

Vəfa XANBƏYOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Əlləkberov 7

Email: vafa_musician@mail.ru

AQŞIN ƏLİZADƏNİN SİMFONİK YARADICILIĞINDA MİLLİ MUSIQİDƏN İSTİFADƏ PRİNSİPLƏRİ

***Xülasə:** Məqalə A.Əlizadənin simfonik yaradıcılığına həsr edilib. Burada muğam, aşiq, folklor materiallarının estetik, konstruktiv, janr xüsusiyyətlərindən irəli gələrək milli üslubun təzahür prinsipləri təhlil edilir.*

***Açar sözlər:** Aqşın Əlizadə, muğam, aşiq sənəti, simfoniya, neofolklorizm, milli üslub*

A.Əlizadənin simfonik yaradıcılığı böyük maraq doğurur və bir çox elmi araşdırmaların predmeti olaraq (A.Tağızadə [8], F.Əliyeva [5, 6], Z.Dadaşzadə [3, 4], L.Hüseynova [1], A.Növrəslı [7]) xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. A.Tağızadə “Aqşın Əlizadə” adlı monoqrafiyasında bəstəkarın bəzi xor, vokal-simfonik əsərlərinə, simfoniyalara və süitalara nəzər yetirərək onun üslub xüsusiyyətlərini araşdırmışdır. F.Əliyeva “Aqşın Əlizadə” adlı məqaləsində bəstəkarın dəsti-xəttinə nəzər yetirmiş və üslub xüsusiyyətlərindən söhbət açmış, “Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları” adlı tədqiqatında isə A.Əlizadənin yaradıcılığı Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi kontekstindən araşdırılmışdır. Z.Dadaşzadə “Aqşın Əlizadə” adlı broşürasında bəstəkarın əsas əsərləri və yaradıcılığının təkamülündən bəhs etmişdir. A.Növrəslı “Aqşın Əlizadə yaradıcılığında yeni təmayüllərin əksi” adlı məqaləsində XX əsrin ikinci yarısına təsadüf edən Azərbaycan musiqi incəsənətinin parlaq mənzərəsini təsvir edir və A.Əlizadə yaradıcılığının bu dövrdə formalaşmasından və əldə etdiyi nailiyyətlərdən söhbət açır. Bundan başqa, bir çox digər müəlliflər bəstəkarın yaradıcılığına müxtəlif aspektlərdən yanaşaraq, yeni elmi fikirləri bildirmişdilər (1).

A.Əlizadənin yaradıcılığında muğam və aşiq musiqisindən irəli qələn məqam-intonasiya və metroritmik xüsusiyyətlər müasir kompozisiya üsulları, lakoniklik, fərdi üslub və musiqi formalarının xüsusi səlistliyi ilə uzlaşır. A.Əlizadə bu sənətin sirlərinə C.Hacıyevin sinfində yiyələnmişdir. C.Hacıyev öz növbəsində tələbəsini dəyərləndirərək, sonralar onu bəstəkar-novator adlandırmışdır [1, s.1]. A.Əlizadə öz yaradıcılığında Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov və eləcə də İ.Stravinski, K.Orf, B.Bartok, S.Prokofyev, Q.Sviridov kimi şəxsiyyətlərin yaradıcılığından bəhrələnmişdir. A.Əlizadənin parlaq özünəməxsus üslubu elə ilk xanələrdən tanınır. Bu, musiqi dilində, folklorə yanaşma tərzində, orkestr yazı üslubunda, harmonik dildə və s. özünü göstərir. Aşiq musiqisindən (“Aşıqsayağı”, “Ana torpaq” odası), eyni zamanda xalq musiqi folkloru və muğamdan istifadə prinsipləri bəstəkarın yaradıcılığında maraqlı təfsir formalarını tapıb.

