctly determining positions of the levers. To achieve this, the traditional method of assembling the kanun and its improved version are presented in Figure 2. In addition, the arrangement of the levers depending on the instrument's mensura is analyzed. The corresponding coefficients are provided in Table 1, and the lever positions are determined based on these coefficients.*

Keywords: *Kanun, levers, mensura, sound quality, coefficients, instrument improvement*

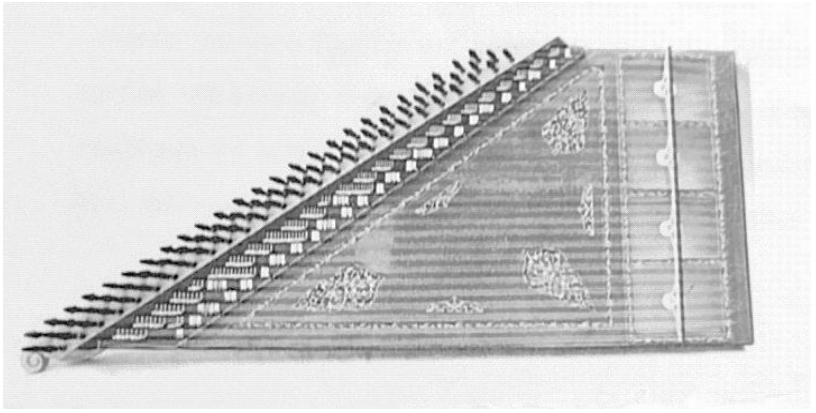
Rəyçilər:
sənətşünasliq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünasliq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova

GİRİŞ: Qanun alətinin akustik və texniki xüsusiyyətlərini təkmilləşdirmək məqsədilə tərəfimizdən bir sıra zəruri tədqiqat və praktiki işlər görülmüşdür. Hazırlayıb patentləşdirdiyimiz (Qeydiyyat No: 12/C-8993-17) innovativ daxili korpus konstruksiyası, habelə linglər sisteminin riyazi-akustik əsaslarının çıxarılması bu işlərə aiddir. Tədqiqatın əsas metodikasında alətdə yaranan cingilti səslərin aradan qaldırılması və 26 pilləli gövdədə linglərin dəqiq riyazi əmsallarla (1; 1,0582; 1,1235; 1,1882) xərəyə mütləq paralelliyinin təmin edilməsi məsələləri yer alır. Çünki qanun alətinin konstruktiv-akustik təkmilləşdirmə işləri mühüm elmi və praktik nəticələr verə bilir.

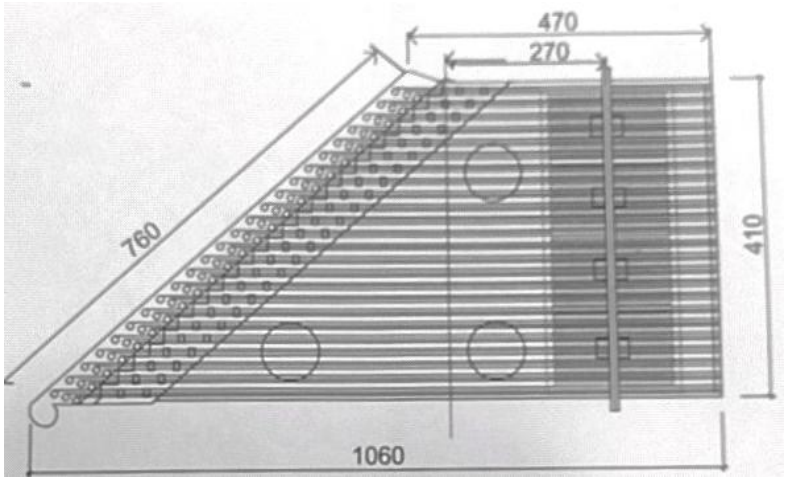
Məhz bu baxımdan qanun musiqi alətində yaranan arzuolunmaz metal cingiltisini aradan qaldırmaq məqsədilə, onun çanaq strukturunda konstruktiv dəyişikliklər edilmişdir. Alətin həm köhnə, həm də təkmilləşdirilmiş versiyalarında çanaq dörd bərabər hissəyə bölünmüşdür (Şəkil 1, sxem 1 və 2). Çanağı bölən daxili tirlər (tənəkələr) birbaşa səs rəqslərini boğan dayaq tirlərinin üzərinə yerləşdirilirdi. Belə olan halda, tellərə toxunarkən yaranan səs dalğaları gövdədə sərbəst yayıla bilmədən vaxtından əvvəl sönür və quru, cingiltili bir səslənmə yaradırdı. Bu akustik problemi aradan qaldırmaq üçün çanağın aşağı hissəsinə 4 ədəd körpü dayağı bərkidilmiş və onların üzərinə səs dalğalarını düzgün ötürən (1) körpü (rezonator) çubuğu yerləşdirilmişdir. Bu yeni sistem tellərdəki rəqslərin maneəsiz yayılmasını təm in edərək alətin tembrini təmizləyir və səsin dolğunluğunu artırır.

Rezonatorun üzərinə 3 ədəd (2) mizrablar qoyulur. Sonda tirlər iç mizrabların üzərinə yerləşdirilir. Beləliklə, səsin gec sönməsinə və yumşaqlığına nail olu-

ruq. Qanunda təkmilləşmə işi Müəllif Hüquqları Agentliyində qeydiyyatdan keçib (qeydiyyat nömrəsi 12/C-8993-17, qeydiyyat tarixi 28.04.2017-ci il, müstəsna müəlliflik hüququnun sahibi Məmmədəli Mirəli oğlu Məmmədovdur).

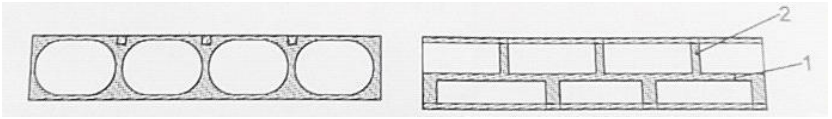


Şəkil №1



Sxem №1





Sxem №2

Köhnə forma **Təkmilləşmiş forma**

1. **Rezonator**
2. **İç mizrab**

Qanun musiqi alətində linglərin yerlərinin əmsallarla təyin edilməsi

Qanun – Azərbaycan milli musiqi alətlərindən biridir. Bu alət ansambl və orkestrlərdə öz önəmli yerini almışdır. Alətin səs tembri özünəməxsus olmaqla bərabər, konstruksiyası çox mürəkkəbdir. Aşıxların və linglərin yerləşdirilməsi və tənzimlənməsi ağır və çox vaxt aparan incə işdir. Qələmə aldığımız yazıda qanun musiqi alətində linglərin yerlərinin əmsallarla təyin olunması məsələlərindən danışacaq və bu işin necə icra olunması haqda məlumat verəcəyik. **Cədvəl №1-də** qanun musiqi alətinin pillələrinin sayı (26), hər pillənin və linglərin hansı notda köklənməsi göstərilmişdir. Önəmli məsələlərdən biri pillənin və linglərin vəziyyətidir.

Cədvəl №1

1	83,6	79	74,4
2	79,9	75,5	71,1
3	77,5	73,2	69
4	75	70,8	66,7
5	72,5	68,5	64,5
6	69,9	66,0	62,2
7	67,2	63,5	59,8
8	64,7	61,1	57,6
9	62,2	58,8	55,4
10	59,6	56,3	53
11	57,1	53,9	50,8
12	54,5	51,5	48,5
13	51,9	49	46,2
14	49,3	46,6	43,9

Əmsal
1. – 1
2. – 1,0582
3. – 1, 1235
4. – 1, 1882

15	46,8	44,2	41,6
16	44,3	41,8	39,4
17	41,7	39,4	37,1
18	39	36,8	34,7
19	36,4	34,4	32,4
20	33,7	31,8	29,9
21	31	29,3	27,6
22	28,5	26,9	25,4
23	25,8	24,3	22,9
24	23,2	21,9	20,6
25	20,8	19,6	18,5
26	18,2	17,2	16,2

Pillə və linglər xərəyə paralel olmalıdır. Bunlardan hər hansı birinin paralelliyi pozularsa ifa zamanı tembr dəyişikliyi müşahidə olunar. Məqaləmizin başlığından məlum olduğu kimi, əsas işimiz linglərin təyin edilməsidir. Öncəki məqalələrimizdə tarda, kamançada və sazda əmsallardan istifadə edərək onların ailələrinin və pərdələrinin əmsallarını təyin etmişdik. Qanun musiqi alətində aşağıdakı əmsallardan istifadə edəcəyik.

1 = 1≈ 82 sm

2 = 1,0582

3 = 1,1235

4 = 1,1882

1= 83,6 sm – birinci pillədən (fa #) çanaq üstü xərəyə qədər olan məsafədir.

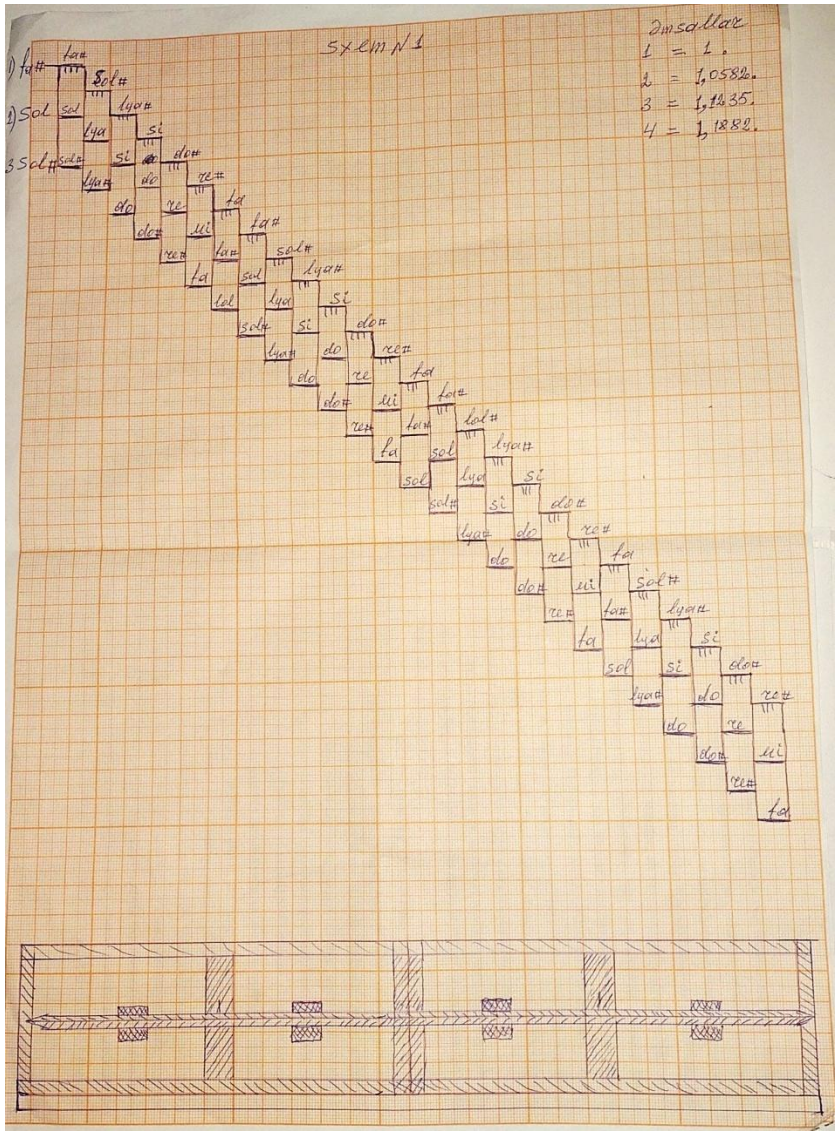
2. = 79,9 sm – ikinci pillədən (sol #) çanaq üstü xərəyə qədər olan məsafədir.

3. = 77,5 sm – üçüncü pillədən xərəyə qədər olan məsafədir.

4. = 75 sm – dördüncü pillədən xərəyə qədər olan məsafə.

İndi gəlin linglərin yerlərini təyin edək. 1-ci pillənin xərəyə qədər olan uzunluğu 83,6 sm. Bu rəqəmi ölçü ilə təyin edirik. Nəzərdən keçirdiyimiz qanun 2 lingli, 3 və ya 4 lingli də ola bilər. Dörd lingli qanunun üçüncü əmsalı təyin edilmişdir. Birinci pillədə, birinci lingin yerini təyin etmək üçün 83,6 bölürük 2-ci əmsala, yəni 83,6 : 1,0582 = 79 sm (sol). Birinci lingdən xərəyə qədər olan məsafə 79 sm olacaq.

İkinci lingin yeri 83,6 bölünsün 3-cü əmsala yəni 83,6 : 1,1235 = 74,4 yəni ikinci lingin xərəyə qədər olan məsafəsi. Əgər üçüncü lingimizdən olsaydı onda 83,6 bölünərdi 4-cü əmsala yəni 83,6 : 1,1882 = 70,35 sm eyni qayda ilə 2-3-4...26-cı pərdələrdə bu qayda ilə ling yerləri təyin olunur. Yəni ikinci pillədən xərəyə qədər məsafə 79,9 sm olsa, o zaman bu rəqəmi (79,9 sm): 2-ci, 3-cü və 4-cü əmsallara bölüb lingləri ardıcıl olaraq sıralamaq lazımdır. 26 pilləli qanunda pillələrin və linglərin yerləri santimetrlə göstərilmişdir.



Sxem №3

Nəticə:

Azərbaycan milli musiqi aləti olan qanunun ənənəvi daxili strukturunda mövcud olan metal cingiltisi və səsin vaxtından əvvəl sönməsi problemi tamamilə aradan qaldırılmışdır. Alətin daxili gövdəsinə tətbiq edilən 4 ədəd körpü dayağı, (1) rezonator çubuğu və (2) daxili mizrablar sistemi sayəsində səs dalğalarının sərbəst vibrasiyası təmin edilmiş, səsin akustik ömrü (sustain) uzadılmış və qanun üçün xarakterik olan yumşaq, dolğun və gur səs tembri əldə edilmişdir. Bu mühüm ixtira Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyi tərəfindən rəsmən qeydiyyata alınmışdır (Qeydiyyat No: 12/C-8993-17; Müəllif: Məmmədəli Mirəli oğlu Məmmədov). Eləcə də, tarda, kamançada və sazda uğurla sınaqdan keçirilmiş akustik əmsallar sistemi ilk dəfə qanun musiqi alətinin konstruksiyasına da tətbiq olunmuşdur. Məqalədə təqdim edilən xüsusi riyazi əmsallar (1; 1,0582; 1,1235; 1,1882) vasitəsilə alətin üzərindəki linglərin xərəyə nəzərən yerləşmə məsafələri millimetrik dəqiqliklə hesablanmışdır.

Yekun olaraq qeyd etmək lazımdır ki, bu tədqiqat qanun alətinin istehsalı və bərpasında empirik (təcrübi) metodlardan elmi-riyazi hesablama metodlarına keçidi təmin edir. Təklif olunan rezonator sistemi və əmsallar cədvəli həm musiqi alətşünaslığı üçün elmi, həm də milli alət düzəltmə sənəti baxımından böyük praktik əhəmiyyət kəsb edir.

Qeyd: *Bu layihənin hazırlanmasında göstərdikləri köməyə görə AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi laboratoriyasının ustası Ağamir Həsənova və 4-cü kurs tələbəsi Mehriban Quliyevaya öz təşəkkürümü bildirirəm.*

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Kərimi S, Məmmədov M. Musiqi alətlərimizin təkmilləşdirilməsində texniki elmlərdən istifadə qaydaları // “Konservatoriya” jurnalı. №2 (24), 2014, s.12-18.
3. Nəcəfzadə, A.İ. Çalğı alətlərimiz. Bakı.: MBM, 2004, 128 s.
4. İNCİ qanun qızlar ansamblı "ŞIDIRĞI" HƏMİD VƏKİLOV. URL:https://www.youtube.com/watch?v=23fmnO4kUhU&list=RD23fmnO4kUhU&start_radio=1
5. Asya Tağıyeva - Çahargah (qanun aləti) URL:https://www.youtube.com/watch?v=M-C0ODrzBrc&list=RDM-C0ODrzBrc&start_radio=1

VASİF ADIGÖZƏLOVUN "SEGAH" MUĞAM SİMFONİYASINDA DƏSTGAH STRUKTURUNUN TƏZAHÜRÜ

BABAYEVA Leyla Emin qızı
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
Ünvan: Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli, 98
Elmi rəhbər: *sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Leyla Mütalib qızı Məmmədova*
E-mail:babayevaleylusha93@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7777-685X

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.59-72

Xülasə: *Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor, görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlov (1935-2007) "Segah" muğam simfoniyasını yaradıcılığının son dövründə bəstələmişdir. Bəstəkar bu əsər üzərində 1994-1998-ci illərdə işləmiş və simfoniyanı atası, görkəmli xanəndə Zülfüqar Adıgözəlovun əziz xatirəsinə ithaf etmişdir. Məqalədə simfoniya əlyazma partitura əsasında təhlil olunur, onun strukturunda "Zabul-Segah" muğam-dəstgahından istifadə məsələlərinə diqqət yetirilir.*

Açar sözlər: *bəstəkar Vasif Adıgözəlov, "Segah" muğam simfoniyası, simfonik muğam janrı, Zabul-Segah muğam dəstgahı*

ПРОЯВЛЕНИЕ СТРУКТУРЫ ДЕСТГЯХА В МУГАМНОЙ СИМФОНИИ ВАСИФА АДИГЕЗАЛОВА «СЕГЯХ»

БАБАЕВА Лейла Эмин
Докторант Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли

Аннотация: *Мугамная симфония «Сегях» народного артиста Азербайджанской Республики, лауреат Государственной премии, профессора Васиф Адигеазалова (1935-2007) относится к последнему периоду творчества композитора. Он работал над данным произведением с 1994 по 1998 год и посвятил симфонию светлой памяти своего отца, выдающегося певца Зульфугара Адигезалова. В статье анализируется симфония на основе рукописной партитуры, с акцентом на вопросы использования мугам-дастгяха «Забул-Сегях» в её структуре.*

Ключевые слова: *композитор Васиф Адигезалов, Мугамная симфония «Сегях», симфонический мугам, мугам-дастгях «Забул-Сегях»*

EXPRESSION OF NATIONAL AND SYMPHONIC THOUGHT IN THE MUGHAM SYMPHONY “SEGAH” BY VASIF ADIGEZALOV

BABAYEVA Leyla Emin
Doctoral candidate at the Baku Academy of Music named after U. Hajibeyli

Abstract. *The mugham symphony "Segah" by People's Artist of the Republic of Azerbaijan, State Prize laureate, and professor Vasif Adigeazalov (1935-2007) belongs to the composer's final period. He worked on this piece from 1994 to 1998 and dedicated it to the memory of his father, the outstanding singer Zulfugar Adigeazalov. This article analyzes the symphony based on its handwritten score, focusing on the use of the mugham dastgah "Zabul-Segah" in its structure.*

Keywords: *Composer Vasif Adigezalov, Mugham Symphony "Segah", symphonic mugham, mugham-dastgah "Zabul-Segah"*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Mehriban Əhmədova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Lalə Hacıyeva

GİRİŞ: V.Adıgözəlovun simfonik yaradıcılığında “Segah” muğam simfoniyası muğam-dəstgah strukturuna istinad edən bir əsər kimi diqqətəlayiqdir. Bu əsərdə bəstəkar fəlsəfi düşüncə tərzini və dramatik gərginliyi üzvi şəkildə əlaqələndirməyə nail olmuşdur. “Segah” muğam simfoniyasında lirika çoxcəhətliliyi və ekspressivliyi ilə diqqəti cəlb edir. “Segah” muğam simfoniyası üzərində V.Adıgözəlov 1994-1998-ci illərdə işləmiş və onu atası, görkəmli xanəndə Zülfüqar Adıgözəlovun əziz xatirəsinə ithaf etmişdir. Əsər ilk dəfə 2005-ci il oktyabrın 7-də Vasif Adıgözəlovun 70 illik yubileyinə həsr olunmuş musiqi festivalında, dirijor Yalçın Adıgözəlovun rəhbərliyi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səslənmişdir. “Segah” muğam simfoniyasının təhlili bəstəkarın əlyazma partiturası əsasında aparılmışdır (Adıgözəlov, 1994: 285). Əsər simfonik orkestrin üçlü tərkibi üçün yazılmışdır. Milli ənənələrin təzahürü və simfonik təfəkkürün ifadəsi nöqteyi-nəzərindən V.Adıgözəlovun “Segah” muğam simfoniyasının araşdırılması məqalənin mövzusunun aktuallığını müəyyən edir. Bu baxımdan V.Adıgözəlovun “Segah” muğam simfoniyasının ətraflı şəkildə araşdırılması və səciyyəvi cəhətlərinin üzə çıxarılması məqalənin elmi yeniliyini təşkil edir. “Segah” muğam simfoniyasının təhlil olunması zamanı əldə olunan nəticələr V.Adıgözəlovun yaradıcılığının öyrənilməsi zamanı, eləcə də Azərbaycan musiqi tarixi ilə bağlı fənlərin tədrisində tətbiq oluna bilər.

