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

№ 2 (71)

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 – 2

MÜNDƏRİCAT

İfaçılıq sənəti
ƏLİYEV Elçin Mahir oğlu
Azərbaycan qarmonunun milli rəqs musiqimizə təsiri probleminin sistem-etnofonik aspektləri.....6

Bəstəkar yaradıcılığı
RƏHİMOVA Nərmin İman qızı
Unudulmuş şedevrin bərpası: Fərhəng Hüseynovun “Kodayu” operasında simfonik təfəkkür və qürbət mövzusu.....19

Xoreoqrafiya
İMANOVA Günay Əflan qızı
Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının təşəkkülü və inkişafı.....35

Etnomusiqişünaslıq
NADİROVA Samirə Nizami qızı
Şabran bölgəsinin folklor ənənələri.....49

İnstrumental ifaçılıq
ƏHMƏDOVA Sevinc Anar qızı
Milli və dünya orkestr modellərinin müqayisəli təhlili.....63

Xoreoqrafiya
XANBUTOV Mövsüm Anar oğlu
Azərbaycan rəqs sənəti yazılı mənbələrdə.....78

Tədbirlər, Hadisələr
Kəlbəcər Aşıq Festivalı çərçivəsində I Aşıq müsabiqəsi.....93

İstanbulda keçirilmiş “PEVoC 16 and Voice Istanbul – 2026” beynəlxalq konqresi haqqında təəssürat.....96

Azərbaycan Milli Konservatoriyası əməkdaşlarının Özbəkistan səfəri.....102

“Musiqi təhsili: qlobal miqyasda vahid platformaya doğru” mövzusunda beynəlxalq forum.....108

AZƏRBAYCAN QARMONUNUN MİLLİ RƏQS MUSİQİMİZƏ TƏSİRİ PROBLEMİNİN SİSTEM-ETNOFONİK ASPEKTLƏRİ

ƏLİYEV Elçin Mahir oğlu
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistrantı
Ünvan: Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: elcinbakumree@gmail.com
ORCID: 0009-0002-5797-0852

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq doktoru, professor
Kamilə DADAŞ-ZADƏ

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.6-18

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan qarmonunun milli rəqs musiqisinin struktur-ifadə xüsusiyyətlərinə təsir mexanizmi və rəqs mühitinin alətin ifa modeli ilə repertuarının formalaşmasına göstərdiyi yönəldici təsir sistem-etnofonik yanaşma əsasında təhlil olunur. Tədqiqat göstərir ki, qarmonun diatonik modeldən xromatik modelə keçidi xalq musiqisinin məqam-intonasiya tələbləri ilə şərtlənmişdir. Qarmonun fasiləsiz səs istehsalı və özünümüşayiət imkanı rəqs musiqisinin davamlı ritmik hərəkət prinsipi ilə uzlaşaraq alətin bu mühitdə aparıcı mövqeyini formalaşdırmışdır. Müəllif rəqslərinin yaranması, körük titrəməsinin notasiya problemi və Basqalı rəqsinin təfsir fərqi nümunəsində qarmonun unikal fonik keyfiyyətlərini əsaslandırır.*

Açar sözlər: *Azərbaycan qarmonu, sistem-etnofonik metod, milli rəqs musiqisi, körük titrəməsi, notasiya, müəllif rəqsləri, Basqalı, ifaçı-bəstəkar*

СИСТЕМНО-ЭТНОФОНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ВЛИЯНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ГАРМОНА НА НАЦИОНАЛЬНУЮ ТАНЦЕВАЛЬНУЮ МУЗЫКУ

АЛИЕВ Эльчин Махир
Магистрант Азербайджанской Национальной Консерватории

Аннотация: *В статье анализируется механизм влияния азербайджанского гармона на структурно-выразительные особенности национальной танцевальной музыки и формирующее воздействие танцевальной среды на исполнительскую модель и репертуар инструмента в контексте системно-этнофонического подхода. Исследование показывает, что переход гармона от диатонической к хроматической модели был обусловлен ладово-интонационными требованиями народной музыки. Непрерывное звукоизвлечение и возможность инструмента одновременно с основной музыкальной линией аккомпанировать самому себе, согласуясь с прин-*

ципом непрерывного ритмического движения танцевальной музыки, сформировали ведущую позицию гармона в данной среде. На примере авторских танцев, проблемы нотации тремоло мехом и различий интерпретации танца «Басгалы» обосновываются уникальные фонические качества гармона.

Ключевые слова: *Азербайджанская гармонь, системно-этнофонический метод, национальная танцевальная музыка, авторские танцы, танец Басгалы, исполнитель-композитор на гармони*

SYSTEM-ETHNOPHONIC ASPECTS OF THE PROBLEM OF THE AZERBAIJANI GARMON'S INFLUENCE ON NATIONAL DANCE MUSIC

ALIYEV Elchin Mahir
Master's Student of the Azerbaijan National Conservatory

Abstract: *The article analyzes the mechanism of the Azerbaijani garmon's influence on the structural and expressive features of national dance music and the formative impact of the dance environment on the instrument's performance model and repertoire within the system-ethnophonic approach. The study demonstrates that the garmon's transition from a diatonic to a chromatic model was conditioned by the modal-intonational requirements of folk music. The instrument's continuous sound production and self-accompaniment capacity, aligning with the principle of uninterrupted rhythmic movement in dance music, established the garmon's leading position in this milieu. The unique phonic qualities of the garmon are substantiated through the emergence of composer-performer dance pieces, the problem of bellows shake notation, and the interpretive differences observed in the transcription of the Basqali dance.*

Keywords: *Azerbaijani garmon, system-ethnophonic method, national dance music, bellows shake, notation, composer-performer dances, Basqali, performer-composer*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova.

GİRİŞ:

Azərbaycanın zəngin qeyri-maddi mədəni irs sistemində xalq çalğı alətləri etnosun çoxəsrlik bədii-estetik təkamülünü, mənəvi qatlarını və səs təfəkküründü özündə cəmləşdirən mürəkkəb semantik strukturdur. Xalqın instrumental bazası uzunmüddətli tarixi inkişaf yolunda cəmiyyətin daxili musiqi tələbatına uyğunlaşaraq spesifik akustik xüsusiyyətlər kəsb edir. Bu baxımdan, alman musiqişünası F.Bozenin irəli sürdüyü "xalqın səs idealı" konsepsiyası (Bose, 1953: 117) musiqi alətlərinin həm ifa ənənələrinin formalaşmasında həlledici faktor, həm də kollektiv yaddaşın canlı daşıyıcısı kimi dəyərləndirilməsinə elmi zəmin yaradır. Bu zəngin instrumental irs daxilində Azərbaycan qarmonu XX əsrin ilk onilliklərindən etibarən milli musiqi mühitinə inteqrasiya olunaraq ifaçılıq təcrübəsində yeni tendensiyaların genişlənməsinə münbit zəmin hazırlamışdır. Milli musiqi mühiti-

nin instrumental tərkibini və ifadə vasitələrini genişləndirən bu alət, temperasiya olunmuş səs düzümünə malik olmasına baxmayaraq, Azərbaycan xalq musiqisinin və muğamların spesifik intonasiya qatlarını, dinamik çalarlarını və zəngin ornamentasiya sistemini uğurla əks etdirə bilmişdir. Erix fon Hornbostel və Kurt Zaksın universal təsnifat sistemində (Hornbostel və b. 1914: 577) 412.132 kodu ilə azad dilçəkli aerofonlar sırasına daxil edilən bu körüklü-klavişli alət, texnoloji strukturuna görə səsin pnevmatik vibrasiya vasitəsilə yaranması prinsipinə əsaslanır. Lakin Azərbaycan qarmonunun elmi və bədii mahiyyəti sadəcə bu beynəlxalq taksonomik göstəricilərlə məhdudlaşmır. Alətin lokal mühitə adaptasiyası onun həm konstruktiv, həm də ifaçılıq xüsusiyyətlərinin milli musiqi təfəkkürünə uyğunlaşdırılması prosesi ilə sıx bağlıdır.

Qarmonun yaranma tarixi, təkamül yolu və ifa ənənələri Azərbaycan etnomusiqişünaslığında bir sıra tədqiqatçılar tərəfindən öyrənilmişdir. A.Nəcəfzadə “Çalğı alətlərimiz” (2004) əsərində, Z.Mirzəyev “Azərbaycan qarmonu” (2005) monoqrafiyasında, Ə.Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” (2014) məcmuəsində, S.Abdullayeva “Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir” (2016) kitabında və F.Sadıqov “Azərbaycan qarmonu” (2020) dərs vəsaitində alətin orqanoloji quruluşunu, pedaqoji tətbiqini və estetik imkanlarını müxtəlif rakurslardan nəzərdən keçirmişlər. Bunlarla yanaşı, S.Abıyevin, Ə.Sadıqovun, E.Qarayevin və bir sıra tədqiqatçıların elmi məqalələri qarmonun bugünkü inkişaf tempi və ifa üslubu barədə ümumi təsəvvür yaratmağa xidmət edir (Abıyev, 2014: 141-143), (Qarayev, 2022: 153-160), (Sadıqov, 2020: 8-16).

Mövcud tədqiqatlarda Azərbaycan qarmonunun morfoloji transformasiyaları əsasən konstruktiv müstəvidə şərh olunmuş, alətin rəqs musiqisi, şifahi ənənəli professional musiqi və mərasim kontekstində kəsb etdiyi ifa keyfiyyətləri vahid bir sistem çərçivəsində kifayət qədər sistemləşdirilməmişdir. Xüsusilə, alətin konstruktiv təkamülü ilə milli musiqi təfəkkürü arasındakı qarşılıqlı funksional asılılıq məsələsi elmi baxımdan hələ də öz dəqiq izahını gözləməkdədir. Bu elmi boşluq, qarmonun rəqs musiqisindəki rolunun sistem-etnofonik rakursdan araşdırılmasını və alətin akustik-semantik imkanlarının kompleks şəkildə tədqiqini müasir musiqişünaslığın aktual məsələlərindən biri kimi irəli sürür.

Tədqiqatın əsas məqsədi Azərbaycan qarmonunun rəqs musiqisinin struktur və ifadə xüsusiyyətlərinə təsirini müəyyənləşdirməkdir. Bununla yanaşı, rəqs mühitinin alətin ifa modelini və repertuar seçimini hansı istiqamətdə yönləndirdiyini aydınlaşdırmaq hədəflənir. Paralel olaraq qarmon ifaçılığına aid terminoloji aparatın və notasiya məsələlərinin elmi dövriyyəyə gətirilməsi də nəzərdə tutulur. Etnofonik müstəvidə bu qarşılıqlı təsir iki vektorda reallaşır. Milli musiqimiz alətin morfologiyasına təsir etmiş və onun konstruksiyasını dəyişmiş, alət isə öz növbəsində qazandığı imkanlarla milli musiqimizə, ələlxüsus hazırkı tədqiqatımızın əsas istiqaməti olan milli rəqs musiqisi melosferasının (Земцовский, 1992: 3-6) intonasiya fondunu zənginləşdirmişdir.

Tədqiqatın nəzəri dayağını İ.V.Matsiyevskinin formalaşdırdığı sistem-etnofonik metod (Мациевский, 2007) təşkil edir. Metodun ana fikri ondan ibarətdir ki, ənənəvi çalğı aləti yalnız konstruktiv parametrlərlə deyil, onun səsi, ifaçının davranışı və mədəni mühit arasındakı üçtərəfli qarşılıqlı əlaqənin nəticəsində yaranan vahid sistem kimi anlaşılmalıdır (Мациевский, 2007: 35-36). Bu üçtərəfli əlaqə çərçivəsində alətin fonik strukturu potensial səslənmə sahəsini təyin edir, ifaçı həmin potensialı canlı səsə çevirir, mədəni kontekst isə bu səsin ictimai və funksional semantikasını müəyyənləşdirir. Matsiyevskinin formulə etdiyi kimi, metod alət ifaçılığının "xalqın mənəvi və maddi mədəniyyəti sistemində", "alət və instrumental musiqinin bütün mərhələlərdə ayrılmaz və sinxron" tədqiqi, eləcə də "ifaçılıq problemi və musiqiçi şəxsiyyətinin tədqiqat sferasına daxil edilməsi" prinsipləri üzərində qurulur (Мациевский, 2007: 35).

Klassik organologiyada geniş vüsət almış tarixi-morfoloji metod alətə əsasən konstruktiv-təsviri prizmadan yanaşdığı halda, sistem-etnofonik metod aləti mədəni sistemin tam bir üzvi kimi, onun səs quruluşunu isə həmin sistemin səs sahəsinin ifadəsi kimi qavrayır (Мациевский, 2007: 35). Bu baxımdan musiqinin intonasiya əsasları, melodiyanın inkişaf məntiqi, ritmik sabitlik, faktura xüsusiyyətləri və improvizasiya üsulları alətin səslənmə imkanları ilə birbaşa əlaqədə araşdırılır (Мациевский, 2007: 34-35). Metodun əsas fikri qısa şəkildə belə ifadə oluna bilər. Hər bir milli alətin inkişafı musiqi mühitinin daxili tələbatına cavab olaraq baş verir, alətin morfologiyası da həmin mühitin mədəni xüsusiyyətlərinin təsiri altında şəkillənir.

Matsiyevskinin irəli sürdüyü prinsiplər – alətin mədəni mühitdə sinxron öyrənilməsi, ifaçı şəxsiyyətinin tədqiqata cəlb edilməsi, sahə materiallarının baza kimi qəbul olunması (Мациевский, 2007: 35) əsasında tədqiqatımızın ardıcıllığını belə qurduq. Birinci mərhələdə sahə materialları yığıldı: ifanın bilavasitə izlənilməsi, səs materialının fiksasiyası, ifaçı ilə alət arasındakı ünsiyyət modelinin, alətin sosial-ritual işlənmə sahəsinin və yerli terminologiyanın qeydə alınması. İkinci mərhələdə morfoloji-akustik parametrlər öyrənildi – konstruksiya, səs emalı mexanizmi, tembr palitrasının xüsusiyyətləri səs sisteminin maddi təməlini təşkil edir. Üçüncü mərhələ struktur-fonik şərhdir – musiqi qatının alətin fonik potensialı ilə necə əlaqələndiyini araşdırır. Dördüncü mərhələ tarixi rekonstruksiya və tipoloji qarşılaşdırmadır – əvvəlki səs modellərinin bərpası, müxtəlif bölgələr arasında fonik bənzərliklərin aşkarlanması bu mərhələnin məzmununu təşkil edir.

Sözügedən ardıcıllığı biz Azərbaycan qarmonu materialına tətbiq etdik. Empirik baza kimi qarmonçuların ifa prosesinin canlı müşahidəsi, rəqs kontekstindəki ifanın fiksasiyası və ifaçı-bəstəkarların yaradıcılıq laboratoriyasının izlənilməsi götürülmüşdür. Morfoloji-akustik təhlil (alətin konstruktiv skeleti, körük mexanizmi, tir düzülüşü) fonik sistemin fiziki dayaqlarını ortaya qoymuşdur. Struktur-fonik təfsir isə müəllif rəqslərinin alətin fonik imkanları ilə qarşılıqlı asılılığını, xüsusilə körük titrəməsi texnikasının rəqs musiqisindəki yerini aydınlaşdırmağa imkan vermişdir.

Sistem-etnofonik metodun tətbiqi Azərbaycan qarmonunun tarixi morfologiyasının qanunauyğunluqlarını aşkara çıxarmağa əsas verir. Alətin konstruktiv təkamülü xalqın estetik gözləntiləri ilə ayrılmaz bağlı olmuş, bu bağlılıq xüsusilə diatonikdən xromatik modelə keçiddə özünü qabarıq göstərmişdir. Diatonik quruluş yalnız “Mahur” muğamının səs sırası çərçivəsində ifanı mümkün edirdi, lakin Azərbaycan musiqi mühitinin məqam-intonasiya ehtiyaclarını, xüsusilə muğam ifaçılığının tələb etdiyi fonik tələbatı tam ödəmirdi. Bu tələbat alətin fonik arxitekturasının yenidən qurulmasını zəruri etdi. Xromatik model Azərbaycan qarmonuna keçidlə yarımton pillələri təmin edən əlavələr alətin konstruksiyasına əlavə olundu və qarmonun intonasiya imkanı nəzərəçarpacaq dərəcədə böyüdü. Tir (planka) sayı, səs düzülüşü, rezonator quruluşu və tembr balansı üzərində uzun sürən axtarışlardan sonra beş və altı tirli Azərbaycan qarmonu modelləri milli musiqi təfəkküründün və xalqın səs idealının tələbinə ən uyğun variant olaraq formalaşdı. Matsiyevskinin qeyd etdiyi kimi, xalq yalnız öz tələbatına uyğun olanı qəbul edir – alət xalqın səs idealını, bədii dünyagörüşünü əks etdirir və onlar tərəfindən şərtlənir (Мациевский, 2007: 300). İlk dəfə olaraq tədqiqat işimizdə hər iki modelin tir sayı və tirlərin adları qeyd edilmiş və bununla da elmi dövriyyəyə daxil edilmişdir. Müvafiq olaraq altı tirli modeldə üç klarnet, iki fit (*свисm* – tərcümə: Əliyev Elçin) və bir faqot, beş tirli modeldə isə iki klarnet, iki fit (*свисm*) və bir faqot istifadə olunur (Dadaşov, 2026).

Bu proses sistem-etnofonik metodun əsas müddəasını tam təsdiqləyir. Milli musiqimiz qarmonun morfologiyasını yenidən şəkilləndirmiş, alət isə öz növbəsində əldə etdiyi genişlənmiş fonik imkanlar sayəsində milli rəqs melosferasının intonasiya fondunun zənginləşməsinə töhfə vermişdir. Beləliklə, alətin morfologiyası ilə musiqi mühiti arasında ikivektorlu qarşılıqlı təsir mexanizmi meydana çıxır ki, bu da Matsiyevskinin triada prinsipinin Azərbaycan qarmonu kontekstində empirik təsdiqi kimi dəyərləndirilə bilər. Xromatik modelə keçid prosesinin mahiyyətini daha dərindən dərk etmək üçün onun tarixi kontekstinə nəzər yetirmək lazımdır. Yazılı mənbələrə görə, ölkəmizdə ilk qarmonların yaranması Avropa körüklü alətlərinin Qafqaza daxil olması ilə bağlıdır. Peterburqlu usta Kirşnikin 1780-ci ildə dilçəkli və hava sıxılması vasitəsilə çalınan alət düzəltmək ideyası, F.Buşmanın 1821-ci ildə Berlində ilk muntqarmonunu (yəni ağız qarmonunu və ya dodaq harmonikasını) yaratması, K.Demianın Vyanada bu aləti təkmilləşdirməsi və nəhayət XIX əsrin 40-cı illərində Tula silah zavodu ustalarının Sizov və Şkunayevin Vyana və alman qarmonlarını əl qarmonu şəklində istehsal etmələri bu prosesin əsas mərhələlərini təşkil edir (Sadıqov, 2020: 19-20). Azərbaycana daxil olan bu alətlər əvvəlcə diatonik quruluşda olmuş, lakin xalqın musiqi tələbatı ilə uyğunsuzluq nəticəsində tədricən dəyişdirilmişdir. Nikolay İvanoviç Beloborodovun 1871-ci ildə Tulada ilk xromatik sıralı qarmonları hazırlaması bu prosesdə dönüş nöqtəsi olmuşdur (Sadıqov, 2020: 20).

Azərbaycan musiqi mühitində isə bu keçid mədəni mənimsəmə prosesi kimi baş vermişdir. Xalq ustaları alətin konstruksiyasını milli musiqi tələblərinə uyğunlaşdıraraq yeni model yaratmışlar. Alətin ümumi kökünün fortepiano ilə müqayisədə yarım ton aşağı H kökündə olması da bu mədəni uyğunlaşdırmanın nəticəsidir (Azərbaycan tarı ilə eyni kök). Azərbaycan qarmonunun diapazonu kiçik oktavanın C səsindən ikinci oktavanın F səsinə qədər olub, alətin intonasiya imkanlarını milli musiqi sisteminin tələbləri çərçivəsində müəyyənləşdirir. Qarmonda səsin yaranma mexanizmi üç əsas struktur qovşağın (körük, metal dilçəklər və klapan sisteminin) birgə işinə əsaslanır. Səs sol əllə körüyün dartılıb-sıxılması zamanı metal tirlərin hər iki üzünə pərçimlənmiş, enli oturacağı və ensiz titrəyən ucu olan müxtəlif ölçülü elastik dilçəklərin vibrasiyası nəticəsində əmələ gəlir. İfaçı düyməni basdıqda klapan qalxır və hava yolu açılır, körük isə hər iki istiqamətdə (həm dartılanda, həm sıxılanda) hava axını yaradaraq tirlərin müvafiq tərəfindəki metal lövhələri titrədir. Xüsusi üsulla hazırlanmış qapaqlar qrifdəki klaviş və gövdədəki düymələrə dəmir oxlarla birləşir (Sadıqov, 2020: 11). Müəllifin qeyd etdiyi kimi "*Hər bir ağ klavişin səslənməsi üçün beş dildən (ikisi zil səslərin, ikisi orta, biri isə bəm səslərin səslənməsi üçün) istifadə edilir. Qara klavişlərin səslənməsi üçün isə üç dildən (biri zil, biri orta, biri də bəm səslər üçün) istifadə edilir*" (Sadıqov, 2020: 11).

Dilçəklərin titrəyişi körüyün dartılması və ya sıxılması zamanı dilçəyin bir və ya digər tərəfində əmələ gələn hava təzyiqinin fərqi hesabına yaranır. Bu ikitərəfli hava axını mexanizmi sayəsində melodiya insan nəfəsindən asılı olmadan fasiləsiz davam edir. Alətin sağ tərəfindəki klavişlər melodik xətti, sol tərəfdəki düymələr isə müşayiət funksiyasını həyata keçirir. Sağ və sol tərəf mexanizmlərinin sinxron fəaliyyəti nəticəsində qarmon rəqs musiqisinin ifasında melodik xəttin və müşayiət funksiyalarının birgə icrası üçün müstəsna imkan yaratmışdır.

Qarmon aləti Azərbaycanın musiqi melosferasında mühüm sosial-mədəni funksiya daşıyır. Toy və digər xalq mərasimlərində ansamblların mərkəzi aləti kimi çıxış etməsi onun praktik əhəmiyyətini artırmışdır. Alətin texniki imkanlarının genişliyi və uğurlu akulturasiya nəticəsində o, milli musiqi nümunələri ilə yanaşı, qərb mənşəli repertuarı da yüksək səviyyədə təqdim edə bilir. Bu polifunksionallıq qarmonun müasir mərasim mədəniyyətində geniş vüsət almasına şərait yaratmışdır. Qarmonun bu sosial funksiyası Matsiyevskinin triada prinsipindəki mədəni mühit komponentini xatırladır. Matsiyevskinin fikrincə, hər bir alətin sosial və funksional semantikası onun real istifadə mühitində (canlı mədəni kontekstdə) şəkillənir (Анкуда, 2025: 16-17). Azərbaycan qarmon ifaçılığında toy mühitinin tələbləri alətin ifa modelinin və repertuarının formalaşmasına yönəldici təsir göstərmişdir. Azərbaycan məişət musiqisi mühitindəki tələbat qarmon ifaçısının ifa davranışını və buna uyğun olaraq alətin ifa texnikalarını formalaşdırmışdır.

Qarmonun rəqs melosferası ilə münasibətini üç funksional uyğunluq əsaslandırır. Əvvəla, körüyün təmin etdiyi kəsilməz səs axını rəqs musiqisinin kəsin-

tisiz ritmik hərəkət tələbi ilə tam uzlaşır. Bu cəhət qarmonu nəfəs alətlərindən kəskin fərqləndirir, ifaçının nəfəs alma zərurəti melodiyada qısa pauzalar yaradır, qarmonun körüyü isə belə pauzalara yer qoymadan melodiyanı axıcı şəkildə davam etdirir. Digər tərəfdən, sağ və sol mexanizmlərin sinxron fəaliyyəti (özünümüşayiət prinsipi) melodik xətlə müşayiət funksiyalarının eyni vaxtda həyata keçirilməsini mümkün edir. Qarmon tək başına rəqs musiqisinin tam həcmli ifasını reallaşdıra bilir ki, bu onu rəqs mühitində son dərəcə əlverişli alətə çevirir.

Qarmonun rəqs mühitindəki rolunu anlamaq üçün onu digər xalq çalğı alətləri ilə müqayisə etmək məqsəduyğundur. Tar və kamança muğam ifaçılığının əsas alətləri olsa da, rəqs kontekstində onlar müşayiət üçün əlavə alətlərə ehtiyac duyur. Nəfəs alətləri açıq məkanlarda səs gücü baxımından üstünlük qazansa da, nəfəs fasilələri melodik axında qısa kəsilmələrə səbəb olur. Azərbaycan qarmonunun qapalı və açıq məkanlarda eyni effektivliklə ifa oluna bilməsi, daha əvvəl qeyd etdiyimiz kəsilməz səs axını, özünümüşayiət qabiliyyəti və diapazonunun genişliyi bu fərqləri daha aydın anlamaq üçün imkan verir.

Alətin texniki və bədii potensialı nəzərə alınaraq yaradılmış müəllif rəqsləri artıq mövcud olan rəqs mühitinə inteqrasiya olunmuş, həm gündəlik həyatda, həm də professional səhnələrdə geniş istifadə edilərək repertuarın əhəmiyyətli dərəcədə genişlənməsinə səbəb olmuşdur. Bu yaradıcılıq dalğası Azərbaycan qarmon sənətinə məxsus ifaçı-bəstəkar fenomeni ilə sıx surətdə bağlıdır. İfaçı-bəstəkarlar alətin fonik resurslarına dərindən bələd olan, şifahi ənənəyə söykənən peşəkar musiqiçilər kimi Azərbaycan qarmonunun texniki xassələrini əsas tutan orijinal rəqs əsərləri meydana gətirmişlər. Matsiyevskinin triada prinsipindəki “ifaçı” komponentinə nəzər yetirdikdə, ifaçı-bəstəkar eyni zamanda ənənənin daşıyıcısı, yeni formaların yaradıcısı və alətin fonik sərhədlərinin genişləndiricisi qismində çıxış edir (Анкуда, 2025: 34; 42-43).

Bu istiqamətdə Teyyub Dəmirovun – “Qızıl Əsgər” (1957), “Nabat xanım” (1958), “Məlahət” (1961), “Aran köçü” (1961), “Elmira” (1961), “Solmazı” (1961), “Bülbülü” (1965), “Şələlə” (1966), “Almaz” (1966), “Qəşəngi” (1967), “Eynuri” (1967), “Ayşadı” (1967), “Hacıkənd”; Zakir Mirzəyevin – “Oynaq rəqs” (1966), “Gülşəni” (1966), “Şəfayəti” (1966), “Azəri” (1967), “Səadəti” (1967), “Muğam və rəqs” (1968), “Ulduzu” (1968), “Bəxtəvəri” (1968), “Səidə” (1978), “Səbuhi” (1978), “Firavan” (1978), “Aygün” (1978), “Təbrizi” (1994); Hüseynəli Həsənovun – “Pərvanə” (1977), “Nuranə” (1978); Aftandil İsrafilovun - “Aynurə” (1979), “Basqalı” (1983), “Zemfira”, “Kəmalə”, “Nazilə”; Abutalıb Sadıqovun – “Aybəniz”, “Təranə”; Aydın Əliyevin – “Samiri”, “Qaçaqaç”, “Fatimə”, “Muradı”; Xanlar Cəfərovun – “Ayxanı”, “Xanları”, “Gediri”, “Tamerlanı”, “Xilə”, “Abşeron”, “Xəyal”, “Dostluq”, “Muxtari”, “Yevropeyka” (Yəni “Avropasayağı rəqs”) kimi əsərlər qarmon üçün formalaşmış müəllif rəqs nümunələri kimi qeyd oluna bilər (Qarmon.az. Azərbaycan qarmon sənətinə dair məlumat bazası, 2026).

Bu genişmiqyaslı repertuar qarmonun milli rəqs musiqi melosferasının intonasiya fondunun zənginləşməsinə verdiyi töhfənin bariz nümunəsidir. Hər bir ifaçı-bəstəkar öz yaradıcılığında alətin fonik imkanlarını fərqli aspektlərdən istifadə etmiş, bununla da qarmon rəqs musiqisinin intonasiya fondunu genişləndirmişdir. Bu rəqslərin böyük hissəsi nota köçürülməmiş, şifahi ənənə çərçivəsində doğulmuş və yayılmışdır. Bu yaradıcılıq modelinin digər önəmli cəhəti budur ki, ifaçı-bəstəkar öz bəstəsinin ilk təqdimatçısı da olur. Nəticədə əsərin doğulması, səslənməsi və yayılması bir-birindən ayrılmadan vahid axında gerçəkləşir. Akademik bəstəkarlıqdan fərqli olaraq bu hal şifahi ənənəli yaradıcılığın xarakterik xüsusiyyətidir və qarmon rəqs musiqisinin formalaşmasının aparıcı mexanizmlərindən birini təşkil edir. Bu nümunələrin dinləyici tərəfindən mənimsənilməsi, repertuara keçməsi birbaşa ifa mühitində (toy, bayram, mərasim) gerçəkləşir ki, bu da Matsiyevskinin mədəni mühit komponentinin vacibliyini aydın nümayiş etdirir.

Qarmon üçün formalaşmış rəqs repertuarının mövcudluğu bu nümunələrin digər alətlər üçün notlaşdırılma və köçürülmə prosesinə də müəyyən təsir göstərmişdir. Qarmona xas körük hərəkətinin və özünümüşayiət prinsipinin müəllif rəqslərində aparıcı xarakteri həmin nümunələrin başqa alətlərə inteqrasiyası prosesini müəyyən qədər məhdudlaşdırır və yazılı not mətnində ifa xüsusiyyətlərinin tam əks olunmasını çətinləşdirir. Bu problemi daha aydın anlamaq üçün konkret nümunəyə müraciət etmək məqsəduyğundur.

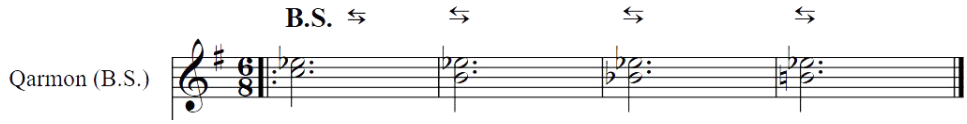
Florian Alexandreskunun Aftandil İsrafilovun "Basqalı" rəqsini fortepiano üçün işləməsi qarmon ifa xüsusiyyətlərinin notlaşdırılması zamanı ortaya çıxan təfsir fərqini müşahidə etmək baxımından diqqətəlayiq nümunədir (MuseScore.com. Köçürmə Florian Alexandresku. 2025). Köçürmə Alexandresku tərəfindən Əliverdi Məmmədovun ifası əsasında həyata keçirilmişdir. Burada qarmon ifa xüsusiyyətlərinin fortepiano dilinə necə çevrildiyini, hansı elementlərin qorunduğunu və hansıların itdiyini müşahidə etmək mümkündür. Bu təfsir fərqinin əsas səbəbi qarmonun körük texnikasına xas olan fonik xüsusiyyətlərin fortepiano ekvivalentinin mövcud olmamasıdır. Təfsir fərqlərini müşahidə etmədən öncə qarmona xas xüsusi notasiya sisteminə nəzər yetirmək məqsədəuyğundur.

Qarmon ifaçılığında körük sadəcə hava tədarükçüsü funksiyası ilə məhdudlaşmır. Qarmonun körük mexanizmi həm də dinamik nüanslar və bədii ifadə idarə olunma vasitəsidir. Körüyün hərəkət istiqaməti notlaşdırmada ayrıca simvollarla qeyd olunur (Sadıqov, 2020: 45) açılma ∨ (*pull*) və bağlanma ∧ (*push*). Azərbaycan peşəkar qarmon ifaçılığı sənətində bu işarələr aktiv tətbiq edilir. F.Sadıqovun dərs vəsaitində körüyün açılışı P, yığılması isə U işarəsi ilə göstərilir (Анкуда, 2025: 44). Lakin mövcud notasiya vasitələri körüyün yalnız istiqamətini əks etdirir. Daha mürəkkəb texnikalar standart not yazısında göstərilmir ki, bu ciddi elmi boşluqdur. Körük titrəməsi (*bellows shake*) körüyün çox qısa zaman kəsiyində sürətlə açılıb-bağlanmasından yaranan tremolo effektidir. Rəqs musiqisində özünəməxsus ritmik aksent yaradaraq melodik xəttin ifadəliliyini gücləndirən bu texnika qarmon sənətinin ən mühüm körük ifa elementlərindən sayılır.

Beynəlxalq notasiyada körük titrəməsinin bir neçə işarələnmə üsulu mövcuddur. Birincisi, notun üzərindəki diaqonal kəsiklər tremolo effektini göstərmək üçün istifadə olunur. İkincisi, genişlənən və daralan ikitərəfli oxlar ("⇆") körüyün sürətlə hər iki istiqamətdə açılıb-bağlanmasını ifadə edir. Üçüncüsü, birtərəfli ikiqat ox ("↔") körüyün açıq vəziyyətdə titrədilməsini göstərir. Dördüncüsü, B.S. (*bellows shake*) abreviaturası ilə ümumi olaraq körük titrəməsi işarə olunur. Bu dörd variant arasındakı fərq ifa texnikasının fərqli aspektlərini əks etdirir. Qarşılıqlı oxlar (⇆) ilə işarələnən variant körüyün hər iki istiqamətdə (həm açılıb, həm bağlanaraq) sürətlə hərəkət etdirilməsini nəzərdə tutur ki, bu da daha intensiv və ritmik vurğulu tremolo effekti yaradır. Açıq vəziyyətdə oxlar (↔) ilə işarələnən variant isə körüyün əsasən açıq vəziyyətdə saxlanılaraq titrədilməsini ifadə edir ki, bu da daha yumşaq, dalğalanma xarakterli bir effekt yaradır. Diaqonal kəsiklər isə ümumi tremolo göstəricisi olaraq istifadə olunur və körüyün konkret istiqamətini dəqiqləşdirmir. B.S. abreviaturası isə universaldır və hər hansı bir variant üçün istifadə edilə bilər. İfaçının hansı variantı seçməsi əsərin xarakterindən, ritmik kontekstdən və şəxsi ifa üslubundan asılıdır. Körük titrəməsi bitdikdən sonra isə müvafiq olaraq notasiyada B.N. (*Bellows Natural*) termini istifadə edilir. Lakin vurğulamaq lazımdır ki, Azərbaycan qarmon ifaçılıq ənənəsində bu texnikanın standartlaşdırılmış yazılı işarə sistemi hələ formalaşmamışdır. Şifahi şəkildə mövcud olan rəqs nümunələrinin notlaşdırılması prosesində bu boşluğun tədqiq edilməsi və ən optimal formada notlaşdırılması məsələsi tədqiqatımızın əsas istiqamətlərindən birini təşkil edir. Məhz körük titrəməsinin ritmik vurğu yaratması, eyni anda sağ tərəf mexanizminin melodik xətti, sol tərəf mexanizminin isə müşayiət funksiyasını həyata keçirməsi ilə yaranan çoxsəsli özünümüşayiət prinsipi qarmonun başqa heç bir alətdə təkrarlanmayan unikal fonik keyfiyyətidir. Bu vəziyyət qarmon üçün bəstələnmiş müəllif rəqslərinin alətin öz fonik mühitindən kənarda tam dəyəri ilə təqdim olunmasının nə dərəcədə çətin olduğunu ortaya qoyur.

Aşağıda A.İsrafilovun “Basqalı” rəqsinin fərqli ifaçılar və köçürmələr əsasında not nümunələri təqdim olunur. Bu nümunələr körük titrəməsi notasiyasının ifa xüsusiyyətlərinin yazılı mətndə əks olunmasında oynadığı rolu və fərqli təfsir variantlarını aydın şəkildə nümayiş etdirir. Müqayisə üçün seçilmiş Alexandreskunun not nümunəsindəki 33 nömrəli cümlə hər üç variantda mövcuddur və bu cümlədə körük titrəməsinin fərqli işarələnmə üsulları və təfsir xüsusiyyətləri aydın müşahidə olunur. A.İsrafilovun “Basqalı” rəqsi Azərbaycan qarmon müəllif rəqsləri arasında ən çox sevilən və geniş yayılan nümunələrdəndir. Əsərin populyarlığı onu müxtəlif ifaçıların repertuarına daxil etmiş, şifahi ənənə vasitəsilə yayılmasına və fərqli təfsir variantlarının meydana çıxmasına yol açmışdır. Elə bu səbəbdən Basqalı körük titrəməsi notasiyası məsələsinin araşdırılması üçün son dərəcə əlverişli tədqiqat nümunəsidir – bir melodiyanın fərqli ifaçılarda fərqli körük texnikası ilə təqdimi və bunun nota köçürülməsindəki fərqlər metodoloji cəhətdən zəngin material verir.

Əliyev Elçin



Nümunə № 1. Basqalı rəqsi – ənənəvi variant. Körük titrəməsi qarşılıqlı oxlar (⇆) ilə işarələnmişdir (Elçin Əliyevin köçürməsi)

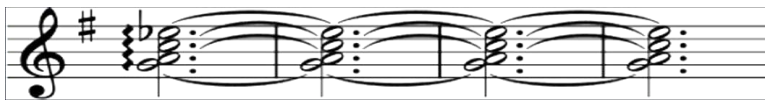
Nümunə № 1-də ənənəvi variantda Basqalı rəqsinin 33 nömrəli cümləsi körük titrəməsi – *bellows shake* (B.S.) ilə xarakterizə olunmuşdur. Burada qarşılıqlı oxlar (⇆) körüyün sürətlə açılıb-bağlanması ilə yaranan tremolo effektini göstərir. Bu not nümunəsi tərəfimizdən köçürülmüşdür və ənənəvi ifa xüsusiyyətini mümkün qədər dəqiq əks etdirməyi hədəfləyir. B.S. abreviaturası ilə yanaşı qarşılıqlı oxlar hər xanənin üzərində verilmişdir ki, bu da ifaçıya tremolo effektinin davamlı tətbiqini göstərir.

Əliyev Elçin



Nümunə № 2. Basqalı rəqsi – Ənvər Sadıqovun ifasında. Körük titrəməsi açıq vəziyyətdə oxlar (↔) ilə işarələnmişdir (Elçin Əliyevin köçürməsi)

Nümunə № 2-də Ənvər Sadıqovun ifasında eyni cümlədə körük titrəməsi müşahidə olunur (YouTube.com. Ənvər Sadıqovun ifası, 1997). Lakin bu zaman körük titrəməsi nisbətən fərqli variantda istifadə olunur. Daha əvvəl qeyd etdiyimiz dörd növ körük titrəməsi effekti arasında bu ifada daha çox körüyün açıq vəziyyətində yaranan titrəmə effekti (↔) ilə xarakterizə olunur. Qeyd edək ki, ilk xanə liqa ilə bağlıdır, sonrakı xanələr isə B.S. ilə işarələnmişdir. Bu fərq göstərir ki, eyni rəqs nümunəsi fərqli ifaçılar tərəfindən fərqli körük texnikası ilə ifa olunur və bu hal qarmon ifaçılığının improvizasiya yönümlü xarakterini aydın şəkildə ortaya qoyur.



Nümunə № 3. Basqalı rəqsi – Florian Alexandreskunun fortepiano üçün köçürməsi. Eyni cümlə yalnız liqa ilə bağlanmışdır.

Nümunə № 3-də Alexandreskunun fortepiano üçün hazırladığı versiyada eyni cümlə yalnız liqa vasitəsilə birləşdirilir. Körük titrəməsinə xas tremolo burada bütünlüklə yoxa çıxır, nümunənin ifa xarakteri dəyişir. Müqayisədən aydın olur ki, fortepiano kontekstində körük titrəməsinin funksional ekvivalenti mövcud olmadığından orijinal səslənmə xüsusiyyəti tam qorunmur. Alexandreskunun liqa ilə birləşdirməsi ənənəvi ifadakı ritmik titrəmə və dinamik aksent yerinə bağlı, *legato* xarakterli bir təqdimat ortaya qoyur. Bu da nümunəni öz əsl musiqi mahiyyətindən müəyyən qədər uzaqlaşdırır.

