

Azərbaycan Respublikası Elm və Təhsil Nazirliyi

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

“Musiqişünaslığın aktual problemləri”

Magistr tələbələrin

XI Respublika elmi konfransının

MATERİALLARI

Bakı-2025

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

“MUSIQİŞÜNASLIĞIN AKTUAL PROBLEMLƏRİ”

MAGİSTR TƏLƏBƏLƏRİN
XI RESPUBLİKA ELMİ KONFRANSININ
MATERİALLARI

Bakı – 2025

Tərtibçi-redaktorlar:

LALƏ HÜSEYNOVA – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının elmi işlər üzrə prorektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor

ZEYNƏB BAĞIR – Azərbaycan Milli Konservatoriyası Tələbə Elmi Cəmiyyətinin sədri

Arzu Xəlilova

AMK, magistr II kurs

Elmi rəhbər: Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK-nın dosenti Aynurə Abuşova

**C. Məmmədquluzadənin " Ölülər" tamaşasının musiqi həlli:
M. Maqomayev, Q. Qarayev və X. Mirzəzadənin təfsirində**

Azərbaycan musiqisi tarixi boyu milli ədəbiyyatdan təsirlənmiş və yazılı ədəbiyyatla musiqi sənəti arasında sıx əlaqələr formalaşmışdır. Xüsusilə musiqili səhnə əsərlərində bəstəkarlar Azərbaycan dramaturqlarının əsərlərindən ilhamlanaraq, sözügedən əsərləri musiqinin təsiri ilə yeni bir səviyyəyə qaldırmışlar. Bu kontekstdə, Azərbaycan ədəbiyyatında mühüm yer tutan nasir, dramaturq və publisist Cəlil Məmmədquluzadə XIX-XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi olaraq realizm və maarifçilik ideyalarının əsas daşıyıcılarından biri kimi qiymətləndirilir. Onun əsərləri Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmin ən parlaq nümunələrindən biri hesab olunur. Lakin "Ölülər" tragikomediyasının musiqi sənətindəki rolu və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına təsiri məsələsi hələ də kifayət qədər dərin və sistemli şəkildə tədqiq olunmamışdır. "Ölülər" pyesinin Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına təsirini araşdırmaq, Azərbaycan ədəbiyyatı və musiqisi arasında əlaqələri möhkəmləndirir və bu eyni zamanda müasir musiqişünaslıqda yeni yanaşmaların formalaşmasına zəmin yaradır, həmçinin, Azərbaycan musiqisinin milli-ideoloji və sosial-fəlsəfi məzmununu daha dərinləndirən anlamağa kömək edir.

Cəlil Məmmədquluzadənin "Ölülər" pyesi 1909-cu ildə yazılsa da, ilk dəfə 29 aprel 1916-cı il Tağıyev teatrında "Nicat" cəmiyyətinin teatr truppası tərəfindən səhnələşdirilmişdir. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Hüseynqulu Sarabski olmuşdur. Qeyd edək ki, 1920-ci illərin sonuna qədər dram tamaşalarında musiqidən istifadə edilmirdi. İlk dəfə 16 fevral 1928-ci il tarixində Cəfər Cəbbarlının "Od gəlini" tamaşasına Əfrasiyab Bədəlbəyli tərəfindən musiqi parçaları yazıldı və rejissor Aleksandr Tuqanov onları tamaşaya daxil etdi.

Cəlil Məmmədquluzadənin "Ölülər" tamaşasına isə ilk dəfə 1932-ci ildə Müslüm Maqomayev tərəfindən musiqi bəstələnmişdir. Tamaşa 16 fevral 1933-cü ildə bədii rəhbər Əhməd Tiriçi, rejissorlar Rza Darablı, İsmayıl Hidayətzadə və Cəfər Cəbbarlı tərəfindən, Dadaş Bünyadzadə adına Azərbaycan Dram Teatrında (Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında) səhnələşdirilmişdir. Müslüm Maqomayevin "Ölülər" dramı üçün yazdığı musiqidə Azərbaycan xalq musiqisinin ənənələri ilə Avropa klassik musiqisinin elementləri sintez olunub. Bəstəkar əsərin satirik və faciəvi məzmununu musiqi vasitəsilə daha da dərinləşdirməyə nail olub. Musiqidə xalq mahnılarının motivləri, muğam fraqmentləri ustalıqla tətbiq edilib. Eyni zamanda, bəstəkarın yazdığı musiqi sadəcə səhnə arxa fonu üçün nəzərdə tutulmamış, o, dramaturji prosesin ayrılmaz komponentinə çevrilmişdir. Müslüm Maqomayev "Ölülər" əsərinin əsas ideya xəttini

musiqidə təcəssüm etdirərək, personajların xarakterlərinin musiqi vasitəsilə açılmasına, onların daxili aləmlərinin, psixoloji vəziyyətlərinin dinamik şəkildə təqdim olunmasına nail olub.

Müslüm Maqomayevdən sonra 1966-cı ildə Qara Qarayev də "Ölülər" tamaşasına musiqi bəstələmiş və əsərin dramaturji dərinliyini musiqi ifadə vasitələri ilə zənginləşdirmişdir. Tamaşa 12 noyabr 1966-cı ildə Məşədi Əzizbəyov adına Azərbaycan Dram Teatrında (Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrı), yazıcının 100 illiyi münasibəti ilə, quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov tərəfindən səhnələşdirilib. Qara Qarayevin "Ölülər" əsərinə bəstələdiyi musiqi Azərbaycan professional musiqisinin inkişafında mühüm mərhələ kimi qiymətləndirilir. O, Cəlil Məmmədquluzadənin pyesinin ideya və məzmun xəttini musiqi dili ilə uğurla ifadə edərək, əsərin satirik və fəlsəfi dərinliyini daha da gücləndirmişdir. Qarayevin üslubu, orijinal orkestr texnikası və milli musiqi elementlərini müasir kompozisiya üsulları ilə sintez etməsi bu əsəri Azərbaycan musiqisinin klassik nümunələri sırasına daxil edir.

1982-ci ildə Xəyyam Mirzəzadə "Ölülər" tamaşası üçün yeni musiqi yazaraq onun səhnə təsirini və emosional yükünü fərqli üslubda tamamlamışdır. Tamaşa həmin ildə Gənc Tamaşaçılar teatrında, rejissor Hüseynağa Atakişiyev tərəfindən səhnələşdirilmişdir. Əsərdəki obrazların musiqi xarakteristikası dəqiq işlənmişdir. Şeyx Nəsrullah və onun tərəfdarlarının səhnələrində musiqi daha monoton, təkrarlanan ritmlər üzərində qurulur ki, bu da onların dünyagörüşünün və düşüncə tərzinin məhdudluğunu musiqi vasitəsilə tamaşaçıya çatdırır.

Müxtəlif dövrlərdə bu dram əsərinə bəstələnmiş musiqi həmin dövrün estetik prinsiplərini, ideoloji cərəyanlarını və bəstəkarların fərdi üslub xüsusiyyətlərini əks etdirir. Müslüm Maqomayev, Qara Qarayev və Xəyyam Mirzəzadənin "Ölülər" dramına yazdıqları musiqi nümunələri həm zaman, həm musiqi dilinə yanaşmaları baxımından, həm də dramaturji baxış bucaqlarında fərqli mərhələləri əks etdirir. Əgər Müslüm Maqomayevin "Ölülər" əsərinə bəstələdiyi musiqi XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan milli musiqisinin klassik Avropa teatr musiqisi ilə sintezinin başlanğıc mərhələsini əks etdirsə, Qara Qarayev və Xəyyam Mirzəzadə bu sintezi daha da inkişaf etdirərək milli musiqi düşüncəsini müasir, özünəməxsus texnika ilə zənginləşdirib. Hər üç bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətləri əsərlərində aydın ifadəsini tapır. Belə ki, Müslüm Maqomayevin operalarından bizə məlum olan personajların təsvirində leytmotiv xüsusiyyəti bu əsərdə də əksini tapmışdır. Qarayev musiqisinə aid dramaturgiya İsgəndər və Şeyx Nəsrullah qarşıdurması, onlara xas intonasiya xüsusiyyətləri, balaca qız səhnəsində Nazlının leytmotivi, musiqinin axıcı hərəkəti növbəti səhnələrdə bizi hansı hadisələrin gözlədiyindən xəbər verir. Qara Qarayev məktəbinin nümayəndəsi olan Xəyyam Mirzəzadənin musiqisi isə tamaşaya yeni nəfəs gətirmişdir. Qeyd edək ki, bəstəkarın "Ölülər" tamaşasına yazdığı musiqi materialı sonra kinofilmdə, (1992-ci ildə eyni musiqi materialı ilə çəkilmiş "O dünyadan salam" kinofilmində; rejissor: Tofiq Tağızadə) daha sonra isə "Mirzənin söylədikləri" simfonik lövhəsində istifadə edilib.

Ümumi cəhət isə ondan ibarətdir ki, hər üç bəstəkar musiqini yalnız müşayiət funksiyası daşıyan bir element kimi deyil, "Ölülər" əsərinin ideya-məzmun yükünü, onun fəlsəfi və satirik kontekstini ifadə edən əsas bədii vasitə kimi təqdim edir. "Ölülər" əsəri həm fəlsəfi dərinliyi, həm də sosial-tənqidi məzmunu ilə bəstəkarlar üçün mühüm ilham mənbəyinə çevrilib və hər üç

bəstəkar Cəlil Məmmədquluzadənin ideyalarını musiqi dili ilə daha da dərinləşdirərək, tamaşaçını düşünməyə, ictimai tənqidi və yenilənmə ideyasını anlamağa sövq edir. “Ölülər” dramına yazılmış bu üç musiqi nümunəsi Azərbaycan teatr və musiqi sənətinin inkişaf dinamikasını əks etdirir. Bu yanaşmalar Azərbaycanın musiqi dramaturgiyasının inkişafına və müasir teatr musiqisinin formalaşmasına mühüm təsir göstərmişdir.

Fuad Nəzərov

AMK, bakalavr V kurs

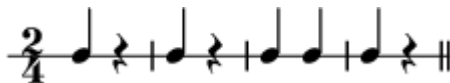
*Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Ülkər Əliyeva*

XVIII-XIX əsrlərdə Qərbi Avropa bəstəkarlarının instrumental əsərlərində türk üslubu

XVI əsrin sonlarından XVII əsrin əvvəllərinə qədər, eləcə də XIX əsrin əvvəllərində Qərbi Avropa, həm siyasi, həm də ictimai həyatda, sənətdə (ədəbiyyat, memarlıq, rəssamlıq, musiqi və s.) özünü göstərən türk təsirinin altına düşdü. Osmanlı təsirinin ictimai həyat və sənətdə böyük rolu XVI əsrin sonlarından etibarən Qərbi Avropada "türkeri" ("Turquerie" və ya "Turquiserie") üslubunun yaranmasına səbəb olmuşdur.

Qərbi Avropa bəstəkarlarının XVII-XVIII əsr yaradıcılıqlarında "türkeri" (turquerie) üslubunda yazılan musiqini tamamilə türk musiqisi adlandırmaq olmaz. Bu dövrün Avropa bəstəkarları və musiqi nəzəriyyəçiləri müəyyən bir ölkənin və ya regionun səs üslubunu mənimsəmək üçün etnik musiqi ilə maraqlanmırdılar. Buna görə də "alla turca" üslubu altında, fərdi melodik dövriyyələrdən, metr-ritmik elementlərdən istifadə və orkestrin tembral səsinin əlavə zərb alətləri ilə – adətən böyük davul, üçbucaq, sinclər (bu alətlər Osmanlı türkləri tərəfindən hərbi mərasimlərdə istifadə edilirdi) ilə gücləndirilməsi, habelə fleyta pikolonun istifadə edilməsi nəzərdə tutulurdu. Pikolonun şiddətli tonu Osmanlı yeniçəri musiqisində zurnanın kəskin səsinə xatırladırdı.

Beləliklə, türk musiqisi Avropada iki mənaya malik idi – Şərqi (oriental – "türk" musiqisinin əyləncəli dəyəri ekzotikliyi idi) və "yeniçəri musiqisi" idi. Türk və ya dəqiq desək, "yeniçəri musiqisi"ndə zərb alətləri tez-tez ritmi vururdu. Bu ritm əsgərlərin yürüş addımına uyğun gəlirdi: «Sol... sol... sol, sağ, sol...»