V.Adıgözəlov muğam simfoniyası janrına XXI əsrin əvvəllərində, artıq yaradıcılığının müdriklik zirvəsində olarkən müraciət etmişdir. O, özündən əvvəlki bəstəkarların yaratdığı simfonik muğam ənənələrinə əsaslanaraq onları davam etdirmişdir. Əsərin “Segah” muğam simfoniyası adlandırılması da bu baxımdan

diqqəti cəlb edir. Simfonik muğam janrının əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, bəstəkarlar milli musiqinin əsasını təşkil edən muğamın janr, musiqi məzmunu və kompozisiya xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq, onları simfonik musiqinin qanunauyğunluqları ilə uzlaşdırır. Bununla əlaqədar R.Zöhrabov Fikrət Əmirovun "Şur" simfonik muğamı ilə eyniadlı muğam dəstgahını müqayisə edərək, onların ümumi cəhətləri kimi aşağıdakıları qeyd etmişdir: "*Birincisi, bəstəkar burada sərbəst improvizə səciyyəli muğam şöbə və guşələri mahnı-rəqs ruhlu təsnif və rənglərlə ardıcıllaşdırır. İkinci, "Şur"un ənənəvi quruluşu simfonik muğamda eynilə saxlanılmışdır. Nəhayət, muğam şöbələrinə xas olan variasiyalı (dəyişdirilmiş, təbəddülata uğramış) inkişaf priyomu simfonik muğamda da öz dolğun təcəssümünü tapır*" (Zöhrabov, 2013: 300). Bu fikirləri V.Adıgözəlovun "Segah" muğam simfoniyasına da tətbiq edə bilərik. Bəstəkar bu əsərdə əsas muğam dəstgahlarından biri olan "Segah" muğamından istifadə etmişdir. Məlumdur ki, milli muğam ifaçılığında "Segah" muğamının bir neçə variantı mövcuddur və onlar müxtəlif adlar daşıyır: "Zabul-Segah", "Mirzə Hüseyn Segahı", "Orta Segah", "Xaric Segah" və s. Həmin variantlar segah məqamının müxtəlif tonallıqlarına istinad edərək, məzmununa və tərkib hissələrinə görə fərqlənir və "Segah" muğam ailəsini əmələ gətirir.

"Segah"ın məqam əsası dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi-fundamental tədqiqatında üzə çıxarılmışdır (Hacıbəyli, 2010: 176). Musiqişünaslıqda muğam ailələri ilə bağlı ilk tədqiqatlar M.İsmayılova məxsusdur. Onun "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları" kitabında irəli sürdüyü "Rast", "Şur", "Segah" muğam ailələri ilə bağlı elmi qənaəti olduqca önəmlidir (Zöhrabov, 2013: 100).

V.Adıgözəlovun "Segah" muğam simfoniyasını nəzərdən keçirərək qeyd etməliyik ki, müəllif tam şəkildə muğamın bir variantına əsaslanmasa da, "Zabul-Segah"a daha çox üstünlük vermişdir. O, bütün variantlar üçün ənənəvi olan muğam şöbələrini rəng epizodları ilə məntiqi ardıcıllıqla bir kompozisiyada birləşdirmişdir.

V.Adıgözəlovun "Segah" muğam simfoniyasında kompozisiyanın əsasında epizodların təzadlı növbələşməsinə əsaslanan quruluş dayanır (Adıgözəlov, 1994: 285). Əsərdə epizodların bölgüsü temp dəyişikliyi ilə qeyd olunur, onlar musiqi məzmununa görə muğam və ya rəng tiplidir. Bu xüsusiyyət muğam simfoniyasının melodik və metro-ritmik quruluşunda özünü göstərir:

1. I bölmə, "*Agiato*" – "Dəraməd"; 2. II bölmə, "*Deciso*" – "Bərdaşt" və "Mayə-Zabul; 3. III bölmə, "*Scerzando*" ("*Andante maestoso*") – Rəng ("Səni yanasan toyuq tutan" xalq mahnı melodiyası əsasında); 4. IV bölmə, "*Maestoso ed espressivo*" – "Muyə şöbəsi"; 5. V bölmə, "*Animato*" – "Muyə"nin davamı, improvizasiyalı inkişaf; 6. VI bölmə, "*Moderato-maestoso*" – "Manəndi-müxalif" şöbəsi; 7. VII bölmə, "*Allegro non troppo*", "Manəndi-müxalif" rəngi; 8. VIII bölmə, "*Moderato*" – "Segah" şöbəsi; 9. IX bölmə, "*Animato assai*" –

“Segah” şöbəsinin davamı, improvizasiyalı inkişaf; 10. X bölmə, “*Allegro assai*” – “İraq” rəngi; 11. XI bölmə, “*De ciso*” – “Hasar” şöbəsi; 12. XII bölmə, “*Maestoso*” – “Müxalif” şöbəsi; 13. XIII bölmə, “*Allegro*” – Rəng; 14. XIV bölmə, “*Andante*” – Mayəyə qayıdış; 15. XV bölmə, “*Maestoso*” – Koda.

Göründüyü kimi, muğam simfoniyanın musiqi məzmunu ənənəvi muğam dəstgahının xüsusiyyətlərinə uyğundur. Lakin bəstəkar muğamın musiqi materialına sərbəst yanaşaraq, onu simfonik musiqinin inkişaf üsullarına uyğun yaratmışdır. Muğam simfoniyanın birhissəli kompozisiyası daxilində bölmələr muğamın tərkib hissələrinə uyğun olsa da, ümumilikdə inkişaf xüsusiyyətlərinə görə üç mərhələyə bölünə bilər. Bunlardan I-V şöbələr muğamın mayəsi ətrafında qurulan şöbələr olub, birinci mərhələni təşkil edir və bunu ekspozisiya kimi qəbul etmək olar. VI-X bölmələr əsərin ikinci mərhələsini özündə cəmləşdirir ki, bu da muğamda yeni səviyyəyə keçid və işləmə-inkişaf xarakteri daşıyır. XI-XV bölmələr isə kulminasiya və koda – üçüncü mərhələni əmələ gətirir. Simfoniyanın kompozisiyasında birinci və ikinci inkişaf mərhələləri ənənəvi dəstgahın quruluşuna uyğun olsa da, üçüncü mərhələ – kulminasiya musiqi məzmununa görə bir qədər fərqlənir. Bəstəkar kulminasiyada fərqli tonallıqda “Çahargah” muğamına uyğun musiqi materialını daxil etmişdir ki, bu da “Zabul-Segah” muğam dəstgahının bəzi ifaçılıq variantlarında rast gəlinir. Sonda segahın mayəsinə qayıdış və Koda verilir.

Məlumdur ki, “Segah” muğam variantlarının əsasını eyniadlı məqam təşkil edir. Məhz məqam əsası muğam dəstgahında olduğu kimi, muğam simfoniyada da əsərin bünövrə sütununu əmələ gətirir və silsiləvi olaraq, muğam şöbələrini, onları əlaqələndirən rəng melodiyalarını özündə cəmləşdirir. Partituranın əsas tonal əsasını H-dur təşkil edir. Bu tonallıq “dis” mayəli segah məqamına uyğundur. Bölmələrin istinad pillələri bu məqam daxilində müəyyən olunur. Əsərdə sərbəst vəznli və dəqiq metro-ritmik quruluşlu bölmələr məqamın səssırası üzərində mayədən başlayaraq, kulminasiyaya qədər yüksələn xətlə birbirini əvəz edir və sonda mayədə tamamlanma ilə yekunlaşır.

“Segah” muğam simfoniyasının kompozisiyasını məqam əsasında ayrı-ayrı təzadlı şöbələrdən ibarət silsilə forması kimi xarakterizə etmək olar. Əsərin bölmələrinin struktur quruluşuna gəlincə, qeyd etməliyik ki, hər bir bölmədə musiqinin inkişafı mərhələlərlə cərəyan edir. Simfoniyanın dramaturgiyasına xas olan dalğavari inkişaf prinsipi əsərin, demək olar ki, bütün bölmələrində özünəməxsus tərzdə nəzərə çarpır. Hər bir bölmə iki və ya üç inkişaf dalğasından ibarət olur. Eyni zamanda, əsərin bölmələrində muğam şöbələrinə uyğun olan istinad pillələri qabarıq verilir. Məsələn, əsas istinad pillələri kimi D, Fis, H səsləri çıxış edir ki, bu da kompozisiyanın ümumi inkişaf xəttini müəyyən edir. Muğam dəstgahına xas olan mayədən başlayaraq, ardıcıl yüksələn inkişaf və sonda mayəyə qayıdış muğam simfoniyasında da saxlanılmışdır.

Muğamın dəstgah şəklində ifası onun musiqi məzmununun tam açılmasına yönəlir, bütün şöbə və guşələrin ardıcıllıqla, kompozisiya quruluşundakı yerinə görə, məqam planına əsaslanır. Bu halda dəstgahın kompozisiya quruluşu mühüm əhəmiyyətli bünövrə kimi saxlanılır: giriş – "Bərdaşt", əsas şöbə – "Mayə", məqamın istinad pillələrinə əsaslanaraq yüksələn ardıcıllıqla yerləşən muğam şöbələri, inkişafın yüksək zirvəsinə çatdırılma – kulminasiya, mayəyə qayıdış. Vokal-instrumental muğamlarda olduğu kimi, instrumental muğamlarda da dəstgah forması bütün bu hissələrin cəmindən və təzad prinsipi ilə ardıcıllaşmasından ibarət silsilə kimi üzə çıxır.

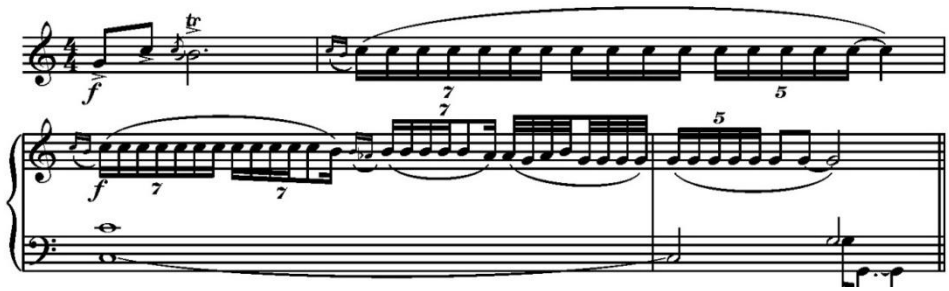
Simfoniyanın əsasını təşkil edən muğam şöbələrinin və rənglərin melodiyası bəstəkar tərəfindən olduğu kimi saxlanılmışdır. Lakin bu mövzular müəyyən bölmələrdə səsləndirildikdən sonra intensiv inkişafa məruz qalır. Burada melodiyaların polifonik inkişaf etdirilməsi, eləcə də motiv, intonasiya inkişafından geniş istifadə olunur.

V.Adıgözəlovun "Segah" muğam simfoniyasının təhlilindən aydın olur ki, burada muğam dəstgahının ənənəvi quruluşu, yəni improvizasiya səciyyəli muğam şöbələrinin mahnı-rəqs xarakterli rəng melodiyalarına əsaslanan epizodlarla ardıcıllaşması prinsipi saxlanılmışdır. Eyni zamanda, muğamın kompozisiyasında onun məqam əsasına uyğun olaraq, şöbələrin tədrici yüksələn ardıcıllıqla yerləşməsi və kulminasiyadan sonra sonda mayəyə enmə prinsipi də dramaturji inkişafın əsasını təşkil edir. Əsərdə muğama xas olan variasiyalı inkişaf üsulları öz dolğun əksini tapır. Muğam kompozisiyasının quruluşunda bilavasitə onun məqam əsasının, tonal planının böyük rolu vardır. Bu cəhət "Segah" simfoniyasında da özünü göstərir.

"Segah" muğam simfoniyasının tərkib hissələrini bəstəkar yalnız temp göstəriciləri ilə qeyd etmişdir, lakin əsərin məzmununu açmaq məqsədilə təhlil zamanı bölmələrin musiqi məzmununun "Zabul Segah" muğam dəstgahının şöbələrinə və rənglərinə uyğunluğu aşkar edilmişdir. Simfoniyanın birinci bölməsi – "*Agiato*" muğam dəstgahında giriş rolu oynayan "Dəraməd"ə uyğundur. Simfoniyanın I bölməsində "Dəraməd" melodiyası bütövlükdə muğam ifaçılığı təcrübəsinə uyğun istifadə olunmuşdur. Lakin melodiyanın ümumi quruluşu saxlanılsa da, metro-ritmik tərtibatı dəyişdirilmişdir, belə ki, melodiyanın ritmik quruluşunda xırdalıqlarla hərəkətə üstünlük verilir. Melodik inkişaf əvvəlcə bir alətdə başlayaraq, tədricən bütün orkestrin səslərini əhatə edir və bu, I bölmədə aydın görünür. Burada akkordların fonunda "Dəraməd"in melodiyası aşağı registrdə - alt saksofon alətində solo səslənir. Daha sonra qoboy və fleyta alətləri kontrapunkt səslərlə qoşulur, tədricən simlilər də daxil olunaraq, yüksək zirvəyə çatdırılır. Bu cür inkişaf dalğasında melodiya müxtəlif alətlərdə yenidən təkrarlanır və orkestrin tam tərkibini əhatə edir. Birinci bölmənin sonuna doğru isə partituranın seyrəlməsi özünü göstərir və mövzunun yalnız bir alətdə səslənməsi ilə bitir.

Simfoniyanın ikinci epizodu – “*Deciso*”, muğam kompozisiyasında “Bərdaşt” əhəmiyyəti daşıyır. Muğam dəstgahında bu bölmənin rolu böyükdür və bilavasitə muğam improvizasiyası əsasında, yüksək registrdə başlanaraq, zildənbəmə enən melodik quruluşa malikdir və mayəyə hazırlıq prosesini əks etdirir. Nəriman Məmmədovun “Segah Zabul” muğam dəstgahının not yazısında “Bərdaşt” şöbəsinin melodiyası kvarta sıçrayışı ilə başlayır (“g^1-c^2”) və kiçik oktavanın “g” səsində bitir (Məmmədov, 1965: 23). N.Məmmədovun not yazısında “Bərdaşt” şöbəsinin melodiyası ritmik dəqiqliklə işlənilmişdir və bu xüsusiyyət V.Adıgözəlovun əsərində də izlənilir.

Nümunə № 1. “Bərdaşt” şöbəsinin melodiyası (N.Məmmədovun not yazısında).



Bu şöbənin musiqisi segah məqamının səssırasını tamamilə əhatə edir:

Nümunə № 2.



Melodiyanın istinad pillələri: “c^2”, “g^1”, “e^1”, “e_k” səsləridir. Melodiya bu istinad pillələri ətrafında gəzişərkən bir neçə xromatik səslər əmələ gəlir. Bu, VI pillə (əsas tonun kvintası) – “g” səsi ətrafında gəzişən zaman əmələ gələn “a - as” və II pillə (əsas ton) – “c” ilə IV pillə (mayə) – “e” səsi arasında gəzişən zaman əmələ gələn “d-dis” xromatizmidir.

Nümunə № 3.

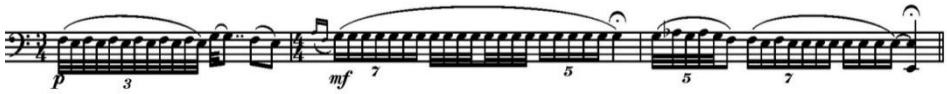


Muğam simfoniyasının II bölməsində bəstəkar “Bərdaşt” şöbəsinin musiqi məzmununu bütövlükdə saxlamışdır. İmprovizasiyalı muğam melodiyasının orkestr alətlərində səsləndirilməsi üçün onların ritmik quruluşu dəqiq qruplaşdırılmalarla verilmişdir. Simfoniyada “Bərdaşt” melodiyası orkestrin bütün alətlər qrupunu əhatə edərək, məğrur və iradəli xarakter kəsb edir. Mövzunun inkişaf

xətti muğamın melodik quruluşuna uyğundur. Muğam dəstgahında "Bərdaşt" şöbəsinin əsas səciyyəvi xüsusiyyəti odur ki, o, mayədən bir oktava yuxarı səsdə başlanır. Zil mayə ətrafında gəzişilir və tədricən enmə prosesi baş verir. Simfoniyanın II bölməsində bu cəhət öz əksini tapır. II bölmə daxilində "Bərdaşt" melodiyasının zirvədən enən hərəkəti tonikada bitərək ardıcıl olaraq "Mayə Zabul" şöbəsinin səslənməsini hazırlayır.

Muğam dəstgahında "Mayə" şöbəsi bünövrə əhəmiyyəti daşıyır. R.Zöhrabov yazır: "*Vokal-instrumental muğam dəstgahının "Dəraməd" və "Bərdaşt"ından sonra mütləq "Mayə" şöbəsi gəlir... O öz həcmi etibarı ilə dəstgahda birinci ən böyük mərkəz şöbədir*" (Zöhrabov, 2013: 150). Bu baxımdan muğamın özülü əhəmiyyətini daşıyan "Mayə Zabul" şöbəsi "... bəm registrdə çalınıb-oxunur. Bu irihəcmli şöbənin musiqisi sakit, aramlı əhval-ruhiyyəyə malikdir" (Zöhrabov, 2013: 203). N.Məmmədovun not yazısında "Mayə Zabul" şöbəsini şərti olaraq üç musiqi cümləsinə bölmək olar. Birinci musiqi cümləsi çox qısadır. Burada melodiya segah məqamının IV ("e") və VI ("g") pillələri arasında gəzişərək mayədə bitir.

Nümunə 5. "Mayə Zabul" şöbəsinin birinci cümləsi (N.Məmmədovun not yazısında).



Artıq burada VI pillə ("g") yarım kadans, IV pillə ("e") tam kadans kimi göstərilir. Ümumiyyətlə, "Mayə Zabul" şöbəsinin əsas istinad pilləsi segah məqamının VI pilləsi – əsas tonun kvintasıdır. Lakin hər musiqi cümləsi mayədə tamamlanır. İkinci musiqi cümləsi daha genişdir. Onun diapazonu "e_k-c^1" pillələrini əhatə edir. Melodiyanın inkişafı zamanı istinad pilləsi olan VI pillə ("g") bir neçə dəfə V pillə ("f") ilə növbələşir.