Bu təfsir fərqinin dərinliyini qavramaq üçün körük titrəməsinin doğurduğu səs effektini fortepianonun ifa imkanları ilə tutuşdurmaq gərəkdir. Pianoçu *legato* ifanı (yəni səslərin bağlı keçidini) pedal və barmaq texnikası ilə əldə edir, lakin bu vasitələr körük titrəməsinin yaratdığı dinamik dalğalanmanı və ritmik aksentləri canlandıra bilmir. Fortepianoda tremolo üsulu mövcud olsa da, bu üsul eyni notun ardıcıl təkrarına əsaslanır, halbuki körük titrəməsində not sabit qalır, dəyişən yalnız hava selinin intensivliyi və hərəkət istiqamətidir. Bu köklü fərq körük titrəməsinin qarmon üçün bənzərsiz fonik keyfiyyət olmasını əsaslandırır. Buradan belə bir nəticə çıxır ki, körük titrəməsi notasiyası şifahi yolla yaşayan rəqsin orijinal səslənməsini qorumaq üçün zəruri vasitədir, xalqın Basqalı rəqsi üçün yaratdığı səs idealını nota köçürmək üçün bu elementdən yan keçmək olmur. Körük texnikasına xas ünsürlərin müəllif rəqslərindəki aparıcı mövqeyi bir həqiqəti ortaya qoyur – bu alət üçün bəstələnmiş nümunələr yalnız qarmonun öz fonik imkanları dairəsində tam ifa oluna bilər. Azərbaycan qarmonunun milli rəqs musiqimizin intonasiya qatına nüfuz etməsinin və ona töhfə verməsinin kökü məhz buradadır.

Basqalı rəqsinin müqayisəli təhlilindən əldə olunan nəticələr daha ümumi bir problemə işarə edir. Qarmon üçün bəstələnmiş musiqi nümunələrinin notlaşdırılmasında alətin spesifik fonik xüsusiyyətlərinin (məs. körük titrəməsi) yazılı mətndə əks olunması problemi bura daxildir. Bu problem yalnız Basqalı rəqsinə deyil, bütün qarmon müəllif rəqslərinə aiddir. Hər bir ifaçı-bəstəkar öz müəllif rəqslərində alətin fonik imkanlarından istifadə edərkən yazılı notasiyada tam əks olunmayan texnikaları şifahi şəkildə ifaçılıq zamanı əxz etmişdir. Bu texnikaların sənədləşdirilməsi və standartlaşdırılması Azərbaycan qarmon ifaçılığının gələcək inkişafı üçün mühüm əhəmiyyət daşıyır. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, körük titrəməsinin fərqli ifaçılar tərəfindən fərqli variantlarda tətbiqi müəllif rəqslərinin improvizasiya yönümlü xarakterini əks etdirir. Bu istiqamətdə Azərbaycan qarmon notasiyası üçün vahid standartların yaradılması gələcək tədqiqatların prioritet istiqamətlərindən birini təşkil etməlidir.

Nəticə. Aparılan araşdırma onu deməyə əsas verir ki, Azərbaycan qarmonu rəqs musiqisi mühitində alət, instrumental musiqi və ifaçı arasındakı üçtərəfli dialoqun məhsulu olaraq formalaşıb. Sistem-etnofonik metodun triada prinsipi bu üç komponentin bir-birindən ayrılmazlığını açıq-aşkar nümayiş etdirir. Tədqi-

qat göstərdi ki, diatonikdən xromatik quruluşa keçid sadəcə texniki yenilik kimi qiymətləndirilə bilməz. Bu, milli musiqinin daxili ehtiyacının, ilk növbədə muğam intonasiya sistemi və məqam quruluşunun diktə etdiyi tələbin nəticəsidir. Məhz bu keçid qarmonun rəqs melosferasına konstruktiv baxımdan daxil olmasının yolunu açdı. Altı və beş tirli modellərin ortaya çıxması da xalqın səs idealının alətin fiziki quruluşunda maddi əksini tapmasıdır. Eyni zamanda aydın oldu ki, Teyyub Dəmirov, Zakir Mirzəyev, Aftandil İsrafilov, Xanlar Cəfərov, Aydın Əliyev və digər ifaçı-bəstəkarların ortaya qoyduğu geniş müəllif rəqs fondu alətin fonik resurslarının verdiyi imkanlar səviyyəsində doğulmuş və milli rəqs melosferasının intonasiya palitrasına əhəmiyyətli rənglər qatmışdır. Bu nümunələrin yaranmasında qarmonun kəsilməz səs axını təmin etmə qabiliyyəti ilə özünümüşayiət xüsusiyyəti həlledici amil olmuşdur.

Basqalı rəqsinin müxtəlif variant və köçürmələri üzərindəki müqayisə isə göstərdi ki, körük titrəməsi (*bellows shake*) notasiyasının hələlik standartlaşdırılmaması qarmon üçün yazılmış rəqs nümunələrinin alətin öz fonik mühitindən kənarda tam dəyəri ilə təqdim olunmasını çətinləşdirir. Eyni cümlənin ənənəvi variantda və Ə.Sadıqovun ifasında fərqli körük texnikası ilə səsləndirilməsi qarmon sənətinin improvizasiyaya açıq təbiətini bir daha ortaya qoyur. Florian Alexandreskunun fortepiano versiyasında isə bu tremolo effektinin tamamilə yoxa çıxması sözügedən mövqeyi daha da möhkəmləndirir. Bir tərəfdən milli musiqi mühiti alətin quruluşunun yenidən formalaşmasını labüd etmiş, digər tərəfdən isə qarmon genişlənmiş fonik imkanları hesabına rəqs melosferasının intonasiya ehtiyatını artırmışdır. Bu ikitərəfli proses müəllif rəqslərinin meydana gəlməsinə və repertuarda kök salmasına münbit şərait yaratdı.

Ümumilikdə, Azərbaycan qarmonunun milli musiqi mədəniyyətindəki yeri mədəni mənimsəmə prosesinin uğurlu nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir. Avropa əsilli bu alət Azərbaycan musiqiçilərinin əlində milli musiqi düşüncəsinin tələblərinə uyğun dəyişib, yeni görkəm alıb və son nəticədə milli alət statusuna yüksəlib. Bu proses Matsiyevskinin sistem-etnofonik metodunun əsas müddəasının (alətin morfologiyasının mədəni mühitin xüsusiyyətləri ilə şərtlənməsinin) empirik təsdiqi kimi dəyərləndirilə bilər. Qarmonun rəqs musiqisindəki aparıcı mövqeyi, ifaçı-bəstəkar fenomeninin formalaşması və alətin unikal fonik keyfiyyətləri bu prosesi daha da əyani şəkildə nümayiş etdirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. Bakı: Elm və Təhsil, 2016, 288 s.
3. Abıyev, S. Qarmon alətinin təkamül və inkişaf mərhələləri. / Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətində tədqiqi problemlər: XIII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, 2014, s. 141-143.

4. Mirzəyev, Z.Q. Azərbaycan qarmonu. Bakı: Elm və Təhsil, 2005, 160 s.
5. Nəcəfzadə, A.İ. Çalğı alətlərimiz. Bakı: Min bir mahnı, 2004, 128 s.
6. Nəcəfzadə, A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı: Min bir mahnı, 2004, 224 s.
7. Nəcəfzadə, A.İ. Etnoorqanologiya: musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: Azərbaycan Milli Konservatoriyası. 2016, 240 s.
8. Qarayev, E.A. Azərbaycan musiqi ifaçılığında qarmon alətinin rolu. // Azərbaycan Dövlət Xoreoqrafiya Akademiyasının Elmi Məcmuəsi. Bakı, 2022, s. 153-160.
9. Rəhmanlı, Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı: MBM nəşri, 2014, 704 s.
10. Rəhmanlı, Ə.M. Müxtəlif tərkibli instrumental ansambllarda qarmon alətinin rolu. / Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri: / XIV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti. Bakı: 2015, s. 39-47.
11. Sadıqov, Ə.H. Azərbaycan qarmonunun təkmilləşdirilməsinə dair. // “Konservatoriya” sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal. № 4 (49), 2020, s. 8-16.
12. Sadıqov, F.R. Azərbaycan qarmonu. Bakı: Gənclik, 2020, 400 s.
13. Анкуда, Н.Н. Этническая инструментальная традиция западной части Смоленской области: дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: РИИИ, 2025, 206 с.
14. Земцовский, И.И. Текст - культура - человек. // “Музыкальная академия”. Москва, 1992, № 4, с. 3-6.
15. Мациевский, И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007, 520 с.
16. Bose, F. Musikalische Völkerkunde. Freiburg im Breisgau: Atlantis-Verlag, 1953, 197 s.
17. Hornbostel, E. von, Sachs, C. Systematik der Musikinstrumente. // Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 46, H. 4-5, Berlin, 1914, p. 553-590.
18. MuseScore.com. Rəqəmsal not kitabxanası və paylaşma platforması. Köçürmə Florian Alexandresku. Elektron mənbə, 04.16.2026. URL:https://musescore.com/user/3833651/scores/26275384
19. Qarmon.az. Azərbaycan qarmon sənətinə dair məlumat bazası. Elektron mənbə, 07.15.2026. URL: https://qarmon.az/az/azerbaycan-qarmonu/qizil-fond/ifacilarin-siyahisi/90
20. Scribd.com. Rəqəmsal kitabxana və sənəd paylaşma platforması. Elektron mənbə, 04.16.2026. URL:https://www.scribd.com/document/404267754/Bellows-Shake-Book
21. YouTube.com. Video paylaşma platforması. Ənvər Sadıqovun ifası (1997). Elektron mənbə, 04.16.2026. URL:https://www.youtube.com/watch?v=zQKUVX2cnnE
22. Sahə materialı: Dadaşov Zahir. Həzi Aslanov qəsəbəsi, Aftandil İsrafilov adına emalatxanada aparılmış müsahibənin materialları. Bakı, 13 fevral 2026-cı il, saat 11:30. [Müəllifin şəxsi arxivi].

UNUDULMUŞ ŞEDEVRİN BƏRPASI: FƏRHƏNG HÜSEYNOVUN "KODAYU" OPERASINDA SİMFONİK TƏFƏKKÜR VƏ QÜRBƏT MÖVZUSU

RƏHİMOVA Nərmin İman qızı
AMK, II kurs magistr
E-mail: nerodan01@gmail.com
ORCID: 0009-0007-2621-8744

ƏLİYEVA Ülkər Sabir qızı
Sənətşünaslıq doktoru, professor
E-mail: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.19-34

Xülasə: *Məqalədə Fərhəng Hüseynovun "Kodayu" operasındakı unikal dramaturji xətt və kompozisiya arxitekturası araşdırılır. Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ilə aid sənədli Yapon kəşfiyyat hesabatı ("Hokusai Bunraku") ilə operanın librettosu arasında müqayisəli təhlil aparılaraq, bəstəkarın "selektiv dramaturgiya" prosesi işıqlandırılır. Xüsusilə, opera kanonunda ilk real yapon "Romeo və Cülyetta" arxetipini yaratmaq məqsədilə Sofiya obrazının struktura bədii ixtira kimi daxil edilməsi tədqiq olunur. Bundan əlavə, uvertüra, "Dənizçilərin mahnısı" və mərkəzi "Sevgi dueti" də daxil olmaqla, partituranın daxili funksiyaları musiqişünaslıq prizmasından təhlil edilir və üç mədəni musiqi sinesteziyasının nadir nümunəsi deşifrə olunur. Tədqiqat nəticəsində F.Hüseynovun Azərbaycan muğamlarının (Bayatı-Şiraz, Şur, Segah, Hümayun) üfüqi, mikrotonal mahiyyətini, Yapon "Ma" (sükut) estetikasının minimalist metodu və XX əsr rus simfonizmi ilə necə sintez etdiyi nümayiş etdirilir.*

Açar sözlər: *Fərhəng Hüseynov, Kodayu operası, Azərbaycan muğamı, yapon Ma estetikası, mədəniyyətlərarası sintez, selektiv dramaturgiya*

ВОЗРОЖДЕНИЕ ЗАБЫТОГО ШЕДЕВРА: СИМФОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ТЕМА ИЗГНАНИЯ В ОПЕРЕ ФАРХАНГА ГУСЕЙНОВА «КОДАЮ»

РАГИМОВА Нармин Иман
АНК, II курс магистр
Азербайджанской Национальной Консерватории

АЛИЕВА Улькар Сабир
Доктор искусствоведения, профессор
Азербайджанской Национальной Консерватории

Аннотация: *В статье исследуются уникальная драматургическая идентичность и композиционная архитектоника транснациональной большой оперы*

Фарханга Гусейнова «Кодаю». Путем проведения сравнительного анализа между сугубо документальным отчетом японской разведки 1794 года авторства Кацурагавы Хосю («Хокусай Мунряку») и либретто оперы, в исследовании освещается процесс «селективной драматургии» Гусейнова. В частности, рассматривается структурное введение вымышленного персонажа Софии, позволившее автору смоделировать первый подлинный архетип японских «Ромео и Джульетты» в оперном каноне. Посредством исчерпывающего музыковедческого анализа автографов партитуры – включая Увертюру, «Песню моряков» и центральный Любовный дуэт – в статье расшифровывается редкий феномен трикультурной музыкальной синестезии. В конечном итоге исследование демонстрирует, как Гусейнов органично синтезирует горизонтальную микротональность азербайджанских мугамных ладов (Баяты-Шираз, Шур, Сегях, Хумаюн), пространственный минимализм японской эстетики «Ма» (выразительная пауза/тишина) и русской симфонизм XX века.

Ключевые слова: *Фарханг Гусейнов, опера «Кодаю», азербайджанский мугам, японская эстетика «Ма», кросс-культурный синтез, селективная драматургия*

RESTORATION OF A FORGOTTEN MASTERPIECE: SYMPHONIC THINKING AND THE THEME OF EXILE IN FARHANG HUSEYNOV’S OPERA “KODAYU’

RAHIMOVA Narmin İman
Azerbaijan National Conservatory, II nd - year Master’s student

ALIYEVA Ulkar Sabir
Doctor of Art Studies, Professor

Abstract: *This article investigates the unique dramaturgical identity and compositional architecture of Farhang Huseynov’s transnational grand opera, Kodayu. By executing a comparative analysis between Katsuragawa Hoshū’s clinical 1794 Japanese intelligence report (Hokusai Monryaku) and the opera's libretto, the study illuminates Huseynov’s process of "Selective Dramaturgy," particularly through the structural invention of the character Sophie to engineer the first genuine Japanese "Romeo and Juliet" archetype. Furthermore, through an exhaustive musicological autopsy of the autograph score sheets-including the Overture, "Sailors' Song," and the central Love Duet-this paper deciphers a rare phenomenon of tri-cultural musical synesthesia. Ultimately, the research demonstrates how Huseynov seamlessly synthesizes the horizontal, microtonality of Azerbaijani muğam modes (Bayatı-Şiraz, Shur, Segah, Humayun), the spatial minimalism of Japanese Ma (expressive pause/silence) aesthetics, and 20th-century Russian symphonism.*

Keywords: *Farhang Huseynov, Kodayu Opera, Azerbaijani Muğam, Japanese Ma Aesthetics, Cross-Cultural Synthesis, Selective Dramaturgy*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova.

Tarix yaradıcı insanları yaddaşa özünəməxsus şəkildə salır. O, sənətkarları müəyyən sahələrə ayırır – birini fizik, digərini skripkaçı, üçüncüsünü isə teatr hekayəçisi adlandırır. Lakin əsl bədii ustalıq həmişə bu cür sərhədləri aşaraq elmin, mənəviyyatın və incəsənətin kəsişdiyi azad məkanlarda mövcud olur. Müasir qloballaşma şəraitində müxtəlif mədəniyyətlərin birbaşa dialoqunu quran transmilli əsərlərin, xüsusən də Fərhəng Hüseynovun opera irsinin tədqiqi akademik aktuallıq kəsb edir. Qlobal səviyyədə böyük uğurlar qazanmış, lakin vətənində az araşdırılmış bu bəstəkarın sənət laboratoriyasını işıqlandırmaq müasir Azərbaycan musiqişünaslığının təxirəsalınmaz vəzifələrindən biridir. Operanın strukturuna tarixi hadisələrin necə daxil olduğunu anlamaq üçün, ilk növbədə, səsi sadəcə akustik fenomen kimi deyil, transsendental bəşəri həqiqətlərin daşıyıcısı kimi qəbul edən bir bəstəkarın daxili yaradıcılıq laboratoriyasına nəzər salmaq lazımdır. Müasir musiqi tarixini dərindən dərk etmək üçün Fərhəng Hüseynovun bədii aləminə daxil olmaq, onun yaradıcılıq kimliyində violin ifaçılığının mütləq virtuozluğu və monumental musiqi teatrının psixoloji dərinliyi arasında qurulan nadir körpünü görmək zəruridir. Bu mürəkkəb bədii sistemin daxili qanunauyğunluqlarını aşkar etmək məqsədilə tədqiqatın metodoloji bazası hərtərəfli və fənlərarası sistem üzərində qurulmuşdur. Məqalədə tarixi arxiv sənədlərinin opera dramına çevrilməsini izləmək üçün tarixi-müqayisəli təhlil, avtoqraf partituraların elmi deşifrəsi üçün musiqi-analitik metod, bəstəkarın irsinin müasir cəmiyyətdəki yerini empirik diaqnostika etmək üçün isə kəmiyyət sosioloji sorğu metodlarından kompleks şəkildə istifadə edilmişdir.

F.Hüseynov sadəcə mövcud teatr ssenarilərini xoş melodiyalarla bəzəyən bəstəkarlardan deyildi. O, melodiya bəstələməklə yanaşı, insan əzabının daxili ağırlığını hesablayan və onu simfonik quruluşa çevirən bir sənətkar idi. F.Hüseynov nadir ikili bədii şüura malik idi: o, dünyanı həm simfonistin dəqiq struktur intizamı, həm də ifaçı-instrumentalistə xas çevik bir duyumla qəbul edirdi. Onun üçün hər hansı bir söz, tarixi hadisə yaxud gizli bir insani duyğu heç vaxt statik deyildi. O, görünməyən bəşəri hissləri dərin bir musiqi dilinə çevirmək fitrətinə malik idi. Bu xüsusiyyət onun kosmik və simfonik anlayışların kəsişdiyi, sinestetik xarakter daşıyan unikal ailə mühitindən qaynaqlanırdı. Bakının ziyalı bir ailəsində dünyaya göz açan F.Hüseynovun idrak dünyası maraqlı bir paradiqma üzərində qurulmuşdu. Atası ömrünü kosmosun sonsuz, səssiz boşluqlarını öyrənməyə həsr edən, astrofizika sahəsinin qabaqcıl alimlərindən biri, anası isə əksinə, insani, emosional duyğuların qoruyucusu idi. Bu unikal kəsişmədə böyüyən gənc Fərhəngdə nadir bədii sinesteziya formalaşmışdı. Başqalarının sadə notlar eşitdiyi məkanda o, kainatın həndəsi cazibə qüvvəsini hiss edirdi. Atasının ulduzlarda riyazi koordinatları gördüyü yerdə Fərhəng Azərbaycan muğamının makrotonal trayektoriyalarını sezir, daxilən yaşayırdı. Kosmik miqyas ilə insani yaxınlığın bu sintezi onun gələcək bəstəkarlıq üslubunun əsas onurğasına çevrildi.

Bu özünəməxsus fənlərarası tərbiyə F.Hüseynovun yaradıcılıq irsində zaman, məkan və insan tənhalığı anlayışlarına olan dərin marağını izah edir. O, YUNESKO-nun Beynəlxalq Müsabiqəsində nüfuzlu ikinci yerə layiq görülən monumental simfonik əsərlərini bəstələyərkən, yaxud Antuan de Sent-Ekzüperinin “Balaca şahzadə” əsəri əsasında eyniadlı operasını yazarkən sadəcə musiqi yaratmırdı; o, yad üfüqlərdə dolaşan qərib bir ruhun tənhalığını səs lövhələri ilə təsvir edirdi.

F.Hüseynovun istedadı tezliklə sovet akademik dairələrinin də diqqətini çəkdi. O, P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasına qəbul edilərək əfsanəvi skripkaçı, professor Leonid Koqanın sinfində ifaçılıq sirlərinə yiyələndi, eyni zamanda dahi Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin rəhbərliyi altında bəstəkarlıq fəaliyyətini inkişaf etdirdi. Q.Qarayevin sinfi sadəcə təqlid yeri deyil, tələbələrə Qərbi Avropanın sərt, struktur polifoniyasını Şərqin üfüqi, improvizasiyalı mənəvi nəfəsi ilə birləşdirməyi öyrədən intellektual bir məktəb idi. F.Hüseynov bu təhsili dərindən mənimsəyərək onu bədii silaha çevirdi. Violin mexanikasını insan mənliyinin və tarixi taleyin soyuq görünməzliyini araşdıran fəlsəfi bir vasitəyə çevirmək bacarığı F.Hüseynova beynəlxalq şöhrət qazandırdı. O, YUNESKO-nun Beynəlxalq Müsabiqəsinin laureatı, Birləşmiş Millətlər Təşkilatının “Sülh Zirvəsi” mükafatçısı oldu; kamera əsərləri və konsertləri Tokionun tarixi salonlarından Avropanın möhtəşəm səhnələrinə qədər geniş əks-səda doğurdu. Bununla belə, bu diqqətəlayiq qlobal uğur acı bir daxili paradoksa söykənir. Müasir mədəni mənzərə çərçivəsində 302 respondent arasında apardığımız sosioloji diaqnostikaya görə, yerli ziyalı auditoriyanın 46%-i F.Hüseynovun adından və yaradıcılığından tamamilə xəbərsizdir. Bu statistik göstərici sadəcə akademik bir nöqsan deyil, dərin mədəni fakt kimi bütün həyatını vətəninin ruhunu qlobal mədəniyyət xəritəsinə köçürməyə həsr edən bir sənətkar ilə müasir yerli auditoriya arasındakı qopmanı ortaya qoyur.

Məhz bu kontekstdə təqdim olunan tədqiqatın elmi yeniliyi Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq bəstəkarın nəşr olunmamış ilk operası - “Balaca şahzadə”nin əlyazmasının təqdim edilməsində və səsləndirilməmiş musiqi nümunəsinin eyniadlı əsər ilə üzvi əlaqələndirilməsindədir. Həmçinin, partitura əsasında “Kodayu” operasının hərtərəfli analitik və dramaturji təhlilinin aparılması, eyni zamanda operanın əsaslandığı rəsmi kəşfiyyat əsərinin tam analizi ilə müəyyən edilir. Bu transmilli şah əsərin konseptual təməlinin bəstəkarın yaradıcılıq təkamülündəki ilkin mərhələ – “Balaca Şahzadə” operasının fəlsəfi-akustik modelinin prizmasından araşdırılması ilə müəyyən edilir. Tədqiqatda F.Hüseynovun Antuan de Sent-Ekzüperinin fəlsəfi metaforalarını mürəkkəb modal strukturlara çevirmək metodologiyası, həmçinin onillik tarixi sənədli materialı sıx və dinamik opera janrına sıxışdırmaq üçün müraciət etdiyi “selektiv dramaturgiya” mexanizmləri, həmçinin operada ilk real yapon “Romeo və Cülyetta” arxetipini formalaşdırmaq məqsədilə Sofiya obrazının struktura bədii ixtira kimi inteqrasiya

edilməsi elmi şəkildə əsaslandırılır. Bundan əlavə, operanın partiturasında üfüqi Azərbaycan muğam sisteminin, yapon "Ma" estetikasının və XX əsr rus simfonik teatr xüsusiyyətlərinin qovuşmasından yaranan musiqi sinesteziyası ilk dəfə olaraq nəzəri tədqiqat müstəvisinə çıxarılır.

F.Hüseynovun irsini öyrənmək, onun musiqisinin canlı, nəfəs alan bir orqanizm olduğunu anlamaq deməkdir. Keçmişin soyuq arxivlərindən bəşəri nəbzi tapmaq istəyi, bu alovlu ehtiyac onu zamanla ənənəvi konsert janrlarından uzaqlaşdıraraq beynəlxalq operanın rəqabətli və mürəkkəb dünyasına gətirdi. Simfonik və kamera janrlarından musiqi teatrına keçid, bəstəkarın insan səsi ilə orkestr partiturası arasındakı əlaqəni necə konseptuallaşdırdığını izləmək baxımından dərin yaradıcılıq təkamülünün göstəricisidir. F.Hüseynov üçün opera heç vaxt mühafizəkar bir muzey eksponatı, yaxud vokal nümayişi üçün vasitə olmamışdır. Əksinə, o, musiqi səhnəsinə geniş, yüksək həssaslığa malik psixoloji bir laboratoriya kimi yanaşırdı. Onun fikrincə, səhnə əsəri, yəni humanizm konsepsiyası, tarixi, siyasi və ya mifik taleyin burulğanında sıxılıb qalan tənha fərdin daxili, görünməz mənəvi böhranlarını orkestr polifoniyasının gücü ilə üzə çıxaran canlı bir sistem olmalı idi. Bu fəlsəfi yanaşma bəstəkarın ədəbi mənbələrə münasibətində də aydın görünür. O, mətnin hərfi musiqi illüstrasiyası kimi verilən ənənəvi metodunu tamamilə rədd edirdi. İstər modernist təmsil, istərsə də qədim tarixi dastan olsun, səhnə üçün hər hansı bir süjeti uyğunlaşdırarkən F.Hüseynov xarici, epizodik xətləri kənarlaşdırır, personajların daxili psixoloji funksionallığını mərkəzə çəkirdi. Onun şah əsəri olan "Kodayu" operasının mürəkkəb dramatik mexanizmini anlamaq üçün öncə bəstəkarın musiqili teatr laboratoriyasının iki əsas sütununa – Antuan de Sent-Ekzüperinin "Balaca şahzadə" əsərinin və monumental tarixi faciəni əks etdirən "Kraliça Aba" baletinə nəzər salmalıyıq.

"Balaca şahzadə" əsərinin opera adaptasiyasında F.Hüseynov uşaq nağıllarına xas şıltaq, səthi təsvirləri kənara qoyaraq, Sent-Ekzüperi fəlsəfəsinin gizli cərəyanlarına – mütləq tənhalıq və kosmik təcrid hissinə diqqət yetirmişdir. Uşaqlıq evindən miras qalan "kosmik sinesteziya"ya əsaslanan bəstəkar Şahzadənin səyahətini planetlərarası gəzinti kimi deyil, emosional sürgün vəziyyətindən keçən dərin psixoloji miqrasiya kimi təsvir etmişdir. Orkestrin bu təcridi necə əks etdirdiyinə baxsaq görərik ki, bəstəkar orkestrin isti, rahatlıq verən orta registrini ixtisar edərək Şahzadənin kövrək, duru səsini çelesta, arfa və vibratosuz simli fakturaların hakim olduğu qorxunc, yüksək tezlikli akustik mənzərə üzərində saxlayır. Bu, səssiz məkan boşluqlarını səs vasitəsilə vizuallaşdırmağın parlaq nümunəsi, F.Hüseynovun fiziki məsafəni daxili psixoloji təcrübəyə çevirmək məharətinin sübutu idi. O, dərindən inanırdı ki, bəstəkarın əsl çağırışı lokal, konyunktur təbliğatla məşğul olmaq deyil, bəşəriyyətin fundamental ağrıları – sürgün, mənəvi köçkünlük, müharibə və sülh axtarışı ilə mübarizə aparmaqdır. Onun yaradıcılıq əqidəsi öz sözləri ilə belə ifadə olunurdu: "*Mən həmişə yüksək ideallara və məqsədlərə xidmət edən, dinləyici qəlbinin dərinliyinə birbaşa yol*

tapan əsərlər yazmağa çalışmışam” (Heydərova, 2014: 14). Bu, romantik bir iddia deyil, bədii prinsip idi. Qarabağ münaqişəsinin dəhşətləri vətəninə fəlakətlər gətirdiyi zaman belə F.Hüseynov mücərrəd bədiiliyə sığınmadı. O, Roma-Katolik kilsəsinin çoxəsrlik liturgiya strukturuna müraciət edərək sarsıdıcı “*Stabat Mater*” (1998) əsərini bəstələdi. Perqolezidən Verdiyə qədər böyük sənətkarların müraciət etdiyi müqəddəs latın mətnini saxlayan bəstəkar radikal bir struktur qurdu: əsəri çoxhissəli silsiləyə bölmək əvəzinə, onu tək, fasiləsiz, gərgin dramatik bir qövsə sıxışdırdı. Bu struktur konsentrasiyası vasitəsilə o, çarmıx önündə ağlayan Məryəmin obrazını müharibədə övladlarını itirmiş, yas tutan Azərbaycan şəhid analarının canlı, müasir abidəsinə çevirdi. Onun bu universal nəbzi tutmaq qabiliyyəti qədim Anadolunun tarixi mənzərəsinə səyahət edərək, antik hekayə əsasında yaranmış ilk balet “Kraliça Aba” əsərini bəstələdikdə bir daha təsdiq olundu. Olba krallığının xarabalıqlarına heyran qalan F.Hüseynov uşaq səmimiyyəti ilə qeyd edirdi: “*Bu, iyirmi və ya iki yüz il əvvəl baş verməyib, iki min il əvvəl baş verib! Amma Abanın gəzdiyi o vadiyə gedə, həmin daşlara toxuna bilərsiniz. Bu, inanılmaz bir hissdir!*” (Heydərova, 2014: 28).

Əgər “Balaca şahzadə” əsəri F.Hüseynova daxili tənhalıq musiqisini mükəmməlləşdirməyə imkan vermişdisə, qədim imperiyaların fonunda cərəyan edən “Kraliça Aba” baleti suverenliyin faciəvi dəyəri və dövlətin yaşaması naminə şəxsi insani duyğuların qurban verilməsi haqqında dərin bir düşüncədir. Burada F.Hüseynov Q.Qarayev məktəbində cilaladığı polifoniyanın monumental gücünü ortaya qoymuşdur. Partitura ağır, sarsılmaz şaquli harmonik bloklar və dövlət mexanizminin boğucu təbiətini simvolizə edən aqressiv xromatik polifoniya üzərində qurulmuşdur. Kraliçanın fərdi səsi daim bu orkestr monolitlərinə qarşı mübarizə aparır və tarixin təkərləri altında mənən sıxılan insanın akustik reallığını əks etdirir.

Keçmişin daşlarına can vermək, soyuq abidələri canlandırmaq ehtiyacı F.Hüseynovu son nəticədə özünün ən iddialı transmilli layihəsinə doğru yönəltdi. Onun musiqi körpüləri quran sənətkar kimi şöhrəti artıq Qafqaz hüdudlarını aşaraq beynəlxalq birliyin diqqətini cəlb etmişdi. Birləşmiş Millətlər Təşkilatı onun doqquz hissəli nəhəng mədəniyyətlərarası simfoniyası olan “Yer üzündə sülh olsun” əsərini yüksək qiymətləndirərək F.Hüseynova rəsmi olaraq “Sülh Zirvəsi” mükafatını təqdim etdi. BMT nümayəndəsi Kazio Suqapuama bəstəkara ünvanladığı təbrik məktubunda yazırdı: “*Əsəriniz təkcə parlaq və dərin deyil, həm də musiqi istedadının sülh işinə verdiyi gözəl bir töhfədir... inanırıq ki, tamamlanmış bu möhtəşəm əsər dünyanın bir çox yerində ifa olunacaq və çoxsaylı dinləyicilərin rəğbətini qazanacaq*” (Abdullayeva, 2009: 18). Məhz bu əsərlər vasitəsilə F.Hüseynovun musiqili teatr sahəsindəki bədii kimliyi yetkinlik mərhələsinə çatdı. O, kosmosda dolaşan tənha ruhun musiqisini və siyasi vəzifə qəfəsinə salınmış dəmir iradəli monarxın daxili dünyasını necə təsvir etməyin yollarını tapmışdı. Artıq bəstəkarın son bədii zirvəsi üçün zəmin hazır idi və F.Hüseynov öz zəngin yaradıcılıq arsenalına müraciət edərək fundamental transmilli əsərini ərsəyə gətirdi.

"Kodayu" operasının yaranması XX əsrin sonu musiqi teatrı tarixinin ən intellektual və diplomatik baxımdan qeyri-adi səhifələrindən biridir. Bu layihə sıravi, yerli teatr repertuarından deyil, dövlət səviyyəli mədəni diplomatiyanın, beynəlxalq korporativ himayədarlığın və bəstəkarın tükənməz yaradıcılıq marağının kəsişməsindən doğmuşdu. Əsərin meydana gəlməsi tarixi hadisədir: F.Hüseynov musiqi tarixində sırf yapon tarixi süjetinə əsaslanan irihəcmli opera yazmaq üçün Yaponiya tərəfindən rəsmi sifariş alan ilk xarici bəstəkar oldu. Bu unikal mədəniyyətlərarası layihənin təşəbbüskarı və katalizatoru yapon musiqiçisi və iş adamı, sonradan operanın ideya və ssenari müəllifi olan Eyko Aoki idi. 1990-cı illərin əvvəllərində Yaponiya mədəni mübadilə vasitəsilə öz qlobal kimliyini yenidən formalaşdırmağa çalışarkən, Aoki Yaponiya, Rusiya və Qərb arasındakı mürəkkəb, tarixən ziddiyyətli münasibətləri yaxınlaşdıracaq iddialı bir sənət layihəsi planlaşdırırdı. O, Şərq modal sistemini dərindən başa düşən, eyni zamanda monumental Qərbi Avropa simfonik ənənəsinə mükəmməl bələd olan bir bəstəkar axtarırdı. Beynəlxalq diplomatik tövsiyələr və yaradıcılıq axtarışları nəticəsində Aokinin fondu F.Hüseynovu kəşf etdi və Q.Qarayevin bu istedadlı tələbəsində layihəni idarə etmək üçün zəruri olan "iki mədəniyyətli musiqi səlisliyini" gördü. F.Hüseynovun Yaponiya ilə əlaqələri tezliklə rəsmi müqavilə çərçivəsindən çıxaraq dərin daxili, mənəvi ehtirasa çevrildi. Bəstəkar yaradıcılıq prosesinə hazırlıq məqsədilə uzun müddət Tokio və Kiotoda yaşadı, ənənəvi Yapon "Noh" və "Kabuki" teatrlarının yüksək intizamlı məkan akustikasını öyrənərək ciddi mədəni immersiya (mühitə daxilolma) prosesindən keçdi. O, yapon incəsənətinin minimalist strukturuna – kətan üzərindəki tək bir fırça zərbəsinin, yaxud bambuk fleytasının ("*şakuhachi*") tək bir səsinin bütöv bir ömrün psixoloji yükünü daşıya bilmək qüdrətinə heyran qalmışdı. Bu təcrübə F.Hüseynovun səs lüğətini kökündən genişləndirdi və onu yapon estetikasının struktur, riyazi sükutu (pauzası) ilə Azərbaycan muğamının ekstatik, improvizasiyalı nəfəsi arasında birbaşa akustik sintez axtarmağa sövq etdi.

Bu gərgin əməyin kulminasiya nöqtəsi olaraq, 1993-cü ildə F.Hüseynov operanın musiqisini tamamladı. Dünya premyerası Tokionun aparıcı mədəniyyət qurumları və beynəlxalq opera truppalarının birgə layihəsi kimi nəhəng monumental miqyasda reallaşdı. Opera ətrafında qlobal bir ansambl toplanmışdı: yapon prodüser qrupu, Qərbi Avropa və Rusiya vokalçıları və ənənəvi opera ifaçılığının sərhədlərini aşmağa yönəlmiş orkestr heyəti. Premyera beynəlxalq mətbuatda böyük bir uğur kimi işıqlandırıldı, xarici tənqidçilər Qafqazdan olan bəstəkarın yapon milli xarakterinə xas daxili dözümünü (stoizmi) necə belə dərindən əks etdirə bilməsinə heyrətlərini gizlətmirdilər.

Lakin bu beynəlxalq uğurun arxasında tədqiqatımızın mərkəzində duran ağrılı paradoksu da qeyd etməliyik. Tokiodan Moskvaya qədər mədəniyyətlərarası humanizmin simvoli kimi qəbul edilən bu monumental əsər bəstəkarın öz vətəninin aktiv mədəni yaddaşından demək olar ki, kənarda qalmışdır. Azərbaycan bəs-

təkarlıq məktəbinin bu nadir incisi xarici korporasiyalar tərəfindən səhnələşdirilmiş, qeydə alınmış və arxivləşdirilib, qlobal musiqişünaslıqda silinməz iz qoymuşdur. Bakıda isə əsər hələ də geniş şəkildə ifa olunmadan və tam nəşr edilmədən, əlyazma vərəqlərində səssizcə öz tarixi qayıdışını (repatriasiyasını) gözləyir.

“Kodayu” əsərinin dramaturji kimliyini tam qiymətləndirmək üçün quru arxiv sənədlərinin opera mühitinə keçərkən məruz qaldığı radikal struktur transformasiyasını təhlil etmək lazımdır. Libretto üçün əsas ədəbi mənbə kimi unikal bir tarixi sənəd götürülmüşdür: Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ildə tərtib etdiyi on bir cildlik “Hokusai Bunraku” əlyazması, “Şimal sularda səfər barədə qısa xəbərlər” (Краткие новости о путешествиях в северных водах). Bu mətn heç vaxt bədii əsər, psixoloji gündəlik, yaxud poetik roman məqsədilə yazılmamışdı. O, mahiyyət etibarilə Tokuqava Şoqunatı üçün hazırlanmış məxfi dövlət kəşfiyyat hesabatı idi. Orijinal əlyazmada kapitan Daikokuya Kodayu və 1782-ci ildə Sakit okeanda fəlakətli fırtınaya düşərək Aleut adalarına çıxan, yeddi ay dənizdə sükansız qalan “Şinşo-maru” ticarət gəmisi heyətinin on illik ağır sınaqları sənədləşdirilmişdi. Şoqunun rəsmi həkimi və alimi olan Hoşu, vətənə qayıdan Kodayu ilə müsahibələr apararaq Sibir coğrafiyasını, Rusiya imperiyasının inzibati strukturunu, dənizdə sağ qalma şəraitini və imperatriça II Yekaterinanın saray adətlərini kataloqlaşdırmışdı. Mətnin dili olduqca rəsmi və obyektivdir. Burada sağ qalan insanlara ekzistensial qəhrəmanlar kimi deyil, sadəcə dəyərli kəşfiyyat daşıyıcıları kimi yanaşılır.

F.Hüseynov və libretto müəllifi bu sənədə nəzərən monumental opera ərsəyə gətirmək üçün mütləq “Mətnlərarası Transmutasiya” (yenidən yaratma) prosesini həyata keçirməli olduqlarını dərk edirdilər. Onlar Hoşunun rəsmi hesabatındakı sətiraltı məqamları görməli, gəmi qəzasına uğrayanların yazılmamış daxili psixoloji travmalarını üzə çıxarmalı idilər. Opera yüzlərlə səhifəlik coğrafi təsvirləri, inzibati xırdalıqları və logistik qeydləri kənara qoyaraq sanki tək bir bəşəri suala fokuslanır: İnsan öz doğma mədəniyyət mühitindən zorla qoparıldıqda və çoxillik coğrafi boşluqda asılı qaldıqda nə baş verir?

Tarixi sənədlə F.Hüseynovun opera partiturası arasındakı ən radikal, bədii fərq Sofiya obrazının struktura daxil edilməsidir. “Hokusai Monryaku”nun orijinal arxivlərində Kodayunun İrkutskda keçirdiyi uzunmüddətli mühacirət dövründə hər hansı romantik əlaqədən, qadağan olunmuş mədəniyyətlərarası sevgidən bəhs edilmir. F.Hüseynov librettoya süni şəkildə Sofiya obrazını daxil etməklə hekayəni quru tarixi xronikadan mədəniyyətlərarası faciə səviyyəsinə qaldırmış və qlobal opera sənətində ilk yapon “Romeo və Cülyetta” arxetipini yaratmışdır. Bundan əlavə, opera hadisələrin final fəlsəfəsini də dəyişir. Tarixi hesabat Yaponiyaya qayıdışı hüquqi və siyasi mübarizənin uğurlu sonu kimi təqdim etdiyi halda, F.Hüseynovun musiqisi bu qayıdışı mütləq ekzistensial faciə kimi mənalandırır. Arxiv mətndə Kodayunun ev dustaqlığına qaytarılması və Şoqunat tərəfindən informator kimi qəbul edilməsi sadəcə fakt kimi qeyd olunur. Opera isə bu məlu-

matı yüksək sənət müstəvisinə keçirərək Kodayunun vətənə qayıtmasının, əslində, yad ölkədəki fiziki sürgündən öz qapalı vətənindəki daha dağıdıcı mənəvi sürgünə keçid olduğunu nümayiş etdirir.

"Kodayu"nun daxili dramaturji strukturunu təhlil etmək "Seçmə Personaj Polifoniyası" adlandırıla bilən bir sistemə daxil olmaq deməkdir. F.Hüseynov və librettoçu səhnəni sadəcə tarixi şəxsiyyətlərlə doldurmaq yolunu seçməmiş, real insanları ümumiləşdirilmiş bəşəri, psixoloji arxetiplərə çevirmişlər. "Şinşo-maru" gəmisindəki on yeddi dənizçidən ibarət geniş heyətin hekayəsini yığcamlaşdıran opera, insan dramını yüksək dərəcədə fokuslanmış daxili kameraya çevirir. Səhnədəki hər bir personaj müəyyən bir dramaturji vektor kimi çıxış edərək baş qəhrəmanın mədəni və mənəvi kimliyinin sərhədlərini sınağa çəkir.