Qeyd etmək lazımdır ki, klassik dövrün üç böyük bəstəkarı - Y.Haydn, V.A.Motsart və L.V. Bethoven türk üslubunda musiqi bəstələmişlər. Y.Haydn "Hərbi simfoniya"da (Simfoniya № 100, G-dur, 1794-cü il) "türk" musiqisini ikinci hissə olan *Allegretto*-da (burada döyüş təsvir olunur) istifadə etmişdir.

Öz növbəsində, L.V. Bethoven döyüş mənzərəsini əks etdirdiyi "Wellington-un qələbəsi" və ya "Vittoriya döyüşü" (1813) adlı simfonik əsərində Britaniyanın fransızlar üzərindəki zəfərini təsvir edərkən türk üslubundan istifadə etmişdir: qarşıdurmada olan Britaniya və Fransa orduları, ingilislər "Rule Britannia" ("Britaniya hökm sür") və fransızlar "Malbrouk s'en va-t-en guerre" ("Malbrouk müharibəyə gedir") döyüş mahnılarının "yeniçəri" aranjemanı ilə təqdim olunan versiyasının sədaları altında döyüşə gedirlər.

L.V.Bethoven həmçinin, özünün IX simfoniyasının (1824) son hissəsinin bir parçasında türk üslubuna qayıdır. Tenor-solist, ona kömək edən xorun tenor və basları türk alətləri tərəfindən pianissimoda müşayiət olunan varyasiyaları oxuyur, («Froh! Froh, wie seine Sonnen, seine Sonnen

fliegen...»). Qeyd etmək lazımdır ki, L.V. Bethovenə məxsus "Türk marşı" («Marcia alla turca») bəstəkarın sağlığında artıq məşhurlaşmışdı.

V.A.Motsart "Yeniçəri musiqisini" "Türk konserti" adlanan 5 №-li A-dur skripka konsertinin (1775-ci il) finalında istifadə etmişdir. Həmin parçanı Motsart 1772-ci ildə Milanda tanış olduğu Yozef Starserin "Hərəmxana qısqanclığı" («Le gelosie del seraglio») baletindən götürmüşdür. Bəstəkar bundan başqa, 11 №-li fortepiano sonatasının finalında (məşhur "Türk üslubunda Rondo"), "Tufan" və "Döyüş" adlı iki effektiv kontrdansda da "Yeniçəri musiqisini" tətbiq etmişdir.

Xədicə Kərimova

AMK, magistr I kurs

*Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Ülkər Əliyeva*

Hazırlanmış fortepianonun yaranma və inkişaf tarixinə dair

Hazırlanmış fortepiano, XX əsrin eksperimental musiqisində inqilabi dəyişikliklərə səbəb olmuş və ənənəvi fortepiano texnikalarına yeni perspektivlər gətirmişdir. Hazırlanmış fortepiano müxtəlif əşyaların (mismarlar, vintlər, pozanlar, kağızlar və s.) simlərin üzərinə və ya arasına daxil edilməsini nəzərdə tutan fortepiano çalma texnikasıdır. Bu texnika fortepianonun ənənəvi səs imkanlarını genişləndirərək, qeyri-adi ritmik və melodik strukturlar yaratmağa imkan verir. Nəticədə, fortepiano səsi zərb alətləri ilə birləşərək xüsusi, unikal səs yaradır.

Fortepiano simlərini hazırlamaq ideyası ilk dəfə olaraq Erik Sati və Moris Delaj tərəfindən ixtira olunub. XX əsrin birinci rübündə Parisdə üç bəstəkar pianonun səsinin dəyişdirilməsi təcrübələri ilə əlaqələndirilmişdi: 1914-cü ilin əvvəlində Erik Sati və Moris Delaj, 1920-ci illərin əvvəllərində isə Moris Ravel. İlk ikisinə gəlincə, kimin ilk olduğu məsələsi tam təsdiqini tapmayıb. Lakin hər iki təcrübə zaman və şərait baxımından bir-birilə sıx əlaqəli idi. Erik Sati ictimai performans üçün pianonun simləri arasına kağız qoyan ilk şəxslərdən biri idi. 28 mart 1913-cü ildə Erik Sati dostu Roland Manuelə "Meduza tələsinin" mətnini tamamladığını bildirdi. İyunun sonuna qədər birpərdəli lirik komediyanın doqquz səhnəsi arasında ifa edilməli olan fortepiano üçün yeddi "Çox kiçik rəqs" hazır idi. Əsər ilk dəfə Roland Manuelin valideynləri olan cənab və xanım Fernand Dreyfusun Paris salonunda qeyri-rəsmi şəkildə ifa edilmişdir. E.Satini Paris salonunda həmin anda hazırlanmış fortepianodan istifadə etməyə nəyin sövq etdiyi məlum deyil. Qeyd etmək ki, hazırlanmış fortepianodan ilk eksperimental istifadə E.Satinin yaradıcılığında dərhal davam etməmişdir.

Bu dövrdə "Meduza tələsinin" ilk tamaşasında qırx qonaqdan biri olan bəstəkar Moris Delajın əsəri ortaya çıxdı. M.Delaj Hindistan səfərindən qayıtdı və "Səs və piano" üçün "Raqamalika – Tamil Chant"ı təqdim etdi. Hindistanın klassik musiqisinə əsaslanan "Raqamalika"da M.Delaj hind nağarasının səsinə təqlid edərək səsi boğmaq üçün Bb notunun altına karton parçası qoymağa çalışır. Partituraya görə (1915-ci ildə nəşr olunub) əsər E.Satinin hazırladığı fortepiano premyerasından cəmi bir neçə ay sonra, 1914 -cü ilin mayında tamamlanıb. Qeyd etmək lazımdır ki, Moris Ravel Moris Delaj ilə yaxın dostluq münasibətini qoruyub saxlayıb və çox güman ki, "Raqamalika" haqqında məlumatı var idi. M.Ravelin hazırlanmış fortepianoda ilkin versiyada kağızdan istifadə etmək marağı bununla izah edilə bilər.

Amerikalı avanqard bəstəkar Henri Kouell fortepiano simlərinin vibrasiya xüsusiyyətlərinə müdaxilə edərək orijinal səsi dəyişdirməkdə qabaqcıl idi. C.Keyc onun tələbəsi olduğu üçün 1923-cü ildə səs manipulyasiyası və ahəng effektlərinə nail olmaq üçün piano parçalarında simləri susdurmağa başlayanda tez-tez ona kömək edirdi. H.Kouell, ilk növbədə barmaqları və əlləri ilə

səsin zəifləməsinə nail olmağa çalışdı. Bəzi müstəsna hallarda o, yad əşyalardan da istifadə edirdi, lakin heç vaxt şagirdinin sonradan etdiyi qədər irəli getmədi.

1940-cı illərdə amerikalı avanqard bəstəkar Con Keyc "hazırlanmış piano" yaratmaqla musiqi aləmində inqilab etdi. Karyerası boyu Con Keyc 300-dən çox əsər yazmışdır, o cümlədən xüsusi hazırlanmış fortepiano üçün yazılmış 25 parça və hazırlanmış fortepiano daxil olan ansamblar üçün daha 5 əsərin müəllifidir. O, fortepianoya yeni yanaşma ənənəvi ifanın prinsiplərinə meydan oxudu. Keyc simlərin arasına müxtəlif əşyalar qoyaraq pianonun səsini dəyişdirdi və nəticədə musiqi mədəniyyətinin ənənəvi sərhədlərini dağıdan aləti tamamilə yeni işıqda təqdim etdi. "Hazırlanmış fortepiano" onun əsərlərində mühüm elementə çevrilən qeyri-müəyyən səslər üçün vasitə oldu. C.Keyc gündəlik əşyalarla işləyirdi. O, vintlər, mismarlar, boltlar və keçə lifli mastiklərdən istifadə edirdi. Hətta tort qabı və pozan da simlərdə öz yerini tapıb. C.Keyc nəhayət simlər arasında ilişib qalmayan, həm də istədiyiniz zərb və zəngəbənzər səsləri yaradan düzgün hazırlıq materialı tapdıqda, eyni zamanda pianoda çalmağın təbii üslubunu qoruyub saxladı. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, C.Keyc "Vakxanalia"-nı yazarkən rəqqasə Sibyl Fortun tamaşasının oynanılacağı zalda zərb alətləri qrupuna yer olmadığını nəzərə almışdı. Mövcud olan yeganə alət tək piano idi. Bir qədər düşündükdən sonra C.Keyc bir pianoçunun əlinə bütöv bir zərb orkestrinin ekvivalentini vermənin mümkün olduğunu başa düşdüyünü söylədi.

Hazırda dünya praktikasında hazırlanmış fortepiano üçün bəstəkarların çox sayda əsərləri var ki, bu da sözügedən texnikanın aktuallığına dəlalət edir. Hazırlanmış fortepianonun yaranması ümumən musiqi təfəkkürünün, xüsusən də fortepiano musiqisinin tarixinin təkamülündə təbii amildir.

Maral İmamova

AMK, magistr II kurs

Elmi rəhbər: Əməkdar İncəsət Xadimi,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev

Cavanşir Quliyevin mahnılarının janr təsnifatına dair

Cavanşir Quliyevin mahnıları XX əsrin 70-ci illərindən başlayaraq geniş dinləyici auditoriyasının diqqətini cəlb etmişdir. Bəstəkarın geniş şöhrət tapmasında onun mahnılarının böyük rolu olmuşdur. O, müxtəlif məzmunlu 1000-dən artıq mahnının müəllifidir. C.Quliyevin milli köklərə bağlılıq aydın hiss olunur. Məhz bu cəhət onları xalqa sevdiren başlıca xüsusiyyət kimi qiymətləndirilə bilər. C.Quliyevin mahnı yaradıcılığının mövzu dairəsi olduqca genişdir. Bəstəkarın "Apostrof" Çap Evinin mətbəəsində nəşr edilmiş 4 cildədən ibarət "Mahnılar" toplusunda təqdim edilən əsərlər aşağıdakı bölgü üzrə təsnif edilmişdir: 1.Canım Vətən; 2.Məhəbbət mahnıları; 3.Tamaşalara və filmlərə mahnılar; 4.İthafılar; 5.Ordan-burdan; 6.Uşaqlar üçün mahnılar. Mahnıların hər biri parlaq, poetik obrazları ilə seçilir. Bəstəkar mahnılarının poetik əsası üçün müxtəlif nəsilləri təmsil edən Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Burada biz klassiklərimizdən M.Füzulinin, M.Ə.Sabirin, M.Şəhriyarın, B.Vahabzadənin, Rəsul Rzanın, Almas Yıldırımın, Aşıq Ələsgərin, həmçinin, müasirlərdən-Vaqif Səmədoğlunun, Ramiz Rövşənin, Vahid Əzizin, Məmməd Arazın, Hafiz Baxışın, Nüsrət Kəsəmənlinin, Hamlet İsaخانlının, Dilsuz Mustafayevin şeirlərinə yazılmış mahnılara rast gəlirik.

C.Quliyevin mahnı yaradıcılığında lirik məhəbbət mövzusu ilə bağlı mahnılar üstünlük təşkil edir. Toplunun I və II cildlərində 100-ə yaxın lirik mahnıya yer ayrılmışdır. Burada bəstəkarın XX əsrin 70-90-cı illərində yazdığı məşhur lirik mahnıları toplanıb: "Aya baxdım" (sözləri: D.Mustafayevindir, 1983), "Yarım gilə" (sözləri: xalq bayatıları, 1991), "Məhəbbət olmayanda" (sözləri: M.Gülgünündür, 1994) və s.

C.Quliyevin yaradıcılığında "Bura Vətəndir" kimi vətən obrazı ilə bağlı mahnıları da xüsusi yer tutur. Burada vətən obrazı həm lirik, həm arxaik, həm də müasir aspektdə geniş surətdə təəcəssüm olunmuşdur. Cavanşir Quliyevin vətənpərvərlik mövzusunda mahnıları müxtəlif məqamlarda bəstələnmişdir ki, bu da vətən obrazının müxtəlif prizmadan işıqlandırılmasına kömək edir. Bəstəkarın elə mahnıları var ki, onlar müəyyən tarixi dövrün rəmzinə çevrilmişdir. Buna misal olaraq, "Əsgər marşı"nı göstərə bilərik. Bu mahnı vasitəsilə o, xalqı vahid ideya ətrafında, vətənin müdafiəsi üçün birləşdirməyə nail olmuşdur. Qeyd edək ki, C.Quliyev müasir Azərbaycan musiqisində ilk hərbi marşın müəllifi kimi tarixə düşüb.