Nümunə 5. "Mayə Zabul" şöbəsinin ikinci cümləsi (N.Məmmədovun not yazısında).



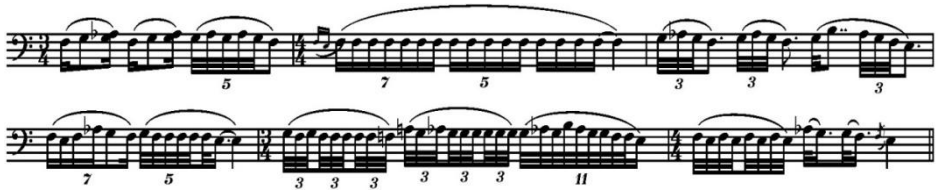
Bu cümlənin sonrakı inkişafında istifadə olunan xromatizm diqqəti cəlb edir. Səssırasının VII ("a") və VIII ("h") pillələrinin xromatikləşməsi tarın 1/4 tonlarla gəzişməsinin not yazısında ifadəsidir.

Nümunə № 6. “Mayə Zabul” şöbəsinin ikinci cümləsinin inkişafı (N.Məmmədovun not yazısında).



Bu melodik gəzişmə tədricən VI pillədən (“g”) aşağıya doğru hərəkət edərək mayədə tamamlanır.

Nümunə № 7. Mayədə tamamlanma



Üçüncü musiqi cümləsi nisbətən sadə inkişaf tərzinə malikdir. Bu cümlə sekvensiyalara və təkrarlara əsaslanır və mayədə bitir. “Mayə Zabul” şöbəsində rast gəlinən xromatik səslər bu şöbəni səciyyələndirən əsas cəhətdir. Bunu bütün dəstgah boyu izləmək olar.

Simfoniyanın II bölməsində “Bərdaşt”ın ardınca səslənən “Mayə Zabul” muğam şöbəsinin melodiyası klarnetin solo ifasında, orkestrin zərif akkordları fonunda səslənir. Muğamda olduğu kimi, simfoniyada da “Mayə Zabul” şöbəsi bir neçə melodik frazadan ibarətdir və məqamın mayəsi ətrafında qurulur. “Mayə Zabul”un mövzusu solo klarnetin ifasında aşağı registrdə səslənir və improvizasiyalı muğam melodiyasını əks etdirir. Bu mövzu ilə II bölmənin musiqi quruluşu yekunlaşdırılır.

Simfoniyanın III bölməsi – “*Scherzando*” (“*Andante maestoso*”) – xalq mahnı melodiyasına əsaslanır (“Səni yanasan toyuq tutan”). Bu melodiya muğam ifaçılığında “diringi” – oynaq xarakterli rəng kimi istifadə olunur. V.Adıgözəlov xalq mahnı melodiyasını istifadə edərkən, onun janr xüsusiyyətlərini deyil, məhz melodik quruluşunu və məqam əsasını önə çəkərək, simfoniyaya daxil etmişdir. Bu melodiya “Mayə Zabul” şöbəsinin məqam və melodik xüsusiyyətlərinə çox uyğundur.

Simfoniyanın IV bölməsi – “*Maestoso ed espressivo*” isə “Muyə” şöbəsinə uyğundur. Bu şöbə muğamda “Mayə Zabul”dan sonra gələn və musiqi məzmununa görə onu inkişaf etdirən bir şöbədir. Həcmi kiçik olduğuna görə onu muğam ifaçılığında “guşə” adlandırırlar. Bunu “Zabul Segah” muğamının Arif Əsədullayev tərəfindən yazıya alınmış variantında izləyə bilərik (Əsədullayev, 2009: 72). Partiturada “Muyə” guşəsi aşağı registrdə bas səsli nəfəs və simli alətlərin – bas klarnet, faqot, kontrfaqot, viola, violonçel və kontrabasların ifasında səslənir.

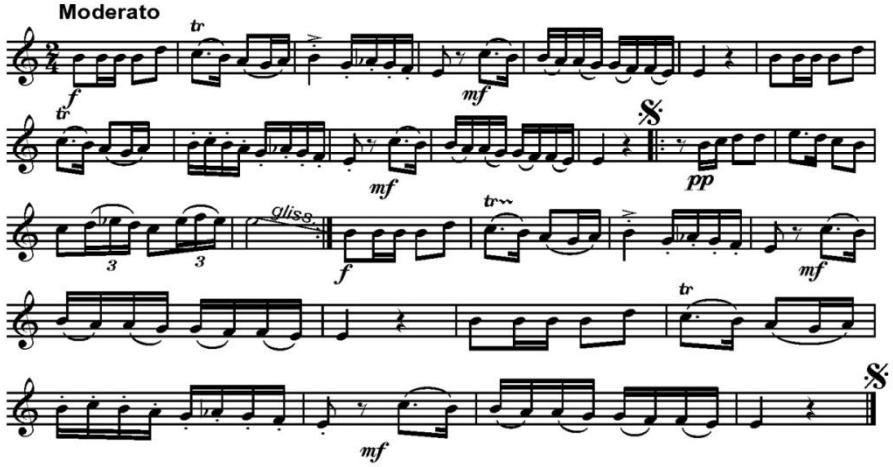
Bu kiçik həcmli bölmənin musiqi inkişafı sona doğru bütün orkestri əhatə edir. Aşağı registrdən tədricən yüksələrək tamamlanan musiqi inkişafı fasiləsiz olaraq simfoniyanın yeni bölümünə keçir.

Simfoniyanın V bölməsi – "*Animato*" – "Muyə" guşəsinin davamı kimi səslənir. Belə ki, eyni istinad pillələri ətrafında simli və ağac nəfəs alətlərinin *timpani* alətinin dəstəyi ilə texniki çalğı üsullarına əsaslanan musiqi inkişafı muğam ifaçılığında tar və kamança alətlərinin çalğı üsullarını xatırladır. Burada tempin artırılması da özünəməxsus rol oynayır. Bu xüsusiyyət V.Adıgözəlovun muğama olan yaradıcı münasibətini göstərir. Qeyd edək ki, simfoniyanın IV və V bölmələrinin bu cür ardıcıllığı mayə ətrafında qurulan inkişaf mərhələsini yekunlaşdırır.

Simfoniyanın VI bölməsi – "*Moderato-maestoso*" öz növbəsində "Manəndi-müxalif" şöbəsini əks etdirir. Muğam dəstgahında olduğu kimi, simfoniyada da bu bölmə daha yüksək mərhələyə keçid yaradır. Bu bölmənin musiqi quruluşu mayənin kvarta tonuna istinad edir, melodiya yüksək registrdən başlanaraq, enən sekvensiyalı gedişlərlə məqamın pillələri üzərində qurulur və mayədə bitir. Melodik inkişafın davamında musiqi motivlərinin variantlı səslənmələri verilir. Bu da muğamın musiqi materialının variantlı işlənilməsini əks etdirir.

Simfoniyanın VII bölməsi – "*Allegro non troppo*" isə "Manəndi-müxalif" rəngidir. Not yazılarında bu rəng nümunəsi "Müxalif" adı ilə göstərilir. S.Rüstəmovun "Azərbaycan xalq rəngləri" məcmuəsinin I cildində bu rəngin not yazısı verilmişdir (Rüstəmov, 1954: 20).

Nümunə № 8. "Manəndi-müxalif" rəngi (S.Rüstəmovun not yazısında)

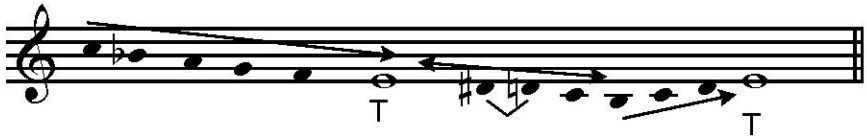


Simfoniyada bu bölmə kiçik girişlə başlanır, daha sonra rəngin mövzusu səsləndirilir.

Simfoniyanın VIII bölməsi – Moderato, "Segah" şöbəsinə əsaslanır. Bu, muğamın mərkəzi şöbəsi olub, ikinci inkişaf mərhələsini əmələ gətirir. "Zabul Segah" muğam dəstgahında da "Segah" şöbəsi əsas, irihəcmli və mühüm şöbələrdən biridir. N.Məmmədovun not yazısında "Segah" şöbəsində melodik inkişaf

üç ardıcıl mərhələyə əsaslanır və burada həmçinin, “Segah” şöbəsinin səssırasının düzülüşü verilmişdir.

Nümunə № 9. “Segah” şöbəsinin səssırası



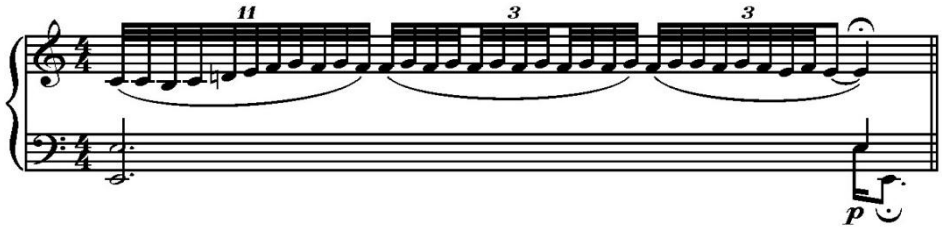
Bu şöbənin birinci musiqi cümləsi segah məqamının alt tetraxordunun səsləri üzərində qurulmuşdur. Melodiya alt tetraxord çərçivəsində gəzişərək əvvəlcə mayədə, sonra isə əsas tonda dayanır.

Nümunə № 10. “Segah” şöbəsinin birinci musiqi cümləsi



İnkişaf prosesində melodik hərəkət kvarta həcmindən çıxaraq genişlənir və birinci oktavanın “a” səsinə çatdırılır.

Nümunə № 11. “Segah” şöbəsinin birinci musiqi cümləsinin inkişafı.



Buradakı melodik gəzişmələrdə mayədən III yüksəlmiş pillə vasitəsilə əsas tona keçid və orada tamamlanma özünü göstərir. Bu cəhət “segah” şöbəsi, o cümlədən bu məqamda yazılmış melodiyalar üçün səciyyəvidir. “Segah” şöbəsinin birinci musiqi cümləsi əsas ton (II pillə) və mayəyə (IV pillə) istinad edir. Bu şöbə diatonik segah məqamına əsaslanır. Burada yalnız III pillənin xromatizmə məruz qalması görünür. Ü.Hacıbəyliyə görə, segah məqamında III pillə heç bir vəzifə daşımır (Hacıbəyli, 2010: 80). Lakin burada bu pillə (“d^{1}”) yarım ton yüksələrək mayənin alt aparıcı tonu funksiyasını icra edir. M.İsmayılov “*Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər” kitabında qeyd edir ki, “III pərdənin yüksəlməsi daima mayə – IV pərdə ilə əlaqədar olub, onun ətrafında dolanan və mayəyə alt aparıcı ton halında yaxınlaşan zaman baş verir*” (İsmayılov, 1984: 33). “Segah” muğamının “Mayəyi-Segah” şöbəsində və tam kadanslarında daima bu pərdənin yüksəlməsindən istifadə olunur. Bu fikri “Segah” şöbəsinə də şamil etmək olar. Burada III pillənin yüksəlməsinə melodiyanın kadensiya hissələrində rast gəlirik. Onu da qeyd edək ki, melodik ibarələrdə III pillə (“d”) xromatik səs kimi özünü göstərir. Çünki əvvəlcə diatonik halda “d” sonra isə **1/2** ton yüksəlmiş halda “dis” verilir. Bunu yuxarıda

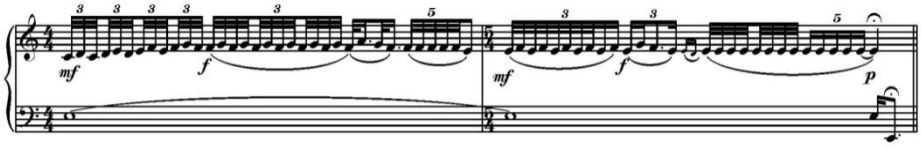
göstərdiyimiz nümunədə aydın şəkildə izləyə bilərik. İnkişafın ikinci mərhələsində birinci hissənin müxtəlif elementləri ayrılıqda improvizə olunur.

Nümunə № 12. "Segah" muğamının "Mayəyi-Segah" şöbəsində improvizə



Diapazon bu cümlədə II oktavanın "c" səsinə qədər genişlənir. Bu musiqi cümləsi mayəyə istinad edir. Musiqi inkişafının üçüncü mərhələsi öz xarakterinə görə əvvəlkilərdən fərqlənir. Burada temp dəyişir ("*piu mosso*"), notların qruplaşması isə müntəzəm xarakter daşıyır. Bu kiçik hissənin melodiyası sekvensiyalara əsaslanır və tədricən əvvəlki sərbəst qruplaşma öz yerini tutur və melodiya mayədə ("e") tamamlanır. Bu hissədə də III pillənin xromatizmi özünü büruzə verir.

Nümunə № 14. Mayədə tamamlanma



Simfoniyanın partiturasında bütün göstərilən melodik quruluş xüsusiyyətləri öz əksini tapır. Lakin bəstəkar dəqiq ritmik qruplaşmalardan istifadə edərək, mövzunun daha qabarıq səslənməsinə nail olur. "Segah" bölməsinin melodik inkişafı tar alətində muğam ifaçılığına xas olan bədii-texniki üsulları əks etdirir. Bəstəkar bütün bunları müəyyən ritmik qruplaşmalar şəklində orkestr alətlərinin ifa texnikasına uyğunlaşdırmışdır. Muğam melodiyasının bütün orkestr qrupları tərəfindən səsləndirilməsi isə muğamın səslənməsinə möhtəşəmlik aşılayır.

Simfoniyanın IX bölməsi – "*Animato assai*" "Segah" şöbəsinin davamı kimi səslənir. Orkestrin ifasında muğam improvizasiyasını xatırladan melodik gəzişmələrə əsaslanır. Bu bölmə simlilərin ifasında başlanır. Tədricən digər alətlər qrupu da səslənməyə qoşulur. Yüksələn xətli melodik inkişaf səslənmənin daha yuxarı registrə keçməsinə imkan yaradır. Mövzuları müxtəlif harmonik və orkestr boyalarında təkrarən təqdim edən bəstəkar, onları dinamikləşdirir və beləliklə, dramatik zirvə nöqtəsinə çatdırır. Rəngarəng boyalarla yaranan melodiklik, materialın dinamik və intensiv inkişafı, harmonik dilin əlvanlığı aydınlığı ilə fərqlənir.

Simfoniyanın X bölməsi – "*Allegro assai*" rəng melodiyasının səslənməsinə əsaslanır. Burada "İraq" rəngi verilir. Bu rəngin adı "Rast" muğamının müvafiq şöbəsi ilə bağlı olsa da, o, muğam ifaçılığında "Segah" muğam variantlarının tərkibində yüksək registrdə səslənir. Bu rəngin not yazısı S.Rüstəmovun "Azərbaycan xalq rəngləri" məcmuəsində (I cild, № 23) öz əksini tapır (Rüstəmov, 1954: 27).

Rəng melodiyasının məqam əsası rast məqamı ilə “c” səsindən başlanır və daha sonra segah məqamında gəzişmələrə əsaslanaraq segahın mayəsində tamamlanır. Muğam dəstgahında bu rəngin səslənməsi rast məqamına yönəlmə kimi səslənir. Simfoniyanın partiturasında bəstəkar rəngin melodiyasını bir pillə aşağıdan, “h” səsindən başlamaqla onun segah variantını yaratmışdır. Bu variant istinad pilləsinə görə segah məqamının VII pilləsini təşkil edərək, məqam daxilində istinad pilləsinin dəyişməsini və musiqi inkişafının daha yüksək pilləsini göstərir. Bununla muğamın yeni mərhələsinə yol açılır.

Simfoniyanın XI bölməsi – “*De ciso*”, muğam dəstgahının üçüncü inkişaf mərhələsini – kulminasiyanı əks etdirir. Muğamda kulminasiya yüksək registri əhatə edir. “Zabul Segah” muğam dəstgahının kulminasiyasında – “Zil Zabul”, “Manəndi-hasar”, “Manəndi-müxalif” şöbələri özünü göstərir. Bunlardan “Zil Zabul” və “Manəndi-müxalif” şöbələri həm mayə mərhələsində, həm də kulminasiyada bir oktava yuxarıda ifa olunaraq, variantlı təkrar kimi səslənir. “Manəndi-hasar”, “Manəndi-müxalif” şöbələrinin adlarında isə “Çahargah” muğamının əsas tərkib hissələri olan “Hasar” və “Müxalif” şöbələri ilə oxşarlıq özünü göstərir ki, “Manəndi” sözünün bu adlara əlavə olunması bunu təsdiq edir: “Manəndi-hasar” – “Hasara bənzər”, “Manəndi-müxalif” – “Müxalifə bənzər” deməkdir. Bu bənzərlik həmin şöbələrin musiqi məzmununda da özünü göstərir. Bəstəkar muğam simfoniyasının bu bölməsində əsərin kulminasiyasını daha parlaq musiqi məzmunu ilə səsləndirmək üçün “Hasar” və “Müxalif” şöbələrinin melodik məzmunundan və inkişaf üsullarından istifadə etmişdir.

Simfoniyanın partiturasında XI bölmə “Hasar” şöbəsi ilə bağlı olub, həmin şöbənin melodik xüsusiyyətlərini və məqam əsasını özündə əks etdirir. Bu baxımdan, bölmənin ilk xanələrindən musiqi məzmununun kvarta və artırılmış sekunda gedişlərinin tremolo səslənməsi ilə başlanması çahargah məqamının intonasiya əsasını təcəssüm edir. Tonallıq baxımından bu bölmədə yeni səviyyə özünü göstərir. Burada əsas istinad pilləsi kimi “ais” səsi çıxış edir ki, bu da muğam dəstgahının əsas istinad pilləsindən kənara çıxır və musiqi məzmununa yeni səslənmə aşılayır.

Simfoniyanın XII bölməsi – “*Maestoso*”, kulminasiya mərhələsinin davamı olub, “Müxalif” şöbəsinə əsaslanır. Bu şöbənin istinad pilləsi kimi “h” səsi çıxış edir. Bu bölmənin musiqi məzmunu “Müxalif” şöbəsinə xas olan yüksələn-enən gedişlərə əsaslanır.

Simfoniyanın XIII bölməsi – “*Allegro*”, rəng melodiyasına əsaslanır. Bəstəkar bu bölməyə “Tərkib” rəngini daxil etmişdir. Bu rəng S.Rüstəmovun “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində (II cild, № 16) “Segah Zabul” rənglərinin sırasında göstərilmişdir (Rüstəmov, 1980: 16). Bu cəhət “Segah Zabul” muğamının kulminasiyasında “Tərkib” şöbəsinin ifa olunması ənənəsinin olduğunu sübut edir. Bəstəkar bu rəngin melodiyasını əsərin kulminasiyasında partituraya daxil etmişdir. Burada rəng melodiyası variantlı şəkildə verilmişdir, əsas istinad pilləsi kimi “h” səsi verilir ki, bu da not yazısından (“c”) fərqlənir. Bununla bəstəkar

rəngin istinad pilləsini özündən əvvəlki muğam şöbəsinin istinad pilləsinə uyğunlaşdırmışdır. Melodiya enən-yüksələn frazalardan təşkil olunur. Bəstəkar bu melodiyanı gah bütün orkestrin səslənməsində, gah da ayrı-ayrı qrupların növbələşməsi kimi təqdim etmişdir.