Son ildə dərc olunan bəzi tədqiqatlarda [5; 7, s.1202], bəstəkarı neofolklorizm cərəyanının parlaq nümayəndəsi adlandırılırlar. Neofolklorizm (“neo” və “folklor” söz-

lərindən əmələ gəlib) XX əsrin ilk onilliklərində yaranıb. “Klassik-romantik üslubun normaları ilə uyuşmayan və bir sıra Avropa ölkələrində öncə məlum olmayan folklorun arxaik qatları bəstəkarların diqqətini cəlb etməyə başladı (kiçik səsqatı, pentatonika, ekzotik ritmlər və s.). Ənənəvi janrların daxilində (məsələn, K.Debüssinin ispan məzmunu ilə bağlı fortepiano miniatürlərində) açıq aydın olmasa da xalq melodiyalarından adətən məqsədsiz sitat verilməsi müəyyən milli kolorit yaradırdı. Sonradan XX əsrin 50-80 illərində folklor qaynaqlarına üz tutan bəstəkarlar bir sıra parlaq nümunələr yaratdılar və bu dövrə aid əsərlər “Yeni folklor dalğası” («Новая фольклорная волна») kimi tanınaraq əslində bir üslub cərəyanına aid edildi” [9]. Bildiyimiz kimi, A.Əlizadənin yaradıcılığı XX əsrin birinci otuz ilinə yox, ikinci yarısına təsadüf edib. Onun yaradıcılığında neoklassisizm, müasir yazı texnikaları ilə yanaşı neoromantizmə xas olan obrazlar (son dövrün əsərlərində) və “Yeni folklor dalğası”nın prinsipləri kimi qəbul olunaraq millilik prinsipləri öz əksini tapmışdır.

Ümumən “Yeni folklor dalğası” XX əsrin ikinci yarısına təsadüf edən bir cərəyan kimi musiqi folkloristikanın tapıntıları və folklorla etik və estetik dəyərləri çərçivəsindən yeni baxışı əks etdirə bilmişdir. Ənənəvi xalq musiqisini dərinə dərk etmək üçün bir sıra bəstəkarlar onu peşəkar şəkildə tədqiq etmiş, öyrənmişlər. Folklorun bəstəkar yaradıcılığında təfsir prinsipləri – orijinal materialın işlənməsindən başlayaraq (Q.Sviridovun “Kursk mahnıları” kantatası, Tormisin “Estoniya təqvim mahnıları” adlı xor silsiləsi və s.) ənənəvi milli formaların və üslub ideomların ümumiləşmiş bir şəkildə istifadəsinə qədər (P.B.Rivilis “Simfonik rəqslər”) çox genişdir [8]. Ümumən, millilik anlayışı bir estetik meyyar kimi folklorla bağlı tədqiqat işlərində fəal bir şəkildə istifadə olunur. Hətta Y.Nazaykinski “milli üslub”, “milli stilistika” kimi kateqoriyaları tədqiq edərək onu “Musiqidə janr və üslub nəzəriyyəsi”nə daxil edir.

Azərbaycan musiqisində millilik probleminin tədqiqi, işlənilməsi Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Milləti səciyyələndirən xüsusiyyətlər incəsənətin məzmununda, mənəvi-mədəni ənənələrin inkişafında özünü büruzə verərək üslubda da bu və ya digər şəkildə öz təzahürünü tapır, ümumiləşmiş bir çizgilərlə səciyyələnir. Milli üslubun əsasını folklor qaynaqlarına və onun ifadə üsullarına istinad təşkil edir. Yalnız folklorun təfsir tipləri, eləcə də janr və tarixi (zaman anlamında) qatlarının müxtəlifliyi olduqca genişdir. Əmin olmaq üçün M.Qlinka və Q.Sviridovun, F.List və B.Bartokun və ya Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayevin üslublarını müqayisə etmək yetərlidir.