Bəstəkar çox sayda filmlərə və tamaşalara musiqi bəstələmişdir. Onun bu sahədə yazdığı musiqinin tərkib hissəsini əsasən mahnılar təşkil edir. Burada lirik, vətənpərvərlik, təqvim-mərasim məzmunlu, yumorlu-zarafatçı, bir sözlə, müxtəlif məzmunlu mahnılara rast gələ bilərik. Cavanşir Quliyevin tamaşalara bəstələdiyi musiqi sırasında elə mahnılar da var ki, onlar silsilə təşkil edir. Məsələn; M.Füzulinin "Leyli və Məcnun" poeması əsasında Dövlət Gənclər teatrının "Leyli demə" tamaşası (1995) üçün yazdığı silsilə mahnılar bu baxımdan maraq doğurur. Qeyd edək ki, tamaşa üçün bəstəkar Füzulinin 8 qəzəlidən istifadə etmişdir. Qəzəllər xor üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Bunların bəziləri a capella ("Eşq naminə...", "Yar rəhm etdi", "Dünya"), bəziləri isə müşayiətlə ("Eşqdir", "Əgər tutsam", "Yarəb kamani", "Canını cananə", "Ey vəfalı dildar", "Dünya") ifa olunur. Bu kiçik xor miniatürlərində Füzulinin eşq, məhəbbət yolunda fədakarlıq göstərən lirik qəhrəman obrazı, duyğular aləmi, istək və arzuları dərin fəlsəfi, emosional aspektdə tərənnüm olunur.

Cavanşir Quliyevin mahnı yaradıcılığında uşaqlar üçün yazdığı mahnılar orijinallığı ilə seçilir. Onun uşaqlar üçün yazdığı çoxsaylı mahnılardan əlavə, Rafael Hüseynovun sözlərinə mahnı silsiləsi (2001) və ya Rafiq Səməndərin sözlərinə "İlham" miniatür teatri üçün "Novruz" tamaşasına (1997) yazdığı mahnılar silsiləsi diqqəti cəlb edir. Əgər birinci mahnı silsiləsi uşaq dünyasının müxtəlif anlarını, ətraf aləmdən alınan təəssüratları əks etdirirsə, 6 mahnıdan ibarət ikinci silsilədə əsas məqsəd konkret olaraq uşaqları milli mərasim ənənələri ilə yaxından tanış etmək, onlara Novruz bayramının daşdığı mənəvi təmizlik ideyasını çatdırmaqdan ibarətdir. Neofolklor üslubda yazılan uşaq mahnılarında bəstəkar Azərbaycanın qədim, arxaik mərasim mədəniyyətinə aid mövzulara müraciət etmiş və buna müvafiq olaraq musiqi dilində qədim folklor qatlarını üzə çıxarmağa çalışmışdır.

Cavanşir Quliyevin müxtəlif şəxslərə (övladlara, dostlara, qohumlara, müəyyən peşə sahiblərinə, hadisəyə və s.) həsr etdiyi "ithaflar" və "ordan-burdan" başlığı altında müxtəlif mövzulu mahnıları xarakter etibarilə bir-birinə çox yaxındırlar. Topluda bəstəkarın 26 ithaf və 42 ordan-burdan mövzulu mahnılarına yer ayrılmışdır.

Beləliklə, musiqi dilinin sadəliyi, forma aydınlığı bəstəkarın mahnılarının əsas xüsusiyyətləridir. Əsasən kuplet formasında qurulan mahnıların məqam əsası da aydındır. Burada major-minor sistemi ilə milli məqam təfəkkürünün ənənəvi sintezi maraqlı həllini tapmışdır. Mahnıların harmonik dili çox qənaətcil, minimal və sadə funksional əlaqələrin istifadəsindən ibarətdir. Həmçinin, mahnıların musiqi dilində aşiq musiqisinin, muğamların təsiri güclüdür. Cavanşir Quliyevin mahnıları özünəməxsus üslub xüsusiyyətləri, melodik quruluşu, harmoniyası və poetik məzmunu ilə çağdaş Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında mühüm yer tutur.

Müjgan Məmmədli

BMA, magistr II kurs

*Elmi rəhbər: Əməkdar incəsənət xadimi,
fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə*

Sərdar Fərəcovun Oda alqış və Sübh duası əsərlərində təbiətə sitayiş

Tenqriçilik — qədim türkdilli xalqların dini-fəlsəfi dünyagörüşü kimi, insanla təbiət, Tanrı (Tenqri), Yer-Su ruhları və digər kosmik varlıqlar arasında harmonik vəhdəti əsaslandıran kompleks inanc sistemidir. Bu baxışda təbiət ilahi qüvvələrin təzahürü olmaqla bərabər, insan həyatının mənəvi ritmini də tənzimləyən sakral məkandır. Tenqriçiliyə görə, dağlar, çaylar, meşələr, günəş, ay, od və külək yalnız fiziki varlıqlar deyil, eyni zamanda müqəddəs ruhların daşıyıcılarıdır. Bu ruhlarla ünsiyyət üçün ənənəvi şaman ayinləri, musiqi və ritmik ifadələr mühüm vasitə olmuşdur.

Qam (şaman) ritualları zamanı musiqi sadəcə akustik müşayiət vasitəsi deyil, ruhlarla əlaqə yaratmaq üçün əsas enerji mənbəyi hesab olunurdu. Qaval, nəfəsli alətlər, monoton ritmlər və deklamativ vokal frazalar vasitəsilə qam trans vəziyyətinə daxil olur və ilahi aləmə keçid edirdi. Bu musiqi praktikası həm dini, həm də kosmoloji funksiyalar daşıyırdı — təbiəti anlamağın, onunla ahəngdə yaşamağın və yaradıcı enerjini hiss etməyin ən təbii yollarından biri idi.

Qədim türk mifologiyasında və dini dünyagörüşdə təbiətə münasibət yalnız estetik və funksional çərçivədə deyil, həm də fəlsəfi və sakral kontekstdə formalaşmışdır. Tenqriçilikdə insanın təbiətlə harmonik, birlikdə yaşaması əsas götürülür. Bu harmoniyanın qorunması üçün müxtəlif ayinlər, ritual musiqi və mifoloji kodlar formalaşmışdır. Sərdar Fərəcovun "Oda alqış" və "Sübh duası" əsərləri bu qədim təfəkkürün müasir musiqi vasitəsilə bədii təəcəssümüdür. Müasir dövr bəstəkarlarının yaradıcılığında bu arxaik inanc sisteminin bədii təzahürlərinə rast gəlmək olduqca maraqlıdır. Bu baxımdan, sözügedən əsərlər diqqətəlayiq nümunələrdir. Hər iki əsər bəstəkarın Qazaxıstanda olduğu dövrdə, qədim türk coğrafiyasının mifoloji və musiqi yaddaşından ruhlandığı zaman ərsəyə gəlmiş və türkçülüyn ruhunu daşıyan mədəni-fəlsəfi təbəqəni ifadə edir. Bu əsərlərdə Tenqriçi ritualların səs simvolları, təbiət kulturlarının ritmik kodları və musiqi vasitəsilə yaradılan metafizik məkan açıq şəkildə hiss edilir.

"Oda alqış" əsəri adından da göründüyü kimi, mərasim musiqisinin xüsusiyyətlərini daşıyır. "Od" — təbiətin dörd əsas ünsüründən biri olaraq, Tenqriçi təfəkkürdə saflaşdırıcı və ilahi enerji daşıyıcısıdır. "Alqış" isə qədim türk şaman ayinlərində duaların, Tanrıya yönələn səsle çağırışların simvoludur. Əsərdə simli kvartetin quruluşu bu arxaik mənanı müasir səs mühitinə köçürür. I violin partiyasında Şikəsteyi-fars üzərində qurulan melodiya arxaik Azərbaycan və ümumtürk musiqi sistemi ilə bağlılığı üzə çıxarır. Bu melodik xətt bəzən qırtlaq musiqisinə bənzəyən, təbiətin səslərindən doğan, nəfəsvari cizgilərlə səciyyələnir. II violin partiyasında davamlı şəkildə səslənən ritmik fiqurlar bir növ qamın qaval vasitəsilə yaratdığı trans vəziyyətinə keçid ritmini xatırladır. Bu təkrarlanan, sanki mantraya çevrilmiş ritm əsərin strukturuna həm dinamik, həm də ritual sabitlik verir. Viola və violonçel partiyalarında isə aydın eşidilən, kvarta və

kvinta sıçrayışları aşiq musiqisinin əlifbasını yada salır. Buradakı pizzicato və marcato texnikaları musiqinin təbiət qüvvələri ilə dolu enerjisini daha da gücləndirir.

Əsər meditatif inkişaf prinsipinə əsaslanır. Musiqi fasilələrlə deyil, enerji dalğaları ilə axır və ritmik-harmonik gərginliklərlə yüksəlib-enən kulminasiyalarla zənginləşir. Bu isə bir növ mərasim ssenarisinin musiqi vasitəsilə təsviridir. I violində təqdim olunan yeni mövzu bizə Əşirənin sədaları altında ruhani bir atmosfərə gətirib-çıxarır. Finalda isə təkrar olunan motivlər Şikəstəyi-farsın yenidən qayıtması ilə sanki ruhun Tanrı ilə birləşmə anını simvolizə edir.

“Sübh duası” əsəri isə daha lirik və kontemplativ xarakter daşıyır. Bəstəkarın qeyd etdiyi kimi, əsər Tenqri dağının təbiətindən və atmosferindən ruhlanaraq yazılıb. Sübh – Tenqriçilikdə başlanğıc, saflaşma və yenilənmə anıdır. Əsər bu təmizlik və doğruluq anının musiqi mənzərəsini təqdim edir. Deklamasiyalılıq, yəni nitqə yaxın melodik ifadə burada aparıcı rol oynayır. Xüsusilə viola partiyasında eşidilən 16-lıq ölçülü notların ardıcılıqla düzülüşü axan su təsiri yaradır – bu isə Tenqriçilikdə müqəddəs sayılan Yer-Su ruhlarının simvoludur. Əsər Bayatı-Kürd muğamının üzərində yazılmışdır.

Əsərdə melodiya geniş tənəffüslərlə, fasiləsiz inkişafda təqdim olunur. Musiqi tematik sabitlik üzərində qurulsada, daxili inkişaf və dinamik dəyişkənlik onu monotonluqdan uzaqlaşdırır. Əsərin sonunda yüksələn melodik xətt günəşin doğuşunu, ruhun yüksəlişini ifadə edir və bu musiqi – təbiətlə ilahi vəhdətin səslə simvolik birləşməsinə çevrilir.

Beləliklə, hər iki əsər — “Oda alqış” və “Sübh duası” — Sərdar Fərəcovun yalnız müasir bəstəkar olaraq texniki imkanlarını deyil, həm də dərin fəlsəfi, mədəni və etnoestetik düşüncəsini ortaya qoyur. Bu əsərlər Tenqriçi dünyagörüşün musiqidə ritmik, harmonik və simvolik təcəssümüdür. Fərəcov burada musiqini bir ayinə, bəstəkarlığı isə qamın çağırışına çevirərək, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin universal səviyyədə mifoloji əsaslara söykənən nadir nümunələrini yaradıb.