Simfoniyanın XIV bölməsi – "*Andante*", bir növ, kulminasiyadan sonrakı sakitləşməni əks etdirir. Mis nəfəs alətlərinin ifasında enən hərəkətli akkordlar, aşağı registrdə simli və ağac nəfəs alətlərinin dayaq pillələrini ostinat şəkildə səsləndirməsi mayəyə qayıdışı təmin edir.

Simfoniyanın XV bölməsi – "*Maestoso*", silsiləni tamamlayan Kodadır. Yenidən yüksək registrdə başlanaraq, enən hərəkətlə mayədə bitir. Musiqi məzmunu əvvəlcə bütün orkestrin ifasında səslənir. Kodanın sonuna doğru partiturada alətlərin azalması müşahidə olunur və əsərin sonluğu sakit tərzdə solo qoboyun səslənməsi ilə bitir.

Beləliklə, "Segah" muğam simfoniyası dəstgah ənənəsinə uyğun olaraq, mayədə tamamlanır və muğamın ənənəvi inkişaf qanunauyğunluqlarını özündə əks etdirir. V.Adıgözəlovun "Segah" muğam simfoniyasında muğam üslubunun əsas prinsiplərini saxlamağa çalışmışdır. Eyni zamanda, bəstəkar əsərdə qarşısına qoyduğu məqsədə yaradıcı münasibət bəsləyərək, Şərq və Qərb təfəkküründə xas olan xüsusiyyətləri birləşdirmişdir.

Ümumiyyətlə, V.Adıgözəlov "Segah" muğam simfoniyasında muğam dəstgahı formasına xas olan əsas xüsusiyyətə – improvizə səciyyəli muğam şöbələrinin dəqiq ritmik quruluşlu rənglərlə ardıcıllaşmasına əsaslanmışdır. Bu xüsusiyyət bəstəkara dolğun, dramaturji inkişafa malik simfonik kompozisiya qurmaq imkanı vermişdir. Əsərin kompozisiyasında təzadlı bölmələrin bir-birini əvəz etməsi musiqi məzmununa rəngarənglik və əlvanlıq aşılayır. Bununla belə, kompozisiyada öz yerini alan təkrarlar, melodik-intonasiya əlaqələri kompozisiya quruluşuna bütövlük gətirir. Bəstəkar "Zabul Segah" muğam dəstgahını bütünlüklə "Segah" muğam simfoniyasında saxlamışdır. O, simfoniyada eyniadlı muğam dəstgahının komponentlərini müəyyən yaradıcılıq prinsipləri ilə istifadə etmişdir:

– Burada sərbəst improvizə səciyyəli muğam şöbələri mahnı-rəqs ruhlu şöbələrlə – muğam şöbələri rənglərlə ardıcıllaşır.

– "Zabul Segah" muğamının ənənəvi quruluşu simfonik muğamda bir qədər fərqli surətdə özünü göstərir.

– Muğam şöbələrinə xas olan variasiyalı inkişaf üsulları simfoniyada da öz dolğun təcəssümünü tapır.

– V.Adıgözəlovun muğam simfoniyası ayrı-ayrı təzadlı şöbələrdən ibarət olaraq dəstgah formasını yaradır.

– Bəstəkar simfoniya kompozisiyasını muğam dəstgahdan fərqləndirərək, əsəri daha lakonik və məqsədyönlü məqam planı əsasında qurmuşdur. Bu da V.Adıgözəlovun yaradıcılığı ilə muğam sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini nümayiş etdirən cəhətlərdən olub, bəstəkarın təxəyyülünün məhsulu kimi dəyərləndirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof, 2010, 176 s.
2. İmrani, R.H. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. Bakı: Elm, 1994, 251 s.
3. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşıq, 1984, 100 s.
4. Zöhrabov, R.F. Azərbaycan muğamları. Bakı: Təhsil, 2013, 336 s.

Notoqrafiya

5. Adıgözəlov, V.Z. “Segah” muğam simfoniyası. Partitura. [Notlar]: Bakı. 1994-1998. Əlyazma. 285 s.
6. Mansurov, E.B., Kərimov, A.K. Dəraməd və rənglər [Notlar]: Bakı: İşıq, 1984, 72 s.
7. Əsədullayev, A.M. İnstrumental muğamlar [Notlar]: Bakı: Adiloğlu, 2009, 168 s.
8. Mansurov, E.B., Kərimov, A.K. Dəraməd və rənglər [Notlar]: Bakı: İşıq, 1984, 72 s.
9. Məmmədov, N.H. Azərbaycan muğamları “Rahab” və “Segah-Zabul”. [Notlar]: / Bakı: Azərnəşr, 1965, 58 s.
10. Rüstəmov, S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. I cild. [Notlar]: Bakı: Azərnəşr, 1954, 63 s.
11. Rüstəmov, S.Ə. Azərbaycan xalq rəngləri. II cild. [Notlar]: Bakı: İşıq, 1980, 57 s.

AZƏRBAYCAN DİLİ VƏ MİLLİ MUĞAM TƏFƏKKÜRÜ

BAXŞƏLİYEV Fəxrəddin Elşad oğlu
AMK, dosent
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov, 7
E-mail: salimhak@mail.ru
ORCID: 0009-0001-3160-1963

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.73-83

Xülasə: *Azərbaycan muğamları Şərq muğam-məqam sisteminin bir parçası olsa da, bütün Şərq xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycanda da muğam incəsənəti öz milli spesifikası ilə seçilir. Bu cəhət tarix boyu formalaşmış milli özünüdərk prosesinin bir parçasıdır. İmadəddin Nəsimi, Şah İsmayıl Xətai, Məhəmməd Füzuli, Seyid Əzim Şirvani, Əbülqasim Nəbati kimi anadilli poeziya öncüllərinin yaratdığı əsərlər Azərbaycan milli muğam sisteminin yaranmasında əsas və aparıcı rol oynamışdır. Ana dilimizin ahəngi və strukturu öz növbəsində milli musiqi estetikasının formalaşması anlamına gəlir. Divan ədəbiyyatı şairlərinin Azərbaycan dilində yazıb-yaratması isə birbaşa muğam-məqam sənətinin milliləşməsinə təkan vermiş oldu.*

Açar sözlər: *Divan ədəbiyyatı, milli muğam sənəti, Azərbaycan türkcəsi, əruz vəzni, Yaxın və Orta Şərq*

THE AZERBAIJANI LANGUAGE AND NATIONAL MUGHAM THOUGHT

BAKHSHALIYEV Fakhraddin Elshad
PhD in Philology, Associate Professor in ANC

Abstract: *Like other peoples of the East, Azerbaijan has developed its own distinct national character in the art of mugham. This distinctiveness is rooted in a long historical process of national self-awareness. Foundational figures of Azerbaijani-language poetry – such as Imadaddin Nasimi, Shah Ismail Khatai, Muhammad Fizuli, Seyid Azim Shirvani, and Abdulgasem Nabati – have played a central role in shaping the national system of Azerbaijani mugham. In this sense, the Azerbaijani language itself can be seen as the embodiment of mugham. The rhythm and structure of our mother tongue have, in turn, given rise to a distinctly national musical aesthetic. The poetic divans written in Azerbaijani directly contributed to the nationalisation of the mugham-maqam tradition.*

Keywords: *Divan literature, national mugham art, Azerbaijani Turkish, aruz meter, Near and Middle East*

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЯЗЫК И НАЦИОНАЛЬНОЕ МУГАМНОЕ МЫШЛЕНИЕ

БАХШАЛИЕВ Фахреддин Эльшад
Доктор философии по филологии (PhD), доцент АНК

Аннотация: *Как и у всех народов Востока, искусство мугама в Азербайджане отличается своей национальной спецификой. Этот аспект является частью процесса национального самосознания, формировавшегося на протяжении истории. Произведения, созданные такими основоположниками поэзии на родном языке, как Имадеддин Насими, Шах Исмаил Хатаи, Мухаммед Физули, Сеид Азим Ширвани, Абдульгасем Набати играют основную и ведущую роль в формировании национальной системы азербайджанского мугама (в этом смысле азербайджанский язык можно считать воплощением мугама). Гармония и структура нашего родного языка, в свою очередь, означают формирование национальной музыкальной эстетики. Диваны поэтов на азербайджанском языке напрямую формировали национализацию искусства мугам-макам.*

Ключевые слова: *Диванная литература, национальное искусство мугама, азербайджанский тюркский язык, аруз, Ближний и Средний Восток*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova

GİRİŞ: Azərbaycan dilinin tarixi inkişaf yolunda milli muğam sənəti ilə paralel inkişafı məsələsi dəqiq və obyektiv şəkildə araşdırılmalı olan problemdir. Bu günə qədər birtərəfli şəkildə – ya ədəbiyyatçılar, ya da musiqişünaslar tərəfindən məlum sahələr üzrə tədqiq edilən bu problem hələ də öz tam həllini tapmamışdır. Öncəki tədqiqatlardan fərqli olaraq təqdim etdiyimiz yeni həll yolları məhz hər iki elm sahəsinin həm tarixi, həm nəzəri, həm də fəlsəfi baxımdan araşdırılması yönündədir. Tədqiqatın nəzəri və təcrübi nəticələri həm musiqişünaslar, həm də muğam sənətinin daşıyıcaları olan xanəndələr tərəfindən bu sənət növünə daha dərin və məzmunlu baxış tərzinin formalaşmasına xidmət edir. Nəzəriyyəçilərin ifaçılıqdan, xanəndələrin isə nəzəri bilgilərdən, hər iki tərəfin isə ümumşərq məqam və əruz fəlsəfəsindən müəyyən qədər uzaq olması tendensiyasını nəzərə alsaq, bu tip araşdırmaların vacib əhəmiyyəti olduğunu söyləyə bilərik. Bu sahədə Üzeyir bəy Hacıbəyli, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Məmmədsaleh İsmayılov, Ramiz Zöhrabov, Elxan Babayev kimi dəyərli alim və musiqişünasların araşdırmaları milli musiqi nəzəriyyəmizin yaranıb formalaşmasını təmin etmişdir. Lakin söylədiyimiz kimi, bizim bu məqalədə və digər araşdırmalarımızda toxunduğumuz məsələlər həm nəzəri, həm fəlsəfi, həm tarixi, həm də praktiki baxımdan yenidir. Bunu söyləmək üçün əlimizdə olan ən vacib arqument əski sovetlər dönəminin alim və sənətkarlarda vulqar sosiologiya metodları ilə yönləndirdiyi dar, qeyri-

obyektiv və birtərəfli istiqamətin mövcud olması faktıdır. Bunlardan ən önə çıxan nəsnə əlbəttə ki, həm muğam-məqam incəsənətinin, həm də onunla vəhdətdə olan anadilli, əruz vəznli divan ədəbiyyatının sufi-təsəvvüf fəlsəfəsi ilə birbaşa əlaqəsidir ki, biz bu problemin həllini olduqca vacib hesab edirik.

Anadilli mənzum ədəbiyyatın muğam-məqam sənətindəki inikası

Azərbaycan türkcəsi türk dilləri içərisində öz monolitliyi ilə seçillən, bir anlamda isə orta əsrlər türkcəsinin əsilliyini və orijinallığını qoruyub saxlayan bir dildir. Əlbəttə, türk dillərinin demək olar ki, hamısı özünəməxsusluğu və spesifik keyfiyyətləri ilə zəngindir. Hər türk xalqı regional, sosioloji, dini, ictimai amillərdən dolayı öz türkcəsini yaradıb formalaşdırmışdır. Burada sadalanan həmin amillərin hamısı həm birlikdə, həm də ayrı-ayrılıqda xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, məsələn, Orta Asiya (əsasən, Şərqi Türküstan və Mavərəünnəhr bölgələri) türklərinin türkcəsi əsasən oğuz və cığatay ləhcələri bölümünə aiddir ki, bunun da öz tarixi, coğrafi, dini-məzhəbi və digər səbəbləri vardır. Dil və ləhcələr bir neçə ilə formalaşmır. Bu proses əsrlər ərzində gedir və yuxarıda saydığımız bütün keyfiyyətlərin obyektiv və subyektiv təsirləri nəticəsində həmin dil, həmin ləhcə və şivə formalaşır, inkişaf edir. Azərbaycan türkcəsi də bu dialektik-tarixi zaman içərisində özünün yolunu tapmış, özünüidarəetmə bacarığı qazanmışdır. Bütün sivil xalqlarda olduğu kimi, Azərbaycan türklərinin də ana dilinin formalaşıb möhkəmlənməsində ədəbi-bədii mətnlərin, şifahi və yazılı abidələrin, musiqi ilə şeirin vəhdətinin aparıcı rolu olmuşdur. Dilin inkişafında ədəbiyyat və musiqi dövlətdən, dövlətçilikdən daha çox əhəmiyyət daşıyır, eyni zamanda həm tarixi, həm də ictimai nöqteyi-nəzərdən ondan daha əvvəl gəlir. Elə milli dövlətlərin yaranmasında da dilin və bu dili əmələ gətirən, ona sərhədlər qoyan və müəyyənlik bəxş edən ünsürlərin iştirakı vacib və danılmazdır.

Dil faktoru təkcə rasional və maddi şüurun nəticəsi və daşıyıcısı deyil. Dil və musiqi müəyyən nəzəriyyələrə əsasən, daha çox irrasional və bədii şüurun qavradığı və təmsil etdiyi bir faktordur. Böyük dilçi alimimiz mərhum Ağamusa Axundovun qeydlərində oxuyuruq: "XVIII əsrin idrak nəzəriyyəsi cərəyanlarından biri də sensualizm idi. Bu cərəyan rasionalizmin əksinə olaraq, idrakın yalnız duyğu vasitəsilə mümkün olduğunu göstərir və idrak prosesində duyğu üzvlərini əsas amil hesab edirdi" (Axundov, 2006: 23). Həqiqətən də bu məsələ, yəni irrassional düşüncənin idrak prosesindəki rolu dilin və musiqinin, eyni zamanda da bu iki amilin vəhdətinin insan şüurunda hələ də açılmamış çoxlu sayda qatlarının mövcud olduğunu göstərir.

Azərbaycan muğamlarının yaranıb formalaşması tarixində isə Azərbaycan türkcəsinin rolu müstəsna dərəcədə böyükdür. Əsrlər boyu bu incəsənət növü, necə deyərlər, tam olaraq, "milliləşmədiyinə" baxmayaraq bu proses – yəni muğam sənətinin milliləşməsi – alt qatda, xalqın psixoloji və mənəvi təhtəlşüurunda gedirdi. Xalq ədəbiyyatı, xalq musiqisi, folklor, etnoqrafiya – bütün bunların hamısı bir gün həmin xalqın, yəni Azərbaycan türklərinin mədəniyyətinə daxil ola-

caq olan muğam-məqam incəsənətinin bazasını yaradırdı. Onu da qeyd edək ki, ana dili, şifahi ənənəylə yaşadılan xalq musiqi nümunələri, eləcə də folklorun və etnoqrafiyanın ən müxtəlif sahələri, yuxarıda da vurğulandığı kimi, təkcə maddi bir gerçəklik deyildi. Onlar həm də öz formalarına uyğun məzmun sahibləri, yəni özünəməxsus fəlsəfə daşıyıcıları idi. Əgər muğam sənəti öz ədəbi-bədii keyfiyyətləri ilə bir təsəvvüf incəsənətidirsə, həmin təsəvvüf o fəlsəfi düşüncəni yaşadan xalqların hərəsində öz “muğam sufizmini” əmələ gətirirdi. Əlbəttə, bu tendensiyanı qəbul etmək üçün öncə muğam-məqam incəsənətinin sözdə yox, həqiqətdə və elmi-nəzəri istinadlara əsasən bir təsəvvüf incəsənəti olduğunu, hətta bir təsəvvüf hadisəsi olduğunu qəbul etmək lazımdır. Bu isə çətin prosesdir. İndiki zamanda Azərbaycan elminin reallığı bu və bu kimi tendensiyaları dəstəkləyən “proqrama” hələ ki, tam olaraq sahib deyil. Bunun da əsas səbəbi cəmi 70 il sürən, ancaq özündə təxminən iki yüz ildən artıq bir müddətə sahib olan Qafqazın şimallılar tərəfindən fiziki-mənəvi işğal gerçəkliyini daşıyan sosialist-kommunist ideyaların qalıqları və onlardan qeyri-ixtiyari və ya ixtiyari olaraq əl çəkə bilməməkdir. Halbuki, çağdaş dünya elmində gedən sürətli kompleksləşmə prosesləri metafizik və ruhani bilgilərin nəinki humanitar, hətta dəqiq elmlər sahəsinə də müdaxiləsini ortaya qoyur və onu punktual şəkildə reallaşdırır. İndiki dünya elmi çoxluqların vəhdəti prinsipi ilə yaranmış olan üçüncü tip məntiqə – qeyri-səlis məntiqə söykənir. Bəsit və dialektik məntiq prinsipləri artıq öz funksionallığını itirməyə başlamışdır. Belə bir dövrdə hələ də keçən əsrin 30-cu illərinin şüuraltı xofu ilə, həmin məşum dövrün diktə etdiyi elmi-nəzəri və mədəni konsepsiyalarla yaşamaq ağlabatan deyil. Heç kimə sirr deyil ki, həmin dövrdə həm ədəbiyyatımızdan, həm musiqimizdən, həm də bütövlükdə mənəviyyatımızdan məhz Şərq təfəkkürü, Şərqin ümumbəşəri fəlsəfi dəyərləri “qovulub” çıxarıldı. Məhz o fəlsəfi təfəkkürə malik olan ziyalılarımız amansız repressiyalara məruz qaldılar. Ancaq indi bu qadağalar, bu repressiv aparat mexanizmi yoxdur. İndi müstəqillik dövrünü yaşayan müasir Azərbaycan elmində, Azərbaycan incəsənətində milli-mədəni estetikamızın həqiqi “şərqi”liyini geri qaytarmaq imkanları həddindən artıq genişdir. Görəsən, alim və sənətçilərimiz nəyi gözləyirlər və onların şüurunu donduran nədir?

Tarixi-mədəni sferada milli məqam və poeziyanın keçdiyi yol

Azərbaycan reallığı bizdən ən qədim dövrlərdən başlayaraq orta əsrlərə, oradan isə yeni dövrə qədər formalaşıb gələn muğam incəsənətimizə yeni baxış tərzi, yeni yanaşma prinsipləri tələb edir. Bu da həqiqətdir ki, həmin o “şərqi”liyin, həmçinin istər muğamlarımızın strukturundakı, o cümlədən şöbə və guşələrinin praqmatik ardıcıllığındakı bəzi uyğunsuzluqların, istərsə də mikrotonların rəsmi şəkildə olmamasının və bu mikroxromatikanın itib getməsi ilə muğam repertuarından silinən bir çox mühüm dəstgah və avazların tarixə çevrilməsinin kökündə yatan şey heç də uzaq keçmişdən, yəni ən azından orta əsrlərdən gələn millilik-filan deyil.