Bu dramaturji şəbəkənin mərkəzində Kapitan Daikokuya Kodayu (Bariton) və Sofiya (Soprano) arasındakı münasibət dayanır. F.Hüseynovun konsepsiyasında bu iki personaj sadəcə bir-birinə aşiq olan fərdlər deyil, ortaq insani tezlik tapmağa çalışan iki tam fərqli sivilizasiyanın canlı simvollarıdır. Kodayu obrazı dərin, stoik bir xarakterlə işlənmişdir. O, əyilməz şərəf hissi və əcdadlardan gələn vəzifə borcu ilə, hər cür itkilərə rəğbət bəsləmədən doğma torpağına qayıtmağa çalışır. O, sanki özündə Yapon milli xarakterinin fundamental xüsusiyyətlərini – vətənə sarsılmaz bağlılığı təcəssüm etdirir. Onun vokal registri olan bariton, xarici imperiyanın xaotik axınlarına müqavimət göstərərək operanın ideya-emosional lövbəri rolunu oynayır.

Əksinə, operanın ən böyük dramaturji yeniliyi olan Sofiya mədəni assimilyasiyanın cazibədar və ecazkar bir nümunəsi kimi çıxış edir. O, Qərb cəmiyyətinin romantik istiliyini, gərgin emosionallığını və rahatlığını təmsil edir. Onun ucalan soprano səsi Kodayuya mühacirətin ağır axtarışlarından qurtulmaq imkanı vəd edir, ona Rusiya İmperiyası daxilində yeni bir yuva, yeni bir dil və təhlükəsiz həyat təklif edir. Bəstəkar özünün qeyd etdiyi "İlk Yapon Romeo və Cülyettası" arxetipini yaratdıqda Şekspirin eyni şəhərdə yaşayan və qan düşməni olan iki ailənin övladlarından fərqli olaraq, Kodayu ilə Sofiyanı böyük geosiyasi və fəlsəfi uçurum ayırır. Onların qadağan olunmuş bu sevgisi operanın gərginlik mühərrikinə çevrilir. Sofiyanın varlığı Kodayunu ağır bir daxili seçimlə üz-üzə qoyur: vətən borcunu yerinə yetirmək üçün o, ürəyini paralamalı, Sibir boşluğunda onun ruhunu dərindən anlayan yeganə insanı tərk etməlidir. Bu mərkəzi romantik oxu əhatə edən ikinci dərəcəli arxetiplər süjetin xarici makro-qüvvələrini təmsil edir. Yapon dənizçilərinin kollektiv obrazı antik faciələrdəki xor kimi fəaliyyət göstərərək, sonsuz Sibir coğrafiyasında yox olmağın ibtidai qorxusunu ifadə edir. Qarşı tərəfdə isə şaquli dövlət hakimiyyətinin monolit təcəssümü olan imperatriça II Yekaterinanın fiquru dayanır. Yekaterina Kodayuya əzab çəkən bir insan kimi deyil, imperiya maraqları və böyük diplomatik strategiya çərçivəsində manipulyasiya edilə biləcək ekzotik bir subyekt kimi yanaşır.

F.Hüseynov personajları bu sərt həndəsi iyerarxiyada yerləşdirməklə hər monoloqun, hər ariyanın və hər duetin böyük simvolik fəlsəfi yük daşımasını təmin etmişdir. Səhnə qlobal dünyanın kiçik bir modelinə (mikrokosmosuna) çevrilir. Burada fərdi insan qəlbinin kövrək istəkləri imperiya idarəçiliyinin sarsılmaz çarxları tərəfindən sistematik şəkildə əzilir və yenidən formalaşdırılır. “Kodayu” operasının partiturasını təhlil etmək müasir bəstəkarlıq tarixində nadir hallarda rast gələn üçmədəniyyətli musiqi sinesteziyası fenomeninə şahidlik etmək deməkdir. F.Hüseynov bu transmilli layihəyə yanaşarkən ekzotik xalq melodiyalarını standart Qərbi Avropa orkestr şablonuna bəsit şəkildə yapışdırmaq yolunu seçməmişdir. Əksinə, o, üç fərqli musiqi sivilizasiyasının daxili, genetik struktur kodlarını olduqca mürəkkəb simfonik dilə inteqrasiya edə bilmişdir.

Süjet xətti I pərdədə açılır; burada yaşamaq uğrunda mübarizə və yad dünyaların ilk təması göstərilir. Amçitkanın kimsəsiz sahillərində cərəyan edən birinci səhnə gəmi qəzasına uğrayanların ölümdən xilas olduqları zaman keçirdikləri rahatlıq və sevinci əks etdirir. F.Hüseynov bu səhnədə Kodayunun öz adamlarını Yaponiyaya qaytarmaq üçün verdiyi müqəddəs vədi musiqi dili ilə ifadə edir. Bu ümidli atmosfer dördillik mühacirət itkilərinin aşkarlandığı daha qaranlıq bir mühitə – Amçitka körpüsündəki ikinci səhnəyə keçir.

II pərdədə kompozisiya diqqətini Sibir həyatının çətinliklərinə və qadağan olunmuş emosional bağların yaranmasına yönəldir. İrkutskda təbiətşünas Laksmanın evində cərəyan edən birinci səhnə məişət hərarəti və intellektual ünsiyyət anını təqdim edir. Məhz burada dramatik xətt şəxsi müstəviyə keçir, Kodayu Yaponiyaya olan sarsılmaz borcu ilə Laksmanın qızı Sofiyaya bəslədiyi sevgi arasında qalır. F.Hüseynov bu daxili münaqişəni musiqinin iki ürək arasındakı mədəni uçurumu aradan qaldırmalı olduğu məşhur “Sevgi dueti” vasitəsilə parlaq şəkildə əks etdirir. Lakin İrkutsk ətrafındakı ikinci səhnədə sürgünün amansız reallığı yenidən özünü büruzə verir.

Operanın emosional və estetik kulminasiya nöqtəsi III Pərdədə baş tutur. Burada kompozisiya sərt ucqardan dəbdəbəli hakimiyyət mərkəzinə adlayır. Birinci səhnə bizi Sankt-Peterburqdakı saraya – imperiya əzəməti və yüksək diplomatiyanın hökm sürdüyü məkana aparır. Burada Kodayu nəhayət II Yekaterina ilə görüşür. Bəstəkar ona sarayın soyuq mərmər divarları ilə Yaponiyanın incə xatirələri arasında lirik körpü rolunu oynayan “Uzaq albalı çiçəkləri ölkəsi” adlı geniş, təsirli ariya bəxş edir.

Final hissəsi olan IV Pərdə dramı geri dönmədən öncəki ilkin nöqtəyə qaytarmaqla struktur dövrəsini tamamlayır. Oxot dənizinə baxan limanda cərəyan edən birinci səhnədə kompozisiya sanki “bu uzun səyahətin bədəli” üzərində dayanır. Kodayu burada Sofiya ilə, həmçinin pravoslavlığı qəbul edərək Rusiyada qalmağı seçən Şinzo kimi digər heyət üzvləri ilə ürəkdağlayan şəkildə vidalaşır. F.Hüseynov burada kimliyin parçalanması ideyasını vurğulayır. Gəmi sahildən uzaqlaşarkən dostların limanda əyilməsi ikiyə bölünmüş bir həyatın vizual və

ağrılı simvoluna çevrilir. Yaponiyadakı son səhnə isə xoşbəxtlik hissi vəd etmir. Qəhrəman kimi qarşılanmaq əvəzinə, Kodayu öz dövlətinin soyuq, yad münasibəti və təcridolunma siyasəti ilə üzləşir.

Operanın memarlığı Azərbaycan muğamının modal strukturundakı nəfəs, ənənəvi yapon ifaçılıq estetikasının daxili sükutu ("Ma") və ustadı Q.Qarayevdən əxz etdiyi XX əsr rus simfonik məktəbinin dramaturji gücü üzərində qurulmuşdur. Partituranın mühüm seqmentlərini dəyərləndirməklə bu akustik sintezin dramatik təzyiq altında necə fəaliyyət göstərdiyini müəyyən edə bilərik. Uvertüra bütün operanın struktur və fəlsəfi modeli (mikrokosmosu) rolunu oynayaraq dinləyicini personajların dünyasının daxili parçalanması ilə tanış edir. İlkin mərhələdə F.Hüseynov Azərbaycanın "Bayatı-Şiraz" muğamının, həsrət, melanxoliya və uzaq sevgi ifadə edən məqamının nostalji konturlarına əsaslanan sabitlik qurur. Lakin musiqi inkişaf etdikcə bu modal təhlükəsizlik hissi Sakit okean fırtınasının fiziki təzahürləri ilə kökündən sarsılır. Burada F.Hüseynov parlaq ritmik və harmonik dəyişiklik reallaşdırır. Sabit, proqnozlaşdırılan dəniz dalğalarının nəbzi asimmetrik ölçülər və sinkopalı bölmələr tərəfindən pozulur. Bu ritmik qeyri-sabitlik birbaşa ənənəvi yapon musiqisinə – xüsusilə "Taiko" nağaralarının partlayıcı zərbələrinə əsaslanır, lakin Avropa üslublu nəfəs və mis alətləri qrupu vasitəsilə ifa olunur. Bu not düzülüşü intizamlı bir vahimə hissi, təbiətin qəzəbi ilə insanın stoik qarşıdurmasını yaradır.

Eyni zamanda, "Bayatı-Şiraz" melodiyasının üfüqi axını şaquli xromatik gərginliyin şiddətli təzyiqinə məruz qalır. F.Hüseynov mis və simli alətlər qrupunda kiçik saniyələri, böyük septimaları və həll olunmamış tritonları üst-üstə yığmağa başlayır. Bu texnika monumental rus simfonik məktəbinin (Şostakoviç yaradıcılığına xas) izlərini əks etdirərək sarsılmaz "səs divarı" ucaldır. Violin ifaçısı kimi F.Hüseynov simli alətlər qrupundan yüksək texniki çeviklik tələb edir, onları nəhəng orkestr dalğası ilə tək insan səsi arasında birləşdirici toxuma rolunu oynayan sürətli tremolo və aqressiv qlissandoları ifa etməyə yönəldir.

Uvertüranın yekun hissəsində kodaya doğru bu simfonik mexanizm qəfil emosional eniş yaşayır. Polifoniya sıxlığı dağılmağa başlayır və simli alətlər aşağı registrin pedal nöqtəsinə enir. Burada bəstəkar yapon "Ma" (sükutun və boşluğun ifadə gücü) konsepsiyasını böyük ustalıqla tətbiq edir. Musiqi fakturası seyrəlir, arfanın qırıq notları və çelestanın kristallik trelləri fırtınadan sonrakı soyuq su damcıları təəssüratını yaradır. Əsas bayatı-şiraz motivi tamamilə parçalanmış şəkildə geri qayıdır və hümayun məqamının pillələrinə əsaslanan solo qoboyun qısa mikrotonal "ah-naləsinə" çevrilir. F.Hüseynov rahat, qələbə dolu Kadensiyadan imtina edir. Uvertüra psixoloji gərginlikdə asılı qalan açıq uclu, dissonans akkordla bitir. Musiqi tamaşaçıya personajların yuvasının əbədi olaraq itirildiyini və Rusiya İmperiyasının soyuq, yad mühitinin onları səssizcə gözlədiyini xəbər verir. Uvertüranın bu kosmik süqutundan sonra, I pərdənin ilk səhnəsi "Ballada: Çin dənizçilərinin mahnısı" (*Хор японских моряков*) ilə açılır və sağ qalanların

Aleut adalarının donmuş, kimsəsiz sahilləri ilə qarşılaşdığı ilk anı təsvir edir. Bu hissədə F.Hüseynov nəhəng orkestr gurultusundan uzaqlaşaraq kollektiv dənizçi mahnısını dərin psixoloji monoloqa çevirir.

Xorun vokal xətti mədəniyyətlərarası uyğunlaşma baxımından ustad dərsi sayıla bilər. F.Hüseynov melodiyanı Azərbaycanın segah və zabul-segah məqamının ifadəli intonasiyaları üzərində qurur. Şərq musiqi fəlsəfəsində segah nəcib kədər, həsrət və mənəvi nisgil üçün ən unikal ifadə vasitəsidir. Bəstəkar bu spesifik melodik strukturu rus və yapon dillərində oxuyan yapon dənizçilərinin partiyasına yerləşdirməklə qeyri-adi bir transkultural körpü yaradır. Vokal quruluş ifaçılardan axıcı *legato* texnikası tələb edir, müğənnilər ənənəvi muğam ifaçılığına xas mikrotonal xalları (zəngulələri) təqlid etmək üçün saitləri xüsusi elastikliklə uzatmalıdırlar. Bu üfüqi vokal mərsiyənin altında orkestr fonu ağac nəfəsli alətlərdə pentatonik səs düzümünün elementlərindən istifadə etməklə dənizçilərin milli kimliyini qoruyur. Müşayiət ənənəvi yapon “Minyo” (dənizçi xalq mahnıları) janrını xatırladan sadə, təkrarlanan yelləncək hərəkəti ilə irəliləyir. Burada kəskin opera sıçrayışları yoxdur, melodiya Şərq təmkini ilə hərəkət edir. Lakin F.Hüseynov müşayiət harmoniyasına soyuq rus simfonik fakturasını daxil etməklə bu xalq mahnısı atmosferini tamamilə dəyişir. Faqot və kontrabasların aşağı registri boğucu pedal notu təmin edir, yuxarı violinlər isə *pizzicato* və *sul tasto* (klaviaturada ifa) fakturası ilə Arktika küləyinin fiziki təsirini oyadır. Ballada irəlilədikcə ritm qəfil sinkopalarla kəsilir ki, bu da dənizçilərin fiziki və əsəbi yorğunluğunu simvolizə edir. Əsər uzun, əzablı bir *morendo* (sönmə) ilə bitir və insan səsi Sibir mənzərəsinin səssiz, donmuş boşluğunda əriyib yox olur.

I pərdənin quruluş dönüş nöqtəsi Kapitan Kodayunun mərkəzi ariyası olan “Nəhayət ki, xoşbəxtliyi əldə etdik...” vasitəsilə 2-ci səhnənin kulminasiyasında baş verir. Ariyanın süjet konteksti böyük bir rahatlıq anını əks etdirir: kapitan yerli hakimiyyətlə uğurlu danışıqlar aparıb və heyət xilas olunub. Bununla belə, F.Hüseynovun musiqisi orkestrin şaquli strukturundan istifadə edərək bədii təzad (ironiya) yaradır: onların fiziki xilası, əslində, mənəvi əsarətlərinin başlanğıcıdır.

Ariya *Moderato* (♩ = 76) tempində başlayır; bariton səs segah məqamının sabit, nəcib gedişləri vasitəsilə şükranlıq duyğusunu ifadə etməyə çalışır. Vokal ifadə genişdir və bəstəkarın lirik xətlərə verdiyi dəyəri göstərir. Lakin Kodayu “xoşbəxtlik” (*счастье*) sözünü tələffüz etdikdə, üfüqi melodiya qəfil modal mutasiyaya uğrayır: segah məqamından çıxaraq dərin ekzistensial düşüncə, şübhə və daxili münaqişəni simvolizə edən şurun sıx, axtarış intonasiyalarına qərq olur. Kapitanın yapon kimliyi daxili ziddiyyətlə parçalanmağa başlayır. F.Hüseynov sabit pentatonik strukturu aradan qaldıraraq onu çevik metrik dəyişmələrlə əvəz edir. Kodayunun vokal girişi ardıcıl olaraq zəif və qeyri-sabit hissələrə düşməklə təngnəfəslik və narahatlıq hissi yaradır. O, daxili kompasını itirmiş peşəkar kapitandır. Musiqi onun Şərq vokal üslubunu Qərb metrik sistemin sərt şəbəkəsi ilə toqquşduraraq bu çaşqınlığı vizuallaşdırır. Bəstəkar müşayiəti D.Şostakoviç

və Q.Qarayev irsinin izlərini daşıyan sıx xromatik simli alətlər və səssiz mis nəfəsli fiqurlarla zirvəyə qaldırır. Aşağı registrin simli alətləri baritonun melodiyasına qarşı daxili sürtünmə yaradan aqressiv, kəsici bir sinkopanı saxlayır. Ariya final kodasına keçdikdə vokal xətti yuxarı registrə doğru sıçrayış edərək Mahurun parlaq, ümidli notlarına yönəlir, lakin qəfil itki və dönməzliyi əks etdirən məqamın, hümayunun qaranlıq, ağır intervallarına çökür. Orkestr yekunda major qətnaməsi təklif etmir, əksinə, alçaq tonda pıçıldayan üçton dissonansına enərək *pppppp* dinamikasında yox olur. Ariya Kodayunu fiziki cəhətdən xilas edilmiş, lakin səs baxımından yad bir imperiyanın dəmir cazibə qəfəsinə salınmış vəziyyətdə saxlayır.

Operanın bədii və emosional zirvəsi II pərdənin 1-ci səhnəsinin sonundakı monumental "Sevgi dueti"dir (*Дуэт Софии и Кодаю*). Bu səhnə F.Hüseynovun "seçmə dramaturgiya" prinsipinin ən parlaq təzahürüdür. Mətn təhlilindən bəlli olduğu kimi, "Hokusai Monryaku" sənədləri Kodayunun İrkutskdakı həyatında hər hansı bir sevgi macərasının olması barədə məlumat vermir. F.Hüseynov quru rəsmi hesabatı yüksək bəşəri faciəyə çevirmək üçün Sofiya obrazını yaratmış və bu sivilizasiyalararası qarşıdurmanı polifonik vokal yazı xüsusiyyətləri ilə həll etmişdir.

Partiturada polimodal polyarizasiya (çoxməqamlı qütbləşmə) fenomeni müşahidə olunur. Sofiyanın soprano partiyası P.İ.Çaykovski və S.Raxmaninovun son romantik rus opera məktəbindən qaynaqlanan, zəngin Avropa *cantabile* lirizmi ilə xarakterizə olunur və sol minor / re minor tonallıq sisteminə söykənir. Kodayunun baritonu ona cavab verdikdə isə o, struktur olaraq bu Avropa tonal məkanına daxil olmamağa çalışır, müqavimət göstərir. Onun partiyası orkestri və vokal xəttini Azərbaycanın "Bayatı-Şiraz" muğamının mikrotonal pillələrinə doğru çəkir. Səslərin şaquli kəsişməsi klassik Avropa operasındakı sadə tersiya və ya oktavalarla deyil, həll olunmamış kiçik sekundalar, böyük septimalar və ifadəli kvartalarla toqquşur. İki personaj səhnədə fiziki olaraq qucaqlaşsalar da, musiqi səviyyəsində iki fərqli sivilizasiyanın dramatik dialoqu gedir.

F.Hüseynovun violin ifaçılığı təcrübəsi onların dialoqunu müşayiət edən mürəkkəb simli kontrapunktda aydın görünür. Solo violinin virtuoz səs düzümü Sofiyanın ucalan soprano xətləri ətrafında həzin bir əks-melodiya toxuyur. Lakin bu ehtiraslı qarşılaşmanın mərkəzində belə bəstəkar yapon "Ma" konsepsiyasını ustalıqla tətbiq edir. Qəfildən sıx simli faktura susur, səslər arfanın tək notu, yaxud çelestanın təcrid olunmuş zərbəsi üzərində asılı qalır. Bu struktur boşluğu (pauza) tamaşaçıya xatırladır ki, onların sevgisi böyük geosiyasi uçurumun üzərində qurulmuş kövrək, müvəqqəti bir sığınacaqdır.

Duetin son mərhələsinə – *a tempo (poco piu animato)* – doğru vokal struktur möhtəşəm transformasiyaya uğrayır. F.Hüseynov polifonik qarşıdurmanı sıradan çıxararaq Sofiya və Kodayunu mütləq ritmik və struktur unisona gətirir. Onlar rus dilində mərkəzi xətt olan "*Ах, любовь моя, ты светишь нам...*" ("Ah,

məhəbbətim, sən bizə nur saçırsan...”) sözlərini ifa edərkən səsləri vahid melodik trayektoriyada birləşir. Qısa bir an ərzində Azərbaycan muğamının mikrotonal nəfəsi, yapon ifaçılığının stoik təmkinliyi və Qərb lirikasının emosional gücü mütləq sinxronluğa nail olur. Lakin bu ekstatik birlik dərhal orkestr tərəfindən pozulur. Onların vokal xətləri altında alt və violonçellər sürətli, mexaniki *moto perpetuo* (daimi hərəkət) onaltılıq not naxışını işə salır ki, bu da saat əqrəbi kimi onların birlikdə keçirəcəyi son anları hesablayır. Yuxarı registrdəki nəfəs alətləri uzun, davamlı *pianissimo* tonları ilə daxil olaraq bu unison xəttinə qarşı kəskin xromatik sürtünmə yaradır. Duet təntənəli kadensiya ilə bitmir, o, həll olunmamış, pıçıldayan bir sükuta qərq olur. Kompozisiya vasitəsilə sübut olunur ki, ruhları F.Hüseynovun polifoniyasında birləşsə də, tarixin sarsılmaz təkərləri artıq onların həyatını parçalamaq üçün hərəkətə keçmişdir.

“Kodayu” operasının son notları teatrın səssiz divarlarına hopduqda, musiqişünas sadəcə parlaq bir tamaşanın təəssüratı ilə qalmır, həm də dərin ideoloji və estetik dəyişiklik hissi keçirir. F.Hüseynovun əsəri opera janrının XIX əsrə xas lokal sərhədləri aşaraq qlobal mədəni sintez üçün canlı laboratoriyaya çevrilə biləcəyinin sübutudur. Materialları sadəcə ekzotik rəng kimi istifadə etməkdən imtina edən bəstəkar ali musiqi kimyagərliyinə nail olmuşdur: o, üç tamamilə fərqli musiqi sivilizasiyasının eyni vərəq üzərində bərabərhüquqlu və daxili dialoqda iştirak etdiyi bir partitura yaratmışdır.

Operanın kompozisiya mexanizmlərini ümumiləşdirmək bu unikal mədəniyyətlərarası triadanı sistemləşdirmək deməkdir. Partituranın təhlili zamanı F.Hüseynovun fərqli irsi necə peşəkarlıqla birləşdirdiyinin şahidi olduq:

- Azərbaycan muğamlarının (Bayatı-Şiraz, Segah, Şur, Hümayun) mənəvi, improvizasiyalı nəfəsini üzə çıxarmaq üçün vətəninin qədim məqam sisteminə müraciət etmiş, onların mikrotonal quruluşundan sarsılmaz psixoloji həsrəti ifadə etmək üçün istifadə etmişdir.
- Yapon ənənəvi teatrının struktur və məkan xüsusiyyətlərini mənimsəyərək, mühacirətin coğrafi və mənəvi boşluğunu partitura daxilində qurmaq üçün “Ma” (sükut) konsepsiyasını tətbiq etmişdir.
- Müəllimi Qara Qarayevdən əxz etdiyi XX əsr rus simfonik məktəbinin ağır, dramatik strukturunu qurmuş, sıx xromatik klasterlərdən və sarsılmaz mis nəfəsli pedallarından istifadə edərək bir imperiyanın soyuq, bürokratik mexanizmini canlandırmışdır.

“Kodayu” operasının əsl böyüklüyü onun tarixi və dramaturji yanaşmasındadır. Müqayisəli araşdırmadan göründüyü kimi, Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ilə aid orijinal hesabatı olan “Hokusai Monryaku” siyasi hesablamalara əsaslanan, logistika, sərhədlər və dəniz qeydlərini əks etdirən rəsmi bir mətn idi. F.Hüseynov bu dövlət arxivinin soyuq sətirlərinə humanitar bir nəfəs gətirdi. Heyətin səyahətini yenidən quraraq, Sofiya və Kodayunun faciəvi mədəniyyətlərarası sevgisini bədii ixtira kimi ssenariyə daxil edərək, habelə vətənə qayıdışı siyasi qələbə kimi

deyil, daimi daxili sürgün kimi təqdim edərək, bəstəkar unudulmuş bu diplomatik sənədi mühacirlər üçün universal bir himnə çevirdi. O, bir daha sübut etdi ki, tarix kitabları imperiyaların soyuq istila tarixlərini qeyd etdiyi halda, donmuş okeanın ortasında tənha bir insan ürəyinin fəryadını yaşatmaq missiyası məhz opera bəstəkarının üzərinə düşür. Məhz bu dərin dərk bizi müasir tədqiqatımızın mərkəzi məqsədi və bu mövzunun aktuallığı faktı ilə üz-üzə qoyur. Tokiodan Moskvaya qədər transmilli uğuru ilə tanınan bir əsərin müəllifinin öz vətənində kölgədə qalmasına yol vermək olmaz. Müasir auditoriyamızın əhəmiyyətli hissəsinə F.Hüseynovun opera irsinin bəlli olmaması elmi və mədəni baxımdan aradan qaldırmalı olduğumuz böyük bir boşluqdur. Bu tədqiqat məqaləsi sadəcə nəzəri musiqişünaslıq təhlili deyil, həm də bir akademik repatriasiya (vətənə qaytarılma) aktıdır. F.Hüseynovun üçmədəniyyətli polifoniyasının texniki sirlərini deşifrə etməklə biz bu unikal əsəri Azərbaycan klassik bəstəkarlıq məktəbinin layiqli yerinə qaytarırıq.

"Kodayu" operası müasir musiqişünaslıqda nailiyyət olmaqla yanaşı, Azərbaycan, Yaponiya və Rusiyanın mədəni mənzərəsi arasında qurulmuş canlı bir körpüdür. Bəstəkarın bu mürəkkəb üçlü irsə yanaşmasını dəyərləndirərkən qəbul etmək lazımdır ki, F.Hüseynov bu musiqi ənənələrindən sadəcə ekzotik bəzək kimi istifadə etməmiş, əksinə, onları sürgün, sağ qalma və ev axtarışı kimi dərin bəşəri duyğulara xidmət edən vahid simfonik dilin içinə hörmüşdür. Onun metodu milli üslubların kəskin sərhədlərinin ortaq insani nəbzi üzə çıxarmaq üçün əridiyi "Emosional transkulturasiya" metodologiyasıdır.

Nəticə etibarilə, "Kodayu" tamaşaçıya partituranın son sətirlərindən də uzaqlara ucalan transsendental bir mesaj ötürür. Orada bildirilir ki, dünyanın siyasi imperiyaları sivilizasiyaları, dilləri və sevgililəri bir-birindən ayırmaq üçün coğrafi xəritələrə həmişə zorakı sərhəd xətləri çəksələr də, böyük simfonik sənətin gücü ilə daşınan və saf sevgi ilə alovlanan insan səsi həmişə o süni xəritələri parça-parça edəcəkdir. F.Hüseynov polifoniyasının müqəddəs sığınacağında Kodayu və Sofiya, Şərq və Qərb, səs və sükut, tarixin onlara vəhşicəsinə rədd etdiyi mütləq birliyə qovuşur.

Aparılan fundamental tədqiqatın gedişatında əldə olunmuş əsas elmi nəticələr aşağıdakı müddəalarla ümumiləşdirilir:

1. Fərhəng Hüseynovun musiqili teatr irsinin təkamül dinamikası araşdırılmış və bəstəkarın "Balaca Şahzadə" operasında əsasını qoyduğu "kosmik sinesteziya", mütləq tənhalıq və emosional sürgün vəziyyətlərinin fəlsəfi-akustik modelinin onun yaradıcılıq zirvəsi olan transmilli "Kodayu" operasının ideya-bədii genezisi üçün fundamental təməl rolunu oynadığı aşkar edilmişdir.

2. Katsuraqava Hoşunun 1794-cü ilə aid sənədli dövlət kəşfiyyat hesabatı olan "Hokusai Bunraku" əlyazması ilə operanın librettosu arasında aparılan struktur-müqayisəli analiz nəticəsində bəstəkarın "seçmə dramaturgiya" metodu və mətnlərarası transmutasiya mexanizmləri tamamilə aşkar edilmişdir.

3. Orijinal tarixi arxiv sənədlərində mövcud olmayan Sofiya obrazının libretto strukturuna daxil edilməsinin quru coğrafi-logistik hesabatı dramatik opera mühitinə köçürmək, həmçinin opera kanonunda ilk real yapon “Romeo və Cülyetta” arxetipini formalaşdırmaq bədii-struktur zərurətdən doğulduğu müəyyən edilmişdir.

4. Keçirilən sosioloji diaqnostika (302 respondentin empirik məlumatları) əsasında bəstəkarın irsi ilə yerli auditoriyanın məlumat səviyyəsi arasındakı qopma kəmiyyət göstəriciləri ilə təsdiq edilmiş, bu monumental transmilli əsərin Azərbaycan mədəni yaddaşına tam qaytarılmasının (akademik repatriasiyasının) təxirəsalınmaz elmi və sosial zərurəti əsaslandırılmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva Z.A. Fərhəng Hüseynov - Yıldız gibi geçen bir hayat. Broşur. Adana: Yıldız yayınları. 2009, 24 s.
2. Heydərova Ş.B. Fərhəng Hüseynov. Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 31 s.
3. Qulamova J.E. Uzaq Şərq ölkələrinin musiqi mədəniyyəti. Bakı: Class Print, 2023, 244 s.
4. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. Bakı: Elm, 2020, 669 s.
5. Кацурагава Х. Краткие вести о скитаниях в северных водах («Хокусай монряку») / Перевод с японского, введение и комментарии В. М. Константинова. Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978, 472 с.
6. Гаджиева И.А. Дирижер, композитор…: Шелковый путь // “Каспий”, 2011, 12 ноября, с. 11.
7. Garfias R. G. The Music and Dance of the Imperial Household. New York: Theatre Art Books., 1959, 190 s.
8. Malm W.P Japanese Music and Musical Instruments. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1959, 230 p.
9. Bergson, Henri. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Mineola, N.Y.: Dover Publications. 2001. Internet Archive - Time and Free Will
10. Опера Фарханга Гусейнова по японской хронике 18 века "Рассказ об увиденном в северных краях". Стихи Какиномото-Но-Хитомару (6 век н.э.). Спектакль театра Амадей. ММДМ, 30 Октября 2018. URL:https://youtu.be/nOJOpyAFKWc?si=jT-SJpDmzGhDmcjg

AZƏRBAYCAN DÖVLƏT RƏQS ANSAMBLININ TƏŞƏKKÜLÜ VƏ İNKİŞAFI

İMANOVA Günay Əflan qızı
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının magistrantı
Ünvan: Salatın Əsgərova 347, Nəsimi
E-mail: gimanova222002@icloud.com
ORCİD: 0009-0000-6633-7392

Elmi rəhbər: ***Şəhla ƏLİYEVA***
BXA-nın "Humanitar fənlər" kafedrasının müdiri,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
BXA-nın professoru

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.35-48

Xülasə: *Azərbaycan xalqının çoxəsrlik tarixini, mədəniyyətini və milli-mənəvi dəyərlərini özündə ehtiva edən rəqs sənəti, folklorumuzun qədim, fundamental qollarından birini təşkil edir. Mədəni irsimizin ayrılmaz tərkib hissəsi olan bu sənət növü, tarixi inkişaf prosesində xalqın etnoqrafik xüsusiyyətləri ilə vəhdət təşkil edərək yüksək bədii-estetik səviyyəyə çatmışdır. Milli rəqs sənətimizin keyfiyyət göstəricilərindən, ifa tərzindən, temp və məzmun xüsusiyyətlərindən asılı olmayaraq, onun fundamental bir qayəsi mövcuddur: folklorumuzu, çoxəsrlik adət-ənənələrimizi və mədəni irsimizin ilkinliyini qorumaq şərtilə səhnədə təcəssüm etdirmək. Tarixi yaddaşın itməməsi və gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün rəqs sənətinin təbliği mütləq xarakter daşıyır. Çünki folklor xalqın yaşam tərzini, mənəviyyatını və bütövlüyünü əks etdirən güzgüdür, o, fərdin şəxsiyyət kimi formalaşmasına və milli kimliyin qorunmasına birbaşa təkan verir. Folklor sadəcə xalq yaradıcılığının məhsulu deyil, o, eyni zamanda millətin kollektiv intellektinin və bədii təfəkkürünün nəticəsidir.*

Açar sözlər: *rəqs, mədəniyyət, irs, ansambl, rəqqas, ifa*

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА

ИМАНОВА Гюнай Афлан
Магистрант Бакинской Хореографической Академии

Аннотация: *Искусство танца, воплощающее в себе многовековую историю, культуру и национально-духовные ценности Азербайджанского народа, является одной из древнейших и фундаментальных ветвей нашего фольклора. Являясь*

неотъемлемой частью культурного наследия, данный вид искусства в процессе исторического развития достиг высокого художественно-эстетического уровня, находясь в единстве с этнографическими особенностями народа. Вне зависимости от качественных показателей, стиля исполнения, темпа и содержательных характеристик нашего национального танцевального искусства, оно преследует фундаментальную цель: воплощение на сцене фольклора, многовековых традиций и аутентичности нашего культурного наследия. Пропаганда танцевального искусства носит обязательный характер для сохранения исторической памяти и её передачи будущим поколениям. Поскольку фольклор является зеркалом, отражающим образ жизни, духовность и целостность народа, он дает прямой импульс формированию личности и сохранению национальной идентичности. Фольклор – это не просто продукт народного творчества, это также результат коллективного интеллекта и художественного мышления нации.

Ключевые слова: *танец, культура, наследие, ансамбль, танцовщик, исполнение*

THE ESTABLISHMENT AND SUBSEQUENT ACTIVITIES OF THE AZERBAIJAN STATE DANCE ENSEMBLE

Imanova Gunay Aflan
Master’s Student at the Baku Academy of Choreography

Abstract: *The art of dance, which embodies the centuries-old history, culture, and national-spiritual values of the Azerbaijani people, constitutes one of the most ancient and fundamental branches of our folklore. As an integral part of our cultural heritage, this art form has evolved through historical processes in harmony with the ethnographic characteristics of the nation, reaching a high level of artistic and aesthetic refinement. Regardless of the quality indicators, performance style, tempo, or thematic features of our national dance art, it possesses a fundamental objective: to manifest our folklore, centuries-old traditions, and the authenticity of our cultural heritage on stage. The promotion of dance art is of imperative character for the preservation of historical memory and its transmission to future generations. Since folklore is a mirror reflecting the lifestyle, spirituality, and integrity of a nation, it directly contributes to the formation of individual personality and the preservation of national identity. Folklore is not merely a product of folk creativity; it is also the result of the collective intellect and artistic perception of the nation.*

Keywords: *dance, culture, heritage, ensemble, dancer, performance*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, BXA-nın professoru Şəhla Əliyeva;
BXA-nın dosenti, Əməkdar artist Sənan Hüseynli.

Xalq rəqslərinin bu günümüzə qədər gəlib çatmasının əsas səbəbi onların el şənliklərində, bayram və mərasimlərdə yaşadılmasıdır. Lakin uzun müddət qeyri-peşəkar müstəvidə, yalnız yaddaşlarda qorunaraq ötürülən bu irsi hazır xammal kimi qəbul edib peşəkar səhnəyə ötürmək məhz yaradıcı kollektivlərin üzərinə

düşən məsuliyyətli bir missiyadır. Peşəkar xoreoqrafik kollektivlər xalq irsini dərin elmi və bədii təhlillər əsasında mənimsəməli, bu zəmin üzərində yeni proqramlar, repertuar və layihələri hazırlamalıdırlar. Yalnız bu yanaşma ilə folklorun düzgün təbliğatını aparmaq və milli rəqs sənətinin davamlı inkişafını təmin etmək mümkündür. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının timsalında milli xoreoqrafiya irsimizin folklor qaynaqlarından peşəkar səhnə müstəvisinə keçid mərhələlərini göstərmək, ansamblın Azərbaycan rəqs sənətinin qorunması, təbliği və müasir inkişafındakı rolunu elmi-nəzəri baxımdan işıqlandırmaq bu tədqiqatın əsas məqsədidir.

Xalq rəqslərimizin qeyri-peşəkar müstəvidən (el şənlikləri və mərasimlərdən) çıxaraq dövlət səviyyəli peşəkar ansambl formatına keçməsi, milli rəqs sənətinin təkamülündə mühüm mərhələdir. Folklorun xalqın yaşam tərzini və milli kimliyini əks etdirən bir güzgü olması, onun elmi əsaslarla tədqiq edilməsini və gələcək nəsillərə ötürülməsini şərtləndirir. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının fəaliyyəti timsalında xalq rəqslərinin araşdırılması, təhlili xoreoqrafiya sənəti üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan, Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının 1970-ci illərdən bu günə qədər olan inkişaf yolunun elmi-nəzəri təhlili milli xoreoqrafiya sənətinin tarixi-mədəni əhəmiyyətini dərk etmək üçün aktual məsələdir.

Qoyulan problemin əhəmiyyəti ilk növbədə, Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin qeyri-peşəkar folklor müstəvisindən peşəkar akademik səhnəyə keçid prosesinin tarixi-nəzəri baxımdan sistemləşdirilməsi ilə bağlıdır. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının fəaliyyətinin təhlili təkcə bir kollektivin xronologiyasını deyil, eyni zamanda milli rəqs irsimizin qorunması, zənginləşdirilməsi və beynəlxalq arenada təbliği mexanizmlərini müəyyən etmək üçün elmi-praktiki dəyərə malikdir. Ansamblın təcrübəsinin dərindən öyrənilməsi milli-mənəvi dəyərlərimizin qorunması və xoreoqrafiya sənətinin gələcək nəsillərə daha dolğun şəkildə ötürülməsi baxımından strateji əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının yaranma prosesi, formalaşma mərhələləri və müxtəlif dövrlərdəki fəaliyyətinin ardıcıl olaraq qeyd edilməsi, onun inkişaf dinamikasının tarixi kontekstdə şərh edilməsi, ansamblın fəaliyyətinin tək bir kollektivin fəaliyyəti kimi deyil, Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi kimi nəzərdən keçirilməsi, müxtəlif yaradıcılıq dövrlərinin xoreoqrafik repertuarı, səhnələşdirmə prinsipləri və ifaçılıq üslubunun müqayisə edilməsi, sənətkarlıq ənənələrinin göstərilməsi tədqiqat işinin metodologiyasını təşkil edir.

Tədqiqat işində Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin ansamblın fonunda təkamülünü və Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının fəaliyyətini sistemli şəkildə öyrənmək üçün bioqrafik, tarixi, xronoloji, mədəni, etnoqrafik metodlara müraciət edilmişdir. Tədqiqat zəngin faktoloji materialın nəzəri ümumiləşdirilməsi və Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin inkişaf tarixinin göstərilməsi baxımından elmi dəyərə malikdir.

XX əsrin 70-ci illəri Azərbaycan mədəniyyətinin intibah mərhələsi kimi qiymətləndirilir. Bu dövrün əsas xüsusiyyəti milli musiqi və xoreoqrafiya sənətinin sistemli şəkildə inkişaf etdirilməsinin, habelə onların təbliğinin dövlət siyasətinin prioritet istiqamətlərindən birinə çevrilməsidir. Məhz bu mədəni zərurətin nəticəsi olaraq, 1970-ci ildə Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində peşəkar kollektiv Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı təsis edildi. Yarandığı gündən etibarən milli rəqs sənətimizin qorunması və beynəlxalq müstəvidə tanıdılmasında müstəsna rol oynayan bu ansambl, ötən onilliklər ərzində zəngin bir yaradıcılıq yolu keçmişdir. Dünyanın müxtəlif ölkələrində nümayiş olunan qastrol səfərləri və möhtəşəm konsert proqramları vasitəsilə əcnəbi tamaşaçılar Azərbaycan rəqslərinin estetik incəliyini, plastik zənginliyini və daxili dinamikasını kəşf edirlər. Ansamblın yüksək peşəkarlıqla təqdim etdiyi hər bir ifa, milli mədəniyyətimizin vizual təcəssümü olmaqla yanaşı, həm də xalqımızın tarixi köklərinə və mənəvi irsinə bələdçilik edən mühüm bir vasitədir.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı fəaliyyətinin ilkin mərhələsində Leyla Vəkilova və Əlibaba Abdullayev kimi görkəmli sənətkarların peşəkar rəhbərliyi altında təşəkkül tapmışdır. Məhz bu korifey sənətkarların gərgin yaradıcılıq axtarışları və pedaqoji fəaliyyəti sayəsində kollektivin bədii təməli möhkəm qoyulmuş, repertuarı milli koloriti ilə seçilən zəngin nümunələrlə formalaşmışdır. Ansamblın repertuar siyasəti iki əsas istiqamət üzərində qurulmuşdur.

– Milli folklor irsi – Azərbaycan xalq rəqslərinin qədim ənənələrinin qorunması və səhnə təcəssümü.