Sevinc Əhmədova

AMK magistr I kurs

*Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Ülkər Əliyeva*

Səhnədə orkestrin yerləşdirilməsinin xüsusiyyətləri: Alman və Amerika orkestr düzülüşü

Simfonik orkestrlərin yaranmasından bəri musiqiçilərin səhnədə yerləşdirilməsinin müxtəlif variantları mövcud olmuşdur. Zamanla simfonik orkestrin yerləşdirilməsi üçün müəyyən prinsiplər formalaşmışdır. Orkestr qruplarındakı alətlərin səs gücü və sayı eyni olmadığından, düzgün yerləşdirmə orkestrin ümumi balanslı səslənməsinə kömək edir. XX əsrin ikinci yarısına qədər orkestrin iki əsas düzülüş növü formalaşmışdır – Alman və Amerika düzülüşü. Alman düzülüşü Lüdviq Van Bethoven tərəfindən yaradılmış və sonradan Hektor Berlioz tərəfindən təkmilləşdirilmişdir. Amerika düzülüşü isə 1920-ci illərdə Filadelfiya Orkestrinin dirijoru Leopold Stokovskinin müxtəlif eksperimentləri nəticəsində tətbiq olunmağa başlamışdır. O, simli alətləri səhnədə yuxarıdan aşağıya, soldan sağa doğru yerləşdirərək musiqiçilərin bir-birini daha yaxşı eşidə bilməsinə şərait yaratmışdır. Yenilənmiş orkestr düzülüşü dünya musiqi mədəniyyətinə “Stokovski dəyişimi” (“Stokowski Shift”) kimi daxil olmuşdur. Azərbaycanda, keçmiş Sovet İttifaqının ərazisində olduğu kimi, daha çox Amerika düzülüşü istifadə olunur.

Amerika düzülüşü:

- Birinci skripkalar səhnənin sol tərəfində yerləşdirilir, violonçellər isə sağ tərəfdə olur.
- İkinci skripkalar birinci skripkaların arxasında, altolar isə violonçellərin arxasında sağ tərəfdə əyləşir.
- Kontrabaslar violonçellərin arxasında yerləşdirilir. Əgər kontrabasların sayı çox olarsa, onların sırası səhnənin sağ kənarına doğru uzanır.
- Simli alətlərin arxasında iki sıra halında ağac nəfəsli alətləri yerləşdirilir: birinci sırada solda fleytalar, sağda oboelar, ikinci sırada isə solda klarnetlər, sağda faqotlar olur.
- Ağac nəfəsli alətlərin arxasında bir sıra mis nəfəsli alətlər dayanır: sol tərəfdə trublar, sağ tərəfdə trombonlar və tuba yerləşir.
- Zərb alətləri dinləyicidən ən uzaq məsafədə, səhnənin sol tərəfindən mərkəzə doğru düzülür. Burada adətən litavrlara yer verilir.
- Arfalar, çelesta, fortepiano və digər xüsusi alətlər dirijorun sol tərəfində yerləşdirilir.

Alman düzülüşü:

- Violonçel qrupu ikinci skripka qrupu ilə yer dəyişir və kontrabaslar violonçellərin arxasında, lakin sol tərəfdə yerləşdirilir.
- Valtornlar sol tərəfdə, mis nəfəsli alətlər isə səhnənin dərinliyində sağ tərəfdə olur.
- Zərb alətləri, adətən, səhnənin sağ kənarına daha yaxın yerləşdirilir.

- Orkestrin hansı düzülüşlə yerləşdiriləcəyinə dirijor qərar verir.

Müasir yanaşmada bərabərliyin qorunması məqsədilə bir çox orkestrdə simli alətlərin rotasiya sxemləri tətbiq edilir. Məsələn, Amerika düzülüşündə violonçellər və altoların yerləri dəyişdirilmiş variantı mövcuddur. Vilyelm Furtvenqler isə Alman düzülüşünün bir variantını tətbiq edərək altoları ikinci skripkaların önünə, violonçelləri isə mərkəzə yerləşdirmişdir. İkinci Dünya Müharibəsindən sonra bəstələnən orkestr musiqisi səs mənbələrinin geniş məkanda yerləşdirilməsini nəzərdə tutur. Bu isə orkestr düzülüşündə tamamilə yeni yanaşmaların işlənib hazırlanmasını tələb edir. Bütün bunlar göstərir ki, simfonik orkestrin səs dünyasının inkişafı hələ də tamamlanmamışdır.

Səmayə Məmmədova

AMK, magistr I kurs

*Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Ülkər Əliyeva*

Cakomo Puççininin opera yaradıcılığında orientalizm

Cakomo Puççini XIX əsrin görkəmli İtalyan bəstəkarı, verizm cərəyanının layiqli nümayəndələrindən biri olmuşdur. Dünya musiqi mədəniyyətində opera bəstəkarı kimi tanınan Puççininin müəllifi olduğu "Bohema", "Madame Butterfly" o cümlədən "Toska", "Turandot" operaları bugün də dünya opera teatrlarının repertuarını zənginləşdirir.

Bəstəkar sələflərinin və eləcə də, onunla eyni dövrdə fəaliyyət göstərən C.Verdi, R.Vaqner, K.Debüssi, R.Ştraus kimi böyük bəstəkarların yaradıcılığından bəhrələnib. Cüzeppe Verdinin C.Puççinin yaradıcılığında, onun bir opera bəstəkarı kimi formalaşmasında müstəsna rol oynamışdır. C.Puççini məhz C.Verdinin "Aida" operasını izlədikdən sonra opera bəstəkarı olmaq qərarına gəlib. Puççini bəhrələndiyi hər bir bəstəkardan müxtəlif xüsusiyyətləri mənimsəyib və özünəməxsus üslub yaradıb. Məsələn, K.Debüssidən müasir lad-harmonik xüsusiyyətləri, R.Vaqnerdən isə simfonizmi, xarakteri və fikri çatdırmaq üçün leytmotivlərdən istifadəni öyrənib. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar bir çox xalqların yapon, çin, amerika, alman, fransız, həmçinin Şərq musiqisinin elementlərindən öz əsərlərinə əxz edib.

Qeyd etmək lazımdır ki, XIX-XX əsrlərdə incəsənətdə (rəsmdə, ədəbiyyatda, memarlıqda, mədəniyyətşünaslıqda) Şərq dünyasına geniş maraq var idi. Oreantalizm üslubu və ya imitasiyası, Şərqi (Yaxın Şərq, Cənubi Asiya, Cənub-Şərqi Asiya) aspektlərinin təsviri Qərbi Avropanın akademik incənətində spesifik bir istiqamətə çevrilmişdi. Şərq mövzularına maraq musiqiyə də öz təsirini göstərmişdi. Şərq elementləri "ekzotika" və ya "möcüzəli və sirli dünya" kimi tanınırdı. Məsələn, bu dövrdə pentatonika ladından istifadəyə geniş yer verildi, orkestrlər də Şərq musiqisinin, alətlərin elementlərini, səslənməsini əks etmək üçün yeni texnikalardan istifadə etməyə başlamışdılar. Qeyd edək ki, musiqidə ekzotika bir sıra bəstəkarların yaradıcılığında öz əksini tapıb. Onlardan J.Bize "Mirvari axtaranlar", "Cəmilə", K.Sen-Sansın "Samson və Dalila", K.Debüssi "Pagodes", M.Ravel "Ma Mère l'Oye", "Bolero" və s. adını çəkmək olar.

Qərbi Avropa musiqisində oreantalizmin mənbəyi, kökü XVI əsrdən başlayaraq XIX əsrin əvvəlində "türkeri" ("turquerie" və ya "turquiserie") adlı üslubda öz əksini tapmışdı. XIX əsrin II yarısından etibarən, D.Skotun araşdırmalarına əsasən, orientalizm müxtəlif orientalist üslublara ayrılır- "ərəb", "ispan", "misir", "asiya", "Uzaq Şərq" ("yapon" və "çin") və daha sonra mədəni fərqliliyi göstərmək üçün istifadə oluna biləcək musiqi vasitələri də qeyd edilir. İlk öncə, tez-tez eolik, dorik və firqik lادلara müraciət olunurdu. Modal spesifikasiyalar melodiyaların interval quruluşu ilə sıx bağlıdır: orientalistik kompozisiyaları göstərmək üçün artırılmış sekunda və kvartalar, kvarta, kvinta və oktavaların paralel hərəkəti, həmçinin, xalis və boş kvintalar (harmoniyada üçsəslilərin əvəzinə götürülür; III pillə "yox" olur) istifadə olunur. Bundan başqa, müxtəlif melodiya bəzəkləri - melizmlər, trellər, arabesklər və xromatik keçidlər verilir. Burada ritmlər çətin olur: bir tərəfdən orientalizm də təkrarlanan ritmlər və ostinato ilə ifadə edilir, digər tərəfdən isə,

mürəkkəb, qeyri-müntəzəm ritmlər, müxtəlif registrlərdə ritm uyğunsuzluğu (qammavari passajlar, triollar və s.) və sərbəst hissələr müşahidə olunur. Ehtimal etmək olar ki, birincisi bu və ya digər ritm müəyyən orientalist üslublara uyğundur, ikincisi isə ritm, əsərin orientalist xarakterini müəyyən etmək üçün kifayət qədər əsas deyil və o digər musiqi vasitələrinin dəstəyi ilə tamamlanmağa ehtiyac duyur. Həmçinin, bir neçə musiqi aləti orientalizm üslubunun təzahürü üçün istifadə olunur - məsələn, nəfəs alətlərindən qaboy və ingilis qaboyu, zərb alətlərindən trianqolo (üçbucaq), tamburo, zıncırov və s.

Şərq musiqisi C.Puççininin yaradıcılığında müstəsna yer tutur. Onun "Madame Butterfly" və "Turandot" əsərlərində Şərq musiqisi ilə Qərb musiqisinin vəhdətini, sintezini görürük. C.Puççini operalarındakı orientalizmi, onların musiqi koloritini, musiqi dilinin özəlliyini, dramaturgiyanı eləcə də, əsas qəhrəmanların tipi və xarakterlərini müəyyənləşdirə bilib. "Madame Butterfly" və "Turandot" operalarını yazmamışdan əvvəl bəstəkar, yapon və çin motivlərini əks etdirmək üçün bir çox araşdırmalar aparıb və onlardan düzgün istifadə etməyi öyrənib.

"Madame Butterfly" operası bəstəkarın ən məşhur əsərlərindən və oreantalizmin parlaq nümunələrindən biri hesab olunur. Burada ekzotik rəqslər və rəngarəng ənənəvi geyimləri ilə yapon mədəniyyəti özünü göstərir. Yalnız süjet deyil, həm də musiqi Şərq motivlərinə malikdir. Sözsüz ki, əsərdə yapon musiqisinə xas olan xüsusiyyətləri hiss edə bilirik. Məsələn, Pinkerton və Çio-Çio-Sanın toyu səhnəsində bəstəkar Yaponiyanın himni olan "Kimi ga yo"nun melodiyasına, daha sonra "Sakura" yapon xalq musiqisinə müraciət edib. Bəstəkar ekzotikanı əks etdirmək üçün C.Puççini zıncırovlardan, tam-tamlardan, həmçinin pentatonika ladından geniş istifadə edib. Operanın ən məşhur musiqi nömrəsi Çio-Çio-Sanın ariyası "Un bel di vedremo"-dur.

C.Puççinin digər oreantalizmə xas şahəsəri "Turandot"dur. Bəstəkar Çin musiqisinə xas olan opera yazmamışdan əvvəl ilk öncə çin xalq musiqisini araşdırıb və "Turandot" operasında çin musiqisindən istifadə edib. Musiqidə pentatonik melodiylar, ritmlər, bas tonlarla qurulmuş mürəkkəb harmoniya, həm parlaq, həm də kədərli, qəmgin təsəvvür edilən Çinin keçmiş mənzərəsini yaradıb. Çin musiqi alətləri və xorun rolu ekzotizmi artırmışdır.

C.Puççini italyan opera sənətinin ən əhəmiyyətli simalarından biri kimi musiqi tarixində əvəzsiz iz qoyub. Onun operalarında verizm cərəyanının təsiri, insan emosiyalarının, sosial ədalətsizliyin və məhəbbətin mürəkkəb təhlilinin musiqi dilində əks edilməsi ilə səciyyələnir. C.Puççini, həm musiqi, həm də dramaturgiya sahəsində unikal, fərqli yanaşmalar yaratmış, öz əsərlərində çoxsaylı mədəniyyətlərin və musiqi üslublarının vəhdəti ilə zəngin musiqi irsi formalaşmışdır. Bu səbəbdən, C.Puççini yalnız italyan musiqisinin deyil, ümumilikdə dünya musiqi mədəniyyətinin ən mühüm şəxsiyyətlərindən biri kimi tanınır.