Ü.Hacıbəylidən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları muğamın səssirasına, konstruktiv sferasına, folklor materialına həm sitat, həm də bədii təsvir vasitəsi kimi müraciət edirlər. Musiqidə millilik kateqoriyası kimi çıxış edən məqam sistemi, ritm, eləcə də tembrdir. Bir çox halda xalq çalğı alətlərinin yamsılanması milli koloritin yaranması üçün istifadə olunur. XX əsrin əvvəllərində folklor nümunələrinə maraq özünü büruzə versə də, nə İ.Stravinski, nə M.de Falya, nə də B.Bartok xalq çalğı alətlərini partitüraya salmamış, yalnız səs tembrini yamsılayan üsullara üz tutmuşdular. İ.F.Stravinski piano üçün “Balalayka”da (4 əl üçün 5 yüngül pyes) bu alətin, M.de Falya isə “İspaniya bağlarında gecələr” əsərində gitaranın səslənməsini yamsılayır. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin baniləri özünəməxsusluq məsələsini əsas tutaraq xalq-xarakterik tembrlərin imitasiyası ilə yanaşı (Ü.Hacıbəyli “Aşıqsayağı tríosı”), xalq çalğı alətlərinin tembrindən istifadəyə də diqqət yetirirdilər. Belə ki, “Koroğlu” operasında tar,

saz, zurna, balaban kimi alətlərin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında novator prinsiplərinə marağı daha da genişləndirdi.

Sonoristikanın inkişafı ənənəvi alətlərin təkmilləşməsi ilə yanaşı, qeyri-adi tembr uzlaşmalarından yararlanmağa və milli janrların meydana gəlməsinə yollar açır. Belə ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nailiyyətlərdən – muğam operasının, romans-qəzəlin, instrumental janrlardan “Cəngi”nin, xalq çalğı alətləri üçün fantaziyaların, sonrakı dövrlərdə “Simfonik muğamların”, “Bayatılar” kimi vokal silsilənin və s. meydana gəlməsini qeyd etmək mümkündür.

Xalq tembr-obrazları əsərin milli simasını təyin edir. Milli üslub orkestr yazı texnikasında, monodiya təfəkküründən irəli gələn “prosessuallıqda” və orkestr səslənməsində özünü büruzə verən ornamentikada öz təzahür formalarını tapır. Bildiyimiz kimi, milli mənsubluq hissi və onun yaradıcılıqda təzahür formaları milli mədəniyyətin digər millətlərin mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqəsindən və təmasından asılıdır.

A.Əlizadənin yaradıcılığında milli bünövrə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrinə əsaslanma çox dərinidir. Məsələn, bəstəkarın II kamera simfoniyasında (1966) 60-cı illər üçün səciyyəvi olan neoklassisizm tendensiyləri ilə yanaşı (I simfoniya 1962-ci ildə yazılmışdır) şəffaf və qrafik orkestr yazı üslubu və muğam incəsənətinin prinsipləri özünü büruzə verir. Simfoniyanın II hissəsində bəstəkar “Rast” muğamından istifadə edir (Nümunə 1).

Nümunə 1

İkinci simfoniya, II hissə

The image shows a musical score for the second movement of the Second Symphony by A. Əlizadə. The score is written for a symphony orchestra and includes staves for strings, woodwinds, and brass. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'Sole'. The score features various dynamics such as 'f espr.' and 'f'.

Eləcə də maraqlı nümunələr qismində onun 4 saylı (finalda xanəndə oxuyur), 5 saylı simfoniyları (müəllif burada ney, saz, zurna kimi xalq çalğı alətlərindən istifadə edir) və digər kompozisiyaları qeyd oluna bilər. Bəstəkarın hətta xor əsərlərində (*a cappella* “Bayatılar”) saz, balaban, zərb və s. kimi alətlərin yamsılanması xorun səslənməsində hiss olunur, muğamdan gələn ostinato prinsipləri istifadə olunur.