Hamıya məlumdur ki, məhz keçən əsrin əvvəllərindən başlayaraq muğamlarımızın, eləcə də aşıq sənətimizin başına hansı oyunlar gətirildi. Halbuki, əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, milli-professional Azərbaycan muğamlarının yaranıb formalaşmasında mühüm və aparıcı rollardan birini oynayan türk ozan-aşıq sənətinin tarixi muğamlarımızdan daha da qədimlərə gedib çıxır. Hələ xürrəmilər hərəkatı dövründə bu incəsənət növünün mövcudluğu barəsində düşünmək olar. Lakin xürrəmilər zamanında, konkret olaraq, Babək Xürrəmidin saz çalması haqqında deyilənlər, yazılanlar birtərəfli və bəsitdir. Belə ki, Babək sadəcə saz çalmırdı. Onun sazı təriqət ayinlərinin, yəni sufi-təsəvvüf meylli və islamsonrası ürfani cərəyanların əsasını təşkil edən hərəkatlardan biri olan məzdəkiliyin, xürrəmiliyin ritual musiqisinə daxil idi. O musiqinin sırf türk xalq ozan musiqisi olduğunu söyləmək də qeyri-obyektivlik olardı. Çünki həmin mənəvi cərəyanlar təkcə türklərin və ya türkdilli xalqların yaşadığı və yaxından iştirak etdiyi bir coğrafiyanı əhatə etmirdi. O cərəyanların daxili insan potensialı və sonradan bütün Yaxın və Orta Şərqi öz mənəvi-sosioloji təsiri altına almış olan sufi-təsəvvüf təriqətlərinin milli tərkibi kifayət qədər zəngin, yayılma arealı kifayət qədər geniş idi. Tədqiqatçı Almaz Hüseynova məşhur alim İren Melikoffun Babək haqqındakı fikirlərindən sitat gətirərək, yazır**:** "*Babək Azərbaycanda bir kənddə doğulmuşdu... kiçik yaşlarda yetim qaldı və on yaşında ikən kəndin qoyunlarını güdərək çalışmağa başladı. Bir çoban ona saz öyrətdi və bunda qısa zamanda ustalaşdı". Bu faktın verilməsi onu göstərir ki, saz uzun əsrlər öncə xalq içərisində, o cümlədən musiqiyə, rəqsə, şadlığa, sevincə xüsusi əhəmiyyət verən, adını da elə buradan götürən (xürrəm-şad) xürrəmilər arasında geniş yayılmış bir musiqi aləti olmuşdur*" (Hüseynova, 2010: 55). İren xanım məşhur və önəmli bir sufi tədqiqatçısıdır və əsas etibarilə Türk xalq sufizmini araşdırmışdır. Lakin göründüyü kimi, onun fikirlərində də müəyyən qədər bəsitlik mövcuddur. Belə bir fərziyyə irəli sürmək olar ki, Babək Xürrəmi həm də tənbur çalarmış. Həmin alət bu gün Türkiyədə məşhur olan uzun qollu, yaylı və mizrablı tənbur aləti deyil. Bizim bəhs etdiyimiz tənbur indiki İran ərazisində əsasən Kirmanşah Əhli-Həq dərvişlərindən bütün İrana və Xorasana yayılan ikitelli, mizrabsız musiqi alətidir. Bu alətin başqa bir forması Azərbaycanın Balakən bölgəsində indi də istifadə olunur. Balakən tənburu da ikitellidir və mizrabsız, sağ əlin barmaqları ilə çalınır. Tənburun üzərində xüsusi dayanmağımızın əsas səbəbi Azərbaycan türklərinin etnik musiqi təfəkkürünə sazla, qopuzla, çoğurla birlikdə daxil olan bu telli alətin məhz təriqət musiqisini icra etmək üçün yaradılmasıdır. Başqa bir mühüm məqam ondan ibarətdir ki, İren Melikoffun adını çəkdiyi "saz" bizim anladığımız mənada saz aləti olmaya bilər. Çünki Azərbaycan istisna olmaqla, Şərqin hər yerində "saz" ümumiyyətlə musiqi alətlərinə verilən addır. Ola bilsin ki, mənbə müəllifi "saz" deyərkən, həm də elə qədim İran-Kirmanşah tənburunu nəzərdə tutmuşdur. Tədqiqatçı L.Osmanova təsəvvüf cərəyanlarının ozan-aşıq sənətinə olan təsirləri haqqında yazır: "*Sazın yaranıb bu qədər geniş intişar tapmasında*

Azərbaycan və Anadolu Ələvi-Bektaşi sufi cərəyanının çox böyük xidməti olmuşdur. Demək olar ki, həmin fəlsəfi-ictimai axının bu gün də şiddətlə davam edən varlığının baş atributu, aparıcı ünsürü məhz sazdır. Məhz Türk xalq təsəvvüfü nöqteyi-nəzərindən baxdığımızda saz özündən əvvəlki qopuzun, çoğurun mənəvi davamçısı və həmin müqəddəslik missiyasının aparıcısı olmuşdur” (Osmanova, 2023: 262).

Təriqət musiqisi isə istər-istəməz bütün Şərqin məfkurəsini Azərbaycana daşıyırdı. Ancaq bu musiqi əsas etibarilə ana türkcəmizdə ifa edilirdi. Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin qurucusu Şah İsmayıl Xətainin sazla bərabər tənbur da çaldığı deyilir. O da bildirilir ki, tənburu Xətai hələ uşaq ikən, Lahican əyalətində öyrənmişdir. Ümumiyyətlə isə bu böyük şəxsiyyətin Azərbaycan-Türk incəsənətində və ədəbiyyatındakı fenomenal obrazı, mistik gücü hələ də tutarlı şəkildə elmi tədqiqata cəlb edilməmişdir. “Şah Xətai” konsepti Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin müxtəlif sahələrində bu və ya digər dərəcədə öz inikasını tapmışdır. Həm muğam, həm də aşıq sənətində “Şah Xətai” istilahının təzahür formalarının araşdırılması bizi belə qənaətə gətirmişdir ki, “*Şah Xətai” şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin konseptsferasının önəmli konseptlərindən biridir*” (Dadaş-zadə, 2017: 139). Kamilə Dadaşzadənin bu fikirləri Şah Xətai obrazının ümumilikdə təhlilinə yönəlik çox qiymətli və yenidir. Biz hər zaman söyləmişik ki, Şah Xətai irsi, Şah Xətai faktı Azərbaycan-Türk mentallığının yaradıcı baş atributlarından biridir. Bir daha vurğulayırıq ki, ana dilinin yaranıb inkişaf etməsində xüsusi bir mərhələ olan Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin quruluşundan etibarən Azərbaycan muğamlarının formalaşma prinsiplərinin də təməlləri qoyulmağa başladı.

Lakin bu dilin tarixi və onun musiqi ilə vəhdətinin əsası daha qədimlərə gedib çıxır. Hətta əsli və orijinal mətni bu gün əldə olmayan “Avesta”nın da bir Türk oğlu, Urmiya dağlarında zühur edən Zərdüşt tərəfindən ortaya qoyulması da türk dili və xüsusi olaraq Azərbaycan türkcəsinin təşəkkül tarixi barəsində müəyyən ipucu verir. “*İlkin Avesta mətnlərinin Qədim türk əlifbasında olduğu ehtimal edilir. Sonradan, anlaşılmır deyə, III yüzillikdə pəhləvicəyə tərcümə edilib. Qədim Türk əlifbasında sait səslər əsasən yazılmırdı, samit hərfin şəklindən bilinirdi ki, öndəki sait qalın, yoxsa incə saitdir*” (Qurbansoy, 2017: 27). Əlbəttə, bütün bunlar sadəcə bir ehtimaldır. Ancaq bizim məqsədimiz hansısa kitabın və ya ədəbi-bədii, eləcə də dini mətnin Azərbaycan türkcəsində olması barədə iddiaları müdafiə etmək deyil. Bu, həm reallıqdan, həm də bizim araşdırdığımız mövzudan kifayət qədər kənar olardı. Bizim əsas məqsədimiz “Avesta” kimi mətnlərin qədimliyi və ümumşərq məfkurəsini ehtiva edən fəlsəfi yüküdür ki, yaranma tarixi haqda kifayət qədər ixtilaflar daşıyan muğam sənəti də məhz bu yüklə dolmuşdur. Bəli, biz muğamatın köklərini qədimlərdə və eləcə də həmin fəlsəfi yükün daşındığı coğrafi arealda axtarsaq, daha düzgün yolla getmiş olarıq. Muğam incəsənətinin hansı xalqa məxsus olması deyil, hansı fəlsəfəyə mənsub olması

fikri ideya olaraq daha aktual və obyektivdir. Çünki hər kəsin bildiyi kimi, muğam müştərək bir incəsənət növüdür. Elə onun möhtəşəmliyi və qloballığı da həmin bu keyfiyyəti ilə bağlıdır.

Azərbaycan muğamına gələn yol Azərbaycan türkcəsi ilə paralel sayılmalıdır. Bu iki atributu bir-birindən ayrı düşünmək, ayrı təhlil etmək doğru olmazdı. Azərbaycan türkcəsinin təşəkkülü isə deyildiyi kimi, çox qədim zamanlara qədər uzanır. Yazılı ədəbi nümunə olan "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı və Oğuznamələr bu dilin semantikasını, proporsiyalarını, konkretləşmiş və müəyyənləşmiş xüsusiyyətlərini təmsil edir. Bəli, şifahi xalq ədəbiyyatı, folklor və onlardakı obrazlar onu yaradan və daşıyan xalqın etnik, psixoloji, sosial, ictimai, siyasi varlığının əsas bədii və mənəvi tərəfini təmsil edir. Folklorun dili gələcəyin dilidir, hər bir xalqın xarakterini, onun mənəvi-mədəni hədəflərini, milli dövlətçilik atributlarını təyin edən əsas amillərdən biridir. Heç şübhəsiz ki, Azərbaycan-Türk epik ədəbiyyatı və ümumiyyətlə, yazılı və şifahi dil tarixi onun musiqi incəsənətini formalaşdırmış və nəticədə muğam-məqam dünyası kimi əzəmətli bir sənət xəzinəsinə ortaqlıq etmək, ona şərik olmaq imkanı yaranmışdır. Unutmamaq vacibdir ki, bu ortaqlığın əsas səbəbi də elə milliləşmə amilidir. Nə qədər təzadlı görünsə də, müştərəkliklə millilik, konservativliklə bəşərilik bu məqamda çox gözəl və təbii bir şəkildə birləşir. Tanınmış alim R.Məmmədova yazır: "*Türk xalqlarının musiqisinin əlaqələrinin ilkin şərtləri yaxşı məlumdur. Musiqi mədəniyyətinin tipoloji qohumluğu, tipoloji ümumiliyi aşkardır. Türk xalqlarının bir çox bədii nailiyyətləri mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələri nəticəsində əldə olunmuşdur. Bundan başqa mədəniyyətin etnik qatı, mənəvi və maddi mədəniyyətin etnik komponentləri türk dünyasında yüksək qohumluq səviyyəsinə malikdir*" (Məmmədova (Sarabskaya, 2022: 22). Əlbəttə ki, bu "qohumluq" səviyyəsinin ən aparıcı ünsürlərindən biri ozanlıqdır, xalq dastançılığıdır, qopuzdur, sazdır. Ozanların ən qədim dövrlərdən bəri istifadə etdikləri musiqi alətləri bir vasitə olaraq, bir missiya daşıyıcısı olaraq, müqəddəs sayılmış və hər zaman xalq içərisində əziz tutulmuşdur. Sazdan, qopuzdan, çoğurdan, tənburdan – məsələn, tar alətinə keçid – sadəcə tarixi-mədəni prosesin əlamətləri deyil. Bu, həm də incəsənətin, onun janrlarının, bu janrların daşıdığı fəlsəfi mahiyyətin keçidi və əvəzlənməsi idi. Ozanlar qopuzdan tənbura keçərkən – dərviş, tənburdan çoğura keçərkən – qazi-alp ərən, çoğurdan saza keçərkən – aşıq olmuşlar. Bu sadalamalar bir qədər obrazlı və bədii görünsə də, həqiqət budur ki, musiqi və musiqi alətlərinin bir xalqın həyatındakı və tarixi taleyindəki missiyası və yeri əvəzləndikcə, o xalqın məfkurəvi həyatında da bir şeylər dəyişilmiş olur. Daha dəqiq ifadə etsək, ruhi-mənəvi və əqli təbəddülat özünü bədii ədəbiyyat və incəsənətin ən müxtəlif növlərində, o cümlədən də musiqidə və musiqi alətlərində göstərmiş və göstərməkdədir. Ozanlıq ənənəsinin sonradan "dərviş-qazi alp ərən" formuluna keçidi və daha sonra sırf Şərq təsəvvüfünün xalq sufizmində "aşıq"a çevrilmiş "aşiq"lik konsepsiyası sonradan Azərbaycan türklərinin aparıcı incəsənət növlərindən ola-

caq muğam-məqam sənətinin həm bədii, həm estetik, həm nəzəri, həm də ifaçılıq yönündən təməlini təşkil etmiş oldu. Xalqın ozanlara, aşıqlara olan məhəbbəti, xalq arasında onların mənəvi-ruhani nüfuzu, ozanlığın sakral-ürfani mahiyyəti sonradan bütün tarix boyu türk xalqlarının və o cümlədən də Azərbaycan türklərinin yaddaşından silinmədi.

Bütün bunların kökündə əlbəttə ki, böyük bir ulusun ruhi-mənəvi qan yaddaşı olan əski türk tanrıçılığı dayanırdı. “*Türk xalqlarının inancında Tanrı əsas yer tutur. Tarixin müxtəlif dövrlərində ayrı-ayrı türk xalqları tenqriçilik, atəşpərəstlik, islam, xristianlıq, iudaizm, buddizm, şamanizm, animizm kimi din və inanc sistemlərinə tapınmışlar. Xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, qədim dövrlərdən bəri türklər təkAllahlı dinə (monoteist) üstünlük vermişlər. Bu xarakterik xüsusiyyət isə Türk sivilizasiyası daşıyıcılarını fərqləndirmişdir*” (Hüseynova, 2023: 11).

Azərbaycan şairlərinin lirik janrdakı əsərləri və milli muğam ənənəsinin yaranması prosesi

Qazi Bürhanəddin, İmadəddin Nəsimi, Şah İsmayıl Xətai kimi mütəfəkkir şairlər məhz xalq dilindən, folklor mətnlərindən, ozan-aşıq şeirindən bəhrələnərək klassik divan ədəbiyyatı üslubunda, əruz vəznində çoxlu sayda qiymətli əsərlər yazıb ortaya qoydular. Məsələn, tarixə əzəmətli hökmdar və türk dilində (o dövr üçün nadir hadisə sayılan) sadə və incə şeirlər müəllifi kimi düşən Qazi Bürhanəddinin əsərlərini oxuduqda görürük ki, onun mənzumələri əruz vəznində yazılsa da, xalq şeiri üslubundadır və onlar həm də bir xalq şeiridir.

Əzəldə Həq nə yazmış isə bolur,
Göz nəni ki, görəcək isə görür.
İki aləmdə Həqə sığınmışız,
Toxtamış nə ola, ya Axsax Temur.

Həqqə şükür, qoçların dövranıdır,
Cümlə aləm bu dəmin heyranıdır.
Günbatardan gündoğan yerə dəgin,
Eşq ərinin bir nəfəs seyranıdır (Bürhanəddin, 2005: 677).

Eləcə də Seyyid İmadəddin Nəsiminin tuyuğlarından da bəhs edərkən, söyləmək lazımdır ki, o şeirləri muğam üstündə rahat şəkildə oxumaq olar. Ancaq onları hansısa qədim və indi bir qədər arxaikləşmiş saz havaları üstündə də rahat şəkildə ifa etmək mümkündür.

Gəl ki, müştaq olmuşam didarına,
Vermişəm can zülfi-ənbərbarına,
Mərhəm etdin çün məni əsrarına,
Ey pəri, gəl çək məni bir darına.

Eşq ilə gəldi cəmiyyi-ənbiya,
Eşqdir seyri-süluki-övliya,
Eşq ilə yola girərlər biriya,
Eşq ilə vasil olurlar Tanrıya (Nəsimi, 2004: 263).

Nəsiminin özü kimi, onun şeirlərinə oxunan və bəstələnən əsl ürfani musiqi əsərləri də mahiyyət etibarilə janrlardan daha çox fəlsəfi yükdən asılıdır. Məsələn, onun qəzəlindən bir parçaya diqqət edək:

Ey könül, hər bivücuddan can umarsan, nə əcəb!
Bikərəmdən lütf ilə ehsan umarsan, nə əcəb!
... Hər qayanın ləli olmaz, hər dənizin gövhəri,
Hər sədəfdən lölöli-mərcan umarsan, nə əcəb!
...Ey Nəsimi, bivəfadan ummagil rəsmi-vəfa,
Bivəfadan əhd ilə peyman umarsan, nə əcəb! (Nəsimi, 2004: 177).

Əlbəttə ki, bu bir qəzəldir. Lakin özəlliklə bu qəzəli misal gətirməyimizin əsas səbəbi Nəsimi kimi qəliz təsəvvüf elmlərinə yiyələnmiş, bütün həyatı, yaradıcılığı və bütün varlığı ilə bu təriqət uğrunda çarpışmış və nəhayət elə bu yolda da canını fəda etmiş klassik bir şairin qəzəlinin nə qədər sadə, xəlqi olmasını göstərməkdir. Hətta bu qəzəldə əruz qaydaları pozulmasa da aşkar imalələr vardır (məsələn, "nə əcəb" rədifindəki "nə" kimi). Görkəmli ədəbiyyatşünas alimimiz, mərhum B.Nəbiyev yazır: "*Nəsimi Divanı ana dilli poeziyamızın ən yüksək tələblərə cavab verən parlaq abidəsidir. Çox yaxşıdır ki, bu əsərlər öz təravətini bu gün də qoruyub saxlayır. Dilimizdə poetik ənənənin hələ yüksək səviyyədə tam təşəkkül tapmadığı, Azərbaycan dilinin fonetik özəllikləri ilə ərəb əruzunun əsrlərlə oturuşub daşlaşmış qəlibləri arasındakı müəyyən uyğunsuzluqların, bəzi ziddiyyətlərin mövcud olduğu bir vaxtda belə yüksək keyfiyyətli şeirlər yaratmaq əsl ədəbi qəhrəmanlıq idi*" (Nəbiyev, 2009: 46).

Bəli, yuxarıdakı qəzəli də hansısa muğam parçası üstündə – "*Məfailün, məfailün, fəulün*" təfiləsi ilə düzgün və bəhr qanunlarına uyğun olaraq oxumaq olar və yəqin ki, zamanında bu qəzəllər elə muğam üstündə və məhz təsəvvüf dərvişləri və təriqət yolçuları olan sənət adamları tərəfindən ifa edilmişdir. Lakin yenə də elə həmin bu qəzəli hansısa aşıq havası üstündə, məsələn, "Mansırı" və ya "Bəhməni" kimi qədim və indi nadir hallarda ifa olunan saz havaları üstündə oxumaq mümkündür. Sadəcə nəzərə almaq lazımdır ki, həmin saz havalarının, eləcə də muğamlarımızın fəlsəfi mahiyyəti dəyişilib təhrifə uğradıldığı və əsl hədəfindən yayındığı kimi, bu incəsənət növlərinin musiqi materialı da mütləq şəkildə deformasiyalara məruz qalmışdır. Başqa cür ola da bilməz. Çünki hər zaman söylədiyimiz kimi, xüsusilə də ozan-aşıq sənəti və muğam incəsənəti kimi əzəmətli, geniş mənəvi və fiziki trayektoriyaya malik olan sənət növləri fəlsəfə-

dən, ruhi-əqli istiqamətdən birbaşa və dolayısı ilə kənarda olmamışlar. Bu tendensiya indi də davam edir. Təqdim olunan muğam ifaları, aşıq havaları onu təqdim edən sənətçinin və ondan tələbi olan dinləyicinin səviyyəsindən və intellektindən çox asılıdır. Bir zamanlar hər iki incəsənət növü müəyyən mənada və bəzən də düşdüyü şəraitdən asılı olaraq sırf ritual incəsənəti kimi özünü göstərmişdir. Heç uzaq tarixə baş vurmadan bu gün də davam edən dini şəbih mərasimlərini xatırlamaq kifayət edər. “Şəbih” -- شبيه--ərəb dilindəki “təşbih”– تشبيه -- sözü ilə eyni kökdəndir və mənası “bənzətmək”, “bənzəmək”dir. Məşhur Kərbəla vaqiəsinin və Aşura gününün şəbihinin çıxarılması Azərbaycanda orta əsrlərdən qalma bir xalq ritualıdır. Ancaq bu mərasim üçün yazılan şeirlər klassik divan ədəbiyyatı şairləri tərəfindən yazılmışdır. Füzuli, Raci, Qumri, Dilriş, Sərraf, Seyid Əzim, Sabir kimi klassik şairlərin bu mövzudakı əsərləri şəbih mərasimlərində indi də və məhz muğamlar üstündə oxunur. Düzdür, bu mərasimi sufi-ürfani rituallarla müqayisə etmək cahillik olardı. Ancaq demək istədiyimiz odur ki, bu incəsənət növü hər zaman və hər bir şəraitdə müqəddəslik atributlarını simvolizə etmişdir.