Ülkər Səfərova

AMK, magistr II

*Elmi rəhbər: Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nın professoru Cəmilə Mirzəyeva*

Elnarə Dadaşovanın “Uşaqlar üçün” silsiləsi

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında uşaqlar üçün yazılmış əsərlərin sayı əhəmiyyətli dərəcədə çoxdur. Bu ənənənin əsasları Asəf Zeynallının “Uşaq süitəsi” ilə qoyulmuş və müasir bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilmişdir. Bəstəkar Elnarə Dadaşova bu ənənənin layiqli davamçısıdır. O, fortepiano alətinə münasibətini yaradıcılıq yolunun ilkin dövrlərindən etibarən əks etdirmişdir. Belə ki, bəstəkarın fortepiano əsərləri həm janr, həm də mövzu baxımından geniş spektri əhatə edir: iki royal və zərb alətləri üçün Konsertino (1974), Konsert-simfoniya (1975), “Variasiyalar” (1983), fortepiano üçün 24 prelüd (1969-1994), “Azərbaycan muğam ladlarında fuqalar” (iki dəftərdən ibarət 21 fuqa), “Uşaqlar üçün” fortepiano pyesləri (1983-1984), 2 royal və zərb alətləri üçün “Aşıqsayağı” və s. əsərlər buna nümunədir.

Elnarə Dadaşovanın fortepiano üçün bəstələdiyi əsərlər sırasında xüsusi yer tutan “Uşaqlar üçün silsilə” Azərbaycan musiqi pedaqogikasının və uşaq musiqisinin mühüm nümunələrindən biri kimi qiymətləndirilir. 1983-1984-cü illərdə bəstələnmiş, 17 pyesdən ibarət olan bu silsilə, fortepiano ifaçılığının ilkin mərhələlərində tədris prosesini zənginləşdirməklə yanaşı, bədii-estetik dəyərləri ilə də seçilir. Müəllif bu əsərdə uşaq musiqisinin spesifik xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, bədii obrazlıqla tədris prosesinin tələblərini uzlaşdırmağa nail olmuşdur. Bu mənada silsilənin aşağı siniflər üçün tədris vəsaitlərində yer alan kiçik pyeslərin üslubundan qaynaqlandığını demək olar. Bəstəkar silsiləyə xüsusi ad verməsə də, tərkibindəki pyeslərin hər biri proqramlıdır və uşaqların təxəyyülündə, oyunlarında və gündəlik həyatında yer alan obrazları təsvir edir. Silsilədə “Dovşan”, “Xoruz”, “Göyərçin”, “Bahar nəğməsi”, “Təmizlik”, “Yağış”, “At”, “Qərənfil”, “Top oyunu”, “İt”, “Kəpənək”, “Arı”, “Balaca dəmirçilər”, “Keçi”, “Bülbül”, “Bənövşə”, “Şaxta baba” başlıqlı 17 pyes cəmləşib. Pyesləri mövzu baxımından aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq məqsədəuyğundur:

- Heyvanlara həsr olunmuş pyeslər;
- Bitkilərə həsr olunmuş pyeslər;
- Uşaq oyunları;
- Təbiət hadisələrinin təsviri

Azyaşlı pianoçular üçün yazılmış əsərlərin proqramlı olması uşaqların əsərləri həvəslə ifa etməsinə və ən əsası onlarda obraz təxəyyülünün formalaşmasına xidmət edir. Sözügedən silsilədə qeyd edilən cəhətlər özünü tam əks etdirir. Pyeslərin melodiyası ilə vəhdətdə olan şeir parçaları isə uşaqlar üçün zəngin irs yaratmış xalq şairi Abdulla Şaiqə məxsusdur. Pyeslərin həsr olunduğu poetik mətnlərlə uşaqlar hələ tədrisin ilk pillələrində tanış olduğundan, bəstəkarın pyeslər məcmuəsində məhz bu şeirlərə müraciət etməsi uşaqların həyat fəaliyyətinin müxtəlif sahələrini

birləşdirməklə, disiplinlərarası əlaqələrin qurulmasına xidmət edir və daha məqsədyönlü nəticələr almağa təkan verir. Bəstəkar, şairin şeirlərdə təsvir etdiyi obrazlar əsasında ərsəyə gətirdiyi pyeslərdə müəyyən misraların çalğı zamanı ifa olunması üçün notların alt sətrində şeirin misralarını yerləşdirmişdir. Nəzərə alsaq ki, azyaşlı pianoçular təhsilin bu mərhələsində alətlə tanış olmaqla yanaşı, həm də, onun tembr-diapazon imkanlarını öyrənir, bu baxımdan sözügedən yanaşma tədrisin ilkin mərhələsi üçün olduqca məqsədəuyğundur. Eyni zamanda, ifa edilən musiqi parçasının səsli şəkildə oxunması pedaqoji prosesdə tətbiq edilən üsullardan biridir. E.Dadaşova mətnin sözlərini notların alt sətrində yerləşdirməklə uşaqlar üçün melodiyaları pianoda ifa etmək və sözlərlə oxumaq imkanı yaratmışdır ki, bu da həm pedaqoqun, həm də şagirdin işini yüngülləşdirir. Bu baxımdan, silsilə həm ifaçılıq vərdişlərinin formalaşdırılması, həm də musiqi duyumunun inkişaf etdirilməsi aspektindən əhəmiyyətli rol oynayır. E.Dadaşova silsilənin hər bir pyesində şagirdə həm də - qamma, dinamik işarələr, temp, ritm, metr, müxtəlif ifa üsulları (fermato, liqa, forşlaq, stakkato və s.) haqqında məlumat almağa imkan verir. Qeyd etmək lazımdır ki, pyeslər şagirdin musiqi nəzəriyyəsi və solfecio fənlərindən əldə etdiyi biliklərin ardıcılıq prinsipinə uyğun verilmişdir. Pyeslərin tonallığı sadədən mürəkkəbə prinsipi ilə qurulur. Bəstəkar bu cəhəti nəzərə almaqla yanaşı, qamma, major, minor, interval, üçsəsli və başqa səsəlmələri də tədricən miniatürlərə daxil edir. Proqramlı pyeslərdə obrazın formalaşmasına xidmət edən dinamik boyalar, ritm, temp göstəriciləri və yeni ifa üsulları, yeni biliklərin əldə edilməsinə və ifaçılıq vərdişlərinin formalaşmasına xidmət edir. Bununla da, bəstəkar pyeslərin ardıcılıq prinsipini daha çox tədris prosesi ilə uzlaşdırmağa nail olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano üçün bəstələnmiş uşaq silsilələrində poetik mətnin ifası ilə səciyyəvi olan nümunələr ilk dəfə E.Dadaşova tərəfindən qələmə alınıb və öz təcrübi əhəmiyyəti ilə tədris proqramında uğurla tətbiq edilir.

Əsmər İbrazadə

BMA, magistr II kurs

*Elmi rəhbər: Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Elnarə Dadaşova*

Şəki yallılarının üslub xüsusiyyətləri

Azərbaycan instrumental musiqisinin böyük bir hissəsini rəqs havaları təşkil edir. Rəqs sənəti həm musiqini, həm də xoreoqrafiyanı özündə birləşdirir. Bu janrın, xüsusilə də yallının yaranması haqqında ilkin məlumatları biz Qobustandakı qayaüstü rəsmlərdən, Gəmiqaya təsvirlərindən, eləcə də "Avesta" və "Kitabi-Dədə Qorqud", Nizami Gəncəvinin "Xosrov və Şirin" poeması kimi ədəbi mənbələrdən öyrənə bilərik. Qobustan qayaüstü təsvirlərinin araşdırılması nəticəsində məlum olmuşdur ki, yallı rəqsi eramızdan əvvəl V minilliyə aid olan oyun havasıdır. O, ilkin dövrlərdə ovçuluq, məhsuldarlıq və dini ayinlərlə bağlı olmuş, zaman keçdikcə isə Azərbaycan xalqının milli mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Bəzi tədqiqatçılar yallını qədim türklərin şaman ayinləri ilə əlaqələndirirlər. Gəmiqayada uzun illər arxeoloji tədqiqatlar aparmış alim-arxeoloq Vəli Əliyev qeyd edir ki, təsvirlərin birində qayanın mərkəzində od və ya günəşi təmsil edən kiçik bir dairə və onun ətrafında qollarını yuxarı qaldıraraq rəqs edən insan fiqurları həkk olunmuşdur. Qədim dövr insanları rəqsə bənzər hərəkətlərlə müxtəlif ayinləri icra edirmişlər. Bundan əlavə, onlar öz hisslərini, duyğu və fikirlərini, eləcə də ov prosesini və döyüşə münasibətlərini rəqs hərəkətləri ilə canlandırırdılar. Qədim dövrdə yallı rəqsinin icrası zamanı "qavaldaş" musiqi alətindən də istifadə olunurdu.

Azərbaycan musiqişünasları və bəstəkarları bu janra aid nümunələrin toplanıb nota yazılması məsələsi ilə ciddi məşğul olublar. Məşhur müğənni Bülbülün rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında yaradılmış Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinetində bir çox bəstəkar və musiqişünaslar hələ tələbə ikən bölgələrimizə gedərək çox sayda xalq mahnı və rəqslərimizi toplamışlar. Lakin qeyd etməliyik ki, xalq mahnı və rəqslərimizin toplanması ilk dəfə 1927-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev tərəfindən icra olunmuşdur. Onların birlikdə ərsəyə gətirdikləri "Azərbaycan türk el nəğmələri" məcmuəsində xalq mahnıları ilə yanaşı "Yallı" rəqs nümunəsi də var.

Nəzərə çatdırılan təhlil materialı 90 oyun havasının yer aldığı etnomusiqişünas Rauf Bəhmənlinin nota köçürdüyü "Azərbaycan yallıları" məcmuəsidir. Tərəfimizdən aparılan tədqiqat işində isə müraciət olunan əsas oyun havaları Şəki bölgəsinə məxsus yallılardır. Qeyd olunan 14 Şəki yallisından 6-sı bir hissəli, 8-i isə iki hissəlidir.

Bir hissəli yallı havaları 2/4, ya da 6/8 (3/4) vəzn ölçüsündə ifa olunur. Bunlardan 5-i *Allegro*; 1-i isə *Moderato* tempindədir. Maraqlı nüans ondadır ki, vəzn ölçüsü 2/4 olan yallı havası *Moderato* ("Tala"), 6/8 olanlar isə *Allegro* tempindədir ("Üç barmaq", "Köhnə Qaradağlı", "Daşbulağı", "Zopu"). Təhlil nəticəsində aydın oldu ki, ümumiyyətlə çox hissəli (2 və ya 3) yallı melodiylarında ilk hissələr asta və ya orta, ikinci hissələr isə daha sürətli tempdə olur. Bunu əsas götürərək, belə nəticəyə gəlmək olar ki, məcmuədə yer almış bir hissəli Şəki yallıları əvvəl iki və ya daha çox hissəli olub, zaman keçdikcə unudularaq, günümüzə sadəcə bir hissəsi gəlib çatmışdır.

Misal üçün, "Tala" adlanan bir hissəli yallı havası 2/4 vəzn ölçüsündə və *Moderato* tempində olduğu üçün güman etmək olar ki, bu oyun havasının ikinci hissəsi unudularaq tarixdə izini itirmişdir. Vəzn ölçüsü 6/8 olanların da ilk hissələri zamanla ifa olunmadığından unudulmuşdur. Məcmuənin müəllifi R.Bəhmənliyəndən aldığımız məlumatlara əsasən yuxarıda qeyd olunan fikir bir daha təsdiqlənir ki, hazırda Şəki ərazisində bu yallı havalarının ilk hissələri ifa olunmur, ikinci hissələr isə sadəcə rəqs kimi toylarda, şənliklərdə, bayramlarda oynanılır. Bu da təbii olaraq, yallı melodiyaşının hissələrinin zamanla itirilməsinə səbəb olur.