– Multikultural əlaqələr – milli rəqslərlə yanaşı, digər dünya xalqlarının rəqs nümunələrinin peşəkar ifası.

Kollektivin bədii uğurlarının əsasında həm də Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inciləri dayanır. Repertuarda müxtəlif illər ərzində Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, Tofiq Quliyev, Fikrət Əmirov, Cahangir Cahangirov, Telman Hacıyev, Vasif Adıgözəlov, Eldar Mansurov, Aqşin Əlizadə və Cavanşir Quliyev kimi bəstəkarların əsərlərindən istifadə olunması rəqs nömrələrinin musiqi keyfiyyətini və bədii dəyərini yüksəldən əsas amillərdəndir.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı 10 noyabr 1970-ci ildə görkəmli bəstəkar Rauf Hacıyevin təşəbbüsü ilə fəaliyyətə başlamışdır. Kollektivin kadr potensialı əsasən o zamankı Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin (hazırkı Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası) məzunları və müxtəlif peşəkar kollektivlərin istedadlı ifaçıları hesabına formalaşmışdır. Ansamblın ilk repertuar strategiyasının müəyyənləşməsində və bədii simasının formalaşmasında Əlibaba Abdullayevin əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. Onun quruluş verdiyi “Toy”, “Bahar” və “Qaval” kimi ilk rəqs nömrələri kollektivin sənət xəttinin əsasını qoymuşdur. 70-ci illərdə ansamblın yaradıcılıq heyətində Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin gələcək simaları olacaq parlaq solistlər çıxış edirdi. Onların sırasında Afaq Məlikova, Qorxmaz Qurbanov, Kamil Dadaşov, Rafiq Əzizov, Nəriman Kərimov, Tamilla Eldarova, Alim

Zeynalov kimi sənətkarların adlarını xüsusi qeyd etmək olar. 1972-ci ildə Ə.Abdullayev rəsmi olaraq Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblına bədii rəhbər təyin edildi. Bu təyinatdan qısa müddət sonra ansamblın fəaliyyəti ölkə hüdudlarını aşmağa başladı. 1973-cü ildə Avstriyada reallaşan ilk böyük xarici səfər kollektivin beynəlxalq səviyyədə tanınması üçün mühüm platforma oldu və Avropa tamaşaçısı tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılandı.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının fəaliyyəti illərində elə bir dövr var ki, həmin illər ansamblın çiçəklənmə, inkişafının yüksək zirvəyə çatdığı dönəmdir. Təbii ki, bu dövr məhz, əvəzsiz sənətkar, görkəmli rəqs ustası Ə.Abdullayevin ansambldakı fəaliyyət illəri idi. O, milli xoreoqrafiya tariximizdə peşəkar rəqs məktəbinin banisi kimi xüsusi yer tutur. Onun fəaliyyəti Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı təsis olunmazdan hələ onilliklər öncə, müxtəlif kollektivlərdə, xüsusilə də Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında başlamışdır. Sənətkarın əzmkarlığı və gərgin əməyi nəticəsində Azərbaycan xalq rəqsləri etnoqrafik folklor səviyyəsindən yüksələrək akademik sənət statusu qazanmış və təkamül etmişdir.

Onun haqqında deyilən bu fikirlər onun necə nadir istedada malik olmasını bir daha sübut edir: "*Ə.Abdullayev tamaşaçılar arasında çox populyar idi. Onun sənəti dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovun rəhbərliyi altında və dəstəyi ilə püxtələşmiş, kamilləşmiş və yaradıcılıq zirvəsinə çatmışdır. Əlibaba müəllimin qızı Elmira xanım yazır ki, atam S.Ələsgərov, T.Quliyev, C.Cahangirov, S.Hacıbəyov və başqa bəstəkarlarla sıx əlaqədə işləmiş, qədim xalq rəqslərini toplamış, onların oynaq ritmlərindən istifadə edib, yenidən quruluş vermişdir. Onun sənəti xalqa yaxın, quruluş verdiyi rəqslərin isə hamısı mənalı, rəngarəng olmuşdur: "Çobanlar", "Bənövşə", "Bulaq başı", "Bahar", "Ay gözəl", "Qazağı", "Məzəli rəqs", "Qaytağı", "Gəlin tərifi", "Nağaraçılar" rəqsləri və s. Ə.Abdullayev öz üzərində daim çalışır, sənətinə aid çoxlu ədəbiyyat oxuyurdu. Gecələr kağız üzərində rəqs qurar və müxtəlif eskizlər çəkirdi. Əvvəl rəqsin məzmununu, musiqisini açır, sonra onlara aid rəqs yaradırdı. Onun gözəl əl qabiliyyəti vardı. O, asta-asta zümzümə edərək rəqsin eskizlərini çəkirdi. Ertəsi günü çəkdiyi eskizləri filarmoniyada rəqqaslara göstərir, eskizlər əsasında rəqsi qurur, onlarla məşq edirdi. İş prosesində nəyi isə saxlayır, nəyi isə lazımsız bilib, üstündən xətt çəkirdi*" (Kazımzadə, 2010: 10).

Məhz Ə. Abdullayevin yaradıcılığı sayəsində Azərbaycanın xoreoqrafiya tarixində yeni bir məktəb, milli dəyərlərə, tarixi köklərə və irsə söykənən sənət sistemi formalaşmışdır. Qədim xalq rəqs musiqisinin toplanması, araşdırılması və onların üzərində orijinal quruluşun verilməsi, xalq rəqslərinin ifa texnikasının sistemləşdirilməsi və səhnə estetikasının yaradılması bu məktəbin əsas prinsiplərindən idi. Məktəbin davamçıları dahi sənətkarın qoyduğu ənənələri mənimsəyərək milli rəqsi müasir tələblər səviyyəsində inkişaf etdirmişlər.

O, görkəmli bəstəkarlarla sıx əməkdaşlıq edərək, rəqsin musiqi dramaturgiyasının qurulmasında birbaşa iştirak edirdi. Sənətkar rəqs quruluşuna yalnız hə-

rəkət kimi deyil, bütöv bir vizual əsər kimi yanaşırdı. O, gələcək rəqslərin xoreoqrafik eskizlərini özü çəkməklə yanaşı, səhnə geyimlərinin parçasına, rəng palitrasına və atributların hər birinə (milli bəzəklər, papaqlar, kəmərlər və s.) xüsusi diqqət yetirirdi. Bu dərindən işlənmiş yanaşma sayəsində Ə.Abdullayevin quruluşunda millilik təkcə hərəkətlərdə deyil, həm də rəqsin ümumi vizual və musiqi fəlsəfəsində özünü bariz şəkildə büruzə verirdi.

1970-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində ikinci peşəkar rəqs kollektivinin Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının yaradılması gündəmə gəldiyi vaxtdan ilk olaraq Əlibaba Abdullayev nəzərdə tutulur. Onun o dövrə qədər zəngin yaradıcılıq təcrübəsi, xalq rəqslərinin səhnə təcəssümü sahəsindəki fundamentallığı və sənət aləmində sarsılmaz nüfuzu bu seçimi şərtləndirən əsas amillər idi. Ə.Abdullayev ansamblın yaradılması prosesinə sadəcə bir inzibatçı kimi deyil, genişmiqyaslı bir xoreoqraf-islahatçı kimi yanaşmışdır. Məhz onun rəhbərliyi və gərgin əməyi sayəsində Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı qısa müddət ərzində özünəməxsus dəst-xətti olan beynəlxalq arenada ölkəni təmsil etməyə qadir bir kollektivə çevrilmişdir. Bu illər ərzində kollektivin yenicə yaranmasına baxmayaraq, qısa zamanda rəqqasların səhnə ifası zənginləşir.



Ə. Abdullayevin tələbələrlə birgə fotoşəkilləri. 1971-ci il. İnv. 188, op. 2, sax.vah. 26.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının inkişafının növbəti mərhələsində repertuarın həm klassika, həm də digər xalqların rəqsləri ilə zənginləşdirilməsi pro-

sesi sürətlənmişdir. Bu dövrdə Xalq artisti Xumar Zülfüqarovanın Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasından hazırladığı "Qızların rəqsi" kollektivin repertuarına daxil edilmişdi. X.Zülfüqarovanın bu quruluşu Azərbaycan xalq rəqslərinin zərifliyini və estetikasını akademik səhnəyə daşıyan ən uğurlu nümunələrdən biri sayılır.

1974-cü ildə kollektivin bədii üfüqlərini genişləndirmək məqsədilə Dağıstanın məşhur "Ləzginka" Rəqs Ansamblının bədii rəhbəri, SSRİ Xalq artisti Tanxo İzrailov Bakıya dəvət edildi. Onun rəhbərliyi ilə hazırlanan yeni və dolğun konsert proqramı ansambla beynəlxalq müstəviyə uyğun dinamika və peşəkarlıq gətirdi. Bu proqramda yer alan nümunələr janr müxtəlifliyi ilə seçilirdi: "Azərbaycan süitası", "Zorxana", "Yallı", "Durnalar", "Nağara ilə rəqs", "Rəqiblər", "İncəlik", "Şənlik", "Dəcəl uşaqlar", "Qılınclarla rəqs", Rus rəqsi "Karusel" və s.

70-ci illərin sonunda Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı gənc kollektiv olmasına baxmayaraq, qısa müddətdə özünü peşəkar sənət ocağı kimi təsdiqləyə bildi. Kollektivin bu uğurlu başlanğıcının və əsas yükünün daşıyıcıları heç şübhəsiz ki, Ə.Abdullayev və L.Vəkilova kimi korifey sənətkarlar olmuşdur. Onların rəhbərliyi altında qoyulan təməl, ansamblın həm milli ruhunu qoruyub saxlamasına, həm də müasir xoreoqrafiya tələblərinə cavab verməsinə şərait yaratmışdır. Danılmaz faktdır ki, Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin inkişafında Qəmər Almaszadə məktəbinin rolu əvəzsizdir. Bu məktəbin ən görkəmli nümayəndələrindən biri Leyla Vəkilova, Qəmər xanımın sənət sirlərinə yiyələnərək, sonradan özü də ustad balet ifaçısı və pedaqoq kimi tanınmışdır.

SSRİ Xalq artisti L.Vəkilova 1943-cü ildə Bakı Xoreoqrafiya Məktəbindən məzun olmuş, 1945-1946-cı illərdə Moskva Akademik Xoreoqrafiya Məktəbində təkmilləşmə kursu keçərək akademik biliklərini dərinləşdirmişdi. Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının prima-balerinası kimi çıxış edərək, yaratdığı bənzərsiz obrazlarla özünəməxsus ifa üslubu formalaşdırmışdı. L.Vəkilova təkcə səhnə ustası deyil, həm də gələcək nəsillərin yetişməsində böyük əməyi olan bir mütəxəssis, pedaqoq idi. Bakı Xoreoqrafiya Məktəbində 1953-cü ildən etibarən pedaqoji fəaliyyətə başlamış, 1990-1999-cu illərdə isə məktəbin bədii rəhbəri vəzifəsini icra etmişdir. 1976-1982-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının rəhbəri kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun rəhbərliyi dövründə ansamblın repertuarı özünün quruluş verdiyi "Gənclik" xoreoqrafik süitası ilə zənginləşdi. Onun həm səhnədəki ifa tərzi, həm də pedaqoji metodikası yüksək estetikası və texniki mükəmməlliyi ilə seçilirdi. Qazandığı zəngin təcrübəni tələbələrinə aşılayaraq, Azərbaycan xoreoqrafiyasının akademik ənənələrini yaşatmışdır.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı 1970-ci illərin sonunda və 80-ci illərin əvvəllərində yaradıcılığını daha da genişləndirərək beynəlxalq miqyaslı uğurlara imza atdı. Bu dövrün ən parlaq nailiyyətlərindən biri kollektivin 1979-cu ildə Tunisdə keçirilən nüfuzlu Karfagen festivalındakı iştirakıdır. Dünyanın 24 ölkəsindən qatılan peşəkar kollektivlər arasında yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirən ansambl, festivalın qızıl medalına layiq görüldü. Bu qələbə Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti-

nin dünya miqyasında tanınmasında və milli rəqs irsimizin beynəlxalq standartlara cavab verən peşəkar sənət növü kimi göstərilməsində həlledici rol oynadı.

Ansamblın repertuarının zənginləşməsində görkəmli balet ustaları Rəfiqə Axundova və Maqsud Məmmədovun fəaliyyəti xüsusi qeyd edilməlidir. SSRİ-nin yaranmasının 60 illik yubileyi münasibətilə Moskvada keçirilən təntənəli konsert proqramı üçün bu iki sənətkarın quruluş verdiyi “Qazağı” rəqsi xoreoqrafik həlli və texniki mürəkkəbliyi ilə seçilirdi. Bu quruluş Azərbaycan kişi rəqslərinin qəhrəmanlıq ruhunu, çevikliyini və plastik zənginliyini akademik səhnə formatında ən yüksək səviyyədə təmsil etmişdir. “Qazağı” rəqsi mənşə etibarilə Azərbaycanın qərb bölgəsində yerləşən Qazax rayonuna məxsusdur. Rəqs haqqında qeyd olunur ki, “*Ən qədim Azərbaycan rəqslərindən biridir. Adına əsasən bu qənaətə gəlmək olur ki, rəqs Qazax mahalında yaranmışdır. Lakin Azərbaycanın əksər bölgələrində, xüsusilə Bakıda yayılmış rəqsdir. “Qazaxı” olduqca yeyin və cəld ifa olunan rəqsdir. Bu rəqs tək və məharətli ifa bacaran dəstə tərəfindən oynanılır. Rəqsin düzümündə rəngarəng və texniki hərəkətlər çoxdur. Məişətdə bu rəqs solo ifa olunur. Oynayanların hər biri öz qabiliyyətini, rəqsdə nəyə qadir olduğunu göstərməyə çalışır. “Qazaxı”nın ifasında kişi rəqslərinin çoxunda olduğu kimi, hökmən sərrast hərəkətlər, daxili qüvvənin əzəməti tələb olunur*” (Həsənov, 1983: 32-33). Lokal folklor nümunəsi kimi yaransa da, zamanla paytaxt Bakı başqa olmaqla, ölkənin bütün bölgələrində geniş yayılmış, dövlət tədbirlərinin və akademik səhnələrin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. “Qazağı” rəqsi xoreoqrafik quruluşuna görə yüksək texniki hazırlıq tələb edir. Onun əsas xüsusiyyəti – cəld, çevik, emosional cəhətdən həyəcanlı və yüksək dinamikalı hərəkətlərin mövcudluğudur. Səlis və eyni zamanda icrası çətin olan elementlər bu rəqsdə vəhdət təşkil edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, rəqsin folklor variantından peşəkar səhnə formatına keçməsində Əlibaba Abdullayevin müstəsna xidməti olmuşdur. O, ilk dəfə olaraq bu rəqsə Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblı üçün sistemli quruluş vermişdir. Bu peşəkar quruluşun beynəlxalq arenada ilk böyük sınağı 1958-ci ildə Çin Xalq Respublikasında keçirilən qastrol səfəri zamanı baş tutmuşdur. Mahnı və Rəqs Ansamblının təqdimatında “Qazağı” rəqsi orada böyük rəğbətlə qarşılanaraq, Azərbaycanın rəqsinin gücünü dünyaya nümayiş etdirmişdi.

1980-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı öz repertuarını beynəlxalq və regionlararası əməkdaşlıq çərçivəsində daha da zənginləşdirdi. Bu məqsədlə kollektivə mütəmadi olaraq qonşu respublikaların tanınmış sənətkarları dəvət olunurdu. Onların sırasında Özbəkistan SSR Xalq artisti, görkəmli rəqqasə və xoreoqraf Qaliya İzmaylovanın dəvət edilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu cür yaradıcılıq mübadilələri ansamblın ifa üslubuna yeni şərq rəqs çalarlarının əlavə olunmasına və ifaçıların peşəkarlığının genişlənməsinə xidmət edirdi.

1981-ci ildə Moskvada keçirilən XXVI qurultay çərçivəsində ansamblın çıxışı dahi bəstəkar və dirijor Niyazinin rəhbərlik etdiyi simfonik orkestrin müşayiəti ilə

oldu. Görkəmli balet ustası Qəhrəman Nəsirovun bəstəkar Aqşin Əlizadənin "Şənlik süitası" əsasında hazırladığı "Bayram süitası" (7) kompozisiyası məhz burada təqdim edildi. Milli simfonik musiqi ilə peşəkar xoreoqrafiyanın sintezindən yaranan bu əsər – tamaşaçılar və sənətsevərlər tərəfindən böyük maraqla qarşılandı.



Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı. İstanbul şəhəri, 2024-cü il.
28 may Müstəqillik Gününə həsr olunmuş konsert



Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı. Çelyabinsk şəhəri, 2024-cü il.
"Sineqorye" XIV Beynəlxalq Milli Mədəniyyətlər Festivalı

1982-ci ildən etibarən Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının fəaliyyətində yeni mərhələ başlandı. Bu dövrdə kollektivin bədii rəhbərliyi Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Afaq Məlikovaya tapşırıldı. O, bu vəzifə ilə yanaşı, üç il ərzində Alim Zeynalovla birlikdə repetitorluq fəaliyyətini də davam etdirərək, ifaçıların texniki hazırlığının yüksəldilməsinə birbaşa rəhbərlik etmişdir. A.Məlikovanın sənət fəlsəfəsi və peşəkar üslubu möhkəm pedaqoji məktəbə söykənir. O, Bakı Xoreoqrafiya Məktəbində Leyla Vəkilovadan dərs almış, ustadının sənət prinsiplərini mənimsəyərək öz fərdi yaradıcılığını inkişaf etdirmişdi. Sənətkarın peşəkar fəaliyyət xronologiyası zəngin təcrübəni əhatə edir. A.Məlikovanın peşəkar xoreoqrafiya sənətinə gəlişi 1960-cı illərin əvvəllərinə təsadüf edir. O, 1963-1974-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının solisti kimi fəaliyyət göstərmiş, 11 il ərzində bu kollektivin aparıcı solisti kimi çıxış edərək milli rəqs texnikasının incəliklərinə dərindən yiyələnmişdi. 1974-cü ildən 1982-ci ilə kimi fəaliyyətini Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblında davam etdirmişdi. Bu dövr onun həm ifaçı kimi yetkinləşdiyi, həm də pedaqoji potensialının üzə çıxdığı mərhələdir. 1978-ci ildə sənətdə qazandığı yüksək nailiyyətlərə görə “Xalq artisti” fəxri adına layiq görülmüşdür. Həm solist, həm də bədii rəhbər və pedaqoq kimi fəaliyyət göstərən A.Məlikova, Azərbaycan xoreoqrafiya sənətini dünyanın ən mötəbər səhnələrində uğurla təmsil etmişdir. Onun rəhbərliyi dövründə Azərbaycan mədəniyyəti Türkiyə, Almaniya, Portuqaliya, Polşa, İngiltərə, Fransa, Kanada və İspaniya kimi ölkələrdə yüksək səviyyədə təmsil olunmuşdu. Onun ansambla rəhbərliyi dövründə kollektivin repertuarı daha da müasirləşmiş, milli rəqs elementləri akademik dəqiqliklə sintez edilərək yeni bədii formalar qazanmışdır.

A.Məlikovanın fəaliyyəti təkcə səhnə çıxışları ilə məhdudlaşmırdı, o, eyni zamanda gənc kadrların yetişdirilməsində pedaqoq kimi mühüm rol oynayırdı (4). Afaq xanımın sənət fəaliyyəti hər zaman dövlət tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. İfaçılıq sənətindəki uğurlarına görə 1975-ci ildə Azərbaycan SSR-in Əməkdar artisti, cəmi üç il sonra, 1978-ci ildə isə Azərbaycan SSR-in Xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı müstəsna xidmətlərinə və uzunmüddətli səmərəli fəaliyyətinə görə “Şöhrət” (2001) və “Şərəf” (2017) ordenləri ilə təltif olunmuşdur. Bu mükafatlar onun həm ifaçı, həm də bədii rəhbər kimi kollektivin simasını formalaşdırmasındakı rolunun təsdiqidir. A.Məlikovanın zəngin sənət dünyasını, xoreoqrafik fəlsəfəsini və ansamblın tarixindəki rolunu geniş auditoriyaya çatdırmaq məqsədilə 2017-ci ildə “Rəqs dünyam mənim” adlı qısametrajlı sənədli televiziya filmi ərsəyə gəlmişdir. Film sənətkarın həyat yoluna işıq tutmaqla yanaşı, Azərbaycan peşəkar rəqs sənətinin tədqiqi üçün də mühüm audiovizual mənbə hesab olunur.

Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının 1980-ci illərin sonu və 1990-cı illərin əvvəllərindəki fəaliyyəti kollektivin peşəkarlıq səviyyəsinin dövlət tərəfindən qiymətləndirilməsi ilə əlamətdardır. Yüksək ifaçılıq məharətinə və mədəniyyət

sahəsindəki xidmətlərinə görə ansambl 1989-cu ildə Lenin Komsomolu Mükafatı ilə təltif edilmişdir. Bu, kollektivin yaradıcılıq enerjisinin və uğurlu fəaliyyətinin bir göstəricisi idi. Ansamblın yaradılmasının 20 illik yubileyi münasibətilə, 1991-ci ildə Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin inkişafındakı müstəsna xidmətlərinə görə kollektivə "Əməkdar kollektiv" fəxri adı verilmişdir. Yarandığı gündən etibarən dinamik inkişaf yolu keçən Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı, bu gün milli xoreoqrafiya sənətimizin qlobal miqyasda əsas təmsilçisi hesab olunur. Ansamblın fəaliyyəti təkcə ifaçılıqla məhdudlaşmır, həm də qədim rəqs ənənələrinin elmi-bədii bərpası və müasir səhnə estetikasına uyğunlaşdırılması missiyasını daşıyır. Təsis olunduğu dövrdən etibarən davamlı inkişaf yolu keçən Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı hər il öz yaradıcılıq nailiyyətlərini daha da zənginləşdirir. Kollektiv müxtəlif beynəlxalq festivallarda, nüfuzlu müsabiqələrdə və dövlət əhəmiyyətli konsert proqramlarında ölkəmizi müvəffəqiyyətlə təmsil edərək, bu gün də uğurla fəaliyyətini davam etdirir. Ansamblın repertuarında istər kütləvi kollektiv çıxışlar, istərsə də ayrı-ayrı qadın və kişi rəqsləri rəngarəng və dolğunluğu ilə seçilir. Tam əminliklə qeyd etmək olar ki, respublikanın mədəni həyatında baş verən mühüm hadisələrin və dövlət tədbirlərinin əksəriyyəti bu peşəkar kollektivin iştirakı olmadan təsəvvür edilə bilməz. Ansambl həm yerli, həm də dünya səhnələrində milli rəqs sənətimizi layiqincə təbliğ edən əsas yaradıcılıq mərkəzlərdən biridir. Kollektivin repertuarı öz koloriti, estetik zənginliyi və kompozisiya quruluşunun mürəkkəbliyi ilə fərqlənən silsilə nümunələrdən ibarətdir. Buraya "Azərbaycan" və "Vətən" süitaları, "İlk bahar", "Qaytağı", "Qazağı", "Uzundərə" kimi klassik nümunələr, eləcə də xalq rəqslərimizin əsasında hazırlanan "Koroğlu" birpərdəli milli baleti daxildir [5]. Bundan əlavə ansambl illər ərzində formalaşmış proqramlarında Xalq artisti Rüfət Xəlilzadənin bədii rəhbərliyi ilə "Şələqoy", "İgidlər", "Lirik rəqs", "Çobanlar", "Yallı", "Qızlar", "Gənclik", "Bəy", "Qaval", "Tərəkəmə", "Ağ çiçəyim", "Naz eləmə" və "Cəngi" kimi etnoqrafik və bədii cəhətdən dəyərli rəqsləri uğurla ifa edir.

Məlumat üçün qeyd edək ki, "*Fərhad Vəliyev 1986-1988-ci illərdə Dövlət Rəqs ansamblı ilə R.Hacıyevin "Qaytağı" musiqisi üzərində rəqs qurmuşdur. Xanlar Bəşirov rəhbəri olduğu "Azərbaycan qartalları" rəqs ansamblının ifası üçün 2009-cu ildə "Azərbaycan süitası" adlı rəqs kompozisiyası qurarkən istifadə etdiyi beş musiqidən biri də Rəşid Əfəndiyevin "Qaytağı"sı olmuşdur. Həmin süita hazırda da repertuardadır. Qəhrəman Nəsirov 1997-ci ildə Tofiq Quluyevin 80 illik yubileyi ilə bağlı bəstəkarın "Qaytağı" əsərinə rəqs quruluşu vermişdir*" (Rəhmanlı, 2017: 44).

Sadalanan hər bir rəqs nümunəsi Azərbaycanın çoxəsrlik tarixini, incəsənət ənənələrini və zəngin mədəni irsini özündə ehtiva edir. Bu kompozisiyalarda milli ruhun və qədim rəqs ənənələrinin qorunub saxlanılması aydın şəkildə hiss olunur. Ansamblın proqramında yer alan əsərlər eyni zamanda Azərbaycan xalqının rəqs sənətinin köklərinin nə qədər qədim olduğunu elmi və bədii şəkildə sübuta

yetirir. Azərbaycanın xalq rəqsləri 100-dən çox növü özündə birləşdirərək, zənginliyi, koloriti və struktur bütövlüyü ilə dünya xoreoqrafiya sənətində xüsusi yer tutur. Rəqs xalqımızın mədəni incisi olmaqla yanaşı, həm də tarixi köklərimizi, qədim dövrlərdən gələn milli kimliyimizi və gələcəyə yönəlmiş yaradıcılıq potensialımızı birləşdirən mənəvi bir körpü rolunu oynayır. İstər müasir səhnələrdə mütəmadi ifa olunan, istərsə də arxivlərdə qorunan qədim rəqs nümunələrimizdə xalqın soykökü, tarixi yaddaşı və adət-ənənələri yaşayır. “Vağzalı”, “Qazağı”, “Cəngi”, “Uzundərə”, “Lalə”, “Qızılgül”, “İnnabı”, “Azərbaycan”, “Toy rəqsi”, “Heyvagülü”, “Turacı”, “Tərəkəmə”, “Şalaxo”, “Qaytağı”, “Qoçəli”, “Yallı” kimi onlarla rəqs növü bizim milliliyimizin vizit kartıdır. Bu sənət incilərini qorumaq, dərindən öyrənmək, beynəlxalq müstəvidə təbliğ etmək və orijinallığını pozmadan gələcək nəsillərə ötürmək mədəniyyət qarşısında duran ən mühüm vəzifələrdən biridir. Bu kontekstdə Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının çiyinlərinə böyük yük düşür. Ansambl sadəcə bir ifaçılıq kollektivi deyil, həm də milli rəqs irsinin qoruyucusu və elmi-praktiki ötürücüsü kimi müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının bugünki yüksək dinamikalı fəaliyyəti milli xoreoqrafiya sənətimizin həm ölkə daxilində, həm də dünya miqyasında uğurlu təmsilçiliyinə zəmin yaradır. Ansambl tərəfindən yüksək peşəkarlıqla ifa olunan rəqs nümunələri və xoreoqrafik kompozisiyalar Azərbaycanın zəngin folklorunun və milli kimliyinin dünyada geniş təbliğ olunmasında müstəsna rol oynayır.



Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının kollektivi və bədii rəhbəri
Xalq artisti Rüfət Xəlilzadə

Kollektivin geniş coğrafiyanı əhatə edən qastrol səfərləri Azərbaycan mədəniyyətinin beynəlxalq səviyyədə tanınması üçün mühüm platformadır. Ansambl öz repertuarında yer alan **"**Koroğlu" xoreoqrafiyası, "Qaytağı", "Qazağı", "Uzundərə" rəqsləri, habelə monumental "Azərbaycan" və "Vətən" süitaları ilə dünyanın ən nüfuzlu səhnələrində çıxış etmişdir. Bu siyahıya Fransa, Rusiya, Türkiyə, Hindistan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Mərakeş, İspaniya, Norveç, Avstriya, Albaniya, Çin, Cənubi Koreya və ABŞ kimi böyük mədəniyyət mərkəzləri daxildir. Ansamblın çoxillik fəaliyyəti ərzində formalaşdırdığı zəngin konsert proqramları janr və mövzu rəngarəngliyi ilə seçilir. Kollektivin yaradıcılıq yolunda "Şələqoy", "İgidlər", "Lirik rəqs", "Çobanlar", "Yallı", "Qızlar", "Gənclik" (6), "Bəy", "Qaval", "Tərəkəmə", "Ağ çiçəyim", "Naz eləmə" və "Cəngi" kimi klassik və etnoqrafik rəqslər xüsusi yer tutur. Bu ifalar nəinki texniki mükəmməlliyi, həm də hər bir rəqsin daxilində daşıdığı milli ruhu və bədii estetiklini tamaşaçıya tam dolğunluğu ilə çatdırır.

Beləliklə, bu tədqiqat işində Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının yaranma tarixini və sonrakı illərdəki inkişaf mərhələlərinə nəzər yetirilmiş, ansamblın fəaliyyəti təkcə xronoloji ardıcıllıqla deyil, həm də milli xoreoqrafiya məktəbinin peşəkarlaşması və akademik səhnəyə inteqrasiyası kontekstində araşdırılmışdır. Ansamblın keçdiyi yaradıcılıq yolu, müxtəlif illərdə fəaliyyəti və səhnə estetikası haqqında əldə olunan məlumatlar milli rəqs tariximizin elmi bazasını zənginləşdirir.

Bu gün Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının yaradıcı heyətinin əksər hissəsini Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin, hazırda isə Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının məzunları və yetirmələri təşkil edir. Bu mənada, Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası ölkədə xoreoqrafiya sənəti üzrə yüksək ixtisaslı kadrlar hazırlayan yeganə və unikal təhsil müəssisəsi kimi əhəmiyyət kəsb edir. Həmçinin, məzun olduqdan sonra Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblında ifaçı kimi fəaliyyət göstərənlər arasında Akademiyaya pedaqoji fəaliyyətə dəvət olunan gənclər də vardır. Vaxtilə Dövlət Rəqs Ansamblının parlaq simaları olmuş, hazırda isə pedaqoji fəaliyyətlərini Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasında uğurla davam etdirən tanınmış rəqs fədailərinin də adlarını qeyd etmək zəruridir. Bu ustadlar sırasına Xalq artistləri Yusif Qasımov, Təranə Muradova, Cəmilə Bayramova, habelə Əməkdar artistlər Səbinə Qasımova, Eteri Cəfərova, Sənan Hüseynli, Gülməmməd Şahverdiyev, Kamila Əliyeva və başqaları daxildir. Onların fəaliyyəti Azərbaycan xoreoqrafiya məktəbinin akademik bazasının möhkəmlənməsində və milli rəqsimizin qorunmasında həlledici rol oynayır. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının yarandığı gündən bu günə qədər keçdiyi yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda belə nəticəyə gəlinir ki, bu kollektiv təkcə bir sənət ocağı deyil, həm də milli xoreoqrafiya irsimizin qorunub saxlanıldığı və inkişaf etdirildiyi akademik bir məkana çevrilmişdir. Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblı özünün gələcək nəsil xoreoqraflar və baletmeysterlər üçün əvəzsiz bir baza rolunu oynayır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Həsənov, K.N. Qədim Azərbaycan rəqsləri. Bakı: İşıq, 1983, 130 s.
2. Kazımzadə, A. Mədəniyyət. Rəqsimizin korifeyi. // “Mədəniyyət” qəzeti. Bakı, 2010, 5 fevral. S.10.
   URL: https://anl.az/down/meqale/medeniyyet/2010/fevral/105759.htm
3. Rəhmanlı, Ə. Azərbaycan rəqslərinin səhnə təcəssümü. // “Konservatoriya” jurnalı. № 4, 2017. s. 44. URL: http://konservatoriya.az/?p=3569
4. Süzən qızlar. Afaq Məlikova. Azərbaycan Dövlət Rəqs ansamblı.
   URL:https://www.youtube.com/watch?v=2p4zuTqFxY4&list=RD2p4zuTqFxY4&start_radio=1
5. National ballet Azerbaijani “Koroglu”
   URL**:**
   https://www.youtube.com/watch?v=JxCB1bwN3ls&list=RDJxCB1bwN3ls&rco=1
6. Azərbaycan dövlət rəqs ansamblı Gənclik Rəqsi
   URL:https://www.youtube.com/watch?v=20wF1JoPHQw&list=RD20wF1JoPHQw&star
7. Aqşın Əlizadə, Şənlik rəqsi Акшин Ализаде Азербайджанский танец. Хореограф Гахраман Насиров.
   URL:https://www.youtube.com/watch?v=kLSweS8aeBk&list=RDkLSweS8aeBk&start radio=1

ŞABRAN BÖLGƏSİNİN FOLKLOR ƏNƏNƏLƏRİ

NADİROVA Samirə Nizami qızı
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistrı
Ünvan: Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: nadirovasamiraa@gmail.com
ORCID: 0009-0003-4102-6530

Elmi rəhbər: ***Lalə Hüseynova***
Əməkdar incəsənət xadimi,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.49-62

Xülasə: *Məqalədə Şabran rayonunun musiqi folkloru sistemli şəkildə araşdırılmış, tədqiqat əsnasında bölgəyə xas xalq mahnıları, rəqslər, mərasim və mövsüm nəğmələri, həmçinin instrumental ifaçılıq nümunələri toplanmışdır. Tədqiqat materialı "Çıraqqala" və "Xınayaxdı" folklor kollektivlərinin repertuarları, fərdi ekspedisiya zamanı əldə edilmiş nümunələr, mövcud məcmuələr və elmi nəşrlərdən ibarətdir. Araşdırmada empirik, müqayisəli-tarixi, deskriptiv, məlumat toplama metodları, həmçinin sahə müşahidəsi və müsahibə üsullarından istifadə edilmişdir. Nəticələr göstərir ki, Şabran folkloru mahnı-rəqs vəhdəti, xor ifası, mərasim, əmək və mövsüm ənənələrini, bölgənin etnomədəni xüsusiyyətlərini nümayiş etdirir və milli musiqi irsinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından əhəmiyyətlidir. Eyni zamanda, Şabran folkloru həm orijinal, həm də mövcud məcmuələrdə geniş yer almayan nümunələrlə zəngindir və əlavə toplama və tədqiqat işləri üçün geniş elmi perspektiv açır.*

Açar sözlər: *Şabran musiqi folkloru, xalq mahnıları, xalq rəqsləri, mərasim və mövsüm nəğmələri, instrumental ifaçılıq, əmək mahnıları, folklor kollektivləri, etnomədəni xüsusiyyətlər, Azərbaycan xalq musiqisi*

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ ШАБРАНСКОГО РЕГИОНА

НАДИРОВА Самира Низами
Азербайджанская Национальная Консерватория, магистрант

Аннотация: *В статье системно исследован музыкальный фольклор Шабранского района, собраны и проанализированы характерные для региона народные песни, танцы, обрядовые и сезонные напевы, а также образцы инструментального исполнительства. Материал исследования включает репертуары фольклорных коллективов «Чыраггала» и «Хынайахды», образцы, полученные в ходе индивидуаль-*

ных экспедиций, а также существующие сборники и научные публикации. В исследовании использованы эмпирические, сравнительно-исторические, дескриптивные методы, методы сбора данных, а также полевые наблюдения и интервью. Результаты показывают, что фольклор Шабрана отражает единство песни и танца, хоровое исполнительство, обрядовые, трудовые и сезонные традиции, демонстрирует этнокультурные особенности региона и имеет важное значение с точки зрения сохранения национального музыкального наследия и передачи его будущим поколениям. В то же время фольклор Шабрана богат как оригинальными, так и мало представленными в существующих сборниках образцами, что открывает широкие научные перспективы для дальнейшего сбора и исследования.

Ключевые слова: *Музыкальный фольклор Шабрана, народные песни, народные танцы, обрядовые и сезонные напевы, инструментальное исполнительство, трудовые песни, фольклорные коллективы, этнокультурные особенности, азербайджанская народная музыка.*

FOLKLORE TRADITIONS OF THE SHABRAN REGION

NADIROVA Samira Nizami
Azerbaijan National Conservatory, Master's student

Abstract: *The article provides a systematic study of the musical folklore of the Shabran region, compiling and analyzing region-specific folk songs, dances, ritual and seasonal chants, as well as examples of instrumental performance. The research material consists of the repertoires of the “Chiraggala” and “Khinayakhdi” folklore ensembles, samples collected during individual field expeditions, as well as existing compilations and scholarly publications. The study employs empirical, comparative-historical, and descriptive methods, along with data collection techniques, field observations, and interviews. The findings indicate that Shabran folklore reflects the unity of song and dance, choral performance traditions, and ritual, labor, and seasonal practices, demonstrating the ethno-cultural characteristics of the region. It is of significant importance for the preservation of national musical heritage and its transmission to future generations. At the same time, Shabran folklore is rich in both original materials and samples that are underrepresented in existing collections, offering broad scientific prospects for further collection and research.*

Keywords: *Shabran musical folklore, folk songs, folk dances, ritual and seasonal chants, instrumental performance, labor songs, folklore ensembles, ethno-cultural characteristics, Azerbaijani folk music*

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

Müasir etnomusiqişünaslıqda aktuallıq kəsb edən istiqamətlərdən biri də regional ənənələrin öyrənilməsi ilə bağlıdır. Azərbaycan folklorunun toplanması,

nəşr edilməsi və tədqiqi hələ XIX əsrdən başlayaraq filoloqlar tərəfindən inkişaf etdirilmiş, əsaslı nəticələr əldə edilmişdir. XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkar və musiqişünas alim Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən musiqi folkloruna xüsusi diqqət göstərilmiş, ölkənin müxtəlif bölgələrinə ekspedisiya səfərləri təşkil edilərək xeyli sayda xalq mahnı və rəqsləri, təsnifləri, aşıq havaları, muğamlar nota yazılaraq çap olunmuşdur. Bu mənada Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən biri, iqtisadi, mədəni mərkəz kimi tarixdə iz qoymuş Şabranın musiqi folklorunun araşdırılması aktual mövzu kimi əhəmiyyətlidir. Mövzunun aktuallığını iki əsas amil üzrə əsaslandırmaq mümkündür. Bunlardan biri regional araşdırmalar nəticəsinə əldə edilən elmi yeniliklərin etnomusiqişünaslıq elminin inkişafına verdiyi töhfələrlə əlaqədardır. Hələ XX əsrin əvvəllərində Ü.Hacıbəyli öz elmi məqalələrində folklor irsinin toplanmasını mühüm hesab edərək öz həmkarlarını, tələbələrini, gənc bəstəkar və musiqişünasları bu işə cəlb etmişdi. 1932-ci ildə Bülbül Məmmədovun rəhbərliyi ilə fəaliyyətə başlayan Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetinin uğurlu fəaliyyəti nəticəsində yüzlərlə xalq musiqi nümunələri toplanaraq nota yazılmış, məcmuələr şəklində çap olunmuşdu. Bu irsin sənədləşdirilməsi onun qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Məqalədə aparılan təhlillər, Şabran folklor mühiti ilə bağlı təqdim edilən məlumatlar xalq musiqi yaradıcılığı, etnomusiqişünaslıq elmi ilə bağlı fənlərin tədrisində istifadə edilə bilər. Məqalədə regional araşdırmalarla bağlı elmi mənbələrə nəzər saldıqda əldə edilən mühüm nəticələrlə yanaşı, bir sıra bölgələrin daha az öyrənildiyini də görmək mümkündür. Bu baxımdan Şabranın musiqi folkloru az öyrənilmiş mövzular sırasında yer alır. Şabranla bağlı folklor araşdırmaları sırasında AMEA Folklor İnstitutu tərəfindən 2013-cü ildə nəşr edilmiş "Quba-Şabran folklor örnəkləri" (2013) kitabını qeyd etmək lazımdır. Antologiyada verilən xalq yaradıcılığı janrları, poetik mətnlər, xalqın dilindən çıxan rəvayət və əfsanələrin mövzusu, obraz dairəsi ilə bağlı əldə edilən məlumat Şabranla bağlı musiqi folkloru nümunələrinin incələnməsinə, bu yaradıcılıq sahələrinin bir-birilə sıx əlaqə və təsir xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa imkan verir.