Əsas məsələlərdən biri də budur ki, Azərbaycanda mərsiyə ədəbiyyatı ümumiyyətlə, sırf milli ədəbiyyat hesab olunur. Çünki məhz xalqa yaxınlıq və xalq arasında bu mərasimlərin keçirilməsi çox zaman fars dilində yazan və klassik divan ədəbiyyatının bu məlum xüsusiyyətinə (yəni farsca, ərəbcə yazmaq ənənəsinə) riayət edən şairləri məhz ana dilində mərsiyə ədəbiyyatı nümunələri yazmağa sövq edirdi. Beləliklə, bu faktor da bir tərəfdən Azərbaycan milli muğam incəsənətinin formalaşması prosesinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir edir və onun inkişafına təkan verirdi.

Nəticə:

Toxunulan və paralel şəkildə təhlil edilən bir çox məsələlərdən belə məlum olur ki, Azərbaycan milli muğam xəzinəsinin yaranıb formalaşması prosesi birtərəfli getməmişdir. Ana dilinin müxtəlif istiqamətlərdə, o cümlədən xalq şeiri, folklor, ozan-aşıq ədəbiyyatı sahəsindəki inkişafı onunla paralel şəkildə yaşayan saray-elitar divan və təhkiyə ədəbiyyatına, onun milliləşməsinə, xəlqiləməsinə təsir edirdi. Mənzum dil faktorunun musiqi incəsənəti ilə vəhdət təşkil etməsi uzun əsrlər boyu bütün Şərqdə həm də sözsüz musiqinin mövcud olmaması fikrini məntiqi şəkildə tamamlayır. Bu baxımdan milli əruz ədəbiyyatının yaranması və möhkəmlənməsi həm də milli muğam təfəkküründün sabit və gələcəyə yönəlik etibarlı təməllərinin atılması demək idi.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundov, A.A. Ümumi dilçilik, dilçiliyin tarixi, nəzəriyyəsi və metodları. Ali məktəb tələbələri üçün dərslik. Bakı: Şərq-Qərb, 2006, 278 s.
2. Hüseynova, A.N. İren Melikoffun Türk dastanları ilə bağlı araşdırmaları / “Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə”. VI Uluslararası folklor konfransının materialları. 25-26 noyabr, 2010, Bakı, s. 54-60.

3. Osmanova, L.Ə. Azərbaycan-Türk ozan-aşıq sənətinin inkişaf prosesində milli musiqi alətlərinin yeri və əhəmiyyəti (qopuz, tənbur, çoğur, saz) / "Ənənəvi və klassik mültikultural mühitdə" mövzusunda Beynəlxalq fənlərarası elmi-praktik konfrans. 20 noyabr, 2023, Bakı, s. 259-265.
4. Dadaş-zadə, K.H. "Şah Xətai" konsepti ilə bağlı olan aşıq havalarının qeyri-xətti inkişaf dinamikasına dair / Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri, I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. 26-27 oktyabr, 2017, Bakı, s.138-142.
5. Qurbansoy, F.Ə. Azərbaycana göndərilən peyğəmbərlər. Monoqrafiya. Bakı: CBS Polygraphic Production, 2017, 126.
6. Məmmədova (Sarabskaya), R.A. Musiqi türkologiyasının əsasları. // "Musiqi dünyası" jurnalı, 2022, № 1/90, s. 22-27.
7. Hüseynova, L.Ş Türk xalqlarının musiqisi. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı: "Afpoliqraf", 2023, 180 s.
8. Bürhanəddin, Q. Divan. Bakı: Öndər nəşriyyatı, 2005, 728 s.
9. İmadəddin, N. Seçilmiş əsərləri: [2 cilddə]. Bakı: Lider c. 2. 2004. 376 s.
10. Nəbiyev, B.Ə. Nəsimi kəlamının işığında. Bakı: Qarabağ, 2009, 176 s.

CAHANGİR CAHANGİROV ADINA XOR KOLLEKTİVİNİN ÇAĞDAŞ FƏALİYYƏTİNƏ DAİR

HÜSEYNOVA İradə Davud qızı
AMK, dosent
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov, 7
E-mail: solmaz_1905@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9866-7107

DOI: 10.62440/AMK2026-1.s.84-94

Xülasə: *Təqdim edilən məqalə Cahangir Cahangirov adına xor kollektivinin son dövrlərdəki fəaliyyətinə həsr olunub. Burada Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən yaradılan xorun Cahangir Cahangirov və Ramiz Mustafayevin rəhbərliyi altında təşəkkül və inkişaf yolu haqqında qısa məlumatlar da əksini tapıb. 2023-cü ildə xormeyster, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar müəllim, dosent Təranə Yusifova xora bədii rəhbər vəzifəsinə təyin edildi. Onun rəhbərliyi ilə kollektiv Respublikamızın mədəni həyatında fəal iştirak edir, eyni zamanda xor musiqisinin geniş təbliği ilə məşğul olur. Məqalədə “Sənninlə dünyada bəxtiyaram mən” və “Sən güldən də gözəlsən” adlı son iki konsert proqramı haqqında mülahizə və fikirlər yer almışdır.*

Açar sözlər: *Azərbaycanda xor sənəti, Cahangir Cahangirov adına xor, xormeyster Təranə Yusifova, konsert proqramları, xor repertuarı*

ON THE ACTIVITIES OF THE JAHANGIR JAHANGIROV CHOIR COLLECTIVE

HUSEYNOVA Irada Davud
PhD in Art Studies, Associate Professor

Abstract: *The presented article is devoted to the activities of the Jahangir Jahangirov Choir Collective. It provides brief information about the choir's founding and the stages of its development under the direction of Uzeyir Hajibeyli, Jahangir Jahangirov, and Ramiz Mustafayev. It provides a detailed overview of the collective's active participation in the cultural life of the Republic since 2023 under the leadership of Tarana Yusifova, as well as the effective work carried out to promote choral music. At the same time, extensive information is given about the two most recent solo concerts entitled “With You, I Am Fortunate in the World” and “You Are More Beautiful Than a Flower.”*

Keywords*: Choral art in Azerbaijan, the Jahangir Jahangirov Choir, choirmaster Tarana Yusifova, concert programs, choral repertoire*

О СОВРЕМЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА ИМЕНИ ДЖАХАНГИРА ДЖАХАНГИРОВА

ГУСЕЙНОВА Ирада Давуд
Доктор философии по искусствоведению,
доцент кафедры «Истории и теории музыки» АНК

Аннотация: *Представленная статья посвящена деятельности хорового коллектива имени Джахангира Джахангирова. В статье содержится краткая информация о создании хора и этапах его развития под руководством Узеира Гаджибейли, Джахангира Джахангирова и Рамиза Мустафаева. В 2023 году хормейстер, Заслуженный учитель Азербайджана, доктор философии по искусствоведению, доцент Тарана Юсифова была назначена руководителем коллектива. Под её руководством хор стал более активно участвовать в современной культурной жизни Республики и пропагандировать хоровую музыку. В статье анализируются две последние концертные программы хора под заголовками «С тобой я счастлив в этом мире» и «Ты прекраснее цветка».*

Ключевые слова: *Хоровое искусство в Азербайджане, хор имени Джахангира Джахангирова, хормейстер Тарана Юсифова, концертные программы, хоровой репертуар*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Leyla Quliyeva;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Minaxanım Babayeva.

GİRİŞ: Azərbaycan xor musiqisi zəngin ənənələrə malikdir. Xor sənətinin inkişafında Cahangir Cahangirov adına xor kollektivinin fəaliyyətinin, xüsusilə son illərdə həyata keçirilən yeniliklərin və yaradıcılıq axtarışlarının elmi baxımdan araşdırılmasına ehtiyac duyulur. Kollektivin çağdaş dövrümüzdə inkişafının xüsusiyyətləri, repertuarında baş verən dəyişikliklər, konsert fəaliyyətinin genişlənməsi və yeni yaradıcılıq yanaşmalarının öyrənilməsi Azərbaycan xor musiqisindəki problemlərin tədqiqi baxımından aktualdır və mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Milli musiqi irsinin qorunması və təbliği baxımından xor kollektivlərinin rolunun artması mövzunun aktuallığını təmin edir. Cahangir Cahangirov adına xor kollektivinin sənətşünaslıq doktoru Təranə Yusifovanın rəhbərliyi altında son illərdəki fəaliyyətinin əsas cəhətləri və həyata keçirilən layihələr ilk dəfədir ki, təhlil predmetinə çevrilir.

Azərbaycanda professional xor kollektivlərinin yaranması və inkişafının ilkin mərhələləri

Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında, xüsusilə də gənc nəslin musiqi mədəniyyətinin formalaşması və mənəvi zənginliyinin artırılması baxımından xor musiqisinin rolu danılmazdır. Xor musiqisi Azərbaycan musiqi mədəniyyə-

tində uzun və mürəkkəb inkişaf yolu keçmiş, müxtəlif tarixi mərhələlərin təsiri altında formalaşmış və əsasən xalq musiqisinin zəngin ənənələrinə söykənərək inkişaf etmişdir. Azərbaycanda professional xor sənətinin əsasını qoyan dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. O, xor əsərlərini əsasən mühüm tarixi hadisələr, eləcə də görkəmli şair və mütəfəkkirlərin yubileyləri münasibətilə bəstələmişdir. “Firdovsi”, “Nizami”, “Ölməz sənətkar”, “Vətən və cəbhə”, “Stalinə salam” kimi kantatalar həmin dövrün səciyyəvi nümunələrindəndir və “*məzmun dairəsinə görə əsasən kütləvi mahnılara yaxındır*” (Bayramova, 2010: 17). Bu ənənə sonralar Qara Qarayev, Cahangir Cahangirov, Ramiz Mustafayev, Aqşin Əlizadə və başqa bəstəkarların yaradıcılığında uğurla davam etdirilmişdir.

Ü.Hacıbəyli xor musiqisinin yalnız yaradılmasına deyil, həm də onun geniş ictimaiyyətə çatdırılmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi. O, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yollarından birini məhz xor kollektivlərinin yaradılması və fəaliyyəti ilə əlaqələndirirdi. Bu baxımdan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yarandığı ilk illərdə ali təhsil müəssisəsində xor kollektivinin təşkili və inkişafı məsələsi gündəmə gətirilir. 1926-cı il 27 noyabr tarixində keçirilən Xalq Maarif Komissarlığının Kollegiyasının iclasında müzakirə olunmuş və “*Təhsil müəssisələrində xor ifaçılığının təşkili məsələlərini inkişaf etdirmək, məktəblərin birinci və ikinci pillələrində musiqi və oxu üzrə tədris proqramlarını hazırlamaq*” (Abbasova və b.: 1972: 25) kimi bir qərar qəbul olunmuşdur. Həmin iclasda xor kollektivinin yaradılması məqsədilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsil alan gənclərin Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının orkestr və xoruna cəlb edilməsi təklifi də irəli sürülmüşdür. Bu təşəbbüsün uğurlu nəticələr verəcəyi şübhəsiz idi: gənc milli kadrlar peşəkar fəaliyyətə başlayacaq, teatrın xoru və orkestr kollektivi yeni ifaçılarla zənginləşəcək, genişlənib möhkəmlənəcəkdi. Lakin bir qədər sonra Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzəriyyə və vokal şöbələrinin birgə keçirdikləri iclasda xor kollektivinin məhz ali təhsil ocağının nəzdində yaradılması qərara alınır. Ü.Hacıbəyli böyük həvəslə bu işə başlayaraq ilk dəfə Azərbaycanda 70 nəfərdən ibarət çoxsəsli xor kollektivini təşkil edir. Xor 1926-cı ilin sonu 1927-ci ilin əvvəllərində fəaliyyətə başlayır. Repertuar məsələsi də Üzeyir bəyi ciddi şəkildə düşündürürdü. Buna görə o, ilkin mərhələdə xor üçün repertuar hazırlayır, xalq mahnılarını yüksək peşəkarlıqla və zövqlə çoxsəsli xor üçün işləyir. Lakin 1930-cu illərdə mövcud olan ideoloji maneələr və tarixi çətinliklər səbəbindən böyük zəhmətlə yaradılmış bu xor kollektivinin fəaliyyəti dayandırılır. Buna baxmayaraq, bir qədər sonra Ü. Hacıbəyli 1936-cı ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının tərkibində 100 nəfərdən ibarət yeni xor kollektivi yaratmaqla milli musiqi mədəniyyətinə töhfələr verməkdə davam edir.

Cahangir Cahangirov və Ramiz Mustafayevin xor musiqisinin inkişafındakı rolu

C. Cahangirov yaradıcılıq yolunun ilk mərhələsində məhz bu kollektivin üzvü kimi fəaliyyət göstərmişdir. Həmin illərdə o, yeni yazdığı vokal əsərlərini Ü.Hacıbəyliyə təqdim edir. Əsərləri yüksək qiymətləndirən Üzeyir bəy Cahangirovu daim diqqət və qayğı ilə əhatə edir. Onun məsləhəti ilə C.Cahangirov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq ixtisasına daxil olur, eyni zamanda Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında işə qəbul edilir. O, əvvəl xor kollektivinə, daha sonra Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Mahnı və Rəqs Ansamblına rəhbərlik edir və on beş il bu kollektivdə çalışır. Yaradıcılığa mahnı və xor musiqisi ilə başlayan C. Cahangirov rəhbərlik etdiyi kollektivin repertuarını daim zənginləşdirməyə çalışırdı. Müəllimi Ü.Hacıbəyli kimi o da xorun səslənmə imkanlarını genişləndirir, bir sıra müasirlərindən fərqli olaraq xalq mahnılarını çoxsəsli xor üçün işləyirdi. Onun *a cappella* xoru üçün işlədiyi "Gül baxçalar", "Gözəlim sənsən", "Gül açdı, bahar oldu", "Nargilə", "Aman kəklik", "Yar, neylədim sənə" və digər mahnıları zamanında geniş maraq doğururdu. Bundan əlavə, bəstəkar xalq çalğı alətlərinin müşayiəti ilə xor üçün səkkiz mahnıdan ibarət "Yaz gəldi" silsiləsini də yaratmışdır. Uzun illər xor kollektivinə rəhbərlik edən C.Cahangirov vokal-instrumental musiqinin incəliklərini dərindən mənimsəmiş, polifonik yazı texnikasının müxtəlif növlərindən yararlanaraq Azərbaycan xor sənətinin inkişafında mühüm rol oynayan çoxsaylı əsərlər ərsəyə gətirmişdir. "Füzuli", "Nəsimi", "Aşıq Alı", "Sabir", "Hüseyn Cavid-59", "Qələbənin 40 illiyi" kimi xor əsərləri bu sahədə dəyərli nümunələrdəndir. 1958-ci ildən xor kollektivinə rəhbərlik etməyə başlayan Ramiz Mustafayev 2008-ci ilə qədər onun fəaliyyətini uğurla davam etdirmişdir. O, Ü.Hacıbəyli və C.Cahangirov ənənələrinə sadiq qalaraq 250-yə yaxın xalq mahnı və təsnifini xor üçün işləmiş, eyni zamanda "Ana", "Hüseyn Cavid", "Nəriman Nərimanov", "Salatın", "Nizami", "Səməd Vurğun", "Kür-Abşeron" və digər xor əsərlərini yazmışdır. 2008-2021-ci illərdə xor kollektivinə Şəhla Ələkbərova rəhbərlik etmişdir.

2023-cü ilin noyabr ayında Cahangir Cahangirov adına xor kollektivinə bədii rəhbər vəzifəsinə əməkdar müəllim, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Prezident mükafatçısı Təranə Yusifova təyin olundu. O, fəaliyyətə başladığı ilk gündən qarşıya çıxan çətinlikləri peşəkarlıqla aradan qaldırdı. İlk növbədə xor kollektivinin tərkibinin yüksək keyfiyyətli tembrlərlə zənginləşməsi məsələsi ön plana çəkildi. Uzun illər Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin tələbə xorlarına rəhbərlik edən Təranə xanım bu sahədə böyük təcrübəyə malik idi. Müsabiqə yolu ilə istedadlı gəncləri kollektivə cəlb etməklə xorun ifa potensialı əhəmiyyətli dərəcədə artırmışdır.



Şəkil № 1. *Prezident mükafatçısı, Əməkdar müəllim, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Respublika və Beynəlxalq müsabiqələr laureatı, dosent Təranə Yusifova*

T.Yusifovanın rəhbərliyi ilə xor kollektivi təkcə təşkilati baxımdan deyil, həm də bədii səviyyəsinə görə yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Bədii rəhbər tərəfindən repertuar məsələsinə xüsusi diqqət yetirilmiş, mədəni irsimizə olan hörmət və qayğıdan, onları yaşatmaq arzusundan irəli gələrək Azərbaycan bəstəkarlarının xor üçün yazdığı əsərlərdən, operalardakı xor nümunələrindən, xalq mahnılarının çoxsəsli işləmələrindən geniş surətdə istifadə edilmişdir. Eyni zamanda rəngarəng proqramların hazırlanmasında xarici bəstəkarların əsərlərindən də bəhrələnilib. Bununla yanaşı, müasir dinləyici zövqünə uyğun caz, estrada və populyar musiqi elementlərini özündə birləşdirən kompozisiyalar, müxtəlif xalqların musiqisinin sintezindən ibarət olan nümunələr də repertuara daxil edilib.

Gərgin məşqlərdən sonra xor kollektivi yeni tərkibdə 2024-cü ilin 9 aprelində İçərişəhər Dövlət Tarix-Memarlıq Qoruğunun Şirvanşahlar Sarayı Kompleksində ilk konsert çıxışını həyata keçirmiş və bununla da aktiv konsert fəaliyyətinə başlamışdır. Qısa müddət ərzində kollektiv Bakıda, respublikanın müxtəlif bölgələrində, hərbi hissələrdə, eləcə də beynəlxalq festivallarda çıxış etmişdir. Xor kollektivi 2024-cü ilin may ayında Beynəlxalq Muğam Mərkəzində böyük bəstəkarımız C.Cahangirovun xatirəsinə həsr olunan “Ver sözə ehya” adlı maraqlı konsert proqramı ilə çıxış etmişdir. Burada C.Cahangirovun, həm də başqa Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət ma-

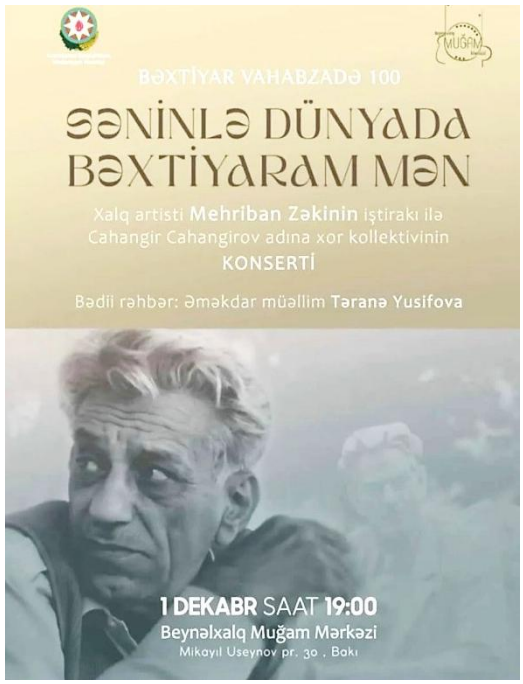


Şəkil № 2. *“Ver sözə ehya” adlı konsertin afişası*

raqlı kompozisiyalar nəinki xor kollektivinin repertuarını dolğunlaşdırmış, eyni zamanda T.Yusifova bu əsərləri yenidən xor üçün işləyərək C.Cahangirov musiqisinin, eləcə də bir sıra bəstəkarların əsərlərindəki çoxlaylı səs qatının zənginliyini dinləyicilərə göstərməyə müvəffəq olmuşdur.