Müəllif lakonikliyə, birhissəliliyə (I, III, V simfoniya), monotematik inkişaf prinsiplərinə çox müraciət edir. Ümumən son üç simfoniyanı biz “triptix” kimi araşdırsaq, məhz bu təqdirdə A.Əlizadənin simfonik yaradıcılığının mahiyyətini dərk edilə bilər. Belə ki, bunların hər biri müəllifin milli simfonizmin inkişafında axtarışlarını əks etdirir. Hətta V simfoniya milli alətlərin istifadəsi ilə yanaşı simfonik orkestr alətlərinin onlara təhkim olunması cəhdləri nəzərə çarpır. Ənənəyə olan münasibət, milli özünüdərk yeni bir mərhələyə keçərək “milli musiqi “proobrazlarının” açıq şəkildə təfsirinə yox, fərdi müəllif konsepsiyasının ifadə vasitələrinə çevrilir” [12, s. 22]. “Bu özünü muğam janrından irəli gələn monodiyanın faktura yeniləşməsində, muğam estetikasının orkestr yazı üslubuna təsirində büruzə verir. Muğama xas olan prosessuallıq orkestrləşmədə xüsusi bir formada, dəyişkən fakturaların xüsusi ritmikasında əks olunur və eyni zamanda meditatif, statik durumda olan orkestr toxumasının “gizli hərəkətidə” sevilir. Bəzən bu xüsusiyyətlər “əsl qaynaqdan” paradoksal bir şəkildə həm intonasiya, həm də üslub baxımından uzaqdır. Burada muğam ifasında meditasiya halının, aşiq musiqisinə aid olan fonizmin təsvirində müasir yazı texnikaların vasitəsi ilə ərsəyə gələn sonor allüziyaların nümunələri haqqında da danışmaq lazımdır” [10, s.24]. Bu baxımdan III, IV və V simfoniya maraqlı nümunələrdəndir.

III simfoniyanın dramaturgiyasını növbəti simfoniya ilə müqayisə etdikdə əsərin melodik xəttində (2 rəqəmindən başlayaraq) improvizəvi xüsusiyyətlər nəzərə çarpır. Müəllif ölçüsüz musiqidən – *senza metro’dan* və *Rubato* təyinindən istifadə edir (Nümunə 2). Metrik və qeyri-metrik melodik inkişaf bir-birini əvəzləyir, bu da muğamdan irəli gələn, yəni bəhrli və bəhrsiz musiqi prinsipini xatırladır. Burada olan iki təzadlı obraz qarşılaşdırılır: qeyri-metrik, kədərli-lirik və kəskin ritmlərlə əks olunmuş fəal-dramatik obraz. Metrik epizodlarda təkrarlamalara əsaslanan motivlər ritmi saxlayır, qeyri-metrik epizodlarda isə orqan punktları, vibratolar istifadə olunur. Dramaturji inkişaf bu iki təzadlı obrazın qarşılaşdırılmasına əsaslanır, yalnız ikinci fəal obraz kulminasiyaya apararaq öz həllini tapır və apofeoz anında çox gərgin səslənir. Bu, döyüş atmosferini təsvir edir. Trombonlardan sonra trubaların ifasında gedişlər “Şəki yallısı” [2] ilə (Nümunə 3) assosiasiya yaradır. Trubaların ifasında (Çahargah üstündə) bu səslənmə dramatik və eyni zamanda coşqun xarakter alır. Melodik xətti müqayisə etdikdə oxşarlıq daha aydın görünür (Nümunə 4).