Şabranın mədəni mühiti ilə bağlı araşdırmalardan biri də Zakir Bayramlıya məxsusdur. "Dünyaya açılan pəncərə" (Bayramlı, 2017) adlı monoqrafiya 2017-ci ildə çap olunmuşdur. Müəllif kəndin folklor mühitinə nəzər salaraq, lətifələri, rəvayətləri haqqında qeydlər etmişdi. Kitabın ən əhəmiyyətli hissəsi isə Dağbilici kəndinin folklor mühitini ən parlaq şəkildə əks etdirən "Xınayaxdı" Folklor Xalq Kollektivinə həsr edilmiş bölməsi (Bayramlı, 2017: 75) ilə əlaqədardır. Bu bölmədə kollektivin yaranma tarixi, repertuarı, üzvləri, əldə etdiyi nailiyyətlər, təltif edildiyi mükafatlar təqdim olunur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Şabranın bilavasitə musiqi folkloru ilə bağlı mənbələr azlıq təşkil edir. Bu sahədə görülən işlər sırasında Azərbaycan Milli Konservatoriyasının musiqişünas tələbələrinə məxsus magistr dissertasiyalarını qeyd

etmək olar. Zülfiyyə Hüseynova (Hüseynova, 2009), Xəyalə Hüseynova (Hüseynova, 2013) və Mənsurə Quliyeva (Quliyeva, 2019) tərəfindən həyata keçirilmiş bu araşdırmalarda Şabran və onun kəndlərindən əldə edilmiş musiqi folkloru materialları toplanıb yazıya alınmış və təhlilə cəlb edilmişdir. Qeyd edilən bütün mənbələr Şabranın musiqi folklorunun öyrənilməsi baxımdan mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Bölgənin folklor ənənələrinin öyrənilməsi üçün etnomusiqişünaslıq elminin bir sıra metodlarına müraciət edilmişdir. Bu metodlar sırasında autentik folklorun araşdırılmasında ən çox tətbiq edilən empirik metod mühüm yer tutur. Tədqiqatda həmçinin müqayisəli-tarixi, deskriptiv (təsviri), məlumat toplanması və təhlil metodlarından, həmçinin sahə müşahidəsi və müsahibə üsulundan istifadə edilmişdir. Təqdim edilən məqalənin əsas elmi yeniliyi heç bir zaman təhlil olunmamış nümunələrin tədqiqata cəlb olunmasıdır.

Şabran folkorunun özünəməxsus cəhətlərinin aşkara çıxarılması üçün Azərbaycan musiqi folkloru, xalq musiqisinin müxtəlif sahələri ilə bağlı elmi tədqiqatlara üz tutaraq Üzeyir Hacıbəylinin, Məmməd Saleh İsmayılovun, Rauf İsmayılzadənin, Bayram Hüseynlinin, Əhməd İsazadənin və başqa alimlərin əsərlərində xalq musiqi janrlarının tipoloji xüsusiyyətləri, təsnifat meyarları və s. məsələləri ehtiva edən əsas müddəalara istinad edilmişdir. Mühitin regional folkloru ilə bağlı məlumat və təhlil materiallarının toplanması etnomusiqişünaslığın tələb etdiyi kimi, folklorun mühit daxilində öyrənilməsi prinsipi üzrə həyata keçirilmişdir.

Şabran haqqında tarixi məlumatlar VI əsrin I yarısına qədər gedib çıxır. Tarixçilər Şabran ərazisində Azərbaycanın Şirvanşahlar dövlətinin yaranmasını məhz bu dövrə aid edir. Şabran adına və onun bir sıra variantlarına (Şaporan, Şabiran, Sabiran) bir çox tarixçi alimlərin, səyyahların əsərlərində rast gəlinir. Şabran adının mənası isə şab – gecə, ran isə rəvan, düz yer kimi izah edilirdi. Bunun səbəbini isə Şabranın ticarət yolunun üstündə yerləşməsi, bu ərazidən keçən karvanların mütəmadi olaraq təhlükəsiz yer kimi burada gecələmələri ilə bağlayırlar (Sultanova, 2011: 8).

Şabran tarixin müxtəlif mərhələlərində inkişaf etmiş mühüm ticarət mərkəzlərindən biri olmuş, buraya dünyanın hər yerindən tacirlər gəlmişlər. Tarixi mənbələrdə göstərilir ki, Şabran Azərbaycanda kanalizasiya sisteminin ilk tətbiq edildiyi qədim şəhər olmuşdur (Bayramlı, 2017: 36). Bu şəhərin daha bir əhəmiyyəti isə onun hərbi strateji mövqedə yerləşməsi idi: “*Şabranın ətraf ərazilərində Çıraqqala, Gilgilçay və Boyat kimi hərbi istehkamlar da mövcud olmuşdur*” (Bayramlı, 2017: 37).

Şabran Çar Rusiyasının tərkibində olduğu illərdə Quba əyalətinə daxil olan səkkiz mahaldan biri idi. İndiki Şabranın ərazisində əvvəllər Həftəbazar adlanan böyük bazar fəaliyyət göstərmişdi. Tədricən öz ərazisini və fəaliyyətini genişləndirən bazar zamanla burada məskunlaşan sənətkar ailələri ilə yaşayış məkanına çevrilir. Sonralar bu bazar Dəvəçibazar adlandırılmağa başlayır. Qeyd edək ki,

Şabran 2010-cu ilə qədər Dəvəçi adlanıb. Həmin il prezident İlham Əliyevin sərəncamı ilə şəhərə öz tarixi adı qaytarılıb. Hazırda Şabran rayonu bir şəhər və on altı kənddən ibarətdir. Burada yaşayan əhali iki dildə – Azərbaycan və tat dillərində danışır. Təsadüfi deyil ki, topladığımız folklor materiallarının bir qismi də məhz tat dilində əldə edilmişdir. Beləliklə, Şabran rayonunun qədim tarixi və mədəni kökləri bizə bu regionun folklorunu araşdırmaq və tədqiq etmək üçün mühüm bir zəmin yaradır. Qeyd etmək lazımdır ki, regional folklorun toplanması və tədqiqi ilə bağlı son illərdə mühüm addımlar atılmaqdadır. Xüsusilə AMEA Folklor İnstitutunun həyata keçirdiyi böyük layihələr, o cümlədən Azərbaycan folklor antologiyası çoxcildliyi, Qarabağ folkloruna həsr edilən çoxcildliklər, eləcə də "Ənənəvi musiqi atlası" layihəsi, rayon və kəndlərə təşkil edilən müasir ekspedisiyalar, diplom və magistr işlərində müəlliflər tərəfindən fərdi şəkildə toplanaraq təhlilə cəlb edilən folklor nümunələri mühüm nailiyyətlər sırasında yer alır.

Eyni zamanda regional folklorun öyrənilməsinə etnomusiqişünaslıq elminin müasir inkişaf istiqamətləri də mühüm təsir göstərmişdir. Xüsusilə, gənc musiqişünasların Azərbaycanın müxtəlif bölgələri ilə bağlı folklor materialının toplanmasında iştirakı və tədqiqat aparmasını misal göstərmək olar. Son illərdə Şəki, Qarabağ, Naxçıvan, Qax, Quba, Lerik, Masallı-Astara, Abşeron, Şirvan və s. bölgələrlə bağlı xeyli sayda diplom və magistr buraxılış işləri yazılmış, toplanmış not nümunələri təhlil edilmişdir. Bu işlərdə yer alan xalq mahnı və rəqsləri, layla, bayatı, mərasim musiqisi və s. folklor irsini yeni nümunələrlə zənginləşdirmişdir. Aparılan tədqiqatların nəticələri, toplanan nümunələrin daha çox orijinal materialı ehtiva etməsi bir daha göstərir ki, folklor irsi hələ də öz zənginliyini qoruyub saxlayır və yeni toplama işləri, tədqiqatlar üçün perspektiv təşkil edir.

Milli adət-ənənələr və folklor musiqisi hər bir xalqın simasının güzgüsüdür, xalqın tarixi yaşam tərzidir. Hər bir xalqın milli adət-ənənələri qədim olmaqla yanaşı, tarixi ictimai-siyasi amillərə əsaslanmaqla inkişaf etmiş, mədəni irs kimi bu dövrə qədər gəlib çatmışdır. Xalqımızın həyatında mövcud olan bu adət-ənənələr milli-mənəvi dəyərlərimizdir. Tarixi "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanına nəzər salarkən buna bir daha əmin oluruq.

Şabran rayonunun folklor örnəkləri ilə geniş şəkildə 2013-cü ildə çap olunmuş "Quba-Şabran folklor örnəkləri" (Quba-Şabran folklor örnəkləri, 2013) kitabında tanış olmaq mümkündür. Lakin burada folklor örnəklərinin yalnız poetik və nəsr materialı öz əksini tapmışdır. Şabranla bağlı musiqi folklorunun öyrənilməsi nisbətən az rast gəlinsə də, ayrı-ayrı tədqiqatlarda bu ərazi ilə bağlı nümunələr toplanaraq təhlilə cəlb edilmişdir.

Şabranın folklor mühiti əsas etibarilə xalq mahnı və rəqslərini, mərasim nəğmələrini, instrumental ifaçılığı (zurna-balaban) ilə bağlı yaradıcılıq sahələrini özündə birləşdirir. Fərdi eskpedisiya səfərlərindən topladığımız nümunələr əsasında söyləyə bilərik ki, bu mühitdə xalq mahnı və rəqslərinə geniş yer verilir.

Həmin nümunələrdən bir qismini toplayıb notlaşdıraraq təhlilə cəlb etmişik. Onların sırasında mahnı-rəqs kimi bu günümüzə gəlib çatmış nümunələr də yer alır. Şabranda qədim tarixə malik olan mərasim folkloru da yaşamaqdadır. Xalqın mədəni həyatında mühüm rol oynayan müxtəlif mərasimlər, el şənlikləri və burada ifa edilən folklor nümunələri rayonda fəaliyyət göstərən kollektivlərin də repertuarını təşkil edir. Əldə etdiyimiz folklor nümunələrinin əksəriyyəti bilavasitə bu kollektivlərin ifasından yazıya alınmış və notlaşdırılmışdır.

Şabranda hazırda iki folklor kollektivi fəaliyyət göstərir. Onlardan biri olan “Çıraqqala” zurnaçılar kollektivini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bu kollektiv 1956-cı ildə yaradılmışdır. Kollektivin repertuarında Şabran və ümum Azərbaycan folkloruna məxsus xalq mahnı və rəqsləri yer alır. Uğurlu çıxışları ilə tamaşaçıların böyük məhəbbətini qazanmış bu kollektiv nəinki Azərbaycanda, həmçinin dünyanın bir çox ölkələrində, o cümlədən Türkiyədə, Hindistanda keçirilən folklor festivallarında xalq musiqimizi təmsil etmişlər. Bu sahədə göstərdiyi xidmətlərə görə “Çıraqqala” kollektivi dövlət tərəfindən yüksək qiymətləndirilərək 1987-ci ildə “Xalq kollektivi” fəxri adına, eləcə də bir çox diplom, fəxri fərman və pul mükafatlarına layiq görülmüşdür. Hazırda kollektivin 14 üzvü var və ona Əməkdar mədəniyyət işçisi Rasim Ağasızadə rəhbərlik edir. O, bütün həyat və yaradıcılıq yolunu xalq musiqisinin təmsil və təbliğinə həsr etmiş, 1970-ci ildən Mədəniyyət evində fəaliyyət göstərən müxtəlif dərnəklərdə iştirak etmişdir. R.Ağasızadə həmçinin 80-ci illərdə Respublika nəfəs alətləri müsabiqəsi və Ümumittifaq Festivallarında laureat olmuş, 2017-ci ildə isə ona “Əməkdar mədəniyyət işçisi” fəxri adı verilmişdir. Qeyd edək ki, R.Ağasızadə el sənətkarı Ağası Ağasızadənin oğludur və atasından öyrəndiyi xalq musiqi nümunələrini kollektivin repertuarına daxil etmişdir. A.Ağasızadə bu kollektivin ilk rəhbəri olmuşdur. O zaman kollektivin yeddi nəfər üzvü var idi və onların sırasında Saməddin Vahabov, Sabir Səfərov, Əhməd Ağasıyev, Ömər Əkbərov və Əlibaba Mürsəlov kimi musiqiçilər fəaliyyət göstərmişdi. “Çıraqqala” kollektivi Şabranda keçirilən el şənliklərində, Novruz bayramı ilə əlaqədar təşkil edilən dövlət tədbirlərində böyük şövqlə çıxış edir. Kollektivin repertuarını “Şabran yallısı”, “Şabran təranələri”, “Mayili”, “Dəvəçi baharı”, “Dəvəçi rəqsi”, “Dədə Ağası”, “Kələbəki”, “Şabran rəqsi”, “Mülayim”, “Çıraqqala” və s. kimi xalq havaları təşkil edir. Kollektiv öz adını Şabran ərazisində yerləşən və tarixi III-V əsrlərə aid edilən “Çıraqqala”dan götürmüşdür (“Xınayaxdı” folklor kollektivi. 05.22.2026).

Şabranda fəaliyyət göstərən ansambllardan biri də “Xınayaxdı” folklor ansamblıdır. Dağbilici kənd Mədəniyyət evində 1986-cı ildən fəaliyyət göstərən “Xınayaxdı” Folklor xalq kollektivinə son 40 il ərzində Bayram Əjdər oğlu Ağasıyev rəhbərlik edir. İlk zamanlar Xalq artisti, tanınmış rəqqas Böyükağa Məmmədovun rəhbərlik etdiyi ansamblda tar ifaçısı kimi çalışan Bayram Ağasıyev daha sonra musiqi müəllimliyi üzrə təhsil almışdır. Xalq yaradıcılığına böyük önəm verən B.Ağasıyev 1979-cu ildə Dağ Bilici kənd mədəniyyət evində folklor

ansamblı yaratmış və doğma elini qarış-qarış gəzərək el ağsaqqallarından, ağbirçəklərindən bildikləri, eşitdikləri xalq nəğmələrini, folklor nümunələrini toplamağa başlamışdı. Azərbaycan folklor irsimizə verilən bu mühüm töhfələr həm də kollektivin heyəti tərəfindən səhnələşdirilərək el şənliklərində, bayram və tədbirlərdə göstərilməyə başlamışdı. Kollekitv zəngin repertuarla müxtəlif folklor festivallarında, müsabiqələrdə uğurlu çıxışları ilə yadda qalmış, sənət nümayəndələri, münsiflər tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Kollektivin tərkibi 14 nəfərdən ibarətdir. Bu yaradıcı heyət Azərbaycan mədəniyyətinə göstərdikləri dəyərli xidmətə görə 1986-cı ildə "Xınayaxdı folklor kollektivi" adını qazanmışdı. Növbəti ildə öz uğurlu çıxışları və səmərəli yaradıcı fəaliyyətinə görə kollektivi "Xalq yaradıcılıq festivalı"nın laureatı adını qazanmışdı. Bu festival SSRİ Həmkarlar İttifaqı, SSRİ Xalq Nailiyyətləri Sərgisi, SSRİ Kinematoqrafiya Komitəsi və SSRİ Bəstəkarlar və Yazıçılar İttifaqlarının birgə təşkilatçılığı ilə baş tutmuşdu.

1996-cı ildə "Xınayaxdı folklor kollektivi" uğurlu çıxışlarına görə "Xalq kollektivi" adını qazanmışdır. Sonrakı illərdə "Doğma diyar" devizi altında keçirilən folklor festivallarında bu kollektiv dəfələrlə fəxri diplomlarla təltif edilmişdi. 2015-ci ildə "Şəki-VI İpək Yolu" Beynəlxalq Musiqi Festivalında uğurlu çıxışına görə "Xınayaxdı Xalq Kollektivi" Şəki şəhər İcra Hakimiyyətinin xüsusi hədiyyələri və albomlarla mükafatlandırılmışdı (Hacılı, 2010). Bundan başqa kollektiv Bakı şəhər Beynəlxalq Multikulturalizm Mərkəzinin "Təşəkkürnamə"si, Azərbaycan Respublikası Gənclər və İdman Nazirliyi tərəfindən Quba-Xaçmaz zonası üzrə Gənclərin Folklor Festivalında uğurlu çıxışlarına görə "Fəxri Fərman"la təltif edilmişdir.

"Xınayaxdı" kollektivinin repertuarında yer alan folklor nümunələri televiziya məkanlarında da dəfələrlə göstərilmiş, eləcə də F.Xalıqzadə, C. Mahmudova, A.Ramazanova, A.Mustafayeva, Nübar Mürsəl qızı kimi musiqişünas və folklorşünas alimlərin diqqətini cəlb etmişdi. Musiqişünas tələbələr Z.Hüseynova, X.Hüseynova, M.Quliyeva kollektivin ifasında topladıqları materiallar əsasında diplom işləri yazmışlar. Kollektivin repertuarında "Hobelə-Hobelə", "Qara birçək telli gəlin", "Həzrə yoluyla", "Mehrac", "O tayda topla satılır", "Bağı-bağı", "Ay gəlin", "Biçinçi", "Gülbaşmaq", "Mübarək", "Şabran eli", "Gülcə qızı", "Gözəlləri ay parçası", "Altun üzük", "Yel baba", "Göy səməni", "Gəlin xoş getdin", "Biçinçi-yallı nəğməsi", "Bir lavaş bişirək", "Uzana xanım", "Məscid altdan yolu var oğlanın", "Ay gülüm", "Yar mənimdir, sənə nə", "Şumla yeri" , "Bulağa gəlin gəlir", "Ellərə bahar gəlir" yallısı, "Gəlin gətirdi" zurna havası, "Güləş rəqsi", "Avara koxa" və onlarla nəğmə və rəqslər yer alır.

Şabran rayonunun folklor mühitini əks etdirən hər iki kollektivin repertuarında yer alan nümunələrin incələnməsi deməyə əsas verir ki, burada əhalinin əsas məşğuliyyətləri əsasında yaranan əmək mahnıları, eləcə də el şənliklərində səslənən mahnılar, rəqslər geniş yer tutur. Bununla yanaşı, adlarını çəkdiyimiz bu ansambllların təqdimatında müxtəlif mərasimlərlə bağlı səhnələr, xalq teatrına aid

olan müxtəlif tamaşalar yer alır. Buna misal olaraq “Kosa-kosa”, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaq qardaş”; milli oyunlardan isə “Yoldaş səni kim apardı”, “Bənövşə”, “Gizlənpaç”, “Mərə”, “Tırna” və s. kimi nümunələri göstərmək olar. Bu tamaşaları təşkil edərkən kollektiv rəhbəri rayonun yaşlı sakinlərindən aldığı məlumatlardan bəhrələnir.

“Göy səməni nəğməsi” Azərbaycan folklorunda yalnız “Xınayaxdı” folklor kollektivinə məxsus olan bir nəğmədir. Novruz bayramına 15-20 gün qalmış səmənini cücərməyə qoyub, bayrama iki gün qalmış isə bütün bacarıqlı qız-gəlinlər bir evə toplanaraq həmin səmənilər əzib suyunu çıxarır və böyük qazana əlavə edirdilər. Bişirilən səməni horrası bütün kəndə, el-obaya paylanılır. Səməni bişirilən zaman və tamamlanıb bütün el-obaya paylanandan sonra, tanrıya şükür etmək məqsədilə dua şəklində xorla birlikdə nəğmə oxunur. Nəğmə ikisəsli ifa edilməklə Dədə Qorqud, Tanrı ilə əlaqələndirilir. Tamaşada “Dədə, səməniyə əl tut” deyilir, Dədə isə öz növbəsində Allahdan xalqımıza sülh, dinclik, əmin-amanlıq, ruzi-bərəkət diləyərək səslənir: “Ay camaat, artıq Novruzdur! Təbillər gurlansın, tonqallar qalansın!” Sonra isə folklor kollektivinə məxsus olan “Bahar gəlir” yallısı səslənir.

“Tanrı eşitsin məni” misrasında camaat Novruza, yeni günə salamat şəkildə qovuşduqları üçün Tanrıya Şükür edirdilər. Nəğmə ifa olunan zaman mövzuya uyğun olaraq bayatı formasında səməninin bişirilib paylanması səhnələşdirilmiş formada vəsf olunur. Bundan əlavə səməni bişirilən zaman unudulmuş el nəğmələrindən biri olan “Yaşıl yarpaq qızılgül” nəğməsini folklor xalq kollektivi səhnələşdirib bərpa etmişdir. Evlənmə və toy mərasimləri ilə əlaqədar “Gəlini al gətir”, “Məscid altdan yolu var oğlanın”, “Ay gülüm”, “Bulağa gəlin gəlir”, “Mübarək” nəğmələrini və s. Xınayaxdı folklor kollektivinin repertuarında videolent çəkilişlərinə heyranlıqla seyr edilir. Matəm, yas mərasimləri də mövcuddur ki, burada şivələr, ağılar söylənilir.

Keçmişdə payız, yaz-yay aylarında taxıl əkmək, taxıl biçmək, hədik asmaq, ərişdə bişirmək, səməni qoymaq və s. kimi bu cürə mövsümi tədbirlər ruzi-bərəkət bayramları sayılardı. Daimi xarakter almış bu mərasimlər el bayramları səviyyəsində əsasən qəsəbə, böyük və kiçik kəndlərdə qeyd edilmiş və bu bayramlar daima el nəğmələri, rəqslər, aşıq musiqisi, təcnis-təsnif, muğam, diringi və yallılarla müşayiət olunmuşdu. Buna misal olaraq “Xınayaxdı” folklor xalq kollektivinin repertuarından “Çək şumla yeri” xalq nəğməsi üzərində dayanmaq istərdik. Bu nəğmə əkinçilik mədəniyyəti ilə əlaqədardır. Keçmişdə əkinçilik ilə məşğul olan kəndlərdə öküz saxlayıb bəsləmək xüsusi dəbdə olan kənd işi idi. Elə kəndçi olurdu ki, iki və daha çox öküzü olardı. Elə kəndçi də olardı ki, tək bir öküzü varmış. Kəndlilər xış ilə yeri şumlayarkən, toxum səpib mala vuran zaman bir-birlərindən öküz alar, öküzləri növbəli şəkildə işlədər və bir-birinə köməklik göstərərdilər. Bu həmçinin öküzlərin taqətdən düşməməsi üçün, növbəli istirahətlərinin təşkil edilməsi üçün idi. Kəndlilər (“rəncibərlər” - əsasən ciddi

əkinçiliklə məşğul olan bacarıqlı adamlara deyərdilər) diringəyə yığışan zaman bir-birindən öküz istəyəndə cavabları bu olardı: "Mənim öküzüm şota gedər", yəni öküzü işdədir, iş ağzındadır. Digəri "Mənim öküzüm ota gedər" – deməklə bildirmək istəyirdilər ki, kiminsə öküzü istirahətdə və yaxud da iş növbəsindədir. Dincə dayanmış öküzü verməyəndə heç bir qonşu, yəni kömək istəyən adam bundan inciməzdi. İnsanlar öküzlərdən ağır zəhmətdə istifadə etmələrinə baxmayaraq, onlara xüsusi qayğı göstərməyi də unutmurdular. Sonluqda şota gedər, ota gedər, dincə dayanar, sarı öküzüm, qızıl öküzüm, ho de e..! paho..! sözləri qızgəlinlərin, oğlanların dilində zərbi-məsəllərə çevrilər, zarafatyana bəhri-təbillər, atmacalar, yanıltmaclar, qoşma və nəğmələr qoşardılar. Misal üçün yavaşca "Segah" muğamının sədaları altında nəğmə oxuyanların arasından biri bərkdən tapmaca deyərdi. Açması budur ki, kimin malı öküzü varsa qolu canlılar, köməyə gəlmək istəyən, köməyə gəlsin. Nəğmənin ifası ərəfəsində həmçinin əkinçi öküzünə yalvarır, çək şumla yerimi, ölmə yazığam, dost-düşmən qarşısında məni xar etmə, taxılımızı əkib qurtaraq deyərək "Çək şumla yeri" nəğməsini oxumağa başlayardılar. Onu da qeyd edək ki, "Xınayaxdı" folklor xalq kollektivinin tərkibi tatlardan ibarət olduğu üçün həmin bu nəğməni tat dilində ifa edirlər.

Mövsüm və mərasim nəğmələrindən digəri "Yel baba" nəğməsi barəsində danışmaq istərdik. Hər bir mövsümdə taxıl əkilib qurtarandan sonra, insanlar taxılın cücərməsi üçün yağışın yağmasını arzulayırdı. Ona görə də onlar küləklər Allahı "Yel baba"ya dua edib, dumanı-çəni gətirməklə yağış yağdırmasını xahiş edərdilər. Yağışı istəməkdən əlavə sonluqda isə nəğmənin ifasından göründüyü kimi, xırmanda yığılmış taxılı buğdanı samandan ayırmaq üçün yel babaya ehtiyac duyulur. "Heyva, narın iyi gəlir", "Əs ay gilavar, gilavar" yəni artıq meyvələr yetişib, taxılı xırmandan yığıb qurtarmaq lazımdır. Yəni yel babadan köməklik göstərməsini diləyirlər. Nəğmənin musiqisini kollektiv özü tərtib edib.

Əmək prosesi və mövsüm mərasimi ilə bağlı əldə etdiyimiz rəqslərdən biri də "Xırmançı rəqsi"dir. İnformant B.Ağasıyevin söylədiyinə görə bu nümunə də ilk dəfə ekspedisiya zamanı bizə təqdim olunmuşdur. İnformantın öz atasından eşitdiyi və uşaq yaşlarında bilavasitə iştirak etdiyi buğda döyülməsi ilə əlaqədar keçirilən məhsul bayramında ifa edilən bir rəqsdir: "*Mən 1957-1958-ci illərdə uşaq olarkən atam briqada rəhbəri olub. Məni özü ilə xırmana aparıb. Xırmanda buğda məhsulunu döyüb qurtarandan sonra aş və yaxud ətli xörəklər bişirilərdi. Zəhmətkeşlər toplaşıb bişirilən yeməkləri yeyər, şənlənib bayram edərdilər. Bu rəqsi Şirvan mahalında ustad zurna ifaçısı Lazım Aslanovun ifasında həmin xırmanda keçirilən bayramlarda eşitmişəm və xırmançılar rəqs edib oynardılar. Bu rəqsi toylarda da həmin ustadın ifasında 15-16 yaşım olanda dəfələrlə eşitmişəm, toylarda da deyirdilər ki, xırmançılar gəldi onların havasını çalın...*" (B.Ağasiyev, şəxsi ünsiyyət, 14 fevral 2024). Maraqlı fakt kimi tədqiqata cəlb etdiyimiz bu məlumat onu deməyə əsas verir ki, təhlil etdiyimiz rəqs nümunəsi bilavasitə əmək prosesi ilə bağlı yaranıb və sonradan sevilərək el şənliklərində ifa edilib.

“Xırmançı rəqsi” digər rəqs nümunələrinə nisbətən həcmcə daha qısadır. Rəqsin tempi olduqca itidir, rast məqamına əsaslanır və burada “Mahur” muğamının intonasiyaları özünü göstərir.

Nümunə №1. “Xırmançı” rəqsi – ənənəvi variant (Nota yazan: B.Ağasiyev)



İnformantımız bu rəqsin bəzi ifaçılar tərəfindən “Köhnə Qars”, “Əkinçi rəqsi” kimi adlandırılması ilə bağlı fikirlər də söylədi. Lakin mövcud məcmuələrdə yer alan “Qars” adlı rəqslərin musiqi məzmununa nəzər salıb belə qənaətə gəldik ki, “Xırmançı” rəqsi orijinal bir nümunədir və adıçəkilən rəqslərin variantı və ya digər versiyası deyildir. Variantlıq məsələsinə gəlincə isə, nəzərə almaq lazımdır ki, xalq musiqisinin digər janrları kimi, rəqslər də müxtəlif bölgələrin folklorunda fərqli adlarla ifa olunur. Bəzən mahnılar rəqs kimi, bəzən də, əksinə təqdim oluna bilər. Bir-birinə keçən janr nümunələri artıq elmi ədəbiyyatda kifayət qədər tədqiqata cəlb edilib. Bu faktları nəzərə alsaq “Xırmançı” rəqsinin də fərqli variantlarının mövcud olması ehtimalı mümkündür. Lakin biz fərqli adla rəqsin musiqi məzmununu təkrarlayan hər hansı bir nümunəyə rast gəlmədik. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, Azərbaycan folklor irsi zəngindir və onun toplanması, tədqiqi hər zaman yeni perspektivlər vəd edir.

Müxtəlif mənbələrdən əldə etdiyimiz və fərdi ekspedisiyalarda informantların bizə verdiyi məlumatlar Şabran folkloru əsasında müəyyən nəticələrə gəlməyə əsas verir. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan musiqi folkloru irsinin toplanması və nəşr edilməsi ilə bağlı mövcud materiallarda Şabranla bağlı nümunələr azlıqdadır. Məsələn, mövcud mənbələrdən biri, “Quba-Şabran folklor örnəkləri” kitabında Şabranla bağlı çox az nümunə verilmişdir. Kitabda yer alan folklor örnəklərinin əksər hissəsi Quba və onun kəndlərindən əldə edilmişdir. Bundan başqa sırf Şabrana məxsus mahnı və rəqslərlə bağlı da mövcud məcmuə-

lərdə hər hansı nümunələrə rast gəlmədik. Yalnız bir neçə rəqsin not yazısı və mənşəyi ilə bağlı məlumat ("Çıraqqala" rəqsi, "Dəvəçi baharı", "Çıraqqala" cəngisi) R.Bəhmənlinin "Azərbaycan qədim xalq rəqs havaları" kitabında verilmişdir (Bəhmənli, 2018: 80).

Şabran folkloru ilk növbədə xalq mahnı və rəqsləri, rəqs-tamaşalar, mahnı-rəqslər, sözlü yallılar, instrumental rəqs havaları kimi nümunələrlə təmsil olunur. Musiqi nümunələrinin bir qismi də bilavasitə mərasim folkloru ilə bağlıdır. Bu irsin yaşadılması bölgədə uzun illərdir fəaliyyət göstərən "Çıraqqala" və "Xınayaxdı" folklor kollektivlərinin fəaliyyətində öz əksini tapır. Hər iki kollektivin repertuarını xalq musiqi örnəkləri təşkil etsə də, "Çıraqqala" ansamblı əsas etibarilə instrumental ifaçılardan təşkil olunduğu üçün, onların repertuarında Şabran rəqsləri geniş yer tutur. "Xınayaxdı" folklor kollektivinin repertuarı isə daha geniş və əhatəlidir. Bu kollektivin repertuarında yuxarıda adlarını sadaladığımız bütün növ folklor nümunələri yer almışdır. "*Folklor xalq kollektivi B.Ağasıyevin rəhbərliyi ilə AzTV, İTV, Lider, ANS, ATV, ARB, RTR, Xəzər, Space, Türkiyənin TRT Avaz və başqa televiziya kanallarında dəfələrlə konsert proqramları ilə çıxış etmiş, milli adət-ənənələrimizə həsr olunmuş müxtəlif verilişlərə çəkilmişdir*" (https://multikultural.az/az/medeni-muxteliflik/122/tat-folklorunun-izi-ile/). Bu kontekstən çıxış edərək KİV vasitəsilə B.Ağasiyev Şabran folklorunu geniş kütləyə çatdırmışdır.

Nəticə:

Nəticə etibarilə Azərbaycan folklor irsinin toplanması və öyrənilməsi məsələsi dövrün aktual problemi kimi qalmaqdadır. Tədqiqat obyekti kimi seçdiyimiz Şabran musiqi folkloru daha az öyrənilmiş sahələrdən biridir və mövcud boşluqların doldurulması məqalənin elmi-təcrübi əhəmiyyətini artırmış olur. Şabranda əldə etdiyimiz folklor nümunələrinin təhlili aşağıdakı kimi təsnifat aparmağa imkan verir:

Cədvəl №1. Şabran mahnı və rəqsləri

№	Mahnılar	Rəqslər
1	toy mərasim mahnıları	sözlü yallılar
2	əmək mahnıları	mərasim mahnı-rəqsləri
3	mövsüm mərasim mahnıları	süjetli rəqslər
4	lirik mahnılar	instrumental rəqslər

Şabran musiqi folklorunda mahnı və rəqsin vəhdəti ilə səciyyəvi olan nümunələr çoxluq təşkil edir. Buraya həm mahnı-rəqslər, həm də sözlü yallılar daxildir. Əksər nümunələrin poetik məzmunu onların mərasim folkloru ilə bağlılı-

ğını üzə çıxarır. Bu nümunələr, o cümlədən “Yel baba” nəğməsi, “Biçinçi yallısı”, “Bahar gəlir” yallısı, həm əmək prosesi, həm də müxtəlif mərasimlərlə bağlı süjet xəttinə malikdir. Beləliklə də, bir folklor nümunəsinin daxilində biz həm qədim mərasim ənənələrini, həm süjetli rəqsin meyarlarını, həm də əmək mahnı və rəqslərinə məxsusluğunu müşahidə edə bilirik. Bu mənada “Biçinçi yallısı” xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bu yallıda həm xor oxuması, sözlü rəqslər, instrumental qaytağı tipli rəqs, yallı, mövsüm mərasiminin müxtəlif mərhələlərini (əkin, biçin, məhsul yığımı, taxıl yığımı və s.) əks etdirən xalq teatr ənənələri öz əksini tapmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu cür nümunələr folklor yaradıcılığında az sayda rast gəlinir və onların əksəriyyəti unudularaq yaddan çıxmışdır. “Xırmançı” rəqsi də bilavasitə mövsüm və əmək prosesi ilə bağlı nümunədir. Süjetli rəqs olmasa da, bu folklor nümunəsinin əkinçiliklə bağlılığı və arxaik folklora aid olması şübhə doğurmur.

Şabran folklorunda poetik mətnlə ifa edilən bütün nümunələrdə biz xor oxumasını, eləcə də solist və xor ifasını müşahidə edirik. Bu tərz folklor nümunələri Azərbaycanın digər bölgələrində də müşahidə olunsa da, Şabran folklorunda üstün mövqe daşıyır. Bu da həmin nümunələrin xalq yaradıcılığının daha erkən dövrlərinə aid olmasının göstəricisidir. Həm mərasim folklorunda, həm də mövsüm, əmək mahnılarında xor oxuması ilk növbədə kollektivçiliyin, birgə əməyin yüngül və məhsuldar olması məqsədinə xidmət edən ideyaların tərənnümü əsas yer tutur. Şabran folklor irsində xalqın həm zəhmət prosesində, həm də şənliklərdə birlikdə iştirak etməsi, bir-birinə dəstək olması, ata-babalardan qalan ənənələrə sadiqliyi təhlil etdiyimiz mahnı və rəqslərdə öz əksini tapmışdır.

Şabran həm də instrumental xalq ifaçılığının geniş intişar tapdığı bölgələrdən biridir. Burada zurna, balaban, zərb alətləri ifaçılarının peşəkar yaradıcılığı bilavasitə xalq rəqslərindən təşkil edilmiş repertuar ilə tərənnüm olunur. Onlar tərəfindən xalqın folklor irsinə məxsus rəqslər yaşadılaraq el şənliklərində böyük şövqlə ifa olunur. Təqdim edilən məqalədə Azərbaycanın şimalında yerləşən və özünəməxsus zəngin folklor ənənələri ilə seçilən Şabran rayonunun xalq musiqisi nümunələrinin toplanaraq tədqiq edilməsi həm orijinal, həm də mövcud nümunələrin yeni variantını əhatə edir. Bu da məqalənin mövzusunu və aparılan təhlillərdən əldə edilən nəticələri aktuallaşdırır. Şabran folkloru Azərbaycan xalq mədəniyyətinin zəngin və çoxqatlı təzahürüdür. Bölgənin musiqi və rəqs ənənələri yalnız estetik baxımdan deyil, həm də sosial-mədəni və etnoqrafik xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Əmək, mərasim, lirik və yumoristik mahnılar, yallılar və rəqslər xalqın həyat tərzini, adət-ənənələrini və dünyagörüşünü əks etdirir, eyni zamanda mahnı-rəqs vəhdəti, xor ifası və ritmik strukturu ilə ümumazərbaycan folklor sistemində xüsusi yer tutur.

Şabran musiqi folkloru kollektiv ifa ənənələrini yaşadan bölgə kimi sosial inteqrasiya funksiyası ilə insanları birləşdirir, həmrəyliyi və milli mədəni kimliyi gücləndirir. Aparılmış tədqiqatlar hələ qismən xarakter daşısa da, Şabran folkloru

milli musiqi elminin, etnoqrafiyanın və mədəniyyətşünaslığın inkişafı üçün imkanlar yaradır və folklorun həm tarixi, həm də müasir mədəni yaddaş kimi əhəmiyyətini vurğulayır. Tədqiqatın nəzəri və praktik əhəmiyyəti təhlilə cəlb edilən folklor nümunələrinin milli musiqi irsinin öyrənilməsi baxımından mahiyyətini əks etdirən elmi araşdırmalar üçün dəyərli material olması ilə ölçülə bilər. Məqalədə təqdim edilən folklor nümunələri həm də folklor və özfəaliyyət ansamblarının repertuarına daxil edilərək onların janr tərkibini zənginləşdirə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abbasova, F.Ə. Şabran (Tarixi-arxeoloji tədqiqat). Bakı: Elm, 2002, 280 s.
2. Abbasova, F.Ə. Şabran (Şabran şəhərinin tarixi-arxeoloji tədqiqinə dair materiallar). Bakı: Elm, 2009, 364 s.
3. Bayramlı, Z.Z. Dünyaya açılan pəncərə. Bakı: Müəllim nəşriyyatı, 2017, 456 s.
4. Bəhmənli, R.B. Azərbaycan xalq rəqslərinin ritmik xüsusiyyətləri. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. Bakı: 2018, 157 s.
5. Hacılı İ. Möhtəşəm Çıraqqala. / Mədəniyyət qəzeti. Bakı, 2010, 28 iyul, S. 9. 05.22.2026 / URL: https://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2010/iyul/128825.htm
6. Hacıyev, M.İ. Azərbaycan tatlarının dili. Bakı: Mütərcim, 2009, 548 s.
7. Hüseynova, G.İ. Tat dilinin lüğət tərkibinin leksik-semantik təhlili. Bakı: Elm və təhsil, 2014, 98 s.
8. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof, 2010, 176 s.
9. Hüseynova, Z.R. Dəvəçi rayonunda zurna ifaçılığı ənənələri. Bakalavr dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş buraxılış işi. Bakı, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, 2009, 68 s.
10. Hüseynova, X.R. Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin musiqi folkloru ənənələri (Quba, Xaçmaz, Şabran rayonları). Magistr dərəcəsi almaq üçün təqdim edilən magistr dissertasiyası. Bakı: Azərbaycan Milli Konservatoriyası, 2013, 98 s.
11. Sultanova M.S "Əfsanələr paytaxtı" Şabran / Mədəniyyət qəzeti. Bakı, 2011, 22 iyul, S. 8. 05.22.2026 / URL:https://anl.az/down/meqale/medeniyyet/2011/iyul/192478.htm

Notoqrafiya

12. Hüseynli, B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. Yallı [Notlar]. Klavir. Bakı: Azərb.Dövlət Nəşriyyatı, 1965, 42 s.
13. Hacılı, İ. Möhtəşəm Çıraqqala. // Mədəniyyət. - 2010.- 28 iyul.- S. 9. URL:https://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2010/iyul/128825.htm
14. Hüseynli, B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər, Halay [Notlar]. Klavir. Bakı: Azərb.Dövlət Nəşriyyatı, 1966, 44 s.
15. İsazadə, Ə.İ. Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən. Bakı: Azərbaycan xalq musiqisi, Elm, 1981, s. 5-29
16. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı: İşıq, 1984, 100 s.

17. İsmayılzadə, R.Y. Azərbaycan xalq mahnıları. / Azərbaycan xalq musiqisi. Bakı: Elm, 1981, s. 52-85.
18. Quba-Şabran folklor örnəkləri. I kitab. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 328 s.
19. Quliyeva, M.S. Müasir dövrdə Azərbaycanda yaşayan tat etnik qrupunun musiqi mühiti. Magistr dərəcəsi almaq üçün təqdim edilən magistr dissertasiyası. Bakı, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, 2019, 83 s.
20. Soltanov, A.C. Tatca-Azərbaycanca Azərbaycanca-Tatca lüğət. Bakı: Qanun nəşriyyatı, 2013, 260 s.

Saytoqrafiya:

21. “Xınayaxdı” folklor kollektivi. Qədim adət-ənənələrimizi yaşadanlar. 05.22.2026 / URL:http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/medeniyyet_aprel2009/73254.htm
22. Mədəni müxtəliflik. Tat folklorunun izi ilə. 05.22.2026 / URL:https://multikultural.az/az/medeni-muxteliflik/122/tat-folklorunun-izi-ile/
23. "Xınayaxdı" Tat Folklor Xalq kollektivi, Sheki Karvansaray, 3 iyul 2015 ci il. 05.22.2026 / URL: https://www.youtube.com/watch?v=s0cJugAD0yI

Sahə materialı:

24. Ağasiyev Bayram. Şabran rayonu, General Şıxlinski küçəsi ev 19`da aparılmış müsahibənin materialları. Şabran, 14 fevral 2024-cı il, saat 17:00. [Müəllifin şəxsi arxivi].