T.Yusifovanın rəhbərlik etdiyi xor kollektivinin fəaliyyəti olduqca maraqlı və təqdirəlayiq konsert proqramları ilə zəngindir. Kollektivin səmərəli və məhsuldar çalışmalarının bünövrəsində birmənalı olaraq əzm, iradə və sənətə olan sonsuz sevgi və məhəbbət hisləri dayanır. 2025-ci ilin fevral ayında xor kollektivi estrada və caz musiqisindən ibarət olan "Məhəbbət çırağı" adlı konsert proqramı ilə çıxış etmiş, daha sonra mart ayında xalq mahnılarının işləmələrindən ibarət "Novruz çələngi", iyun ayında isə Şəkidə "İpək yolu XIV Beynəlxalq Musiqi Festivalı" çərçivəsində maraqlı konsert proqramı ilə musiqisevərlərin görüşünə gəlmişdi. Kollektivin çıxışları sırasında xüsusilə H.Cavidin xatirəsinə ithaf edilmiş "Yalnız mədəniyyət" adlı layihə qeyd edilməlidir. Həmin musiqili tamaşada xor kollektivinin üzvləri Azərbaycan Respublikasının Xalq artistləri Eyyub Yaqubov, Mehriban Zəki və başqaları ilə səhnəni aktyor və ifaçı qismində bölüşmüşdür.

2025-ci ildə Prezident İlham Əliyevin Üzeyir Hacıbəylinin 140 illik yubileyinin keçirilməsi ilə bağlı verdiyi sərəncama uyğun olaraq, Cahangir Cahangirov adına xor kollektivi fevral ayından dekabra kimi ölkənin müxtəlif regionlarında silsilə solo konsert proqramları ilə çıxış etmişdir. Proqramların əsasını Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" muğam operası, "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" operettalarından xor və digər səhnələr və bəstəkarın xor üçün işlədiyi xalq mahnıları təşkil etmişdir. Xüsusilə belə solo konsertlərdə xor nümunələri ilə zəngin olan "Leyli və Məcnun" muğam operası əsasında hazırlanmış kompozisiya diqqəti cəlb etmişdir. Həmin kompozisiyanı təşkil edən xor nümunələri süjet xətti üzrə qurularaq əsərin ideya və məzmununu dinləyiciyə daha aydın şəkildə çatdırmışdır. Eyni zamanda Leyli və Məcnunun əbədi məhəbbəti təkcə xorun ifa etdiyi nümunələr ilə deyil, həmçinin pantomim səhnə (Oqtay



Şəkil № 3. *"Sənlə dünyada bəxtiyaram mən" adlı konsertin afişası*

Kazımov və Ayla Əliyeva) vasitəsilə də ifadə edilmişdir.

Xor kollektivi işini davam etdirib yeni ideyalar axtarışında olaraq bu dəfə musiqisevərləri Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin səhnəsində yeni konsert proqramı ilə salamladı. 2025-ci ilin dekabr ayının 1-də keçirilən “Səninlə dünyada bəxtiyaram mən” adlı konsert proqramı dahi şairimiz, Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasında və inkişafında mühüm rol oynamış, fəlsəfi düşüncəli, vətənpərvərlik və yüksək insani hissləri əsərlərində ifadə edən Xalq şairi, Azərbaycan Dövlət Mükafatı laureatı Bəxtiyar Vahabzadənin anadan olmasının 100 illik yubileyinə həsr olunmuşdu. Konsertdə Azərbaycan bəstəkarlarının Vahabzadənin şeirlərinə yazdıqları mahnılar, xor əsərləri, eləcə də xalq musiqi nümunələri də ifa edilmişdir. Qeyd edək ki, konsertdə xorun ifa etdiyi əsərləri pianoçu, Əməkdar artist Nərgiz Əliyeva müşayiət etmişdir. Bəzi musiqi nümunələrinin ifasında isə xalq çalğı alətləri – tar (Səxavət Məmmədov), kamança (Mahir Quliyev), balaban (Hüseyn Ələkbərli), nağara (Yusif Rüstəmov), sazın (Röyal Heydərli) müşayiətindən istifadə olunmuşdu.

Konsert öz quruluşu baxımından digərlərindən fərqləndiyi üçün böyük maraq doğurmuşdur. O, musiqi-poeziya formatında təşkil edilmişdi. Səhnədə konsert boyu xor kollektivi ilə yanaşı, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Mehriban Zəki də iştirak edirdi. O, konsertin aparıcısı olmaqla yanaşı, şairin müxtəlif mövzulu şeirlərinin qiraətçisi kimi səhnədə yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirirdi. Konsert boyu musiqi və poeziya daim növbələşərək qiraət olunan şeirlər musiqi ilə mövzu, fikir və ideya baxımından vəhdət təşkil etmiş, eyni zamanda biri digərini tamamlayırdı. Konsertdə ifa olunan musiqi və şeir nümunələrinin mövzu və fikir başlanğıcı böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Ana Vətən, Vətənə sədaqət və vətənpərvərlik mövzuları xor kollektivinin hazırladığı konsert proqramının əsasında durdu. Hər bir yaradıcı insan, şair və ya bəstəkar öz fəaliyyətində bu mövzulara müraciət edir, Vətənə olan sonsuz sevgisini və məhəbbətini yazdığı müxtəlif mövzulu əsərlərində tərənnüm edir. Dahi Üzeyir bəydən başlayaraq bu günədək vətən mövzusuna həsr olunan əsərlərin yazılması ənənəsi davam olunur. Azərbaycan bəstəkarları yaradıcılıqlarında bu mövzulara geniş yer ayırır, vətəninə sədaqət və dövlətinə inam hissini aydın şəkildə ifadə edirlər. Vətənpərvərlik mövzusu elə konsertin başlanğıcında E. Sabitoğlunun “Azərbaycan”, Ş. Axundovanın “Bu torpağa bağlıyam” mahnılarının xorun ifasında səslənməsi ilə öz ifadəsini tapmışdır. Eyni zamanda həmin fikir və ideyalar konsert proqramının yekununda da əks olundu. Konsertin sonunda dostluq və qardaşlıq hisslərini tərənnüm edən C.Quliyevin “Bir millət, iki dövlət”, Vətənə ehtiram hissini ifadə edən A.Əlizadənin “Ana torpaq” adlı xor əsəri səsləndirildi.

B.Vahabzadənin insanın nəcib və gözəl hisslərini, duyğularını əks etdirən şeirlərinə yazılmış lirik xarakterli mahnılar da konsert proqramında özünə yer almışdır. Həmin mahnıların böyük qismi kollektivin bədii rəhbəri Təranə xanım tərəfindən xor üçün işlənib. Bu sırada X.Mirzəzadənin “Yadındamı”, E.İbra-

himovanın "Gecələr bulaq başı", R.Mirişlinin "Sənin vüqarın mənəm", E.Sabitoğlunun "Dayan zaman dayan", O. Kazıminin "Sən güldən də gözəlsən", Əhsən Dadaşovun çox təsirli "Şur" rənginə yazılmış "Biri sənsən, biri mən" (Rəhmanlı, 2016: 28), həmçinin gənc bəstəkar, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistr pilləsində təhsil alan Lalə Əhmədovanın "Sevdim, sevildim" mahnıları dinləyicilərə təqdim olundu. Konsertdə xor kollektivinin solisti, muğam müsabiqəsinin qalibi Rəvan Qaçayev tərəfindən instrumental trionun müşayiəti ilə şairin sözlərinə "Şur" muğamı da təqdim olundu. Konsert proqramı ifaçılıq baxımından da uğurla həll olunmuşdu. R.Mustafayevin "Qara gözlər", "Gülüm yoxdur", "Dodaqda gəz" kimi xor üçün yazılmış əsərləri kollektivin bütün heyəti tərəfindən səsləndirildi. Bununla yanaşı, bir sıra nümunələr kollektivin istedadlı solistləri Elmin İbrahimov, Zeynəb Nəcəfova, Rəvan Qaçayev, Pərvin Səfərov, Aydan Tağıyeva, Məhəmməd İsmayıl Orucov, Xəyal Qasımov və başqalarının ifasında solo və ya ansambl (duet, terset, kvartet) şəklində təqdim edildi. Bu ifalarda xor və solist partiyaları növbələşərək bir-birini tamamlamış, bəzi hallarda xor fon rolunu oynayaraq müşayiətedici xarakter daşımışdır. Proqrama daxil olan bəzi nümunələr isə xorun iştirakı olmadan solo və ya ansambl şəklində səsləndirildi.

Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarından ibarət olan xorun növbəti konserti isə 2026-cı il yanvar ayının 16-da keçiriidi. Bu konsert sanki noyabr konsertinin davamı − ikinci bölməsi təsiri bağışlamışdır. Konsert proqramının əsasını T.Yusifova tərəfindən çoxsəsli xor üçün böyük zövqlə işlənmiş, müasir ruhlu dinləyicinin tələblərinə cavab verən mahnı nümunələri təşkil etmişdir. Belə ki, sevilən bəstəkarlarımız – F.Əmirov, Z.Bağırov, T.Quliyev, N.Əliverdibəyov, H.Xanməmmədov, O.Kazımi, R.Mirişli, P.Bülbüloğlu, E.Sabitoğlu, M.Əhmədovanın mahnıları konsert axşamında səslənmişdir. Konsertin proqramı "Sən güldən də gözəlsən" başlığı altında dinləyicilərə təqdim olunmuşdu. Bu ad Oqtay Kazıminin Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə yazdığı mahnılardan birinə məxsusdur. Həmin mahnı xorun dekabr ayındakı solo konsertində səslənmiş, səhnə təqdimatı ilə müşayiət olunmuş və tamaşaçı rəğbətini qazanmışdır. Məhz əldə olunan bu uğurla əlaqədar olaraq yanvar ayının konsertinə həmin mahnının adı verildi. Beləliklə, hər iki konsertin ərsəyə gəlməsində Bəxtiyar Vahabzadə poeziyası, xüsusilə onun lirikası təkanverici amil olmuşdur.

Qeyd etdiyimiz kimi, hər iki konsert Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri əsasında hazırlanmışdı. Əgər birinci konsertin ədəbi əsasını ancaq B.Vahabzadə poeziyası təşkil etmişdirsə, növbəti solo konsertdə Azərbaycanın müxtəlif şairlərinin (M.Müşfiq, Ə.Cəmil, İ.Səfərli, M.Araz, Ə.Əlibəyli, N.Xəzri, T.Elçin, F.Qoca, V.Səmədoğlu, B.Vəziroğlu) poeziyasının təsiri altında bəstələnmiş fərqli mahnı çələngi təqdim olundu. Bu mahnı çələngində yenə də lirik və məhəbbət ovqatlı mahnılar üstünlük təşkil etmişdir. Konsertdə "Gözünə qurban", "Zərif gülüşlüm", "Könlüm sənindir", "Dayan zaman", "Çiçək tapa bilmədim" və s. kimi mahnılar səsləndi. Bununla yanaşı proqramda doğma yurdumuza, torpağımıza, diyarımıza

olan sonsuz məhəbbəti ifadə edən “Ay Xəzər”, “Bu diyarım”, “Könül gülür”, “Azərbaycan dünyam mənim”, “Uca dağlar” kimi mahnılar da yer almışdır.

İkinci konsertdə xorun ifa etdiyi əsərlərin böyük əksəriyyəti fortepianonun müşayiəti ilə səsləndi. Bu müşayiəti peşəkar pianoçu Nərgiz Əliyeva və istedadlı caz ifaçısı Arif Ağayev həyata keçirmiş, onların incə və zövqlü ifası əsərlərin bədii təsir gücünü daha da artırmışdır. Konsert proqramında yalnız bir əsər fərqli instrumental tərkibdə təqdim olunmuşdur. Həmin nümunə tanınmış ud ifaçısı İdris Hüseynovun müşayiəti ilə səslənmiş və bu seçim proqramın ümumi musiqi palitrasına yeni çalar, qeyri-adi ab-hava qatmışdır. Söhbət Qalib Məmmədovun B.Vahabzadənin sözlərinə bəstələdiyi “Sənsizlik” adlı həzin və dərin lirikası ilə seçilən mahnıdan gedir. Əsər muğam müsabiqəsinin qalibi Rəvan Qaçayevin ifasında dinləyicilərə təqdim olunaraq xüsusi maraq və rəğbətlə qarşılanmışdır.



Şəkil № 4. *Təranə Yusifova və Cahangir Cahangirov adına Xor Kollektivi*

B.Vahabzadənin poetik irsinə müraciət edilərək yazılmış bir neçə musiqi nümunəsinin bu gecənin konsert proqramında da yer alması keçirilən konsertlər arasında ideya-bədii vəhdəti aydın şəkildə nümayiş etdirir. Bu yanaşma proqramın konseptual bütövlüyünü təmin etməklə yanaşı, konsertlər silsiləsi arasında məzmun baxımından əlaqəni daha da möhkəmləndirmişdir. Bununla belə, Q.Məmmədovun “Sənsizlik” adlı mahnısı məhz bu konsert gecəsində ilk dəfə

səsləndirilərək gecənin ən yadda qalan məqamlarından birinə çevrildi. Son iki konsertin əlaqəsi və bir-birilə bağlılığını ifadə edən ən mühüm cəhət isə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Mehriban Zəkinin iştirakı və maraqlı səhnə çıxışı ilə bağlıdır. Birinci konsertdə şairin poeziyasından nümunələr təkcə ifa olunan musiqi əsərləri vasitəsilə deyil, həm də Xalq artistimizin qiraət etdiyi şeirlər vasitəsilə dinləyiciyə çatdırılmışdır. Növbəti konsertdə isə o, musiqi axşamının ümumi əhval-ruhiyyəsinə uyğun olaraq mahnılar arasında fikir əlaqəliliyi yaratmış, eyni zamanda bir mövzudan digərinə keçidi ustalıqla təmin etmişdir. Beləliklə, hər iki konsertdə ədəbi başlanğıc ilə musiqi vəhdət təşkil edərək ümumi fikir və əhval-ruhiyyə ətrafında birləşmişdir.

Nəticə: Aparılan araşdırma göstərir ki, Cahangir Cahangirov adına xor Azərbaycan professional xor sənətinin inkişafında mühüm yer tutur. Kollektiv öz fəaliyyətini Ü.Hacıbəylinin ənənələri əsasında quraraq Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına mühüm töhfələr vermişdir. Kollektiv son illərdə fəaliyyətinin yeni mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Cahangir Cahangirov adına xor kollektivi zəngin tarixi irsə malik olmaqla yanaşı, bu gün də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında və təbliğində mühüm rol oynayır. Kollektivin fəaliyyəti milli musiqi irsinin qorunması, yaşadılması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bayramova, X. Üzeyir Hacıbəylinin kantataları. // “Konservatoriya” jurnalı, 2010, № 2, s. 17-25.
2. Rəhmanlı, Ə. Nağıyev, E. Müğənnilərin yetişib püxtələşməsində Əhsən Dadaşovun rolu. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016, № 2 (32), s. 24-30.
3. Quliyeva, L. Cahangir Cahangirov. Bakı: Şərq-Qərb, 2014,108 s.
4. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921-1971). Сост. Э.Абасова, Д. Данилов, Л.Карагичева К.Сафаралиева. Баку: Азернешр, 1972, 214 с.
5. Кафарова, З. Рамиз Мустафаев. Баку: Ишыг, 1979, 28 с.

Saytoqrafiya:

6. Məmmədova, A. Təranə Əbülfəz qızı Yusifovanın həyatı bir dirijor çubuğunun ritmində keçən, milli musiqi irsinə sonsuz sevgi ilə yoğrulmuş, həm sənət, həm də təhsil sahəsində misilsiz uğurlarla zəngin bir ömür nəğməsidir. / Yeniewstv24. 2015, 14 oktyabr. URL:https://yeninewstv24.az/t%C9%99ran%C9%99-ebulf%C9%99z-qizi-yusifovanin-h%C9%99yati-bir-dirijor-cubugunun-ritmind%C9%99-kec%C9%99n-milli-musiqi-irsin%C9%99-sonsuz-sevgi-il%C9%99-yogrulmus-h%C9%99m-s%C9%99n%C9%99t-h%C9%99m/
7. Nəzərova. G. Təranə Yusifova: Cahangir Cahangirov adına Xor 90 illik yubileyinə hazırlaşır. / Azertag. 2026, 6 yanvar. URL:https://azertag.az/xeber/terane_yusifova_cahangir_cahangirov_adina_xor_90_illik_yubileyine_hazirlasir-3953939

8. Arazbarı - A Capella | Rəsmi audio / Youtube rəqəmsal platforması. 2026, 31 yanvar. URL:https://www.youtube.com/watch?v=URm2PX2H_n0
9. What a wonderful world - Cahangir Cahangirov adına xor | Konsert / Youtube rəqəmsal platforması. 2026, 7 yanvar. URL:https://www.youtube.com/watch?v=wfqH0lbw44M&list=RDwfqH0lbw44M&start_radio=1
10. Səninlədir Yolumuz - Cahangir Cahangirov adına xor | Rəsmi musiqi / Youtube rəqəmsal platforması. 2025, 23 dekabr. URL:https://www.youtube.com/watch?v=ODmdBNGDMVI&list=RDODmdBNGDMVI&start_radio=1
11. “Blåmann” - “Süsən Sünbül” A capella / Youtube rəqəmsal platforması. 2025, 17 dekabr. URL:https://www.youtube.com/watch?v=-Jz4uLfQMjw&list=RD-Jz4uLfQMjw&start_radio=1
12. Yollar - Cahangir Cahangirov adına xor | Konsert / Youtube rəqəmsal platforması. 2025, 27 oktyabr. URL:https://www.youtube.com/watch?v=xuOKzHp14LI&list=RDxuOKzHp14LI&start_radio=1
13. Cahangir Cahangirov adına xor - Arşın mal alan dan qızların xoru / Youtube rəqəmsal platforması. 2025, 2 oktyabr. URL:https://www.youtube.com/watch?v=qX2Qb88lvGE&list=RDqX2Qb88lvGE&start_radio=1

ƏMƏKDAR MÜƏLLİM LEYLA MƏMMƏDOVANIN 60 İLLİK ÖMÜR YOLU



Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası ölkəmizin musiqi təhsilində xüsusi yer tutan, uzun illərdir peşəkar musiqiçilər yetişdirən nüfuzlu ali təhsil ocağıdır. Akademiya milli musiqi mədəniyyətimizin qorunması və inkişafında mühüm rol oynayan görkəmli pedaqoqları ilə tanınır. Bu pedaqoqların fəaliyyəti sayəsində Azərbaycan musiqi sənəti öz ənənələrini qoruyaraq müasir dövrün tələblərinə uyğun şəkildə inkişaf edir. Belə dəyərli müəllimlərdən biri Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi, professor, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Leyla Məmmədovadır. O, 25 ildən artıqdır ki, Bakı Musiqi Akademiyasının "Xor-dirijorluq" kafedrasında çalışır və bu sahənin inkişafına əvəzsiz töhfələr verir. Leyla xanım dərin biliyi, zəngin pedaqoji təcrübəsi və tələbələrinə olan səmimi münasibəti ilə seçilir. Uzun illər davam edən pedaqoji fəaliyyəti ərzində Leyla xanım "İxtisas", "Xor musiqi ədəbiyyatı", "Xorşünaslıq" və "Dirijorluğun müasir istiqamətləri" və s. fənlərini tədris edir, Azərbaycan xor sənətinin zəngin ənənələrini gənc nəslə sevə-sevə ötürür. O, tələbələrin musiqi zövqünün formalaşmasına, yaradıcılıq potensialının üzə çıxmasına və peşəkar bacarıqlarının inkişafına xüsusi diqqət yetirir. Dərslərində tələbələrinə daima dirijorluğun texniki tərəfləri ilə yanaşı, musiqini hiss etməyi, onu dərk etməyi və düşünərək ifa etməyi aşılayır. Leyla xanımın fikrincə, yaxşı musiqiçi yalnız bilikli deyil, eyni zamanda bacarıqlı və geniş dünya görüşlü olmalıdır. Musiqi əsaslarını dərindən bilmək, mədəniyyət, ədəbiyyat, tarix və fəlsəfə sahələrinə bələd olmaq

əsl sənətkar yetişməsi üçün vacib şərtlərdəndir. Bu isə yalnız zəhmət, səbir və fədakarlıq hesabına mümkündür. Onun fikrincə, bilik nə qədər möhkəm olarsa, musiqidə düşüncə tərzi, ifadə olunan hisslər də bir o qədər təsirli və dolğun olar.