İki hissəli yallılarda isə əsasən hissələr arasında bir sıra fərqlər aydın görünür. Belə ki, burada temp və ölçü müxtəlifdir. Şəki yallı melodiyaşının ilk səslənən parçaları adətən 2/4 ölçüdə və *Andante*, *Moderato* tempində; ikinci hissələri isə 6/8 vəzndə, tempi isə *Vivo* və ya *Presto* olur. Lakin təhlilini apardığımız oyun havaları içərisində bir istisna hal var ki, bu "Şəki" adlanan yallı ilə bağlıdır. Sözügedən yallı rəqs melodiyaşının birinci hissəsi *Andante* tempində, 4/4 ölçüdə; ikincisi isə *Allegretto* tempində 2/4 ölçüdədir. Bu da "Şəki" yallısını digər iki hissəli rəqs havalarından fərqləndirir. Məcmuənin müəllifi R.Bəhmənli digər iki hissəli yallılarda olduğu kimi burada hissələr arasında faktiki bölgünü aparmamışdır. Amma buna baxmayaraq, tempin və ölçünün dəyişməsi bizə aydın göstərir ki, haqqında bəhs etdiyimiz "Şəki" yallısı iki hissəlidir.

Şəki oyun havalarının hissələri tərəfimizdən müqayisəli təhlilə cəlb olunmuşdur. Nəticədə müəyyən olunmuşdur ki, bir qayda olaraq, ikinci hissələrin musiqi materialı birincilərin əsasında, onların özək notlarından yaranıb. Lakin bəzi nümunələr də var ki, onların ikinci hissələri birincidən melodik cəhətdən xeyli fərqlənir. Buna misal olaraq, "Şəki", "Ovçular" və "Dəhnə yallısı"nın adını çəkmə bilərik.

Bu oyun havalarının sırasında biz klassik Avropa formalarına xas quruluşları görə bilərik. Lakin onların bəziləri klassik quruluşu saxlasa da, digərləri özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilir. Özünəməxsusluğu ilə seçilən yallı havasına biz, "Dərviş baba"nın nümunə göstərə bilərik. Sözügedən yallı havası A+B+B1 forma quruluşundadır. Klassik formalı "Tala" yallısının təhlili olduqca maraqlı cəlb edir:

Rəqs melodiyaşısı *Moderato* tempində, 2/4 ölçüdə və "sol" mayəli şur məqamındadır. Reprizli sadə iki hissəli formada olan oyun havasının quruluşu A+B bölmələrindən ibarətdir.

$$\overbrace{a+a1+a2+a3}^A + \overbrace{b+b+a+a}^B$$

Burada "sol" mayəli şur məqamında başlayan melodik gediş daha sonra "fa" segaha qısa keçid edir, ardınca B bölməsinin ilk cümləsində "lya" segaha yönəlir və sonda yenidən "sol" şura qayıdaraq, tamamlanır. Beləliklə, melodiya daxilində bir neçə məqama yönəlmə müşahidə olunur.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, Azərbaycan rəqs musiqisinin incisi sayılan yallı janrının tarixi qədim, gələcəyi isə bəstəkar və xoreoqrafların birgə səyi ilə daha da işıqlı ola bilər. Bu janrın məskəni Naxçıvan hesab edilsə də, digər bölgələrimizə məxsus dəyərli nümunələr də mövcuddur. Bu janr nümunələrinin gələcək nəsillərə ötürülməsi və yaddaşlarda qorunub saxlanması janrın davamlılığı və yaşaması baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Məleykə Adgözəlli

AMK, magistr II kurs

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

Faiq Çələbinin tədqiqatlarında muğam dəstgahlarının elmi-nəzəri təhlilinə dair

Azərbaycan muğam sənəti əsrlərlə formalaşaraq milli musiqi mədəniyyətimizin ən dəyərli və qədim irs nümunələrindən birinə çevrilmişdir. Muğam xalqın estetik dünyagörüşünün, musiqi zövqünün və tarixi-mədəni kimliyinin ifadə vasitəsi kimi çıxış edir. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq bu janr elmi müstəviyə daşınaraq tədqiq olunmağa başlanmış, bu sahədə Üzeyir Hacıbəyli ilə başlayan elmi məktəb daha sonra bir sıra görkəmli alimlərin, o cümlədən Faiq Çələbinin araşdırmaları ilə davam etdirilmişdir.

F. Çələbinin tədqiqatında “dəstgah” anlayışı ənənəvi izahlardan fərqli olaraq yalnız muğam silsiləsinin toplusu kimi deyil, muğam sənətinin ümumi struktur modelini ifadə edən nəzəri çərçivə kimi təqdim olunur. Müəllif bu anlayışı muğamların müəyyən ardıcılıqla düzülməsi, onların daxili funksional bölgüsü və estetik tamamlanmasını ehtiva edən bir kompozisiya prinsipi kimi şərh edir. Beləliklə, “dəstgah” təkcə bir neçə muğamın ardıcıl ifasından ibarət deyil, həm də bu ardıcılığın daxilində yer alan vokal-instrumental bölmələrinin (təsnif, zərbi muğam, şikəstə və s.) və instrumental hissələrinin (daraməd, rəng, zərb, diringə, ağırlama və s.) bir sistem daxilində təşkilini özündə birləşdirən morfoloji model kimi çıxış edir. Burada müəllifin istifadə etdiyi bəzi anlayışlar – məsələn, “dibaçə”– mövcud musiqi terminologiyasında geniş yayılmasa da, onların mətn daxilində spesifik funksiya daşması və dəstgahın formalaşmasında iştirak etməsi, Çələbinin muğam sənətinə fərdi və sistemli baxışını göstərir. Bu yanaşma onu deməyə əsas verir ki, Faiq Çələbi üçün “dəstgah” anlayışı muğam janrının forma baxımından konseptual əsasını təşkil edən bütöv və dinamik quruluşdur.

Faiq Çələbi muğam dəstgahlarının elmi-nəzəri baxımdan sistemli şəkildə öyrənilməsində fərqlənən tədqiqatçılardandır. O, muğamı yalnız xalq musiqisi forması kimi deyil, mürəkkəb funksional struktur və inkişaf məntiqinə malik musiqi forması kimi təhlil etmişdir. Onun tədqiqatlarında “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah” və digər dəstgahların quruluşu, şöbə və guşələrin melodik inkişaf xətti, modulyasiya mexanizmləri və dramaturji prinsipləri geniş şəkildə izah olunur.

Faiq Çələbinin yanaşmasında muğamın melodik arxetipləri, intonasiya modelləri və onların dəyişkən təbiəti xüsusi yer tutur. Alim ifaçılıq təcrübəsini nəzəri əsaslarla vəhdətdə araşdıraraq muğamın təkcə praktiki deyil, eyni zamanda elmi baxımdan sistemləşdirilməsinə nail olmuşdur. Onun bu yanaşması muğamşünaslıq elminin yeni mərhələyə keçidində əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Faiq Çələbinin tədqiqatları Azərbaycan muğam elminin inkişafında mühüm mərhələdir. Onun metodoloji irsi müasir muğam təhlilində əsas dayaq nöqtələrindən biri olmaqla yanaşı, gələcək araşdırmalar üçün də zəngin və dayanıqlı elmi bazadır.

Zeynəb Bağır

AMK, magistr I kurs

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

İraq türkman musiqisinin tədqiqi məsələləri: Əta Tərzibaşı və Mahir Naqibin araşdırmaları əsasında

Milli, mədəni və bəşəri dəyərləri özündə ehtiva edən xalq musiqisi həmin toplumun milli identikliyinə təşkil edir. Bu identikliyin qoruyucuları isə xalqın tarixində özünəməxsus mövqeyə malik olan və yaddaşlarda silinməz iz buraxan fenomenal şəxsiyyətlərdir. Hər xalqın tarixində, həyatını xalqa həsr etmiş, mənsub olduğu milləti tərəqqiyə doğru yönəltmək məqsədilə fədakarlıq göstərmiş şəxslər var. Türkmaneli kontekstində isə bu cür fədakarlıqlar və elmi fəaliyyətlərin böyük əksəriyyəti sosial və mədəni zərurətdən irəli gəlirdi. Türkmanelində musiqi elminin tədqiqi məsələsi XXI əsrin ikinci yarısından etibarən aktuallıq kəsb etmişdir. Bu prosesi regionda siyasi sabitliyin bərqərar olması və digər türk dövlətləri ilə əlaqələrin möhkəmlənməsi ilə əlaqələndirmək olar. Mövcud musiqi tədqiqatlarına nəzər yetirdikdə diqqəti çəkən əsas məqam həmin araşdırmaların qeyri-ixtisas sahibləri tərəfindən həyata keçirilməsidir ki, bu da Türkmaneli musiqisində sistematik elmi yanaşmanın formalaşmaması və türk dilində akademik musiqi təhsilinin mövcud olmaması ilə bağlıdır. Bütün bu çətinliklərə baxmayaraq, dövrün elmi və mədəni ehtiyaclarını zamanında dərk edərək musiqi toplanması və araşdırılması istiqamətində mühüm fəaliyyətlər göstərmiş tanınmış simalar var. Onlardan məxsusilə, Əta Tərzibaşı və professor Mahir Naqibin araşdırmalarına nəzər salmaq məqsəduyğundur.

Ömrünü xalqın tarixi, ədəbiyyatı, sənəti, musiqisi, folklorunun tədqiqi və toplanmasına həsr edən İraq türkmanlarının milli yazarı, folklorşünas, ədəbiyyatşünas **Əta Tərzibaşı**, Türkmaneli tarixinə fenomen şəxsiyyət, qabaqcıl elm adamı, xalq fədaisi kimi daxil olub. İraq türkmanlarının dili, tarixi, folkloru, ədəbiyyatı, mədəniyyəti, musiqisi haqqında bütün yazılarında, xalqın saf təfəkkürünə söykənərək, türkman varlığını daima milli şüurla əks etdirən görkəmli elm fədaisi Əta Tərzibaşı (əsl adı Ətaullahdır), xalqın həm tarixində, həm də yaddaşında silinməz iz qoyan, milli oyanışa təkan verən öncül və unudulmaz şəxsiyyət kimi şanlı tarixin ən parlaq səhifəsində yüksək pillədə qərar tutmuşdur. Tədqiqatçının yaradıcılıq sferası geniş miqyaslı olmuş, xüsusən xalqın itib-batmaqda olan folklorunun toplanması və tədqiqi sahəsindəki fəaliyyəti böyük bir toplumu aydınlığa çıxarmaq yolunda atılan ən əhəmiyyətli addım kimi qiymətləndirilərək böyük önəm daşmışdır. Həmçinin, Əta Tərzibaşının böyük bir nəsil folklorşünasların yetişməsində də müstəsna xidmətləri olmuşdur. Musiqi sahəsindəki tədqiqatları və gərgin axtarışları ilə xalqına həm də makam bilicisi, musiqişünas kimi xidmət edən Əta Tərzibaşı İraq türkman musiqisini tədqiqata cəlb edən, elmə gətirən ilk şəxsiyyət kimi də xalqın tarixində əhəmiyyətli mövqedədir. Müəllifin folklorun müxtəlif qolları üzrə apardığı araşdırmalar ictimai, mənəvi və tarixi əhəmiyyətə malikdir. Şifahi xalq musiqisinin unudulmaq təhlükəsini duyan ustad, musiqi sahəsindəki dərin tədqiqatlarına görə bir musiqi tədqiqatçısı mövqeyindən çıxış edərək, musiqinin müxtəlif janrlarını

araşdırmış, əldə etdiyi material və nümunələri izahı ilə birlikdə müxtəlif başlıqlar altında çap etdirmişdir. Türkman ənənəvi musiqisinin toplanması və tədqiqi yönündə ilk addımları ataraq xələfləri üçün yeni bir cığır açan Ə.Tərzibaşının gərgin axtarışlarının nəticələri müəllifin bu istiqamətdə nəşr etdirdiyi 3 kitabda – “Şərqi və türkülər”, “Kərkük havaları”, “Kərkük xoyrat və maniləri”, həmçinin, “İraqda türk musiqi tarixinə toplu bir baxış”, “Bizdə və başqa türk ölkələrində xoyrat və manilər” kimi bir sıra məqalələrində öz əksini tapmışdır. Sözü gedən əsərlərə, xronoloji ardıcılıqla diqqət yetirək:

1. “Şərqi və türkülər” (Bağdad, 1953)
2. “Kərkük xoyratları və maniləri” (I cild-1955, II cild-1956, III-1957)
3. “Kərkük havaları” (Bağdad, 1961, 1989)

Tədqiqatçı, 1953-cü ildə işıq üzü görən **“Şərqi və türkülər”** kitabı ilə İraq türkman manilərinin (mahnı) toplanması yönündə ilk addımı atmış oldu. Kitab ilk dəfə 1953-cü ildə, Bağdadda, ərəb dilində nəşr olunub və 200-ə qədər xalq musiqi nümunəsini özündə ehtiva edir.