MİLLİ VƏ DÜNYA ORKESTR MODELLƏRİNİN MÜQAYİSƏLİ TƏHLİLİ

ƏHMƏDOVA Sevinc Anar qızı
AMK-nın magistr II kurs tələbəsi
E-mail: sevincahmadova525@gmail.com
ORCID: 0009-0004-0734-1788

Elmi rəhbər: ***Leyla Quliyeva***
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.63-77

Xülasə: *Məqalədə Şərq və Qərb orkestr modellərinin müqayisəli təhlili əsasında Azərbaycan, Türkiyə, Özbəkistan, Türkmənistan, Qırğızıstan, Tatarıstan, Qazaxıstan xalq çalğı alətləri orkestrləri, eləcə də Rusiya, Vyana və Bilkent Simfonik Orkestrlərinin xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Tədqiqat nəticəsində orkestr modelləri tamamilə milli model, sintez modeli, Avropa simfonik modeli və müasir akademik simfonik model kimi təsnif edilmişdir. Müəyyən olunmuşdur ki, tamamilə milli orkestr modelləri milli musiqi ənənələrinin qorunmasına xidmət etsə də, repertuar baxımından məhdud imkanlara malikdir. Sintez modeli isə milli və Avropa ifaçılıq prinsiplərinin uzlaşdırılması nəticəsində daha geniş repertuar imkanları yaradır. Avropa simfonik modelində klassik musiqi ənənələri üstünlük təşkil edir və xalq musiqisi ikinci planda qalır. Bilkent Simfonik Orkestri isə akademik əsasda formalaşması, beynəlxalq ifaçı tərkibi və türk musiqisinin təbliğinə xüsusi diqqət yetirməsi ilə seçilir. Araşdırma göstərir ki, not sisteminə keçid Şərq orkestrlərinin peşəkar inkişafını sürətləndirən əsas amillərdən biri olmuşdur. Məqalədə milli ənənələrin qorunması ilə dünya təcrübəsinin birləşdirilməsini təmin edən sintez modelinin daha optimal inkişaf istiqaməti olduğu nəticəsi əldə edilmişdir.*

Açar sözlər: *xalq çalğı alətləri orkestri, milli orkestr modelleri, türkdilli dövlətlər, xarici ölkələrin orkestrləri*

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НАЦИОНАЛЬНЫХ И МИРОВЫХ ОРКЕСТРОВЫХ МОДЕЛЕЙ

АХМЕДОВА Севиндж Анар
Магистрантка II курса Азербайджанской
Национальной Консерватории

Аннотация: *В статье рассматриваются особенности оркестров народных инструментов Азербайджана, Турции, Узбекистана, Туркменистана, Кыргызстана, Татарстана, Казахстана, а также Российского, Венского и Бил ькентского симфонических оркестров на основе сравнительного анализа восточных и западных оркестровых моделей. В результате исследования оркестровые модели были классифицированы как полностью национальная, синтетическая, европейская симфоническая и современная академическая симфоническая. Национальная модель хоть и служит сохранению национальных музыкальных традиций, она имеет ограниченные возможности в плане репертуара. Синтетическая модель, с другой стороны, создает более широкие репертуарные возможности в результате согласования национальных и европейских исполнительских принципов. В европейской симфонической модели преобладают классические музыкальные традиции, а народная музыка остается на заднем плане. Билькентский симфонический оркестр отличается своим академическим формированием, международным составом исполнителей и особым вниманием к популяризации турецкой музыки. Исследование показывает, что переход к нотной системе стал одним из главных факторов, ускоривших профессиональное развитие восточных оркестров. В заключение статьи указывается, что синтезная модель, обеспечивающая сохранение национальных традиций и сочетание мирового опыта, является более оптимальным направлением развития.*

Ключевые слова: *оркестр народных инструментов, национальный модель оркестров, тюркоязычные государства, оркестры зарубежных стран*

COMPARATIVE ANALYSIS OF NATIONAL AND WORLD ORCHESTRA MODELS

AHMADOVA Sevinj Anar
2nd-year Master's student at the Azerbaijan National Conservatory

Abstract: *The article examines the characteristics of the folk instrument orchestras of Azerbaijan, Turkey, Uzbekistan, Turkmenistan, Kyrgyzstan, Tatarstan, Kazakhstan, as well as the Russian, Vienna and Bilkent Symphony Orchestras based on a comparative analysis of Eastern and Western orchestral models. As a result of the study, the orchestral models were classified as a completely national model, a synthesis model, a European symphonic model and a modern academic symphonic model. It was determined that although the completely national model serves to preserve national musical traditions, it has limited possibilities in terms of repertoire. The synthesis model, on the other hand, creates wider repertoire possibilities as a result of the reconciliation of national and European performance principles. Classical musical traditions prevail in the European symphonic model, and folk music remains in the background. The Bilkent Symphony Orchestra is distinguished by its formation on an academic basis, international composition of performers and special attention to the promotion of Turkish music. The study shows that the transition to the notation system was one of the main factors accelerating the professional development of Eastern orchestras. The article concludes that the synthesis model, which ensures the preservation of national traditions and the combination of world experience, is a more optimal development direction.*

Keywords: *orchestra, folk instruments, national, model, Turkic-speaking states, foreign countries' orchestras, comparison*

Rəyçilər:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Leyla Quliyeva;

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Jalə Qulamova

GİRİŞ: Müasir musiqişünaslığın aktual problemlərindən biri milli musiqi ənənələrinin qlobal akademik standartlar müstəvisində qorunması və inkişaf etdirilməsidir. Orkestr ifaçılığı dünya musiqi mədəniyyətinin ən mürəkkəb və çoxşaxəli təzahürlərindən biri kimi tarixi təkamül prosesində müxtəlif xalqların özünəməxsus orkestr modellərini formalaşdırmışdır. Müasir mərhələdə müxtəlif coğrafi və mədəni areallara məxsus orkestr strukturlarının ortaq və fərqli cəhətlərinin sistemli şəkildə araşdırılmasına ciddi ehtiyac duyulur.

Tədqiqatın aktuallığı, xalq çalğı alətləri orkestrlərinin təşkilati prinsiplərinin Avropa simfonik orkestr modelləri ilə qarşılıqlı əlaqəsinin dərindən öyrənilməsi zərurəti ilə şərtlənir. Mövzu ilə bağlı mövcud elmi ədəbiyyatda konkret bir ölkənin və ya regionun orkestr tarixi geniş işıqlandırılsa da, Azərbaycan, Özbəkistan, Türkmənistan, Qırğızıstan, Tatarıstan və Qazaxıstanın milli orkestr modellərinin Rusiya, Türkiyə və Avropa (Vyana) nümunələri ilə genişmiqyaslı müqayisəli təhlili indiyədək kifayət qədər diqqət mərkəzində olmamışdır. Bu araşdırma məhz geniş coğrafi arealı əhatə etməsi və fərqli ifaçılıq məktəblərini vahid müqayisə platformasında birləşdirməsi ilə əvvəlki tədqiqatlardan fərqlənir. Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti orkestr modellərinin tipologiyasının müəyyənləşdirilməsindən ibarətdir. Məqalədə müxtəlif xalqların alətşünaslıq ənənələrinin orkestr fakturasına təsiri, temperasiya məsələləri və ansambl prinsipləri nəzərdən keçirilir. Bu yanaşma, milli musiqi alətlərinin akademik statusunun möhkəmlənməsinə və sahənin daha dərindən dərk edilməsinə xidmət edir. Məqalənin hazırlanmasında müqayisəli-tipoloji və tarixi-analitik metodologiyadan istifadə edilmişdir. Problemin həlli üçün müxtəlif regionların orkestr heyətləri, partituraların quruluş xüsusiyyətləri və səs palitrası qarşılıqlı şəkildə təhlil olunmuşdur. Seçilmiş bu yanaşma, milli orkestr modellərinin dünya musiqi sistemindəki yerini obyektiv qiymətləndirməyə imkan verir.

Tədqiqatın tətbiq sahəsi ali və orta ixtisas musiqi təhsili müəssisələrində tədris olunan orkestrləşdirmə, alətşünaslıq, dirijorluq və ansambl fənləri ilə bilavasitə əlaqədar olduğundan xalq çalğı alətləri orkestrlərinin formalaşdırılması, orkestr heyətinin təkmilləşdirilməsi və repertuar siyasətinin müəyyənləşdirilməsi prosesində material qismində istifadə edilə bilər.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri modeli

Azərbaycan musiqi tarixində ən mühüm hadisələrdən biri 1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılması olmuşdur. Bu addım bütün Şərq aləmində böyük mədəni hadisəyə çevrilmişdir.

Orkestrin tərkibi əsasən tar, kamança, balaban, nağara, qoşanağara, dəf, qaval kimi milli alətlərdən ibarət idi. Üzeyir Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Çahargah” və “Şur” fantaziyaları orkestrin repertuarının əsasını qoymuşdur. Fantaziyaların ifası ilə əlaqədar olaraq orkestrdə bəm səslənməni təmin etmək üçün fortepiano aləti partituraya daxil edilmişdir.

1935-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli orkestrə rəhbərlik etməyi Səid Rüstəmova həvalə etmişdir. Səid Rüstəmovun rəhbərliyi ilə orkestrin tərkibi genişlənmiş, tar qrupuna bas tarlar, nəfəs alətləri qrupuna üçüncü, dördüncü balabanlar, tütək, zərb alətləri qrupuna isə qoşanağara və dəf alətləri əlavə olunmuşdur. Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri köçürülərək orkestrin repertuarına daxil edilmiş və beləliklə də xalq çalğı alətləri orkestrinin repertuarı bərqərar olmuşdur. 1937-38-ci illərdə artıq xalq çalğı alətləri orkestri M.İ.Qlinka, P.İ.Çaykovski, M.P.Musorqski, A.Darqomıjski, J.Bize, C.Verdi kimi dünya bəstəkarlarının əsərlərini yüksək səviyyədə ifa edə bilirdi.



Şəkil 1. *Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri*

Türkdilli dövlətlərin orkestr modelləri

1936-cı ildə Daşkənd Konservatoriyası və Daşkənd Dövlət Filarmoniyası yaradıldıqdan sonra Filarmoniyanın nəzdində Tuxtasin Cəlilov adına xalq çalğı alətləri orkestri təşkil olunmuşdu. 1937-ci ildə N.M.Mironov orkestrin içərisindən iyirmi dörd ən yaxşı ifaçını ayırmaqla onlara not savadına yiyələnərək not mətnini üzdən oxumağı öyrətmiş və notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin təməlini qoymuşdur. Özbəkistan orkestrinin tərkibinə müxtəlif növ milli alətlər daxil edilmişdir:

– Simli kamanlı alətlər: qıcak, sato, kobuz, setar
– Simli mizrablı alətlər: dombra, dütar, tənbur, əfqan rübabı, qaşqar rübabı, ud
– Nəfəs alətləri: sıbızqı, balaban, surnay, koşnay, nay, karnay
– Zərb alətləri: doyra, nağara, sindaul, safail, koşuk

Orkestrin tərkibinə milli alətlərlə yanaşı Avropa alətləri daxil edilsə də, sonradan Avropa alətləri orkestrin tərkibindən kənarlaşdırılmışdır. Özbək xalq çalğı alətləri orkestrinin ən mühüm xüsusiyyəti tərkibinə Avropa alətlərinin daxil edilməməsidir. Bu qərar özbək musiqiçilərinin Avropa alətlərinin milli musiqinin səslənmə ahənginə mənfi təsir etdiyini hiss etmələri nəticəsində qəbul edilmişdir.

1940-cı ildə Türkmənistan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində Əməkdar incəsənət xadimi Purli Sarıyevin rəhbərliyi ilə ilk xalq çalğı alətləri orkestri yaradılmışdır. Orkestrin dirijoru və bəstəkarı Aşir Quliyev təyin olunmuşdur. Orkestrin tərkibi dütar qrupu, qıcak qrupu, tüyduk və dilli tüydükdən ibarət idi. Türkmənistan orkestrinin fərqli cəhəti ondan ibarətdir ki, türkmən alətşünaslığında zərb alətləri məhdud olduğu üçün onlar əsasən qazax xalqına məxsus olan daulpaz alətindən və digər xalqların zərb alətlərindən istifadə etmişlər. Lakin, türkmən milli musiqi alətlərinin imkanları məhdud olduğu üçün orkestr Avropa bəstəkarlarının əsərlərini lazımi səviyyədə ifa edə bilmirdi. Bu səbəbdən də orkestrin tərkibinə violonçel, alt, kontrabas, fleyta, qoboy, klarnet alətləri daxil edilmişdir.

1936-cı ildə P.F.Şubinin təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə Qırğızıstanda ilk xalq çalğı alətləri orkestri yaradılmışdır. F.Şubin ifaçıların təhsilini artırmaqla orkestri not sisteminə keçirmiş, komuz və kıyak alətlərinin pikkolo, prima, alt, tenor, bas, kontrabas növlərini orkestrə daxil etməklə milli koloriti və tembr rəngarəngliyini zənginləşdirmişdir. Qırğız orkestrinin inkişafında V.Vlasov və V.Fere kimi rus bəstəkarları mühüm rol oynamışdır. Onlar "Altın qız" tamaşasının musiqisini yazmış və bu əsər professional musiqi sənətinin əsasını qoymuşdur. Əsərdə milli musiqi alətləri Avropa alətləri ilə peşəkarlıqla uzlaşdırılmışdır.

1933-cü ildə Kazanda Radio Komitəsinin nəzdində ilk xalq çalğı alətləri orkestri yaradılmışdır. Orkestrin tərkibində milli alətlərdən kuray, kubız, digər xalqlardan götürülmüş qarmon, violin, qusli, mandolina, dombra var idi. Tatar orkestrinin inkişafında N.Jiqanov, M.Müzəffərov, A.Klyuçaryov, F.Yarullin kimi bəstəkarların xidməti böyük olmuşdur. Onlar orkestr üçün orijinal əsərlər bəstələmiş, eyni zamanda dünya bəstəkarlarının klassik əsərlərinin nümunələrini tatar xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmişlər.

1934-cü ildə qazax bəstəkarı və dirijoru Əhməd Jubanov, bəstəkar Yevgeniy Brusilovski və musiqiçi ustalar Romanenko qardaşları ilə birgə müxtəlif ölçülü, müxtəlif registrə malik dombra və kobız alətlərinin prima, sekunda, bas, kontrabas növlərini yaratmış və bu alətlərdən ibarət xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etmişdir. Qazax xalq çalğı alətləri orkestrinin ən mühüm nailiyyətlərindən biri 1936-cı ildə Moskvada Qazaxıstan Mədəniyyəti və İncəsənəti dekadasında çıxışı olmuşdur. "Böyük Teatr"ın səhnəsində qazax xalq mahnıları ilk dəfə xalq

çalğı alətləri orkestrinin ifasında səsləndirilmişdir ki, bu da Qazaxıstan musiqi mədəniyyətinin inkişafına təkan vermişdir. B.Qizatov qeyd edir: “*1949-cu ildə Moskvada keçirilən Qazaxıstan Mədəniyyəti və İncəsənəti Ongünlüyündə xalq çalğı alətləri orkestrinin çıxışı milli musiqimizin böyük nailiyyəti idi. Birinci dəfə Moskvada notsuz ifa edən orkestrin bu dəfə çex bəstəkarı Dvorjakın bir saylı “Slavyan rəqsi”ni, Qlinkanın “Vals-fantaziya”sını, Motsartın “Rondo”sunu ifa etməsi musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edir. Orkestr bir çox xalq mahnıları və küylər də ifa edirdi: “Asem konır” (Gözəl qonur), “Toy bastar” (Bayram), “Jenis” (Qələbə), “Kişkentay” (Balaca), “Zaureş” (Qız adı), “Axay semey” (Semipalatinsk), “Zaman ay” (Ah zaman), “1916-cı jıl” (1916-cı il), “Arman” (Arzu), “Elimay” (Vətən). Bu əsərlərin hər biri orkestrin ifasında yüksək səviyyədə səslənmişdir*” (Гизатов, 1957: 45).



Şəkil 2. *Qazaxıstan xalq çalğı alətləri orkestri*

1940-cı ildə Müzəffər Sarıözən tərəfindən Türkiyədə xalq musiqisini ifa edən xalq çalğı alətləri orkestri təşkil olunmuşdur. Orkestrin tərkibinə bağlama, kabak kəmanə, tar, kaval, bendir, dəf alətləri daxil edilir. Tar aləti orkestrin melodik quruluşunda, xüsusilə muğam və ciddi ifa tələb edən havaların səsləndirilməsində önəmli rol oynayır. Tarın səs tembri digər xalq çalğı alətləri ilə birlikdə orkestrin tembrini zənginləşdirir, milli koloriti vurğulayır və ənənəvi Türk xalq

musiqisinin orijinal ifasını təmin edir. Bu orkestrdə tar təkcə müşayiətçi deyil, həm də bəzən solo ifa imkanları ilə seçilən əsas alətlərdən biri kimi çıxış edir.

Xarici ölkələrin orkestr modelləri

1925-ci ildə Sankt-Peterburq Dövlət Radio Komitəsi nəzdində rus xalq çalğı alətlərindən ibarət orkestr yaradıldı. Professor İ.V.İvanova yazır: "*Radionun nəzdində yaradılan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinin böyük hissəsini Böyük Rusiya Simfonik orkestrinin ifaçıları təşkil edirdi. Orkestrin rəhbəri V.V.Katsan idi. 1941-45-ci illər Böyük Vətən müharibəsinin əvvəlində musiqiçilərin əksəriyyəti cəbhəyə yollandığı üçün orkestr fəaliyyətini müvəqqəti olaraq dayandırdı. Lakin, sonrakı illərdə V.V.Vidder, V.V.İvanov, S.M.Sinitsın, A.Q.Şaqalov kimi istedadlı ifaçıların dəvət olunması ilə orkestr fəaliyyətini bərpa etmişdir. 1946-cı ildə orkestrdə 40 nəfərdən çox ifaçı fəaliyyət göstərirdi*" (Вызго-Иванова, 1973: 202-204).

1950-ci ildə orkestrin tərkibinə 2 bayan və ağac nəfəs alətləri (fleyta və qoboy) daxil edilmiş, 1976-cı ildən isə orkestr genişləndirilərək, bayan, nəfəs alətləri qrupuna (4 bayan, 2 fleyta, qoboy, ingilis nəfiri) və böyük tərkibli zərb alətləri qrupuna malik olmuşdur. Orkestrin repertuarında 5000-dən çox əsər mövcud idi ki, bunların içərisində rus xalq mahnı və rəqslərinin işləmələri, V.V.Andreyevin pyesləri, rus və xarici klassik musiqi əsərlərinin transkripsiyaları, həmçinin rus bəstəkarlarının orijinal əsərləri yer alırdı.

Vyana Filarmoniya Orkestrinin tarixi 1842-ci il martın 28-dən başlayır ki, həmin gün O.Nikolay Xofburq sarayında Vyana Dövlət Opera orkestrinin üzvlərindən ibarət ilk konsert təşkil etmişdir. 1860-cı ildə saray opera kollektivinin rəhbəri Ekert Karl Anton bu ifaçılarla konsert həyatına başlamışdır. 1875-ci ildə Hans Rixterin gəlişi ilə orkestr çiçəklənmə dövrünə qədəm qoymuşdur. Rixter orkestrin tərkibini genişləndirərək, repertuarı R.Vaqner, A.Brukner, İ.Brams, F.Listin əsərləri ilə zənginləşdirmişdir. Orkestrin inkişafında Rixard Ştrausun xüsusi rolu olmuşdur. O, Vyana Opera Teatrında çalışan musiqiçiləri dəvət edərək orkestrin tərkibini genişləndirmiş, mis nəfəs alətləri qrupuna valtornalar, truba, ağac nəfəs alətləri qaboy və alman klarnetini əlavə edərək ifaçıların sayını 120 nəfərə çatdırmışdır. C.Hellsberq qeyd edir: "*Vyana Filarmoniya Orkestrinin heç vaxt bədii rəhbəri olmamış və dirijorlarla uzunmüddətli müqavilələr bağlamamışdır. 1933-cü ilə qədər hər il ümumi səsvermə yolu ilə "abunə dirijoru" seçilirdi. Festivallarda, həmçinin ənənəvi Yeni il konsertlərində və Yay gecəsi konsertində orkestri idarə etmək üçün ayrıca olaraq qastrol dirijorları dəvət olunurdu. Lakin, qastrol dirijorlarından əlavə, Vyana Filarmoniyası ilə daimi əsasda, bəzən onilliklər boyu əməkdaşlıq edən bir neçə dəvətli dirijoru var. Dəvətli dirijorlar arasında Vilhelm Furtvenqler, Karl Böhm, Herbert fon Karayan, Karlo Mariya Culini, Leonard Bernstayn, Georq Şolti, Valeri Gergiyev və b. məşhurlar dirijorlar var idi. Vyana Filarmoniyası öz sevimli dirijorlarına, eləcə də orkestrin ən görkəmli artistlərinə uzunmüddətli və səmərəli əməkdaşlığa görə təşəkkür əlaməti olaraq fəxri "Qızıl üzük" təqdim edir. Bu üzüklə təltif edilmiş dirijorlar*

arasında Karlo Mariya Culini, Bernard Haytink, Pyer Bulezin rolu danılmazdır” (Hellsberg, 1992: 420-422).



Şəkil 3. *Vyana Filarmoniya orkestri*

1940-cı ildə Müzəffər Sarıözənin professional xalq çalğı alətləri orkestrini yaratdıqdan sonra TRT-nin dəstəyi ilə “Yurddan səslər” və “Biz Türkü öyrənirik” kimi verilişlər xalq musiqisinin yayılmasına təkan verdi. Bu təşəbbüslər müasir Türk xalq musiqisi ansambllarının formalaşmasına və xalq çalğı alətlərinin inkişafına mühüm töhfə verdi.

Orkestrlərin tərkibi və alətlər sistemi

Dünya orkestr modellərini müqayisə etmək üçün müxtəlif ölkələrin xalq çalğı alətləri orkestrlərinin tərkibini araşdıraq.

Cədvəl № 1. Asiya və dünya xalq çalğı alətləri orkestri modellərinin müqayisəsi

Ölkə	Milli alətlər	Avropa alətləri	Əsas alətlər qrupu
Azərbaycan	Tar, kamança, qanun, saz, balaban, tütək, zurna, nağara, qoşanağara	Fortepiano, klarnet	Simli, nəfəs, zərb
Özbəkistan	Hicak, dütar, tənbur, ud, nay	İstifadə edilmir	Simli kamanlı, simli mizrablı, nəfəs, zərb
Türkmənistan	Dütar, hicak, tyuduk	Violonçel, alt, kontrabas, fleyta, qoboy, klarnet |	Simli, nəfəs
Qırğızıstan	Komuz, kıyak	Fleyta, qaboy, klarnet, faqot	Simli, nəfəs

Tatarıstan	Kuray, kubız	Qarmon, skripka, qusli, mandolina, domra	Simli, nəfəs
Rusiya	Balalayka, mandolin	Fleyta, qaboy, klarnet, faqot	Simli, nəfəs
Qazaxıstan	Dombra, kobız	Nadir hallarda istifadə olunur	Simli
Türkiyə	Bağlama, davul, karadeniz kamançası	Fleyta, qaboy, klarnet, skripka	Simli, nəfəs, zərb
Bilkent simfonik orkestri	Avropa alətləri	Avropa alətləri	Simli-kamanlı, nəfəs, zərb

Cədvəldən göründüyü kimi, orkestrlərin tərkibi və alət sistemləri ölkədən ölkəyə əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir. Özbəkistan orkestri tərkibinə heç bir Avropa aləti daxil etməməklə ən "təmiz" milli orkestr modelini qoruyub saxlamışdır. Türkmənistan orkestri isə əksinə, daha çox Avropa alətlərini tərkibinə daxil etmişdir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri isə orta mövqe tutur – milli musiqi alətlərinə üstünlük verməklə yanaşı, müasir dövrdə bəzi Avropa alətlərindən də istifadə edir. Şərq orkestrlərində isə repertuarın əsasını xalq musiqisi təşkil edir. Özbəkistan orkestrinin tərkibinə Avropa alətləri daxil edilmədiyi üçün dünya bəstəkarlarının əsərlərini ifa etmək imkanı məhduddur. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri isə həm milli, həm də dünya bəstəkarlarının əsərlərini uğurla ifa edir.

Şərq orkestrlərinin inkişafında ən mühüm mərhələlərdən biri not sisteminə keçid olmuşdur. Bu proses müxtəlif ölkələrdə fərqli vaxtlarda baş vermişdir:

– Azərbaycan: 1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən;
– Türkiyə: 1940-cı ildə Müzəffər Sarıözən tərəfindən;
– Özbəkistan: 1937-ci ildə N.M.Mironov tərəfindən;
– Qırğızıstan: 1936-cı ildə P.F.Şubin tərəfindən;
– Qazaxıstan: 1934-cü ildə Ə.K.Jubanov tərəfindən;

Deməli, Azərbaycanda ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri digər ölkələrlə müqayisədə bir-neçə il əvvəl yaranmış və Şərqin ilk notlu xalq çalğı alətləri sayılan bu model əsasında digər ölkələrdə xalq çalğı alətləri orkestrləri formalaşmışdır. Not sisteminə keçid orkestrlərə çoxsəsli musiqini ifa etmək imkanı vermiş, repertuarın genişlənməsinə səbəb olmuşdur.

Səid Rüstəmov Azərbaycanda ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin uzun müddətli dirijoru kimi milli dirijorluq sənətinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. O, orkestrin repertuarını zənginləşdirmiş, ifaçılıq səviyyəsini yüksəldərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına mühüm töhfə vermişdir. Professor E.Abbasova yazır: "*Orkestr 1 may 1931-ci ildə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi, dahi Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi və Müslüm Maqomayevin*

təşəbbüsü ilə təşkil edilmişdir. Şərqdə simfonik orkestr prinsipi ilə yaradılmış ilk xalq çalğı alətləri orkestri olan bu kollektiv Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Orkestrin ilk tərkibi tar, kamança, balaban, dəf və nağaradan ibarət olmuşdur. Lakin, sonrakı illərdə Səid Rüstəmovun rəhbərliyi ilə orkestrin tərkibinə tütək, zurna, qoşanağara, dəf, qanun və ud daxil edilmişdir. Səid Rüstəmov xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində milli alətlərin üstünlük təşkil etməsini dəstəkləyir, Avropa alətlərinin orkestrin milli səslənməsinə xələl gətirə biləcəyini iddia edirdi” (Abasova E, 1975: 48-49). 2000-ci ildə Azərbaycanda daha bir xalq çalğı alətləri orkestri – F.Əmirov adına Əməkdar kollektiv yaradılmışdır. Yarandığı gündən orkestr bir çox dövlət əhəmiyyətli tədbirlərdə çıxışlar etmiş, beynəlxalq festivallarda uğurlar qazanmışdır. Belə ki, 2004, 2005 və 2010-cu illərdə İranda keçirilən ənənəvi “Fəcr” Beynəlxalq musiqi festivallarında “Qızıl Çəng” mükafatına layiq görülmüşdür. Belarusiya, Moldova, Tacikistan, Ukraynada keçirilən mədəniyyət günlərində tamaşaçıların böyük rəğbətini qazanmışdır. Bir çox xarici ölkələrdə qastrol səfərlərində olmuşdur.

Rusiyada V.V.Andreyev adına xalq çalğı alətləri orkestrinə müxtəlif dövrlərdə N.M.Selitski, S.V.Yeltsin, A.V.Mixaylov, A.Y.Aleksandrov, Q.A.Doniyax, V.P.Popov kimi görkəmli dirijorlar rəhbərlik etmişdir. Orkestrlə həmçinin D.İ.Poxitonov, E.P.Qrikurov, K.İ.Eliasberq, L.Stokovski kimi dünya şöhrətli dirijorlar çalışmışdır. Vyanada Hans Rixter, Qustav Maler, Rixard Ştraus, Feliks Vaynqartner, Vilhelm Furtvenqler kimi dirijorlar Vyana Filarmoniya Orkestrinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Rixard Ştrausun rəhbərliyi dövründə (1906-1944) orkestr dünyanın 1 nömrəli orkestri adına layiq görülmüşdür.



Şəkil 4. *V.V.Andreyev adına xalq çalğı alətləri orkestri*

Orkestrlərin qastrol fəaliyyətinin müqayisəsini təqdim edək:

Cədvəl № 2. Dünya və Asiya ölkələrinin orkestrlərin qastrol fəaliyyəti

Ölkə	XX əsr	XXI əsr
Azərbaycan	Rusiya, Gürcüstan, Türkdilli dövlətlər	Dünyanın bir çox ölkələri
Türkiyə	Əsasən Türkdilli dövlətlər	Şərq ölkələri, Azərbaycan
Özbəkistan	Rusiya, Tacikistan, Tatarıstan, Koreya, Azərbaycan	Ölkədaxili, Şərq ölkələri, Rusiya
Türkmənistan	Rusiya, Tacikistan, Tatarıstan, Koreya, Azərbaycan	Rusiya, Şərq ölkələrində
Qırğızıstan	Rusiya, Türkdilli dövlətlər	Rusiya, Şərq ölkələrində
Qazaxıstan	Rusiya, Türkdilli dövlətlər, Çin	Dünya ölkələri
Rusiya	SSRİ şəhərləri, dünya ölkələri	Dünya ölkələri
Vyana Filarmoniya	Paris, dünya ölkələri	Dünyanın bütün ölkələri, o cümlədən Azərbaycan ölkələri
Bilkent Simfonik orkestri	Dünya ölkələri	Dünya ölkələri

Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestrinin beynəlxalq fəaliyyəti xüsusilə maraqlıdır. Orkestr 1965-ci ildə Tacikistanda konsert verərək özbək bəstəkarı Yudakovun bəstələdiyi Tacikistan Respublikasının Dövlət himnini ifa etmişdir. Rus musiqişünası İ.Dzerjinski bu hadisəni "böyük bir yenilik" adlandırmışdır. Orkestr həmçinin Tatarıstanda keçirilən "Mahnı İncəsənəti" müsabiqəsində özbək bəstəkarı Y.Şerfendirovun tatar folkloru əsasında bəstələdiyi mahnıları, 1971-ci ildə Koreyada keçirilən Mahnı Ongünlüyündə isə özbək bəstəkarı Rak Endinin koreya mövzusunda bəstələdiyi əsərləri ifa etmişdir.



Şəkil 5. *Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestri*

Müasir dövrdə orkestrlərin fəaliyyəti

Azərbaycanda Səid Rüstəmov və Fikrət Əmirov adına xalq çalğı alətləri orkestrləri bu gün də fəaliyyət göstərir. Bu orkestrlərin konsert proqramı olduqca geniş olub, repertuara müxtəlif janrlı əsərlər daxildir. Son illərdə orkestrlərdə xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinə üstünlük verilərək, bu əsərlər milli musiqimizlə sintez şəklində təqdim olunur ki, bu da dinləyicilər tərəfindən uğurla qarşılanır.

Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində Avropa alətləri iştirak etmir və bu qərar orkestrin yarandığı ilk dövrlərdə qəbul edilmiş və hazırda da qüvvədədir. Türkmənistanda P.Sarıyev adına Türkmənistan xalq çalğı alətləri orkestri Filarmoniyanın nəzdində müasir dövrümüzə kimi fəaliyyət göstərir. Lakin tədqiqatlar göstərir ki, türkmən xalqının musiqi mədəniyyətinin çox zəngin və qədim bir tarixə malik olmasına baxmayaraq, milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi sahəsində mühüm addımlar atılmamışdır. Qazaxıstanda Kurmanqazı adına Qazaxıstan xalq çalğı alətləri orkestri müasir dövrümüzdə də ölkənin mədəni həyatında fəal iştirak edir.

Vyana Ştraus Festival Orkestri hazırda dünyanın ən məşhur orkestrlərindən biridir. Hər il yanvar ayının 1-də məşhur Vyana bal festivalı bu orkestrin iştirakı ilə açılır. Orkestrin konsert cədvəli bir-neçə il əvvəlcədən tərtib edilir, Yeni il axşamı konserti 70 telekanal, 300 radiodalğa və 50 milyon insan tərəfindən izlənilir. Vyana Ştraus festival orkestri dəfələrlə ölkəmizdə də konsert-qastrol səfərində olmuş, maraqlı çıxışlarla dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdır. 2014, 2016, 2018-ci illərdə Bakıda Heydər Əliyev Mərkəzində Peter Qutun rəhbərliyi ilə Vyana Ştraus Festival Orkestrinin konserti keçirilmişdir. Konsertdən əvvəl Peter Qut Heydər Əliyev Mərkəzində artıq dördüncü dəfə çıxış etməkdən məmnunluğunu bildirib. O, proqramda dünya şöhrətli avstriyalı bəstəkar, “valsın kralı” İohann Ştrausun, həmçinin digər Vyana klassiklərinin: İohann Ştraus, Yozef Lanner, Robert Stolz, Yozef Ştraus, Eduard Ştraus və Karl Mixael Tsirerin əsərlərinin yer aldığını diqqətə çatdırıb. Peter Qut Ştraus dövrünün ənənələrinə sadiq qalaraq konsert zamanı həm violində ifa edib, həm də dirijorluq edib. Məşhur əsərlərin yüksək peşəkarlıqla təqdim olunduğu, tamaşaçılarla səmimi ünsiyyət şəraitində keçən konsert maraqla qarşılanıb.

Orkestr modellərinin tipologiyası

Aparılan təhlil nəticəsində dünya orkestr modellərini üç əsas tipə bölmək olar:

1. Tamamilə milli model (Özbəkistan tipi): Bu modeldə orkestrin tərkibinə heç bir Avropa aləti daxil edilmir. Üstünlük yalnız milli alətlərə verilir. Bu modelin üstünlüyü milli koloritin maksimum dərəcədə qorunmasıdır. Çatışmazlığı isə dünya klassikasının əsərlərini ifa etmək imkanının məhdud olmasıdır.

2. Sintez modeli (Azərbaycan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Tatarıstan tipi): Bu modeldə milli alətlərlə yanaşı, bəzi Avropa alətləri də orkestrin tərkibinə daxil edilir. Bu, həm milli musiqinin, həm də dünya bəstəkarlarının klassik əsərlərini ifa etməyə imkan verir. Lakin, düşünürük ki, Avropa alətlərinin milli musiqinin

səslənmə ahənginə mənfi təsir etməməsi üçün diqqətli olmaq, yalnız ehtiyac yarandıqda Avropa alətlərindən istifadə etmək lazımdır.

3. Avropa simfonik modeli (Vyana tipi): Bu modeldə orkestrin tərkibi tamamilə Avropa alətlərindən ibarətdir. Repertuarın əsasını dünya bəstəkarlarının klassik əsərləri təşkil edir. Xalq musiqisi bu modeldə demək olar ki, yer almır.

Orkestr modellərinin inkişafına təsir edən əsas amillər:

1. Sovet hakimiyyəti dövründə Orta Asiya və Qafqaz xalqlarının musiqi mədəniyyətinin inkişafına dövlət səviyyəsində diqqət yetirilmişdir. Bu dövrdə konservatoriyalar, filarmoniyalar, musiqi məktəbləri açılmış, xalq çalğı alətləri orkestrləri yaradılmışdır.

2. Hər bir ölkənin xalq çalğı alətləri orkestrinin inkişafında orkestrin rəhbərinin rolu böyük olmuşdur. Azərbaycanda Üzeyir Hacıbəyli və Səid Rüstəmov, Özbəkistanda N.M.Mironov, Qazaxıstanda Ə.K.Jubanov, Qırğızıstanda P.F.Şubin, Vyanada H.Rixter və R.Ştraus bu orkestrlərin formalaşmasında və inkişafında həlledici rol oynamışlar.

3. Hər bir xalqın musiqi ənənələri orkestr modelinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Məsələn, Özbəkistanda milli alətlərə daha çox üstünlük verilməsi bu ölkənin zəngin musiqi ənənələri ilə bağlıdır.

Bütün orkestr modelləri müasir dövrdə müəyyən çağırışlarla üzləşir:

1. Dünya musiqisinin qloballaşması orkestrlərin repertuar siyasətinə təsir edir. Xalq çalğı alətləri orkestrləri dünya musiqisi ilə rəqabət aparmağa məcburdurlar.

2. Xalq çalğı alətlərində peşəkar ifaçıların hazırlanması mühüm problem olaraq qalır. Bu sahədə təhsilin inkişaf etdirilməsi vacibdir.

3. Müasir dinləyicinin tələblərinə cavab verən yeni repertuarın yaradılması zərurəti vardır. Bu, həm milli bəstəkarların, həm də dünya bəstəkarlarının yeni əsərlərinin orkestr repertuarına daxil edilməsini tələb edir.

Bilkent Simfonik Orkestri 1993-cü ildə Bilkent Universitetinin özəl layihəsi əsasında qurularaq, Türkiyənin ilk akademik və beynəlxalq orkestri xüsusiyyətini daşıyır. Hal-hazırda orkestrin 120 nəfərdən çox üzvü var ki, onların əksəriyyətini Bilkent Universitetinin Musiqi sənətləri fakültəsinin müəllim heyəti təşkil edir. Arif Möhsünoğlu vurğulayır: "*Bilkent Simfonik Orkestri çoxsaylı festivallarda uğurlu çıxışlar etmişdir. Orkestrin konsert proqramları klassik əsərlərlə yanaşı xalq musiqi üzərində qurulmuşdur. Qastrol səfərlərində orkestrin müşayiəti ilə vokal ifaçıları Pekin Qırğız və Hakan Aysev klassik ariyalar səsləndirirdilər. Bariton-Məsud İktu isə Adnan Sayqunun xalq mahnılarını simfonik orkestrin müşayiəti ilə ifa etmişdir. Beləliklə, orkestr təkcə klassik musiqini ifa etməklə kifayətlənmir, eyni zamanda orijinal xalq musiqisini də yerli dinləyicilərinə təqdim edir ki, bu da Bilkent Simfonik Orkestrinin təkcə klassik musiqini deyil, həm də xalq musiqisi mədəniyyətini təmsil etdiyini göstərir*" (Möhsünoğlu A, 2017: 1105-1117).

Orkestr hər il dünyanın müxtəlif ölkələrində 50-dən çox konsert proqramları ilə çıxış edir.

1. Hər iki model (Bilkent və Şərq xalq orkestrləri) milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında və təbliğində mühüm rol oynayır;

2. Bilkent orkestri dünya klassiklərinin əsərləri ilə yanaşı Türk bəstəkarlarının əsərlərini (Türk Bestecileri Haftası çərçivəsində) səsləndirməklə, milli musiqinin qorunmasına töhfə verir;

3. Beynəlxalq qastrol fəaliyyəti bütün bu orkestrlər üçün xarakterikdir.

Bilkent Simfonik Orkestri tamamilə Avropa alətlərindən ibarət olan klassik simfonik orkestr modelini təmsil edir. Bu baxımdan o, Vyana modeli ilə eyni tipə aiddir. Lakin təhlil edilən Şərq xalq çalğı alətləri orkestrlərindən əsaslı şəkildə fərqlənir. Bilkent orkestri özəl və akademik təşəbbüs kimi yaradılmışdır. Şərq xalq orkestrləri isə əsasən dövlət dəstəyi ilə (filarmoniyalar, radio komitələri nəzdində) formalaşmışdır. Vyana Filarmoniyası isə tarixən opera orkestrindən yaranmışdır.

Bilkent orkestrinin repertuarının əsasını dünya klassik musiqisi təşkil edir (Mosart, Bethoven, Rixard Ştraus, Maler və s.). Bu baxımdan Bilkent modeli Vyana modelinə daha yaxındır. Şərq xalq çalğı alətləri orkestrlərində isə repertuarın əsasını milli xalq musiqisi təşkil edir. Bilkent orkestri 12 fərqli ölkədən gəlmiş musiqiçiləri özündə birləşdirən beynəlxalq tərkibə malikdir. Vyana Filarmoniyası əsasən Avropa musiqiçilərindən, Şərq orkestrləri isə əsasən yerli milli kadrlardan ibarətdir.

Bilkent orkestri 40-dan çox CD buraxmış, EMI, CPO kimi məşhur səsyazma şirkətləri ilə əməkdaşlıq etmişdir. 2009-cu ildə UNICEF Türkiyə İyi Niyət Elçisi elan edilmişdir. Bu göstəricilərə görə Bilkent orkestri Vyana modelinə yaxınlaşır.



Şəkil 6. *Bilkent simfonik orkestri*

Nəticə:

Aparılan müqayisəli təhlillər göstərir ki, hər bir ölkənin orkestri özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir və bu xüsusiyyətlər həmin ölkənin musiqi ənənələri,

tarixi inkişaf yolu və mədəni siyasəti ilə bağlıdır. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri sintez modelinin ən uğurlu nümunələrindən biridir. Bu orkestr həm milli musiqi ənənələrinin qorunmasına, həm də dünya musiqi irsinin mənimsənilməsinə imkan verir. Üzeyir Hacıbəyli və Səid Rüstəmovun rəhbərliyi ilə formalaşan orkestr bu gün də öz fəaliyyətini davam etdirir. Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestri milli orkestr modelinin ən bariz nümunəsidir. Orkestrin tərkibinə heç bir Avropa alətinin daxil edilməməsi milli koloritin maksimum dərəcədə qorunmasına imkan versə də, dünya klassik nümunələrini ifa etmək imkanını məhdudlaşdırır.