Bakı Musiqi Akademiyasının professoru kimi Leyla xanım xor-dirijorluq sənətinə xüsusi dəyər verir. Dərs və məşqlər zamanı ifa olunan əsərləri diqqətlə təhlil edir, bəstəkarların yaradıcılıq üslubunu, əsərlərin məzmununu və inkişaf xəttini tələbələrinə aydın və anlaşılan şəkildə izah edir. Bu yanaşma onların intellekt bazasının genişlənməsinə, həm nəzəri, həm də təcrübi cəhətdən möhkəmlənməsinə şərait yaradır. Bu gün ölkəmizin peşəkar, savadlı musiqiçilərə ehtiyacı böyükdür. Leyla xanım uzun illər ərzində bir çox istedadlı dirijor və musiqiçi yetişdirmiş, bilik və təcrübəsini gənclərlə bölüşməyi özünə mənəvi borc hesab etmişdir. Daim öz üzərində çalışan bu peşəkar pedaqoq gənc musiqiçilər üçün hər zaman əsl örnəkdir. Onun rəhbərliyi ilə 20 istedadlı tələbə Respublika və beynəlxalq müsabiqələrdə uğur qazanmış, laureat və diplomant adlarına layiq görülmüşlər. Bakı Musiqi Akademiyası tələbələr üçün yalnız təhsil məkanı deyil, eyni zamanda zəngin yaradıcılıq mühitidir. Bu mühitin formalaşmasında müxtəlif xor kollektivlərinin fəaliyyəti mühüm rol oynayır. Akademiyada fəaliyyət göstərən belə kollektivlərdən biri də “Xarıbülbül” kamera xorudur. SABAH qrupunun musiqişünaslıq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrindən ibarət olan bu kollektivin xormeysteri və bədii rəhbəri Leyla xanımdır. Xor maraqlı və rəngarəng repertuarı, peşəkar ifa tərzi ilə seçilir və çıxışları tamaşaçılarda hər zaman xoş təəssürat yaradır. Xorun fəaliyyəti nəzəriyyəçi tələbələrin səhnə təcrübəsini artırır, kollektiv ifa bacarıqlarını inkişaf etdirir və musiqiyə olan maraqlarını daha da gücləndirir. Leyla xanım pedaqoji fəaliyyətini öz yaradıcılıq həyatının ayrılmaz hissəsi hesab edir. Bu isə gənclərin həm peşəkar, həm də yaradıcı inkişafına mühüm töhfə verir.

Leyla xanım çalışdığı ali təhsil ocağının nüfuzlu müəllimlərindən biridir. O, səmimiyyəti, mərhəməti və tələbələrə anlayışı ilə seçilir. L.Fərəcova-Məmmədova tələbələrə hər zaman dəyərli məsləhətlər verir, musiqi ilə bağlı fikirlərini bölüşür, maraqlı və maarifləndirici söhbətlər aparır. Ümumiyyətlə, o, hər zaman Akademiyanın musiqi həyatı ilə daim maraqlanır və bu proseslərdə fəal iştirak edir. Leyla xanım bütün uğurlarını böyük zəhmət hesabına qazanmışdır. Onu da qeyd edək ki, o, 20 ilə yaxındır ki, Bakı Musiqi Akademiyasının Elmi katibi kimi də fəaliyyət göstərir. Bu vəzifəni peşəkarlıqla yerinə yetirməsi həmkarları tərəfindən daim yüksək qiymətləndirilir. Onun tələbkarlığı, eyni zamanda qayğıkeşliyi, nəzakəti, dürüstlüyü və səmimiliyi yaradıcı insanlarla düzgün münasibət qurmağında öz əksini tapır.

Leyla Məmmədova zəngin elmi fəaliyyəti ilə də seçilir. O, müəllifi olduğu 130-dan çox elmi məqalənin, 4 dərs vəsaiti, 4 metodik vəsait və 3 fənn proqramının müəllifidir. Göstərici faktdır ki, tədqiqatçı elmi işlərində işlənilməmiş mövzulara müraciət edir. Onların sırasında “Хоровая культура Азербайджана. Пути

становления и разработка проблемы хорового исполнительства”, “Страницы творческой биографии Сардара Фараджева”, “Творческий путь Галиба Мамедова. «Ораториум Албанум»”, “Кантата “Gotten ist der Orient” Франгиз Ализаде” dərs vəsaitəri, “Традиции и новаторство в хоровом творчестве Агшина Ализаде” metodik tövsiyə, “О хоровом творчестве Фаика Нагиева. «Концерт для хора a kапелла» памяти Кара Караева”, “Маленький спектакль «Посторонний» Фараджа Караева”. metodik vəsaitləri, Xor dirijorluğu ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr üçün “Xorşünaslıq”, “Xor musiqi ədəbiyyatı” və “Dirijorluğun müasir istiqamətləri” fənləri üzrə proqramlar və s. göstərə bilərik.



O, müxtəlif elmi konfrans və simpoziumlarda məruzələrlə çıxış etmiş, Azərbaycan xor musiqisinin problemləri və inkişaf perspektivləri ilə bağlı tədqiqatlarını elmi ictimaiyyətə təqdim etmişdir. Leyla xanım həmçinin müxtəlif televiziya kanallarında xor musiqimizin inkişafına həsr olunmuş verilişlərdə öz çıxışları ilə bu sahənin təbliğində fəal iştirak etmişdir. Elmi rəhbər kimi də o, bir neçə doktorantın dissertasiya işinə rəhbərlik etmişdir. Hal-hazırda həmin tədqiqatçılardan ikisi sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə layiq görülüblər.

Yeri gəlmişkən, bildirmək lazımdır ki, Leyla xanımın elmi və pedaqoji fəaliyyətinin mühüm istiqamətlərindən biri də doktorantı Günel Bəkirova ilə birlikdə müəllifi olduğu görkəmli bəstəkar, musiqişünas alim Fəridə Zahid qızı Xəlilovanın yaradıcılıq irsinin araşdırılması və nəşrə hazırlanması ilə bağlıdır. 2023-cü ildə Bakı şəhərində “Mütərcim” nəşriyyatında çap olunan “Fəridə Xəlilova. Elmi irsi. Arxiv materialları. Xatirələr” (“*Фарида Халилова. Научные труды. Архивные материалы. Воспоминания*”) adlı fundamental toplunun elmi redaktoru professor Leyla Məmmədovadır. 312 səhifədən ibarət olan bu nəşrdə Fəridə Xəlilovanın elmi məqalələri, Azərbaycan və Rusiya mətbuatında dərc olunmuş araşdırmaları, avtoreferat və dissertasiya materialları, arxiv sənədləri, eləcə də onun həmkar və dostlarının xatirələri toplanmışdır. Kitabda xüsusi yer tutan və 1968-ci ildə yazılmış “Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixi oçerkləri” adlı dissertasiya işi Azərbaycan fortepiano musiqisinin və ifaçılıq sənətinin formalaşma və inkişaf mərhələlərini əks etdirən mühüm elmi mənbə kimi təqdim olunur. Sözügedən nəşr XX əsrin 70-ci illərinədək Azərbaycan fortepiano musiqisinin tarixini tədqiq edən araşdırmaçılar üçün dəyərli elmi mənbə olmaqla yanaşı, musiqişünaslıq elminin inkişafına da mühüm töhfədir.

1999-cu ildən etibarən “Musiqi Dünyası” jurnalının redaktoru kimi fəaliyyət göstərən L.Fərəcova-Məmmədova bu sahədə də bir sıra uğurlu layihələrin həyata keçirilməsinə töhfə vermişdir. Bütün bu fəaliyyətlərin əsasında onun pedaqoji səriştəsi, güclü akademik biliyi və zəngin təcrübəsi dayanır. Leyla xanım Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə dərin sevgi ilə bağlıdır və bu sahənin inkişafı naminə yorulmadan çalışır. Tanınmış musiqiçilər yalnız səhnədəki uğurları ilə deyil, həm də yetişdirdikləri tələbələrlə musiqi sənətinə xidmət edirlər. Belə müəllimlərin əməyi sayəsində milli musiqimiz yaşayır və gələcək nəsillərə ötürülür. Leyla xanım kimi öz sənətinə sadiq pedaqoqların fəaliyyəti Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin davamlı inkişafının ən möhkəm təməlidir.

60 illik yubileyini qeyd edən Leyla xanım bu gün də yorulmadan çalışır, gənc musiqiçilərin yetişməsinə, Azərbaycan xor sənətinin inkişafına öz töhfəsini verməkdə davam etdirir. Onun həyat yolu, sənətə və müəllimliyə olan sevgisi gənc nəsil üçün əsl örnəkdir. Belə müəllimlərin fəaliyyəti sayəsində musiq təhsilimiz inkişaf edir və gələcək nəsillərə etibarlı şəkildə ötürülür. Professor Leyla Məmmədovanı 60 illik yubileyi münasibətilə təbrik edir, ona möhkəm cansağlığı, yeni yaradıcılıq uğurları və pedaqoji fəaliyyətində davamlı nailiyyətlər arzulayırıq.

Leyla Məmmədovanın elmi əsərləri:

1. Хоровая культура Азербайджана. Пути становления и разработка проблемы хорового исполнительства. Dərs vəsaiti, Bakı, Adiloğlu, 2010, – 232 с.
2. Страницы творческой биографии Сардара Фараджева. Dərs vəsaiti, Б., Mütərcim, – 88 с.
3. Творческий путь Галиба Мамедова. «Ораториум Албанум». Dərs vəsaiti, Б., «АДПУ-нун няшрииййаты», 2016, - 90 с.
4. Кантата «Gotten ist der Orient» Франгиз Ализаде Dərs vəsaiti Б., ADPU-nun mətbəəsi, 2018, - 8 ч.в.
5. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Агшина Ализаде. Методик тювсийя. Бакы, 2007, РЦСС НАНА няшрииййаты. - 20 с.
6. О хоровом творчестве Фаика Нагиева. «Концерт для хора a kапелла» памяти Кара Караева. Методик вясаит Б., АДРУ-нин мятбяяси, 2015, - 28 с.
7. Маленький спектакль «Посторонний» Фараджа Караева. Metodik vəsait. Б., «Издательство АГПУ”, 2017, - 36 с.

Vüsalə Məmmədova
Pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru,
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Xor-dirijorluq” kafedrasının baş müəllimi

“Konservatoriya” elmi jurnalının tələbləri

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

Məqalənin quruluşu

1. Məqalənin başlığı **(BAŞ HƏRFLƏRLƏ, qara)**
2. Müəllifin soyadı, adı, atasının adı **(SOYAD, Ad Ata adı)**
3. Müəllifin fotosu (şəkil formatlarının birində – jpeg, jpg, png – məktuba əlavə edilir)
4. Statusu (elmi adı, elmi dərəcəsi, yaxud dissertant, ya da doktorant olduğu təşkilat) və vəzifəsi (işlədiyi yer, müəssisənin və ya təşkilatın ünvanı)
5. Elektron poçt ünvanı
6. ORCID kodu
7. Məqalənin yazıldığı dildə xülasə (4-5 cümlə) və açar sözlər (5-8 söz və ya söz birləşməsi)
8. Daha iki dildə (rus və ingilis dillərində) xülasə və açar sözlər. Əgər məqalə rus, yaxud ingilis dilində yazılıbsa, Azərbaycan dilində xülasə mütləqdir.
9. Rəyçilər
   - Rəylərin mətni rəy verənlərin imzası, tarixi göstərilmək şərti ilə kağızda redaksiyaya təqdim edilməlidir.
   - Rəy təqdim edilməyən məqalələrə redaksiya tərəfindən də rəy verilə bilər.
10. Məqalənin mətni, foto, not nümunələri və cədvəllər ilə birgə
11. Ədəbiyyat siyahısı

Təqdim edilən məqalələrin formatı

- Çap olunmuş əlyazma (1 nüsxə) və elektron variant (fləş kartda) 2 rəy ilə birlikdə təqdim edilir; rəyçinin elmi dərəcəsi müəllifinkindən yüksək olmalıdır. Əlyazma geri qaytarılmır. Məqalə e-poçtla da 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, nöqtə və vergüldən sonra bir boşluq qoyulur; mətnə tərtibat verilmir.
- Məqalənin başlığı 8 sözdən artıq olmamalıdır. Məqalənin həcmi ədəbiyyat siyahısı, not nümunələri və xülasələrlə birlikdə 10-20 A4 səhifə olmalıdır.
- Not nümunələri not proqramlarında (Sibelius, MuseScore, Finale) yığılmalıdır.
- İstinadlar və ədəbiyyat siyahısı APA standartına uyğun tərtib edilməlidir.
- Sadalanan tələblərə cavab verməyən məqalə geri qaytarıla bilər.

Elmi jurnalda çap olunmaq üçün ilk əvvəl məqalənin elmi dəyəri müəyyənləşdirilir. Elmi məqalədə problem qoyulmalı, həll yolları göstərilməli və nəticələr çıxarılmalıdır. Məlum faktları və sitatları sadalamaq məqaləyə elmi dəyər vermir. Başqasının fikrini istinadsız vermək plagiat sayılır; plagiat aşkarlanan məqalə dərhal geri qaytarılır. Elmi dəyərlə bağlı mübahisəli hallarda redaksiya ekspert şurasının fikri əsasında qərar verir. Başqa dərgidə çap olunmuş məqalələr qəbul edilmir.

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. Заголовок статьи **(ПРОПИСНЫМИ БУКВАМИ, полужирным шрифтом)**
2. Фамилия, имя, отчество автора **(ФАМИЛИЯ, Имя Отчество)**
3. Фотография автора (jpeg, jpg или png; прилагается к письму)
4. Статус (учёное звание, учёная степень либо организация, где автор является диссертантом или докторантом) и должность (место работы, адрес учреждения)
5. Адрес электронной почты
6. Код ORCID
7. Аннотация на языке статьи (4-5 предложений) и ключевые слова (5-8 слов или словосочетаний)
8. Аннотация и ключевые слова ещё на двух языках (русском и английском); для статей на русском или английском аннотация на азербайджанском обязательна.
9. Рецензенты
   - Тексты рецензий должны быть представлены в редакцию в бумажном виде с подписью рецензента и указанием даты.
   - Статьи без рецензий могут быть отрецензированы самой редакцией.
10. Текст статьи вместе с фотографиями, нотными примерами и таблицами
11. Список литературы

Формат представленных статей:

Распечатанная рукопись статьи (1 экземпляр) и её электронная версия (на флэш-карте) представляются вместе с 2 рецензиями; учёная степень рецензента должна быть выше, чем у автора. Рукопись не возвращается. Статью можно также отправить по электронной почте: azconservatory@gmail.com. Статья должна быть написана на азербайджанском, русском или английском языке шрифтом Times New Roman, размер 12, интервал 1; после каждого слова, точки и запятой ставится один пробел, оформление текста не допускается. Заголовок – не более 8 слов. Объём статьи вместе со списком литературы, нотными примерами и аннотациями – 10-20 страниц формата A4. Нотные примеры набираются в одной из нотных программ (Sibelius, MuseScore, Finale). Ссылки в тексте и список литературы оформляются по стандарту APA. Статьи, не отвечающие требованиям, могут быть возвращены авторам.

Научное значение статьи

Для публикации прежде всего определяется научная ценность статьи. В статье должна быть поставлена проблема, показаны пути её решения и сделаны выводы. Перечисление известных фактов и цитат не придаёт статье научной ценности. Использование чужих мыслей и идей без ссылок считается плагиатом; статья, в которой обнаружен плагиат, немедленно возвращается автору. При затруднениях в определении научной ценности статьи редакция принимает решение на основе мнения экспертного совета. Статьи, уже опубликованные в других изданиях, не принимаются.

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. Title of the article **(IN CAPITAL LETTERS, bold)**
2. Author’s full name **(SURNAME, First name Patronymic)**
3. Author’s photograph (jpeg, jpg or png, attached to the e-mail)
4. Status (academic title and degree, or the institution where the author is a doctoral candidate) and position (place of work, address of the institution)
5. E-mail address
6. ORCID ID
7. Abstract in the language of the article (4-5 sentences) and keywords (5-8 words or phrases)
8. Abstract and keywords in two more languages (Russian and English). If the article is written in Russian or English, an abstract in Azerbaijani is mandatory.
9. Reviewers
   - Reviews are submitted on paper, signed and dated by the reviewers.
   - Articles without reviews may be reviewed by the editorial office.
10. Text of the article, together with photographs, music examples and tables
11. List of references

Format of the submitted article

- The printed manuscript (1 copy) and its electronic version (on a flash drive) are submitted with 2 reviews; the reviewer’s academic degree must be higher than the author’s. Manuscripts are not returned. The article may also be sent by e-mail to azconservatory@gmail.com. Articles are written in Azerbaijani, Russian or English in Times New Roman, 12 pt, single-spaced, with one space after each word, full stop and comma, and without text formatting. The title should not exceed 8 words; the article, including references, music examples and abstracts, should be 10-20 A4 pages. Music examples are typeset in a notation program (Sibelius, MuseScore, Finale). In-text citations and the reference list follow the APA style. Non-compliant articles may be returned.

Scientific impact of the article

The scientific value of an article is assessed first: it should pose a problem, show ways of solving it and draw conclusions. Merely listing known facts and quotations does not give it scientific value.

Using others’ ideas without citation is plagiarism; an article containing plagiarism is returned immediately. In disputed cases, the editorial board decides on the basis of the board of experts’ opinion. Articles published elsewhere are not accepted.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (70)

Bakı – 2026

http://konservatoriya.az/

“Konservatoriya” jurnalı 2026 № 1 (70), 104 s.

Yığılmağa verilmişdir: 25.03.2026
Çapa imzalanmışdır: 26.03.2026
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 134

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b
Tel./faks 596 21 44
e-mail: mutarjim@mail.ru