Nümunə 2



Nümunə 3**Şəki yallısı**

Not yazısı - Rauf Bəhmənli

Nümunə 4

Melodiyada uyğun səslər * ilə işarələnib

a) Şəki yallısı

b) III simfoniya

Bu, bir növ zorxanada olan çağırışları xatırladır. A.Tağızadə isə kulminasiya bölməsinin kütləvi, qəhrəmani “Cəngi” xalq rəqsi ilə assosiasiya edildiyini qeyd edir [8, s.111]. Bildiyimiz kimi, III simfoniya “Babək” baletinin obraz və üslub xüsusiyyətləri öz əksini tapıb. Bəstəkar burada baletin musiqi materialından, xüsusilə “Babəkçilərin rəqsi” adlı nömrədən yararlanıb. Bu səhnə qədim rəqslərdən olan “Yallı”ya əsaslanır və mətinliyin rəmzi kimi dərk edilir. Bəstəkar bu əsərdə və sonrakı simfoniyalarda muğamın bütün estetik və konstruktiv prinsiplərindən yararlanır. Meditativ xüsusiyyətləri əks edən bölmələr ritmik, bəzən dinamik (rənglər, təsniflər ilə müqayisə edilə bilən) bölmələrlə növbələşir və yüksək kulminasiyaya gətirərək sonradan tükənməyə doğru gedir.

Kamera əsəri olan IV simfoniya muğam estetikasından irəli gələn bir xüsusiyyəti – partituranın bütün detallarına, elementlərinə xüsusi əhəmiyyət verilməsi məsələsini önə çıxardır. Burada hər ştrix, nüans, registr keçidləri, pauza, fermato yeni bir mənə alır və əsərin lirik-psixoloji konsepsiyasını dərinləşdirir. Kamera yazı üslubuna xas olan səs növbələşməsi (xüsusən də III hissədə), monodik strukturu ilə səslənmədə gərginliyi ya azaldır, ya da artırır [9, s.21]. Burada da III simfoniya olduq kimi improvizəvi xüsusiyyət nəzərə çarpır, metrsiz musiqiyə xas olan - *senza metrum, apiacere* təyininəndən istifadə edilir. “Şur” əsasında inkişaf (III hissə) xanəndənin solusuna aparır və vokaliz şəklində ifa olunan “Gül açdı” xalq mahnısının melodiyası həm də azan səslənməsini xatırladaraq allüziya yaradır (Nümunə 5).

Nümunə 5

The image shows a musical score for Nümunə 5. It features a vocal line at the top, marked 'Voce' and 'A...'. Below the vocal line are five staves for string instruments: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-lli), and Contrabasso (C. b.). The score is marked with '36' and 'sul tasto'. The vocal line has a melodic phrase, and the string section provides a harmonic accompaniment.

Milli musiqi elementlərinin istifadə məsələsində bəstəkarın V simfoniya xüsilə diqqəti çəkir. V simfoniya III simfoniyanın konsepsiyasını yalnız yeni bir keyfiyyətdə davam edir. Belə ki, burada bəstəkar muğama xas olan mediativ, statik durumu əks edərək sonor allüziyalardan və aşiq musiqisindən irəli gələn ritm-intonasiyalardan və milli ifaçılıq prinsiplərindən geniş yararlanmışdır. Eyni zamanda müəllif xalq çalğı alətlərinə, onların tembr xüsusiyyətlərinə üz tutduğundan təfsir prinsipləri daha rəngarəng və qabarıq şəkil almışdır. Burada da mediativ xüsusiyyətləri əks edən bölmələr ritmik, bəzən coşqun (rənglər, təsniflər ilə müqayisə edilə bilən) bölmələrlə növbələşir və yüksək kulminasiyaya gətirərək sonradan tükənməyə doğru gedir. Yuxarıda qeyd

etdiyimiz kimi, muğam sənətindən gələn epik nəqletmə burada dramatik-təzadlı simfonizmə xas olan prinsiplərlə uzlaşır.