Türkmənistan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə avropa alətləri daxil edilmiş, lakin milli alətlərin təkmilləşdirilməsi sahəsində kifayət qədər iş aparılmamışdır. Vyana orkestri Avropa simfonik orkestr modelinin ən yüksək nailiyyətidir. Bu orkestr əsrlər boyu formalaşaraq, dünya musiqi mədəniyyətinin inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Müqayisəli təhlil göstərir ki, orkestrlərin inkişafı üçün ən optimal yol sintez modelidir – milli ənənələri qoruyub saxlamaqla yanaşı, dünya təcrübəsindən bəhrələnmək. Azərbaycan bu yolda mühüm uğurlar əldə etmiş və bu gün də bu istiqamətdə inkişaf edir. Bilkent Simfonik Orkestri Avropa simfonik orkestri ilə eyni kateqoriyaya aid olub, tamamilə Avropa alətlərindən ibarət, repertuarının əsasını dünya klassik musiqisi təşkil edən peşəkar simfonik orkestrdir. Lakin, onun özəl və akademik təhsil müəssisəsi nəzdində yaradılması, həmçinin Türk bəstəkarlarının əsərlərinə xüsusi diqqət yetirməsi kimi özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır. Şərq xalq çalğı alətləri orkestrlərindən fərqli olaraq, Bilkent orkestri milli musiqinin qorunması və təbliği məqsədini sintez modeli ilə deyil, müasir simfonik orkestr vasitəsilə həyata keçirir. Bu, onun təhlil edilən digər orkestr modelləri arasında özünəməxsus yerini müəyyən edir. Araşdırmalar göstərir ki, orkestr modellərinin inkişafında əsas meyar milli ənənələrlə dünya təcrübəsinin vəhdətidir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri sintez strategiyasının ən uğurlu nümunəsi kimi həm milli koloriti qoruyur, həm də dünya klassik musiqisini mənimsədir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan musiqi tərəqqisi // "Elmi əsərlər". II cild. Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının nəşriyyatı, 1965, s. 223-230.
2. Möhsünoğlu A. Bilkent senfoni orkestrasının Türkiye'nin müzik hayatındaki rolü // "Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi", 17(4), 2017, s. 1105-1117.
3. Вызго-Иванова И. Новые пути жанра // "Советская Музыка", 1973, № 2, с. 202-204.
4. Гизатов Б. Казахстанский Государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1957, 60 с.
5. Hellsberg C. Demokratie der Könige: Die Geschichte der Wiener Philharmoniker. Mainz: Schott, 1992, 688 p. ISBN 978-3795702366.

AZƏRBAYCAN RƏQS SƏNƏTİ YAZILI MƏNBƏLƏRDƏ

XANBUTOV Mövsüm Anar oğlu
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının
“İncəsənət” fakültəsinin magistri
Ünvan: Bakı şəhəri, Rəşid Behbudov 75
E-mail: xyusiff@gmail.com
ORCID: 0009-0006-8789-5653

Elmi rəhbər: ***Aysel Məmmədəliyeva***
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.78-92

Xülasə: *Bu məqalədə Azərbaycan xalq rəqslərinin tarixinin araşdırılmasında yazılı tarixi mənbələrin rolu və əhəmiyyəti müzakirə edilmişdir. Erkən dövrlərdə rəqslər əsasən mərasimlər, toylar və bayramlar kontekstində təsvir olunmuş, musiqi və hərəkət vəhdəti ilə xarakterizə edilmişdir. XIX-XX əsrlərdə etnoqrafik və maarifçi mənbələr xalq rəqslərinin sistemli təsnifatının və elmi tədqiqinin inkişafına imkan yaratmışdır. Azərbaycanın görkəmli balet ustası Qəmər Almaszadənin (1915-2006) tədqiqat fəaliyyəti folklor nümunələrinin yazılı təsviri, struktur və icra xüsusiyyətlərinin sistemləşdirilməsi baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Sovet və müstəqillik dövrü tədqiqatları isə rəqsin yazılı elmi əsaslarını genişləndirmiş və peşəkar səhnə, eləcə də tədris sahələrində tətbiqinə zəmin yaratmışdır. Araşdırmalar göstərir ki, Azərbaycan rəqsi milli mədəniyyətin ayrılmaz və funksional komponenti kimi dəyərlidir.*

Açar sözlər: *folklor, etnoqrafiya, musiqi, rəqs, ənənə, mərasim, yazılı mənbələr, sistemli təsnifat, milli mədəni irs*

АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКАХ

ХАНБУТОВ Мовсум Анар
Магистрант Бакинской Хореографической Академии

Аннотация: *В статье рассматривается роль и значение письменных источников в исследовании истории азербайджанских народных танцев. В ранние периоды танцы, как правило, описывались в контексте церемоний, свадеб и праздников и характеризовались единством музыки и движения. В XIX–XX веках этнографические и просветительские источники способствовали систематической классификации народных танцев и их научному изучению. Исследовательская*

деятельность выдающейся азербайджанской балерины Гямар Алмаззаде (1915-2006) имеет особое значение в плане письменного фиксирования фольклорных образцов, анализа их структуры и систематизации особенностей исполнения. Изучение советского и постсоветского периодов расширило научные основы танца и создали предпосылки для его применения на профессиональной сцене и в образовательной практике. Исследования показывают, что азербайджанский танец является неотъемлемым и функциональным компонентом национальной культуры.

Ключевые слова: *фольклор, этнография, музыка, танец, традиция, обряд, письменные источники, системная классификация, национальное культурное наследие*

AZERBAIJANI DANCE ART IN WRITTEN SOURCES

KHANBUTOV Movsum Anar
Master's student of the "Arts"
Faculty of the Choreography Academy

Abstract: *This article discusses the role and significance of written historical sources in the study of the history of Azerbaijani folk dances. In earlier periods, dances were primarily documented in the context of ceremonies, weddings, and festivals, characterized by the integration of music and movement. In the 19th-20th centuries, ethnographic and educational sources facilitated the systematic classification and scholarly research of folk dances. Research activity of the outstanding Azerbaijani ballerina Gamar Almaszadeh (1915-2006) holds particular importance in terms of the written documentation, structural analysis, and systematization of performance features of folkloric examples. Research conducted during the Soviet and post-independence periods further expanded the scientific foundations of dance and laid the groundwork for its application in professional stage and educational practices. Studies demonstrate that Azerbaijani dance represents an integral and functional component of the national culture.*

Keywords: *folklore, ethnography, music, dance, tradition, ritual, written sources, systematic classification, national cultural heritage*

Rəyçilər:
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aysel Məmmədəliyeva;
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru Elnurə Kazımzadə.

Giriş: Azərbaycan xalq rəqsləri milli-mədəni irsin mühüm tərkib hissəsidir. Onların formalaşması şifahi ənənə və kollektiv yaddaşla sıx bağlıdır. Uzun müddət rəqslər əsasən praktik icra mühitində mövcud olmuş, yazılı təsvirlər isə məhdud xarakter daşımışdır. Müasir elmi yanaşma göstərir ki, rəqslərin sistemli öyrənilməsi üçün yazılı mənbələr mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan erkən tarixi qeydlər, etnoqrafik təsvirlər, maarifçi araşdırmalar və sonrakı elmi tədqiqatlar rəqs sənətinin inkişaf mərhələlərini izləməyə şərait yaradır. Yazılı

mənbələrdə Azərbaycan xalq rəqslərinin əksinin sistemli tədqiq edilməməsi tədqiqatın aktuallığını şərtləndirən əsas amildir.

Tədqiqatın məqsədi Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı mənbələrdə əksini araşdırmaq, bu mənbələrin elmi sistemləşmə prosesində rolunu müəyyən etmək və rəqslərin tarixi inkişaf mərhələlərini izləməkdir. Tədqiqatın metodoloji əsasını tarixilik prinsipi, tarixi-müqayisəli və sistemli təhlil metodları təşkil edir. Azərbaycan xalq rəqslərin konkret tarixi mərhələlər kontekstində araşdırılmış, müxtəlif dövrlərə aid yazılı mənbələr müqayisəli təhlil edilmişdir. Araşdırma nəticəsində müəyyən edilmişdir ki, Azərbaycan xalq rəqslərinin elmi əsaslarının formalaşması uzunmüddətli tarixi prosesin nəticəsidir və bu prosesdə həm etnoqrafik mənbələr, həm də peşəkar xoreoqrafiya məktəbinin təşəkkülü mühüm rol oynamışdır.

Tədqiqatın əsas materialı

Azərbaycan xalq rəqsləri milli mədəniyyətin ən qədim qatlarını əks etdirən folklor hadisəsi kimi formalaşmışdır. Rəqs sənəti xalqın tarixi inkişaf mərhələlərində onun dünyagörüşünü, məişət tərzini, sosial münasibətlərini və estetik ideallarını ifadə edən mühüm mədəni mexanizm rolunu oynamışdır. Folklor mühitində yaranan rəqslər ilkin mərhələdə yazılı mənbələrə əsaslanmamış, şifahi ənənə vasitəsilə kollektiv yaddaşda qorunaraq nəsildən-nəslə ötürülmüşdür. Bu baxımdan Azərbaycan rəqsləri yalnız bədii ifadə forması deyil, həm də xalqın mədəni kimliyinin daşıyıcısı kimi çıxış edir. Folklor anlayışı kontekstində rəqs sinkretik sənət növü kimi qiymətləndirilir. Burada musiqi, ritm, hərəkət, mimika və bəzən söz vahid bədii sistem daxilində qarşılıqlı əlaqədə olur. Azərbaycan xalq rəqsləri də bu sinkretik xüsusiyyətinə görə folklorun canlı və dinamik sahələrindən biri hesab olunur. Rəqslərin formalaşdığı folklor mühiti onları statik deyil, daim dəyişən və yenilənən mədəni hadisəyə çevirmişdir. Məhz bu dəyişkənlik rəqslərin müxtəlif bölgələrdə fərqli variantlarda qorunub saxlanılmasına şərait yaratmışdır. Xalqın gündəlik həyatı, əmək fəaliyyəti, təbiət hadisələri və sosial münasibətləri folklor rəqslərinin məzmununun əsas qaynaqlarını təşkil etmişdir. Ov, əkinçilik, maldarlıq və sənətkarlıqla bağlı hərəkətlər zamanla bədii forma alaraq rəqs elementlərinə çevrilmişdir. Bu proses folklor yaradıcılığının təbii inkişaf mərhələsi kimi başa düşülür. Beləliklə, rəqs xalqın həyat tərzinin estetik ifadəsi kimi formalaşaraq folklor sistemində mühüm yer tutmuşdur.

Azərbaycan xalq rəqslərinin əsas xüsusiyyətlərindən biri onların şifahi ənənə üzərində qurulmasıdır. Şifahi ənənə folklor mədəniyyətində biliklərin və bacarıqların yazılı mətnlərdən asılı olmadan ötürülməsini təmin edən əsas mexanizmdir. Rəqslər də məhz bu mexanizm vasitəsilə qorunmuş və inkişaf etmişdir. Rəqsin hərəkət sistemi, tempi, ritmik quruluşu və bədii ifadə vasitələri bir ifaçıdan başqasına müşahidə, təkrar və təcrübə yolu ilə ötürülmüşdür. Kollektiv yaddaş anlayışı bu prosesdə xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Xalq arasında rəqslər yalnız fərdi bacarıq kimi deyil, kollektiv təcrübə kimi yaşadılmışdır. Toylar, bayramlar, el şənlikləri və mərasimlər rəqsin kollektiv şəkildə icra olunduğu əsas sosial mü-

hitlər olmuşdur. Bu mühitlərdə rəqs həm əyləncə, həm də sosial ünsiyyət vasitəsi kimi çıxış etmişdir. Kollektiv icra forması rəqslərin sabit strukturunu qorumaqla yanaşı, onların yeni elementlərlə zənginləşməsinə də şərait yaratmışdır.

Azərbaycan xalq rəqslərinin tarixinin araşdırılmasında yazılı tarixi mənbələr də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Şifahi ənənə əsasında formalaşmış rəqs mədəniyyəti uzun müddət yazılı sənədlərdə sistemli şəkildə əks olunmasa da, müxtəlif dövrlərə aid salnamələrdə, səyyah qeydlərində, tarixi təsvirlərdə və etnoqrafik müşahidələrdə rəqs və mərasim səhnələrinə dair mühüm məlumatlara rast gəlinir. Bu mənbələr Azərbaycan rəqs sənətinin sosial-mədəni mühitdə tutduğu yeri və funksional rolunu müəyyənləşdirmək baxımından dəyərli materiallar təqdim edir. Azərbaycan coğrafi baxımdan fərqli təbii-iqlim zonalarını, tarixi-mədəni mühitləri və etnik xüsusiyyətləri özündə birləşdirən geniş bir ərazini əhatə etdiyindən, xalq rəqsləri də bu müxtəlifliyin təsiri altında formalaşmışdır. "*Din uğrunda, hakimiyyət uğrunda əsrlərlə aparılan qanlı müharibələr mərd igidlərimizin döyüş meydanlarında göstərdikləri qəhrəmanlıq, feodal dövrünün özünəməxsus qanunauyğunluqları, Azərbaycan ərazisindəki xanlıqlar, saray personajları, at yarışları, pəhləvanların, kəndirbazların müxtəlif tamaşaları, toy mərasimləri, bir çox bayram və el şənlikləri rəqslərimizin yaranmasına çox böyük təsir göstərmiş və onların əsas mövzusuna çevrilmişdir*" (Bəhmənli, 2002: 9). Azərbaycan rəqsləri xalqın həm qəhrəmanlıq tarixini, həm də gündəlik məişət qayğılarını özündə yaşadan unikal yaddaş formasıdır. Bu geniş mövzu dairəsi rəqsin ictimai həyatdakı rolunu artırmış, onu sadəcə ritmik hərəkətlərdən ibarət əyləncə vasitəsi olmaqdan çıxarmışdır. Rəqsin müxtəlif el şənliklərinin və kütləvi məclislərin mərkəzində dayanması, onun tarixi mənbələrdə fərqli adlarla xatırlanmasına səbəb olmuşdur: Tarixi mənbələrdə rəqs çox vaxt "oyun", "şənlik", "məclis" anlayışları ilə eyni kontekstdə işlədilir. "*Oyun tamaşası və süjetli rəqs səhnələri Azərbaycan rəqs folklorunda xüsusi yer tutur*" (Həsənov, 1983: 12).

Bu terminoloji yaxınlıq göstərir ki, rəqs xalqın şüurunda sadəcə əyləncə vasitəsi kimi deyil, müəyyən qaydalara və sosial funksiyaya malik kollektiv fəaliyyət kimi qavranılmışdır. Müəllifin yanaşmasından aydın olur ki, qədim rəqslər yalnız ritmik hərəkətlər toplusu olmayıb, eyni zamanda müəyyən hadisələri canlandıran təmsiledici xarakter daşımışdır. Xüsusilə "oyun tamaşası" formasında ifa olunan bu rəqslər insanların həyat hadisələrini təqlid etməsinə imkan yaratmış, nəticə etibarilə kiçik xalq tamaşaları funksiyasını yerinə yetirmişdir. Rəqsin bu təmsiledici və kollektiv mahiyyəti onun digər sənət sahələri ilə vəhdətdə inkişaf etməsini şərtləndirmişdir. Bu isə rəqsin yalnız fiziki hərəkət deyil, musiqi, söz və hərəkətin birliyi əsasında formalaşan sinkretik mərasim mədəniyyətinin mühüm tərkib hissəsi kimi qəbul olunduğunu göstərir. Belə yanaşma sonrakı dövrlərdə yazılmış etnoqrafik və musiqişünaslıq mənbələrdə də öz əksini tapmışdır.

Erkən yazılı mənbələrdə Azərbaycan ərazisində icra olunan kollektiv hərəkət formalarına xüsusi diqqət yetirilir. Dairəvi və kütləvi hərəkətlərin təsviri təd-

qiqatçılar tərəfindən kollektiv rəqs formalarının ilkin yazılı izləri kimi qiymətləndirilir. Bu təsvirlər yallı və halay tipli rəqslərin tarixi köklərinin yazılı mənbələrdə dolayı yolla əks olunduğunu göstərir (Bax: Şəkil 1. 2.). Belə rəqslər icma birliyinin, sosial həmrəyliyin və kollektiv davranışın bədii ifadəsi kimi təqdim olunur. Dairəvi rəqslərin icrası zamanı hərəkət istiqaməti də çox önəmlidir. Onların bəzisində hərəkət istiqaməti şərqdən qərbə, digərlərində isə qərbdən şərqə doğru olur. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva tədqiqatlarında qeyd edir ki, “*çox mürəkkəb və uzun mərhələli inkişaf yolu keçmiş dairəvi formada ifa olunan kütləvi rəqslər multikultural dünyanın təmas nöqtəsi olduğu üçün həmişə aktualdır*” (Nəbiyeva, 2018: 3). Bu fikirdən çıxış edərək deyə bilərik ki, yallı tipli rəqslərin bu gün qlobal səviyyədə bir həmrəylik rəmzi kimi qəbul edilməsi təsadüfi deyil. Bu aktuallıq rəqsin hələ dil və mədəniyyət amillərinin formalaşmadığı dövrlərdən gələn kollektiv yaddaşın təzahürüdür. F.Nəbiyevanın təsnifatına əsasən, rəqs sənətinin bu “təmas nöqtəsi” funksiyasını anlamaq üçün onun ən qədim, instinktiv dövrünə – yəni insanın özünü ifadə etmək üçün sözə deyil, yalnız səsə və bədən hərəkətlərinə ehtiyac duyduğu mərhələyə diqqət yetirmək lazımdır. Tədqiqatçı rəqsin bu ilkin qatını belə xarakterizə edir: “*Tədqiqatlar göstərir ki, birinci mərhələni “ayin mərhələsi” adlandırmaq olar. Həmin mərhələ erkən dövrə təsadüf etmişdir. Düşünürük ki, bu mərhələdə insan nitqi inkişaf etmədiyi üçün bütün ayinlər qışqırıqlar, çığırtılar, səs təqlidləri, əl və ayaq hərəkətləri – əl çalma, öz buduna vurma, yanındakı ilə əl-ələ vurmaqla müşayiət olunurdu*” (Nəbiyeva, 2018: 11).





Şəkil 1.2. *Kollektiv xalq rəqsi "Yallı"*

Yallı rəqsləri ilə bağlı ilk arxeoloji tapıntılar Azərbaycanın Qobustan və Naxçıvanın Gəmiqaya ərazisində yerləşən qayalıqlar üzərində olan rəsmlərdir ki, 1939 və 1960-cı ildə aşkar edilmişdir. Bu rəqsin tarixi və xoreoqrafiyası ilə bağlı məlumatlar elmi tədqiqatlarda yer alır. K.Həsənov bu rəqsin od ətrafında təşkil edilən ilkin mərasimlərdən gəldiyini hesab edir və onu dünya xalqlarının folklorunda rast gəlinən dairəvi rəqslərin bir növü kimi qiymətləndirir. Alim hesab edir ki, "*bu rəqsin tarixi onun qayaüstü təsvirlərindən daha qədim dövrələrə təsadüf edir*" (Həsənov, 1983: 56).

Kollektiv ifa strukturuna malik olan yallı rəqsləri hər bir nümunəsində fərdi hərəkət plastikasını və özünəməxsus icra qaydalarını ehtiva edir. Təəssüf ki, vaxtilə İrəvanda və ətraf mahallarda azərbaycanlılar tərəfindən yaradılmış zəngin yallı irsi tarixi-siyasi şəraitlə bağlı olaraq ciddi itki təhlükəsi ilə üzləşmişdir. Soydaşlarımızın öz doğma torpaqlarından məcburi deportasiyası, bu rəqslərin canlı daşıyıcılarının ölkənin müxtəlif bölgələrinə pərakəndə şəkildə səpələnməsinə səbəb olmuşdur. İfa mühitindən uzaq düşmə və uzunmüddətli fasilələr nəticəsində İrəvan yallılarının həm xoreoqrafik strukturu, həm də orijinal musiqi yaddaşı tədricən aşınmaya məruz qalmış, bu boşluqdan yararlanan erməni tərəfi isə milli rəqslərimizi mənimsəyərək beynəlxalq səhnələrdə öz adlarına çıxarmışlar. Bu sahədəki elmi boşluğu və mənimsəmə faktlarını tədqiqat obyekti kimi nəzərdən keçirən etnomusiqişünas R.Bəhmənli qeyd edir: "*İrəvanda yaranmış yallı havalarımızın toplanmasında bir tədqiqatçı kimi özümü çox şanslı sayıram. Belə ki, artıq 38 ildir Azərbaycanın demək olar ki, bütün bölgələrini gəzərək, ustad sənətçilərlə, qocaman ifaçılarla görüşərək onların ifasından 500-ə yaxın qədim rəqs melodiyalarını əldə etmiş, onların tarixini, ifa xüsusiyyətlərini, ritmik məziyyətlərini və s. geniş təhlil etmiş və notlaşdırmışam*" (Bəhmənli, 2022: 8). Bu fəaliyyət İrə-

van yallılarının bərpası və milli mədəniyyətimizin qorunması istiqamətində atılmış ən mühüm elmi addımlardan biri kimi dəyərləndirilə bilər.

Toplanmış bu zəngin materialın analizi göstərir ki, rəqs melodiyalarının daxili strukturu onların ifaçı kontingentini – yəni cins və yaş bölgüsünü əvvəlcədən müəyyən edir. Bu nəzəri yanaşma Kamal Həsənovun tədqiqatlarında da mərkəzi yer tutur. Müəllif qeyd edir ki, erkən dövrün yazılı mənbələrindən bəri qadın və kişi rəqslərinin fərqləndirilməsi məhz musiqinin və ritmin xarakterinə əsaslanmışdır. O, rəqsin həm gender, həm də yaş kateqoriyasına görə qruplaşdırılmasını belə əsaslandırır: “*Rəqs melodiyasının xarakteri və tempi – onların kişi və qadın rəqslərinə, qoca və cavanın ifa edəcəyi rəqslərə bölünməsi işində başlıca səciyyəvi cəhətlərdir*” (Həsənov, 1983: 23).

Yazılı mənbələrdə rəqs musiqi ilə ayrılmaz vəhdət təşkil edərək musiqi alətlərinin müşayiəti ilə icra olunan hərəkətlərdən bəhs edilir. Bu fakt rəqs və musiqi münasibətlərinin erkən dövrlərdən mövcud olduğunun sübutudur. Sonrakı dövrlərdə bu əlaqə rəqs havalarının notlaşdırılması, elmi təsnifatı üçün baza rolunu oynamışdır. XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan xalq mədəniyyətinin, o cümlədən rəqs sənətinin yazılı şəkildə sistemli olaraq qeydə alınmağa başladığı mühüm mərhələ kimi xarakterizə edilir. Bu dövrdə etnoqrafiya və folklorşünaslıq elmlərinin inkişafı nəticəsində xalq yaradıcılığına maraq artmış, folklor nümunələri toplanaraq yazılı mənbələrdə təsvir edilmişdir. Azərbaycan rəqs sənəti də bu prosesdən kənarda qalmamış, müxtəlif etnoqrafik qeydlərdə, maarifçi əsərlərdə və elmi məqalələrdə öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan xalq rəqsinin estetik və sosial mahiyyəti XIX əsr etnoqrafik qaynaqlarında xüsusi bir mədəni layını təşkil edir. Həmin dövrün mənbələrində rəqs sadəcə bir əyləncə vasitəsi deyil, əhalinin daxili dünyasını, milli temperamentini və məişət ritmini əks etdirən əsas göstərici kimi təsvir olunur. Xüsusilə toy və mövsüm mərasimlərində rəqsin kollektiv ruhu ifadə etməsi, musiqi ilə hərəkətin ayrılmaz vəhdəti bu qeydlərin ana xəttini təşkil edir. K. Həsənovun tədqiqatları da məhz həmin tarixi-etnoqrafik reallıqlara söykənərək, rəqsin xalqın mənəvi həyatındakı mütləq yerini belə səciyyələndirir: “*Azərbaycanlılar rəqs etməyi sevir. Rəqs zamanı onlar tam mənası ilə hərəkətin canlı ritminə, musiqinin cəlbedici şövqünə, bədənin incə və ifadəli zəriflik məharətinə həsr edirlər. Adətən, bayram, təntənə, təbrik məclislərində, ənənə mərasimi və qonaqlıq məclislərində rəqs edirlər. Rəqsə təkan verən, onun üçün məqam yaradan şadlıqların başlıcası toydur*” (Həsənov, 1983: 8).

XX əsrin əvvəllərində maarifçilik ideyalarının geniş vüsət alması milli özünüdərk prosesini sürətləndirmiş, bu da öz növbəsində xalq yaradıcılığına, xüsusən də folklor irsinə baxış bucağını fundamental şəkildə yeniləmişdir. Bu dövrün mütərəqqi ziyalıları folkloru milli kimliyin sütunlarından biri kimi səciyyələndirərək, onun elmi əsaslarla mühafizəsini prioritet vəzifə kimi önə plana çəkmişlər. Həmin dövrün ədəbi və elmi nümunələrində Azərbaycan rəqs sənəti milli-mədəni sistemin strateji əhəmiyyətli tərkib hissəsi kimi xarakterizə olunur. Mənbələrdə

rəqs adlarının qeydə alınması, onların plastik quruluşuna dair şərhlər və coğrafi yayılma areallarının göstərilməsi, əslində, folklor materiallarının ilk sistemli sənədləşdirilməsi və elmi arxivləşdirilməsi cəhdləri kimi böyük elmi dəyər kəsb edir. Ötən əsrin əvvəllərində maarifçilik ideologiyası çərçivəsində qələmə alınan publisistik nümunələrdə Azərbaycan rəqs sənəti həm estetik, həm də pedaqoji müstəvidə yüksək qiymətləndirilmişdir. Bu dövrün ziyalıları rəqsi sadəcə folklor nümunəsi kimi deyil, cəmiyyətin estetik zövqünün cilalanmasında, eləcə də gənc nəslin fiziki və mənəvi inkişafında mühüm təsir vasitəsi kimi xarakterizə etmişlər. Rəqsin pedaqoji və mədəni əhəmiyyətinə dair bu cür konseptual yanaşma, onun milli dəyərlər sistemindəki rolunu möhkəmləndirməklə yanaşı, gələcəkdə professional xoreoqrafiya məktəbinin və səhnə rəqsinin təşəkkül tapması üçün zəruri olan nəzəri-ideoloji bazanı formalaşdırmışdır. Bu nəzəri bazanın praktik müstəvidə reallaşması və xalq yaddaşındakı rəqs nümunələrinin peşəkar səhnəyə gətirilməsində konkret şəxsiyyətlərin fədakar fəaliyyəti müstəsna rol oynamışdır. Xüsusilə unudulmaqda olan qədim rəqs formalarının bərpası və onların gələcək nəsillərə ötürülməsi prosesində böyük sənətkarların rolu mütləq qeyd edilməlidir. Tədqiqatçı R. Bəhmənli də bu xidmətləri yüksək qiymətləndirərək yazır: "*Qədim xalq rəqslərimizin adları haqqında, onların yaranma tarixi haqqında məlumatların əldə olunmasında rəqs sənətinin inkişafında böyük zəhmətləri olan nəcib, mehriban insan, Azərbaycanın xalq artisti, baletmeyster – rəqqasə Əminə Dilbazinin zəhməti əvəzsizdir"* (Bəhmənli, 2002: 5).

Azərbaycan xalq rəqslərinin zənginliyi və müxtəlifliyi onların təsnifatını zəruri etmişdir. Folklor mühitində rəqslər ilkin olaraq funksional və semantik xüsusiyyətlərinə görə fərqləndirilmişdir. Elmi tədqiqatlarda isə bu fərqləndirmə daha sistemli və nəzəri əsaslandırılmış təsnifat modellərinə çevrilmişdir. Məzmun baxımından rəqslər əmək və məişət rəqsləri, mərasim və bayram rəqsləri, qəhrəmanlıq və igidlik mövzulu rəqslər, eləcə də məzəli və oyun xarakterli rəqslər kimi qruplaşdırılır. Əmək rəqsləri insanın istehsal fəaliyyəti ilə bağlı hərəkətləri bədii formaya salaraq məişət həyatını əks etdirir. Mərasim rəqsləri isə dini və sosial ayinlərlə əlaqəli olaraq kollektiv dəyərlərin qorunmasına xidmət edir.

İcra formasına görə rəqslər solo, duet və kütləvi rəqslər kimi təsnif edilir. Tədqiqatçı K.Həsənov Azərbaycan rəqs sənətinin struktur xüsusiyyətlərini şərh edərək göstərir ki, "*Azərbaycan xalqı yüzillər boyu özünün gözəl rəqslərini, ifa tərzini, hərəkət leksikasını yaratmışdır. Azərbaycan rəqsinin əsas forması solo rəqsi və duet rəqsləri – iki nəfərin ifa etdiyi rəqslərdir. Lakin, bununla belə bizdə ellikcə oynanılan rəqslər də çoxdur. Xüsusilə Naxçıvan MR-da, respublikanın cənub rayonlarında – Lənkəranda, Lerikdə, Masallıda, Astarada kütləvi rəqslər geniş yayılmışdır*" (Həsənov, 1988: 3).

Bu bölgüdən aydın olur ki, kütləvi rəqslər folklor ənənəsinin ən qədim qatlarını təmsil edərək kollektiv icra prinsipini ön plana çıxarır. Solo rəqslər isə fərdi yaradıcılıq və texniki bacarıqların nümayişi baxımından əhəmiyyətlidir. Semantik

təsnifat rəqslərin adlarında və hərəkət strukturunda əks olunan simvolik mənalara əsaslanır. Yer adları, bitki və heyvan adları, insan adları və məişət anlayışları ilə bağlı rəqslər folklor təfəkküründə simvolik düşüncə tərzinin mövcudluğunu sübut edir. Bu təsnifat xalqın dünyagörüşünü və mədəni dəyərlər sistemini anlamaq baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır. Etnoqrafik, maarifçi mənbələrdə kişi və qadın rəqslərinin təsviri xüsusi yerə malikdir. Mənbələrdə kişi rəqslərinin dinamik və çevik hərəkətlərlə, qadın rəqslərinin isə daha zərif, təmkinli və ölçülü hərəkətlərlə icra edildiyi qeyd olunur. Bu müşahidələr Azərbaycan xalq rəqslərinin cinsiyyətə görə bölgüsünün tarixi əsaslara malik olduğunun sübutudur. Sonrakı elmi tədqiqatlar bu bölgünü sistemləşdirib nəzəri çərçivəyə salıbdır (Bax: Şəkil 3. 4.).



Şəkil 3.4. *Kişi və qadın rəqslərinin təsviri*

XIX-XX əsr etnoqrafik və maarifçi mənbələr Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı şəkildə qeydə alınmasında mühüm mərhələ təşkil edir. Bu mənbələr folklor mühitində formalaşmış rəqslərin sosial, estetik və funksional xüsusiyyətlərini əks etdirərək sonrakı elmi sistemləşmə prosesinə zəmin yaratmışdır. Rəqs sənətinin milli mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi kimi dərk edilməsi məhz bu dövrdə formalaşmış və peşəkar elmi tədqiqatların əsas istiqamətlərindən birinə çevrilmişdir. Maarifçi, etnoqrafik mənbələrin mühüm xüsusiyyətlərindən biri də onların təsviri xarakter daşımasıdır. Bu mənbələrdə rəqslər elə qeydlər şəklində təqdim olunur ki, onlar daha çox müşahidəyə əsaslansın. Belə yanaşma elmi təhlil üçün tam kifayət etməsə də, folklor mühitinin real mənzərəsini əks etdirməsi baxımdan dəyərli hesab olunur. Mütəxəssislər bu təsvirləri sonrakı nəzəri araşdırmalar üçün ilkin material kimi istifadə ediblər. Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı elmi əsaslarının formalaşmasında Qəmər Almaszadənin fəaliyyəti xüsusi mərhələ təşkil edir. Onun yaradıcılığı folklor mühitində formalaşmış rəqs nümunələrinin yazılı şəkildə təsviri, sistemləşdirilməsi və peşəkar səhnə sənətinə inteqrasiyası baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qəmər xanım Azərbaycan rəqsinin təkcə ifaçısı və xoreoqrafı deyil, eyni zamanda onun elmi-nəzəri əsaslarını formalaşdıran ilk tədqiqatçılardan biri kimi çıxış etmişdir. Bu baxımdan onun əsərləri Azərbaycan xalq rəqslərinin yazılı tarixinin başlanğıc nöqtələrindən biri hesab olunur.

Q.Almaszadənin "Azərbaycan xalq rəqsləri" adlı əsəri Azərbaycan rəqs sənətinin sistemli şəkildə yazıya alınmış ilk fundamental mənbələrindən biri kimi qiymətləndirilir. Bu əsərdə müəllif folklor mühitində yaşayan rəqsləri toplayaraq onların icra xüsusiyyətlərini, hərəkət strukturunu və musiqi müşayiətini təsvir etmişdir. O, rəqsləri yalnız səhnə baxımından deyil, eyni zamanda folklor mənşəyi və sosial funksiyası prizmasından da araşdırmışdır. Bu yanaşma Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı şəkildə öyrənilməsində yeni metodoloji xəttin əsasını qoymuşdur. Peşəkar sənət və folklor arasında körpü yaratmaq cəhdi Q.Almaszadənin elmi yanaşmasının əsas xüsusiyyətlərindən biridir. O, xalq arasında icra olunan rəqsləri olduğu kimi saxlamış, səhnə şəraitinə uyğunlaşdırarkən onların əsas semantik, struktur xüsusiyyətlərini qorumağa çalışmışdır. Bu yanaşma rəqs sənətinin yazılı təsvirində folklorun canlı mahiyyətinin itirilməməsi baxımdan mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Görkəmli xoreoqraf xalq rəqslərinin daxili dinamikasını və estetik görünüşünü xarakterizə edərək qeyd edir ki, "*Azərbaycan rəqsləri quş pərvazını xatırladır. İfaçılar rəqsin başlanğıcında bir neçə coşqun hərəkət edirlər, sonra isə, sanki açılmış qanadlarla incə və zərif hərəkətlər ifa edirlər*" (Almaszadə, 1959: 7). Bu cür təsvirlər sübut edir ki, Q.Almaszadə üçün rəqs sadəcə hərəkətlər silsiləsi deyil, həm də müəyyən bir emosional və obrazlı məna daşıyan sənət hadisəsidir. O, əsərlərində rəqslərin təsnifatı məsələsinə də diqqət yetirilmişdir. Q.Almaszadə rəqsləri məzmununa, icra xarakterinə və sosial funksiyasına görə qruplaşdırıb, onların ümumi xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir. Bəhs olunan təsnifat sonrakı tədqiqatlar üçün ilkin model rolunu oynamışdır. Xüsusilə kişi və

qadın rəqslərinin fərqləndirilməsi, kollektiv və solo rəqslərin ayrılması onun metodoloji yanaşmasının əsas cəhətlərindən biridir. Azərbaycan mədəniyyətinin sovet dövrü inkişaf mərhələsində Q.Almaszadənin yaradıcılıq fəaliyyəti daha geniş spektr kəsb etmişdir. Həmin illərdə xalq irsinə dövlət səviyyəsində göstərilən diqqət, rəqs sənətinin elmi əsaslarla tədqiqinə və onun kütləvi təbliğinə münbit zəmin hazırlamışdır. Bu dövrdə Almaszadənin topladığı və yazılı şəkildə təsvir etdiyi rəqslər peşəkar kollektivlərin repertuarına daxil edilmişdir. Beləliklə, folklor mühitində yaşayan rəqslər yazılı sənəd əsasında səhnə sənətinə inteqrasiya olunmuşdur. O, əsərlərində regional rəqs xüsusiyyətlərinə də diqqətlə nəzər yetirmişdir. Müəllif müxtəlif bölgələrdə icra olunan rəqslərin müxtəlif cəhətlərini qeyd edərək bu fərqlərin folklor mühitindən qaynaqlandığını bildirmişdir. Bu müşahidələr sonrakı tədqiqatlarda regional differensiasiyanın nəzəri əsaslandırılmasına imkan vermişdir. Onun regionlara aid qeydləri Azərbaycan xalq rəqslərinin coğrafi yayılma arealının müəyyənləşdirilməsi üçün mühüm mənbə kimi qiymətləndirilə bilər. Q.Almaszadənin klassik yazılı irsinin əhəmiyyəti yalnız onun öz dövrü ilə məhdudlaşmır. Onun əsərləri sonrakı tədqiqatçılar üçün metodoloji nümunə rolunu oynamışdır. K.Həsənov, R.Bəhmənli və başqa alimlər onun yazılı təsvirlərini əsas götürərək daha geniş elmi təsnifatlar aparmışlar. Bu baxımdan onun fəaliyyəti Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı elmi ənənəsinin formalaşmasında başlanğıc mərhələ kimi qiymətləndirilir. Azərbaycan rəqs sənətinin tarixində Q.Almaszadənin klassik yazılı irsi keçid mərhələsi kimi xarakterizə olunur. Bu mərhələdə rəqs folklor mühitindən çıxıb elmi təsvir, yazılı sənəd obyektinə çevrilmişdir. Xalq rəqslərinin qorunması və sistemli şəkildə öyrənilməsi üçün bu proses mühüm əsas yaratmışdır. Xoreoqrafın əsərləri sayəsində bir çox rəqs nümunələri unudulmamış, gələcək nəsillərə ötürülmüşdür. Q.Almaszadənin fəaliyyəti Azərbaycan xalq rəqslərinin yazılı tarixində fundamental rol oynayır. Onun əsərləri folklor və elmi yanaşma arasında körpü rolunu oynayaraq rəqs sənətinin elmi-nəzəri əsaslarının formalaşmasına təkan vermişdir. Klassik yazılı rəqs irsi kimi qiymətləndirilən həmin əsərlər Azərbaycan mədəniyyətinin öyrənilməsində bu gün də aktual və dəyərli mənbə olaraq qalır.

Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı elmi əsaslar üzərində sistemləşdirilməsi prosesində sovet dövrü xüsusi mərhələ təşkil edir. XX əsrin ortalarından etibarən mədəniyyətin dövlət siyasətinin əsas istiqamətlərindən birinə çevrilməsi xalq yaradıcılığının, o cümlədən rəqs sənətinin planlı şəkildə öyrənilməsinə, toplanmasına və yazılı şəkildə sənədləşdirilməsinə geniş imkanlar yaratmışdır. Bu dövrdə Azərbaycan rəqs sənəti folklor mühitindən çıxaraq elmi-nəzəri təhlilin obyektinə çevrilmiş, sistemli təsnifat və metodoloji yanaşmalar formalaşmışdır. Azərbaycanın qədim rəqs irsi peşəkar kollektivlərin təşəkkül tapdığı dövrdən etibarən xoreoqrafların yaradıcılıq süzgəcindən keçərək yeni bədii forma kəsb etmişdir. Xalq rəqslərinə müəllif tərəfindən verilən süjetli və məzmunlu quruluşlar, onlara sadəcə folklor nümunəsi kimi deyil, həmişəyaşar səhnə əsəri kimi yeni nəfəs qa-

zandırmışdır. Məhz bu xoreoqrafik interpretasiyalar sayəsində milli rəqs sənətimiz beynəlxalq arenalarda yüksək bədii dəyər kimi qəbul olunmuş, ifaçılarımızın sənətkarlığı isə dünya miqyasında tanınan uğurlara çevrilmişdir. Bu dövrün elmi nəşrlərində xüsusilə diqqəti çəkən məqam rəqslərin sistemli şəkildə təsnif edilməsidir. Araşdırmaçılar xalq arasında mövcud olan zəngin rəqs xəzinəsini toplayaraq onları müəyyən meyarlar əsasında qruplaşdırmağa çalışmışlar. Onlar arasında icra üsulu, mövzu, funksional rol və regional yayılma xüsusiyyətləri xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Belə təsnifat folklor nümunələrinin elmi yanaşma ilə öyrənilməsi və tədris prosesinə inteqrasiyası baxımından vacib hesab olunmuşdur. Sovet dövrü tədqiqatlarında rəqslərin notlaşdırılması məsələsi də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Şifahi yaddaşda yaşayan rəqs havalarının nota salınması bu zəngin musiqi materialının yazılı sənədləşməsini təmin edərək onun elmi təhlili üçün zəmin hazırlamışdır. Bu cür sistemli yanaşma, rəqslərin melodik quruluşu və ritmik arxitektonikası haqqında elmi qənaətlərin formalaşmasına, habelə rəqs sənətinin nəzəri strukturunun müəyyən edilməsinə xidmət etmişdir. Azərbaycan rəqs sənətinin səhnələşdirilməsi məsələsinə də Sovet dövrü elmi mənbələrində geniş yer verilmişdir. Folklor mühitində icra olunan rəqslərin peşəkar səhnə sənətinə uyğunlaşdırılması zamanı folklorun əsas xüsusiyyətlərinin qorunması vacib prinsip kimi irəli sürülmüşdür. Folklor rəqslərini həm səhnə estetikasına uyğunlaşdırmaq, həm də onların milli mahiyyətini itirməmək tədqiqatçıların və xoreoqrafların qarşısında duran əsas vəzifələrdəndir. Elmi mənbələrdə sovet dövründə formalaşmış peşəkar rəqs kollektivlərinin fəaliyyəti də araşdırma predmetinə çevrilmişdir. Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının repertuarına daxil edilən xalq rəqsləri aparılmış elmi tədqiqatların nəticələri əsasında tərtib olunmuşdur. Sözügedən repertuar folklor nümunələrinin mühafizəsi ilə yanaşı, onların geniş tamaşaçı auditoriyasına çatdırılmasına imkan yaratmışdır. Elmi nəşrlərdə bu kollektivlərin fəaliyyəti milli rəqs irsinin tanıdılması və yayılması baxımından müsbət dəyərləndirilmişdir.