Tərzibaşının **“Kərkük xoyratları və maniləri”** kitabı isə 1955-1957-ci illərdə qələmə alınıb (I cild-1955, II cild-1956, III-1957). Sonradan kitabın I cildi 1970-ci ildə Bağdadda ikinci dəfə, 1975-ci ildə isə Ötükən nəşriyyatı tərəfindən 3 cildi birlikdə nəşr etdirilmişdir. Müəllif bu əsərində xalqın varlığını, tarixini, dünənini və bu gününü özündə ehtiva edən xoyratları həm ədəbi, həm də musiqi janrı kimi qiymətləndirərək, xoyrat üsulları haqqında geniş izah təqdim etmişdir.

Ərəbcə, türkcə və azərbaycanca olmaqla 3 ölkədə - İraqda (Bağdad, 1961), Türkiyədə (İstanbul, 1988), Azərbaycanda (Bakı, 1973) çap olunan **“Kərkük havaları”** kitabı yazarın musiqi sahəsində apardığı dəyərli tədqiqatların layiqli nümunəsidir. İlk dəfə Bağdadda çap edilən “Kərkük havaları” kitabı sonradan 1988-ci ildə “Ötükən” nəşriyyatı tərəfindən İstanbulda, daha sonra, Əta Tərzibaşı irsinin görkəmli bilicisi, Qəzənfər Paşayev və Rəsul Rzanın səyi ilə 1973-cü ildə Bakıda çap olundu (sözügedən nəşrdə sadəcə manilərin poetik mətnlərinə yer verilib). Bu əsər, İraq türkman musiqi folklorunun türk dünyasına açılan qapısı idi. Yazar kitabın mahiyyəti haqqında deyir: “Musiqimizin itməməsi, gənc nəsildə maraq oyandırması və ən əsası, İraq türkman musiqisinin türk musiqisindəki yerinin dəqiqləşdirilməsi üçün bu tədqiqatı ortaya qoyuram”. Əta Tərzibaşı “Kərkük havaları” kitabında yalnız xalq musiqi nümunələrinə, yəni anonimləşmiş əsərlərə yer vermiş, bəstəkar əsərlərini bilərəkdən tədqiqata daxil etməmişdir. Tədqiqatında İraq türkman musiqisinin müxtəlif qollarından - makam, xoyrat, divan, türkü, dini və yas mərasim musiqisindən, halay, oyun havalarından, ümumilikdə xalq mahnısının müxtəlif janrlarından və xüsusilə də türkman musiqisinin icrasında istifadə olunan musiqi alətlərindən bəhs edir. Qələmə aldığı fundamental əsərində İraq türkman musiqisini uzun havalar və qırıq (müəllif qısa havalar adına da yer verib) havalar olmaqla 2 qrupa ayıran tədqiqatçı, hər iki qrupun janr təsnifatını vermişdir. Görkəmli folklorşünas, “Kərkük havaları” fundamental əsərində bəhs edilən bütün janrlara aid nümunələrlə çıxış edərək, not nümunələrinə yer verməmiş, lakin poetik mətnləri və janr nümunələri haqqında məlumatları ətraflı şəkildə əks etdirmişdir. Müəllif bununla yanaşı, “Bu kitab bir folklor əsəridir. Əldə etdiyim bütün məlumatları əks etdirsəm də, hələ də əldə edilməyən bir çox folklor nümunəsinin var olduğuna inanıram” deyərək, musiqişünaslar üçün açıq qapı

qoymuşdur. 3 qiymətli əsəri ilə, türkman musiqisini ilk dəfə tədqiqata cəlb edən dəyərli folklorşünas, xələflərinə dəyərli bir miras qoyaraq, bu folklorun ən müqəddir tədqiqatçısı kimi tarixə düşmüşdür. Tərzibaşı tədqiqatları ilə İraq türkman musiqisinin tədqiqi zərurətini də ortaya qoymuş oldu. İraq türkman şairi Əli Marifoğlunun "XX əsrin birinci yarısında ölümə məhkum olan ədəbiyyatımız, XX əsrin ikinci yarısında Əta Tərzibaşı sayəsində yenidən dirçəldi" ifadəsini ustadın ömür salnaməsinə yazılan epigrafla hesab etmək olar.

Əta Tərzibaşından sonra türkman musiqi folklorunun tədqiqi işi daha geniş vüsət aldı. İraq türkman tədqiqatçısı professor **Mahir Naqib** ilk dəfə 1991-ci ildə Ankarada çap olunan **"Kərkük türk xalq musiqisinin təsnif və təhlili"** adlı kitabı ilə daha müasir tədqiqatların yoluna işıq saçmış oldu. Kitab 2009-cu ildə **"Kərkük türk xalq musiqisi"** başlığı altında Ankarada yeni redaksiya ilə nəşr olunmuşdur. Musiqiçi olmamasına rəğmən bu sahədəki fəaliyyətini qiymətli bir mənbəyə çevrilən Mahir Naqib ustadı Əta Tərzibaşının yolunu nümunə olaraq, musiqi folklorunun unudulma təhlükəsinə qarşı himayədar yanaşma göstərmişdir. Tədqiqat işində İraq türkman musiqi tarixinə qısa nəzər salmaqla yanaşı, xalq musiqisini təsnifatlandırılmış, musiqi nümunələrini not yazısı (təqdim olunan 54 not yazısı müəllifin özünə aiddir) və poetik mətnlə birlikdə təqdim edilmişdir. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, Ə.Tərzibaşından sonra türkman xalq musiqisinin tədqiqi işini həyata keçirən türkman tədqiqatçısı Mahir Nakip və manilərin notlaşdırılması ilə məşğul olan Türkiyəli musiqiçi Salih Turhan da ("İraq türkman musiqisi", "Kərkük türkləri") ustad Ətanın yolunu nümunə olaraq, türkman xalq musiqisini uzun və qırıq havalar başlığı altında cəmləşdirərək, bu təsnifata əsaslanmışlar.

Mahir Naqib tədqiqatında iki istiqaməti əsas prioritet kimi qiymətləndirir:

1. Kərkük musiqisinin Anadolu ilə müştərəkliyi
2. Kərkük musiqisinin Azərbaycanla müştərəkliyi

Fundamental əsərdə Azərbaycanla müştərəklik başlığı altında ortaq folklor nümunələrimizdən bəhs edən M.Naqib "Bir samovar almışam" və "O yana döndər məni" adlı iki mahnıdan başqa müştərək mahnıların olmadığını qeyd etsə də, sonrakı araşdırmalar və bizim də qənaətimiz bu mahnıların sayının qat-qat artıq olduğu yönündədir. Azərbaycan çeşnili 5 mahnıdan (kitabda sadəcə 2 mahnının not nümunəsi verilmişdir) bəhs edən müəllif, Qarabağlı havasını da xüsusilə vurğulayaraq, Azərbaycan "çeşni"li olduğunu qeyd edir. Qeyd edək ki "çeşni" termini müəllifin hipotezidir və burada oxşar intonasiya nəzərdə tutulur.

Mahir Naqibin sözügedən əsərdən başqa müxtəlif mənbələrdə nəşr olunan "Musiqiyə müdaxilə nəyə yaradı?", "Qarabağ şikəstəsi və Qarabağlı havası", "İraq türkman musiqisi" kimi bir sıra məqalələri də bu sahədəki fəaliyyətini əhatələndirir. Müəllif bütün bunlarla yanaşı, bir sıra verişlərdə də Kərkük musiqisi haqqında tədqiqatçı profilindən çıxış etmişdir. Hər iki tədqiqatçının araşdırmaları, xüsusilə Kərkük regionunun musiqi ənənələrini əhatə etdiyindən, lokal musiqi-estetik xüsusiyyətləri ilə seçilən digər bölgələrin də sistemli şəkildə öyrənilməsinin vacibliyini gündəmə gətirir. Əslində, sözügedən tədqiqatlar sırf Kərkük kontekstinə fokuslandığı üçün bu bölgənin musiqi mühitinə istinadla məhdudlaşdırılmasa da, bu vəziyyəti məlumatlı şəkildə edilməmiş, lakin metodoloji baxımdan doğru istiqamətdə atılmış bir addım kimi qiymətləndirmək mümkündür.

Hər iki tədqiqat tarixilik baxımından əhəmiyyətli mövqeyə sahib olsa da, onların timsalında, etnomusiqişünaslıq baxımından daha dərin və nəzəri təhlilə ehtiyac yaratdığı da aydın şəkildə ortaya çıxır.

Amaliya Ağayeva

ADMİU, magistr II kurs

*Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
AMK-nun professoru Fəttah Xalıqzadə*

Əhməd Bakıxanovun yaradıcılığına bir nəzər

Əhməd Bakıxanov, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında müstəsna xidmətləri olan, milli ifaçılıq sənətinin ən önəmli simalarından biridir. Onun musiqi sənətinə verdiyi töhfələr, xüsusən muğam ifaçılığı, pedaqoji fəaliyyəti və musiqi folklorunun qorunub saxlanması sahələrindəki əməyi, Azərbaycan musiqisinin zəngin ənənələrinin bu günə çatmasına və gələcək nəsillərə ötürülməsinə böyük təsir göstərmişdir.

Əhməd Bakıxanov muğam sənətinin mahir ifaçısı kimi tarixdə iz qoymuşdur. Onun ifasında zəngin musiqi ifadəsi, hər bir melodiya və ritmin xüsusi diqqətlə vurğulanması xüsusilə qeyd edilməlidir. Bakıxanov, musiqinin yalnız texniki tərəfini deyil, həm də onun dərin mənəvi və emosional qatlarını öz ifasında ifadə etməyi bacarırdı. Muğama dərinlən bələd olması səbəbilə ifası son dərəcə sanballı və məzmunlu idi. O, ifaçı kimi muğamların dili ilə nəql edilən musiqi fikrini, zəngin musiqi ifadə vasitələrinin köməyi ilə dinləyiciyə çatdırı bilirdi. Güclü mizrabları, ifa tərzı və texnikası ilə musiqi obrazlarının parlaqlığını, rəngarəngliyini təmin edirdi. Ona görə də tarzənin bütün ifaları yadda qalandır və günümüzə də aktualdır. Onun yaşamasında qədim ifa tərzinin qorunması və təkmilləşdirilməsi məsələsi də mühüm yer tuturdu. Qeyd edək ki, Bakıxanovun ifasından bir sıra instrumental muğamlar nota salınmışdır.

Əhməd Bakıxanov, təxminən 45 illik pedaqoji fəaliyyəti ilə Azərbaycan musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. O, Azərbaycan tar məktəbinin yaradıcılarından biri olaraq böyük musiqiçi nəslinin yetişməsinə xidmət etmişdir. Bakıxanovun pedaqoji fəaliyyəti yalnız musiqi tədrisi ilə məhdudlaşmır; o, həm də muğam bilicisi kimi, öz metodik yaşaması ilə, xalq musiqisinin zənginliyi və dərinliyini aşılamaq məqsədi güdürdü. Bu, öz növbəsində, Azərbaycan musiqi təhsilinin inkişafına və gələcəkdə yüksək ixtisaslı mütəxəssislərin yetişməsinə təkan vermişdir.

Əhməd Bakıxanov, Azərbaycan musiqi nümunələrinin toplanması və sistemləşdirilməsi sahəsində də əvəzsiz işlər görmüşdür. 60 illik gərgin əməyi sayəsində onlarca muğamın, zərbi-muğamların, təsniflərin və rənglərin not yazılarını tərtib etmiş və bu zəngin irsin gələcək nəsillərə ötürülməsini təmin etmişdir. Onun toplayıb nəşr etdirdiyi "Azərbaycan xalq rəngləri", "Azərbaycan ritmik muğamları" və "Muğam, mahnı, rəng" məcmuələri dəyərli dərs vəsaitidir. Qeyd edək ki, o, musiqi folkloru nümunələrini toplamaqla yanaşı, qədim milli musiqi alətlərimizin təkmilləşməsi sahəsində də bir sıra işlər görmüşdür. Tarzənin kolleksiyasında sədəfli tar, məşq tarı, dərs tarı, əsa saz, solaxay çalmaqla üçün böyük tar kimi çox maraqlı milli musiqi alətləri özünə yer tapmışdır.