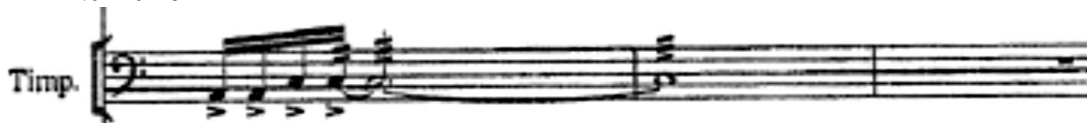
Bəstəkar folklor və ənənəvi musiqiyə aid proobrazlardan sərbəst bir şəkildə istifadə edir. Bunlardan “Dübeyti”, “Yanığ Kərəmi”, “Koroğlu”, “Cəlili”, “Çoban bayatısı” kimi aşiq havalarını, “Kəsmə şikəstə”ni (simfoniyanın kulminasiyasında), “Onu demə zalım yar” xalq mahnısını və s. misal gətirmək olar ([15], [20] rəqəmlər).

Nümunə 6



Dramaturji inkişaf növbələşən təzadlı obrazların təsvirinə əsaslanır. Yalnız girişin motivi (belə desək, leymotiv - Nümunə 7) və “Kəsmə şikəstə”nin fəal obrazı kulminasiyaya apararaq öz həllini tapır və əsərin konsepsiyasını müəyyən edir.

Nümunə 7



Nəticə

Muğam təfəkküründən və instrumental ifaçılıq prinsiplərdən irəli gələn ənənələrlə yanaşı Aqşın Əlizadə III və IV simfoniyalarda müasir musiqi üsullarına müraciət etmişdir. Son üç simfoniyanı biz “triptix” kimi araşdırsaq müəllifin milli simfonizmin inkişafında axtarışlarını daha aydın görürük. Bu simfoniyalarda xalqın acılı-ağrılı taxiri, qəhrəmancasına mübarizəsi, vətənə olan məhəbbəti əks olunur, xalq obrazları əsas götürülür.

A.Əlizadə yaradıcılığında məqam təfəkkürünün maraqlı həlli yollarına da rast gəlirik. Burada “Çahargah”, “Mahur-Hindi”, “Şur” muğamlarının sintez şəklində istifadəsi (IV simfoniya, Violin ilə orkestr üçün konsert), muğam intonasiyasının üzərində gəzişmə prinsipi (III simfoniya), musiqi proobrazlarının yeni təfsiri (“Kəsmə şikəstə” V simfoniyanın kulminasiyasında) və s. üsullar nəzərə çarpır. Bundan başqa, bəstəkar bəzi kompozisiyalarda (Violin ilə orkestr üçün konsert) keçidlərdən yararlanaraq “Rast”, “Şur”, “Segah” kimi muğamların qohumluq əlaqələrini qeyd edir, muğam təfəkkürünün xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Muğamın konstruktiv və estetik prinsipləri isə mediativ, statik durumu əks edən bölmələr ilə ritmik, dinamik (rənglər, təsniflər ilə

müqayisə edilə bilən) bölmələrin növbələşməsində özünü büruzə verir. Sadalanan prinsipləri həyata keçirərkən bəstəkar müasir yazı texnikasına üz tutmuşdur. 16 simli alət üçün “Ekspressiya” (1969) məqsədyönlü şəkildə dodekafon-aleatorik texnikaya əsaslanan yeganə əsərdir. Sonor səslənmələrini isə III simfoniya və s. görə bilərik.