Sovet dövrü tədqiqatlarında terminoloji sistemləşmə məsələsi də mühüm yer tutur. Hərəkət terminlərinin, rəqs adlarının və icra xüsusiyyətlərinin vahid terminoloji çərçivədə təqdim olunması elmi mübadilə üçün vacib hesab edilmişdir. Bu dövrdə hazırlanmış izahlı məqalələr və terminoloji lüğətlər sonrakı tədqiqatlar üçün əsas baza rolunu oynamışdır. Həmin dövrün elmi nəşrlərində Azərbaycan rəqs sənətinin sistemləşdirilməsi prosesi kompleks və çoxşaxəli xarakter daşıyır. Bu dövrdə aparılan tədqiqatlar folklor mühitində yaşayan rəqslərin yazılı şəkildə qorunmasına, elmi təsnifatının aparılmasına və səhnə sənətinə inteqrasiyasına imkan vermişdir. İdeoloji çərçivələrə baxmayaraq, sovet dövrü elmi irsi Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı tarixində mühüm mərhələ kimi qiymətləndirilir və müasir tədqiqatlar üçün etibarlı mənbə rolunu oynayır.

Azərbaycan Respublikasının müstəqillik əldə etməsindən sonra milli mədəni irsin, o cümlədən xalq rəqs sənətinin öyrənilməsi yeni mərhələyə qədəm

qoymuşdur. Bu dövrdə ideoloji məhdudiyyətlərin aradan qalxması Azərbaycan rəqs sənətinin tarixi, folklor kökləri və estetik xüsusiyyətlərinin daha obyektiv və çoxşaxəli şəkildə tədqiqinə imkan yaratmışdır. Müstəqillik dövrü elmi tədqiqatlarında Azərbaycan rəqsi milli kimliyin mühüm ifadə vasitəsi kimi təqdim olunur və onun elmi-nəzəri təhlili prioritet istiqamətlərdən birinə çevrilir. Müstəqillik dövrü tədqiqatlarının əsas xüsusiyyətlərindən biri metodoloji yanaşmaların genişlənməsidir. Bu mərhələdə rəqs sənətinin öyrənilməsində folklorşünaslıq, musiqişünaslıq, etnoqrafiya və mədəniyyətşünaslıq yanaşmaları birgə tətbiq edilir. Belə multidissiplinar yanaşma Azərbaycan xalq rəqslərinin yalnız xoreoqrafik deyil, eyni zamanda sosial, tarixi və semantik aspektlərdən də təhlil olunmasına şərait yaradır. Bu yanaşma sovet dövrü tədqiqatlarından fərqli olaraq rəqs sənətini ideoloji çərçivələrdən kənar, milli-mədəni fenomen kimi təqdim edir.

Müstəqillik dövrü tədqiqatlarında diqqət çəkən mühüm istiqamətlərdən biri rəqslərin terminoloji və semantik təhlilidir. Bununla bağlı olaraq E. Hacıyeva belə yazır: “*Bu sahədə aparılan araşdırmalar göstərir ki, rəqs adları xalqın tarixi yaddaşını, coğrafi mühitini və dünyagörüşünü əks etdirən mühüm göstəricilərdir. Rəqs adlarının semantik analizi onların mənşəyini və funksional xüsusiyyətlərini aydınlaşdırmağa imkan verir. Bu yanaşma Azərbaycan rəqs sənətinin dərin folklor köklərə malik olduğunu bir daha sübut edir*” (Hacıyeva, 2025: 134). Müstəqillik dövründə yazılmış dissertasiya və avtoreferatlarda Azərbaycan rəqs sənətinin tədris, səhnə praktikası ilə əlaqəsi də geniş şəkildə araşdırılır. Bu araşdırmalarda xalq rəqslərinin peşəkar təhsil sistemində öyrədilməsi, repertuar siyasəti və səhnə quruluşlarının hazırlanması elmi-nəzəri aspektdən təhlil edilir. Rəqs sənətinin tədrisi zamanı folklor xüsusiyyətlərinin qorunması və səhnə estetikasına uyğunlaşdırılması əsas prinsip kimi vurğulanır. Müstəqillik illərində dərc olunan elmi mənbələrdə regional rəqs ənənələrinin qorunması, sistemləşdirilməsi və tədqiq olunması da xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu dövr tədqiqatçılarının apardığı araşdırmalarda Naxçıvan, Qarabağ, Şirvan, Abşeron və digər bölgələrə məxsus rəqs nümunələri ayrıca təhlil olunaraq onların üslub, ritm, plastika və ifa xüsusiyyətləri müqayisəli şəkildə təhlil edilmişdir. Regional materialların öyrənilməsi Azərbaycan xalq rəqslərinin həm ümummilli, həm də lokal xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa imkan yaradır. Belə yanaşma milli mədəni irsin bütövlüyünü qorumaqla bərabər, regional fərqliliyi də ön plana çıxarır.

Müstəqillik mərhələsində aparılan elmi araşdırmaların səciyyəvi cəhətlərindən biri də odur ki, mənbəşünaslıq bazası əhəmiyyətli dərəcədə genişlənmişdir. Öncəki dövrlərlə müqayisə etsək, yazılı və elektron resurslardan sistemli şəkildə istifadə elmi tədqiqatların metodoloji əsaslarını daha da möhkəmləndirmişdir. Azərbaycan Milli Kitabxanasının rəqəmsal fondları, dövlət arxivlərində qorunan sənədlər, dövrü mətbuat materialları, elmi jurnallar və konfrans topluları bu istiqamətdə əsas informasiya mənbələri kimi çıxış edir. Bəhs olunan materiallar sadəcə mövcud rəqs nümunələrinin təsviri ilə kifayətlənmir, eyni zamanda onla-

rın yanaşma şəraiti, inkişaf dinamikası və sosial-mədəni funksiyalarını izləməyə imkan verir.

Yazılı mənbələrin dövriyyəyə cəlb olunması folklor mühitində yaşayan rəqs ənənələrinin tarixi ardıcılıqla izlənilməsini və sənədləşdirilməsini təmin edir. Bu isə şifahi ənənə üzərində formalaşmış rəqs mədəniyyətini elmi şəkildə sistemləşdirilməsi baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Mənbələrin müqayisəli təhlili nəticəsində müxtəlif bölgələrdə mövcud olmuş ifa üslubları, terminoloji xüsusiyyətlər və janr bölgüsü daha aydın şəkildə müəyyənləşdirilir. Nəticə etibarı ilə, tədqiqatların obyektivlik səviyyəsi yüksəlir, faktiki baza zənginləşir, elmi nəticələrin etibarlığı artır. Müstəqillik dövrü araşdırmalarında diqqət çəkən digər vacib istiqamət rəqs sənətinin milli ideologiya və mədəni siyasət kontekstində qiymətləndirilməsidir. Azərbaycan xalq rəqsləri yalnız estetik hadisə kimi deyil, eyni zamanda milli kimliyin ifadəsi və mədəni suverenliyin simvolu kimi də təhlil olunur. Dövlət müstəqilliyinin bərpasından sonra milli-mədəni dəyərlərin qorunması və təbliği istiqamətində həyata keçirilən siyasət rəqs sənətinin inkişafına təsirsiz ötüşməyib. Xalq rəqslərinin beynəlxalq festivallarda, diaspor tədbirlərində və müxtəlif mədəni platformalarda nümayişi onların ölkənin mədəni imicinin formalaşmasında mühüm rol oynadığını göstərir. Müasir elmi ədəbiyyatda bu proses "mədəni diplomatiya" anlayışı çərçivəsində izah olunur və rəqs sənəti milli brendin tərkib hissəsi kimi dəyərləndirilir. Müstəqillik dövrü elmi-nəzəri təhlillərdə rəqs sənətinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi məsələsi də ön plana çıxır. Qeyri-maddi mədəni irs anlayışı çərçivəsində Azərbaycan xalq rəqslərinin sənədləşdirilməsi, tədrisi və təbliği mühüm vəzifə kimi müəyyənləşdirilir. Bu yanaşma rəqs sənətinin yalnız keçmişin mirası deyil, eyni zamanda yaşayan və inkişaf edən mədəni fenomen olduğunu göstərir.

Beləliklə, müstəqillik dövrü tədqiqatları Azərbaycan rəqs sənətinin yazılı tarixi və elmi-nəzəri təhlilində keyfiyyətcə yeni mərhələ təşkil edir. Yazılı tarixi mənbələrin sistemli təhlili Azərbaycan rəqs sənətinin elmi baxımdan dərk olunmasına və qorunmasına əsaslı zəmin yaradır. Müstəqillik dövrü tədqiqatları Azərbaycan rəqs sənətini kompleks sosial-mədəni fenomen kimi dəyərləndirərək onu milli identikliyin formalaşması, mədəni siyasətin həyata keçirilməsi və beynəlxalq mədəni inteqrasiyanın təmin olunması baxımından yeni elmi çərçivədə təqdim edir. Bu mərhələ həm metodoloji yenilənmə, həm də konseptual yanaşmalar baxımından əvvəlki dövrlərdən keyfiyyətcə fərqlənir və gələcək tədqiqatlar üçün möhkəm elmi platforma yaradır.

Nəticə:

Azərbaycan xalq rəqslərinin yazılı mənbələrdə əks olunması onların elmi əsaslarla öyrənilməsi, qorunması üçün əsaslı zəmin yaratmışdır. Erkən mənbələrdən başlayaraq XIX-XX əsr etnoqrafik və maarifçi qeydlərinə, eyni zamanda sovet və müstəqillik dövrü tədqiqatlarına qədər, rəqslər və sosial-mədəni kontekstdə, icra xüsusiyyətləri, musiqi və cinsiyyət fərqləri ilə birlikdə sistemli şəkildə sənədləşdi-

rilmişdir. Q.Almaszadənin klassik yazılı irsi və digər araşdırmalar rəqslərin strukturunu, funksiyasını və regional fərqlərini müəyyən etməyə imkan vermiş, folklor və peşəkar səhnə arasında körpü yaratmışdır. Nəticə etibarı ilə Azərbaycan rəqs sənəti yalnız folklor hadisəsi kimi deyil, həm də elmi-nəzəri təhlil obyekti, milli mədəniyyətin ayrılmaz və funksional komponenti kimi dəyərləndirilmişdir. Bu yanaşma rəqslərin həm qorunması, həm də gələcək nəsillərə sistemli şəkildə ötürülməsi baxımından davamlı elmi platforma formalaşdırmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Almaszadə, Q. M. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, 1959, 150 s.
2. Bəhmənli, R. Erməni plagiatına məruz qalmış Qərbi Azərbaycan yallıları. Bakı: “İmza” nəşrlər evi, 2022, 112 səh.
3. Bəhmənli, R.B. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı: Adiloğlu nəşriyyatı, 2002, 158 s.
4. Bəhmənli, R.B. Azərbaycan yallıları. Dərs vəsaiti. Bakı: Mütərcim, 2018, 140 s.
5. Nəbiyeva, F.R. Dairəvi ayin rəqsləri musiqi folklorunda xalqlararası identifikasiya faktoru kimi: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, 2018, 34 s.
6. Hacıyeva, E.A. Ənənəvi Azərbaycan rəqs adlarının klassifikasiyası. // Beynəlxalq ictimai-siyasi, elmi-nəzəri jurnal, mart-aprel 2025, № 02 (86), s. 134-140. URL:https://geostrategiya.az/documents/2025/05/Meqal-1746637465.pdf
7. Həsənov, K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı: Elm, 1983, 60 s.
8. Həsənov, K.N. Qədim folklor rəqsləri. Bakı: İşıq, 1988, 129 s.

KƏLBƏCƏR AŞIQ FESTİVALI ÇƏRÇİVƏSİNDƏ I AŞIQ MÜSABİQƏSİ

2026-cı il 14-15 may tarixlərində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Fikrət Əmirov zalında I Kəlbəcər Aşıq Festivalı çərçivəsində I Aşıq müsabiqəsi keçirildi. İki turdan ibarət bu müsabiqəyə 25 nəfər iştirakçı ərizə ilə müraciət etmişdi. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi və Azərbaycan Milli Konservatoriyasının birgə layihəsi olan həmin müsabiqənin I turunun açılış mərasimində çıxış edən AMK-nın rektoru, sənətşünaslıq doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Kamilə xanım Dadaş-zadə I Aşıq müsabiqəsinin əhəmiyyətindən danışaraq onun aktuallığını dilə gətirdi. Kamilə xanım iştirakçılara uğurlar dilədikdən sonra sözü Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri, Əməkdar elm xadimi, filologiya elmləri doktoru, professor Məhərrəm Qasımlı və ustad aşıq, Əməkdar Mədəniyyət işçisi Ədalət Qaraşova verdi. Onlar da öz növbəsində adı çəkilən müsabiqənin yeniliyini və zəruriliyini qeyd etdilər.

Püşkatmadan sonra birinci turun iştirakçılarının çıxışları baş tutdu və münsiflər heyəti tərəfindən qiymətləndirildi. Münsiflər heyətinin üzvləri K.Dadaşzadə, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədr müavini Altay Məmmədov, ustad aşıq Cahangir Quliyev, həmçinin filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti Fəxrəddin Baxşəliyev, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın dosenti Mübariz Əliyev, Əməkdar mədəniyyət işçisi, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nemət Qasımlı, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Hafiz Kərimov gənc ifaçılara çalıb-oxuduqları nümunələrlə bağlı suallar da verdilər.

Yüksək nəticə göstərmiş və II tura keçid üçün nailiyyət əldə etmiş gənc aşıqların adı, soyadı və ümumi balları barədə K.Dadaş-zadə məlumat verdi. O, uğur qazanmış bütün iştirakçıları – İ. Hüseynov, T.Alxanov, N.Cəlalzadə, V.Bəylərova, R.Rüstəmov, o cümlədən R.Mürsəlova, A.Abbasova, S.Nağıyev, Z.Məhəmmədova, S.Pənahov, Ə.Məhərrəmzadə, həmçinin M.Cəfərova və K.Əkbərovu təbrik edərək, müsabiqənin növbəti mərhələsinin 15 may 2026-cı il tarixində keçiriləcəyini zala toplaşanların diqqətinə çatdırdı. Qeyd edək ki, iştirakçıların seçimi münsiflər heyəti tərəfindən qəbul edilmiş beş meyar – oxuma qabiliyyəti, saz ifaçılığı, repertuar seçimi, mətn seçimi və tələffüzü, səhnə mədəniyyəti və artistizm əsasında aparıldı. Aşıqlar vokal-instrumental növə aid olan iki havanı ifa etdilər. İlk tur 13 nəfər ifaçının növbəti mərhələyə keçid alması ilə uğurla yekunlaşdı.

II mərhələdə isə istedadlı yeniyetmə və gənclərdən ibarət 11 nəfər iştirakçı çıxış etdi. Müsabiqənin şərtlərinə uyğun olaraq ifaçılar Azərbaycan dastanlarından hər hansı birinin müəyyən hissəsini söyləməli və sazda klassik havaları ifa etməli idilər. Qeyd edək ki, onların seçimi münsiflər heyəti tərəfindən qəbul edil-

miş dastançılıq məharəti, oxuma qabiliyyəti, saz ifaçılığı, səhnə mədəniyyəti və artistizm meyarları əsasında aparıldı.

Yüksək nəticə göstərmiş gənc aşıqların kimliyi və ümumi balları barədə AMK-nın rektoru K. Dadaş-zadə məlumat verdi. O, uğur qazanmış qaliblərin adlarını çəkərək onları təbrik etdi. Kamilə xanım müsabiqənin səmərəli keçdiyini, ifaçılıqla bağlı müəyyən problemlərin olduğunu vurğuladı. Müsabiqəni böyük bir məktəb kimi səciyyələndirdi. Sonra isə münsiflər heyətinin hər bir üzvü gənc aşıqları təbrik edərək qaliblərə tövsiyələrini dilə gətirdilər. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirinin müşaviri Cahangir Səlimxanov Kamilə xanıma təşəkkürünü bildirdi. O, gənclərə klassik aşıq havalarını öyrənməyi tövsiyə etdi və onlara uğurlar dilədi. Ə.Qaraşov da repertuarın genişləndirilməsi məsələsinə toxundu və AMK-nın rəhbərliyinə minnətdarlığını çatdırdı. F.Baxşəliyev iştirakçılar arasında seçim etməyin çətin olduğunu dedi. Ozan-aşıq sənətinin sinkretik sənət olduğunu vurğuladı. Bu bulağın gözünün qurumadığını deyərək bundan şad olduğunu ifadə etdi. O, müsabiqədə iştirak edən gəncləri xalqımızın qürur mənbəyi kimi səciyyələndirdi və aşıq sənəti ənənələrinin davamlı olmağından fəxr elədiyini vurğuladı. M.Əliyev 25 il ərzində AMK-da belə bir müsabiqənin ilk dəfə keçirildiyini nəzərə çatdırdı. Layihənin təşkili üçün Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinə təşəkkürünü ünvanladı. Gənclərə diksiyalarına fikir verməyi, fərqli aşıq havalarını öz repertuarlarına daxil etməyi tövsiyə kimi bildirdi. O, bu layihədə əməyi olanlara minnətdarlığını çatdırdı. Daha sonra Kəlbəcər rayon təşkilatının sədri adından Həbib Misirov danışaraq 30 il sonra Kəlbəcərdə aşıq festivalının keçirilməsini tarixi hadisə kimi səciyyələndirdi. Qalib olan aşıqların ilk tumurcuqlar olduğunu söylədi. A.Məmmədov isə müsabiqəyə qoşulanları cəsarətli musiqiçilər kimi xarakterizə etdi. O, çıxışı zamanı gənc ifaçıları Azərbaycan Aşıqlar Birliyinə üzv kimi dəvət etməyin mümkünlüyünü dilə gətirdi.



I Kəlbəcər Aşıq Festivalı çərçivəsində I Aşıq müsabiqəsinin qaliblərinin təqdimatı

Beləliklə, ikinci tur 4 nəfər ifaçının qalib elan edilməsi ilə sona çatdı. Münsiflər heyətinin yekdil qərarı ilə birinci yer verilmədi. Müsabiqə gözləntiləri daha çox doğruldan Tacir Alxanov və İbrahim Hüseynov ikinci yerin qalibi, Vüsalə Bəylərova və Rəvan Rüstəmov isə üçüncü yerə layiq görüldülər. Daha sonra qaliblərin ifasında aşıq havaları ifa olundu. Gənclərin məharətli ifasını Özbəkistan Respublikasından təşrif buyurmuş bir qrup incəsənət xadimi də dinlədi. Sonda qonaqlarla birlikdə xatirə fotoları çəkdirildi. Müsabiqə öz işini uğurla başa vurdu.

Biz də AMK-nın kollektivi adından I Kəlbəcər Aşıq Festivalı çərçivəsində I Aşıq müsabiqəsinin gənc qaliblərini ürəkdən təbrik edir və onlara aşıq sənətinin qorunub yaşadılması və bundan sonra da yeni nəsillərə ötürülməsi yolunda tükənməz yaradıcılıq enerjisi arzulayırıq.

Fazilə NƏBİYEVA
AMK-nın "Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzi"nin baş elmi işçisi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

İSTANBULDA KEÇİRİLMİŞ “*PEVoC 16 AND VOICE ISTANBUL – 2026*” BEYNƏLXALQ KONQRESİ HAQQINDA TƏƏSSÜRAT

25-28 mart 2026-cı il tarixlərində İstanbulda “*PEVoC 16 and Voice Istanbul – 2026*” adlı beynəlxalq konqres keçirilmişdir. Həmin konqresə Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində “Səsin Tədqiqi” elmi-praktiki laboratoriyasının rəhbəri Aleksandriya Sultan fon Brüseldorff (Sultan-zadə) məruzəsi ilə şəxsən qatılmışdır. Qeyd edək ki, Aleksandriya Sultan fon Brüseldorffun elmi və pedaqoji fəaliyyətinin ən mühüm istiqamətlərindən biri məhz Azərbaycanda vokal sənətinin nailiyyətlərini, akustikanı, fiziologiyanı, qırtlaq biomexanikasını, vokal pedaqogikanı və əlaqəli elmi sahələri özündə birləşdirən müasir multidissiplinar insan səsi tədqiqat məktəbinin inkişaf etdirilməsidir. Bu kimi elmi istiqamət səsin akustikası, fiziologiyası, anatomiyası və gigiyenasının, eləcə də muğam ifaçıları və vokal pedaqoqlar üçün pedaqoji vokologiyanın əsaslarının tədrisini əhatə edir. Bu model Azərbaycan ali musiqi təhsil sistemində ilk kompleks multidissiplinar yanaşmalardan biri olmaqla, beynəlxalq elmi nailiyyətlərin milli vokal təhsil sisteminə inteqrasiyasına xidmət edir.

Məhz bu kontekstdə 25-28 mart 2026-cı il tarixlərində İstanbulda keçirilmiş “PEVoC 16 and Voice Istanbul-2026” beynəlxalq konqresi olduqca əhəmiyyətlidir. Həmin konqres iki böyük beynəlxalq platforma – Pan-European Voice Conference (PEVoC) və Voice Istanbul (Pan-Avropa Səs Konfransı (PEVoC) və Səs İstanbul) forumlarını birləşdirərək insan səsinin tədqiqi sahəsində dünyanın ən nüfuzlu elmi tədbirlərindən birinə çevrilmişdir. Konqresin proqramına plenar sessiyalar, tematik panellər, bölmə çıxışları, ustad dərsləri, poster təqdimatları və elmi müzakirələr daxil olmuşdur. Bu tədbirlər vokologiya, foniatriya, otorinolarinqologiya, akustika, nitq terapiyası, vokal pedaqogika və ifaçılıq sənəti sahəsində müasir elmi nailiyyətlərə həsr olunmuşdur.

Konqres İstanbul Texniki Universitetinin Memarlıq Fakültəsinin yerləşdiyi tarixi Taşkışla binasında keçirilmişdir. XIX əsrə aid olan bu bina Türkiyənin mühüm memarlıq abidələrindən biri olmaqla yanaşı, böyük beynəlxalq elmi tədbirlərin ənənəvi keçirilmə məkanlarından biridir. Konqresə xüsusi simvolik dəyər verən məqam isə İsveçli alim, müasir vokal akustika elminin banilərindən biri olan professor Yohan Sunberqin (Johan Sundberg) 90 illik yubileyinə həsr olunmuş sessiyalar olmuşdur. Onun fundamental tədqiqatları vokal ifaçılığın akustik mexanizmlərinin müasir elmi izahının formalaşmasında həlledici rol oynamışdır. Yohan Sunberq həmçinin Aleksandriya Sultan fon Brüseldorffun doktorluq tədqiqatı çərçivəsində vokal akustika üzrə rəsmi elmi məsləhətçi (*supervisor /consultant*) kimi çıxış etmişdir. Onun metodoloji yanaşmaları tədqiqatın elmi konsepsiyasının formalaşmasına mühüm töhfə vermişdir.

Konqresdə həmçinin ABŞ-dan olan dünya şöhrətli alim Professor Ingo R. Titze də onlayn formatda iştirak etmişdir. O, vokologiya elminin banilərindən biri, "*vocology*" termininin müəllifi və vokal elminin fiziologiya, akustika, biomexanika və pedaqogikanı birləşdirən müasir konsepsiyasının yaradıcılarından biridir. Konqresdə eləcə də, Avropa, Şimali Amerika, Asiya və digər regionlardan olan aparıcı elmi mərkəzlərin nümayəndələri – otorinolarinqoloqlar, foniatrlar, nitq terapevtləri, səs tədqiqatçıları, vokal pedaqoqları, professional ifaçılar, akustika mühəndisləri və səhnə sənəti mütəxəssisləri iştirak etmişlər.

Azərbaycandan isə Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində "Səsin Tədqiqi Elmi-Praktiki Laboratoriyası"nın təsisçisi və beynəlxalq elmi təmsilçisi Aleksandriya Sultan fon Brüseldorff 25 mart 2026-cı il tarixində "Physiological Features of the Voice of Turkish Folk Artists: Problems and Solutions" (Türk xalq artistlərinin səsinin fizioloji xüsusiyyətləri: problemlər və həll yolları) adlı xüsusi paneldə "*Acoustic Strategies in the Interpretations of Performers Representing Operatic, Chamber and Mugham Traditions in the Azerbaijani Ghazal-Romance 'Sevgili Canan'*" (""Sevgili Canan" qəzəl-romansında opera, kamera və muğam ənənələrini təmsil edən ifaçıların interpretasiyasında akustik strategiya") məruzəsi ilə çıxış etmişdir. Qeyd edək ki, həmin Panelin sədri Professor Özgür Yiğit, moderatoru isə professor Ramil Həşimli olmuşdur. Məruzə operativ, kamera və muğam ifaçılıq məktəblərinin akustik xüsusiyyətlərinin müqayisəli təhlilinə həsr olunmuş və Azərbaycan vokal sənətinin müasir vokologiya çərçivəsində elmi təhlilinə yönəlmişdir.


PEVoC 16
Pan European Voice Conference
VOICEISTANBUL
MARCH 25-28, 2026 | ISTANBUL

CERTIFICATE OF ATTENDANCE

ALEXANDRIA SULTAN VON BRUSELDORFF

Has attended the
"16th Pan-European Voice Conference (PEVOC 16) and Voice Istanbul"
which was held in İstanbul, Türkiye on 25 to 28 March 2026.

Prof. Dr. Kürşat Yelken
Pevoc16 Congress President

Prof. Dr. Hakan Birkent
Voice Istanbul Congress President

Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində "Səsin Tədqiqi Elmi-Praktiki Laboratoriyası"nın rəhbəri Aleksandriya Sultan fon Brüseldorffun Sertifikatı





Aleksandriya Sultan fon Brüseldorffun çıxışı



Aleksandriya Sultan fon Brüseldorff və proqram mühəndisliyi və səs elmi üzrə mütəxəssis Hama Biglari



İsveçli alim, müasir vokal akustika elminin banilərindən biri, professor Yohan Sunberq və Aleksandriya Sultan fon Brüseldorff





"PEVoC 16 and Voice Istanbul -2026" Konqresin iştirakçıları



Kaliforniyalı caz ifaçısı Lisa Popill və Aleksandriya Sultan fon Brüseldorff



“PEVoC 16 and Voice Istanbul -2026” Konqresinin açılışı: İsveçli alim, müasir vokal akustika elminin banilərindən biri, professor Yohan Sunberq, onun həyat yoldaşı və KBB mütəxəssisi və səs cərrahı İlter Denizoğlu



"PEVoC 16 and Voice Istanbul - 2026" Konqresin iştirakçıları

2026-cı il 28 mart tarixində isə Aleksandriya Sultan fon Brüseldorffun "*Oral Presentations*" sessiyasında ikinci elmi məruzəsi təqdim edilir. Bu tədqiqat Azərbaycan qəzəl-romansı "Sevgili Canan" əsasında müxtəlif vokal məktəblərinin təfsir strategiyasının müqayisəli akustik təhlilinə həsr olunmuşdur. Konqresin yekununa doğru Aleksandriya Sultan fon Brüseldorffa konqresdə iştirakının nəticəsi olaraq rəsmi beynəlxalq sertifikatlar və iştirakın təsdiq sənədləri təqdim olunmuşdur. Təqdim olunan elmi məruzələr "PEVoC 16 and Voice Istanbul-2026" Konqresinin rəsmi elektron materiallar toplusunda (URL:https://www.pevoc2026.com/) nəşr edilmişdir.

Bu iştirak Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində "Səsin Tədqiqi" elmi-praktiki laboratoriyasının beynəlxalq elmi fəaliyyətinin inkişafına, yeni əməkdaşlıqların qurulmasına və vokologiya, akustika, qırtlaq biomexanikası və vokal pedaqogika sahəsində yeni tədqiqat istiqamətlərinin formalaşmasına mühüm töhfə vermişdir. Əldə olunan nəticələr Azərbaycan vokal təhsil sistemində səsin akustikası, fiziologiyası, anatomiyası və gigiyenası üzrə yeni tədris fənlərinin hazırlanması, pedaqoji vokologiyanın inkişafı və milli vokal məktəbinin beynəlxalq elmi mühitə inteqrasiyası baxımından mühüm praktik əhəmiyyət daşıyır.

Aleksandriya SULTAN FON BRÜSELDORFF (SULTAN-ZADƏ)
"Səsin Tədqiqi" elmi-praktiki laboratoriyasının müdiri,
vokal pedaqoqu, səs tədqiqatçısı və akademik ifaçı (soprano)

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI ƏMƏKDAŞLARININ ÖZBƏKİSTAN SƏFƏRİ

2026-cı il 18-22 may tarixlərində Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasında keçirilən Türk dünyasında musiqi və rəqs üzrə ICTMD Tədqiqat Qrupunun “Türk musiqi və rəqs ənənələrinin qorunub saxlanılması, öyrənilməsi, tətbiqi və inkişafında ali təhsil müəssisələrinin rolu” adlı 10-cu simpoziumunda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə, AMK-nın Elm, İnnovasiya və Yaradıcılıq məsələləri üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Lalə Hüseynova, Xalq artisti, AMK-nın İnstrumental muğam kafedrasının müdiri Malik Mansurov, Əməkdar artist, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, AMK-nın Muğam (xanəndə) kafedrasının dosenti Gülüstan Əliyeva, AMK-nın ikinci kurs magistr tələbəsi, Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzinin yaradıcılıq işləri üzrə mütəxəssisi Zeynəb Bağır və AMK-nın doktorantı, Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzinin laborantı Kənan Sadıqov iştirak ediblər.



Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasında keçirilən Türk dünyasında musiqi və rəqs üzrə ICTMD tədqiqat qrupunun “Türk musiqi və rəqs ənənələrinin qorunub saxlanılması, öyrənilməsi, tətbiqi və inkişafında ali təhsil müəssisələrinin rolu” X Simpoziumun iştirakçıları

Konfransın 19-20 may tarixlərini əhatə edən proqramında professor Lalə Hüseynova “Azərbaycan ali musiqi təhsili sistemində ustad-şagird ənənələri: tarix və müasirlik” mövzusunda məruzə edib, təqdimat zamanı Xalq artisti Malik Mansurovun ifasında əyani musiqi nümunələri göstərilib. Eyni zamanda konfrans günlərində Xalq artisti Malik Mansurov ustad dərsləri keçib. Əməkdar artist Gülüstan Əliyeva “Azərbaycan muğamının qorunması və ötürülməsində ustad-şagird ənənəsinin rolu”, Zeynəb Bağır “İraq türkman musiqi ənənəsinin

türk musiqisi kontekstində rolu", Kənan Sadıqov isə "Muğam sənətində Azərbaycan tar ifaçılıq texnikaları" mövzularında çıxış ediblər. Konfransda həmçinin K.Bayseitova adına Qazaxıstan Milli İncəsənət Universitetinin professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Kuzbakova AMK-nın Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzinin elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova ilə həmmüəllifi olduğu "Qazax xalq mahnısı "Əquqay" Azərbaycan və ümumtürk kontekstində" mövzusunda məruzəni səsləndirib.



*Xalq artisti, AMK-nın İnstrumental muğam kafedrasının müdiri **Malik Mansurov** və Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, xanəndə **Qoçaq Əsgərov***



*Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasının "Musiqi tarixi və tənqidi" kafedrasının professoru, sənətşünaslıq elmləri doktoru **Şoista Qanixanova,** AMK-nın Elm, İnnovasiya və Yaradıcılıq məsələləri üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor **Lalə Hüseynova,** AMK-nın Muğam (xanəndə) kafedrasının dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru **Gülüstan Əliyeva***



ICTMD tədqiqat qrupunun “Türk musiqi və rəqs ənənələrinin qorunub saxlanılması, öyrənilməsi, tətbiqi və inkişafında ali təhsil müəssisələrinin rolu” adlı 10-cu Simpoziumunun iştirakçıları



Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzinin laborantı Kənan Sadıqov



AMK-nın ikinci kurs magistr tələbəsi, Elm, Yaradıcılıq və Beynəlxalq Əlaqələr Mərkəzinin yaradıcılıq işləri üzrə mütəxəssisi Zeynəb Bağır



AMK-nın Elm, İnnovasiya və Yaradıcılıq məsələləri üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova



Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasında keçirilən Türk dünyasında musiqi və rəqs üzrə ICTMD tədqiqat qrupunun “Türk musiqi və rəqs ənənələrinin qorunub saxlanılması, öyrənilməsi, tətbiqi və inkişafında ali təhsil müəssisələrinin rolu” mövzusunda 10-cu Simpoziumunun iştirakçıları

Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasında keçirilən Türk dünyasında musiqi və rəqs üzrə ICTMD Tədqiqat Qrupunun “Türk musiqi və rəqs ənənələrinin qorunub saxlanılması, öyrənilməsi, tətbiqi və inkişafında ali təhsil müəssisələrinin rolu” adlı 10-cu simpoziumunda təqdim olunan çıxışlar zamanı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi, yaradıcılıq və ifaçılıq mühiti ilə bağlı məqamlar da xüsusi vurğulanıb. Plenar iclasda çıxış edən *Coastal Carolina* Universitetinin professoru *Anna Oldfield* “Türk və qlobal kontekstlərdə epik sənəti” mövzusunda məruzəsində türk xalqlarının epik musiqisindən bəhs edərkən Azərbaycan aşıq məktəbinə də toxunub. O, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor Kamilə Dadaş-zadə ilə birgə həyata keçirilən “Azərbaycan etnomusiqişünaslığın yeni mənbələrin açılması: "ELARC – Əminə Eldarovanın arxivi" layihəsini qeyd edərək, Ə.Eldarovanın aşıq sənətinə dair tədqiqatları və layihə çərçivəsində aparılan araşdırmalar əsasında məruzəsini təqdim edib.

York Universitetinin Asiya Araşdırmaları Mərkəzini təmsil edən Azərbaycan əsilli kanadalı xoreoqraf Saşar Zərif isə “Muğam rəqsi – bədən dilində modal improvizasiya” mövzusunda məruzəsində Azərbaycan Milli Konservatoriyasında Xalq artisti Alim Qasımovla birlikdə təqdim olunmuş “Səma” adlı möhtəşəm konsert proqramından bəhs edib və çıxışı zamanı həmin konsertdən görüntüləri dinləyicilərin nəzərinə çatdıraraq Azərbaycan Milli Konservatoriyasında həyata keçirdiyi digər seminar və layihələr haqqında dolğun məlumat verib



Coastal Carolina Universitetinin professoru Anna Oldfield



York Universitetinin Asiya Araşdırmaları Mərkəzinin xoreoqrafı Saşar Zərif

“MUSİQİ TƏHSİLİ: QLOBAL MİQYASDA VAHİD PLATFORMAYA DOĞRU” MÖVZUSUNDA BEYNƏLXALQ FORUM

18-20 may 2026-cı il tarixlərində Özbəkistan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə Daşkənd şəhərində “Musiqi təhsili: qlobal miqyasda vahid platformaya doğru” mövzusunda beynəlxalq forum keçirilib.

Dünyanın müxtəlif ölkələrindən incəsənət və mədəniyyət xadimlərini, tanınmış alimləri, ali təhsil müəssisələrinin rektorlarını bir araya gətirən beynəlxalq forumda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə iştirak edib. Forum çərçivəsində təşkil edilən “Mədəni təhsildə süni intellektin əhəmiyyəti” mövzusunda beynəlxalq elmi-praktik konfransda professor Kamilə Dadaş-zadə çıxış edərək süni intellektin musiqi təhsilinin inkişafında rolu, əhəmiyyəti və gələcək perspektivləri barədə dolğun məruzə edib. Forumda Azərbaycan Milli Konservatoriyası və Özbəkistan Dövlət Sənət və Mədəniyyət İnstitutunun rektorları – professor Kamilə Dadaş-zadə və Nodirbek Sayfullayev əməkdaşlığa dair memorandum imzalayıblar.





*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının və Özbəkistan Dövlət Sənət və Mədəniyyət İnstitutunun rektorları: **Nodirbek Sayfullayev** və **Kamilə Dadaş-zadə***



Özbəkistan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə Daşkənd şəhərində "Musiqi təhsili: qlobal miqyasda vahid platformaya doğru" mövzusunda beynəlxalq forumun iştirakçıları

Özbəkistana səfər çərçivəsində Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor Kamilə Dadaş-zadə Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasında olub və Konservatoriyanın rektoru, professor Kamoliddin Urinbayev ilə görüşüb. Səfər zamanı AMK rektoru Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasının tədris və yaradıcılıq mühiti ilə tanış olub, ali musiqi təhsili sahəsində həyata keçirilən fəaliyyət, ixtisaslaşma istiqamətləri və yaradıcılıq prosesləri barədə məlumatlandırılıb. Görüş zamanı Azərbaycan Milli Konservatoriyası ilə Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası arasında əməkdaşlığın inkişafı məqsədilə memorandum imzalanıb. Sənəd iki ali musiqi təhsili müəssisəsi arasında elmi, tədris və yaradıcılıq əlaqələrinin genişləndirilməsinə, birgə layihələrin həyata keçirilməsinə və qarşılıqlı təcrübə mübadiləsinə xidmət edəcək.



Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor ***Kamilə Dadaş-zadə və*** *Özbəkistan Dövlət Konservatoriyanın rektoru, professor* ***Kamoliddin Urinbayev***

Səfər zamanı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə və AMK-nın Elm, İnnovasiya və Yaradıcılıq məsələləri üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor Lalə Hüseynova Yunus Rəcəbi adına Özbəkistan Milli Musiqi Sənəti İnstitutunda da olublar. Yunus Rəcəbi adına Özbəkistan Milli Musiqi Sənəti İnstitutunun rektoru Eldor Şermanov qonaqları institutun tədris və yaradıcılıq mühiti, elmi-pedaqoji fəaliyyəti, ayrı-ayrı struktur bölmələri və əməkdaşları ilə tanış edib. Daha sonra institutun rəhbər heyəti, fakültə dekanları, kafedra müdirləri və əməkdaşlarının iştirakı ilə dəyirmi masa formatında görüş keçirilib. Görüşdə çıxışlar dinlənilib, hər iki təhsil müəssisəsinin fəaliyyəti, milli musiqi təhsili sahəsində təcrübəsi və gələcək əməkdaşlıq imkanları barədə fikir mübadiləsi aparılıb. Sonda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru Kamilə Dadaş-zadə və Yunus Rəcəbi adına Özbəkistan Milli Musiqi Sənəti İnstitutunun rektoru Eldor Şermanov tərəfindən əməkdaşlıq memorandumu imzalanıb. Memorandum gələcəkdə iki müəssisənin tələbə və müəllimlərinin birgə çalışmasına, təcrübə mübadiləsinə və ortaq layihələrdə iştirakına şərait yaradacaq.



*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor **Kamilə Dadaş-zadə** və Özbək Milli Musiqi Sənəti İnstitutunun rektoru **Eldor Şermanov***





*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor **Kamilə Dadaş-zadə** və AMK-nın Elm, İnnovasiya və Yaradıcılıq məsələləri üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor **Lalə Hüseynova** Yunus Rəcəbi adına Özbəkistan Milli Musiqi Sənəti İnstitutunda*

Məlumat və fotolar AMK-nın rəsmi saytından götürülüb

“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

№ 2 (71)

Bakı – 2026

http://konservatoriya.az/

“Konservatoriya” jurnalı 2026 № 2 (71), 116 s.

Yığılmağa verilmişdir: 27.06.2026
Çapa imzalanmışdır: 29.06.2026
Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 247

“Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur.

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