Əhməd Bakıxanovun digər mühüm fəaliyyət sahələrindən biri də Azərbaycan Teleradio Şirkətinin nəzdində Xalq Çalğı Alətləri ansamblının yaratmasıdır. Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi

ansambl Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutaraq, gələcək nəsillər üçün örnək olmuşdur.

Bakıxanov, həm də müntəzəm olaraq dövrü mətbuatda muğam sənəti, ifaçılıq sənəti haqqında məqalələrlə çıxış etmişdir. Onun yazdığı məqalələr musiqi sənətinin müxtəlif problemlərini işıqlandırır, həmçinin yeni yanaşmaların təklif edilməsinə səbəb olurdu. Sənətçinin övladları çox nəcib bir təşəbbüs göstərərək, atalarının məqalələrini bir yerə toplayıb "Ömrün sarı simi" başlığı altında kitabda nəşr etmişdir.

Sənətkarın oğlu, görkəmli bəstəkar, xalq artisti, əməkdar incəsənət xadimi Tofiq Bakıxanov böyük nəslin ənənələrinin davamçısı kimi, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində müxtəlif janrlarda yazılmış çoxsaylı əsərlərin müəllifidir. O, atasının xatirəsinə həsr etdiyi tar ilə orkestr üçün 1 saylı konsertində, eləcə də "Hümayun", "Rahab", "Şahnaz", "Dügah", "Nəva" simfonik muğamlarında atasından əxz etdiyi muğam ənənələrini yaradıcı şəkildə tətbiq etmişdir.

Əhməd Bakıxanovun musiqi mədəniyyətimizə verdiyi töhfələr çoxşaxəli və əvəzsizdir. O, yalnız bir ifaçı və pedaqoq kimi deyil, həm də bir musiqi araşdırıcısı və ansambl rəhbəri kimi də Azərbaycan musiqisinin inkişafına mühüm təsir göstərmişdir.

Elvira Quliyeva

AMK, magistr II kurs

*Elmi rəhbər: Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Akif Quliyev*

Aqil Məlikovun yaradıcılığının üslub istiqamətləri

Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi Aqil Məlikov çoxşaxəli sənət fəaliyyəti və istedadı ilə seçilən sənətkarlardandır. Aqil Məlikovun yaradıcılığı müxtəlif sahələri əhatə edir: o, yalnız xanəndə və şair kimi deyil, həm də pedaqoq, dini musiqi nümunələrinin, təsniflərin müəllifi və mahir ifaçısı kimi tanınır. Aqil Məlikovun yaradıcılığında milli musiqi ənənələrinin qorunması və inkişafı mühüm yer tutur ki, bu da onu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələrindən biri kimi səciyyələndirir.

Aqil Məlikov Azərbaycan musiqi mədəniyyətində tanınmış xanəndə və muğam ifaçısı kimi mühüm yer tutur. Onun xanəndə kimi formalaşmasında Bakı muğam mühitinin mühüm rolu olub. Zəngin musiqili-bədii ənənələrə malik olan bu mühitin təsiri nəticəsində onun muğama, söz sənətinə və qəzəliyyata olan marağı daha da artmış, bu amillər onun yaradıcılığında dərin iz qoymuşdur. Sənətçinin həm muğam, həm də ədəbiyyat sahəsində əldə etdiyi biliklər onun bu istiqamətlərdə yaradıcılıq potensialını daha da gücləndirmiş, nəticədə təsnif, dini mahnı və qəzəl janrlarında bədii nümunələr yaratmasına təkan vermişdir.

Sənətçinin pedaqoji fəaliyyəti də müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Qeyd edək ki, o, xanəndəlik sənəti ilə yanaşı, həm də, muğamda poetik mətnin əhəmiyyətini öyrənən fənni - "Muğam və ərüz" fənnini tədris edir və fənnin tədrisi üçün nəzərdə tutulmuş proqramın müəllifidir. Aqil Məlikovun "Muğam və ərüz" fənninin tədrisi üzrə hazırladığı proqram, bu sahədə zəruri əhəmiyyət kəsb edir. Proqramın məzmunu və mövzu sferasına nəzər salsaq, burada nəzəri mövzularla yanaşı (məsələn, ərüz elminin tarixi, onun bəhləri, növləri, təfilələrin quruluşu və s.), qəzəl-xan-şairlərin (M.Füzulinin, S.Ə.Şirvaninin, A.Bakıxanovun, M.Ş.Vazehin, Q.Zakirin, Ə.Vahidin və b.) şeirlərinin təhlilinə də yer verildiyini görə bilərik. Qeyd edək ki, proqramda "Azərbaycan poeziyasında ərüz vəzninin ən çox işlənən bəhləri" mövzusu ayrıca yer tutur. Bu mövzunun tədrisi ilə əlaqədar görkəmli ərüzşünas Əkrəm Cəfərin müəyyənləşdirdiyi Azərbaycan ərüzunda işlənən 12 bəhrin qəlibləri göstərilir. Proqramdan aydın olur ki, "Muğam və ərüz" fənninin tədrisində "Musiqi janrlarında ərüzün yeri", "Dəstgahlarda ərüz", "Muğamı mövzulandıran qəzəl və ərüz", həmçinin, "İfa zamanı düzgün tələffüz qaydaları", "Çağdaş muğam ifasının ərüz ritmikası problemləri" kimi mövzuların öyrənilməsi xüsusi yer tutur. A.Məlikovun tərtib etdiyi tədris proqramında musiqi tədqiqatçıların elmi araşdırmaları kontekstində muğam və ərüzün vəhdəti məsələlərinin təhlilinə də müəyyən yer verilmişdir. Proqram çərçivəsində bu mövzunun daha dərinədən öyrənilməsi məqsədilə S.Ürməvinin "Şərəfiyyə", "Kitabül-ədvar" risalələri, M.M.Nəvvabın "Vüzuhil-ərqaq", N.Tusinin "Meyar ül-əşar" əsərində ərüzla bağlı fikirləri, Ü.Hacıbəylinin "Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında" məqaləsində ərüz və muğam məsələlərinin şərhə kimi elmi-nəzəri mənbələrin öyrənilməsi tövsiyə edilmişdir.

Aqil Məlikovun sözə, qəzəliyyata olan dərin marağı ona bu sahədə qələmini sınağa təkən vermişdir. Belə ki, o, çox sayda şeir və 130-dan artıq qəzəlin müəllifidir. Aqil Məlikovun poetik irsində müxtəlif məzmunlu şeirlər - təmsillər, nəsihətnamələr, müxəmməslər, tərbilər, növhələr, Qarabağ mövzusu ilə bağlı şeirlər, bayatılar və s. xüsusi yer tutur. Onun poeziyasında böyük hikmət, dərin mənə, həyatda, cəmiyyətdə baş verən hadisələrə fəlsəfi baxış hökm sürür.

Aqil Məlikov muğam dəstgahlarının tərkib hissəsi olan təsniflərin həm ifaçısı, həm də yaradıcısı kimi tanınır. O, Əbülqasım Nəbatinin, Əliəğa Vahidin, Abbas Tufarqanlıının və özünün müəllifi olduğu şeirlərə bəstələdiyi "Rast", iki "Şur", "Bayatı-Şiraz" və "Çahargah" təsniflərinin müəllifidir. Qeyd edək ki, sözügedən təsniflərin hər biri tərəfimizdən nota alınmış və təhlilə cəlb edilmişdir.

Aqil Məlikovun çoxşaxəli sənət fəaliyyətinin bir qolu da dini musiqi ilə bağlıdır. O, Azərbaycanda dini musiqi ənənəsinin təbliğində mühüm rol oynayan şəxsiyyət olmaqla bərabər, həm də ölkəmizdə dini mahnının ilk ifaçılarından biridir. XX əsrin 90-cı illərindən başlayaraq dini mahnı ənənəsinin Azərbaycan mədəni mühitinə daxil edilməsində, həmçinin, cəmiyyətin həyatında bir sıra unudulmuş dini ənənələrin dirçəldilməsində onun müstəsna xidmətləri olmuşdur. Aqil Məlikovun dini musiqi sahəsində fəaliyyəti həm "Əhli-beyt" məddahlar qrupunun tərkibində, həm də müstəqil şəkildə həyata keçirilmişdir. Sözügedən qrupun tərkibində o, qrupun qurucusu Hacı Yaşar olmaqla, Hacı Nasir və Hacı Hüseyn kimi digər məddahlarla birlikdə müxtəlif dini mərasim və tədbirlərdə iştirak etmişdir. Bu kontekstdə onun ifaçılığı, əsasən, İmam Əlinin, Məhəmməd Peyğəmbərin, Fatiməyi Zəhranın mövludu, Ramazan və Qurban bayramları kimi mühüm dini bayramlarla yanaşı, dərviş toyları kimi spesifik mərasimlərdə də geniş şəkildə təzahür etmişdir. Qeyd edək ki, məhz belə günlərdə ifa olunan dini mahnıların əsas mövzu dairəsini Əhli-beyt ideyası təşkil edir. "Əhli-beyt" qrupunun repertuarından "Əli, ey bahari eşq", "Ya RəsulAllah", "Ruqiyyə", "Ya Məhəmməd", "İftar açın yaxşılığa", "Əli can", "Sahibi zaman gəldi", "Ya Rəbbim", "Yavərim, sərvərim, ya Hüseyn", "Xanım Zəhra mövludu" mahnıları diqqəti cəlb edir. Qeyd edək ki, tədqiqat zamanı adıçəkilənlərdən Aqil Məlikovun müəllifi olduğu – "İftar açın yaxşılığa", "Ya RəsulAllah", "Ya Rəbbim" mahnıları tərəfimizdən nota alınaraq təhlilə cəlb edilib.

Aqil Məlikovun sənət fəaliyyəti geniş diapazonu əhatə edir. Sənətçi həm ifaçı, həm də yaradıcı fəaliyyəti ilə müasir musiqi mədəniyyətinə əhəmiyyətli töhfələr vermişdir. Belə çoxcəhətli yaradıcılıq fəaliyyətinə görə o, Azərbaycanın ustad sənətkarları – Zülfü Adıgözəlov, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov ənənələrinin davamçısı kimi qiymətləndirilir.

MÜNDƏRİCAT

Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi:

Arzu Xəlilova (AMK) – C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” tamaşasının musiqi həlli: M.Maqomayev, Q.Qarayev və X.Mirzəzadənin təfsirində	3
Fuad Nəzərov (AMK) – XVIII-XIX əsrlərdə Qərbi Avropa bəstəkarlarının instrumental əsərlərində türk üslubu	6
Xədicə Kərimova (AMK) – Hazırlanmış fortepiano üçün yaranma və inkişaf tarixinə dair	8
Maral İmamova (AMK) – Cavanşir Quliyevin mahnılarının janr təsnifatına dair	10
Müjgan Məmmədli (AMK) – Sərdar Fərəcovun “Oda alqış” və “Sübh duası” əsərlərində təbiətə sitayiş	12
Sevinc Əhmədova (AMK) – Səhnədə orkestrin yerləşdirilməsinin xüsusiyyətləri: Alman və Amerika orkestr düzülüşü	14
Səmayə Məmmədova (AMK) – Cakomo Puççininin opera yaradıcılığında orientalizm	16
Ülkər Səfərova (AMK) – Elnarə Dadaşovanın “Uşaqlar üçün” silsiləsi	18

Etnomusiqişünaslıq:

Əsmər İbrazadə (BMA) – Şəki yallılarının üslub xüsusiyyətləri	20
Məleykə Adgözəlli (AMK) – Faiq Çələbinin tədqiqatlarında muğam dəstgahlarının elmi-nəzəri təhlilinə dair	22
Zeynəb Bağır (AMK) – İraq türkmən musiqisinin tədqiqi məsələləri: Əta Tərzibəşi və Mahir Naqibin araşdırmaları əsasında	24

İfaçılığın tarixi və nəzəriyyəsi:

Amaliya Ağayeva (ADMİU) – Əhməd Bakıxanovun yaradıcılığına bir nəzər	28
Elvira Quliyeva (AMK) – Aqil Məlikovun yaradıcılığının üslub istiqamətləri	30