Bəstəkarın orkestr musiqisi sahəsində fəaliyyəti səmərəli (“Kənd süitəsi”, “Abşeron lövhələri”, “Şirvan lövhələri”, “Azərbaycan rəqsi” və s.). olaraq milli simfonizm ənənələri ilə bağlıdır. A.Əlizadənin 1970-80 illərdə orkestr əsərləri üçün səciyyəvi olan epik nəqətləmə III, IV və V simfoniyalarda dramatik-təzadlı simfonizmdən irəli gələn dramaturgiya prinsipləri ilə uzlaşır. 1990-cı illərin simfonik əsərlərində isə artıq variasiya, variant inkişaf prinsipləri üstünlük təşkil edir. Onun yaradıcılığında neoklassisizm, müasir yazı texnikası ilə yanaşı neoromantizmə xas olan obrazlar (son dövrün əsərlərində) və “Yeni folklor dalğası”nın prinsipləri öz əksini tapmışdır. Neofolklorizmdən irəli gələn xüsusiyyətlər nəinki xalq həyatının zahirən rəngarəng təəcəssümündə, eləcə də milli xarakterin, dilin, təfəkkürün, etikanın ümümləşmiş bir şəkildə təsvirində özünü büruzə verir. O, müsahibələrin birində demişdir: “...Azərbaycan simfoniyası tapmaq bəstəkarın ən önəmli işidir. Mən bunun üzərində çalışmışam və deyirlər ki, tapmışam” [14].

ƏDƏBİYYAT:

1. Aqşin Əlizadə: publisistik irs, məqalələr, müsahibələr. Tərt.-red. Hüseynova L.Ş. B.: Avrasiya Press, 2012, 524 s.
2. Bəhmənli R. Azərbaycan yallıları. Dərs vəsaiti. B.: Mütərcim, 2019, 140 s.
3. Dadaşzadə Z.A. Aqşin Əlizadə. Broşür. B.: Şur, 1992.
4. Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər). B.: Ziya, 2012, 240 s.
5. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları. B.: 1996, 118 s.
6. Əliyeva F.Ş. Aqşin Əlizadə. // “Musiqi dünyası” jurnalı, №1-2/2003, s.121-123.
7. Növrəsli A. Aqşin Əlizadə yaradıcılığında yeni təmayüllərin əksi // Rast Müzikoloji Dergisi. Uluslararası Müzikoloji Dergisi, 2016.04.02.00076, 1200-1204 s.

Rus dilində

8. Тагизаде А.З. Акшин Ализаде. Монография. Б.: Ишыг, 1986, 136 с.
9. Новая фольклорная волна / Фраёнова О. В. // Николай Кузанский М.: Океан. Большая российская энциклопедия, 2013, 135 с.
10. Мамедова А. Оркестровое письмо Азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60-80-х годов. Автореф. дис. на соиск.доктора философии, Б.: 2010, 29 с.
11. Соколов А. Теория стиля. М.: Искусство, 1968, 224 с.
12. Янов-Яновская Н.Я. Узбекская симфоническая музыка. (Процессы освоения симфонического жанра восточной монодийной культурой – опыт типологизации). Автореф. дис. ... докт. иск-я. М.: 1983, 34 с.
13. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр «Владос», 2003, 248 с.

Saytoqrafiya

14. Aqşin Əlizadə: “Mən başdan-ayağa Azərbaycan bəstəkarıyam”
URL: <https://news.day.az/culture/488617.html>

Вафа Ханбекова

Доктор философии по искусствоведению, доцент АНК

ПРИНЦИПЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АКШИНА АЛИЗАДЕ

Резюме: Статья посвящена симфоническому творчеству А.Ализаде. В ней анализируются принципы проявления национального стиля на примере своеобразного претворения композитором эстетических, конструктивных, жанровых свойств мугамного, ашугского, фольклорного материалов.

Ключевые слова: Акишин Ализаде, мугам, искусство ашугов, симфония, неофольклоризм, национальный стиль

Vafa Khanbayova

Ph.D, Associate professor of ANC

PRINCIPLES OF USE OF FOLK MUSIC IN SIMFONIC CREATIVITY AKSHINA ALIZADE

Rezume: The article is devoted to the symphonic works of A. Alizadeh. It analyzes the principles of manifestation of the national style on the example of the composer's distinctive implementation of aesthetic, constructive, genre properties of mugham, ashug, folk materials.

Keywords: Akshin Alizadeh, mugham, the art of ashugs, Symphony, neofolklorism, national style

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Həsən qızı Qafarova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əfsanə Ağayar qızı Babayeva